UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Horizonte, traço, fantasma – Presenças-ausências:
Steve Paxton, Pina Bausch, Kazuo Ōno

Pedro Rodrigo Penuela Sanches

São Paulo
2020

PEDRO RODRIGO PENUELA SANCHES

Horizonte, traço, fantasma – Presenças-ausências:

Steve Paxton, Pina Bausch, Kazuo Ōno

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Fernandes Telesi

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor em
Artes no Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas, Escola de Comunicações e
Artes, Universidade de São Paulo.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Penuela Sanches, Pedro Rodrigo
Horizonte, traço, fantasma - Presenças-ausências: Steve
Paxton, Pina Bausch, Kazuo Ohno / Pedro Rodrigo Penuela
Sanches ; orientadora, Silvia Fernandes. -- São Paulo,
2020.
408 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Teoria da dança 2. Dança contemporânea 3. Steve Paxton 4.
Pina Bausch 5. Kazuo Ohno I. Fernandes, Silvia II. Título.

CDD 21.ed. - 792.8

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: PENUELA SANCHES, Pedro Rodrigo

Título: Horizonte, traço, fantasma – Presenças-ausências: Steve Paxton, Pina Bausch, Kazuo Ōno

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.(a):

Instituição:

Julgamento

Prof. Dr.(a):

Instituição:

Julgamento

Prof. Dr.(a):

Instituição:

Julgamento

Prof. Dr.(a):

Instituição:

Julgamento

Prof. Dr.(a):

Instituição:

Julgamento

O verdadeiro Grande Espírito, o primeiro, existia diante dos ventos primeiros de onde ancorava-se no vazio-noite feito coruja produzindo silêncios. E fez que se girassem as manifestações de si diante da noite, vestido de espaço. (Kaka Werá Jekupé¹)

Tem mais presença em mim o que me falta

(...)

Do lugar onde estou já fui embora. (Manoel de Barros²)

¹ 2001, p. 30

² 1996, pp. 70-71

Ao meu avô

Agradecimentos

À Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicações e Artes, espaços de formação fundamentais sem os quais uma pesquisa como essa jamais poderia ter sido realizada.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa de estudos que permitiu a realização da pesquisa, incluindo as viagens que foram de imensa importância para o aprofundamento das leituras, encontros e reflexões que nutriram este trabalho.

À querida Professora Silvia Fernandes pela orientação cuidadosa, libertadora, precisa e muito valiosa.

À Universidade de Bolonha e ao Professor Matteo Casari pelo inestimável apoio no estágio de pesquisa realizado nessa instituição.

Às várias instituições e espaços que abrigaram visitas e estágios de pesquisa e apoiaram as atividades que realizamos: Universidade de Bolonha e Arquivo Kazuo Ōno da Universidade de Bolonha (Departamento de Artes, Música e Artes Cênicas); Biblioteca Pública de Nova York (Lincoln Center); Pina Bausch Tanztheater Wuppertal; Kazuo Ōno Dance Studio e Dance Archive; Arquivo VideoDa; Revista Contact Quarterly; Contredanse; Oficina Cultural Oswald de Andrade, Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Teatralidades. E às pessoas incríveis e maravilhosas que nessas instituições foram de fundamental importância para que eu pudesse realizar as diferentes atividades de pesquisa que elas abrigaram, em especial: Mina Mizohata, Maria Grazia Cupini, Philip Karg, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith, Lailye Weidman, Ursula Popp, Grigori Chaikov, Letícia Pinto. A cada um, agradeço imensamente!

Aos entrevistados, que contribuíram de maneira totalmente decisiva e que sem exceção abriram-se ao encontro e tão honestamente se disponibilizaram a trocar e refletir comigo: Steve Paxton, Ruth Amarante, Silvia Farias, Morena Nascimento, Benedicte Billiet, Jonathan Fredrickson, Frey Faust, Toshio Mizohata, Mina Mizohata e Mariko Miyagawa.

A Steve Paxton em especial pela transformação profunda em minha vida e em tantas vidas tocas por seu trabalho e pela oportunidade única em uma vida de trocar diretamente com um artista e ser humano tão brilhante

Aos companheiros de pesquisa e interlocutores nessa jornada: Paola Zamariola, Matheus Cosmo. A Romain Bigé. À Professora Sayonara Pereira por indicações preciosas e pelo valioso tempo em que pude frequentar o LAPETT.

Aos participantes maravilhosos do Grupo de Pesquisa e Compartilhamento Visadas ao ausente, onde procurei esboçar modos de investigar corporalmente e cenicamente as questões e conceituações desenvolvidas nesta pesquisa: Chico Lima, Sabrina Maradei, Fabio Jota, Eduardo Gianni, Bruna Afonso, Maria Clara Fonseca, Esmeralda Lemes, Laura Tonini, Sabrina Dias, Bárbara Martins, Karen Rego, Marcela Silvério, Brenda Romacho, Beatriz Villas Boas, Nicolle Tino, Daniel Shim, Laura Noffs, Bárbara Ariola, Luiza Meira Alves, Bárbara Calixto, Damares Valentin, Daniele Gaspar, Fernanda Lombardi, Lígia Alves, Monize Vasconcelos, Ana Lara Machado.

Aos alunos, com quem aprendo infinitamente.

Aos artistas companheiros de cena e de vida e aos mestres com quem tanto aprendi: Ricardo Neves, Diogo Granato, Gisele Calazans, Nita Little, Emilie Sugai, Yoshito Ōno, Arô Ribeiro, Juliana Nunes, Patrícia Noronha, Cleia Plácido, Vanessa Macedo, Cassiana Rodrigues, Facundo Monasterio, Ana Brandão, Rosana Pellegrini, Julia Santos. A cada um dos dançarinos e dançarinas com quem aprendi tanto dançando contato improvisação, com quem partilhei aulas, baladas e cenas no palco, na rua, na vida.

À minha mãe, irmã, pai, avó, sobrinhos, muito obrigado por tantos gestos de carinho, de estar junto, de abraço e de amor, de proteção que abençoam minha existência e permitem que eu caminhe.

Às amigas amadas: Dulce, Tânia, Júlia, Isabela, Carmen, Kelly, Marília, Carol, Tatiane, prima Ana, Lilian. A cada uma gratidão por trocas inestimáveis, toques, escutas, conflitos, carinhos e indicações que transformaram meus rumos e caminhos e me fizeram

Ao Conrado pelo que sou e que devo a você. Ao Egberto que me fez e me faz melhorar.

RESUMO

Reconhecendo a centralidade de certas noções de *presença* para as atuais teorias e reflexões no campo das artes cênicas, este trabalho descreve e discute modos paradoxais de relação entre presença e ausência na obra de três artistas da dança: Steve Paxton, Pina Bausch e Kazuo Ōno.

Dialogando com algumas das teorizações sobre a presença em artes cênicas e com discussões filosóficas e psicanalíticas atravessadas diretamente por essa temática, encontramos nas obras desses três artistas exemplos consistentes que nos permitem descrever certas matrizes de entrelaçamento entre presença e ausência, que nomeamos como *horizonte*, *traço* e *fantasma*. A discussão dessas matrizes se dá mediante uma acepção do paradoxo como um operador epistemológico, partindo sobretudo de um diálogo com concepções paradoxais da subjetividade e da arte construídas por autores como Donald Winnicott e Jacques Rancière.

A partir dos três vértices principais de discussão indicados, são examinadas diferentes implicações e aspectos dos trabalhos desses artistas, que nos levam a certos posicionamentos generalizáveis sobre o lugar da noção de presença em artes cênicas, sobre certos aspectos fundamentais da poética na dança contemporânea e algumas implicações epistemológicas, estéticas, políticas e historiográficas trazidas pela noção paradoxal de presença-ausência que procuramos desenvolver.

Palavras chave: Teoria da dança; Arte e filosofia; Presença; Dança contemporânea.

ABSTRACT

Recognizing the centrality of certain notions of presence to current theories and reflections in the field of the performing arts, this work describes and discusses paradoxical ways of relation between presence and absence in the work of three dance artists: Steve Paxton, Pina Bausch and Kazuo Ōno.

Dialoguing with some theories of presence in performing arts and with philosophical and psychoanalytic discussions crossed by this theme and this notion, we find in the works of these three artists consistent examples that allow us to describe certain matrices of interconnection between presence and absence, which we have named as horizon, trace and phantom. The discussion of these matrices takes place through a sense of the paradox as an epistemological operator, starting mainly from a dialogue with paradoxical conceptions of subjectivity and art developed by authors such as Donald Winnicott and Jacques Rancière.

From the three main points of discussion indicated, different implications and aspects of the works of these artists are examined, which lead us to certain generalizable positions about the place of presence in performing arts, as well as about certain fundamental aspects of poetics in contemporary dance and some epistemological, aesthetic, political and historiographic implications brought by the paradoxical notion of presence-absence that we seek to develop.

Keywords: Dance theory; Art and philosophy; Presence; Contemporary dance.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. Presença nas artes cênicas.....	14
2. Escopo e percurso deste trabalho/ Hipóteses.....	20
2.1 Steve Paxton: horizontes da percepção.....	24
2.2 Pina Bausch: traços da memória e vãos da linguagem.....	26
2.3 Kazuo Ōno: espaços-entre subjetividade e alteridade, morte e vida.....	28
3. Sobre a escolha dos artistas enfocados.....	31
4. Algumas considerações metodológicas.....	35
 Capítulo 1: Steve Paxton.....	 43
1. Presença-ausência do existente: investigação sobre a percepção e os regimes de visibilidade.....	47
2. Paradoxos entre objetividade e subjetividade e a questão do sentido.....	55
3. Ação e não-ação: a consciência testemunha e o sujeito da dança.....	67
4. Presença-ausência entre efemeridade e inscrição: o tempo e a dança.....	71
5. Horizonte-pele.....	77
 Capítulo 2: Pina Bausch.....	 81
1. Fragmentação da presença – relação com o outro ausente.....	81
2. O gesto como mito de origem para a dança.....	97
3. Gesto, escrita e corpo.....	104
4. Traço e memória.....	110
5. Fábrica de sonhos.....	124
6. Comunicação e não-comunicação.....	132
 Capítulo 3: Kazuo Ōno.....	 137
1. Produção do estranho no familiar.....	137

2. Camadas da alteridade.....	143
3. Corpo-cosmo.....	162
4. O fantasma: presença-ausência do visível-invisível.....	165
Considerações finais.....	174
1. Metafísica da presença.....	175
2. Pontos de contato e implicações.....	183
Referências bibliográficas.....	197
ANEXOS	
1. Entrevistas transcritas	
Entrevista com Benedicte Billiet.....	208
Entrevista com Silvia Farias.....	218
Entrevista com Morena Nascimento.....	237
Entrevistas com Steve Paxton.....	259
Entrevista com Ruth Amarante.....	323
Entrevista com Toshio Mizohata.....	339
Entrevista com Mina Mizohata.....	364
Entrevista com Mariko Miyagawa.....	374
2. Notas sobre grupo de pesquisa e criação	395

INTRODUÇÃO

Seríamos não muito mais que as crianças – o espírito do viver, não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória.

Guimarães Rosa³

Este trabalho tem diferentes raízes e é oriundo de distintas camadas de inquietação, afeto e reflexão. A princípio, tais camadas se articulam em torno de uma questão geral de base que sucintamente poderíamos formular do seguinte modo: o que permanece presente das experiências que fluem rumo à ausência? A questão desdobra-se em outras: o que é exatamente ausência? É suficiente pensar a ausência como um oposto da presença? Quais as relações entre existência, presença e percepção? (O que percebemos é o que existe? O que percebemos é o que aparece?) Faz sentido pensar a presença como um atributo (como aparece na expressão corrente “ter presença”)? A experiência de presença é alguma coisa destinada à ausência, no sentido de ser destinada a um fim? E este fim implicaria sua inexistência, sua negação?

Evidentemente tais questões implicam discussões e teorizações que transcendem o escopo específico dos estudos e das teorias em artes cênicas, e, formuladas assim tão amplamente, não poderiam figurar como questões de base de uma pesquisa de doutorado neste campo. Mais adiante explicitaremos como elas se afunilam e se especificam nesta pesquisa, gerando questões próprias ao saber e ao campo de discussões das artes cênicas (e aqui mais especificamente da dança e dança-teatro). No entanto, parece-nos importante começar formulando-as dessa maneira ampla e geral, como forma de indicar que há um questionamento existencial filosófico de base nas discussões, hipóteses e proposições que aqui pretendemos desenvolver. Além disso, começar formulando questões tão amplas é um modo de indicar uma aposta na afirmação de que o saber e as produções das artes cênicas têm uma potência e uma contribuição singulares e cruciais no atinente a questionamentos filosóficos amplos como esses (que em geral tendem a ser enfrentados mais explicitamente pelos próprios filósofos reconhecidos como tais, de modo por vezes pouco consciente das contribuições *sui generis* que a experiência e o discurso de artistas e pesquisadores-artistas podem trazer).

³ Guimarães Rosa, 1994, p. 441.

1. Presença nas artes cênicas

As questões mais genéricas colocadas até aqui circulam em torno e fazem referência a uma espécie de eixo conceitual aglutinador e mobilizador, qual seja, a noção de presença, sobretudo abordada em suas relações com o que seria a noção dicotômica oposta, a ausência, e também posta em diálogo com as formulações em torno do conceito de representação, que, na tradição filosófica ocidental, tem articulado de maneiras diferentes os polos da presença e ausência e tem sido alvo de crítica bastante intensa e fecunda, em especial desde o final do século XIX e ao longo do século XX.

No campo das artes cênicas, o recurso à palavra “presença” é bastante frequente, e, ainda que esta assuma sentidos diversos em diferentes discursos produzidos neste campo, em geral implica uma noção alvo de intensos investimentos conceituais e afetivos por parte de artistas e autores em diversas posições. Nas palavras de Charles Feitosa:

Venho percebendo que a categoria “presença” é quase um dogma para os artistas da cena e em especial da performance. A performance nas artes cênicas tem seu elemento estético e ontológico imprescindível na presença, entendida sempre como algo puro, imediato, que provoca comunhão com a plateia, uma oportunidade rara de viver totalmente no momento. (Feitosa e Ferracini, 2017, p. 109)

Ainda que muitas vezes a noção de presença adquira sentidos mais matizados que os de um dogma ontológico, tal como Feitosa procurará discutir nas páginas seguintes a esse trecho citado (e tal como o co-autor do mesmo artigo, Renato Ferracini matizará, apontando os sentidos diversos da presença também como um recurso de nomeação de aspectos ainda bastante significativos do fazer próprio dos artistas da cena), é reconhecível uma tensão entre o recurso tão frequente a essa noção, muitas vezes pouco interrogada, em inúmeras situações de formação, treinamento e processos de criação ou análise de obras cênicas – nestes contextos em geral aparecendo associada a uma série de valorações e juízos – e a tradição crítica oriunda da filosofia em torno desta mesma palavra, assim como é reconhecível a polissemia com que esta circula no campo das artes cênicas, muitas vezes de modo a gerar certa “confusão de línguas” e pouca precisão ou espaços de confrontação desses diferentes sentidos.

Por exemplo, em muitos discursos correntes a respeito das artes cênicas, a palavra “presença” amiúde nomeia uma espécie de atributo (um tanto misterioso ou vagamente formulado) do artista em cena, tal como a “capacidade do ator de irradiar em cena,

atraindo os olhares do público” (Marocco, et. al. 2011, p. 317), ou de “não ser entediante aos olhos do espectador” (Savarece, citado por Marocco, 2011, p. 318).

Noutras formulações, além de uma qualidade específica de convocação da atenção do público, a presença ocupa um lugar estruturante na própria maneira de conceber e compreender a cena e o fazer teatral/coreográfico.

Por exemplo, na peça *Pichet Klunchun and myself* (2005), o coreógrafo francês Jérôme Bel afirma em certo momento que o específico do teatro (das artes cênicas em geral) é a “presença real” de alguém.

Noutro contexto, ao falar sobre seu trabalho, Bel igualmente atribui à noção de *presença* um estatuto fundamental, articulador das principais questões que instigam sua produção, tal como se evidencia em uma entrevista para a curadora Catherine Wood:

Em meu trabalho, eu gostaria de tentar produzir no palco uma “pura presença” (*pure presentness*) do performer. Eu pessoalmente reduziria a teatralidade (*theatricality*) do trabalho a fim de produzir o mínimo de signos que eu possa. (...)

Estranhamente, as experiências mais importantes que tive como espectador foram aquelas que revelaram a verdade – a verdade contra o fingimento (*fakeness*) sobre o qual o teatro é construído. Nessas instâncias, experimentei a revelação de algo mais real no teatro do que na vida, onde a realidade está escondida pelas convenções sociais e culturais e pelos hábitos. Eu não posso usar a palavra autenticidade, porque ao estar no palco você perde esta autenticidade. Mas, digamos que minha crença, paradoxalmente, é que o palco pode ser o lugar onde você pode alcançá-la, onde não há leis sociais. (...) Por isso eu não uso a polifonia de ferramentas que o teatro me permite usar. Ao contrário, eu tento reduzi-las àquilo que o teatro é para mim: o performer. Ou, eu devo dizer (...) a vida do performer. (...) A redução de meios para tentar chegar ao núcleo da experiência teatral é, eu penso, comparável às operações de Carl André na história da escultura. O minimalismo é interessante porque deixa muito espaço para o público. A experiência artística é um encontro entre um espectador e uma obra de arte. Eles compartilham a energia. (...). Há a energia do trabalho, a emissão e a energia do espectador, a recepção. Na maioria do tempo, tanto a obra de arte como a performance tentam sobre-empoderar (*over-power*) o espectador, tentam impressioná-lo. No caso da escultura minimalista, ou em minhas peças, elas são deliberadamente fracas nesta relação com o espectador, a fim de dar mais energia ao espectador na experiência do encontro. Isto cria uma espécie de vazio (...). O espectador tem de preencher esse vácuo, o espaço vazio, o tempo que resta. Isso nos leva de volta a Barthes com sua tese da “morte do autor”, que é concluída pelo “nascimento do espectador” (...). (Bel e Wood, 2014, sem página).

Como se vê, tanto o trabalho de Bel como seu discurso circunscrevem e nomeiam com bastante precisão algumas das principais questões e campos de inquietação e pesquisa das artes cênicas (ou performáticas, se quisermos nos aproximar da

nomenclatura anglo-saxã) contemporâneas, tais como: a centralidade valorativa e afetiva da experiência; a desconstrução de certa teatralidade relacionada aos artifícios cênicos e às convenções da representação; a busca pelo “real” e pela “verdade”, e, nesse sentido, a busca por certo “real” (que pode indicar a pessoalidade biográfica, ou a corporeidade concreta) do e no performer; a metalinguagem e os limites da linguagem artística; a circulação e tradução de propostas em diálogo entre diferentes campos/disciplinas da arte; a centralidade do encontro e da atividade participativa do espectador (concebido como um segundo autor, ou o principal autor, ou ainda um ‘pós-autor’ que compartilha, reformula ou transforma uma experiência ou proposição).

Essas várias questões, no discurso de Bel se articulam e se desdobram a partir da noção de “presença”, com a qual ele inicia suas colocações, na medida em que a “pura presença” do performer se alcança, em sua proposta, mediante a negação da teatralidade (ou de certa teatralidade, identificada por recursos como cenário, figurino, texto, dramaturgia, personagem, e demais artifícios da representação), e de grande parte do que classicamente definira o teatro e a cena, ao menos até meados do século XX.

Além das temáticas já aparentes no discurso de Bel, a noção de presença toca e se articula a diferentes discussões importantes e atuais no campo das artes cênicas, as quais enumeramos resumidamente em seguida:

- **A “ontologia” da obra de arte cênica: o ser da obra.**

Na medida em que as artes da cena tradicionalmente baseiam-se em alguma forma de ação ou acontecimento executados por atores/bailarinos/performers, a circunscrição ou os limites da obra cênica se colocam como questão. A obra de arte teatral é o texto escrito por um dramaturgo? É a concepção de uma encenação (a “ideia” de um encenador)? É a atuação acontecida em dado momento do tempo e em dado local? Sendo que as mesmas questões caberiam para a obra em dança: trata-se da coreografia (compreendida como um texto de autoria do coreógrafo e que pode ser escrito mediante alguma forma especializada de notação)? Trata-se da ação dos bailarinos em dado momento do tempo e em dado local? Trata-se da encenação como um todo, tal como concebida pelo coreógrafo a partir do encontro entre a coreografia e outros elementos (cenário, música, narrativa, dramaturgia)?

Tais questões se colocam desde a *Poética* de Aristóteles e aparecem por exemplo nas discussões sobre o conceito de teatralidade em Féral (2008), Pavis (2007), de

objetividade em Fried (1998) ou nas várias discussões sobre a noção de coreografia (por exemplo em Lepecki, 2008, e em Louppe, 2012).

Como Fisher-Lichte (2008) indicará, o deslocamento do foco dos estudos teatrais desde o texto para a atuação e a encenação implicou o recurso à noção de presença como um dos conceitos fundamentais para definir a própria obra de arte cênica como baseada na ação de um performer presente⁴.

- **Os modos de fazer e estar em cena: a *poiesis*, a técnica, a atitude do artista em cena e seus “efeitos” no público espectador**

Outra discussão com a qual a noção de presença se articula envolve a teorização sobre os modos de agir e fazer do artista cênico. Em torno dessa temática, a noção de presença aparece nomeando a “capacidade do ator de irradiar em cena, atraindo os olhares do público” (Marocco, et. al. 2011, p. 317), como dito no trecho que já citado, ou, nas palavras de Renato Ferracini, “aquela velha capacidade do corpo-atuante em chamar a atenção do público. Um certo “brilho” ou transiluminação como nos diria Grotowski.” (Feitosa e Ferracini, 2017, p. 116).

Nessa acepção, como discutiremos adiante, a presença nomeia um certo fenômeno sensível ou reconhecível na experiência cênica, por vezes associando-se a certa valorização de inteireza (o ator e/ou o espectador estão “inteiros” num certo momento no tempo e no espaço), de vivacidade (a bastante discutida *liveness* da cena), força, intensidade, e outras noções que procuram nomear certas qualidades de afeto e experiência estética. Ainda nas palavras de Ferracini:

Existe uma metáfora utilizada campo da arte presencial que vincula diretamente a presença da atuação a uma certa “vida”. Se um ator, dançarino ou performer é potente em sua atuação diz-se, comumente, que ele está “presente” ou ainda que aquela seria uma atuação “viva”, pulsante. Essa força, sem sombra de dúvida, é empiricamente comprovada por qualquer espectador que já tenha presenciado um atuante de forma intensa em cena. A experiência poética nesse acontecimento é qualitativamente sensível. (Feitosa e Ferracini, 2017, p. 112).

Essa maneira de conceituar a presença aparece nos discursos de diferentes artistas mais ou menos apontando uma direção similar. Por exemplo, um dos artistas que esta pesquisa enfocará, como anunciaremos adiante, Steve Paxton, em entrevista realizada por email com o autor deste trabalho, a princípio conceitua a presença como “a maneira de

⁴ Mais sobre essa discussão em Auslander, 2008.

performar, com papéis ou falta dos mesmos ignorada. A confiança (ou falta dela) com que o performer encontra a audiência” (em entrevista anexa ao final desta tese).

Nesse sentido a presença nomearia certa capacidade, certa atitude, certo modo de estar consciente ou atento, certo estado ou atributo do performer, enfim, aspectos de sua *poiesis* em cena, de seu modo de atuar e de fazer seu ofício.

- **O lugar da interpretação, da leitura e da noção de sentido na obra cênica**

Como discutiremos mais adiante, a noção de presença ocupa um papel central em algumas formulações críticas à ideia de que caberia ao crítico de arte ou ao espectador interpretar uma obra cênica, para então encontrar seu sentido, que estaria oculto ou codificado, obliterado por uma certa opacidade de sentido da obra, que caberia deslindar em um trabalho de decodificação de signos. Tais formulações geralmente propõem como alternativa à interpretação (concebido desta forma, como decifração) o contato com a presença “em si” da ação e do corpo do performer (ator, dançarino, etc.), compreendido como uma modalidade de fruição e recepção da cena oposta à interpretação, pois não se trataria de uma recepção que busca o sentido que uma obra carrega (que estaria fora da concretude da ação e do corpo em si mesmos, alhures, sendo o corpo apenas um mediador entre o sentido e o leitor), mas que acessa e afeta-se pela presença “em si”, independente de sentido ou mensagem.

- **O lugar da relação entre o que se apresenta e o real; a questão da representação e da mimese**

Essa discussão é bastante correlata à anterior e implica questões a respeito da própria concepção de arte e estética subjacente a certa noção de presença. Como veremos, teorizações que tendem a opor presença e sentido, interpretação e afetação, ou “ações que valem como símbolo ou metáfora a ser decodificada” e “ações que valem em si mesmas”, referem-se de algum modo à discussão platônica e aristotélica a respeito da arte como uma forma de *mimesis*, de simulacro ou reprodução do real mediante a produção de objetos ou ações que se assemelham a este, ao mesmo tempo em que do real diferem (por exemplo, porque ordenam os acontecimentos a partir de considerações de coerência e inteligibilidade, que, no real não necessariamente caracterizam a maneira como ocorrem as coisas, tal como coloca Aristóteles⁵).

⁵ Cf. Rancière, 2014.

É bastante frequente que críticas a tais noções clássicas de mimese e representação recorram à noção de presença como parte da afirmação de que a obra de arte cênica vale por si, não como representação ou imitação de um referente a ela exterior, mas como uma *presença* que afeta o espectador por si mesma, independentemente de qualquer mensagem que a obra carregaria ou referência a um real que a obra ficcionalizaria.

- **O tema e a noção de experiência**

A discussão sobre a presença também se articula à discussão sobre o lugar da experiência. A obra cênica recria artificialmente experiências vividas outrora, como uma espécie de substituto posterior da experiência original? Ou a obra cênica é uma experiência em primeira mão? O performer encontra algum tipo de grau zero da experiência a cada vez que atua? Ou reproduz/imita, nas atuações subsequentes, expressões dos afetos e reações primários que aconteceriam na experiência que a obra cênica procura ficcionalmente recriar?

- **A articulação com a discussão política: concepções e crítica da representação no âmbito político**

Como as obras de Jacques Rancière (2014a e b) e Henri Lefebvre (2006) colocam, as diferentes críticas ao conceito de representação e os diagnósticos de crise da representação no século XX não por acaso são contemporâneos à discussão sobre a noção de representação como fundamento do Estado e da Democracia representativa.

Nesse âmbito, a crise e a crítica da representação política se articulam à questão da presença pois os dispositivos modernos de representação ligados ao Estado implicam um entrelaçamento complexo entre presença e ausência, na medida em que constroem maneiras de um representado *ausente* (o cidadão individual, e também o “povo” ou determinados grupos e classes definidos em torno de determinadas características ou interesses em comum) ser substituído por um representante *presente* nas esferas institucionais de exercício do poder político, cujo papel teoricamente seria poder dar presença e fazer atuarem efetivamente os interesses de seus representados, numa operação, portanto, de construção institucional de uma presença substitutiva (a do representante, que passa a ter um prerrogativa de estar presente nos espaços de exercício de poder), mediante a ausência do representado substituído por seus representantes.

Essa operação de substituição é basicamente a mesma implicada em uma série de conceitos fundamentais das ciências humanas, como o próprio conceito de signo, assim

como se relaciona diretamente à cena e ao teatro na medida em que estes também seriam classicamente pensados como dispositivos de substituição de um ser ausente (o personagem, mas também e sobretudo, o dramaturgo, a voz criadora do texto que se encena), mediante uma presença que o representa (o ator e o diretor enquanto substitutos ficcionais do dramaturgo e de suas criaturas, os personagens), numa construção, como coloca Derrida (2005), que repete certa cosmovisão teológica, na medida em que o palco é uma espécie de espelho de projeção que concretiza os pensamentos de um ser ausente mas todo-poderoso (afinal, esse ser ausente, invisível e pressuposto, é também quem determina as configurações e ações que acontecerão naquele palco).

Nesse sentido, as discussões próprias das teorias e também das proposições práticas nas artes cênicas que procuraram ou procuram corrigir os ruídos e abismos entre o representante (o ator, o diretor, a encenação) e seus representados (o texto, o dramaturgo, o personagem), ou ainda transformar radicalmente os dispositivos e a lógica da representação – mediante, por exemplo, a destruição de qualquer poder ou referência externas ao aqui-agora da cena e da atuação (como, em certo sentido, na proposta de Artaud) ou mediante a tentativa de criação de representantes o menos singulares e contingentes possível e o mais obedientes a seus representados (como os atores-marionete de Craig) – não são discussões e movimentos descolados dessa discussão política mais ampla a respeito da representação, e como os autores citados, Rancière e Lefebvre (com diferentes pontos de vista) indicam, os movimentos de crítica da representação no campo da cena e nas instituições políticas alimentam e reverberam-se uns nos outros, na medida em que ambos os campos (a política institucional e o teatro) lidam com estruturas lógicas de substituição e de injeção entre presença e ausência similares.

2. Escopo e percurso deste trabalho/ Hipóteses

A breve listagem que ora apresentamos das implicações e discussões que se articulam ao conceito de presença (e suas relações com a ausência e com a noção de representação) nos interessa nesse momento para salientar/justificar tanto a relevância de enfocar a presença como cerne desta pesquisa, como a amplitude de questões que atravessam essa temática.

Tendo então em vista os diferentes aspectos que evidenciam a relevância da noção de presença para as artes cênicas, bem como seus nexos com diferentes camadas de interrogação e inquietação das quais partimos, nossa intenção de modo geral é contribuir

com esse campo de discussões a respeito da noção de presença nas artes cênicas desdobrando e desenvolvendo uma hipótese inicial a respeito das relações entre presença e ausência, e tomando como fonte, ponto de partida e material de diálogo para desdobrar essa hipótese, o trabalho de três artistas da dança: Steve Paxton (1939-), Pina Bausch (1940-2009) e Kazuo Ōno (1906-2010).

Tal hipótese inicial responde à constatação (que discutimos em Penuela Sanches, 2016) de que grande parte do discurso e das teorias que se referem a alguma conceituação da presença no campo das artes da cena estruturam-se sobre dicotomias correlacionadas, tais como ficcional x real, presença x teatralidade, presença x sentido (ou interpretação), performatividade x teatralidade, performer executando técnicas ou representando um personagem x performer “ele mesmo”.

Nessa ordenação dicotômica, a noção de presença aparece como a evidência sensível do real, entendido como aquilo que estaria fora (ou aquém) da ficção e também do discurso: concretude e materialidade das coisas⁶, em uma certa nudez pré-significante.

Como discutimos no trabalho mencionado, alguns autores no campo das artes cênicas e da teoria estética procuram superar tais dicotomias valorizando um de seus polos, considerado subvalorado por determinada tradição hegemônica, de modo a contrapor-se a essa tradição. Uma teoria exemplar que consideramos caminhar nessa direção é a de Hans Ulrich Gumbrecht que constrói uma conceituação de presença em oposição à noção de *sentido*, fundamentando sua discussão estética na ideia básica da “oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 136).

Como procuramos demonstrar, os esforços de superação das dicotomias – que em geral consistem em esforços no sentido de superar as crises em torno da noção de representação e propor alternativas à maneira como essa noção articula tradicionalmente o presente e o ausente – realizados mediante a valorização do que seria o polo desvalorizado (por exemplo, valorizar a presença como oposta à experiência do sentido e da significação, ou valorizar o que seria uma recepção “imediata” da materialidade de um corpo em cena concebida em oposição à interpretação e reflexão, etc.), tendem a reiterar a mesma dicotomia que se pretendia superar, apenas invertendo seus termos, mas mantendo sua estrutura básica de argumentação e compreensão da experiência.

Nesse sentido, um aspecto básico que consideramos justificar a realização desta pesquisa é a possibilidade, a nosso ver necessária, de construir uma teorização que não

⁶ Note-se a etimologia da palavra *real* como derivada de *res*, coisa.

dependa de uma ordenação conceitual dicotômica, que nos levaria a buscar algum tipo de presença “pura”, presença do “real”, em oposição ao campo da ficção, do discurso etc., mas que, ainda mantendo a noção de presença como eixo da discussão, possa apontar outras potências para esse conceito, tanto como um operador conceitual filosoficamente rigoroso, quanto como uma palavra suficientemente provocadora de fazeres em artes cênicas.

A aposta inicial para a construção dessa discussão sobre presença assentada em bases filosóficas distintas da estruturação dicotômica radica na valorização de uma lógica do *paradoxo*⁷.

Por “lógica do paradoxo” entendemos o recurso a uma conceituação que articule polos opostos de dicotomias estruturantes do discurso, a fim de encontrar em que medida um polo é atravessado ou implica o outro, tal como formula Maurice Merleau-Ponty ao propor uma “hiperdialética”, isto é, uma acepção da dialética que assenta-se sobre a ambiguidade e é “sem-síntese”, ou seja, não pressupõe a superação da tensão entre tese e antítese, ou entre certa acepção e seu negativo (cf. Merleau-Ponty, citado por Silva, 2014, p. 333).

Partindo dessa estruturação paradoxal (ou ambígua, nos termos de Merleau-Ponty) do modo de pensar, propomos como *hipótese de base*, uma *concepção de presença*, a qual desenvolvemos ao longo desta tese, *como uma maneira de abordar e acessar o sensível, que põe em jogo, ou articula em si, (formas de) ausência*.

Ou, dizendo mais radicalmente (e usando termos que envolvem discussões mais extensas), trata-se de uma hipótese que afirma que toda ausência implica (ou torna-se, vem a ser) uma forma de presença e toda presença implica (articula-se, sustenta-se, suplementa-se) em ausências e é também em algum grau inacessível, virtual, ausente.

Descrever a presença é, nesse sentido, descrever também modalidades de ausência. O que implica abrir, conceitualmente e no fazer artístico, espaços transicionais

⁷ A esse respeito, faço referência também ao psicanalista inglês Donald Winnicott, um autor com um papel formativo fundamental em minha maneira de pensar, que me parece um exemplo significativo de uma maneira de construir conhecimento pelo caminho do *pensamento paradoxal*. Tal maneira de pensar lhe permitiu nomear experiências até então ausentes da teorização psicanalítica de uma maneira precisa, com expressões como “estar só em presença de alguém”. Além disso, o paradoxo é a base para sua construção de uma teoria da cultura como oriunda dos “fenômenos transicionais”, isto é, experiências de relação com o mundo em que o objeto com o qual o sujeito se relaciona pertence ao mesmo tempo ao campo da subjetividade (corresponde à categoria de objeto interno, de Melanie Klein) e à exterioridade do mundo (Cf. Winnicott, 1975, e também Loparic, 2003).

de aparição e relação com as coisas ausentes (de trazer à experiência ausentes e presentes simultaneamente).

Tendo em vista a aposta em certo olhar sobre a presença também como espaço de ausência, outro passo nessa direção de investigação e discussão é a interrogação sobre o que os artistas da cena efetuam no campo do sensível que nos provoca a pensar a presença. Em outras palavras, quais modalidades de engendramento de presença-ausência (e, indissociavelmente, quais configurações e discursos sobre a presença) estão em jogo em seus trabalhos e proposições? E como tais engendramentos entre presença-ausência nas obras de artistas da cena nos permitem desdobrar e afirmar (ou negar, ou matizar, ou limitar) nossa hipótese?

Estas perguntas orientam a investigação trilhada e o texto ora apresentado.

Para poder desenvolver essa discussão, examinamos o trabalho dos três artistas da cena mencionados, cujas obras são fundantes para as artes cênicas a partir da segunda metade do século XX.

Identifico no discurso em cena e por escrito destes três criadores, elementos cruciais e claramente distintos entre si, que justificam, por sua pertinência e relevância, um exame que nos permita discutir *modalidades específicas de engendramento da presença*.

Também cabe esclarecer que quando me refiro a “elementos cruciais”, não pretendo fazer considerações sobre a “origem”, a “fonte” ou a “pureza” de certas proposições ou experiências estéticas. A esse respeito são relevantes as considerações de Laurence Louppe sobre a circulação de aspectos da dança contemporânea entre gerações e entre artistas, em suas palavras:

A “ligação” [entre proposições, temas, momentos históricos e materiais de criação em dança] já não é somente histórica. Aplicando-se a filiações, possivelmente secretas, esta ligação pode verificar-se no tempo e no espaço através de co-presenças, alianças súbitas de corpos que nunca se encontraram. Entre corpos, algo ecoa, não tanto a partir do que estes fazem, mas de um estado de corpo para ler, para decifrar: anverso do movimento, esse invisível do corpo que é, em simultâneo, a gênese e o sema, e que, mesmo entre os meus contemporâneos, me escapa como uma força latente que me aproxima e me agarra sem que eu consiga distinguir a sua identidade flutuante. Neste contexto, a história já não entra em jogo, exceto para reinventar uma outra história, talvez a única verdadeira, que seria a dessas passagens subterrâneas e a desses renascimentos. (Louppe, 2012, p. 44).

Assim, tendo em vista então essa ordem subterrânea de conexões diversas e em algum grau sempre irreduzíveis a uma linha narrativa unívoca de filiação e causalidade, à

qual Louppe se refere, nossa intenção não é identificar nestes três artistas uma origem dos modos de engendramento da presença que pretendo discutir, mas reconhecer que suas obras são *exemplos potentes*, que oferecem um material suficientemente maduro e reconhecível de discussão a esse respeito, inclusive porque há disponível uma intensa e extensa produção bibliográfica e documental sobre eles ou de sua própria autoria.

Desde esse ponto, procuramos ao longo desta tese desenvolver o pensamento paradoxal já mencionado a respeito das relações entre presença e ausência, tomando como ponto de partida as seguintes considerações a respeito do trabalho de cada um desses artistas:

2.1 Steve Paxton: horizontes da percepção

Perder-se é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas.

(Steve Paxton, 1987/1997, p. 129)

Steve Paxton (1939-) é uma figura-chave entre os dançarinos chamados “pós-modernos” nos EUA, na medida em que fez parte da geração que pôde trabalhar com alguns dos principais nomes da dança moderna americana (Paxton dançou nas companhias de José Limón e Merce Cunningham) e protagonizou transformações fundamentais na própria concepção de dança no ocidente, tendo participado de grupos (*Judson Dance Theater* e *Grand Union*) que atuaram na formulação de uma dança em muitos sentidos radicalmente distinta daquela que se fazia até então em seu contexto. Além disso, é ainda criador de uma forma específica de dança, a Improvisação em Contato (ou Contato Improvisação), que segue sendo uma das mais amplamente pesquisadas e conhecidas atualmente⁸.

Um aspecto estruturante das pesquisas de Paxton é a abordagem da percepção como elemento-chave de apropriação e *embodiment* (corporificação) dos matizes e sutilezas da ação das forças físicas que atuam nos corpos em geral. Nesse sentido, um dos princípios mais importantes no trabalho de Paxton é a defesa de um alargamento da percepção, por meio da atenção detalhada às sensações no nível mais sutil possível. Em suas palavras:

⁸ Para uma apresentação de sua trajetória biográfica e análise de sua obra cf. Banes, 1987, pp. 56-74 e Novack, 1990.

Os pequenos movimentos envolvidos no ficar em pé “parado”, que formaram a base para este tipo de investigação, são verdadeiros: eles estão realmente ali. Mas são eles imagens ou sensações? Se os observamos, eles seriam filtrados pela mente que observa e influenciariam o corpo como as imagens o fazem? O sistema nervoso e sua mediação da postura em relação à gravidade tem a possibilidade de ensinar a consciência? E a consciência tem a propriedade de amplificar ou alongar essa mediação? Eu assumi que essa reciprocidade existe. Decidi que as sensações são o que sentimos estar acontecendo no momento, e elas se tornam imagens quando nos damos conta de que estamos observando-as. Isto sugere que a consciência pode ser consciente de si mesma – uma característica definidora – e que há um uso positivo para esta habilidade de se dividir e olhar para si. (...) O momento entre essas percepções pode ser tão pequeno quanto um hífen. Tudo isso sugere que há uma diferença importante entre saber-notar e notar-saber. (Paxton, 1997, p. 260).

No trecho citado, aparecem algumas das principais questões que movem o trabalho de Paxton, tais como: a amplitude das possibilidades de a consciência reconhecer (sentir) e acompanhar micromovimentos; as relações entre sensação e imagem; a busca por movimentos e sensações “reais” (isto é, em seu ponto de vista, com um grau grande de certeza de que de fato estão acontecendo); o trânsito entre a experimentação das sensações e a busca de definir conceitualmente com precisão o que acontece nessa experimentação.

A citação acima é retirada de um dos principais escritos de Paxton a respeito de sua abordagem do corpo (*Drafting interior techniques*), que começa com uma descrição de sua investigação dos movimentos reflexos atuantes para manter a postura ereta. O interesse pelos movimentos reflexos está ligado à improvisação, na medida em que os reflexos indicam uma fonte de movimentação não premeditada nem previamente conhecida pelo performer (sendo a improvisação concebida como “fazer o que não se espera fazer” – Paxton, 1997, p. 257).

A investigação desses movimentos então, é acompanhada por considerações a respeito da própria experiência da sensação, que se desdobram em uma espécie de ética ou princípio básico de trabalho ligado ao alargamento das possibilidades de a consciência abarcar os vãos (*gaps*), isto é, momentos do movimento em que ela costuma não estar presente⁹:

A consciência pode facilmente desligar-se da experiência dos movimentos reflexos. Em outras palavras, nós podemos fazer algo sem “sabê-lo”. Isso preserva com sucesso a integridade do corpo, mas não treina a consciência; isso deixa um buraco no conhecimento

⁹ Para uma discussão mais intensa das implicações políticas e também sobre a concepção de corpo imbricadas na proposta de Paxton de alargamento da consciência (cf. Gil, 2004, pp. 121, 125-126).

da experiência. A consciência (*consciousness*) poderia então aprender a ver estes vãos da consciência (*awareness*)? (...)

Por que a *plena (full)* consciência é tão importante para mim? Porque a consciência pode ser sentida mudando de acordo com o que ela experiencia. Se um vão na consciência ocorre em um momento crítico, perdemos uma oportunidade de aprender com esse momento. (Paxton, 1997, p. 257)

Nesse sentido, com relação à discussão sobre a presença, pensada, como dissemos, como algo que põe em jogo alguma forma de ausência, nossa hipótese inicial de compreensão do trabalho de Paxton nesse atinente, que desenvolvemos no próximo capítulo, é de que sua abordagem da presença é sobretudo uma abordagem que convoca ausentes da *percepção* (isto é, o não percebido ainda, os estímulos num campo perceptivo subliminar ou pré-perceptivo), em especial no que se refere à propriocepção e às sensações de movimento. Daí viria seu interesse pelos micromovimentos, os reflexos, assim como pelas sensações basais do corpo que, em geral, tendem a automatizar-se (como a sensação do peso, da amplitude da respiração, etc.), assim como o interesse pela visão periférica (a visão além do foco figural central da imagem, que abarca certa percepção quase subliminar do ambiente ao redor).

2.2 Pina Bausch: traços da memória e vãos da linguagem

Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança (...).

Pina Bausch (citada por Cypriano, 2018, p. 27-28)

Pina Bausch (1940-2009) é amplamente considerada uma figura central de desenvolvimento da dança-teatro (*tanztheater*) alemã no final do século XX, e uma das criadoras de maior impacto na dança daquele século (e do atual). Autora de uma abordagem singular e claramente distinta da de seus antecessores, Bausch também desdobrou princípios e investigações que caracterizaram as obras dos “fundadores” do *tanztheater* (Kurt Jooss, e antes ainda, Rudolf Laban), tecendo um diálogo com certa influência da dança moderna americana, assim como com as transformações do teatro alemão da primeira metade do século XX (sobretudo as propostas de Bertolt Brecht), e com procedimentos da dança “pós-moderna” (tais como, a desconstrução da linearidade

narrativa, o uso de colagens, a repetição, a transformação radical dos códigos e vocabulários de movimento)¹⁰.

Como a própria Bausch coloca, seu principal interesse e material central de suas criações são as relações humanas: “A única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir às pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada. Não conheço nada mais importante.” (Bausch, citada por Fernandes, 2017, p. 75).

Nesse sentido, uma característica básica que diferencia seu trabalho do de muitas companhias contemporâneas é a centralidade da experiência e da singularidade dos bailarinos como material de suas peças, que passam a ser abordadas de modo *sui generis* em cena mediante um método próprio de dar-lhes forma (verbalmente e sobretudo em interstícios da linguagem, tanto das palavras como dos códigos coreográficos ou técnicas corporais cotidianas) durante o processo de criação das peças.

Assim, a desconstrução da lógica da representação característica do teatro tradicional, que em criadores “pós-modernos” como Paxton implicou num questionamento radical de toda teatralidade, em Pina Bausch se dá por uma radicalização do entrelaçamento entre ficcional e real (ou “embaralhamento do sensível”, que é trabalho da ficção, lembrando-nos de Rancière), teatralidade e cotidianidade, intimidade e espaço público da cena. Nesse sentido:

Os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social. (...) Mas por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a plateia, olham para nós, quebrando nossas expectativas (...).

Diferente daqueles trabalhos interativos [da dança norte-americana dos anos 1960], as obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. (Fernandes, 2017, p. 26 e 24).

Sendo a subjetividade dos bailarinos o material básico¹¹ de interesse, e de transcrição¹² cênica para Bausch, uma das características mais importantes e

¹⁰ Sobre a tradição do *Tanztheater* anterior ao trabalho de Bausch e que esta desdobra, faço referência a Pereira (2015, 2018). Para uma apresentação e discussão gerais de sua obra, faço referência às obras citadas na Bibliografia de: Hoghe e Weiss (1989), Fernandes (2017), Cypriano (2018), Climenhaga (2009, 2013), Servos (2008).

¹¹ “Vou criando um mosaico, encontrando aqui e ali um monte de coisas, detalhes que uso para compor meus trabalhos. Quando preparo um balé, não há nada, só os bailarinos e a vida. Não tenho visões, não é assim que crio. As coisas vão sendo montadas aos poucos”. (Bausch, em Katz, 1997, p.13).

¹² “Toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças. Se a informação estética está contida na sua forma, como querem Bense e Fabri, ela é intraduzível. Haroldo de Campos supera o impasse quando

fundamentais de seu trabalho é a metodologia¹³ de criação por meio de perguntas aos bailarinos. Como coloca José Gil, as perguntas feitas pela coreógrafa visam um campo bastante específico da experiência, nos entremeios ou abismos da linguagem e da memória.

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afetos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não-verbal que rodeia toda linguagem. Quando Pina Bausch propõe “ternura” como palavra-chave, desperta nos seus bailarinos essa camada atmosférica não-verbal.

Não se trata do silêncio, mas de qualquer coisa que não é da ordem nem da ausência nem do ‘branco psíquico’, qualquer coisa que *quereria falar* e não pode. Qualquer coisa que passa entre a fala e o silêncio e é o murmúrio do corpo que compõe seu sentido irradiante. (Gil, 2004, p. 175).

Do ponto de vista da discussão sobre a presença, o presente (aquilo cuja presença é posta em jogo, em cena) em Bausch é inexoravelmente articulação com um ausente da experiência e das possibilidades de reconstrução da experiência, posto, paradoxalmente diante de nós, justamente na medida de sua precariedade de evocação, aliada à precisão de sua reconstrução ficcional e da atenção às sensações e afetos que o acompanham (e o veiculam e o circunscrevem).

Assim, no capítulo dedicado a enfocar a obra de Bausch, propomos uma compreensão de sua linguagem cênica como baseada em modos de fragmentação da presença, para desdobrar então os modos como essa presença fragmentada, nesta artista, implicam reelaborações da memória corporal e do gesto como modos de inscrição dos processos alteritários e relacionais de constituição da corporeidade.

3.3 Kazuo Ōno: espaços-entre subjetividade e alteridade, morte e vida

Meu lugar de vida cotidiana é o lugar onde se superpõem o útero da mãe e o útero do universo.

(Kazuo Ōno, citado por Sartor, 1995, p.80)

viabiliza transcrição como tradução. (...) À luz desta possibilidade é que se pode ler o trabalho de Pina Bausch como transcrição de dança como teatro e de teatro como dança” (Katz, em Hoghe & Weiss, 1989, p. 10). Aqui usamos a expressão “transcrição” não apenas nos referindo ao trânsito semiótico entre dança e teatro, mas entre material subjetivo memorado dos bailarinos (ao qual faremos mais referência adiante) e material/composição coreográfica-cênica.

¹³ A palavra “metodologia” aqui é controversa. De fato, não se trata de uma metodologia sistemática ou de um conjunto-padrão de procedimentos, ordenados em certa sequência lógica linear, nem algo parecido. Com metodologia nos referimos a uma certa maneira de criar que reafirma certos interesses fundamentais e que se baseia em um procedimento básico amplo (as perguntas) e seus desdobramentos.

A dança de Kazuo Ōno (1906- 2010) teve um impacto contundente nas artes cênicas brasileiras¹⁴, assim como em várias outras partes do mundo. Historicamente, Ōno situa-se no epicentro da fundação da forma de dança denominada *Butō*¹⁵, desenvolvida por Tatsumi Hijikata (1928-1986), num contexto de transformação das artes japonesas após a segunda guerra mundial (em intenso diálogo com trabalhos de Antonin Artaud, Jean Genet, Yukio Mishima, e também com os movimentos do teatro *angura*, com a estética do *informelle*, e outras “vanguardas”, com desenvolvimentos próprios no Japão).

Com relação especificamente a seu trabalho artístico, Ōno tende a afastar-se da discussão a respeito das fronteiras do *Butō*¹⁶, assim como das questões explicitadas por Hijikata (cf. Greiner, 2013), em direção a um interesse próprio, a saber: “Meu interesse se localiza sobretudo na relação vida e morte. Embora a morte seja em parte incompreensível, não conseguiríamos entender a vida sem a morte. Minha dança não seria concebível sem essa relação.” (Ōno, em entrevista a Lúcia Nagib, in Boguea, 2002, p. 79).

Sendo a morte o eixo e fonte de sua dança¹⁷, Ōno concebe seu trabalho como uma maneira de dançar com os mortos/ dançar os mortos. Em suas palavras:

¹⁴ A esse respeito, faço referência aos depoimentos de Antunes Filho e Emidio Luisi em Boguea, 2002, e também a Greiner, 2008. E para uma apresentação da vida e obra de Ōno, além dos livros citados no texto, cf. Ōno e Ōno, 2004; Peretta, 2015; Boguea e Luisi, 2002; Fraleigh e Nakamura, 2006.

¹⁵ A menção ao *Butō*, e principalmente a inclusão nesta pesquisa de um dos mais importantes artistas desta vertente coloca este projeto em um terreno minado, altamente recheado de estereótipos, expectativas, como também de tabus discursivos que têm marcado o contexto de apropriação e reflexão sobre o *Butō* no Brasil, em especial na cidade de São Paulo. Segundo Christine Greiner, no contexto latino-americano, “A maioria das experiências norteadas por artistas (que pouco ou nada conhecem das questões iniciais do *butō* e dos treinamentos para criação), está amparada nos “produtos” do *butō* e não no processo perceptivo que havia gerado as pesquisas mais potentes. Os pontos de partida mais populares foram: (1) modelos estereotipados que se estabilizaram no processo de replicação no ocidente, (2) clichês abstratos e herméticos que atravessaram os discursos, (...); (3) e experiências melodramáticas (...).” (Greiner, 2013, p.3). Essa discussão crítica desdobra-se em uma grande controvérsia sobre em que medida as produções que têm se afirmado como *butō* ou como filiadas a esse movimento podem de fato afirmar-se como tal ou em que medida são coerentes com certos fundamentos do *butō* (o treinamento corporal, certas questões específicas como, “o corpo em crise”, certa história compartilhada, etc.) – controvérsia que evidentemente reflete-se na discussão crítica a respeito de quem e o que se pode falar sobre o *butō*, quais experiências do pesquisador o autorizariam a poder afirmar qualquer coisa sobre o *butō* (quantos anos de estudo, qual familiaridade com a língua japonesa, etc.), entre outras fronteiras disciplinares, erigidas em busca de rigor quanto ao uso da expressão *butō*. Sabendo-me não pertencente ao universo das fronteiras discursivas onde a expressão *butō* tende a nos colocar, reivindico a possibilidade de discutir um recorte específico sobre a obra de um artista específico que pertence a essa tradição, sem a pretensão de acrescentar algo em relação à circunscrição do que é (ou pode ser considerado) *butō*, nem tampouco a essas discussões.

¹⁶ “Desde o começo eu me pergunto o que é *butō*. Eu não penso se é uma boa dança ou não. Eu estou transcendendo esta questão: se é ou não *butō*. Estou pesquisando o tema da origem do universo.” (Ōno, Kazuo, em entrevista a Maria Lígia Verdi, in Boguea, 2002, p. 95).

¹⁷ Mais precisamente, de suas criações solo posteriores ao encontro com Hijikata, notadamente o solo *Admirando La Argentina* (1977), e as obras subsequentes. Cabe lembrar, porém, que o trabalho de dança de Kazuo começa antes do encontro com Hijikata e o *Butō*, sendo suas criações iniciais fortemente

Os mortos vivem com os vivos, dão uma graça ilimitada que faz com que os vivos possam manter sua vida; os mortos convivem com os vivos; os vivos sonham, sonham dentro dos mortos; os mortos também sonham. Eles existem dentro do sonho de todos os mortos que existiram até agora (...). (Õno, citado por Sartor, 1995, p. 80)

No entanto, a morte aqui adquire um sentido bastante próprio, intimamente ligado à vida, às fontes da vida e à noção de *universo*.

No útero do universo. O lugar da minha dança é dentro da barriga. A vida e a morte são inseparáveis. Assim como o ser humano nasce, a morte chega inexorável. Sempre prenhe de contradições. A vida nasce e, no caminho inverso, chega-se à criação do universo. Da criação do universo a vida se perpetua até nós, através da história. (Õno, citado por Boguea, 2002, p. 35)

Nesse sentido, articulando a singularidade específica de seu microuniverso pessoal e o macro-universo, é recorrente a figura de sua mãe, concomitantemente útero-carne e útero-universo de onde brotam sua vida – não somente num tempo passado específico, da vida fetal, mas a cada dança, uma vez mais e sempre.

Sonhei uma vez que me encontrei com um inseto. Ele estava na palma da minha mão. Era uma espécie de lagarta. Eu a observei caminhar na palma da minha mão, até que ela caiu. Nesse momento, ainda sonhando, eu gritei: “Mãe!” O inseto era a minha mãe (...). Então, eu me pergunto, por que é que ela se transformou em um inseto, com aqueles pêlos, olhinhos minúsculos e bem abertos? No sonho, o inseto caminhava sem parar pela palma da minha mão. Quando danço, é como se tivesse aqueles pelinhos saindo do meu corpo, os olhinhos pequenos e bem abertos. Estou falando de inseto, mas poderia ser qualquer coisa. O principal é que não posso me esquecer de minha mãe. O importante é o sentimento que tomou conta de mim a partir daquele sonho... O espírito e a imagem forte daquela lagarta. Quando se dança deve-se dançar assim. (...) (Õno, em entrevista a Lígia Verdi, em Boguea, 2002. 91-92)

A experiência de assistir a Kazuo Ōno nos demanda constatar a contiguidade íntima entre tais formulações discursivas e o que vivemos diante de sua dança. Nesse sentido, não tomamos aqui seu discurso como uma forma de nomeação metafórica para um acontecimento cênico que seria diverso daquilo que o próprio Ōno procura precisamente nomear. Ao contrário, sua dança *é* uma dança com os mortos, que põe em jogo a presença dos mortos e também de um tempo que atravessa vida e morte¹⁸. Assim como é uma dança com o sonho, com os avessos da vigília e da consciência.

influenciadas pela dança expressionista alemã de Mary Wigman (levada ao Japão por Takaya Eguchi, com quem Ōno estudou).

¹⁸ Talvez em grande medida como também o é, o teatro Nô, ainda que Ōno considere mais próximo de sua dança o teatro de bonecos *bunraku*.

Do ponto de vista da discussão sobre a presença, consideramos que, em grande medida, seu trabalho põe em jogo justamente a radicalidade da presença material da morte em nossos corpos vivos (e da dança que dançam os mortos em nossa dança), e, nesse sentido, a presença de uma alteridade radical – evocação do já ausente e projeção de nossa própria ausência.

Não se trata propriamente de um sujeito-corpo que transforma sua presença ao articulá-la com transformações específicas no campo do sensível ou do (in)dizível (como em Paxton ou Bausch), mas de um entre-corpos de tempos distintos, cuja presença pode ser engendrada por um tipo de simultaneidade que subverte o próprio sujeito-corpo.

Não por acaso, Ōno aproxima sua arte à arte do teatro japonês de bonecos, *bunraku*:

O que se relaciona mais estritamente com o *butô* é o *bunraku*, que lida com bonecos de madeira, portanto com um corpo morto, sobre o qual se veste uma roupa que lhe dá vida. Essa roupa é o universo. O corpo é estático, é a roupa que lhe dá o sopro de vida. (Ōno, em entrevista a Lúcia Nagib, em Boguea, 2002, p. 81).

Assim, toda presença, (como fica claro nos trabalhos dos artistas que citamos até aqui), implica uma relação com alguma forma de alteridade (ou de descentramento de si): o outro da sensação (ou a sensação subjacente à consciência habitual), ou o outro da memória (o outro que fomos, o outro do corpo sensível que viveu a experiência rememorada). Em Kazuo Ōno, trata-se de uma alteridade ainda mais radical (e talvez por isso ainda mais íntima), a alteridade dos mortos que seremos e que fomos já habitando-nos, de um tempo concomitantemente ancestral e futuro, que se realiza corporalmente numa presença que imbrica tempos diversos em certa atualidade da experiência.

3. Sobre a escolha dos artistas enfocados

Como já colocado anteriormente, as diferentes implicações das discussões sobre a presença em artes cênicas justificam a relevância de uma pesquisa que procura interrogar a noção essa noção, a partir de uma forma de pensamento que busca não se estruturar sobre dicotomias e binarismos, mas encontrar maneiras de o discurso mover-se pelo paradoxo. Além dessa justificativa geral em torno da relevância do campo conceitual visado, cabe justificar a escolha dos artistas enfocados.

Em primeiro lugar, consideramos que tais artistas possuem algumas das características que Ítalo Calvino, em seu ensaio *Por que ler os clássicos* (1993) atribui

aos clássicos e que, neste ensaio, justificam as razões pelas quais livros clássicos devem ser lidos e conhecidos – razões, que, a nosso ver, são uma primeira camada que justifica igualmente por que os artistas escolhidos aqui devem ser enfocados.

Retomando algumas das afirmações de Calvino:

3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. (...)
6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (...)
7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (...)
8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe. (...)
9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos. (...)
14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (Calvino, 1993, p. 10-15)

Portanto, em relação ao sentido, um clássico é, na formulação de Calvino, sempre uma obra aberta, na medida em que engendra uma multiplicidade de (re)leituras, apropriações, desdobramentos, esferas de influência, crítica, discordância, oposição, caminhando em múltiplas direções e com intermináveis potências de afetar ou transformar a linguagem e a cultura onde circula. Na medida em que um clássico sempre tem algo mais a dizer, sempre diz algo ainda não dito, mesmo quando já lido, visto, visitado, um clássico é como um manancial que não se esgota e, não se deixa perfazer ou encerrar por nenhum discurso crítico ou interpretativo, ainda que estes possam sempre potencialmente contribuir para desdobrar a potência do clássico de seguir dizendo e engendrando interrogações ou formas outras de percepção e experiência.

E em relação à memória (e à história), um clássico seria uma espécie de fulcro no tempo, que estabelece um tipo de atualidade muito diferente da atualidade de uma notícia de jornal, de uma moda ou de uma “novidade”. Sua abertura de sentido implica por um lado um enraizamento em seu contexto e situação próprios e a possibilidade de dizer algo sobre essa situação, e, por outro, também um lançar-se fora dela ou articular-se a outras questões e situações de outros tempos passados ou futuros.

Nesse sentido, o que Calvino chama de clássico aproxima-se ao que Giorgio Agamben aponta, a partir de Nietzsche, como a posição do que é contemporâneo. Nas palavras de Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (Agamben, 2009, p.59).

Em outras palavras, o contemporâneo implica não uma atualidade compreendida como própria daquilo que surgiu mais recentemente, do novo ou do mais atual, tampouco como uma aderência completa às características de certa época ou situação temporal e espacial (e histórica), mas uma relação em certo sentido paradoxal, de mergulho e enraizamento no tempo em que se existe por meio de certo distanciamento e articulação com outros tempos, e também de certa recusa ou tensionamento deliberado em relação às diretrizes de um contexto e ao *status quo*.

Ainda nas palavras de Agamben,

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (Agamben, 2009, p. 72).

Ou seja, o contemporâneo alimenta-se de certa relação com os vãos e escuros de sua época, com aquilo que as singularidades de sua época deixam à sombra e ao escuro, mas que, por isso também a constitui, talvez como avesso ou como semente de outros modos de as coisas serem e acontecerem, distintos dos já instituídos em certo tempo e lugar. O contemporâneo, nesse sentido, é ao mesmo tempo algo que acontece ou atua em um certo tempo e abre fendas ou relaciona-se com as fendas desse tempo, possibilitando sua transformação.

Essas diferentes qualificações podem ser atribuídas aos artistas pesquisados, na medida em que, como indicam a multiplicidade de discursos, desdobramentos e formas de recepção de seu trabalho, trata-se de artistas cujas obras seguem tendo o que dizer e seguem provocando o que dizer e o desejo de dizer algo sobre, bem como o desejo de dançar (que é também evidentemente uma das possibilidades do que a palavra “dizer” aqui indica), assim como trata-se também de artistas que são reconhecidos por diferentes

autores e artistas como pontos de inflexão na história da dança e na maneira como se dança, ou como se concebe a dança em inúmeros contextos atualmente.

Caracterizá-los aqui como “clássicos” e ao mesmo tempo “contemporâneos” é um modo de indicar a escolha por uma relação deliberadamente ambígua com o fato de serem artistas em grande medida considerados canônicos e já pertencentes a certa historiografia “oficial” ou hegemônica da dança contemporânea. Vale notar que a noção de clássico a que nos referimos, a partir do texto de Calvino, não deixa de ser uma noção que ironiza ou inverte o caráter conservador e normativo que essa palavra costuma assumir nos cânones de história da arte e da literatura.

O texto de Calvino o tempo todo indica que afinal não seria possível e, mais ainda, seria contraditório, estabelecer critérios objetivos ou uma lista fixa, finita, universal ou atemporal de quais são afinal os clássicos.

Quais livros ou artistas podem ou devem ser considerados clássicos depende muito mais de certa atitude de encontro com as obras que as aborde como obras que sempre terão algo mais para dizer, que sempre põem em movimento o sentido, do que depende da identificação de características pré-determinadas em torno de determinados juízos de qualidade ou pertencimento a certos territórios de legitimação.

Sendo assim, não temos a intenção de abordar esses artistas como “clássicos” no sentido de reforçar ou reificar certo modo de fazer história da dança como um modo de dizer quem ou o que importa ser visto e lembrado e quem ou o que conseqüentemente fica relegado ao esquecimento ou a ser considerado de menor importância. Tampouco se trata de escolher esses artistas a fim de encontrar neles respostas definidoras a respeito de termos classificatórios e delimitadores de territórios – tais como “*butô*”, “dança pós-moderna”, “*tanztheater*”, “dança moderna”.

Sem negar que expressões como essas podem ser importantes como modos de resumir ou interrogar conexões, contextos e informações sobre obras e artistas – ou, nas palavras de Barthes (1984), como modo de nomear o *studium* de certa obra –, nossa intenção não é abordar esses artistas com um olhar carregado pelo peso das considerações sobre seu pertencimento a ou seu caráter exemplar de certa corrente estética ou de certa narrativa da história da dança, mas abordá-los porque sua obra continua a ter o que dizer, e também porque sua obra nos parece ter muito o que dizer a respeito de nossa interrogação de base.

Por fim, outra camada que justifica a escolha desses artistas se deve ao fato de que minha formação como artista é fortemente atravessada pelas “passagens subterrâneas”,

(nas palavras de Laurence Louppe já citadas), de suas obras nos artistas que mais me transformaram e me afetaram e nas formas de dançar e de interrogar a dança que penso mais propriamente terem constituído e seguirem constituindo minhas pesquisas e interrogações como artista.

4. Algumas considerações metodológicas

Como é sabido, a palavra “método” origina-se da palavra em grego clássico *methodos* (μέθοδος), que significa literalmente, “seguir um caminho (com determinada finalidade)”.

Nesse sentido, tendo como base a tradição representada por Galileu e Descartes, entende-se que uma pesquisa no âmbito universitário implica a escolha do que seria o melhor método – entendido como um conjunto de procedimentos e de etapas pré-determinadas e o mais possível já conhecidas desde o início da pesquisa (e ainda, no caso do conhecimento científico, o mais possível replicáveis) – para conduzir às respostas mais válidas possíveis para as perguntas que disparam a pesquisa.

Porém, desde ao menos o século XIX e intensamente ao longo do século XX, trabalhos de autores muito diversos, como Michel Foucault e Paul Feyerabend, por exemplo, têm criticado ou matizado e proposto complexificações a essa tradição e a essa concepção que associa intrinsecamente o conhecimento a *um* método.

Foucault, por exemplo, em sua aula publicada com o título “A ordem do discurso” (1970/1996) aponta os diferentes dispositivos de poder que determinam as interdições e regras implícitas e institucionais para que um discurso seja considerado verdadeiro e que constituem e delimitam os territórios de circulação, legitimação ou, por outro lado, silenciamento e desqualificação dos discursos, quais sejam: o comentário como dispositivo, a função do autor e o princípio da disciplina.

Ao evidenciar como esses dispositivos e exigências servem a um poder que implica formas de dominação, silenciamento, e exclusão, Foucault chega a propor subversões discursivas que tenham a potência de: “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante” (Foucault, 1996, p. 51), que se traduzem em modos de agir discursivamente a partir de: um princípio de inversão, um princípio de descontinuidade, um princípio de especificidade (bastante diferente da especialização disciplinar) e um princípio de exterioridade (cf. obra citada, pp. 51-53).

Paul Feyerabend, desde outro ponto de vista, em seu livro *Contra o método* (1975/2007) critica o imperativo de uma metodologia fixa, assim como grande parte das leis, pressupostos e dispositivos de controle envolvidos no pensamento metodológico, defendendo que a ciência essencialmente se desenvolve de maneira “anarquista”, e que hipóteses contraintuitivas, hipóteses que desconsideram ou negam princípios de teorias já reconhecidas, e mesmo ideias que podem ser consideradas absurdas são de enorme importância para o conhecimento, tendo em vista que algumas das transformações mais revolucionárias e importantes do conhecimento científico justamente implicaram assumir hipóteses em seu momento consideradas absurdas e procedimentos e modelos de discussão e compreensão não reconhecidos nem instituídos.

Cito estes dois autores não com a intenção de afirmar uma adesão simples a suas ideias, mas no sentido de indicar que o pressuposto institucional de que uma tese *tem de ter uma* metodologia ou método ou tem de responder a esse requisito com uma escolha por um conjunto conciso e fechado de procedimentos organizados em torno de certos pressupostos coerentes, sem contradições e em concordância com os princípios disciplinares do discurso não é um pressuposto livre de problemas. Pelo contrário.

No entanto, apesar dos problemas ou limites que diferentes autores, por diferentes caminhos, têm apontado para as respostas simples a essa questão da metodologia, nas últimas décadas, sobretudo em trabalhos publicados em língua inglesa, têm surgido propostas de metodologias que procuram responder às tensões entre arte e ciência, ou entre pesquisa em arte e os formatos e instituições estabelecidos de pesquisa na universidade, propondo o que seriam métodos de “pesquisa qualitativa” que incluem ou utilizam as artes.

No *Handbook of the Arts in Qualitative Research* (2008), organizado por J. Gary Knowles e Ardra Cole, são descritas algumas dessas “metodologias”, como *Art-based Research* (de Shaun McNiff), *Arts-Informed Research* (na obra citada, descritos em capítulo escrito pelos organizadores, Knowles e Cole), *A/R/T* (descrita nesta obra por Stephanie Springgay, Rita L. Irwin, and Sylvia Kind), *Lyric inquiry* (Lorry Neilsen), entre outras.

Todas compartilham alguns princípios básicos em comum, que incluem um questionamento ou recusa do positivismo e cientificismo, a busca por legitimar na universidade outras formas de saber e conhecimento diferentes do conhecimento científico, mas que podem dialogar com esse conhecimento a partir de pressupostos e princípios distintos, a recusa a tentar neutralizar ou impessoalizar o conhecimento, o que

implica incluir e assumir as marcas de estilo, singularidade e pontos de vista biográficos (assim como os atravessamentos de classe, gênero, etnia, orientação sexual, etc.) dos autores das pesquisas, a politização da pesquisa assim como um compromisso, que alguns autores colocam como “moral”, de que as pesquisas alcancem públicos mais amplos que o acadêmico e gerem determinadas transformações sociais, e também uma compreensão e atenção à forma do texto e das *mídias* onde as pesquisas são apresentadas, ao uso inventivo e imaginativo ou poético da linguagem, entre outros.

Em relação especificamente à forma, por exemplo, no capítulo sobre a *Arts-informed Research*, os autores indicam alguns princípios que podemos resumir como: 1. “forma como gênero” (ou seja, “unificar” a maneira de representar a pesquisa com o processo de pesquisa); 2. “forma como método” (tomar em conta a influência da linguagem da arte a que o pesquisador se dedica como modo de constituir sua percepção do mundo); 3. “forma como elemento estrutural” (maneira de organizar a apresentação e os processos da pesquisa orientada por certa forma artística); 4. “forma como elemento técnico” (atenção aos modos de apresentação do texto e outras mídias); 5. “forma como elemento de comunicação” (considerações sobre como essa forma chega ao público); 6. “forma como elemento estético” (uso de princípios de composição e escolhas sobre como o trabalho deve aparecer); 7. “forma como elemento procedimental e emergente” (compreensão de que a forma muda conforme o processo de pesquisa); 8. “forma como reflexo da qualidade da pesquisa” (cf. Knowles e Cole, 2008, pp. 62-63).

Concordamos com algumas das intenções dessas proposições “metodológicas”. No entanto, consideramos que elas esbarram em uma contradição de base que as impede justamente de poderem ser consideradas “métodos”, no sentido que a tradição cartesiana-galileica (a tradição científica que embasa nossas universidades e a concepção hegemônica de conhecimento científico) dá a essa palavra: nenhuma delas constitui um conjunto coerente de procedimentos replicáveis, que constituem respostas práticas a certas concepções epistemológicas, mas mais propriamente são conjuntos de princípios (por vezes estéticos, por vezes éticos e políticos ou morais e religiosos, como aparecem em alguns dos textos da coletânea citada) com os quais pesquisadores podem se comprometer em algum grau e que potencializam certos modos de o processo de pesquisa acontecer, mas que, de todo modo, embasam pesquisas singulares, que não intencionam nem pressupõem replicabilidade ou objetividade no sentido que a própria noção de metodologia como um conjunto coerente de procedimentos prontos e aplicáveis pressupõe.

Por essas razões, não encontramos em nenhuma dessas “metodologias” uma resposta pronta à qual aderir como metodologia para este trabalho. Possivelmente, porque o tipo de questão que embasa um trabalho como esse não pode ser respondido pela aplicação de uma metodologia pronta.

Assim, encontramos em um conhecido poema de Antonio Machado um outro princípio, que nos parece de algum modo coerente com as colocações de Feyerabend:

Caminhante, são teus rastros
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
faz-se caminho ao andar.
Ao andar faz-se caminho,
e ao olhar-se para trás
vê-se a vereda que nunca
se há de voltar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
apenas sulcos no mar.

(Machado, trad. de Catalão, 2002, p. 209)

Talvez este princípio responda em algum grau à questão da metodologia nesta pesquisa, qual seja: o método, isto é, o caminho da pesquisa (lembrando a etimologia da palavra, a que nos referimos), não se determina a princípio, mas é resultado (precário por vezes) do percurso que as diferentes interrogações surgidas a cada encontro com cada material, ideia, obra artística, etc. desenham.

Caminho que se faz ao andar.

Assim, partindo das interrogações e hipóteses de base já colocadas, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa lançamos mão de recursos e procedimentos diversos, que incluem a pesquisa bibliográfica abrangendo obras oriundas dos campos da filosofia, antropologia, semiótica e psicanálise, bem como obras sobre teorias das artes cênicas e sobre os artistas discutidos; entrevistas com um dos artistas enfocados e com outros artistas, produtores e pesquisadores que trabalharam diretamente com os artistas enfocados; pesquisa de arquivo e exame de registros em vídeo das obras dos artistas discutidos; proposição de espaços de experimentação onde procurou-se estabelecer um trânsito de mútua provocação entre teoria e prática, ação e reflexão.

Em relação às obras cênicas dos artistas discutimos, enfocamos principalmente:

De Pina Bausch: *Café Müller* (1978), *Arien* [Árias] (1979), *Kontakthof* [Pátio de contatos] (1978), *1980: ein stück von Pina Bausch* [1980: uma peça de Pina Bausch]

(1980), *Bandoneon* (1980), *Nelken* [Cravos] (1986), *Two cigarettes in the Dark* [Dois cigarros no escuro] (1985); *Água* (2001); *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* [Para as crianças de ontem, hoje e amanhã] (2002).

De Steve Paxton: *Flat* [Plano] (1964), *Satisfying Lover* [Amante satisfatório] (1967), *Magnesium* [Magnésio] (1972), *Intravenous lecture* [Palestra intravenosa] (1970), *Goldberg Variations* [Variações Goldberg] (1987, 1992), *Proxy* [Procurador/Substituto] (1962), *The beast* [A fera] (1998), *Contact Improvisation* [Improvisação em contato] (1972);

De Kazuo Ōno: *Ra Aruhentīna Shō* [Admirando *La Argentina*] (1977), *Ka Cho Fu Getsu* [Flor, Pássaro, Vento, Lua] (1990), *Watashi no Okāsan* [Minha mãe] (1981), *Suiren* [Ninféias] (1987), *Shikai: uienbarusu to yūrei* [Mar morto: valsa vienense e fantasmas] (1985).

Evidentemente (por conta das limitações de tempo e escopo da pesquisa) não se analisaram cada uma dessas obras detalhadamente. Como se verá nos capítulos seguintes, buscamos nelas cenas, fragmentos, questões, afetações, “momentos siderais” (nas palavras de Laurence Louppe), características de certa linguagem de movimento, ou outros elementos que dialoguem com a hipótese de base e com o recorte que temos para discutir o trabalho de cada artista pesquisado.

Quanto às entrevistas realizadas, não foi seguido nenhum procedimento pré-pronto de realização de entrevistas (tais como os procedimentos utilizados em ciências humanas, de entrevista semi-aberta, semi-dirigida, dirigida, aberta, etc.). Trataram-se de diálogos com os entrevistados, durante o tempo que eles puderam dispor, enfocando algumas questões que se relacionam diretamente às questões de base da pesquisa, mas também abrindo espaço para que outras afirmações, relatos, comentários, etc. dos artistas que pudessem aparecer e nos surpreender como também tendo relações com nossas reflexões, mesmo que oriundos de perguntas que não tinham diretamente a intenção de chegar ao tipo de resposta que foi dada. As entrevistas transcritas na íntegra, em língua original, estão anexadas ao final deste trabalho.

Em relação ao fato de grande parte das obras artísticas ter sido acessada mediante arquivo em vídeo (com exceção somente de *Arien*, assistida em uma remontagem na *Opernhaus* de Wuppertal em 2017) cabem também algumas colocações:

Parte importante do discurso que recorre à presença como traço “essencial” ou ontológico da obra de arte cênica resulta em certa afirmação de que o contato com a obra de arte cênica por meio de vídeo ou fotografia (ou alguma outra forma de registro e

rememoração, como o relato escrito ou falado) seria essencialmente menos válido como conhecimento da obra do que o contato ao vivo.

Diferentes autores, no entanto, têm colocado algumas questões e problematizações a essa afirmação.

Amelia Jones (2012) aponta que a experiência de ver uma apresentação cênica “ao vivo”, só é elaborada, em algum grau, a posteriori, também pelo trabalho de retomada (e recriação) pela memória, da experiência inicial. Em suas palavras:

Enquanto a espectadora de uma performance ao vivo pode parecer ter certas vantagens para entender tal contexto, em certo nível ela achará mais difícil compreender as histórias/narrativas/processos que ela experienciou até um momento posterior, quando ela pode olhar para trás e avaliá-los em retrospecto (o mesmo pode ser dito do artista também). (Jones, 2012, p. 204)

Nesse sentido, não há relação privilegiada com o que seria a ‘verdade histórica’ de uma performance:

Eu gostaria de argumentar, no entanto, que os problemas trazidos pela minha ausência (meu não ter estado lá) [em um evento cênico] são mais logísticos do que éticos ou hermenêuticos. Isto é, ainda que a experiência de ver uma fotografia ou ler um texto seja claramente diferente da de sentar em uma sala e assistir a um artista apresentar-se, nenhuma tem uma relação privilegiada com a ‘verdade’ histórica daquela cena [*performance*]. (Jones, 2012, p. 203).

Além disso, defende a autora, a contingencialidade, a parcialidade e o caráter fragmentário e incompleto da recepção da obra caracterizam tanto a recepção desta ao vivo, como por seu registro fotográfico ou videográfico (ou pelas fotos e vídeos feitos como parte da obra, ou como segunda obra desdobrando a primeira), já que o corpo em cena também, a seu ver, já é um evento mediado e representacional (não é uma presença primária e original), não totaliza e encerra a subjetividade, nem é autossuficiente como produção de sentido, dependendo do encontro contingencial e específico com cada espectador (o que implica que no encontro com cada espectador, uma obra diferente, a partir de uma “mesma” cena, acontece, não havendo uma objetividade fechada da obra cênica/perfomática).

Por fim, a autora retoma a noção de “suplemento”, de Jacques Derrida, para indicar que a fotografia (e o vídeo) de performances/obras cênicas estabelece uma relação suplementar e, portanto, em certo sentido, inseparável e não hierarquizável, com a apresentação cênica:

Parecendo atuar como um ‘suplemento’ para o corpo ‘verdadeiro/atual’ do artista-em-cena, a fotografia de um evento de arte do corpo ou cena [*performance*] pode, de fato, ser considerada como algo que expõe o corpo em si mesmo como suplementar, tanto por ser a

‘prova’ visível daquele sujeito como por provocar seu incessante adiamento. O suplemento, Jacques Derrida provocativamente defendeu, é ‘uma terrível ameaça’ por sua indicação de ausência e falta, mas também ‘a primeira e mais segura proteção... contra a ameaça mesma. Por isso é que não pode ser dispensado’ (Derrida, 1976, p. 154). (...)

A sequência de suplementos iniciada pelo projeto do corpo em arte – o corpo ‘em si mesmo’, a narrativa falada, o vídeo e outros materiais visuais dentro da peça, a documentação em vídeo, fotografia, filme e texto – anuncia a necessidade de ‘uma corrente infinita, multiplicando inexoravelmente as mediações suplementares que produzem o senso da coisa ‘em si’ que elas deslocam: a miragem da coisa em si, da presença imediata, da percepção originária. A imediatez é derivada... o jogo da substituição preenche e marca uma determinada falta’. Derrida nota que ‘o processo indefinido de suplementaridade sempre se *infiltrou* na presença, sempre já inscrevendo nela o espaço da repetição e da divisão de si mesmo’ (Jones, 2012, p. 209).

Como o texto de Jones já deixa claro, a discussão conceitual sobre a presença implica também certo posicionamento sobre a validade ou não do vídeo ou de outras formas de registro e de rastro/marca/traço de uma determinada obra cênica como vias de acesso a essa obra. Um posicionamento crítico sobre certa “ontologia da presença” implica afirmar que não há um acesso possível à obra cênica “em si”, mas que sempre se trata de encontros contingenciais e fragmentários com a obra, cada um com seus limites e potências, cada um com seus avessos e ausências – mobilizadoras justamente de outros encontros e desdobramentos.

Por fim, considero que a conceituação e as considerações sobre a “poética”, feitas por Laurence Louppe em sua “Poética da dança contemporânea” (2012) nomeiam bastante precisamente o que pretendemos visar e buscar nas obras de arte enfocadas e como podemos conceber o trabalho de elaboração de sentido a partir do encontro com essas obras (e também com o discurso dos artistas sobre suas obras).

Nas palavras de Louppe:

Uma poética da dança, e sobretudo da dança contemporânea (...) é um modo de estudar experiências partilhadas e, através delas, a transformação do sensível tanto para o bailarino como para aquele que testemunha a sua dança. (Louppe, 2012, p. 29).

Nesse sentido, e para isso:

O sujeito da análise não está confinado a um ponto fixo. É convidado a viajar incessantemente entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização. (...) Observar não somente o produto acabado, mas a produção em ação dentro da obra. (...) O olhar e a escuta da obra arrastam-se numa temporalidade que, mesmo posterior à sua finalização, a revisita numa longa meditação desde as suas premissas. (Louppe, 2012, pp. 30-31)

Como consequência, a apreensão do sentido de uma obra de dança se desloca desde um pressuposto interpretativo – que pretendia que o interpretante de uma obra (espectador, crítico especializado, pesquisador, etc.) traduzisse para uma linguagem universal e objetiva, aquilo que o *texto* da obra haveria dito em linguagem enigmática e cifrada – em direção a uma compreensão de sentido como oriundo de um processo de diálogo com a obra e não da aplicação de alguma chave de interpretação. Para tanto, o enfoque recai mais sobre “o material e os estados de corpo” (obra citada, p. 37), do que sobre “as imagens coreográficas”, concebidas como elementos metafóricos de certa ideologia ou discurso.

Por fim, do ponto de vista de uma poética da dança, tal como proposta pela autora, não há nada que garanta a legitimidade (ou neutralidade ou objetividade) do discurso produzido sobre a dança, já que este é sempre oriundo de uma experiência de proximidade, que inclui o afeto e as variações singulares de estados corporais e de encontro corpo a corpo¹⁹ do pesquisador/autor, com a obra. O que, no entanto, não significa não haver uma posição de rigor em relação a como nomear e como colocar na linguagem verbal considerações sobre esse encontro, afetos e estados corporais mobilizados, tampouco implica uma posição solipsista e a suposição de que qualquer afirmação vale como uma verdade subjetiva. Trata-se mais da possibilidade de construir o conhecimento como diálogo e atravessamento entre experiências subjetivas diversas (que exige, portanto, rigor com *como* e o que está implicado nos modos de comunicar tais experiências) do que de um subjetivismo em oposição ao que seria o “objetivismo” científico.

¹⁹ Note-se que o “corpo a corpo” não se refere a alguma suposição de encontro sem mediação, e inclui o encontro com o corpo que marca o filme, que deixa no filme seus traços e a memória de sua presença, como haveria deixado na retina do espectador sentado em sua cadeira.

CAPÍTULO 1: STEVE PAXTON

Temporalmente

Perto, e muito longe
um dançarino movendo-se
encontra o momento errante
em seu caminho.
Steve Paxton²⁰

Um homem adentra o espaço cênico, o chão é todo de madeira, o público está sentado em volta. Uma cadeira, também de madeira está colocada mais ou menos ao centro do espaço. Ele usa um terno branco, assim como calças e camisas brancas, com um corte bastante reconhecível característico dos anos 1970, sapatos escuros. Ele se coloca em pé, ao lado da cadeira, e depois de uma breve pausa nessa posição, senta-se lentamente. Permanece um tempo mais longo em pausa, nessa posição, olhando à frente como quem olha o horizonte. Em seguida, levanta-se, caminha alguns passos ao redor da cadeira, entremeados por pausas breves. Depois, senta-se novamente na cadeira, desamarra os cadarços de um dos sapatos lentamente, tira a meia, e fica em pausa, com um pé descalço no chão e o outro calçado. Depois de um tempo descalça o outro sapato, do mesmo modo que o anterior, e novamente permanece em pausa por pouco menos de um minuto. Levanta-se, caminha alguns passos descalço, pausa em pé, inclina um pouco o corpo para a direita. Pausa. Levanta então um braço após o outro com punhos fechados, na altura do rosto. Faz um gesto como de lançar um objeto com a mão direita para trás, torcendo o corpo. Permanece em pausa na posição torcida por alguns segundos e então agacha-se. O público parece bastante atento. Levanta-se, caminha alguns passos em trajetória circular e então pausa, em pé. Tira o terno e o pendura em um gancho colado no centro de seu peito, sob a camisa. Completa mais um círculo caminhando lentamente, então pausa, levanta os braços como fizera antes, aproxima a mão direita do nariz, abaixa os braços e volta a caminhar em um círculo. Agacha-se, pausa, e levanta-se em uma posição similar à que tinha permanecido depois de fazer o movimento de lançar algo, mas

²⁰ Timely/ Near, and far away/ a moving dancer/ finds the roving/ moment in its way. (Paxton, 1977, p. 5)

agora sem torcer o corpo, apenas dando um passo largo à frente e levantando um braço contralateralmente. Volta à posição em pé, desabotoa lentamente a camisa, a tira e a pendura em um gancho colado na posição de sua escápula esquerda. Volta à mesma posição com o pé esquerdo à frente e o braço direito estendido, como se houvesse lançado algo para frente e assim permanece por alguns segundos. Volta a andar alguns passos circularmente e chega ao lado da cadeira, onde pausa por alguns segundos. Vai rapidamente ao chão, em uma queda suave, e permanece com os pés em “quarta posição”, braço direito flexionado com mão quase atrás da cabeça e braço esquerdo estendido na altura dos ombros, com os dedos firmemente estendidos para frente. Volta à posição que já fez outras vezes (passo à frente e braço estendido). Fica em pé, desabotoa a calça e a tira lentamente. Tenta pendurá-la em um gancho colado nas costas, entre as escápulas, levando o braço sobre os ombros, conseguindo depois de alguma dificuldade. Recolhe o terno que havia caído ao chão e o pendura no gancho que está no peito. Permanece em pé, nu exceto pela cueca, com as peças de roupa penduradas nos ganchos colados no corpo. Agacha-se e pausa. Levanta-se e caminha. Levanta os braços com punhos fechados na altura do rosto e sobe em “meia ponta”, apoiando-se nos dedos e levantando os calcanhares. Desce os calcanhares e passa, em sequência, por posições que já fez anteriormente (passo à frente, quarta posição no chão, agachar em cócoras). Caminha segurando o terno e o coloca no encosto da cadeira. Caminha ao redor dela e pausa, em pé. Caminha alguns passos em linha reta aproximando-se de alguém do público e pausa. Caminha mais algumas vezes circulando e faz pausas próximo de pessoas do público. Retira a calça do gancho nas costas e veste-a novamente. Agacha-se. Fica em pé e veste camisa. Caminha alguns passos circularmente, pausa em pé, caminha mais um pouco, pausa novamente, inclina-se à direita, caminha mais alguns passos. Senta-se na cadeira, apoia o pé direito no joelho esquerdo e veste a meia. Calça um sapato e depois o outro. Amarra os sapatos e fica sentado em pausa por mais ou menos dois minutos. Levanta-se, ajusta a camisa para dentro da calça e veste o terno. Caminha e sai do espaço delimitado pelo público, que aplaude. Ele então tira o paletó e volta para conversar com o público (sem fazer reverência de agradecimento).

Essa é uma descrição um tanto exaustiva, ainda que sensorialmente incompleta²¹, da performance *Flat* [Plano] (1964), do artista da dança Steve Paxton (nascido nos EUA

²¹ O que poderia dar ensejo a uma reflexão sobre as insuficiências e tensões da linguagem descritiva em relação à experiência sensorial (visual ou não). É curioso como uma performance cheia de silêncios e ações muito simples, parece um tanto complexa e difícil de acompanhar, ou mesmo vertiginosa, quando descrita

em 1939). Nessa performance desenrolam-se, como descrito, algumas ações bastante simples e cotidianas, como sentar-se, caminhar, desvestir-se e vestir-se, entremeadas pela colocação do corpo em posições específicas, momentos de pausa em pé, e uma ação bastante singular, de pendurar as roupas usadas em ganchos colados no corpo. Tal combinação entre a encenação de ações cotidianas e aparentemente “planas” em sua “naturalidade”, junto a ações cênicas estranhas ao cotidiano e até certo ponto enigmáticas ou de sentido aberto e não-convencional (como o pendurar roupas em ganchos colados no corpo) pode ser considerada bastante ilustrativa de algumas das principais questões e interesses que percorrem a obra deste artista, cuja trajetória descreveremos em parte ao longo deste capítulo, e também com uma narração mais biográfica e contextual ao final.

Flat é uma das peças que Paxton construiu no contexto de sua colaboração com o grupo/plataforma *Judson Dance Theater*²², e assim como outras de suas performances da década de 1960, caracteriza-se por um enfoque na movimentação cotidiana e pela busca por um corpo em certo sentido “natural”, destituído das construções técnicas próprias das tradições da dança cênica ou da artificialidade demandada ou ativada pela situação cênica. Nas palavras do artista a respeito de seus interesses nesse momento de sua obra:

(...) [O trabalho que fazia naquele momento] tinha a ver com invisibilidade. O ordinário é num certo sentido, não-visível, invisível, porque é... ordinário. Os sentidos o sintonizam para fora. Não é... você não precisa notá-lo. Você não precisa vê-lo. (...)

De todo modo, o que eu pensei é que se passa tanto tempo no corpo, ignorando-o, estando com outros focos. E eu estava realmente interessado em ver, em examinar, em questionar o que acontecia quando alguém estava fazendo essa ação de configurar sua própria

em detalhe. A linguagem não é sintética como a sensorialidade, desenvolve-se linearmente ao invés de em várias direções ao mesmo tempo, não admite camadas a articulação simultânea de diferentes estímulos sensoriais (sonoros ou visuais, no caso da fala ou da escrita), mas uma apenas cadeia de palavras e frases. Muito já se disse a esse respeito (faço referência ao denso e importantíssimo ensaio de Haroldo de Campos a respeito do Ideograma (2000)), mas cabe essa digressão em forma de nota de rodapé como anúncio de que as tensões entre a linguagem e a experiência da dança atravessarão esse trabalho, ora sendo trazidas ao centro da discussão, ora motivando certa busca e experimentação por formas distintas de diálogo entre a linguagem e a experiência que se articulam às diferentes questões que serão levantadas e exploradas.

²² *Judson Dance Theater* nomeia um coletivo de criação e investigação, que também funcionou como uma plataforma não somente para seus membros mais fixos, mas também para outros artistas que fizeram colaborações pontuais ou apresentaram trabalhos juntamente com os membros fixos e mais claramente identificados com o coletivo. Iniciou-se a partir de oficinas de composição dadas pelo músico Robert Dunn, que estudara com John Cage e colaborava com Merce Cunningham, em 1961 e 1962. Paxton e outros artistas do movimento que viria a ser chamado “dança pós-moderna” frequentaram essas oficinas. Ao final da segunda oficina, Dunn organizou um conjunto de apresentações de trabalhos resultantes na igreja Judson Memorial Church, no bairro de Greenwich Village, em Nova York, que cedeu seu espaço não somente para essas apresentações, mas para que os artistas continuassem investigando e apresentando-se, o que gerou a possibilidade de uma continuidade desse coletivo/plataforma, que durou até 1964. (cf. Banes, 1987, pp.12-15)

configuração na maior parte do tempo [setting one's set most of the time]" (Paxton, 1989, pp. 15 e 18).

Quanto mais eu treinava meu corpo, mais eu tinha esta questão: O que ele está fazendo quando eu não o estou treinando, e pensando sobre isso e sendo... cultivando essa consciência em meu cérebro? (...) então isso implicou, em trabalhos como *Flat*, em prestar atenção a detalhes muito pequenos, e eu fiquei interessado em coisas como o modo como alguém amarra os cadarços dos sapatos, como se veste e se desveste, e pô-las em cena significava que os detalhes estavam sob um escrutínio mais preciso (...). Assim, eu estava construindo performances baseadas em olhar cuidadosamente para coisas comuns, e isso durou dez anos. (Paxton, 2017²³)

Parecia óbvio que os movimentos ordinários não tinham nenhuma aura [allure]. A aura estava embutida nas aulas técnicas com espelhos, o glamour aceito do mundo da dança da época. Os movimentos ordinários eram uma atividade quase não notada no ambiente de alguém (aqui a referência ao místico, à parábola sobre o peixe que não é consciente da água).

É o trabalho do estudante de dança primeiro trazer o movimento inconsciente de seu corpo ao reino da consciência. Em seguida, formar os movimentos em um arranjo de possibilidades, uma técnica de dança, que é útil para coreógrafos padronizarem em direção à nova, ainda que costumeira, dança de sua cultura. Para o estudante e para a cultura é um legado precioso; os passos, sua organização, e o modo como os aprendemos.

Legados culturais, porém, podem ser aprisionantes. Minha investigação não era tanto no sentido de escapar do legado cultural, mas de buscar sua fonte. Onde estava algo pré-cultural, pré-legado, pré-artístico? Onde estava o movimento antigo?

Essa era a questão fascinante naqueles dias para mim, e segue sendo meu interesse. A resposta, é claro, estava bem debaixo do meu nariz.

Eu coloquei a cadeira no espaço e comecei a permanecer em pé. (Paxton in Lepkoff, 2001, p. 37²⁴)

Nos trechos acima, citados de diferentes entrevistas e de um escrito de Paxton a respeito de seu trabalho nos anos 1960, destacam-se alguns dos elementos-chave de sua poética, tais como, a busca por um corpo anterior (ou mais “antigo” em relação) aos condicionamentos, construções técnicas e convenções da dança tal como codificada pela geração de seus formadores, assim como a atenção à percepção, à constituição da percepção como certa hierarquização da matéria sensível que discrimina o que é banal, e, portanto, pouco digno de ser visto com atenção, e o que é extraordinário e merece atenção e visibilidade. Atentemo-nos então a este último elemento:

²³ Em entrevista para o autor, transcrição anexa.

²⁴ Palavras de Paxton citadas na revista *Contact Quarterly* junto ao texto de Daniel Lepkoff (2001).

1. Presença-ausência do existente: investigação sobre a percepção e os regimes de visibilidade

Em um dos depoimentos sobre sua biografia, Paxton reconta a história, que lhe fora contada por um seu professor de matemática, de um estudante que não conseguia ter êxito nas provas, não por falta de conhecimento do assunto, mas porque a cada problema que lhe era proposto, o estudante se propunha a resolvê-lo demonstrando por si mesmo as premissas mais básicas sobre as quais dependia a resolução, fazendo assim um longo caminho até chegar ao que seria a fórmula ou procedimento específico requerido. Tratava-se de alguém que queria como que percorrer desde o princípio o caminho do conhecimento matemático acumulado e já dado culturalmente como certo e comprovado, retornando a suas bases iniciais e seguindo desde aí²⁵.

Paxton aponta como essa história o impressionou e influenciou sua maneira de abordar a dança, traduzindo-se em um seu modo de engajar-se na atitude experimental e investigativa propiciada pelo contexto do *Judson Dance Theater* e de todo o ambiente de experimentação e intercâmbio artístico da década de 1960 em Nova York, onde estava imerso.

Com efeito, a exemplo do estudante rememorado, ele igualmente passou a interessar-se por reconsiderar as premissas básicas sobre as quais se fundamentava a dança que caracterizou sua formação como bailarino (basicamente a dança moderna tal como codificada e hegemônica em seu contexto nos anos 1950), voltando-se para os princípios do movimento, tanto no sentido de buscar uma espécie de arqueologia que permitisse encontrar um corpo anterior aos condicionamentos culturais²⁶, como no sentido de enfocar os movimentos mais básicos, que toda técnica de dança pressuporia como já dados e prontos, sendo o caminhar o principal deles.

Se, como já citamos anteriormente, a filosofia, segundo Sócrates (citado por Platão em seu *Teeteto*) começa com uma atitude de espanto e subsequente questionamento diante daquilo que é tido como dado e unívoco pelo senso comum, Paxton abordou a dança e o movimento desde essa mesma atitude de espanto e de suspensão de certezas que funda a filosofia, de um modo que, como veremos,

²⁵ Paxton descreve essa história e o modo como ela o impressionou e influenciou em entrevista dada ao autor, anexa.

²⁶ Como ele coloca no trecho citado acima e em *Drafting interior techniques* (Paxton, 1997).

desodobrou-se no levantamento e abordagem de questões estéticas e epistemológicas muito contundentes. A esse respeito, em suas palavras:

Quando você pode olhar para uma coisa e dizer “Oh isso é só coisa velha; é só o mesmo andar de sempre” ou “isso é só a mesma qualquer coisa que seja de sempre”, isso significa que o seu cérebro parou de fazer questões. Não há absolutamente nada que deva permanecer inquestionado ou que possa ser questionado sem que resulte algum material desse questionamento. (...) Como abordar as coisas simples? Elas são tão simples. A frente do corpo contra a parte de trás do corpo. Ninguém nunca abordou isso numa aula de dança. É tão óbvio que não precisa ser abordado. Esse é o tipo de coisa que realmente me estimula. O pé atingindo o solo, como ele faz isso? Como o peso é transferido? (...) (Paxton, 2009, p. 14)

Ao reexaminar o caminhar tal como o estudante que queria descobrir e demonstrar por si mesmo os axiomas básicos de sua disciplina (deixando-os, nesse sentido, também abertos tanto para serem reinventados e reconfirmados como para serem questionados e transformados), Paxton coloca um problema fundamental em relação ao que Jacques Rancière nomeia como a “partilha do sensível” (2009b), a saber: que há coisas que existem, estão “objetivamente” presentes diante dos sujeitos, e no entanto são experienciadas como ausentes ou inexistentes, por serem tidas como banais – em termos rancierianos, por ocuparem um fora, um lugar de exclusão, na hierarquia de distribuição do sensível própria de certa partilha hegemônica dos modos de sentir e do que deve e pode ou não ser sentido/percebido. Em outras palavras, como coloca Christine Greiner, “a extrema exposição, também pode gerar invisibilidade (Greiner, 2010, p. 32). Deste modo, “a relação entre a consciência [de algo] e a falta de consciência, é, para a mente, quase a mesma que entre existir e não existir” (Paxton, em entrevista ao autor, anexa).

Nesse sentido, a presença (e do ponto de vista da “mente” a existência mesma) de algo não depende somente de isso estar ou não em certo tempo e espaço, em algum tipo de “aqui e agora”, mas sobretudo depende do modo como acontece a percepção e as possibilidades de relação com o sensível, sendo que um exame das coisas tidas como banais nos leva à existência de coisas/fenômenos presentes, no sentido mais básico deste termo, isto é, que estão aí, diante do sujeito, e que, no entanto, são experimentados como ausentes (e, no limite, inexistentes).

Uma resenha de Daniel Lepkoff a respeito de uma remontagem de *Flat* indica o tipo de invisibilidade que esse exame atento das coisas banais subverte. Em suas palavras:

Eu esquadrinhei seu corpo – pés, coluna, braços, peso, olhos estavam em pausa. A única coisa movendo-se era minha ação de assistir.

Então, tão de repente como antes, ele estava andando de novo. Eu notei que seu andar tinha um leve modo de pesar de um lado a outro. (...)

Cada momento suspenso revelava sua curiosa identidade à medida em que eu tinha tempo de mover meus olhos pela cena e escolher o que olhar mais. (...) Começou a ficar divertido. ‘Olha quão longe essas meias podem se esticar!’ ‘Eu tiro minhas meias desse modo?’ ‘Aquele sapato parece um telefone!’

(...) A estranheza de pendurar roupas no corpo de uma maneira tão prosaica causou que eu notasse as graciosas complexidades desses movimentos funcionais, detalhes que eu teria de outro modo ignorado. (Lepkoff, 2001, p. 36)

As pausas e a lentidão das ações, bem como as repetições e o estado de atenção de Paxton a cada gesto e cada posição permitiram a Lepkoff, como espectador, ver aspectos insuspeitos ou até então invisíveis de fenômenos usuais, e, em certo sentido espantar-se com a possibilidade de redescobrir desde a riqueza de sentidos e possibilidades de detalhes supostamente banais das coisas (como até onde as meias podem ser esticadas) até o fato nada anódino de que sua própria percepção move-se, não sendo uma tela passiva onde as imagens e estímulos do mundo se projetam, mas escolhendo e buscando o que perceber (algo que custou algum tempo para a psicologia da percepção compreender).

Esse tipo de atenção ao banal/ordinário permitiu a Paxton, por um lado, encontrar e construir uma compreensão ampla e rica sobre o caminhar e sobre o movimento em geral, e por outro, traduzir em uma investigação poética a ampla discussão filosófica e psicológica a respeito de como funciona a percepção.

Em relação ao caminhar e ao movimento em geral, o exame detalhado e atento dessa *presença ausente* (ausente no sentido de invisibilizada) do banal e do ordinário, permitiram a Paxton compreender a estrutura básica do caminhar e de grande parte da movimentação humana como sendo uma espiral, o que mais tarde ele examinaria e explicitaria em um sistema de trabalho corporal denominado “Material para a coluna” (Paxton, 2008).

Como ele explica, cada passo em uma caminhada é um tipo de torção do corpo em torno da coluna, sendo a espiral a estrutura que conecta e atravessa verticalmente as diferentes partes do corpo (cabeça, tronco, membros). Por essa razão, o movimento de base do caminhar é contralateral (o braço direito, por exemplo, avança quando o pé esquerdo avança), iniciado pela pelve, que, quanto mais recebe o peso²⁷, mais permite a

²⁷ Paxton fala, no documento multimídia sobre o Material para a coluna (2008), da imagem de um corpo em formato de pera (que, em entrevista anexa ele remete à influência do Tai chi chuan sobre seu trabalho), em que o peso desce para a base da pelve, diferente do corpo em formato de triângulo invertido, denso em cima e compactado embaixo, cultivado em certa cultura de ginástica no ocidente ou em certas abordagens do balé clássico.

mobilidade da coluna e a abertura de espaço entre as vértebras. Acompanhando essa espiral centrada na pelve (que funciona como um fulcro para essa torção do corpo no andar), os braços “andam no ar”, em uma ação pendular que propicia a estabilização do movimento e seus ajustes na verticalidade, em relação à gravidade.

Essa articulação complexa e flexível que caracteriza o andar, segundo Paxton é o que permite a dança, na medida em que essa estrutura em espiral gera uma relação com o espaço como esférico e é altamente adaptável a muitos tipos de transferência de peso de um membro a outro e a uma variedade imensa de movimentos.

Além disso, no desenvolvimento da forma de dança “Contato Improvisação”²⁸ – à qual Paxton se dedicaria, juntamente com outros dançarinos, ao longo dos anos 1970 e 80 – ele pôde compreender que a cada passo, no caminhar, ocorre uma pequena queda (Paxton, 1981/1997, p. 87), sendo essa compreensão da relação constante entre a caminhada e a queda um dos elementos que lhe permitiu valorizar a queda e o diálogo com gravidade, articulando a pesquisa sobre a queda e as colisões (inicialmente com o chão e em seguida entre corpos) que originaria essa forma de dança, à sua investigação sobre o caminhar desenvolvida anteriormente.

Por fim, ainda em relação ao que Paxton pôde encontrar a partir de sua atitude de exame e questionamento do ordinário, a simplificação e lentificação das ações, que caracterizou essa investigação, lhe permitiu encontrar um dos elementos mais característicos e interessantes de sua poética, a chamada “Pequena dança”.

Em diferentes textos e ocasiões (1977, 1980, 1981, 1992, 2008, entre outros), Paxton descreveu o que veio a nomear como a “Pequena dança”. Em resumo, trata-se dos movimentos reflexos (no sentido de serem movimentos autônomos, que acontecem no corpo independentemente do controle voluntário e da consciência, analogamente aos movimentos peristálticos, o reflexo de piscar os olhos, etc.) que podem ser percebidos e

²⁸ Contato improvisação é a tradução usual no Brasil para *Contact Improvisation*, expressão possivelmente melhor traduzida como “Improvisação em contato”. Trata-se de uma proposta oriunda das pesquisas que originaram a performance de Paxton (com outros dançarinos) *Magnesium*, em 1972, e que se desdobrou em uma forma de dança praticada mundialmente e em uma rede de trocas, encontros e grupos que cresceu desde seu início nos anos 1970. Trata-se de uma proposta de dança em que, como o nome anuncia, o contato com outro corpo (ou outros corpos) provê estímulo à improvisação, na medida em que a atenção às variações do ponto em contato, juntamente com a sintonização com a fisicalidade (gravidade, inércia, momentum, peso e apoios, etc.) oferecem uma situação sempre cambiante à qual o improvisador pode manter-se respondendo, e com a qual pode improvisar, no sentido de mover-se de modos não planejados anteriormente, em resposta a configurações presentes, que também projetam um campo de possibilidades virtuais. Para uma discussão específica sobre o Contato Improvisação, incluindo uma listagem da vasta bibliografia sobre o assunto, remeto o leitor a minha dissertação de mestrado (Peñuela Sanches, 2012).

testemunhados por um sujeito que se proponha a manter a posição vertical, relaxando o máximo possível a musculatura, no limiar em que um maior grau de relaxamento já implicaria não sustentar mais a postura em pé. Nessa situação, evidencia-se um fenômeno que de fato acontece o tempo todo (mas que, como a própria complexidade do andar, tende a não ser percebido), que são os constantes micro-ajustes do corpo em relação à gravidade, para não cair e para manter a vertical (tendo em vista que nossa posição bípede, e nossa altura relativamente grande em relação à pequena extensão do apoio dos pés no chão implicam um equilíbrio instável, a ser constantemente ajustado). Nas palavras de Paxton:

No próprio fato de você estar pedindo a si mesmo para relaxar e ainda assim continuar em pé – encontrando esse limite no qual você não poderia relaxar mais sem cair, você é posto em contato com um esforço de sustentação básico que acontece constantemente no corpo, do qual você não tem de estar consciente. É um movimento de fundo, que você desconsidera para focar em suas atividades mais interessantes. Ainda assim ele está sempre aí sustentando você. Estamos tentando entrar em contato com esse tipo de forças primárias no corpo e fazê-las prontamente aparentes. Eu chamo isso de ‘a pequena dança’... Foi um nome escolhido principalmente porque é bastante descritivo da situação e porque enquanto você está fazendo o ficar em pé e sentir a ‘pequena dança’ você se dá conta de que não está ‘fazendo’ isso, então, de certo modo você está se assistindo fazer [perform]; assistindo seu corpo executar sua função. E sua mente não está resolvendo nada e não está procurando por nenhuma resposta ou sendo usada como um instrumento ativo, mas está sendo usada como uma lente para focar certas percepções. (Paxton, 1977b/1997, p. 23)

Como já discutido em outro trabalho (Penuela Sanches, 2018), o enfoque do tipo de movimentação que caracteriza a pequena dança e sua nomeação como ‘dança’ tem implicações importantes: uma delas é o desdobramento da disjunção entre o trabalho de arte e a soberania da figura do autor e da função de autor²⁹, que já caracterizava as propostas de John Cage e Merce Cunningham em torno dos ‘*chance procedures*’ (procedimentos de composição ao acaso, a partir de sorteio de movimentos ou sons, etc.). Tal disjunção aponta a possibilidade de um tipo de dança que independe das escolhas de um autor, e que pode ser assistida pelo próprio dançarino que atua (na medida em que “seu corpo” performa, enquanto sua consciência procuraria assistir ao que está acontecendo no corpo). Outra implicação é a ampliação e complexificação de certa noção moderna de movimento (que aparece em Lepecki, 2008), segundo a qual o movimento associa-se ao projeto e à deliberação de um sujeito (concebido, de acordo com Lepecki,

²⁹ Também discutida em outro trabalho (Penuela Sanches, 2017).

a partir de uma filosofia solipsista, que dicotomiza sujeito e objeto, e se associa a uma masculinidade falocêntrica, ao colonialismo e à dominação). Essa complexificação da noção de movimento permite, alternativamente, abordar o movimento como algo além ou não-restrito à ação deliberada de um sujeito sobre algo, de modo a também conceber o corpo não como um objeto que responde à decisão do sujeito (ou seja, como um instrumento), mas como algo “sempre problemático e sempre novo” (Paxton, 1996), que possui um agenciamento próprio, como discutiremos adiante.

A abordagem desses elementos da corporeidade discutidos até aqui (a estrutura e as sutilezas do caminhar e a pequena dança) se articula, na obra de Paxton, a uma investigação ampla sobre os modos como acontece a percepção.

Ao voltar-se para os elementos mais simples e básicos do movimento, Paxton deu-se conta de que seu sentido dependia do modo como os percebemos e que o próprio fato de considerá-los dignos de serem examinados e investigados implicava uma reorientação da percepção. Em outras palavras, trazer o andar, o amarrar sapatos, o permanecer em pé, etc. ao campo da dança (o domínio que, no contexto de formação de Paxton implicava um intenso treinamento da consciência em relação aos movimentos, à precisão formal e aos acontecimentos cinéticos) implicava abordar a própria percepção, e não somente o movimento de um corpo olhado como um “fora” do sujeito, como matéria poética.

Em diferentes momentos, inclusive como um modo de diferenciar seu trabalho da tradição da dança moderna que o antecedeu (que em sua leitura procurava reproduzir ficcionalmente sentimentos por meio de sua estilização artificial), Paxton enfatiza seu efoque sobre as sensações. Em suas palavras, por exemplo, sobre o trabalho com o Contato Improvisação:

O principal foco do treinamento [do CI] é retornar aos sentidos. Não é somente o sentido do toque que deve ser expandido, mas todos os sentidos devem tornar-se elásticos o suficiente para navegar através do espaço esférico, para manejar qualquer posição, qualquer mudança de aceleração. (Paxton, 1988/1997, p. 143).

No entanto, ao “retornar aos sentidos”, Paxton depara-se em primeiro lugar com o fato de que os diferentes sentidos (a visão e o tato, por exemplo) têm um modo de funcionar e de encontrar o mundo bastante diverso, que vem a ser traduzido, de um para o outro, ou articulado em uma percepção única, a posteriori. Em suas palavras:

A análise das percepções nos mostra os domínios da ‘realidade’ que somos capazes de atingir com os sentidos. Ver, ouvir, tocar, cheirar, imaginar são, para mim, cada um tão diferentes do outro, vistos subjetivamente, que estou apto a considerá-los como dimensões sensoriais. De novo, nós adaptamos uma dimensão à outra” (Paxton, 1987/1997, p. 127)

O cérebro tem um modo de adaptar-se ao sentido que... ou de focar-se em um certo sentido e obter informação dele e então mudar para um sentido completamente diferente, e essa ideia estranha de que apesar de que usamos os sentidos para fazer uma pintura completa de onde estamos, eu penso que muito do cérebro deve estar simplesmente envolvido em notar as mudanças no som, vista, sensação da pele, peso, sensações internas.

(...) E mesmo assim eles são tão radicalmente diferentes. A visão é uma coisa violentamente diferente da audição, então nós estamos pondo juntas essas sensações muito diferentes para fazer um retrato que de certo modo mescla ou infere os encaixes entre uma e outra. (...)

E isso é um tanto bizarro. Com certa distância nós realmente vemos o constructo que resulta desses modos vagos diferentes de percepção. Isso foi um precursor ou o começo da ideia do contato improvisação, onde o tato tem um papel tão importante. (Paxton, entrevista anexa)

Nessas considerações, Paxton se coloca diante da questão de que nossos sentidos, se tomados isoladamente, funcionam a partir de estímulos físicos e receptores biológicos muito diversos. Por exemplo o som e a luz viajam a velocidades diferentes, e têm naturezas e modos de funcionamento diferentes, assim como olhos e ouvidos isoladamente geram “retratos” muito diversos da realidade, ou ainda, os sons podem ser ouvidos em várias camadas ao mesmo tempo, ao passo que as imagens sucedem-se uma a uma e ainda podem ser interrompidas pelo piscar dos olhos de uma maneira que não acontece com a audição. No entanto, apesar dessa diversidade de cada sentido, temos uma percepção multissensorial integrada, ou seja, percebemos as coisas de um modo que articula as diferentes dimensões sensoriais.

A psicologia da percepção tem uma história de ampla discussão sobre esse fenômeno e sobre outros aspectos espantosos da percepção. Em entrevista ao autor deste trabalho (anexa), Paxton afirma ter sido bastante influenciado por uma obra oriunda desse campo de estudos, *The senses considered as perceptual systems* [Os sentidos considerados como sistemas perceptuais] (1966), de James Gibson. Neste livro, Gibson persegue objetivos complexos, tais como redefinir o noção de estímulo em psicologia, no sentido de demonstrar como a percepção se constrói a partir de uma relação adaptativa do organismo com o meio (o que seria uma “teoria ecológica da percepção”), baseada na busca por reduzir a incerteza e encontrar um nível maior de informação, entendendo-se a informação como a possibilidade de discriminar elementos de um dado ambiente e reconhecer constâncias e padrões. Por conseguinte, cada sentido é descrito por Gibson ao mesmo tempo enfatizando-se sua diferença em relação aos demais, mas também como parte de um sistema perceptual integrado, dotado de uma série de mecanismos de busca ativa de informação (em outras palavras, a percepção não é passiva, a informação não

apenas chega ao organismo, mas é buscada por ele) e de síntese e articulação entre as informações vindas dos diferentes sentidos, que, em suas coincidências, indicam a “realidade” do estímulo percebido. Assim, é também um dos objetivos do trabalho de Gibson indicar como a percepção se diferencia da ilusão (ainda que alguns de seus mecanismos possam conduzir a erros e distorções), e como de fato consegue acessar adaptativamente a realidade do ambiente, de modo que o organismo efetivamente sobreviva.

Deste modo, provavelmente por influência do trabalho desse psicólogo da percepção, Paxton procurou em muitos momentos, e sobretudo na pesquisa inicial de desenvolvimento do Contato Improvisação, distinguir com clareza as sensações (ligadas a estímulos “reais”) da imaginação ou fantasia. Em suas palavras:

[De início, o Contato Improvisação] era para ser uma improvisação sem nenhum apelo ambíguo à imaginação, porque eu não sabia precisamente o que ‘a imaginação’ era (de fato eu achava que fazer esse trabalho poderia me educar para os significados de imaginação, improvisação, etc.). Pela mesma razão não deveria haver menção à sexualidade, psicologia, espiritualidade. Eu deixaria essas em mãos dos especialistas e procederia com o que me parecia mais imediato – os sentidos e o corpo físico. (Paxton, 1997, p. 256).

No entanto, mesmo procurando enfocar-se apenas em sensações “reais”, Paxton espanta-se com quão permeável e transformável é o corpo diante de imagens que não se referem a nenhuma sensação “real” e atual:

O efeito de imagens obviamente irreais sobre o corpo é fascinante. Por exemplo, se lhe é dito para imaginar (que palavra!) que sua cabeça está preenchida com um gás que é mais leve que o ar, é difícil não responder com uma extensão de pescoço e endireitamento da postura. Por que isso deve ser assim? (Paxton, 1997, p. 256).

O que fazer com e como pensar a permeabilidade do corpo às imagens irreais tornou-se uma questão de sobrevivência para Paxton à medida em que ele passou da investigação dos movimentos sutis e mínimos da “pequena dança” às colisões, quedas e rolamentos altamente arriscados e rápidos que caracterizaram sua performance *Magnesium* (1972) e o começo do Contato Improvisação. Para lidar com isso, sua abordagem, que inicialmente apostava em uma distinção clara entre sensação e imaginação e em certo realismo no entendimento da percepção, se complexifica:

Os pequenos movimentos de ficar em pé, ‘parado’, que formaram a base para esse tipo de investigação, são verdadeiros; eles estão realmente lá. Mas eles são imagens ou sensações? Se nós os observarmos, eles seriam filtrados através da mente observadora e afetariam o corpo como as imagens fazem? O sistema nervoso e sua mediação da postura em relação à

gravidade tem a possibilidade de ensinar a consciência, e a consciência tem a propriedade de amplificar ou alongar essa mediação?

Eu supus que essa reciprocidade existia. Eu decidi que as sensações são aquilo que sentimos estar acontecendo no momento e que elas podem tornar-se imagens quando nós nos damos conta de que as estamos observando. Isso sugere que a consciência pode ter consciência de si mesma – uma característica definidora – e que há um uso positivo para essa habilidade de dividir-se em auto-exame.

(...) Primeiro nós sentimos os movimentos, e então nós podemos objetivar as sensações em imagens. O momento entre essas percepções pode ser pequeno como um hífen. Tudo o dito acima sugere que há uma diferença importante entre saber-se percebendo e perceber-se sabendo. (Paxton, 1997, p. 260)

Ou seja, como coloca no trecho acima, Paxton se deu conta de que os movimentos “reais” causados pelos reflexos posturais, ao serem percebidos, afetavam o próprio modo como a consciência perceptiva funciona, assim como uma transformação da consciência perceptiva (no sentido de abrir-se e atentar-se a estímulos sutis usualmente não percebidos, tais como estes movimentos posturais) era o que permitia a percepção de tais movimentos. Em outras palavras, há uma afetação e transformação recíprocas entre a percepção e aquilo que é percebido (ou entre o percipiente e o percepto), que complexifica a ideia de uma realidade externa pura a ser percebida. Nesse processo de mútua transformação e diálogo entre a consciência e as coisas, as imagens seriam então, para ele, o modo como a consciência “objetifica”, isto é, apropria-se das sensações e as fixa em algo memorizável e com o que é possível relacionar-se. Nesse sentido, a objetividade das sensações (em oposição à subjetividade da imaginação) e a fronteira clara entre imaginação e sensação, ainda que não se desfaçam por completo no pensamento e na poética de Paxton, entram em um circuito mais complexo de mútua constituição e diálogo. Isso nos leva a um segundo elemento a discutir da poética deste artista:

2. Paradoxos entre objetividade e subjetividade e a questão do sentido

Como coloca Richard Rorty (1999), as obras de Copérnico e Newton deslocam a cosmovisão aristotélica de um universo fechado e ordenado, onde atuavam entes dotados de uma essência singular, para a imagem de um “universo infinito de corpúsculos sem significação”, engendrando, nas palavras de Dyksterhuis (citado por Rorty), a “mecanização da imagem do mundo”.

Muitos elementos da poética e do discurso de Steve Paxton indicam sua busca por fazer uma dança a partir dessa perspectiva newtoniana. Como no trecho anteriormente citado de seu ensaio *Drafting interior techniques* [Esboçando técnicas interiores] (1997), em que Paxton enfatiza a fisicalidade do Contato Improvisação e procura separar o corpo físico (no sentido de corpo sujeito a e que responde a leis físicas, iguais para quaisquer corpos não-humanos) de um corpo afetivo, imaginário, subjetivo (por exemplo, em seu esforço por discriminar sensações "reais" das imaginadas, etc.), efetua-se a busca por uma dança de corpos abordados como entes físicos (no sentido trazido pela física newtoniana).

Com efeito, as leis de Newton são pensadas a partir de corpos genéricos, abstraindo-se suas idiossincrasias singulares, na medida em que se tratam de leis que atuam em todos os corpos físicos da mesma forma (não importa se, no caso de corpos humanos, exista uma consciência que sente os fenômenos físicos de tal ou qual maneira).

Nesse sentido, a poética envolvida na pesquisa inicial que origina o Contato Improvisação e grande parte da obra de Paxton em torno da improvisação (não apenas em contato, mas em solos) e de sua abordagem do corpo (sobretudo nos anos 1970 e 1980), implica um ausentar do foco as idiossincrasias e a subjetividade da experiência, do mesmo modo como o próprio Newton teve de fazer em relação às especificidades de cada corpo físico para poder, ao abstrair as especificidades dos corpos, universalizar suas leis.

No entanto, a experiência de muitos dos sujeitos que assistem e que praticam a forma de dança Contato Improvisação – justamente projetada para enfocar o efeito das leis físicas nos corpos humanos e para desenvolver uma percepção aguçada dessas leis, de modo a que elas possam ser a fonte e o material da improvisação – pode ser amiúde uma experiência de intenso contato com aspectos subjetivos (emocionais, idiossincráticos, etc.) que pretendiam ser suspensos ou postos entre parênteses.

Em um dos primeiros números da revista *Contact Quarterly*³⁰ está publicada uma resenha escrita por Kathy Duncan para um jornal de Nova York sobre sua experiência assistindo performances de Contato Improvisação de Paxton e outros dançarinos em 1975, dizendo que:

O trabalho me tentou a fazer todo tipo de considerações gerais sobre os performers – sobre quais deles estavam confortáveis em seus corpos, quais eram gentis, quais eram agressivos. Pode-se fazer esse tipo de observação sobre as pessoas na rua, claro. Mas neste trabalho as personalidades parecem alargadas. Você está observando pessoas no alto da concentração –

³⁰ Revista editada por Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, criada inicialmente como uma plataforma de troca de informações e discussões sobre o Contato Improvisação e que depois se expandiria para abarcar diversos temas da dança contemporânea e educação somática.

pessoas que praticaram o suficiente para trabalhar por longos períodos sem deixar a atenção cair. Eles são disciplinados. Atêm-se ao ponto e nunca se distraem para coisas irrelevantes. Mas cada um tem um jeito individual com o trabalho. Eles me fizeram sentir que se eu os visse algumas vezes mais eu os conheceria por dentro. (Duncan, 1977, p. 13)

Daniel Lepkoff, já citado, aponta igualmente esse efeito de conseguir visualizar com clareza algo da personalidade e da subjetividade do dançarino (no caso o próprio Paxton), apesar de (ou, como pretendemos defender, justamente porque) ele estar performando ações aparentemente inexpressivas de algum tipo de sentimento ou sentido biográfico, ações simples e pretensamente transparentes em seu caráter cotidiano e básico. Em suas palavras, ainda sobre *Flat*, peça citada anteriormente:

Eu não acho que é somente a simplicidade da coreografia que faz esta ser uma bela dança. Eu acho que o Steve, ao criar esse esquema coreográfico para si mesmo, encapsulou um aspecto de sua experiência de mover-se por sua vida; algo muito pessoal. É essa qualidade que faz esse trabalho ser profundo e bonito (Lepkoff, 2001, p. 36).

Em suma, diante das performances de Contato Improvisação ou de uma de suas peças compostas por movimentos cotidianos, nas quais Paxton queria fazer ações que “não fossem interpretáveis”, mas que valessem “em si”³¹, diferentes espectadores têm uma experiência de visualizar justamente o que parecia ter sido deixado de fora, uma subjetividade muito particular, afetiva, idiossincrática e pessoal, implicada no *jeito*, no modo de atuar as ações.

Penso que esse efeito não é um desvio delirante de alguns espectadores específicos, mas um efeito generalizável do paradoxo entre presença e ausência que estamos explorando nessa discussão (e que ao longo dessa tese esperamos que se desdobre cada vez mais claramente).

Esse mesmo fenômeno parece-me de certo modo indicado em uma das palestras, proferidas nos anos 1960 e publicadas no livro “Nem sempre é assim” (2003), do mestre zen-budista Shunryu Suzuki:

Pode-se dizer que, quando se está praticando o zazen [meditação zen-budista], ninguém sabe de sua prática, mas, para mim, é a melhor hora de compreendê-los. Quando vocês se sentam olhando a parede e eu os vejo por trás, é muito fácil compreender que tipo de prática vocês fazem. (...) Isso é muito interessante. (...)

³¹ “Ações cotidianas [pedestrian actions], das quais eu só queria aquelas que fossem, que não pudessem ser interpretadas como simbólicas – sabe, comer algo ou... podem ser interpretadas mas a intenção era que fossem feitas de tal modo que não fossem nada além delas mesmas. E eu estava interessado em uma escala de movimento que ia do ordinário ao técnico, porque era isso que estava acontecendo na minha vida.” (Paxton, 1989, p. 15)

(...) Quando passamos os cartões *sutra* pelas fileiras durante a cerimônia, cada um de vocês se comporta de um determinado jeito. É bem fácil perceber as diferenças entre vocês, porque a forma é a mesma. E porque repetimos a mesma coisa sempre e sempre, podemos finalmente compreender o jeito de nossos amigos. (Suzuki, 2003, pp. 29-30)

Paradoxalmente, a limitação do escopo do que está sendo presentificado (em uma cena, ou em uma cerimônia ou prática cotidiana) a uma forma ou elemento objetivo (no sentido de o mais amplamente partilhados e concebidos como “reais”), dá presença a aspectos altamente subjetivos e singulares.

Laurence Louppe nomeia um aspecto similar a essa dimensão da singularidade e subjetividade com a noção de estilo. Em suas palavras, “o estilo na dança parece, *a priori*, algo vago e inalcançável. Na realidade, trata-se do que é percebido de forma mais imediata pelo espectador e do que age mais rapidamente sobre sua sensibilidade” (Louppe, 2012, p. 137). Louppe nomeia o estilo como um modo singular de relação com os “elementos constituintes do movimento – o peso e o fluxo” (Louppe, 2012, p. 141), que implica “opções relacionais no mundo” (Louppe, 2012, p. 142). Um aspecto que considero importante dentre o que caracteriza o “estilo” segundo essa autora é o da lentidão de sua formação. Em minha leitura tal lentidão indica tratar-se de um processo de subjetivação – tanto de corporificação dos vários corpos que constituem um corpo subjetivo, como de apropriação do próprio corpo, de um modo que acaba por acentuar ou vivificar os aspectos singulares de dada fisicalidade pessoal (o que já é um paradoxo, na medida em que “fisicalidade” até aqui refere-se a um aspecto universalizável dos corpos).

Em suma, como vimos, ao tentar enfocar, isto é, dar presença ou conceber como presente, isoladamente, as sensações, colocando a imaginação num espaço de ausência (quando buscava distinguir claramente sensação de imaginação e trabalhar somente com as primeiras), Paxton se depara com o caráter imagético de toda sensação e com a potência de transformar efetivamente o corpo que as imagens imaginadas (“irreais”) têm, e que as torna análogas, em seus efeitos concretos, às sensações de coisas “reais”. Tal paradoxo coloca as relações entre presença e ausência das sensações reais e imaginadas em um circuito de trânsito e mútua imbricação. Num efeito paradoxal análogo, quando os corpos são abordados supostamente somente em sua nudez de corpos físicos newtonianos, o espectador olha e vê não peças de máquinas dentro de um universo mecanizado de corpos abstratos, mas uma corporeidade altamente singular e subjetivada. Assim, a poética paxtoniana de enfocar a fisicalidade, que poderia ser compreendida como um tipo de ascese buscando certo modo de supressão ou afastamento do que é subjetivo, resulta, no

entanto, em um evidenciamento e visibilização das singularidades, dos afetos e de outros aspectos da subjetividade.

Evidentemente esse é um terreno filosoficamente pantanoso (que implicaria uma discussão mais específica sobre a noção de subjetividade, para a qual remeto o leitor a minha dissertação de mestrado, Penuela Sanches, 2012, onde recorro à teoria do psicanalista Donald Winnicott para discutir a subjetividade no Contato Improvisação). De todo modo, o que me parece possível afirmar independentemente de um exame extenso do conceito de subjetividade é o efeito de paradoxo entre a presença intencionalmente enfocada em certa poética (em certo modo de fazer um trabalho e uma investigação artística) e a presença emergente das ausências aparentemente excluídas do escopo dessa poética, e que tendem a ser concebidas dicotomicamente àquilo que era enfocado (a subjetividade e pessoalidade em oposição à neutralidade objetiva dos corpos físicos; a imaginação em oposição à sensação).

Desde um ponto de vista de espectador (do registro de uma remontagem feita em 1973) da performance *Flat*, reconheço esses paradoxos atuando de maneira bastante contundente.

A própria concepção de encenação colocada em jogo em *Flat*, ao ausentar uma série de elementos usualmente característicos da teatralidade (na medida em que não há uma cenografia exceto a cadeira como objeto de cena, nem trilha sonora, e, no caso da remontagem de 1973, nenhum recurso de iluminação cênica, etc.), presentifica paradoxalmente com muito mais intensidade a teatralidade da situação, na medida em que é visibilizada a situação teatral como uma forma particular de partilha do sensível, em que o jogo com o espaço e o tempo é muito específico, e também com o estado e a figura do corpo.

Com efeito, na ambiguidade de uma poética que procura encenar o fora da cena (o cotidiano, o banal), vemos, tomando as palavras de Barthes (1984), simultaneamente *studium*³² e *puncta*: cada pausa ou posicionamento pode remeter a uma ação que representaria algo da realidade cotidiana, ao mesmo tempo em que se visibiliza certa fisicalidade ou concretude silenciosa do próprio corpo – “a palavra das coisas mudas”, nos termos de Rancière (2009) – que abre espaço também pra que o sentido não se encerre, e para que se comuniquem estados e afetos para além do processo de identificação com uma narratividade, envolvido na representação clássica tradicional.

³² O quadro de referências de sentido contextuais, interpretáveis a partir da coleta de informações, referências, decodificações etc.

A ambiguidade fica acentuada com a ação de pendurar a roupa, na medida em que aí, o corpo é tomado como um meio (um suporte), ao mesmo tempo em que age.

A roupa abre-se a ser percebida em diferentes sentidos, não como um elemento que representa algo a ser decodificado, mas pelo próprio modo como está disposta na situação: como roupa (com todo o *studium* cultural envolvido em torno do que é uma roupa) e como tecido, peso, materialidade móvel, opaca, etc.

Mas essa ambiguidade não é dicotomia entre a coisa em si e a coisa significada (interpretável): é um jogo e um trânsito entre esses aspectos, que se transformam mutuamente.

Ainda, retomando a articulação paradoxal entre subjetivo e objetivo que estamos discutindo, a ausência de uma intenção expressiva e representativa da emoção presentifica um fluxo mais sutil e cambiante de afetos (comunicados não por expressões faciais estilizadas, mas por um estado de tónus, detalhes na respiração, por um *jeito* de usar o espaço, etc).

Além disso, a simplificação dos elementos permite vê-los em mais camadas, não numa pureza de sentido ou de não-sentido (do tipo em que as ações valeriam “por elas mesmas”), mas como uma corrente de sentidos que se abre. Vêm-se distintas coisas numa mesma coisa – uma certa posição pode remeter a alguma imagem conhecida, pode parecer referência a algum outro trabalho de arte, ou ao cotidiano etc. mas também simultaneamente, pelo modo como aparece, permite que se olhe com atenção e espanto a pele, ou os apoios dos pés, ou o estilo de roupas da década e local em que a performance acontece, ou a ritmo da respiração do dançarino, etc. (trânsitos e simultaneidades entre *studium* e *punctum*).

Isso nos leva à discussão sobre o lugar do sentido nesse circuito paradoxal entre presença e ausência.

A geração de Paxton é conhecida por buscar uma dança em que os movimentos não valessem pelo seu valor simbólico, que tendia a ser interpretável somente por um público familiarizado com os códigos necessários para decifrar as referências narrativas contidas em cada movimento (como seria característico de grande parte dos trabalhos da dança moderna de Martha Graham, por exemplo), mas onde os movimentos valessem “por si” (cf. Banes, 1987). Essa busca pelos movimentos “em si”, desdobrava o que caracterizou justamente o trabalho de Merce Cunningham, em cuja companhia Paxton dançou, que propôs uma dança sem nenhuma referência narrativa, somente como

combinação formal de modos de lidar com o tempo, com os desenhos do corpo no espaço, com dinâmicas e linhas de movimento, etc.

Essa mesma busca por certa pureza da forma percorre o modernismo de distintas maneiras e é formulada com diferentes sentidos e concepções filosóficas de base em movimentos diversos como a pintura abstrata, o construtivismo ou o minimalismo, nas artes visuais, que, cada um a seu modo, afirmavam-se como fora da intenção de representar e como resposta a uma crise da representação³³.

Apesar de esse tipo de busca modernista dentro do campo da dança parecer a alguns críticos (como Banes, 1987) ter sido inaugurado por essa geração dos anos 1960 nos EUA, as considerações de Jacques Rancière sobre a constituição do que ele chama de “regime estético” nos permitem situar historicamente essa disjunção entre a dança e a ordem representativa muito antes dos anos 1960.

Em diferentes obras, Rancière constrói um pensamento bastante consistente a respeito do que significa e quais são as implicações do atual regime estético da arte, e em que aspectos ele se diferencia da ordem representativa vigente grosso modo a partir do pensamento de Aristóteles, em sua *Poética*, até o século XIX.

O regime representativo, de acordo com Rancière, caracteriza-se por três conjuntos de normas estruturantes: uma regulação da visão, uma regulação da relação entre saber e não saber, e uma regulação da realidade. A regulação da visão refere-se a uma “dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível” (Rancière, 2012a, p. 123). A regulação da relação entre saber e não-saber, por sua vez, associa-se também a certa relação entre agir e padecer, que implica uma ordem específica entre “um arranjo de ações autônomo [*poiseis*] e a atribuição de afetos [*aisthesis*] específicos à situação representativa e somente a ela” (Rancière, 2012a, p. 125). Por fim, a regulação da realidade implica que os seres na representação são claramente fictícios mas, ao mesmo tempo, seres de semelhança, “cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados” em um “jogo duplo da distância e da identificação” (Rancière, 2012a, p. 126), ou seja, certa relação entre fingimento e verossimilhança.

Tal regime implicava, portanto, uma hierarquização de temas que cabiam ou não à representação e de modos de representá-los, de acordo com as regulagens do visível e da relação com o saber e com certa noção de realidade

³³ Ver anexo ao final da tese a esse respeito.

A ruptura radical com a lógica representativa e a constituição do regime estético são descritos por Rancière em diferentes aspectos e a partir de diferentes gestos inaugurais, que em seu livro “*Aisthesis: cenas do regime estético da arte*” (2013) são organizados como cenas, que “apreendem os conceitos em ação” (Rancière, 2013, p. 11)³⁴.

A “cena” básica que inaugura a discussão de *Aisthesis* e dá início à lógica do regime estético é a discussão feita por Johann Joachim Winckelmann do Torso de Hércules em sua *História da Arte na Antiguidade*, publicada em 1764. Ao escolher como uma das mais importantes obras da arte grega clássica uma escultura fragmentada, da qual só dispomos do torso sem o restante do corpo, e que retrata o herói mitológico Hércules, emblema do homem livre em ação, em repouso, Winckelmann, na leitura de Rancière, assenta as bases para um paradigma artístico radicalmente diferente do regime representativo, na medida em que:

A estátua mutilada (...) é uma representação do corpo que já não se pode apreciar conforme os grandes critérios em uso na ordem representativa: primeiro, a harmonia das proporções, ou seja, a congruência entre as partes e o todo, e segundo, a expressividade, isto é, a relação entre uma forma visível e um caráter – uma identidade, um sentimento, um pensamento – que esta forma visível deixa reconhecer através de traços inequívocos (Rancière, 2013, p. 20)

Além disso, a posição do Hércules em repouso deixa ver as ondulações dos músculos como “um derramar incessante de uma forma em outra” (Winckelmann, citado por Rancière, 2013, p. 17) e não como representação imagética de uma ação dentro de uma narrativa.

Os desdobramentos da possibilidade da arte fora da ordem representativa – que pressupunha as regulações colocadas acima e a concepção de um produto acabado com sua ordem específica de proporções e relações hierárquicas entre as partes e o todo – serão de várias ordens ao longo dos séculos XIX e XX.

No campo da dança, Rancière discute o trabalho da dançarina estadunidense Loïe Fuller, altamente celebrado por Mallarmé e outros artistas de vanguarda na Paris do final do século XIX.

Propondo uma dança em muitos aspectos completamente diferente do que a tradição do balé clássico fazia conceber como dança, Fuller apresentava sua “dança

³⁴ “A cena não é a ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina óptica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, e em construir a comunidade sensível que esses laços tecem e a comunidade intelectual que faz pensável esse tecido. A cena apreende os conceitos em ação” (Rancière, 2013, p. 11)

serpentina” sozinha no palco, manipulando longos véus e tecidos esvoaçantes, que assumiam formas diversas e cambiáveis com um uso bastante singular da luz e da cor, sem nenhuma referência narrativa ou relação de dependência para com a música. Nas palavras de Rancière, a esse respeito:

O serpentino é a destruição do orgânico como modelo natural do belo. O que se opõe à ordem das proporções geométricas [não somente] é a linha em variação perpétua, aquela cujos acidentes não deixam de fundir-se uns nos outros. Mas é, de maneira ainda mais radical, a inventiva de uma natureza que se burla da proporção. (...)

O véu não é só o artifício que permite imitar todo tipo de formas. É também o que desdobra o poder de um corpo ao ocultá-lo. É o complemento que o corpo se dá para modificar sua forma e sua função. A novidade da arte de Loïe Fuller não passa pelo simples encanto do sinuoso. É a invenção de um corpo novo: esse corpo é o ‘ponto morto’ no centro do redemoinho, que engendra formas ao pôr-se fora de si mesmo. A arte conhece diversos tipos de formas corporais, as dos modelos cujas semelhança os artistas forjam ou as que encarnam sobre um palco o texto de uma peça ou o argumento de um balé. Agora se trata de outra coisa, para a qual Mallarmé não encontra melhor analogia que a música: o corpo que se vale de um instrumento material para produzir um meio sensível de emoção que não se assemelha a nada. (Rancière, 2013, pp. 119-121).

O fluxo de formas em constante aparição e desaparecimento implica uma apresentação da imagem como um “em si” ao mesmo tempo que um deslizamento de possíveis sentidos metafóricos e metonímicos também presentes, e em aberto, naquilo que Rancière nomeia como a figura:

Isso é o que resume a palavra ‘figura’: a figura é duas coisas em uma. É a presença literal, material de um corpo, e a operação poética da condensação metafórica e do deslocamento metonímico: o corpo fora de si mesmo que condensa anotececeres demorados, o corpo em movimento que escreve ‘sem aparato de escriba’ o poema latente do sonhador. (...)

A figura é o ato que institui um lugar, um teatro singular de operações. O que se produz nesse teatro se chama ‘ficção’. (Rancière, 2013, p. 124)

Assim, uma das consequências mais importantes da forma de arte proposta por Fuller, emblemática do regime estético, é uma redefinição da noção mesma de ficção, não no sentido da emergência de uma arte do real, de uma arte que não mais envolve a produção de “fingimentos” e semelhanças, mas no sentido de um modo de organizar as relações entre os elementos sensíveis diverso da ordem de inteligibilidade hierárquica pressuposta no regime representacional. Nas palavras de Rancière:

Também é preciso dar um novo sentido a esta palavra [ficção]. (...)

A regra pela idade clássica é esta: para saber se um desempenho de um corpo merece o nome de arte, é preciso saber se conta uma história. Mas, nesta lógica, uma história não é uma simples sucessão de acontecimentos; é um corpo articulado, dotado de um princípio, um meio

e um fim. Em síntese, o modelo do corpo orgânico definia não só um ideal plástico, mas também o paradigma da ficção.

(...) A arte da bailarina serpentina já não ilustra um desvio da norma ficcional, mas uma nova ideia de ficção: esta substitui a história pela construção de um jogo de aspectos, de formas elementais que analogiza o jogo do mundo.

(...) A nova ficção é um puro desdobrar de um jogo de formas. Estas podem qualificar-se de abstratas, porque não contam história alguma. Mas, se eliminam as histórias, o fazem a serviço de uma mimese superior: reinventam por artifício as formas mesmas nas quais os acontecimentos sensíveis se nos dão e se reúnem para fazer mundo. (...) O imitado de cada coisa é o acontecimento de sua aparição. (Rancière, 2013, pp. 124-125)

As considerações de Rancière, nos permitem compreender a poética de Paxton de uma maneira em certo sentido diferente de como ele próprio e sua geração formularam e caracterizaram.

De fato, trata-se de uma geração que notou que a dança dita moderna, tal como feita nos anos 1950 por Graham e outros artistas, em grande medida ainda referenciava-se na lógica representacional, desconsiderando de certo modo as implicações da proposta de Fuller feita décadas antes, e novamente, como no balé de ação de Noverre no século XVIII (que Rancière também discute, cf. 2013, pp. 22-23 e 31), subordinando a imagem a uma ordem representacional, que fixava o movimento e a forma a um regime de inteligibilidade fechada, referenciado pela narrativa acabada e hierarquizada (na qual cada elemento conta na medida em que diz algo da história e serve ao entendimento da ação e da mensagem visada).

Retomando e atualizando a busca por uma arte que, como a de Fuller, joga com os modos de aparição das formas mesmas, Merce Cunningham, o precursor dessa geração, propunha certa compreensão do movimento “em si”, na “pureza” (nas palavras de Paxton) de sua fisicalidade e materialidade.

O problema filosófico no qual, no entanto, essa geração viria a resvalar liga-se a certa ideia de que a ruptura com o regime representativo se daria pela emergência de uma arte da apresentação pura das presenças, que envolveria uma materialidade e formas “em si”, em que não se implica nenhum trabalho do sentido, tendo em vista que a própria palavra “sentido” pareceria associada ao tipo de inteligibilidade hermenêutica das obras que quereriam transmitir uma mensagem específica, de acordo com um projeto fechado de sua eficácia, isto é, com uma concepção pré-definida de seus efeitos no espectador (obras representacionais, portanto).

No entanto, se o regime representativo de fato ruiu de muitos modos, Rancière apontará que isso não se dá por sua substituição por um regime apresentativo de puras presenças. Em suas palavras:

É frequente descrever-se a ruptura estética moderna como passagem do regime da representação a um regime de presença ou apresentação. Essa visão deu ensejo a duas grandes visões da modernidade artística: há o modelo feliz de autonomia da arte em que a ideia artística se traduz em formas materiais, com um curto circuito na mediação da imagem; e há o modelo trágico do ‘sublime’ em que a presença sensível manifesta, ao contrário, a ausência de qualquer relação comensurável entre ideia e materialidade sensível. Ora, nossos exemplos possibilitam conceber uma terceira maneira de pensar a ruptura estética: esta não é a supressão da imagem na presença direta, mas sua emancipação em relação à lógica unificadora da ação; não é a ruptura da relação entre inteligível e sensível, mas um novo estatuto da figura. (Rancière, 2012, pp. 115-116).

Sendo assim, o sentido e a significação não precisam, para sairmos da lógica representativa, ser concebidos como um elemento ausente, em oposição à presença das formas materiais desnudada, por exemplo, por uma dança das sensações ou por uma poética do ordinário e do banal.

A presença e a valorização do banal e a investigação sobre as sensações sutis e a matéria mesma do sensível, que caracterizam tão fortemente o trabalho de Paxton, são também características principais que Rancière encontra no que chama de regime estético e no tipo de injunção entre presença e ausência que este regime implica. Aqui estão relacionados paradoxalmente e num circuito aberto e sem termo o pensamento e o não-pensamento, assim como a presença sensível e as remissões desta presença a todo tipo de ausência que a sustenta e atravessa. Nas palavras de Rancière:

Existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. (Rancière, 2009, p. 34).

Ou ainda, como coloca Marie Bardet:

A sensação não encontrará seu sentido em uma reflexão posterior, em uma interpretação, assim como, aliás, o movimento. Ela é carregada de sentido neste intervalo, que está, no limite, sempre à beira da imaginação. (Bardet, 2014, p. 225)

Isso significa que o sentido ocupa um lugar na mudez das presenças, não como algo a ser decifrado por um código hermenêutico, mas porque o modo como o sensível é partilhado em cada poética já implica um trabalho específico de visibilizações e

ocultações que mobiliza os afetos e o pensamento de um determinado modo, abrindo e fechando modos específicos de circulação da experiência, e, portanto, do sentido.

Uma peça de Paxton que me parece evidenciar esse trânsito paradoxal entre pensamento e não-pensamento – que, como Rancière discute (2012a), manifesta-se nas diferentes dimensões da produção de imagens em cena – é *Intravenous lecture* [Palestra intravenosa] (1970). No ano desta performance, segundo relata Sally Banes (1987, p. 60), Paxton pretendia fazer uma versão de sua peça *Satisfying lover* [Amante que satisfaz] (1967)³⁵ com quarenta e duas pessoas ruivas nuas, na Universidade de Nova York, mas acabou sendo proibido de fazê-lo por conta da nudez em cena, de modo que, em resposta à censura, apresentou a peça que chamaria de *Intravenous lecture*, na qual falava com o público sobre suas experiências prévias com a censura, ao mesmo tempo em que um médico injetava em seu braço soro fisiológico.

Assumindo o ponto de vista de espectador³⁶, considero que a imagem apresentada é afetivamente intensa em seus atravessamentos, na medida em que combina uma movimentação precisa e claramente reconhecível como dança³⁷ (que depende de certa estetização e disciplinamento das formas e do movimento), com um procedimento médico simples, mas que, mostrado no palco, causa grande incômodo e estranhamento, ao entrar em tensão com o tipo de uso do espaço e com a integridade corporal que o tipo de movimento feito parecia sugerir.

A experiência é de um conjunto de disjunções cujo sentido é aberto (e que são abridoras de sentido). A imagem do braço recebendo a intervenção intravenosa põe em cena, de um lado, todo um conjunto possível de sentidos metafóricos e discussões, como por exemplo as relações de semelhança e dessemelhança entre a dança (e sua suposta liberdade de fluir no espaço) e a mecanização do corpo (efetuada pela anatomia e pela medicalização), *ao mesmo tempo em que* (e também *porque*), de outro lado, torna vivamente sensível a presença dos avessos do corpo, do corpo sob a pele, do sangue e dos órgãos (para além de uma imagem anatômica, mais como sensação de estranheza-familiar), que se nos é dada não por sua visibilização imediata, mas justamente por sua

³⁵ *Satisfying lover* é “Uma dança para um grande número de pessoas (...), que andam da parte direita do palco à parte esquerda, parando para manter-se em pé ou sentando-se de acordo com uma partitura escrita” (Banes, 1987, p. 60). Ou seja, trata-se do trabalho de Steve que mais radicaliza a opção pelo enfoque nos movimentos ordinários (*pedestrian*), ao colocar em cena simplesmente um fluxo de caminhadas e pausas em pé, de várias pessoas.

³⁶ Acessei essa performance pelo vídeo de uma remontagem atuada por Stephen Petronio em 2012

³⁷ Nesta remontagem, o dançarino não apenas falava, mas também fazia uma movimentação complexa e bastante bem desenhada no espaço.

ausência do campo do visível (nada do corpo sob a pele foi de fato mostrado, não vemos as veias ou sangue), provocada e invocada pelo gesto do médico que injeta um líquido nesse dentro que não vemos mas que nos atravessa e parece próximo e palpável o tempo todo, como uma espécie de furo invisível, mas concreto e denso, na ação.

Ou seja, em *Intravenous lecture* me parece clara essa injunção circular e aberta entre a coisa-muda corpo, em sua estranheza que sempre deixa um residual de não-pensado, e toda a reflexão e o pensamento que atravessam e modelam nosso modo de acessar essa materialidade sensível e de senti-la.

Por fim, essa fita de Moebius entre pensamento e não-pensamento, ou, ainda em termos rancierianos, entre a palavra das coisas mudas e sua potência significante³⁸, implica uma noção de pensamento radicalmente distinta da concepção do “pensamento como uma ação que se impõe sobre uma matéria passiva” (Rancière, 2009, p. 25), o que nos leva a um outro aspecto fundamental da poética de Paxton:

3. Ação e não-ação: a consciência testemunha e o sujeito da dança

A investigação da “pequena dança”, bem como o desenvolvimento de uma forma de improvisação baseada no contato tátil implicou, como o próprio Paxton claramente descreveu, uma transformação radical na concepção da consciência (e do próprio sujeito) como ativa por definição (que caracteriza certo paradigma moderno de sujeito). Nas palavras de Paxton já citadas: “enquanto você está fazendo o ficar em pé e sentindo a ‘pequena dança’ você se dá conta de que não está ‘fazendo’ isso, então, de certo modo você está se assistindo fazer [*perform*]” (Paxton, 1977/1997, p. 23). Noutro momento, Paxton diz também que “observar os constantes ajustes que o corpo faz para evitar a queda (...) implica em assistir aos reflexos trabalhando” (Paxton, 1988/1997, p. 142).

Como já colocamos em outro trabalho (Penuela Sanches, 2018), o que a “pequena dança” de Paxton revela com clareza é a existência do movimento independente da ação, mais propriamente *testemunhado* do que *agido*.

Como dissemos ali, em certo sentido, essa existência do movimento independente da ação é uma realidade evidente, no entanto, sua valorização não é nada anódina, já que a associação direta entre movimento e mobilização, e a valorização do movimento como resultado da deliberação de um sujeito, e como associado a uma concepção de um sujeito

³⁸ Que leio como certo tipo de circuito de trânsito entre *studium* e *punctum*, nesse caso em parte à revelia do próprio Rancière, como discutiremos noutro momento adiante.

que age sobre objetos – sendo o corpo, no pensamento moderno, um objeto passivo do conhecimento – obliteraram em toda uma tradição de pensamento outros sentidos possíveis para o movimento, para além da ação de um sujeito concebido como separado do corpo e das coisas. Na experiência da pequena dança, suspende-se o *ethos* ativo. Age-se apenas no sentido de interromper a mobilização, a ação *sobre* algo, e então emerge um sujeito que testemunha não uma ação, mas um acontecer.

Essa suspensão de um certo tipo de agenciamento concebido classicamente como obra de um sujeito soberano que age sobre a matéria passiva das coisas (e de toda forma de alteridade, de qualquer outro que não seja ele mesmo) se aprofunda no trabalho de Paxton com a proposta do Contato Improvisação, na medida em que tal proposta define a improvisação como um tipo de posicionamento em que se faz o mínimo e acompanha-se ao máximo o acontecimento do movimento que emerge do diálogo intersubjetivo e das possibilidades abertas a cada momento por esse diálogo.

Isso fica bastante evidente em um dos exercícios que compõe a pesquisa do Contato Improvisação, em que Paxton propõe aos dançarinos que toquem cabeça com cabeça e sintam a “pequena dança” um do outro, podendo então mover-se à medida em que algo no outro se mova, sem buscar produzir ativamente algum movimento. Nas palavras de Paxton:

[No exercício de cabeça com cabeça] havia um problema sobre quem inicia o movimento, então eu percebi que não tínhamos de iniciar o movimento, que o movimento estava acontecendo, os sutis ajustes do ficar em pé podiam ser sentidos entre as duas cabeças em contato e que você poderia então adaptar a instrução aos estudantes para seguir a pequena dança do outro e tentar manter alguma estabilidade no toque entre as duas cabeças ainda que ambas estivessem movendo-se muito sutilmente. Então é uma questão de abrir-se ao que está realmente acontecendo, em oposição ao que poderia ser outro tipo de instrução. (Paxton, entrevista anexa)

Grande parte do que muitos dançarinos contemporâneos entendem hoje por “improvisação” inclui esse estado de testemunhar, mais do que agir, e de acompanhar o que se escuta, mais do que produzir um resultado pré-determinado por um projeto ou desejo. No entanto, outras abordagens da improvisação distintas incluem concepções diversas de agenciamento e das relações entre movimento e pensamento³⁹.

³⁹ A proposta labaniana, por exemplo, implica pensar a improvisação mais como um desdobramento de certos aspectos escolhidos pelo dançarino da gramática da dança sistematizada por Laban – por exemplo, as direções no espaço, os níveis, as dinâmicas de esforço – do que um tipo de escuta a um movimento de base que já estaria acontecendo ou a alguma outra fonte da ação que destituiria o dançarino de sua soberania compositiva, deslizando-o para uma condição de acompanhante que dialoga com o movimento

Porém, para uma certa corrente de pensamento contemporâneo em dança, essa maneira de conceber a ação do improvisador como uma forma de não-ação⁴⁰ parece já implicada na definição mesma de improvisação, tal como aparece nas formulações de Susan Leigh Foster, por exemplo:

A maioria das teorias sobre a significação da ação humana dependem da concepção de um sujeito individual e isolado, localizado dentro de um corpo, que controla e manipula para conseguir auto-expressão e preencher necessidades individuais. O sujeito dentro do corpo diz ao corpo o que fazer, e o corpo executa essas ordens, às vezes de maneira relutante e inadequada, ou desviante, mas nunca de maneira autônoma. (...) A experiência de improvisar, contudo, estabelece a possibilidade de uma teoria alternativa do agenciamento corporal, uma que refuta a mera instrumentalidade do corpo e sugere formulações outras de como acontecem os agenciamentos individuais e coletivos. A improvisação gera uma experiência de corpo em que este inicia, cria e explora ludicamente seu próprio potencial físico e semântico. O corpo pensante e criador se engaja na ação. (...) Esse corpo instigador, assim como responsivo, sustenta o desenvolvimento da consciência como uma hiperconsciência de relacionalidades. (...) Durante esse trabalho lúdico, a consciência transita entre os pontos de vista de: sujeito em relação a grupo, corpo em relação a corpo, movimento em relação a espaço e tempo, passado em relação a presente, fragmento em relação ao todo em desenvolvimento. Compartilhada por todos os improvisadores em determinada *performance*, essa consciência corporificada permite fazer a dança e, ao mesmo tempo, a dança fazendo-se a si mesma (Foster, 2003, pp. 7-8).

Ou ainda nas palavras de Marie Bardet:

Escolher a improvisação como apresentação em espetáculo é, no limite, pôr-se à beira de não se mover, de não *fazer* nada, e jogar permanentemente com o fato de que não há justamente nada a fazer. A composição, o sentido que surge do agenciamento dos elementos (...), está como sempre já-ali, à flor da pele, à beira de acontecer, sem nunca totalmente acontecer, e sem igualmente ser possível antes de se realizar (Bardet, 2014, p. 158)

Nesse sentido, a improvisação, sob esse paradigma explorado por Paxton atualiza e põe em ação a transformação da concepção de pensamento, discutida por Rancière, como sendo uma ação imposta sobre uma matéria passiva, evidenciando um pensamento que escuta mais do que fala ou age.

O enfoque dessa consciência-testemunha ou pensamento que escuta (e se deixa conduzir e atravessar pela matéria do sensível) permite compreender o projeto de ampliação da consciência e da percepção que Paxton efetua – desde que passa a investigar aquilo que é invisibilizado por ser banal e depois a buscar ampliar a percepção para que

que já acontece, em lugar de produzi-lo ativamente por sua consciência de seus elementos formais. (cf. Laban, 1978).

⁴⁰ Bastante similar à noção taoísta de *wu wei* (cf. Watts, 1991).

esta inclua sensações cada vez mais sutis e os momentos em que ela tende a retirar-se do que está acontecendo (por exemplo por alguns instantes de desorientação em uma queda circular) – não como um projeto de alargar a consciência no sentido de ampliar o campo da consciência voluntária, da ação e da decisão (um empreendimento que poderia ser lido como um modo de colonização e “progresso” do sensível por uma consciência volitiva soberana), mas como um gesto de, ao dar atenção a essa percepção basal de coisas cada vez mais sutis, também modifica a lógica da consciência, no sentido de que ela é mais testemunha do movimento que já acontece do que provocadora ou definidora dos acontecimentos⁴¹.

Pode-se falar, nesse sentido, usando-se a expressão de Marie Bardet, em um “devir imperceptível entre ação e percepção” (Bardet, 2014, p. 105).

Essa subversão do agenciamento do dançante, saindo de uma concepção de sujeito soberano que engendra o movimento, para um lugar de testemunha sensível e responsiva aos acontecimentos que se precipitam em seu encontro com as alteridades (os outros corpos e a alteridade oriunda da abertura de sentido das sensações), reatualiza a questão a respeito de quem dança ou pode dançar, que Marie Bardet encontrou no gesto de Paxton de pôr em cena o caminhar e os movimentos cotidianos e romper com a expectativa de virtuosismo, na direção de uma afirmação de que todo corpo ou qualquer corpo pode dançar – o que desierarquiza não somente as relações classicamente hierárquicas entre as partes do corpo mas entre artistas e não-artistas (cf. Bardet, 2014, pp. 71-96 e 107-130).

Quem toma a palavra, quem dança? A questão do sujeito atravessa necessariamente esses processos de desierarquização, intervindo-se como problemática das subjetivações (Bardet, 2014, p. 125)

Paxton, ao recuar da atitude de iniciador do movimento, escava mais uma camada dessa pergunta a respeito do sujeito da dança, apontando não somente para a possibilidade de partilhar o papel de agente do movimento com outros corpos não-dançarinos profissionais, mas com um acontecer no corpo que está na fronteira e no limite da

⁴¹ Discutindo a obra de Paxton, José Gil também discorre sobre a transformação da consciência, enfatizando, no entanto, não o tema do agenciamento e a transformação das relações sujeito-objeto e ativo-passivo, tal como estamos discutindo aqui, mas a ideia de que a consciência, no trabalho de Paxton, torna-se “consciência do corpo” (Gil, 2004, p. 109), ao impregnar-se dele. Em suas palavras: “Por corpo de consciência devemos entender a consciência tornada corpo, ou seja, que os movimentos da consciência, uma vez impregnada esta pelos movimentos do corpo adquirem a mesma plasticidade, fluência e o mesmo *conhecimento imediato de si* (não-reflexivo) que o corpo possui de si próprio.” (Gil, 2004, p. 121).

consciência e mesmo do humano: o movimento basal do corpo como uma espécie de movimento tectônico que nos atravessa e *acontece* incessantemente.

A ausência de um sujeito volitivo e soberano dá espaço a uma subjetividade que se constitui e se reconstitui num diálogo imaginativo constante e aberto com as alteridades postas em jogo em cada instante da percepção.

Improvisar é ao mesmo tempo sentir e apresentar, é ‘apreender’. Apreender é ao mesmo tempo perceber e agir, em gesto que partilha a percepção com a ação. Improvisar implica, então, apontar sua atenção para a composição já sempre em obra na percepção, cortar e combinar com precisão na multiplicidade daquilo que acontece e que é produzido, e apresentar a ausência ao cortar a carne viva da presença em curso. (Bardet, 2014, p. 169)

4. Presença-ausência entre efemeridade e inscrição: o tempo e a dança

Uma das últimas obras de dança em que Paxton se engajou foi um trabalho de improvisação solo a partir das gravações feitas pelo pianista Glenn Gould das *Variações Goldberg* de Johann Sebastian Bach. A respeito dessa peça, Paxton diz:

Eu comecei a coreografá[-la] no começo dos anos 1960 e era 1986 até que eu finalmente dissesse, ‘Ok, essa performance não vai ser sobre nenhuma das coisas que eu possa construir intelectualmente, vai ser sobre como é o sentimento de mover-se no momento, o que estranhamente é uma outra construção minha. (Paxton, entrevista anexa)

Como se vê por seu depoimento, esse solo de improvisação, que foi apresentado até o princípio dos anos 2000, percorre em certo sentido quase todo o tempo de desenvolvimento da obra de Paxton, entre suas concepções iniciais e suas últimas apresentações, e é atravessado por uma ambiguidade curiosa entre o longo tempo de preparação e maturação que ele demandou e a proposta de simplesmente dançar “como se sente”, tentando evitar qualquer discurso verbal sobre o trabalho.

Não nos seria possível aqui uma descrição exaustiva de cada movimento. Enfoquemos então alguns elementos poéticos e momentos específicos, tomando como base a gravação em vídeo de uma apresentação de 1992⁴².

Trata-se de uma improvisação bastante intensa em seu fluxo de materiais e desenhos do corpo no espaço, em que se evidencia grande domínio das possibilidades e variações de fazer um movimento iniciado em uma parte do corpo reverberar e mover

⁴² Vídeo gravado por Walter Verdin de uma apresentação no *Felix Meritis Concert Hall* em Amsterdam (Holanda).

outras partes e isso ter continuidade com o *momentum* ou então fazer esse fluxo ser interrompido e iniciar uma pausa ou outra frase de movimento.

Às vezes vemos as decisões do dançarino (Paxton), às vezes o corpo parece entrar em um uníssono com um fluxo que a música parece propor. Em outras palavras, podemos apreciar essa improvisação como sendo efetivamente uma improvisação em contato (no sentido dos princípios do Contato Improvisação) com a música (tomada como um parceiro de dança): ora dois corpos claramente distintos produzem seu campo de aparição e transformam a seu modo a matéria sensível (o som e o espaço, principalmente, no caso, da música, as dinâmicas, os desenhos e formas, o espaço, o tónus, etc. no caso do dançarino), ora a emerge uma espécie de terceira entidade que inclui os dois, tal como acontece em um duo de Contato Improvisação, em que o diálogo, na medida em que se suspendem as dicotomias entre passivo e ativo, como vimos, parece uma entidade viva que engendra um corpo único entre os corpos envolvidos.

Às vezes a cabeça ou os braços iniciam o movimento, às vezes a coluna e então diferentes reverberações desse impulso inicial são exploradas, tanto num sentido de deixar acontecer, como de escolher, ao que parece, editar ou direcionar os desdobramentos possíveis de um movimento inicial.

Há também momentos cenicamente muito interessantes em que Paxton pausa (na maioria dos casos aparentemente por cansaço) e respira. A respeito dos efeitos desse momento, no fluxo complexo de acontecimentos e movimentos engendrado, ressoam as palavras de Laurence Louppe:

A anacruse⁴³, enquanto transformação invisível mas presente, um momento vazio no qual todo o simbólico é gerado, é sem dúvida o que a música e a dança podem revelar de mais profundo às outras artes. É na respiração, talvez, ou nessa ligeira sístole de ausência que nasce a imaginação. Por isso, a gestão do fluxo é um desafio importante da dança e suas consequências filosóficas e poéticas são infinitas. (Louppe, 2012, p. 171)

Por vezes, Paxton também deambula no espaço, como que buscando ou esperando que chegue uma próxima corrente ou onda de movimento (a analogia com o surfe não é fortuita aqui).

Trata-se de “momentos de *ma*⁴⁴”, abertos em meio aos momentos de investigação intensa das possibilidades ofertadas pelo vocabulário de elementos e provocadores do

⁴³ Em música, uma nota ou sequência de notas que antecede o tempo forte, inicial, de um compasso. Em um sentido lato, podemos pensá-la como um momento de suspensão/suspense, antes de um acontecimento, associável ao que em dança costuma-se chamar “pré-movimento”.

⁴⁴ Com *ma* aqui evoco o conceito japonês que coincide com o ideograma para a palavra “entre” (*aida* na leitura japonesa, *ma* na ‘leitura chinesa’ usada em língua japonesa). Michiko Okano (2012) discute

movimento que Paxton tem investigado em diferentes etapas de sua obra. Alguns desses elementos são bastante visíveis nas formas e na abordagem do movimento colocados em cena, tais como, as “lâminas do braço” vindas do *Aikido*⁴⁵, a conexão entre essas lâminas, a escápula e a coluna, e destas com os quadris e pernas em uma espiral (que Paxton descreve em seu “Material para a coluna”), as espirais ao longo do corpo todo, as possibilidades de concavidade da coluna inteira (em oposição às espirais) etc.

Tudo isso é visível e evidentemente mostrado na dança. No entanto, há esses momentos de *Ma*, de espaço intervalar, em que outras visibilidades acontecem e se articulam a outras investigações, que não se opõem a essa (dos materiais citados), e por vezes a intensificam afetivamente. Por exemplo, Paxton, em certo momento (ao redor dos 20 minutos de performance), caminha da frente ao fundo do espaço, com luz baixa. Caminha lentamente e, assim, evidencia as espirais que estão envolvidas no movimento contralateral do andar que já estavam evocadas na movimentação intensa anterior (ao claramente conectar as lâminas dos braços aos apoios laterais dos pés no chão, de modo contralateral).

Aos poucos ele então desdobra essa caminhada em giros e outras variações que igualmente partem da espiral e da contralateralidade como princípio.

Deste modo, podemos ver que as inúmeras variações de muitas das formas de dança que conhecemos são claramente derivadas e desdobradas dos princípios básicos de fisicalidade que estruturam a caminhada: a espiral, a contralateralidade, os contrapesos de um lado e outro balanceando e compensando a pequena queda envolvida em cada passo, etc.

Em outro momento, um pouco antes, Steve, depois de pausar e permanecer respirando, vai ao solo e a pessoa que está filmando (Walter Verdin) foca por um tempo (não muito longo) seu corpo e uma parte grande do piso. É um momento singular, um *punctum*, uma ferroadinha para minha experiência como espectador. Fica clara nesta imagem a afirmação de Steve de que não existe dança solo (sozinho), na medida em que o dançarino sempre está dançando com ao menos um parceiro, o solo/chão (Paxton, 1985/1997, p. 103).

amplamente esse conceito enfatizando a impossibilidade de uma definição fechada, e apontando ao mesmo tempo, alguns de seus aspectos, como um espaço intervalar e forma de coexistência entre opostos e também espaço de passagem. (cf. Okano, 2012).

⁴⁵ Forma de Arte Marcial japonesa, sistematizada nos anos 1920 e 1930 por Morihei Ueshiba a partir de princípios e técnicas de outras artes marciais e de concepções filosóficas diversas, dotada de um vocabulário próprio de movimentos que inclui muitas formas de queda circular no chão (rolamentos, em japonês *ukemi*) e uma forma própria de abordar o corpo, ligada à noção de *Ki*. (cf. Ueshiba, 2004).

O interessante é que tanto o chão, quanto a coluna e a fisicalidade do corpo em geral aqui não são enfocados em sua singularidade idiossincrática e sígnica (como possivelmente seja o caso com o chão de terra ou de água em algumas peças de Pina Bausch), mas como princípios gerais, como uma espécie de estrutura de base que está sempre presente.

O chão é abordado, em algum grau de maneira abstraída das suas especificidades, na perspectiva newtoniana que citamos: abordado em suas recorrências generalizáveis – como suporte, como limite onde a gravidade fica evidente e é mais claramente um princípio sensível e poético.

Paxton, sobretudo nesta peça parece de fato procurar visibilizar essa fisicalidade básica e estrutural que sustenta todas as variações de "conteúdo" da dança. Como se afirmasse: o que quer que queiramos "expressar" ou fazer com a dança, caso pensemos o corpo como um meio de expressão, baseia-se em uma fisicalidade de base que se estruturaria sobre certos princípios constantes (a contralateralidade, por exemplo, assim como a gravidade e a relação com o solo, pela gravidade).

Esses princípios são material da dança de Paxton nesta peça, e são desdobrados em suas infinitas variações a partir de seu caráter invariável, assim como, de certo modo, a música de Bach parece desdobrar alguns princípios básicos simples das relações entre os sons e as durações e, atendo-se constantemente a estes princípios básicos fixos, encontrar o máximo possível de variações em torno deles.

Assim, encontramos aqui mais um paradoxo: as variações visibilizam o que seria invariável (os princípios básicos), na medida em que evidenciam sua constância e recorrência subjacentes ao que varia (a velocidade varia, os planos no espaço variam, por exemplo, mas as possibilidades dadas pela estrutura do corpo e pela gravidade seguem as mesmas).

É notável a beleza com que esse jogo paradoxal entre invariantes e suas variações se dá em relação à figura da espiral, que já mencionamos ser abordada por Paxton como a estrutura básica do andar.

Como nos lembra Laurence Louppe, a espiral é quase como uma imagem arquetípica que viaja por diferentes gerações e investigações da dança contemporânea, desde, no mínimo, o trabalho de Delsarte⁴⁶, emergindo e sendo abordada fortemente no

⁴⁶ Louppe começa sua discussão sobre a espiral fazendo referência a Genevieve Stebbins, discípula de um dos alunos de Delsarte, que performa em 1892 uma "demonstração sobre os processos de elaboração da espiral" (Louppe, 2012, p. 212).

trabalho de vários artistas bastante diversos (de Rudolf Laban a José Limón, de Mary Wigman a Trisha Brown). Uma de suas consequências poéticas, segundo esta autora, é o engendramento de um jogo entre tensões contrárias, que “afirma a recusa de um corpo constituído por um bloco” (Louppe, 2012, p 213) e estabelece uma espacialidade circular e multidimensional, rompendo com o espaço frontal da perspectiva clássica (como o próprio Paxton afirma, como vimos).

No entanto, como enfatiza essa autora, nenhuma forma ou tema “arquetípico” vale em si na dança contemporânea, sendo sempre reinventado à medida em que redescoberto na experiência corporal de cada dançarino (dentro do *ethos* que caracteriza a dança contemporânea, também segundo essa autora, de busca por uma corporeidade singular e própria a cada artista e a cada proposição poética). Em suas palavras:

Na verdade, o imaginário universal, tal como os *tropos*, pode ser o ‘fundo’ onde buscar temas de composição (...). Porém, os pioneiros [o que, por definição, caracterizaria todo artista de dança contemporânea] não o faziam: eles tiveram de reinventar tudo para poder legitimar, por força do corpo, o nascimento eventual de uma forma. (...)

Os motivos revelaram-se quadros simbólicos tradicionais (...). Contudo, nesta oficina de espacialidades, o bailarino não encontrará o seu lugar. Como um nômade, até no imaginário, compete-lhe construir, a partir do seu corpo, as formas locais que decide habitar – uma forma de nos recordar que as relações espaciais serão sempre tributárias de nossa própria atividade e reflexão enquanto corpos-sujeitos. (Louppe, 2012, p. 218).

Nesse sentido, assim como muitas vezes Paxton repete o chiste de que inventou o caminhar, a espiral é (re)inventada⁴⁷, em sua poética, como um manancial similar ao chão com que dialoga – que não deixa de ser uma fonte de confiança e, em termos winnicottianos, *holding*, sustentação, para seu brincar⁴⁸.

Além disso, encontro nesse trabalho (com os princípios de base do movimento como pontos de partida para construir intrincadas variações) uma espécie de resposta dada

⁴⁷ Usamos o termo “reinventar” ou “inventar” evocando a teoria de criatividade do psicanalista inglês Donald Winnicott, para quem a criatividade é oriunda de experiências iniciais em que o mundo exterior é apresentado ao bebê tal como se fosse criado por ele, constituindo uma área de experiência que Winnicott denomina como “transicional”, onde não é necessário decidir se o que é encontrado é interior ou exterior, vindo de fora ou inventado. Esse espaço transicional é base do brincar e da possibilidade de uma apropriação singular da cultura, o que para Winnicott caracteriza a saúde. (A esse respeito, cf. Winnicott, 1975).

⁴⁸ Ainda de acordo com Winnicott, a experiência transicional e o brincar dependem de os cuidadores do bebê proverem um adequado *holding*, isto é, um tipo de cuidado que responde às necessidade do bebê sem no entanto invadir ou antecipar demasiado seus gestos, permitindo que ele se sinta sustentado por cuidadores que são como um ambiente seguro (e não ainda como pessoas com todas as complexidades de poder ir embora, odiar, etc. que pessoas possuem). Em outras palavras, o brincar acontece e depende da corporificação de experiência de sustentação e suporte, muito primárias, mas com um sentido ao mesmo tempo muito sutil e muito claro. (cf. Winnicott, 1990 e Abram, 2007, pp. 193-199)

por Paxton (e talvez também por Bach) à velha questão da efemeridade e evanescência do corpo e da dança. Nas variações incessantes, a presença do invariante.

Trata-se de, como nos outros aspectos que discutimos até aqui, uma presença paradoxal. Não há um momento específico em que a espiral ou o que quer que Paxton tome como princípio possa ser capturado. Lembremos das palavras de Bardet:

A dança é atravessada pela questão da *ins-criação* através de dois movimentos em espiral, um em direção ao solo, o outro em direção a um *es-critura* sobre outro suporte, dois sentidos que não se opõem tanto quanto se matizam. Então, atam-se novamente a força da gravidade e a do tempo: guardar alguma coisa do presente que passa, eis aí um gesto do tempo; entrar na gravidade de um presente sempre renovado, eis aí um gesto de peso, ambos tecem as alegrias e os horrores de uma sensação terrestre de um tempo que passa. (Bardet, 2014, p. 143).

Não se inscrevendo em um sentido unívoco e capturável, essa espécie de invariante se insinua o tempo todo nas variações incessantes, talvez pela intenção consciente do artista de atentar a essa camada enquanto dança, talvez porque seu corpo está radicalmente transformado por longas horas de escavação desses princípios no fazer cotidiano, quando vai se corporificando e sedimentando (nos ossos e músculos, no tônus e no ritmo, no olhar e nos apoios dos pés...) uma poética singular.

Trata-se de um jogo entre variações e invariantes (princípios), no qual as variações, naquilo em que não podem variar, dão presença aos invariantes, e ao mesmo tempo, os invariantes são o eixo em torno do qual todas as variações se desdobram e podem acontecer. Em outras palavras, paradoxalmente, porque propõe-se a fluir e variar, porque propõe-se a divagar em movimento sem intelectualizar seu fazer (ou seja, porque ausenta em certo sentido seus princípios e mesmo suas obsessões), Paxton abre um espaço de presentificação do que lhe atravessa como elemento invariante de sua poética e de sua subjetividade artística. Mais uma fita de Moebius (espiralada) aparece aqui: a estrutura (invariante) sustenta o fluxo heraclítico de variações do movimento, e só existe e só pode existir nesse fluxo, como um vislumbre que o atravessa em algum lugar que não é nenhum lugar capturável, fotografável, mas que sempre está *quase* aí.

Uma das consequências (est)éticas dessa resposta ao tempo (ao “tudo flui”) é que ela parece propiciar uma atitude de confiança que encontro atravessando toda a obra de Paxton (cf. entrevista anexa). Com base em um solo de invariantes (mesmo que não absolutos, e podendo ser considerados assim em comparação a outros elementos muito mais variáveis ou mais rapidamente variáveis), é possível, paradoxalmente, encontrar sempre variações. Em outras palavras, o “novo” é sustentado pelo que não é novo (mesmo que não seja de todo conhecido, já que as variações e sua “novidade” vão revelando,

naquilo que não variam, esses princípios de base aos poucos, e nunca por completo ou de maneira que possa ser encerrada.

5. Horizonte – pele

Um dos aspectos da relação entre percepção e consciência que espantam e mobilizam a investigação de Paxton é a possibilidade que os sujeitos humanos temos de conceber algo desconhecido, isto é, de perceber que há algo em algum *ali* que não percebemos de fato, mas que sim existe, está *lá*, mesmo sem ser percebido num *aqui-agora*. Em suas palavras:

Esta habilidade é uma das maravilhas da mente humana ou da linguagem... a de que podemos até mesmo pensar sobre algo como desconhecido. (...) Quando eu penso sobre a consciência ser consciente de que não sabe algo: isso é impressionante! Como... em que nível você está consciente do que você não conhece? Então, de algum modo, você conhece algo sobre isso, mas você sabe que não sabe muito ou não sabe onde, ou não sabe quando, ou não sabe... muito sobre isso, mas é algo impressionante sobre a imaginação que possamos ter esse tipo de pensamento [conceber algo desconhecido] (Paxton, entrevista anexa)⁴⁹

A possibilidade de conceber o desconhecido e de, em certo sentido, percebê-lo, complica uma noção realista e linear de presença. O desconhecido percebido é também presentificado de algum modo, ainda que não esteja aqui e agora, ou esteja aqui agora sob a forma de uma ausência positiva, uma ausência eficaz, nos termos de Rancière, no sentido de que é uma ausência presente, palpável e concebível.

Encontro na palavra “horizonte” uma maneira de nomear esse conhecimento do desconhecido, esse conceber um além da percepção atual (um concebido que é, portanto, uma forma de presença do ausente). O desconhecido que podemos conceber e visar é algo que em certa medida inventamos, ficcionamos, ao mesmo tempo em que é sugerido como virtualidade por todas as relações perceptivas até então vividas e encontradas. É similar ao mundo encontrado nas experiências transicionais tal como descrito por Winnicott: é interior e ao mesmo tempo exterior, é criado como uma nova existência e ao mesmo tempo oferecido como algo que já existia. Como sustenta esse psicanalista, do ponto de vista da possibilidade do brincar (e de toda criação e apropriação da cultura), não se deve tentar resolver o paradoxo escolhendo por uma de suas polaridades (externo ou interno, inventado ou encontrado).

⁴⁹ Trechos retirados de entrevista feita por email e entrevista presencial, ambas anexas.

A compreensão proposta por Edmond Husserl para a percepção baseia-se justamente na noção de horizonte como um modo de indicar que cada evento instantâneo de percepção não é somente constituído de uma sensação *atual/presente*, mas também das virtualidades que um dado perfil do objeto percebido já sugere que existem. Em outras palavras, o conceito de horizonte indica que o ato perceptivo inclui em si a temporalidade, na medida em que cada instante da percepção supõe e desenha a intencionalidade dos instantes seguintes. Nas palavras do autor:

Tão essencial quanto a *atualidade* da vida é também a *potencialidade*, e esta potencialidade não é uma vazia possibilidade. Cada *cogito*, por exemplo, uma percepção externa ou uma recordação iterativa etc., traz em si próprio, e como algo desvendável, uma potencialidade, que lhe é imanente, de possíveis vivências referíveis ao mesmo objeto intencional e realizáveis a partir do eu. Em cada *cogito* encontramos, como a Fenomenologia diz, *horizontes*, e em diferentes sentidos. A percepção prossegue e delinea antecipadamente um horizonte de expectativa, como um horizonte de intencionalidade apontando para o vindouro enquanto percebido, portanto, para futuras cadeias perceptivas. (Husserl, 1929/2013, p. 17).

É importante salientar que para Husserl as potencialidades são imanentes ao objeto, o que justamente implica uma multiplicação de camadas da noção mais simples de presença: se uma percepção presente é também composta por virtualidades que lhe são imanentes, como intencionalidades vindouras já pressentidas, isso implica, a nosso ver, pensar que toda presença, já no ato mesmo da percepção, é habitada e atravessada por ausências – neste caso pelo ainda ausente, mas presente como possibilidade vindoura.

Em suma, as relações e posições em potencial, possíveis e sugeridas a cada nova configuração de uma dada coisa também são parte do que essa coisa é (das relações e posições “reais”, atuais), ou mais precisamente, de como ela se apresenta na experiência.

Dentro de sua discussão sobre a noção de “articulação”, Bardet chega a uma concepção da imagem que ressoa a noção de *Ma* e também a ideia de horizonte.

A imagem se situa entre, ela constitui esse entre, não uma fronteira, mas o limite como meio movente. (...) Paradoxalmente, ao mesmo tempo *meio* e em uma imediatez, essas imagens constituem esse lugar-momento *entre*, esta percepção-ação, ainda aí a meio caminho entre a extensão e o inextenso: o *extensivo*. (Bardet, 2014, p. 231).

Discordando de um aspecto da colocação de Bardet, que me parece deslizar para fora do paradoxo que ela própria propõe, penso que esse caráter de “meio”, no sentido de um “entre”, da imagem exclui a noção de imediatez, que a autora entende como imediação. Pelo contrário, penso que o que estamos tentando apontar com conceitos paradoxais como a própria noção japonesa de *Ma* ou a noção winnicottiana de espaço

transicional é uma experiência de passagem e trânsito em que nenhuma presença é uma imanência imediata e direta, mas sempre um entre presença e ausência, um entrejogo e trânsito sem lugar capturável. A imanência é, à luz de Husserl, justamente a das virtualidades que anunciam que nenhum instante de percepção constitui um ato de conhecimento completo e fechado em si mesmo, mas sempre inclui já em si instantes de percepção do futuro e do passado, que fazem com que o a experiência seja sempre constituída tanto por certo instante “presente” como pelo passado que ela recolhe e o futuro que ela já anuncia em si.

A noção de horizonte pode se relacionar com a ideia de um espaço-entre nesse sentido: como um limiar que ao mesmo delimita um espaço/tempo, ao mesmo tempo em que já anuncia e inclui um além de si em potencial. Esse “além de si em potencial” é uma figura de presença-ausência.

Assim, o horizonte é um limiar que nos conta que há algo além e que nos conta algo desse além, nos convida a ele, ao mesmo tempo em que evidencia sua ausência, ainda, e implica deixar um atrás que passará a ser um aquém igualmente ausente, mas igualmente determinante de como percebemos o além que se avizinha e que se insinua.

O horizonte é um espaço de concepção e de presença do que, paradoxalmente, ainda não está presente, mas, ao mesmo tempo já está presente como algo visado.

No entanto, a poética de Paxton permite adicionar dois aspectos a essa noção de horizonte: um primeiro aspecto é do que essa percepção que inclui virtualidades não caracteriza somente a experiência visual e tampouco acontece de modo linear (como a linha do horizonte visualmente sugeriria). Trata-se, ao contrário, de um horizonte esférico, que aponta para infinitas direções e que tem no tato e na pele seus sentidos paradigmáticos. Em outras palavras, a pele deslizando ou rolando, tocando, provê uma experiência de liminaridade que poderíamos nomear como a de um *horizonte esférico*, em que um desconhecido ausente está já insinuado a cada instante, à medida em que o movimento constitui ausentes que se insinuem como presenças, presenças que passam à ausência, deixadas como um aquém transformador, um rastro que pode vir a atualizar-se ou desdobrar-se no além já vislumbrado.

Um segundo aspecto que a poéticas e as reflexões de Paxton permitem indicar é que o horizonte da percepção e da experiência não inclui somente suas potencialidades mais diretas e mais proximamente indicadas, mas uma possibilidade ampla de concepção desse “mais além” da percepção. O assombro de Paxton sobre o fato de que podemos conceber um desconhecido é um indicativo de que o horizonte do que conhecemos é

amplo o suficiente para concebermos uma experiência ilimitada além do conhecido. Nesse sentido, nossa experiência “presente” é sempre atravessada pelo fato de que nossa consciência é capaz de conceber experiências ausentes, mas presentes como possibilidade, em graus ilimitados.

Isso implica, a nosso ver, que o atravessamento de toda presença pela ausência (nesse caso sob a figura da virtualidade) não aponta para um fim: ultrapassar horizontes não é um processo cumulativo na direção de algum momento futuro em que o mundo e os objetos poderão ser conhecidos por completo, sem mais nada a ser ainda conhecido. O horizonte não se esgota. O fato de que podemos conceber num instante o desconhecido, implica também que sempre haverá um desconhecido concebível ao qual enviar intenções perceptivas. Sendo assim, o que se projeta é mais uma poética de mover-se deslocando infinitamente os horizontes, do que um trabalho de somatória e acumulação de novos territórios de conhecimento na direção de um conhecimento totalizante e absoluto.

Em suma, a investigação da percepção como baseada em um horizonte-pele no trabalho de Steve Paxton permite compreender uma possibilidade de relação entre presença e ausência pela via da representação, mas de uma imbricação mútua entre uma e outro. O horizonte constitui-se do que se acessa no instante e também de virtualidades que configuram presenças-ausência.

Assim, a percepção é um constante trabalho de mapear a extensão do território percebido e presente e, para isso, recortá-lo, deixando ausentes outros aspectos. Nesse sentido, Paxton procura ampliar a percepção sobre o que em algum momento é imperceptível (como o banal, ou o muito sutil), mediante certa suspensão da percepção do que já é tido como evidente.

Nesse sentido, o jogo entre ausência e presença se dá em um trânsito constante: diferentes horizontes de ampliação implicam diferentes zonas de obscurecimento, presenças sustentadas e que sustentam ausências. Ausências de foco sobre o que tende a ser enfocado habitualmente para fortalecer um enfoque sobre o que tende a ser ignorado.

CAPÍTULO 2: PINA BAUSCH

Quando perguntei a Pina de qual gênero de teatro ela gosta, me contou uma pequena história que viveu: duas pessoas falam de *Einstein on the Beach*, de Bob Wilson. Um diz: ‘A coisa mais bela foi o cavalo branco que atravessou a cena muito lentamente’. E o outro: ‘Mas do que você está falando? Não havia nenhum cavalo branco!’. E o primeiro rebate: ‘Tenho certeza de que o vi’. E Pina acrescenta: ‘Este é o teatro de que eu gosto, um teatro em que acontecem essas coisas.’

Renate Klett (2002, p. 108)

1. Fragmentação da presença – relação com o outro ausente

De início, vê-se um palco coberto de grama fresca e um veado empalhado ao fundo. A estrutura arquitetônica do teatro é aparente. Um homem come sopa sentado à mesa, com um microfone amplificando o som do sorver a sopa, e então fala algo em francês. Em seguida, entram dançarinos em fila e atravessam o prosscênio. Ao fundo, desmontam uma mesa. Uma mulher canta “*happy birthday to me*” e sopra a chama de um isqueiro. Uma mulher recita um poema em inglês em que conta ter tido uma reunião pequena com três pessoas: *I, myself and me*. Entra então uma mulher cavalcando nos ombros de um homem. Em seguida, diferentes acontecimentos isolados curtos apresentam-se ao mesmo tempo: um homem manca; um homem toma sopa; uma mulher faz uma cama muito curta onde um homem tenta deitar-se, mas não cabe; uma mulher beija o chão e mede o tamanho da boca a partir de sua marca no chão.

Mais tarde, outras ações se desenrolam simultaneamente: pessoas se vestem; uma mulher dança numa mesa flamenco como se fosse um marionete; alguém grita; alguém cai da cadeira; vários entram e saem; um homem cheira um prato e faz gestos de que está delicioso; uma mulher arruma a grama do cenário; um homem faz um gesto em câmera lenta de quem levou um tiro; outro come sopa.

Tais ações descortinam-se em dois diferentes momentos da peça *1980: ein stuck von Pina Baush* [1980: uma peça de Pina Bausch] (1980). Neste exemplo, como em várias outras obras de Pina Bausch (1940-2009), amiúde são apresentadas ações curtas sequencialmente ou simultaneamente, sem terem uma conexão dramática ou narrativa linear evidente umas com as outras. Os bailarinos apresentam pequenos quadros

dramáticos simples constituídos por uma ou poucas ações, que podem então repetir-se, sem que haja uma articulação lógico-temporal que implique relações de causa e consequência ou outras relações narrativas entre uma ação e outra.

Os personagens, nestes casos, compartilham um mesmo espaço cênico, mas é como se, apesar disso, estivessem vivendo narrativas paralelas, cada um em um mundo próprio, relacionando-se com um universo particular de seres, imagens e afetos não compartilhados com os demais personagens. Em outras palavras, diferentes atores-bailarinos compartilham um mesmo espaço e tempo em cena, mas contracenam não entre si, apenas consigo mesmos ou com *presenças outras*, que não as de seus colegas de cena.

A experiência do espectador, nesse sentido, assemelha-se a testemunhar, por exemplo, pelas janelas de um edifício, fragmentos das vidas de diferentes pessoas que vivem em apartamentos distintos, porém como se fosse possível vê-las todas simultaneamente em um grande espaço compartilhado, sem as paredes aparentes, mas mantendo-se o isolamento de espaços e mundos próprios para cada pessoa ou pequeno grupo de pessoas. Ou ainda, assemelha-se a testemunhar um espaço público urbano desde um ponto de vista fixo de observação, quando diferentes acontecimentos paralelos convivem em um mesmo espaço-tempo, mas cada pessoa ou grupo de pessoas observados segue um fio narrativo independente, ao qual só temos acesso de modo fragmentário, sem saber o que aconteceu antes e o que acontecerá depois que tais pessoas saírem de nosso campo de visão.

Tais acontecimentos não articulados – nem por uma linha narrativa comum, nem por uma perspectiva comum que estabeleça relações do tipo entre um centro e uma periferia ou entre episódios em um fio narrativo em torno do qual as transformações e acontecimentos devem ser lidos e compreendidos – implicam um regime de *fragmentação da presença*, que se caracteriza por diferentes aspectos que nomearemos ao longo deste capítulo, sendo um deles o de que os atores-bailarinos agem de maneira independente uns dos outros, como que vivendo histórias diferentes dentro de uma mesma peça ou ainda, como se estivessem sós, mas compartilhando um mesmo espaço e tempo com outros sujeitos igualmente sós⁵⁰.

Evidentemente que o espectador pode, em sua leitura, estabelecer uma série de articulações e relações entre essas *microcenas*, a partir do sentido que encontra em cada

⁵⁰ Discorreremos adiante sobre as relações entre essa situação paradoxal dos atores em cena, com a posição subjetiva da criança que pode “estar só em presença de alguém” descrita por Winnicott (1958/1965).

cena e em cada ação – por exemplo uma ação ou *microcena* pode ser lida como ligada metaforicamente a uma outra, ou duas cenas podem parecer metáfora ou metonímia de um mesmo tipo de experiência, sentimento, imagem, ou ainda várias dessas ações fragmentárias podem ser lidas como articuladas entre si por um mesmo tema, assunto ou afeto em comum mais ou menos evidente etc. – no entanto, o que salientamos de partida é que tais articulações se dão pela leitura específica de cada espectador, em alguns casos podendo ser mais ou menos sugeridas pela composição total da peça, mas, ainda assim, as cenas são dispostas na composição total de maneira independente, tanto que podem repetir-se e serem dispostas no espaço e no tempo de modos totalmente diversos, em outros momentos da peça (ou às vezes repetir-se em peças diferentes, que estabelecem contextos diferentes para um mesmo fragmento ou ação). Quando uma bailarina canta “*happy birthday to me*”, por exemplo, ela não o faz como se este fosse um acontecimento posterior ou anterior à ação da outra bailarina que diz ter feito uma reunião com “*I, myself and me*”, tampouco ela faz qualquer menção explícita ou referência que possa sugerir ao espectador certo tipo de ligação entre sua cena e as que são simultâneas, anteriores ou posteriores. Ainda que ambas as *microcenas* possam ser lidas como articuladas por um tema em comum (neste caso, a solidão ou o solipsismo, por exemplo), elas são apresentadas como acontecimentos que se encerram em si mesmos, tal como os elementos dispostos em uma colagem.

Juliana Silveira destaca que o procedimento da colagem é estruturante nas peças de Bausch. Nas palavras de Norbert Servos a esse respeito, por ela citado:

Ao invés de cada detalhe ser absolutamente interpretável, as características dominantes das peças são a multidimensionalidade e complexa simultaneidade de ações que oferecem um amplo panorama do fenômeno. As peças não pretendem ter o tipo de integridade na qual cada elemento pode ser questionado em sua significação individual em relação a uma história contínua. (Servos, 1984, citado por Silveira, 2015, p. 63-64).

Na leitura de Silveira, a colagem implica um efeito de abertura do sentido e a impossibilidade de uma interpretação unívoca da composição. Em suas palavras:

A colagem, no caso de Pina Bausch, é a justaposição de pequenas cenas advindas das respostas dos bailarinos à diretora. Quando se cola uma cena em outra, ressignificam-se ambas, e a consequência disso é a proliferação dos sentidos criados pela peça. Se justaponto cenas que normalmente não aconteceriam juntas, elas ganham novos significados e possibilidades. Quando destaco algo de seu contexto original e o coloco em outro contexto, forço uma observação distanciada. Na colagem nenhuma interpretação conclusiva pode ser afirmada. (Silveira, 2015, p. 64)

Na história da pintura moderna, o exemplo mais citado como início do uso da colagem se dá em um período do desenvolvimento do cubismo, por Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973), quando são introduzidos elementos extra-pictóricos (no sentido de que valiam por sua textura ou por serem reconhecíveis como objetos já prontos presentes no cotidiano), como jornais, linhas e tecidos, na composição pictórica. No entanto, Luiz Renato Martins (2007), ao discutir as leituras críticas sobre a colagem na obra destes dois artistas, situa Manet, ainda no final do século XIX, como uma espécie de pré-história da colagem que nos interessa retomar para pensar o caso de Bausch. Em suas palavras:

Se admitirmos a noção de montagem como articulação entre elementos descontínuos, qual a relação entre peças de uma engrenagem, poderemos considerar que algo de uma montagem já se apresenta em "Le Déjeuner sur l'Herbe" (1863), de Manet (1832-83).

O seu tema, dois burgueses e duas figuras femininas num bosque, soma empréstimos de duas obras da tradição: "O Julgamento de Páris", de Rafael (1483-1520), 1 e o "Concerto Campestre", de Giorgione (1476/8-1510), 2. Mas seu tratamento (...) comporta várias dissonâncias, a saber: ausência de transição entre luz e sombra, estabelecimento de zonas cromáticas opostas etc., sem falar no teor absurdo da cena: dois burgueses engravatados conversando, sentados na relva, ao lado de uma mulher no esplendor da nudez, como se nada houvesse. Ao fundo, outra figura de mulher, destacada das três figuras à frente, reforça a incongruência. Em síntese, quebra-se assim a unidade pictórica, porque as partes são elaboradas como se situadas em telas distintas. (Martins, 2007, p. 2)

Diferente do que acontece, por exemplo, no quadro de Picasso também citado por Martins, intitulado "Guitarra" (1913), em que os diferentes pedaços de jornal e papel cortado e colado compõem as formas de um violão, ao mesmo tempo em que sobrepõem diferentes texturas e relevos táteis, no quadro de Manet citado pelo autor, os elementos são todos pictóricos (figuras pintadas à tinta), mas rompem com a ordem clássica de representação figurativa, na medida em que não se organizam em torno de uma perspectiva comum única e da apresentação de evidências de que de fato estão em um mesmo tempo e lugar. Compartilham o mesmo espaço, o mesmo quadro, mas cada um é pintado como se iluminado por uma luz diferente, vinda de um lugar diferente, com um universo cromático diferente (o que seria considerado um erro na ordem representativa estabelecida a partir do Renascimento). Além disso, ainda que compartilhem supostamente a mesma cena, são regidos como que por lógicas e ordens diferentes, como se diferentes cenas e realidades estivessem justapostas em um único quadro – a mulher nua, por exemplo, parece relacionar-se mais diretamente com o espectador do quadro,

como se estivesse sozinha com aquele que a olha de fora do quadro, do que com os dois homens que dialogam entre si, pesadamente vestidos, ao lado dela.

Édouard Manet. *Le Déjeuner sur l'Herbe* [O café da manhã sobre a grama]. (1863)

Os elementos que fazem do quadro de Manet, nas palavras de Martins, uma “colagem *avant la lettre*” – quais sejam, a articulação de elementos descontínuos, a quebra da unidade e a composição em que as partes, mesmo que apresentadas simultaneamente, parecem pertencer a cenas distintas – são os que nos interessam salientar também no tipo de justaposição de cenas que tem sido nomeado como colagem em relação ao trabalho de Bausch.

No âmbito das artes cênicas, essa fragmentação da unidade em partes simultâneas, porém não articuladas em uma ordem representativa única pode ser lida como um exemplo de implosão do gênero dramático, que vem sendo discutida por diferentes autores, a partir especialmente da obra de Peter Szondi (2001).

Como coloca este autor (Szondi, 2001, pp. 25-32), o teatro propriamente dramático, constituído na modernidade (tendo como seu corolário dramaturgos como Racine ou Corneille), implica uma unidade fechada em torno de três elementos axiais: o tempo, o espaço e o nexo lógico entre as ações (de modo que uma cena deve decorrer da anterior). Este autor identifica a partir do século XIX um recorrente fenômeno de quebra e fragmentação dessa unidade, com a entrada em cena de momentos narrativos não centrados na atualidade das ações ou com a evocação em cena de elementos que não cabem na visibilidade dramática clássica, tais como a “interioridade” dos personagens

(como ocorre em Strindberg), ou as reminiscências de um tempo passado nostalgicamente projetado no presente (como em Tchekov). Szondi interpreta tais fenômenos de quebra da unidade em torno da ação como uma espécie de invasão da forma dramática “pura” pela lógica própria do gênero épico, instaurando uma crise dialética que, para Szondi encontraria sua síntese no teatro épico desenvolvido por Brecht no século XX, enquanto que, para outros autores, tal crise implicaria na implosão do teatro dramático em direção a um teatro “pós-dramático”, como nomeia Lehmann (2007) ou “performativo”, na nomenclatura de Féral (2008).

Enquanto Szondi e os autores que desdobram seu diagnóstico compreendem a fragmentação da unidade do drama a partir de uma tensão dialética entre o gênero dramático e o gênero épico, Jacques Rancière, em diferentes obras (2009, 2012, 2013, 2014) examina os fenômenos de fragmentação de uma ordem unitária nas artes a partir de uma chave de leitura diferente, que nos parece mais contundente e apropriada para compreender os artistas que examinamos nesta pesquisa. A compreensão proposta por Rancière não se baseia na contraposição entre os gêneros poéticos estabelecidos por Artistóteles, mas entre *regimes* de concepção da arte, um *representativo* e outro *estético*.

Como já discutido mais extensamente no capítulo anterior, enquanto o regime representativo é baseado em “dois grandes critérios”, a saber, “a congruência entre as partes e o todo” e “a relação entre uma forma visível e um caráter – uma identidade, um sentimento, um pensamento – que essa forma visível deixa reconhecer através de traços inequívocos” (Rancière, 2013, p. 20), o regime estético, por sua vez, implica a “destruição do modelo orgânico do todo com suas proporções e simetrias” (idem, p. 24), abolindo “um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade a passividade” (Rancière, 2009, p. 25), de modo a evidenciar e abrir espaço à “palavra que as coisas mudas carregam em si mesmas”, que é também a “potência de significação inscrita em seus corpos” (Rancière, 2009, p. 35).

Assim, a fragmentação, no regime estético, implica uma concepção da arte segundo a qual cada fragmento é significativo não porque é uma parte de um todo que tem neste todo um papel pré-determinado, com um sentido unívoco e único, mas porque é já habitado em si pela “palavras das coisas mudas”, isto é, por uma significação própria e multifacetada, cujos nexos com as significações de outros fragmentos dependem de cada espectador.

A abertura do sentido e da significação em suas obras é de fato uma escolha deliberada, reafirmada frequentemente por Bausch:

Eu nunca, jamais pensei: “É assim que é”. (...) Eu geralmente pensei em algo completamente diferente, significando algo diferente – mas não apenas aquilo (...). Você pode ver como isto ou como aquilo. Apenas depende de como você assiste. Mas o pensamento unilateral com o qual se interpreta, simplesmente não está certo. (...) Você pode sempre assistir de outra maneira (Bausch, citada por Fernandes, 2017, p. 77)

Junto a isso, a emancipação do espectador – entendida por Rancière (2014) como uma das características do regime estético, que implica, entre outras coisas, que o sentido da obra depende do espectador e varia de acordo com cada espectador – é também bastante reafirmada por Bausch, que frequentemente coloca que os nexos entre os diferentes elementos de suas peças, bem como a maneira de senti-los e interpretá-los dependem totalmente do espectador:

Se eu disser o que eu sinto ou o que eu quero em uma peça, então as pessoas no público tentarão olhar para ela com os meus olhos. Elas tentarão seguir o que eu penso. Mas elas deveriam sentir por si mesmas. É por isso que eu não falo sobre significados. O público é parte da criação. (Bausch, em entrevista a Bowen, 1999, publicada em Climenhaga, 2013, p. 102)⁵¹

Para Ciane Fernandes (2017) tal abertura de sentido, característica da obra de Bausch, seria consequência sobretudo do uso que a coreógrafa faz da repetição. Baseando-se em uma distinção feita por Julia Kristeva entre símbolo e signo – sendo o símbolo caracterizado por uma relação direta e fechada entre significado e significante e o signo caracterizado por uma relação arbitrária, Fernandes afirma:

Enquanto a teoria de Laban implica na unificação e no preenchimento significativo do símbolo, a dança-teatro de Bausch explora a arbitrariedade e não-reposo do signo. Através da repetição de movimentos e/ou palavras, suas obras expõem a ruptura, ao invés de correspondência entre expressão e percepção. (Fernandes, 2017, p. 43)

Voltaremos à discussão sobre o signo adiante, mas o que queremos salientar por agora é que: 1. A repetição está diretamente ligada à fragmentação, na medida em que é porque os diferentes fragmentos de gestos e ações, que aqui estamos nomeando como *microcen*as, não são apresentados como partes integradas de um todo, que eles podem ser

⁵¹ Note-se que, ao dizer que o público é parte da criação, Bausch não está com isso propondo abolir a diferença entre atores e espectadores, ou dar ao espectador um papel “ativo”, no sentido de mobilizá-lo a agir de um certo modo ou juntar-se aos atores em uma ação conjunta, tal como outros artistas procuraram fazer ao tentar superar uma suposta passividade do espectador (cf. Rancière, 2014, p. 7-13). Sua proposta pode, portanto, ser aproximada à concepção rancieriana de “espectador emancipado” (Rancière, 2014), justamente porque aposta que a posição de espectador implica em si uma construção de sentido sobre o trabalho cênico e sobre o mundo. Em sua concepção, não há a necessidade de “ativar” o espectador, na medida em que ele já é ativo desde seu lugar próprio, sobretudo diante de um trabalho cênico deliberadamente aberto, como os de Bausch, onde os nexos entre os diferentes elementos e o sentido de cada acontecimento dependem de sua leitura própria.

editados e recolocados em diferentes momentos da obra (dentro de uma mesma peça ou mesmo em várias peças), como fragmentos relativamente independentes, que, justamente por isso, podem ser repetidos. 2. A fragmentação em microcenas tem implicações diretas sobre como a presença pode ser compreendida na obra de Bausch. Em nossa leitura, tais microcenas implicam sobretudo em uma fragmentação da presença, já que estabelecem camadas diversas, mas paradoxalmente simultâneas, de presença, na medida em que cada sujeito está presente em cada microcena quase que em um mundo próprio e diferente daquele onde o sujeito ao lado (dedicado a uma outra microcena) está, relacionando-se, assim, com presenças específicas e próprias (evocadas pela ação) e que estão ausentes no micromundo particular do sujeito ao seu lado.

Seguindo adiante, um outro aspecto alusivo desse princípio geral de fragmentação é o dançar com olhos fechados⁵², que tem um lugar bastante preeminente, por exemplo, na peça *Café Müller* (1978).

Em uma das cenas dessa peça, Bausch (na versão de 1978, sendo em versões posteriores substituída por outras bailarinas) dança ao som da ária “*When I am laid in Earth*”, da ópera “*Dido e Eneias*”, de Henri Purcell (1659-1695), enquanto outras ações de outros bailarinos acontecem ao seu redor (quedas, outras pequenas danças, passagens caminhando).

Nessa cena, a movimentação, com os braços desenhando círculos bem amplos no espaço a partir de toques bastante delicados das mãos sobre a própria pele, parece claramente situar Bausch em um mundo próprio, paralelo ao mundo onde se deslocam e agem os outros bailarinos simultaneamente em cena. Os olhos fechados acentuam a centralidade do tato e da evocação sensorial. Bausch não está contracenando precisamente com nenhuma pessoa que está ali, mas também não está plenamente sozinha, toca a si mesma como se tocasse a um outro ou como se repetisse um toque já recebido por alguém, e então amplia esse toque sutil em longos movimentos circulares pelo espaço que parecem alcançar diretamente e intensamente cada espectador. Ao redor, o ambiente parece desmoronar. Cadeiras são derrubadas e empurradas, pessoas passam, outros (Dominique Mercy e Malou Airaudo) dançam também de olhos fechados, como que também habitando seus mundos próprios, e Bausch segue sua dança aparentemente sem ser afetada pelos ruídos e bruscas movimentações ao redor, como se não importasse de fato o que está acontecendo na atualidade próxima. Num certo sentido, o mais real para ela

⁵² Discutido por Cristiane Wosniak (2018) a partir de Deleuze e em sua relação com o cinema.

neste momento já não é o atual exterior e próximo, mas um vivido alhures, invisível para nós, que parece evocado e que só ela acessa, mas que nós, testemunhas, podemos adivinhar e sentir em algum grau.

Ainda outro efeito de fragmentação da presença acontece em cenas que jogam com os limites e ambiguidades da teatralidade. Por exemplo, em *Nelken* [Cravos] (1982), uma bailarina vai ao microfone e diz: “*I just wanted to say how wonderful it is that you all are here tonight*” [eu apenas gostaria de dizer quão maravilhoso é que você/vocês esteja/m aqui nesta noite]. Quebrando a chamada “quarta-parede”, que separaria o espaço ficcional teatral do espaço “real” do público, a bailarina dirige-se diretamente à plateia e faz referência ao evento teatral que ambos compartilham (“esta noite”). No entanto, ela está falando com a plateia presente ou com algum interlocutor ficcional ausente, mas suposto? A possibilidade dada pela língua inglesa de que o pronome *you* refira-se tanto a um interlocutor no singular como no plural amplifica essa indeterminação.

Essa mesma ambiguidade é bastante evidente em várias situações em que os bailarinos dirigem-se à plateia ao mesmo tempo em que parecem estar falando com alguém alhures, como, por exemplo, nas falas iniciais de *Arien* [Árias] (1979) ou ainda, também em *Nelken*, quando diferentes bailarinos vão ao microfone e dizem frases não claramente articuladas umas com as outras: Nazareth Panadero começa gritando ao microfone: “*What a wonderful world!*” [Que mundo maravilhoso!]. Outro bailarino então fala ao microfone: “*That’s a complete waste of time*” [Isso é uma completa perda de tempo]. Panadero diz de novo ao microfone: “*Oh no, it was only a joke*” [Oh não, era só uma piada]. Outro diz: “*A full massage and I’ll be fine*” [Uma massagem completa e eu ficarei bem].

Neste exemplo, o espectador parece ser incluído como interlocutor direto (já que o bailarino ou bailarina está olhando para a plateia e dirigindo a palavra a ela), mas como não se trata de um destinatário específico (já que o bailarino fala com todo o público em geral), e tampouco se estabelece um diálogo unitário, já que uma frase não responde à anterior nem se relaciona com a posterior, cada bailarino parece estar falando sozinho (nem com o público nem com o outro bailarino em cena) ou então com um interlocutor ausente (presente por ser invocado, mas ausente de nosso olhar).

Em outros casos, mesmo contracenando com alguém presente, um bailarino pode também seguir evocando alguém ausente, como, por exemplo quando, na peça *1980*, uma mulher chama alguém sussurrando sozinha no palco, até que um homem chega e a toma para dançar. Ela dança com ele, mas segue chamando por alguém.

Ainda um outro efeito de fragmentação da presença se dá no jogo com a simultaneidade de tempos diferentes e no entrecruzamento e contraste entre o tempo da narrativa e o tempo da ação. Por exemplo, nesta cena da peça *Água* (2001):

Entra uma mulher (Nazareth Panadero) e diz (em inglês) que quando era jovem, sua mãe a jogava no palco para fazer uma coreografia qualquer e que ela dizia que não sabia o que fazer, ao que a mãe respondia para fazer qualquer coisa, então ela tentava fazer algo, mas na verdade queria ir embora correndo (diz isso e sai correndo). Ao fundo, uma bailarina dança um solo. Panadero sai de cena, e em seguida volta e continua a história, dizendo que a mãe continuava a dizer para ela dançar e que a levava para programas de TV, competições etc. Depois disso sai e o solo ao fundo continua. Em seguida, ela volta a entrar e fala de dificuldades que tinha em sua escola de dança (tinha problema para acertar direita e esquerda, e queria ser pequena e com cabelos lisos como as outras meninas). A bailarina que dançava o solo a interrompe e diz que não terminou de dançar, ao que ela responde, “pode continuar”, enquanto continua falando.

Neste exemplo, ao mesmo tempo em que Panadero narra uma experiência passada, também atua algumas das ações que está narrando, atualizando a narração. Assim, o passado referenciado é atualizado de maneira sempre fragmentária, em três camadas: de um lado porque a experiência narrada contém um nexos lógico evidente com a experiência atual do espectador (estamos vendo um dançarina em cena, contando sobre uma experiência infantil relacionada ao desejo que sua mãe tinha de que ela fosse dançarina, portanto uma experiência relacionada à constituição biográfica da possibilidade de estar acontecendo o que estamos vendo: uma dançarina em cena), de outro lado, porque a narração faz referência a afetos que aproximam a atualidade e o passado (afetos em torno do expor-se em cena, algo que de fato acontece no momento em que a narração é feita, ao mesmo tempo em que pertencem a um tempo passado), e, por fim, porque a atuação de algumas ações às quais a narração faz referência (por exemplo, sair correndo do palco), estabelece uma ambiguidade entre real e ficcional (enquanto conta, a bailarina sai correndo ‘realmente’, a princípio para ilustrar o que está contando, mas talvez porque, também, ainda sinta as emoções que a impeliam a correr do palco).

As ambiguidades entre passado e presente, real e ficcional, que esta cena (assim como várias outras que combinam narração falada com atuação no trabalho de Bausch) põe em jogo são bastante discutidas por Cormac Power (2008), em sua obra sobre a presença nas artes cênicas.

Neste trabalho, Power discute o tema da presença a partir da distinção entre três aspectos principais: a presença ficcional, a presença aurática e a presença literal.

Em relação ao aspecto da ficcionalidade, o autor demonstra como uma ontologia sustentada na dicotomia entre ficção e realidade tem operado nas compreensões do teatro no ocidente. Em resumo, retomando as teses de diferentes autores desde Aristóteles, passando por teóricos modernos e contemporâneos (como K. Elam, A. Ubersfeld, J. Urmson, J. Searle, e dramaturgos como Bertolt Brecht e Peter Brook), Power (2008, pp. 16-40) identifica dois grandes grupos de respostas ou desdobramentos em relação a essa dicotomia: de um lado a afirmação de que a substância do teatro é sua realidade ficcional, representada sobretudo pelo texto teatral enquanto manifestação verbal do mundo ficcional próprio e fechado em si criado pelo dramaturgo, e de outro lado, a afirmação da atuação/performance como a substância do teatro, no sentido de ser justamente uma arte que se definiria pela presença “imediata” e “viva” dos atores e da encenação no mesmo tempo e espaço em que o público frui a obra, fazendo uso de corpos, objetos, espaços, etc. atuais e “reais”, ainda que referenciados a uma realidade ficcional.

Para este autor, no entanto, é necessário pensar por outro caminho, que não aposte nem na noção de uma presença imediata (que, segundo ele, Derrida, em sua crítica a Artaud, já mostrou impossível), nem tampouco que entenda o “real” dos corpos que atuam como sendo um problema que distorceria certa pureza da realidade ficcional produzida pelo texto. Nessa direção, ele faz referência ao dramaturgo norte-americano Thornton Wilder e à sua noção de *pretence* [fingimento] (Power, 2008, p. 40).

Em lugar de tentar produzir uma atuação que mascare o máximo possível a distância entre a realidade ficcional e a realidade atual (como buscava o naturalismo, com esforços de fazer a cena o mais possível semelhante ao mundo “real”), Wilder, de acordo com Power, assumia a artificialidade e a contingência do teatro e sua situação entre dois mundos, o ficcional e o real, sem pertencer em absoluto a nenhum deles.

Para Wilder, a presença no teatro significa mais do que somente contar uma história no palco ao invés de em uma página [escrita]. É sobre reconciliar – para usar a frase de Edmond Jones – o “agora do drama” e o “agora do teatro”. (...) A ideia mesma de um “agora” no palco é suspeita; melhor seria pensar a presença no teatro mais pelas linhas do que Wilder nomeia “agora lá” [*now there*]. No palco, um “agora” no drama está sempre “lá” em algum espaço e tempo ficcional, enquanto, ao mesmo tempo, que um “lá” ficcional é atuado “agora” diante do público. Longe de tentar negar ou superar essa duplicidade ou “subtrair” a teatralidade, *Our Town* [peça de Wilder] representa uma tentativa exemplar de celebrar essa duplicidade,

ênfatizando [a existência de] um grau de fingimento [*pretence*] mesmo no relato. (Power, 2008, p. 45)

Encontro no jogo entre os tempos do relato e da atuação estabelecido pela cena da peça *Água* que descrevemos, como por muitas outras cenas semelhantes em outros trabalhos de Bausch, também uma aposta nessa duplicidade própria do teatro, sem implicar a pretensão de resolvê-la no sentido de alguma forma de abolição da ambiguidade própria da teatralidade.

O relato e a dramatização (reprodução de algumas ações relatadas, colocando-as de volta em um tempo atual) são colocados em simultaneidade, e ainda sobrepostos a outras camadas de ação e de tempo (no caso desta cena, o solo de uma outra dançarina ao fundo), estabelecendo diferentes zonas de tensão e de trânsito entre tempos presentes diversos – um passado representado pela palavra e pela dramatização e um presente fragmentado e descentrado pela ação/retrato de uma bailarina e pelo solo da outra, que, ainda em certo momento fura as convenções teatrais que separam ensaio e apresentação, cena central e cena de fundo (como a separação entre solistas e corpo de baile no balé clássico) e interrompe o relato de Panadero dizendo que ela ainda não terminou seu solo (e que, portanto, esta deveria parar de falar, para que ela pudesse então ocupar o centro da cena).

Joga-se, assim, com uma representação cheia de ambiguidades: sabemos que obviamente o próprio conflito entre cena central e cena de fundo é ensaiado e deliberadamente representado, mas a construção da cena ao mesmo tempo cria de fato em algum grau um conflito real, já que o relato de Panadero de fato, no presente, toma o lugar central do solo da bailarina, e o momento em que ela a interrompe, de fato, interfere e entra em conflito com seu relato. Assim, ao contrário de uma tentativa de resolver a ambiguidade do teatro, trata-se de uma acentuação e evidência desta ambiguidade pela própria fragmentação e justaposição de diversas camadas de presença.

Ainda mais um aspecto da fragmentação da presença em Bausch se dá pela frequente dissonância entre elementos que no teatro dramático ou no balé clássico sempre são compostos de acordo com considerações específicas de coerência e complementaridade, como por exemplo, a música e a dança, ou a cenografia e a ação dramática.

Vários exemplos dessa dissonância poderiam ser citados. Em um certo momento de *Nelken*, por exemplo, soa ao fundo uma música brasileira dos anos 30 ou 40 que fala sobre saudade. A música sugere um ambiente ao mesmo tempo festivo e nostálgico, como

o final de baile de carnaval ou de uma noite de festa. Porém, em cena, os bailarinos atuam uma violenta briga, e em um momento adiante montam uma mesa sobre a qual atiram-se antes de cair ao chão, enquanto uma mulher grita a cada vez que um deles se lança sobre a mesa.

A violência da ação contradiz o que se esperaria de uma relação de acompanhamento unidimensional entre dança e música, abrindo uma fenda de dissonância entre os mundos evocados pela música e pela ação dos corpos. A música sozinha e a ação cênica sozinha caminham em mundos paralelos, porém sua justaposição apresenta-as como fragmentos de uma colagem, cujo intervalo abre um espaço para, como já dito, diversas leituras e sentidos.

Por fim, a fragmentação nas obras de Bausch torna-se ainda mais complexa com o uso de projeções de vídeo, que adquirem grandes proporções em obras do final da década de 1990 e início dos anos 2000 como *Água* (2001), *Nefés* [Respiro] (2003), entre outras, mas que já eram usadas em obras bastante anteriores, como *Kontakthof* [Pátio de contatos] (1978)⁵³.

Em *Água* e em *Nefés*, por exemplo, o vídeo é projetado em grande dimensão, ocupando todo o espaço da cena, ora sendo mostrado sozinho, ora como pano de fundo em frente ao qual os bailarinos dançam. Em *Kontakthof*, entretanto, a projeção de vídeo é menor, e é antecedida por sons e por falas dos bailarinos, que fazem referência ao seu conteúdo (um fragmento da vida dos patos selvagens).

Se a apresentação simultânea de microcenas fragmentadas e a coexistência entre o relato e a dramatização já efetuam uma difração da presença em diferentes tempos e camadas, a projeção do vídeo multiplica ainda mais essa difração e seus efeitos, ao acentuar o caráter multimídia, e portanto os vários universos simultâneos, que caracterizam as artes cênicas (com a coexistência entre música reproduzida eletronicamente ou executada, palavra, movimento, figurino, cenografia etc.)

Parte importante das discussões e teorizações sobre as artes cênicas refere-se a sua diferenciação em relação ao cinema e outras formas de arte em que a atuação é gravada e posteriormente exibida como uma reprodução imagética.

⁵³ Cypriano (2018, p. 40) aponta as obras *Waltzer* [Valsas] (1982) e *Danzón* (1995) como exemplos de uso muito significativo de projeções de vídeo no palco, tendo sido esta primeira produzida concomitantemente à participação de Bausch como atriz no filme de Federico Fellini, *E la nave va* [E vai o navio].

Como coloca Power (2008), a contraposição entre a cena ao vivo e o cinema e o vídeo tem antagonizado autores que, na esteira da noção benjaminiana de aura, enfatizam o evento vivo e “irrepetível” da encenação como uma forma de acontecimento sem mediação, e autores como Auslander (2008), por exemplo, que sustentam que a diferença entre o ao vivo e o gravado não é tão significativa, já que a cena ao vivo é tão atravessada pela mediatização quanto a cena gravada e reproduzida em vídeo.

Assim como no atinente à ficção, Power procura atravessar as dicotomias envolvidas nessa discussão, apontando os limites tanto da noção de uma presença imediata na cena ao vivo, quanto da noção de uma mediatização que acaba por homogeneizar a complexidade das experiências em uma ideia totalizante de simulacro.

Alternativamente, esse autor concebe o teatro justamente como campo de desestabilização da solidez de ambas as posições, à medida que nele, antes mesmo do recurso ao vídeo e às tecnologias de reprodução, sempre há tensão e jogo entre as contingências do evento ao vivo (a atuação atual) e alguma forma de gravação (o ensaiado e repetido, o texto dramaturgicamente escrito, etc.). Em suas palavras:

Na era dos meios de massa, o teatro talvez realize seu potencial como uma forma de arte viável quando se concebe não em termos de apresentação do real “ao vivo” ou do puramente ficcional, mas como um lugar onde realidade e irrealidade se sobrepõem para revelar suas mútuas instabilidades. A representação teatral não deve ser olhada em termos de “ao vivo” [liveness] per se, mas em termos de como o teatro apresenta objetos de representação sem parâmetros espaço-temporais pré-definidos – muitas vezes de modos que tendem a militar contra a ideia de imediatez do ao vivo. (Power, 2008, p. 174)

O uso da projeção de vídeo em Bausch, como em outros casos de entrecruzamento entre vídeo e atuação teatral ao vivo, desdobra e potencializa a coexistência de diferentes camadas de presença, de diferentes temporalidades e regimes de ficcionalização e experiência em cena. Em *Kontakthof*, os bailarinos assistem a um vídeo em cena, como se representassem personagens vendo um filme ou um programa de televisão, já em *Agua* ou em *Nefés*, o vídeo ocupa o espaço cênico tanto como um elemento cenográfico que constrói o lugar onde os bailarinos dançam, quanto como mais uma cena simultânea e juxtaposta às outras cenas desenhadas pela ação fragmentária de cada bailarino.

Em ambos os casos, o vídeo acentua a ambiguidade dos elementos apresentados, por carregar em si a ambiguidade, que discutiremos adiante em relação à escrita e à fotografia, de ser traço e reverberação de uma presença ausente, que é justamente apreendida pelos efeitos de sua ausência e pelo complexo espaço de trânsito entre

coincidência e afastamento, semelhança e diferença entre a presença e suas reverberações imaginárias.

Cabe salientar, por fim, que, ainda que a implosão da ordem unitária e a fragmentação sejam princípios gerais que caracterizam a ruptura do regime estético em relação ao regime representacional, em Bausch é possível associar esse aspecto geral da fragmentação a uma reflexão singular específica sobre suas consequências e implicações na constituição do corpo e nas relações entre humanos.

Em relação ao próprio corpo, Kay Kirchman (1994/2013) aponta a fragmentação como uma consequência do treinamento técnico (mas também do processo civilizador em geral) e salienta o modo como Bausch apresenta criticamente o corpo fragmentado pela técnica. Em suas palavras:

[Nas coreografias de Pina Bausch] a fragmentação do corpo é sempre retratada e indicada como dor, ferida penosa. Onde as pessoas – e isso sempre significa onde os dançarinos – são apenas observadas através das funções das partes do corpo separadas, a essência do corpo como uma multiplicidade orgânica e, portanto, o ser humano mesmo, são fundamentalmente traídos. O solo furioso de Ann Endicott em *Waltzer* demonstra isso de maneira particularmente impressionante: seu apelo desesperado para o público – no modo receptivo padrão da dança – para ser muito gentil e olhar para as partes despercebidas de seu corpo e reconhecê-las como parte da inteireza de seu corpo demonstra a ferida que é feita ao corpo do dançarino pelo modo como é geralmente cortado no olhar isolante do espectador. (Kirchman, 1994 in Climenhaga, 2013, p. 294)

A pressuposição de uma inteireza ou totalidade orgânica do corpo, que embasa a leitura de Kirchman, é bastante questionável⁵⁴. No entanto, de fato há um posicionamento crítico na cena mencionada e em outras cenas em que Bausch apresenta uma reflexão sobre problemas e contradições do treinamento técnico e da exposição virtuosística (como na cena em que Dominique Mercy grita com o público, em *Nelken*, se são passos difíceis de balé que eles querem assistir, e então os executa furiosamente). Tal crítica recai sobre o tipo de retalhamento e de partilha do sensível que certos referenciais estéticos sobre o corpo e a dança efetuam. Penso, porém, que a crítica de Bausch não necessariamente implica uma nostalgia de uma suposta inteireza perdida e que deveria ser recuperada, mas coloca questões abertas sobre como o corpo é constituído em torno de certa distribuição

⁵⁴ A discussão sobre o corpo como totalidade ou multiplicidade, como entidade ou como processo é ampla e multifacetada e tem sido efetuada por diferentes autores a partir de diferentes âmbitos. O que grosso modo tem se sedimentado como uma posição por parte de grande número de autores é uma crítica radical à noção do corpo como unidade, totalidade, individualidade (no sentido de algo indiviso), etc. Para um desenvolvimento dessa discussão remeto o leitor a minha dissertação de mestrado (Penuela Sanches, 2012) e também a Greiner (2005 e 2010) e Nancy (2016).

do que deve ou não ser visível, do que deve ou não ser mostrado, aprovado, aplaudido, rejeitado, ocultado. Mais do que a busca por restaurar uma suposta totalidade perdida, a questão seria podermos pensar em outras partilhas, outros modos de endereçar fragmentações e divisões constitutivas do corpo e do olhar.

Já no tocante às relações, a grande maioria das cenas fragmentadas que encontramos no trabalho de Bausch, sobretudo nas peças a partir do final da década de 1970 até o início dos anos 1990, apresenta situações de desencontro, impossibilidade ou dificuldade de relação com um outro presente, ou sujeitos de algum modo fechados e fixados em relações com objetos internos⁵⁵. O “*happy birthday to me*” e o dançar com alguém enquanto se chama um outro, que já mencionamos (ambos da peça 1980), ou as tantas cenas em que uma situação de encontro é impossibilitada, é precária, ou nas quais a comunicação se rompe antes mesmo de poder se estabelecer, ou quando um encontro terno se torna incômodo ou agressão (como em uma cena de *Kontakthof* em que um homem começa acariciando suavemente uma mulher, até que essa ação aos poucos vai se tornando intensa demais, ao ponto de ser opressiva e violenta), são exemplos de um posicionamento paradoxal sobre o encontro e as relações humanas: somos habitados e atravessados por relações e trocas com o outro, por anseios de encontro e por uma abertura, ou incompletude radicais que nos impelem à busca pelo outro, porém, o encontro com um outro presente, nos trabalhos de Bausch, parece nunca acontecer de maneira completa e direta, mas sempre de modo oblíquo, atravessado por alguma forma de impossibilidade estrutural ou de dificuldade e desencontro. A fragmentação da presença, nesse sentido, implica um retrato das relações não como coincidências entre seres presentes em um mesmo tempo e lugar, aptos a reconhecerem mutuamente a presença um do outro, mas entre sujeitos constituídos por presenças e aberturas que não

⁵⁵ No campo psicanalítico, Melanie Klein e Donald Winnicott são exemplos de autores que subvertem e desestabilizam a divisão clássica entre sujeito e objeto, ao forjarem conceitos como “objeto interno” (Klein, 1946) e “objeto subjetivo” (Winnicott, 1963/1965). No caso da teoria kleiniana, o objeto interno é resultado de um processo de introjeção dos aspectos bons (gratificantes) do objeto externo (por exemplo, inicialmente a mãe ou partes dela, como o seio). Nesse sentido a teoria kleiniana desdobra uma série de consequências das possibilidades introjeção de aspectos dos sujeitos com quem estabelecemos relações afetivas constituintes da subjetividade e da formação da fantasia como um modo de relação com esses “objetos internos” (mãe, pai, etc. internalizados), que passam a ter certa vida no psiquismo. Adiante, neste capítulo também discutiremos a teoria winnicottiana do “objeto subjetivo”. De todo modo, o que nos interessa salientar aqui é que a psicanálise, sobretudo os autores que se dedicam às “relações objetais”, tem complexificado a noção linear de relação entre sujeito e objeto e indicado a presença de alteridades em si mesmo, isto é, figuras do outro que habitam o próprio sujeito e o psiquismo, conceituadas de maneiras diversas pelos diferentes autores psicanalistas.

coincidem e que por vezes sequer encontram qualquer condição de comunicação, ainda que, paradoxalmente, estejam em um mesmo tempo e espaço.

Talvez por isso uma cena como a de *Nelken* – em que a bailarina-atriz descreve a passagem das estações, fazendo gestos correspondentes a cada estação, sendo então seguida por uma fila de pessoas que dança sorrindo e fazendo os mesmos gestos, ao som de uma música jazzística – faz pensar que possivelmente são coisas muito simples e infantis que criam espaços transicionais entre as presenças fragmentadas. Por alguma razão essa fila sorridente parece trazer uma pausa nos desencontros e alguma sensação de pertencimento. Como se todos compartilhássemos afinal esses ciclos de passagem do tempo e um certo encantamento infantil com eles, ou com nossa possibilidade de reproduzi-los ficcionalmente.

É possível que um espaço de compartilhamento se abra quando se reconhece o paradoxo das presenças fragmentadas, mas que ao mesmo tempo se encontram sob alguma forma de comum, mesmo que precária ou provisória.

2. O gesto como mito de origem para a dança

Gestos têm um papel fundamental em muitas das danças que compõem as obras de Pina Bausch.

Muitas são as coreografias onde gestos cotidianos encadeiam-se com certa musicalidade ou onde gestos reconhecíveis e codificados culturalmente mesclam-se com movimentos “abstratos”. Por exemplo, em certo momento, na peça *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* [Para as crianças de ontem, hoje e amanhã] (2002), Helena Pikon sola uma dança com vários gestos reconhecíveis, como carregar um bebê no colo, colher flores, pegar algo do chão e esconder no vestido etc., combinados a movimentos longos de braços e piruetas. Ou ainda, na peça *Água*, entra Nazaré Panadero, um foco de luz a ilumina, a música é suave e repetitiva e ela faz um solo lento, usando braços em alguns momentos como se se espreguiçasse, desenhos circulares com os braços, toques nos cabelos e rosto, movimentos circulares com punho. E então senta-se numa poltrona e depois se recosta e gargalha. Interrompe a gargalhada e vai a outro lugar do espaço, onde volta a dançar. Vai ao chão e gargalha. Um homem entra e lhe acende um cigarro. Ela fuma um pouco, ele a abraça por trás. Depois ele sai e ela volta a dançar em outro ponto, de onde novamente se recosta na poltrona, gargalha e faz movimentos de circular punhos e tornozelos. Outro homem lhe dá uma taça com bebida. Ela sai gargalhando. Ou então,

mesma peça, Dominique Mercy faz um solo em que é recorrente um movimento muito similar a um abraço, dado no ar e que gera deslocamentos do corpo pelo espaço

Também, em diferentes peças aparecem gestos feitos no ar. Em *Água*, por exemplo, entra em um momento um bailarino e move os braços como se remasse. Ou ainda em *Nelken*, um bailarino que dançava com movimentos de linguagens de sinais gestuais (os quais discutiremos especificamente adiante) ensina a plateia a executar vários gestos que resultam em abraços no ar.

Há mesmo sequências coreográficas inteiras compostas por gestos bastante bem delimitados, como, por exemplo, em *Kontakthof* vários bailarinos entram no palco dando passos longos, no ritmo da música, e fazem pequenos gestos em cadeia, como colocar mão na cintura, dar-se as mãos, tocar orelhas, acompanhando a música.

Há uma longa discussão teórica sobre o que define um gesto, e quais seriam as diferenças, por exemplo, entre gesto, movimento, ação e outras noções correlatas.

Laurence Louppe (2012, pp. 113-116) retoma alguns elementos dessa discussão:

Na sua acepção comum, o gesto tem uma intenção, uma vida, enquanto o movimento pode resultar perfeitamente de um ‘automatismo’ humano ou provir de um objeto animado ou de um mecanismo não humano. Também se pode afirmar que o movimento concerne a todo o corpo e que o gesto é mais fragmentário, pelo menos visivelmente, tornando o movimento mais global, mais próximo da postura e, por conseguinte, de uma carga inconsciente, mais interessante no plano poético do que um gesto fraccionado em resposta a uma decisão e claramente a uma emissão. (Louppe, 2012, p. 114)

Examinando então alguns exemplos de coreógrafos que complicam as fronteiras entre as distinções esboçadas neste trecho, Louppe assinala que “o gesto é, antes de mais, a emanção visível de uma gênese corporal invisível, portadora da intensidade global de todo o corpo” (Louppe, 2012, p. 115).

O que as páginas de Louppe dedicadas ao tema do gesto vão revelando é a complexidade escorregadia das distinções entre gesto e movimento, à medida que as diferenças que parecem sugeridas pela linguagem corrente são embaralhadas no trabalho de diferentes coreógrafos, que, inclusive, procuram desenvolver conceitos mais específicos para suas abordagens como o de *motion*, de Alwin Nikolais (1910-1993), ou a noção de ato de Laban (cf. Louppe, 2012, p. 115-116).

Uma distinção, no entanto, que a autora procura defender é aquela entre movimento/gesto cotidiano e movimento dançado, mesmo quando se trata de colocar em cena em um trabalho de dança movimentos cotidianos. Em suas palavras:

Pessoalmente, defino o gesto quotidiano segundo o uso que dele é feito, que, conseqüentemente, pode modificar a sua qualidade e o seu alcance. No palco, Cunningham anda, senta-se, corre e até se despe (...). Porém, esses gestos (...) não têm objetivo e referem-se a comportamentos tão intransitivos como elementares. (Louppe, 2012, pp.124-125)

Nesse sentido, a dança abordaria movimentos que constituem o gesto cotidiano a partir da interrogação de seus fundamentos físicos e de sua qualidade formal, tônica, rítmica etc. “Para o bailarino, interceptar, bater e lançar são esquemas essenciais cujo teor deve ser analisado com vista a um conhecimento das raízes da ação” (Louppe, 2012, p. 125).

Nesse sentido, a autora retoma a distinção feita por Susan Foster entre movimentos “imitados” e movimentos “refletidos/inventados”, sendo os movimentos imitados mais característicos do teatro e da busca por uma representação naturalista das ações humanas, que, para Louppe, são executados com uma tonicidade e amplitude que os distinguem de como seriam executados no cotidiano. Assim, a busca por movimentos cotidianos, *pedestrian*, na dança (que caracterizou a geração pós-moderna norte-americana) implicaria a busca por uma qualidade átona do movimento (Louppe, 2012, p. 125)

Portanto, para Louppe, mais do que o fato de o gesto poder ser um movimento feito com partes específicas do corpo (como por exemplo, as mãos e o rosto), ao invés de envolvendo a postura mais geral, ou de ser um movimento codificado e reconhecível em certo código cultural, a questão poética principal em relação ao gesto em dança relaciona-se com certa concepção da representação como mimese da realidade, ou então, por outro lado, como deslocamento de elementos dessa realidade para a cena, já “desnaturalizados” e transformados pela visibilização específica do trabalho artístico. Esse critério de base (a diferença entre essas duas concepções) a leva a considerar que, no trabalho de Pina Bausch, “ainda que o movimento seja imitativo numa primeira instância (...), ele é incessantemente desnaturalizado, interrompido ou transmutado” (Louppe, 2012, p. 127), de modo que mesmo em seu aspecto mimético, o trabalho de Bausch desloca os gestos imitados de seu contexto usual e transforma sua qualidade, abrindo possibilidades de sentido diferentes daquelas que acontecem quando aquele gesto é executado cotidianamente.

O filósofo Romain Bigé, por sua vez, em seu artigo “Notas sobre o conceito de gesto” (2018) propõe uma concepção ainda mais ampla da gestualidade, defendendo que “os gestos são as maneiras humanas de habitar o mundo (nele agir, ser e perceber) pelo

movimento” (Bigé, 2018, p. 1). Cada gesto produz, nesse sentido, um certo mundo: quando saltamos, por exemplo, o mundo passa a ser vivido em termos de superfícies com certa qualidade de elasticidade para o salto; quando martelamos, o mundo se configura como os pregos; quando lemos, o mundo é texto etc.

Desdobrando essa noção de gesto como uma forma particular de imbricação entre o sujeito, o fazer e o mundo, que sempre inclui certos modos de perceber e afetar-se, Bigé, retoma a abordagem de Michel Bernard da corporeidade, que propõe uma compreensão do gesto a partir de quatro camadas sempre presentes e interrelacionadas: a estrutura corporal, relacionada à materialidade e à mecânica dos corpos no espaço; a estrutura cinética, relacionada às coordenações, musicalidade, hábitos etc., que constituem certa memória “que define a maneira própria de cada um mover-se” (Bigé, 2018, p. 12); a estrutura estética, relacionada aos modos de percepção, que “tendem à formação de uma imagem do corpo em uma economia estética” (Bigé, 2018, p. 12); a estrutura simbólica, onde a imagem do corpo toca o inconsciente.

Tal formulação, ainda que separe nominalmente essas diferentes camadas, visa a afirmar a imbricação de todas elas no gesto humano, de modo que, “o gesto é, assim, um movimento que, ao mesmo tempo, tem uma função de descobrimento ou perceptiva, e uma função posicionante ou existencial” (Bigé, 2018, p. 14).

As considerações de Louppe e Bigé nos permitem observar a complexidade da noção de gesto e, ao mesmo tempo, sua potência como palavra que articula aspectos da corporeidade que tendem a ser separados em uma metafísica dicotômica, que opõe e dissocia o sujeito e o objeto, afeto e cognição, ação e pensamento etc.

A partir da discussão feita por esses autores, nos interessa salientar que mesmo um gesto mimetizado da vida cotidiana, ao ser colocado em cena, é transformado por um regime, próprio à cena, de ficcionalização⁵⁶, que abre um espaço de interrogação sobre qual mundo é engendrado por tal gesto. Nesse sentido, a concepção de Bigé do gesto como um modo particular de perceber, ser e fazer, que cria um mundo, corrobora e amplia nossa compreensão das microcenas fragmentárias no trabalho de Bausch como modos de os bailarinos fabricarem e habitarem mundos específicos e particulares, mesmo que provisórios e abertos ao exame voyeurístico do espectador.

No entanto, adicionando outro elemento a essa reflexão sobre o gesto, considero que a abordagem da gestualidade em Bausch, além de implicar uma ficcionalização (em

⁵⁶ Ver discussão sobre a noção de ficção em Rancière no capítulo anterior.

sentido ranciêriano) dos movimentos e ações cotidianos, projeta uma mitologia de origem para a dança e uma reflexão específica sobre a intercorporeidade⁵⁷.

Sem contradizer as ideias de Louppe e Bigé de que o gesto implica a corporeidade em suas diferentes camadas e é um modo de fazer um certo mundo, defendo aqui uma noção de gesto que se define como um movimento orientado a um outro corpo (humano ou não)⁵⁸.

Afirmando, assim, ainda, a operacionalidade de uma distinção entre gesto e movimento, interessa-nos para a discussão sobre o trabalho de Bausch postular que o *gesto* é, sobretudo, o movimento que engaja e transforma de algum modo *um outro corpo* (por essa razão é sempre um modo de estar e ser no mundo, em relação), enquanto que a noção mais geral de *movimento* não necessariamente implica algum modo de saída de si em direção a uma alteridade, sendo mais propriamente ligada a como todas as coisas, incluindo o próprio sujeito, são ou estão em *devenir*, em transformação e instabilidade⁵⁹ (ou ainda, tornando-se uma alteridade para si mesmas).

A noção de gesto, para nós, portanto, *nomeia o aspecto relacional* do movimento, isto é, o movimento que visa uma alteridade, uma transformação de si pelo mundo, e do mundo pela ação própria.

A maneira como Laban postula a origem dos gestos humanos também caminha nesta direção. Nas palavras de Louppe a esse respeito:

Laban reconhece na origem de todos os nossos gestos dois arquétipos a partir dos quais todas as articulações do movimento humano teriam surgido: o *gathering* (reunir, apanhar, colher), o movimento concêntrico que aproxima o objeto do sujeito, e o *scattering* (atirar, dispersar, atingir), que distancia o sujeito do seu objeto. (Louppe, 2012, p. 123).

⁵⁷ Merleau-Ponty é um dos principais autores a desenvolver o conceito de intercorporeidade, como uma forma de superar uma metafísica que postula entes solipsistas (fechados em si e cujo acesso à alteridade passa a ser um problema filosófico a ser resolvido por exemplo por uma teoria da representação), nomeando as possíveis reversibilidades (por exemplo, poder tocar e ser tocado, sentir o corpo do outro no meu e vice-versa) que se estabelecem entre os corpos e que estabelecem “seres intercorpóreos” (Merleau-Ponty, 1964/2014, p. 140). Para uma discussão completa do tema, remeto leitor a sua obra “O visível e o invisível” (1964/2014).

⁵⁸ Uma discussão aprofundada e multifacetada sobre a temática do gesto também pode ser encontrada no livro “Gestos”, de Vilém Flusser (2014), onde o autor propõe como definição de gesto: “um movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro” (Flusser, 2014, p. 17). Ainda que esta definição se aproxime do que estamos propondo, não a incorporamos como conceito ao corpo do texto porque tal incorporação exigiria discutir a noção de liberdade e a concepção da condição humana que fundamenta toda a discussão sobre o gesto tecida pelo autor, o que ultrapassaria nosso escopo neste momento. Mas indicamos aqui ao leitor tal obra como referência para um aprofundamento na temática do gesto, sobretudo dentro de uma discussão mais ampla de âmbito antropológico (no sentido de certo entendimento da condição humana) e ético.

⁵⁹ Para uma discussão sobre a noção de movimento remeto o leitor a meu artigo “Das relações entre dança e movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança” (Penuela Sanches, 2018)

Como o pensamento de Laban já aponta, os gestos desdobram as possibilidades de afastar ou trazer para perto outros corpos e coisas, portanto, possibilidades da ação que visa um outro corpo além do corpo próprio. Nesse sentido, os gestos são modos de relação. Repeti-los e incorporá-los em certos hábitos sedimentados no corpo, implica, portanto, incorporar modos de relação e algo da presença daquilo com que nos relacionamos.

No entanto, nas várias cenas que citamos no início desta seção os bailarinos executam gestos quase sempre sem a presença concreta do outro corpo ou da coisa visada, remam sem usar os remos e sem deslocar-se na água, abraçam sem um outro corpo a ser abraçado etc. Ou então, dirigem aos seus próprios corpos o gesto que poderia ser dirigido a um outro corpo. Uma cena que exemplifica claramente este último caso é descrita por Ciane Fernandes:

Em certo momento da peça [*Kontakthof*], enquanto os dançarinos novamente estão sentados nas cadeiras ao longo das paredes, Dominique Mercy caminha até a frente do palco guiando Meryl Tankard, que tem os olhos fechados. Ele a deixa à frente, e retorna à sua cadeira. Mantendo os olhos fechados, Tankard inicia uma sequência de íntimos e carinhosos movimentos, como se tentasse sentir o próprio corpo. Ela desliza sua mão direita delicadamente sobre seu braço esquerdo, cheira o outro braço com cuidado, coça levemente seu calcanhar direito duas vezes, flexionando e elevando um pouco a perna direita. Toca então suavemente algumas partes de seu rosto, desliza ambas as mãos ao longo dos cabelos, arruma lentamente o elástico da calcinha na cintura por sobre o vestido, e recomeça. (Fernandes, 2017, p. 129)

Ao fazerem gestos que poderiam visar um outro corpo, mas que em cena encontram o corpo próprio ou viajam pelo ar e pelo espaço, os bailarinos desenham uma figura da presença-ausência: o gesto convida para perto do corpo próprio um outro corpo que não está, modela sua forma no ar, marcando sua presença como falta, mas também como memória gestual e como marca do outro em si, no modo de mover-se, no modo de efetuar com o próprio corpo uma ação que cria um mundo que pode ser co-habitado.

Nesse sentido, considero que o trabalho de Bausch conta uma espécie de mito de origem da dança⁶⁰: a dança, no universo bauschiano, nasce do gesto que inicialmente era executado com ou para um outro corpo presente, quando este não está. É o gesto que não encontra o corpo ao qual se destinaria e então é levado ao espaço. A dança nasce quando

⁶⁰ Como coloca Roland Barthes: “toda origem é mítica: a origem é o mito mesmo” (Barthes, 2002, p. 101).

o outro não está, mas sua ausência se desenha como uma forma de presença pela ausência, pelo gesto que o abraça, que o toca, que o golpeia etc., no espaço.

Em outras palavras, da possibilidade de interagir com presenças que não estão efetivamente aqui, mas que nos habitam e têm efeitos em nós, nasce a possibilidade do movimento dançado. Do gesto que se dirige a um “ninguém” atual, mas a um alguém virtual (evocado ou ansiado), o movimento se desdobra, ganha o espaço, e se abstrai da concretude de um corpo presente, para a virtualidade de uma ausência visada e presentificada.

Como nos lembra Raimund Hoghe, “uma vez num ensaio, Pina Bausch disse: ‘uma carícia também pode ser como uma dança’” (Hoghe, citado por Silveira, 2015, p. 71).

Por fim, sobre a própria experiência do espaço, acompanhando o pensamento de Donald Winnicott (1975, 1990), a experiência e a noção de espaço surgem a partir da ausência e da distância paulatina do outro. Um bebê ao nascer vive uma primeira experiência de viajar pelo ar, de atravessar o ar, que seria uma primeira situação de separação e atravessamento de um espaço. No entanto, logo nesse momento, ao ser sustentado pelo corpo adulto, estabelece uma qualidade de relação com o adulto cuidador que é vivida primariamente como um estado de total indiferenciação. Paulatinamente, o cuidado do adulto estabelece um ambiente sustentador que, aos poucos, pela estabilidade e flexibilidade de sua sustentação, permitirá a constituição de um corpo próprio habitado pela psique e de uma área de trânsito entre externo e interno, onde a realidade pode ser ao mesmo tempo criada e encontrada (Winnicott, 1975, pp. 70-71). O que Winnicott nomeia como “gesto espontâneo” (1960/1965, p. 145) nasce a partir dos pequenos espaços que vão sendo deixados nessa díade inicialmente muito estreita e simbiótica.

Os momentos de dança “pura” em Bausch parecem alongar o corpo e sobretudo os braços, ganhando longos e amplos espaços. Os braços são imensos e alcançam longe, em movimentos em geral circulares no ar. Pensando a partir de Winnicott, todo espaço se constitui a princípio como um espaço entre, ou, nas palavras desse autor “espaço potencial” (Winnicott, 1975, p. 149-152).

Os amplos espaços bauchianos, nesse sentido, podem ser pensados também como modos de engendrar um mundo próprio, um amplo espaço que ainda assim é um espaço entre o corpo do bailarino e algum outro corpo (mesmo que evocado, sem estar presente). Nesse sentido, os longos braços que abraçam ou desenharam no ar são gestos já paradoxais, como que alcançando um objeto muito distante, podendo existir livremente graças a essa

distância, que é também uma inalcançabilidade: os braços alcançam o infinito, tocam o infinito, o que é um dos paradoxos da dança: tocar o que não pode efetivamente ser tocado.

3. Gesto, escrita e corpo

Em diferentes trabalhos de Baush são apresentadas coreografias compostas por gestos articulados (como) em uma linguagem de sinais. Em *Nelken*, Lutz Forster dança ao som da canção “*The man I love*”, cantada por Billie Holiday, acompanhando a letra com gestos sincronizados com as palavras. Em “*Für die Kinder...*”, o mesmo bailarino faz uma dança similar, ao som da canção “Leaozinho”, de Caetano Veloso. Há também a já citada fila com gestos que ilustram as estações do ano, em *Nelken*.

No caso das danças de gestos/sinais ao som de uma canção, os gestos são feitos com muita precisão e variação na dinâmica do tempo e do tônus e têm várias repetições. Não são exatamente uma mímica da letra, mas acompanham o ritmo da música e a duração das palavras. Fazem uma disjunção entre gesto e palavra, já que nem sempre mimetizam o sentido das palavras, mas ao mesmo fazem uma injunção, porque a duração de cada gesto acompanha a duração de cada palavra.

Esse jogo de disjunções-injunções entre gesto e palavra, gesto e som, nos leva às reflexões feitas por Roland Barthes (2002) sobre a escrita, concebida como ação corporal que articula gesto e palavra ou gesto e imagem, ou, ainda antes, gesto e inscrição na matéria a partir de um ritmo, de uma relação com as durações no tempo e com a fruição do corpo.

Ao focar a escrita primeiramente a partir da “inscrição”, isto é “o ato muscular de escrever, de traçar as letras” (Barthes, 2002, p. 87), Barthes desdobra vários aspectos da relação entre o gesto e o corpo com a imagem, a palavra e a matéria. Destaquemos alguns:

Primeiro, o autor aponta que o grafismo, isto é, o ato de inscrever traços sobre um suporte material, nasce antes da escrita ligada à palavra ou à imagem: “na origem conjunta da escrita e da arte houve o ritmo, o traçado regular, a pontuação pura de incisões insignificantes e repetidas: os signos (vazios) eram ritmos, e não formas.”⁶¹ (Barthes, 2002,

⁶¹ Tal ideia está fundamentada no fato de que as primeiras formas de inscrição encontradas são incisões rítmicas nas paredes de cavernas e em ossos, do período musteriense, ao redor de 35.000 anos antes da era atual (Barthes, 2002, p. 88).

p. 132). Nesse sentido, para Barthes, a escritura nasce fundamentalmente do gesto de sulcar ou marcar uma matéria, produzindo assim uma descontinuidade em um suporte uniforme (Barthes, 2002, p. 110).

Barthes também salienta de diferentes modos que a relação entre a escrita, o gesto e o corpo implica uma certa erótica do escrever, ligada à fruição do gesto de traçar e delinear marcas na matéria (Barthes, 2002, pp. 120-121). Em suas palavras:

A relação com a escrita é a relação com o corpo. (...) Porque prolonga o corpo, a escrita compromete indefectivelmente uma ética.⁶² (...) Ademais, só conheço da minha escrita o que conheço do meu corpo: uma cinestesia, a experiência de uma pressão, de uma pulsão, de um deslizamento, de um ritmo: uma produção, e não um produto; um gozo, e não uma inteligibilidade. (Barthes, 2002, pp. 122-123)

Assim, a escrita é ao mesmo tempo um gesto de marcação da matéria extracorpórea e de mobilização do corpo.

Além disso, ao discutir as relações entre a escrita e seu suporte material, Barthes desdobra um campo importante de reverberações semânticas que aludem às relações entre corpo, subjetividade, gesto e inscrição:

O suporte da escrita, a coisa sobre a qual se escreve, os historiadores chamam às vezes de ‘matéria subjetiva’; sem dúvida querem dizer com isso que, na escrita, uma determinada substância se põe sob a mão, do mesmo modo que o solo se põe sob os passos de quem caminha; e esse contato da pele com a matéria não pode resultar indiferente ao sujeito; este experimenta fatalmente seu corpo. (...) O suporte determina o tipo de escrita porque opõe resistências diferentes ao instrumento traçador, mas também, mais sutilmente, porque a textura da matéria (...) obriga a mão a gestos de agressão ou de carícia. (Barthes, 2002, p. 130)

Assim, sendo a escrita uma forma de produzir memória a partir da marcação da matéria (Barthes, 2002, p. 108), ela também oferece uma matriz de compreensão das relações entre o gesto e a constituição de um corpo subjetivado pelas marcas da experiência vivida e dos encontros com o(s) mundo(s) das coisas e dos outros humanos. Pois, ao mesmo tempo em que a escrita abrange as derivas do gesto primordial de marcar a matéria, ela também alude ao modo como os gestos são marcas que constituem o corpo. A “matéria subjetiva” nomeia o suporte da escrita – a matéria colocada (*jectus*) sob (*su*) a mão que escreve – assim como nomeia a matéria do sujeito (*subjectus*), que podemos

⁶² Em seu texto, Barthes dá alguns exemplos que evidenciam o aspecto ético e estético da relação entre escrita e gesto, discutindo as implicações dos diferentes métodos de aprendizagem da postura para escrever, e das discussões ao longo de diferentes gerações sobre essa postura e a formação “do caráter”, mencionando por exemplo o método de Montessori e sua recomendação por começar com as letras redondas, como parte de um projeto mais amplo de educação libertária do corpo (Barthes, 2002, p. 122).

compreender como constituído pela inscrição do gesto dos outros em si, assim como pelo gesto de inscrever seu traço no mundo (nos outros corpos).

Não é casual, nesse sentido, que Bausch escolha como parte fundamental da cenografia de algumas de suas peças mais importantes⁶³ elementos que intensificam o atrito e o diálogo material do corpo com o solo. Tal como a matéria inscrita pelo gesto que escreve, associada por Barthes à terra sobre a qual caminham os pés, o chão de terra, grama, água, flores, etc. nessas obras de Bausch intensifica e evidencia essa relação bastante concreta de escavação da *matéria subjetiva* – a matéria tanto do chão e do espaço onde se inscreve o gesto dançado como a matéria do sujeito que dança. A mesma reversibilidade que apontamos em relação à escrita, sugerida pela expressão “matéria subjetiva”, se aplica nessas obras: o gesto de um sujeito constitui certo espaço ao escavar e marcar o mundo, ao passo que a matéria do mundo inscreve-se no sujeito e o constitui assim, tal como a terra vai impregnando os corpos dos bailarinos em *Frühlingsopfer* e transformando completamente seu estado.

Em suma, a mão que inscreve marcas sobre uma matéria e a matéria inscrita pelo gesto manual manifestam um corpo subjetivado, singularizado e constituído pelas marcas do encontro com o outro. Neste encontro, ao mesmo tempo em que um sujeito traça suas marcas nas coisas e nos outros corpos, é também marcado pelas coisas e outros corpos.

Como veremos adiante, essa relação entre a marca de um gesto e a subjetivação é fundamental para compreender a memória e suas articulações com o que chamamos de corpo ou, mais precisamente, corporeidade. Antes, no entanto, de discorrermos sobre esse ponto, cabe sublinhar que a relação entre gesto, escrita e dança é bastante explorada deliberadamente por Bausch.

Com efeito, uma das “perguntas” recorrentes que Bausch fazia a seus dançarinos era pedir que eles escrevessem uma palavra ou um nome (o próprio nome, o nome de alguém) no espaço⁶⁴. Tratava-se de uma proposição que Bausch fazia com diferentes versões, e que não nos parece casual que explore justamente a relação entre a escrita e o gesto no espaço e as ressonâncias afetivas e memoriais que essa relação provoca. Como coloca Ruth Amarante (em entrevista anexa):

⁶³ Por exemplo, *Frühlingsopfer* [A Sagração da Primavera] (1975) e as já mencionadas *Arien*, 1980, *Nelken*, ou ainda *Palermo, Palermo* (1989) e *Vollmond* [Lua Cheia] (2006)

⁶⁴ Ver entrevistas com Benedicte Billiet e Ruth Amarante anexas ao final.

– [Pina Bausch] dava muitas vezes uma palavra e dizia para você escrever com movimentos. E aí entram muitos sentimentos, porque a palavra te dá... ou então ela dizia, pega o nome de uma pessoa que te significou bastante e escreve.

[Entrevistador:] – Escreve com o corpo?

– Escreve com o corpo.

(Amarante, em entrevista anexa)

Assim, “escrever com o corpo” não é um exercício anódino, mas um modo de conceber a dança como desdobramento em várias direções da escrita/inscrição. O gesto escreve a palavra no espaço, acordando e reinscrevendo camadas de afeto inscritas no corpo e condensadas na palavra.

A palavra é, nesse sentido, uma das formas de inscrição que constitui um corpo subjetivo como um campo marcado, escrito, pelas experiências vividas de encontro/desencontro com outros corpos.

Como coloca José Gil:

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afetos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não-verbal que rodeia toda a linguagem (...). [Trata-se de] qualquer coisa que passa entre a fala e o silêncio e é o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido irradiante.

(...) O que a fala atinge, a perturbação profunda que suscita, relaciona-se sem dúvida com os corpos virtuais de que somos constituídos, até o interior do nosso próprio pensamento.

(...) No plano dos corpos virtuais, estes gestos [como os de uma cena de *Kontakhof* em que bailarinos tocam uma bailarina de diferentes modos] não ilustram metáforas. Há palavras que acariciam ou que coçam realmente o corpo de outrem. (...) Todo o pensamento, e em particular o que entra numa relação afetiva, é acompanhado de gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar (expressar), e que exigem um corpo para se poderem dizer. Assim, o não-verbal que em Pina Bausch espreita sob as frases é o do *impensável do pensamento* (não o seu impensado), impensável que só uma *géstica do pensamento* pode exprimir. (...) Para Pina Bausch, as emoções são gestos. As emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afetos: porque são forças que, de cada vez, compõem o mundo inteiro que a fala transporta consigo. (Gil, 2004, p. 175)

Sendo a escrita o gesto de sulcar a ‘matéria subjetiva’ para inscrever um ritmo ou um signo visual, na “géstica do pensamento” de Bausch, o gesto embaralha e revela diferentes camadas da relação entre corpo, palavra, afeto e inscrição.

Como coloca o mesmo Gil:

[Pina Bausch] não utiliza, pois, de uma só maneira a relação palavra-gesto; sobretudo porque não constrói um tipo apenas de gestos. Na verdade, só se situa ao nível da ‘géstica do pensamento e da emoção’ porque varia sem cessar, deslocando-se sobre vários planos expressivos. (Gil, 2004, p. 179)

Em uma das classificações tripartidas (“tricotomia”) do signo propostas por Charles Peirce (2005, pp. 28-29, 52-53), o signo pode ser compreendido como podendo ser *ícone* (signo que estabelece uma relação de semelhança entre sua imagem e a do objeto que representa), *índice* (signo que estabelece uma relação de contiguidade com o objeto, sendo algum efeito de sua presença, que a indica) ou *símbolo* (signo que representa seu objeto a partir de uma associação com ele mediada por uma lei e por operações de generalização).

Em Bausch, as diferentes maneiras de abordar e apresentar o gesto dançado e suas derivas – como escrita/inscrição, como ícone de uma palavra, como desenho no espaço que se faz na mesma duração do ritmo de uma palavra cantada ou nota musical, como mimese representativa de uma ação relacional conhecida, como ação que constitui um corpo virtual como presença-ausência (ou ausência paradoxalmente presente), como provocador de afetos que acompanham a palavra transbordando o que ela consegue alcançar e significar, etc. – transitam entre as diferentes possibilidades de produção de signos, embaralhando-as e jogando com seus limites e com os modos como uma pode ser avesso da outra. Os signos, assim categorizados pela racionalidade classificatória do semiótico, se complexificam e revelam-se avessos ou camadas uns dos outros: o gesto que é, a princípio, ícone (porque imita a imagem de um objeto) devém índice (porque é sintoma da marca desse objeto no corpo) e também símbolo (porque pode ser lido metaforicamente como representando outras tantas significações além do objeto cuja imagem imita), e vice-versa.

Algumas cenas mostram esse trânsito entre modalidades sógnicas e de relação entre gesto, imagem, palavra e corpo de maneira muito contundente. Por exemplo, em *Für die Kinder...*, em certo momento, uma bailarina começa um solo. Ela usa um vestido leve e transparente, com estampa de flores. Uma outra mulher entra e interrompe seu solo, e lhe entrega um giz. Ela então começa a desenhar no vidro ao fundo. Desenha um coração com uma flecha. Outra mulher entra e também desenha um coração, mas mais parecido com um modelo anatômico. A primeira, que antes solava, começa outro solo, com outra música.

Em outra cena da mesma peça, entra uma mulher e desenha um círculo no vidro e diz: “Isto é um abraço”. E depois um X e diz “isto é um beijo, entendeu?”. E assim desenha vários círculos e X no vidro nomeando-os como abraços e beijos. Depois desenha-os no chão, fazendo o mesmo.

O desenho do coração transitando entre um ícone fiel à sua forma anatômica e um diagrama convencional que culturalmente simboliza o sentimento (como no *emoji* de coração utilizado atualmente nas comunicações escritas via internet), remete ao trânsito entre os diferentes sentidos da palavra e da imagem do coração, e também às relações tanto metafóricas como metonímicas do coração com a emoção, que se desdobram ainda no solo dançado, e na deriva entre desenho no espaço e desenho no chão na cena seguinte, em que a inscrição arbitrária de um círculo e de um x no chão passa a simbolizar, por um acordo proposto pela bailarina com o público, abraços e beijos, evocados de várias outras formas como inscritos nos corpos e nos gestos dançados na mesma peça.

Esse trânsito que instabiliza as diferentes modalidades de signo, e, portanto, instabiliza a racionalidade que separa as relações por semelhança ou contiguidade, metáfora ou metonímia, simbolização arbitrária ou motivada etc. também instabiliza e faz escorregar a racionalidade que separa corpo e palavra, fisicalidade e pensamento.

Como coloca Leonetta Bentivoglio:

Quando as palavras ditas ou recitadas emergem em cena, assumem um significado também gestual fortíssimo, ligado à realidade física dos corpos, como detritos ou diários de uma realidade vivida no corpo. Essa fisicalidade é tal que ressoa no corpo de quem olha. Há uma empatia quase diretamente física que envolve o espectador. (Bentivoglio, 2002, pp. 133-134)

Assim, a fisicalidade da palavra entra em um circuito de reversibilidade com a palavra da fisicalidade (o que a fisicalidade tem a dizer). Esse circuito é evidenciado em cenas como por exemplo, quando, em *Nelken*, o microfone, que em tantas cenas dessa e de outras peças é usado como dispositivo de amplificação da palavra, é aproximado do peito para tornar audível a batida dos corações dos bailarinos, ou quando em *Água*, uma bailarina descreve os ossos do crânio, enquanto toca a cabeça de uma outra. Neste último exemplo, a palavra nomeia e paradoxalmente visibiliza invisibilizando (já que não produz um estímulo visual), o corpo invisível (o esqueleto, o coração), evocando e despertando sua presença e ao mesmo tempo nomeando sua inacessibilidade ao olhar (em certo sentido, nomeando sua ausência). Assim, a palavra diz algo do corpo e ao mesmo tempo, o corpo a excede e diz algo ao pulsar. A palavra e a batida do coração são sons produzidos pelo corpo. Ao mesmo tempo são uma mesma materialidade (um som), e não são, já que a palavra é também articulação de sons que constitui um símbolo convencional dos objetos e ideias que nomeia, enquanto a batida do coração é um índice de sua presença dentro da caixa torácica. No entanto, sendo também som das cordas vocais, a palavra falada é índice delas, do ar passando pelas vísceras, do movimento do diafragma e a batida

concreta do coração é símbolo, pois evoca um conjunto de significações culturais, de afetos, ideias e sensações com ela relacionados de maneiras complexas e em camadas para além da contiguidade ou da semelhança visual.

4. Traço e memória

No texto, “Nota sobre o ‘bloco mágico’”, de 1925, Freud recorre à imagem do “bloco mágico” para explicar seu modelo de compreensão das relações entre a memória e a percepção/consciência. O “bloco mágico” é uma tabuleta de cera ou resina escura, sobre a qual são colocadas duas folhas, sendo a mais superficial uma folha de celuloide e, sob esta, uma folha de papel encerado que adere levemente à superfície de cera (Freud, 1925/1993, p. 244-245). Este dispositivo em três camadas permite que se escreva sobre a folha de celuloide, sem que o escrito permaneça definitivamente na folha. Basta levantá-la que aquilo que foi escrito desaparece e a folha volta a estar vazia para receber outra inscrição. Tal efeito se dá porque a escrita, no bloco mágico, como nota Freud, “não consiste em aportar material [como giz, grafite, ou tinta] à superfície receptora. É uma volta ao modo de escrever dos antigos, sobre tabuletas de cera ou argila. Um cinzel afiado rasga a superfície e suas incisões produzem o ‘escrito’” (Freud, 1925/1993, p. 245). No entanto, apesar de o escrito marcar o suporte de argila, ele não permanece na folha que o sobrepõe, pois esta está protegida pela folha de celuloide, que faz com que o traço só apareça nela logo depois de feito (quando as três camadas do bloco estão aderidas e escavadas pelo traço feito), deixando de aparecer quando esta é separada da tabuleta de argila.

Para Freud, esta estrutura se assemelha à estrutura do aparelho psíquico no atinente à diferença entre os sistemas da memória e da percepção/consciência. Segundo este autor, o aparelho psíquico possui um sistema sempre aberto a receber novos estímulos (que nunca se preenche ou se esgota, como seria uma lousa ou um papel já totalmente escritos, ao ponto de não poderem mais receber nenhum traço), e ao mesmo tempo pode conservar uma memória dos estímulos recebidos, que para Freud, é mantida em um sistema diferente do sistema perceptivo. Em suas palavras:

Separando toda a folha de cobertura – celuloide e papel encerado – da tabuleta de cera, o escrito desaparece e, segundo verificamos, tampouco reaparece logo. A superfície do bloco mágico fica isenta de escrita, receptiva de novo. Mas é fácil comprovar que na tabuleta de cera mesma se conserva a marca duradoura do escrito, legível com uma iluminação adequada.

Portanto, o artifício não só oferece, como a lousa, uma superfície receptiva sempre utilizável, como também marcas duradouras dos caracteres, como o papel comum; resolve o problema de unir ambas as operações *distribuindo-as em dois componentes – sistemas – separados, que se vinculam entre si*. (Freud, 1925/1993, p. 246, grifo do autor)

Detalhando a imagem da tabuleta de cera, pode-se visualizá-la como uma matéria marcada por muitos traços que se sobrepõem, que se mesclam, que formam figuras e palavras diferentes de cada momento isolado escrito na tela da percepção. Tendo em vista que a tabuleta de cera, a ‘matéria subjetiva’ do bloco mágico, é uma só, as diferentes marcas do inscrito/experimentado se sobrepõem, se associam e se desassociam, se condensam e se complexificam. Com efeito, é esta a imagem que Freud projeta do sistema Inconsciente, associado à memória, em sua “Interpretação dos sonhos” (1900), como veremos adiante.

Muitas são as implicações desta analogia do aparelho psíquico como sendo uma espécie de ‘bloco mágico’ e da conceituação das relações entre consciência, percepção e memória decorrente desta imagem.

No entanto, o que nos interessa salientar neste momento é que, desdobrando o mesmo campo de relações entre escrita, corpo e memória que percorremos na seção anterior, Freud concebe a memória como marca, inscrição da experiência a partir de um processo indireto, que deixa da experiência rastros, traços, fragmentos e não um retrato completo. Ou seja, a memória, nesse sentido, se associa mais à lembrança/reminiscência do que à representação (ainda que Freud use em sua obra ambos os termos).

Como discute Henri Lefebvre (2006, pp. 26-46), as representações decorrem de operações de abstração e substituição que encerram a complexidade e o movimento aberto do vivido em entidades completas, de sentido fechado, portanto, mortas. Em suas palavras:

A lembrança difere da representação por uma qualidade, a da vivência. Enquanto há lembrança, o passado se enlaça com o atual e conserva a vivacidade cambiante do presente; o que não significa de uma *presença*, senão de uma *ausência na presença*. Enquanto é representado, o passado se fixa e morre tanto na história como na memória subjetiva. (...) A situação presente nem sempre se descobre por si mesma; o que se dissimula no atual (...) se alcança rememorando o realizado. (...) Quando esse passado ainda vivo [da lembrança] morre na representação, esta substitui a lembrança: ao ‘sujeito’ lhe parece que é mais forte que a lembrança e sobretudo mais clara: próxima ao saber. Isso localiza a representação entre o vivido e o concebido, talvez a meio caminho entre o que escapa e o que se apropria, mediadora obscura e obstinada, que se desloca entre os extremos, em algumas ocasiões vínculo, em outras substituto. (Lefebvre, 2006, p.69)

De acordo com as reflexões de Lefebvre, a lembrança não captura o vivido em um conceito ou em um saber entificado, sólido e delimitável, como seria uma representação, mas caminha no sentido da produção do que ele conceitua como “obra”⁶⁵, que implica não uma fixação conceitual mas, uma práxis, um tipo de fazer que, como a arte, segundo este autor, “se dirige à vivência para intensificá-la, não para submetê-la” (Lefebvre, 2006, p. 247).

Essa noção da lembrança como obra se coaduna com as colocações de Freud em relação ao “recordar” e ao “perlaborar”.

Em um de seus principais textos a esse respeito, Freud (1914/1993) discute os nexos e diferenças entre repetir, recordar e “perlaborar”⁶⁶. Em sua experiência clínica, Freud observa que a compulsão à repetição constitui uma forma de manter no esquecimento um conflito psíquico, atuando-o continuamente. Em suas palavras:

O analisando não recorda, em geral, nada do esquecido e reprimido, mas o atua. Não o reproduz como lembrança, mas como ação; o repete, sem saber, no entanto, que o faz. Por exemplo, o analisado não refere lembrar-se de ter sido desafiante e incrédulo frente à autoridade dos pais; por outro lado, se comporta dessa maneira frente ao médico. Não lembra de ter ficado emperrado, presa de desconcerto e desamparo, em sua investigação sexual infantil, mas apresenta uma acumulação de sonhos confusos, se lamenta de que nada lhe sai bem e, proclama que é seu destino não terminar nunca nenhum projeto. Não se lembra de ter sentido intensa vergonha por certas práticas sexuais, nem haver temido que o descobrissem,

⁶⁵ A noção de “obra” é uma das teses centrais do livro “A presença e a ausência” de Henri Lefebvre (2006). Considerando as simplificações e omissões de um esforço de resumo dessa noção complexa, que o autor constrói ao longo de todo o livro, Lefebvre primeiramente defende “a distinção entre a coisa, o produto e a obra” (Lefebvre, 2006, p. 234), assim como uma distinção entre obra e representação. Nessa direção, o autor descreve a obra como uma abordagem específica da vivência, que não se confunde com permanecer na vivência, tampouco tentar superá-la por uma conceituação que se proponha revelar uma verdade que a vivência ocultaria ou distorceria. “Assim, o criador de obras realiza uma dupla criação, a de um saber por uma vivência, a de uma vivência por um saber” (Lefebvre, 2006, p. 246).

Nesse sentido, “em vez de refletir o real (tese empobrecedora) a obra suplanta, desloca o real e parece engendrará-lo. (...) Nesse sentido, toda obra contém uma utopia; é o lugar de um não lugar. Não diz as contradições do real, mas as mostra superando-as, resolvendo-as na ficção-real” (Lefebvre, 2006, p. 251) Em suma, em nossa leitura, diríamos que a noção de obra, em Lefebvre, parece nomear a possibilidade de um fulcro no fluxo inexorável do devir, de modo que este marque o corpo e o tempo como uma ferroada, um punctum, um ponto de presença-ausência singular com o qual é possível relacionar-se em uma práxis contínua. Nas palavras do autor:

“Aconteça o que for, necessita-se de um ‘objeto’ [algo sobre o qual se constrói a obra, ou que a obra visa], e o simples signo só substitui ao objeto por uma ausência. Tanto na pintura como na poesia, o objeto se invoca, se evoca, se convoca. Se torna atual, portanto, presença, outra face de sua ausência, posto que não pode estar ali em pessoa. (...) Manter simultaneamente as duas faces da obra, a presença e a ausência, foi o poder dos grandes artistas” (Lefebvre, 2006, p. 261)

⁶⁶ Tradução proposta por Laplanche e Pontalis (1986, p. 429) do termo *durcharbeiten* usado por Freud, que em inglês costuma ser traduzido pela expressão *working through*.

mas manifesta envergonhar-se do tratamento a que agora se submete e procura mantê-lo em segredo para todos. (Freud, 1914/1993, p. 152)

Ou seja, a repetição é uma forma paradoxal de esquecimento, na medida em que mantém os efeitos daquilo que é esquecido na vida atual, sem, no entanto, vir acompanhada de uma consciência da permanência destes efeitos e dessa manutenção do esquecido no presente. A recordação/lembrança, ao contrário, seria uma forma de tomar consciência de um conflito psíquico esquecido (de acordo com Freud, porque reprimido/recalcado), situá-lo no passado e separar seus efeitos atuais da vivência original já acontecida, dando-se conta de que a ação atual motivada pela compulsão à repetição refere-se não a acontecimentos presentes, mas à marca psíquica de um acontecimento vivido no passado.

Ao final do texto, Freud acrescenta que a recordação/lembrança só conduz à transformação mais duradoura da compulsão à repetição quando acompanhada de um processo de “perlaboração”, isto é, de um trabalho psíquico estendido no tempo, de “reelaboração das resistências” (Freud, 1914/1993, p. 157).

Neste texto, e mesmo em outros posteriores onde o tema da perlaboração reaparece, Freud esboça, mas não detalha propriamente esta noção. Aqui, nós a aproximamos da noção de obra proposta por Lefebvre, no sentido de afirmar que a lembrança não é o acesso a um passado original mantido armazenado em algum lugar no psiquismo, mas um trabalho contínuo de atravessar e transformar suas representações (Lefebvre, 2006, p. 263), a partir de uma constante revisitação e reelaboração de suas marcas no corpo-sujeito, que podem então ser rearranjadas, não apenas em um processo de interpretação e ressignificação (que seria o proposto por Freud), mas no desdobramento da lembrança em uma práxis e em uma poiesis, isto é, em um fazer que redistribui o sensível, recorta-o e o remonta, transformando suas intensidades, sulcando-o ou preenchendo-o de modos distintos daqueles estabelecidos nos hábitos da repetição. É precisamente isto que faz Bausch em suas obras e no processo de criá-las.

Primeiramente, na poética de Bausch, o rememorado aparece quase sempre em fragmentos pequenos, traços abertos e que não completam uma narrativa ou um sentido fechado.

Essa poética do traço/marca começa na própria construção do espaço, que amiúde sugere um ambiente onde algo já aconteceu, um ambiente já marcado. Por exemplo, na peça *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* [Ele a toma pela mão e a conduz até o castelo, os outros seguem] (1978), o cenário, antes mesmo

de os bailarinos entrarem, é ocupado por objetos jogados no chão, lixo, detritos, e por uma mangueira jorrando água, como restos e desdobramentos de ações já feitas, de acontecimentos que acabam de se dar. Ou ainda, como coloca Ciane Fernandes a respeito de *Café Müller*, “a peça apresenta um palco cheio da ausência de corpos – mesas e cadeiras vazias, num espaço silencioso e pouco iluminado. É como se os eventos já tivessem acontecido” (Fernandes, 2017, p. 226).

O mesmo efeito de um espaço marcado pelo já acontecido acontece também no transcurso de algumas peças, como em *Água*, na cena final, depois de toda uma ação lúdica feita sobre banquinhos, todos os bailarinos saem e permanece em cena, por um tempo, só o espaço transformado pela ação, com os banquinhos em diferentes posições, como um rastro de tudo que aconteceu. Esse mesmo efeito também é forte em *Arien*, depois de uma cena em que houve várias ações simultâneas e então o espaço é deixado só com a desordem resultante de tudo que aconteceu, em silêncio, com um tempo em que reverbera o que acaba de acontecer.

Nessas cenas, mesmo o espaço que seria “de fundo” nunca está de fato vazio no sentido de um grau zero ou de um espaço abstrato. Ao contrário, é sempre, tal como o corpo dos bailarinos, já transformado e marcado pelos vestígios de algo que aconteceu, e que, então só pode ser acessado como marca, e, portanto, como uma ausência presente, algo já não mais presente, mas que deixa rastros e efeitos no presente.

Além disso, a experiência vivida e recordada, nas obras de Bausch, nunca é abordada em narrativas completas, lineares, acabadas, mas sempre por imagens muito pequenas e fragmentárias, ou então na forma de uma narração aberta de um fragmento de história vivida. Por exemplo, em *Für die Kinder...* há uma cena em que Nazareth Panadero entra batendo um garfo em um prato e diz: “Quando ouço algo assim eu penso na Espanha. Nós comemos muitos ovos à noite na Espanha. Então à noite pode se ouvir em toda parte algo assim, todo lado, qualquer parte, qualquer janela, qualquer sacada, todo lado pode se ouvir algo assim. Mas ovos de verdade são muito melhor”.

Nesta cena, a referência é clara a um traço da experiência (o barulho dos ovos) que estabelece uma relação metonímica com todo um complexo de experiências possível de ser rememorado (a vida passada na Espanha). Assim, a cena aproxima tal referente passado da experiência atual (ao refazer o som do bater dos ovos), ao mesmo tempo em que explicita a incompletude e abertura do traço e sua distância em relação a seu referente.

Trata-se também de uma reflexão sobre o teatro, onde a inacessibilidade da experiência representada tem uma dupla potência, porque ao mesmo tempo que implica

o reconhecimento melancólico da perda (“ovos de verdade são muito melhor”), permite a perlaboração e a abertura da experiência vivida para outros sentidos e outras experiências.

Nesse sentido, a perlaboração da lembrança é uma travessia das marcas/traços fragmentados que ela deixa.

Tais traços da experiência não somente compõem o material cênico apresentado nas obras, mas o próprio processo criativo destas, na medida em que as perguntas feitas por Bausch aos bailarinos, que caracterizam seu procedimento básico de criação, não se dirigiam a cenas inteiras ou narrativas pessoais completas, a princípio, mas a fragmentos ou elementos específicos do vivido. Por exemplo, Benedicte Billiet (em entrevista anexa) menciona a pergunta sobre uma canção da qual se gostava na infância como uma das feitas por Bausch.

Outras perguntas de Bausch, citadas por Raymond Hoghe e Uli Weiss (1989) são, por exemplo: “em que o homem nota que o tempo passou tão depressa?”; “se algumas vezes vocês têm a sensação – em diferentes situações – de medo de não cumprir o que lhes é exigido, o que é este medo? Como se reage diante daquilo de que se tem medo?” (Hoghe e Weiss, 1989, pp. 26, 28). Outros exemplos são citados por Ciane Fernandes, do processo da peça *Nelken*: “algo a respeito do seu primeiro amor”; “como você, quando criança, imaginava o amor?” (Fernandes, 2017, p. 55), ou citados por Fabio Cypriano, do processo da peça *Waltzer* [Valsas] (1982): “fazer uma armadilha a alguém/ consolar/ um jogo com o próprio corpo/ o que receberam dos seus pais/ renunciar/ verão/ preconceitos que nos fazem sentir marginalizados/ qualquer coisa de puro/ hinos (...)” (Cypriano, 2018, p. 33).

A partir de perguntas e palavras disparadoras como essas, tal como conta Renate Klett, que acompanhou o processo de criação de *Kontakthof*, “progressivamente emergem fragmentos de histórias que contam solidões, fragmentos que entram em relação uns com os outros de modo tão inefável que o ponto de contato entre eles parece desaparecer” (Klett, 2002, p. 107).

Ruth Amarante, em entrevista anexa, detalha um pouco mais essa experiência de criação por pequenos fragmentos:

[Entrevistador:] – E existia por exemplo a possibilidade de uma palavra que não era exatamente de movimento, tipo “ternura”, ou “infância” e que você sozinha vai chegando a uma sequência que não é exatamente teatral, que é mais dançada, como...

– Muito difícil. Você podia fazer um movimento. De repente, “ternura”, você vem com um gesto que você gosta, você vai lá, mostra o gesto, e fica anotado, aí você está sentado, vem outro gesto, vai lá e faz outro gesto, aí no meio disso vem outra pergunta (...)

Aí saíam algumas sequências maiores. Mas às vezes a gente fazia uma coisinha, colocava do lado, fazia outra coisinha, colocava do lado. E no final a grande arte era juntar tudo isso. E por isso que as sequências saíam muito interessantes. Porque te obrigava o corpo a ir por caminhos não muito conhecidos dele. Porque se você começa a desenvolver sequências direto, o seu corpo vai muito frequentemente para o mesmo lugar. Então acho que isso que tornava a coisa bem interessante. E claro que a gente gravava todos esses movimentos pequenínissimos ou sequências pequenas, e assistia com ela, antes de começar a colocar a coisa junta. (Amarante, em entrevista anexa)

Também nesta mesma entrevista Amarante dá o exemplo do uso do suspiro na peça *Masurca Fogo* (1998). Trata-se de um material que foi se transformando totalmente a partir de uma resposta a uma pergunta de Bausch. No processo de criação da peça, Amarante havia feito um suspiro em resposta a uma pergunta sobre saudade, e Bausch então coloca esse suspiro junto a várias outras ações no início da peça, retirando-o do contexto inicial e deslizando-o, como que retraçando-o de outros modos.

Ou seja, de uma sequência de movimentos ou de um relato ou gesto feitos pelos bailarinos, Pina escolhe quase sempre apenas um elemento curto e pequeno, acentuando o aspecto de traço – pequena marca fragmentária e incompleta – desse material, sulcando deliberadamente uma ausência no que já era inicialmente um material aberto e incompleto. Como relata Carla Lima (2008):

Diz Bausch que no decorrer de seu fazer artístico começaram a acontecer “coisinhas pequenas, laterais” (Bausch, 2007, p. 63), que de repente lhe pareceram interessantes, por alguma razão. Então se tornou uma hesitação entre seguir seus planos à risca ou “ir atrás destes pequenos detalhes que, por alguma razão, me chamaram a atenção e que eu não faço ideia para onde me vão levar. Escolho esta última forma. Deixei de saber exatamente para onde vou” (Bausch, 2007, p. 63). (Lima, 2008, p. 33)

Assim, como coloca a própria Bausch, citada por Hoghe e Weiss (1989), sua busca era por: “reduzir cada vez mais, até sobrar apenas coisas pequenas, simples. Reduzir sem tornar menor” (Hoghe e Weiss, 1989, p. 52).

Compreendemos tais “coisas pequenas” como marcas de algo vivido, uma marca que algo deixou, um sulco no corpo deixado pela experiência e que guarda algo de sua forma, mas apenas algo muito reduzido em comparação com a forma toda, tal como as pegadas de um animal na terra guardam a forma de parte dos pés do animal – são portanto uma marca em certo sentido fiel do vivido, mas apenas de um seu fragmento pequeno.

Uma presença atual pequena, evocativa de uma presença infinitamente grande e inapreensível por completo (a experiência vivida), agora ausente.

O rearranjo desses traços/marcas/rastros no processo criativo e nas peças implica não a busca de um contato com uma experiência primária pura, mas um processo de produção de ficções (em sentido rancieriano, tal como explicamos no capítulo anterior) e desdobramentos sobre rastros de outros rastros (como os que restam na tabuleta de cera do ‘bloco mágico’).

Quando um bailarino chega a algum material cênico/coreográfico oriundo de suas memórias e experiências, Bausch deliberadamente o desconstrói (fragmenta, introduz repetições, alterações de forma ou dinâmica etc.), ou então pede a um outro bailarino que faça uma releitura e uma recriação desse material, assim como pode acontecer que uma cena criada por um bailarino com material a princípio muito subjetivo, venha a ser performada por outro, que o substitui, em versões posteriores da mesma peça, de modo que este se apropria e recria o material cênico “original” segundo suas próprias referências (cf. Fernandes, 2017, pp. 62-67). Em nenhum momento se preserva intacto o que seria um material “primário”, “original”, porque, como coloca Bausch, o que nos pertence a todos afinal se precipita depois de todas essas desconstruções e reelaborações⁶⁷. Assim, Bausch inverte a lógica do jogo do telefone sem fio: a mensagem se constrói mais precisamente quanto mais avançam as transmissões e passagens, e não quanto mais tentamos preservar o que seria a fala primeira e original.

Por fim, consideramos que essa poética do traço/marca nos leva ao tema da *incorporação* do outro, figura ainda mais radical da presença-ausência: o outro em mim, presente por meio dos sulcos de sua presença em meu corpo.

Como já temos dito ao longo desta seção e da anterior, a ‘matéria subjetiva’ se constitui pelos traços e marcas inscritos pela experiência, ou seja, o corpo subjetivado se constitui pelas marcas e traços da experiência, em um processo de incorporação/corporificação desta.

Winnicott (1990) descreve um dos aspectos básicos do início desse processo da seguinte maneira:

⁶⁷ Nas palavras de Bausch: “Não é uma coisa privada; há certos sentimentos que pertencem a todos nós. Se você é realmente honesto, não é privado, porque todos nós conhecemos esses sentimentos. Todos temos os mesmos desejos; todos estamos assustados. Há diferenças – o gosto, o sabor é diferente. Mas estamos todos juntos e essa é a riqueza – todas as nossas possibilidades – que eu celebro em minhas peças.” (Bausch, em entrevista a Bowen, 1999, publicada em Climenhaga, 2013, p. 101)

No começo teórico existe o estado de não-integração, uma ausência de globalidade tanto no espaço quanto no tempo. Neste estágio não há consciência. Assim que começamos a falar de um *conjunto* de impulsos e sensações, já estamos muito afastados do início, quando o centro de gravidade (por assim dizer) do self migra de um impulso ou sensação para outro. (...) A partir do estado de não-integração se produz a integração por breves momentos ou períodos, e só gradualmente o estado geral de integração se transforma em fato. Fatores internos podem contribuir para promover a integração; como exemplo temos a exigência instintiva ou a expressão agressiva, cada uma delas sendo precedida por uma convergência aglutinadora do self como um todo. (...) A integração também é estimulada pelo cuidado ambiental. Em psicologia, é preciso dizer que o bebê se desmancha em pedaços a não ser que alguém o mantenha inteiro. Nestes estágios, o cuidado físico é um cuidado psicológico. (...) À medida que o self se constrói e o indivíduo se torna capaz de incorporar e reter lembranças do cuidado ambiental, e portanto de cuidar de si mesmo, a integração se transforma num estado cada vez mais confiável. (Winnicott, 1990, pp. 136-137)

Não é nosso objetivo resumir todos os elementos da teoria winnicottiana do desenvolvimento do corpo-sujeito – ou, usando os termos do autor, do *self* e do *psicossoma*⁶⁸. No entanto, o trecho citado nos permite salientar alguns dos aspectos dessa teoria que nos interessam neste momento. Um primeiro é que a experiência de uma corporeidade e uma subjetividade que continuam existindo no tempo e que, apesar de sua multiplicidade e transformações, encontra um eixo próprio de continuidade e coesão, não é uma experiência dada e pronta no início da vida, mas se constrói sobretudo a partir da *incorporação* do cuidado provido pelo ambiente (mãe/adultos cuidadores). A continuidade e a consistência desse cuidado – que se manifestam sobretudo no *sustentar* (*holding*) e no manejo (*handling*) dados pelo ambiente (cuidadores) à não-integração primária do corpo do bebê (Winnicott, 1965, p. 47) – proveem a ele um modo de “continuar a ser” (Winnicott, 1965, p. 54), que implica a incorporação da sustentação e da continuidade do ambiente em si mesmo, em uma corporeidade habitada pelo psiquismo, e em um psiquismo habitado pelo corpo (Winnicott, 1990, p. 70⁶⁹).

⁶⁸ Para uma discussão mais detalhada a respeito do processo de constituição da corporeidade e das relações com a alteridade como base para esse processo, remeto o leitor a minha dissertação de mestrado, Penuela Sanches (2012) e também à apresentação ampla das teses de Winnicott presente no estudo de seu vocabulário conceitual feito por Jan Abram (2007).

⁶⁹ “A psique, portanto, está fundamentalmente unida ao corpo através de sua relação tanto com os tecidos e órgãos quanto com o cérebro, bem como através do entrelaçamento que se estabelece entre ela e o corpo graças a novos relacionamentos produzidos pela fantasia e pela mente do indivíduo, consciente ou inconscientemente. (...) Faço uso do termo psicossoma com a intenção de preservar o relacionamento fundamental que, na saúde, se estabelece e se mantém entre o corpo e a psique” (Winnicott, 1990, pp. 70-71)

Além disso, Winnicott neste trecho deixa clara a associação entre a lembrança e a incorporação. O sujeito incorpora lembranças do cuidado ambiental, que passam a constituir sua própria continuidade psicossomática. Tais lembranças, no entanto, como explica Elsa Dias (2007)⁷⁰, estão em seu modo de ser e de sentir, não são armazenadas alhures (em um espírito, por exemplo), mas presentes no modo como paulatinamente o corpo se constitui intrinsecamente em relação com os outros corpos que compõem o ambiente que lhe provê cuidado.

Nesse sentido, podemos falar com precisão que a memória está relacionada à incorporação, à constituição do corpo, e que as marcas da experiência em certo sentido esculpem um modo de ser corporal – não no sentido de uma modelação de uma matéria passiva que nada aporta de singular ao processo, mas no sentido de que o modo de ser do psicossoma se constrói sempre em relação, a partir dos efeitos do diálogo estabelecido entre suas tendências singulares e o cuidado e a ação dos outros corpos que sustentam esse corpo em constituição.

Essa constituição relacional do corpo permite compreender com mais precisão o que se está visando com a expressão “memória corporal”. Concebendo-se a subjetividade como corporificada (psicossoma), pode-se compreender a memória como um aspecto da corporeidade.

Seguindo esse caminho, de um ponto de vista fenomenológico, Thomas Fuchs (2012) classifica aspectos ou modalidades da memória corporal nas seguintes categorias: 1. *Memória procedimental*, que consiste em habilidades sensório-motoras e cinéticas adquiridas pelo hábito, pela repetição e pelo treinamento, como caminhar, dirigir um veículo, tocar um instrumento musical etc., que passam a ser desempenhadas sem a necessidade de uma atenção consciente a cada etapa do procedimento, de maneira em certo sentido automática (Fuchs, 2012, pp. 12-13); 2. *Memória situacional*, que consiste na possibilidade de reconhecimento multissensorial da “atmosfera” própria de

⁷⁰ “Alguns exemplos de incorporação, do início e ao longo da vida, podem esclarecer. 1. O bebê faz o gesto de tentar alcançar algo, um chocalho, por exemplo. A mãe percebe o movimento e implementa o gesto: alavanca o corpo do bebê, faz com que sua mãozinha chegue ao objeto e ele agarra o objeto. A possibilidade de alcançar objetos, juntamente com a força e a direção imprimida ao movimento, juntamente com a possibilidade de comunicar o objetivo, tudo está sendo incorporado de modo a tornar-se uma potência e uma habilidade do próprio bebê, o que leva, naturalmente, com o tempo, a uma crescente organização psicossomática. Além disso, a experiência, que envolve a pessoa total do bebê, teve começo, meio e fim, o que implica incorporação do tempo das coisas, dos acontecimentos e, inclusive, do cansaço psicossomático. (...) 3. Um exemplo mais geral: (...) durante a experiência de amamentação está ocorrendo a incorporação do uso excitado do corpo, num relacionamento humano, que servirá para todas as experiências instintuais futuras. (...) (Dias, 2007, sem página).

determinada experiência, ou, como coloca Fuchs, reconhecimento de “unidades holísticas inseparáveis de percepção corporal, sensorial e atmosférica [por exemplo]: um estádio com o ruído da torcida, um passeio de barco no mar espumoso, uma caminhada noturna na cidade iluminada” (Fuchs, 2012, p. 13); 3. *Memória intercorpórea*, que se refere mais explicitamente ao que estamos discutindo até aqui, isto é, a incorporação de padrões que constituem os relacionamentos com outros corpos-sujeitos. Nas palavras de Fuchs:

Cada corpo forma um extrato de sua história passada de experiências com outros corpos que são armazenadas na memória intercorpórea. Nas estruturas do corpo vivido, os outros estão sempre implicados. Eles são significados na expressão e visados no desejo. Assim, os padrões típicos de postura, movimento e expressão de uma pessoa só são compreensíveis quando eles se referem a outras pessoas presentes realmente ou imaginárias. (Fuchs, 2012, p. 15)

4. *Memória incorporativa*, que se refere à “formação de hábitos corporais por atitudes e papéis tomados de outros”, por meio de identificações e imitação (Fuchs, 2012, pp. 15-16); 5. *Memória da dor*, ligada ao modo como a experiência de dor é inscrita no corpo⁷¹; 6. *Memória traumática*, referida a como experiências traumáticas, isto é, experiências que excedem as possibilidades de apropriação e significação por parte de um sujeito, transformam e mantêm efeitos na subjetividade/corporeidade de maneira ampla e em grande medida inconsciente.

Como se pode observar, tal classificação detalha aspectos categorizáveis, que constituem a memória corporal como um complexo multifacetado, mas que não acontecem isoladamente na experiência vivida. Essas diferentes facetas podem salientar-se em determinada situação, mas todas são aspectos coexistentes do que o autor nomeia como *memória corporal*, um conceito que indica uma concepção do corpo como constituído pelas marcas da experiência vivida, tal como sumarizado seguir:

Em suma, o corpo não é somente uma estrutura de membros e órgãos, nem meramente um campo de sensações e movimentos. Ele é também um corpo historicamente formado cujas experiências deixaram seus traços em suas disposições invisíveis. Ao instalar-se em cada situação, o corpo carrega seu próprio passado para seus arredores como um campo procedimental de possibilidades. Suas experiências e disposições permeiam o ambiente como uma rede invisível que se espalha a partir dos seus sentidos e membros, conectando-nos com o mundo e tornando-o familiar para nós. Cada percepção, cada situação é permeada por

⁷¹ Fuchs por exemplo cita um caso descrito pelo neurologista Claparède, que tinha uma paciente que, devido a uma lesão cerebral, não conseguiu lembrar-se de acontecimentos recentes e a cada vez que ele a encontrava ela não se lembrava dele e era necessário apresentar-se de novo, mas em uma ocasião ele cobriu uma navalha em suas mãos e quando ela o cumprimentou, rapidamente retirou sua mão. No encontro seguinte, mesmo sem lembrar-se dele, seu corpo se retesou e ela se recusou a cumprimentá-lo com aperto de mão, sem saber dizer por quê. (Fuchs, 2012, p. 17)

recoleções corporais implícitas. (...) A memória corporal é um carregador subjacente de nossa história de vida e enfim de todo nosso ser-no-mundo. (Fuchs, 2012, p. 20)

Uma cena de Bausch que de certo modo ilustra de maneira condensada e curta um processo de incorporação do outro se dá em *Café Müller*, quando Malou Airaudo encontra Dominique Mercy, como que por acaso e o abraça ternamente. Então, Jan Minarik entra e desfaz lentamente o abraço, constrói um beijo manipulando os corpos. Coloca Airaudo no colo de Mercy e se afasta. Ela cai ao chão e volta a abraçá-lo. Minarik volta a reconstruir o beijo e a colocação dela no colo. Essa sequência se repete cada vez mais rápido até se autonomizar, quando então passa a acontecer por si mesma, sem a manipulação de Minarik. Ou seja, depois de algumas repetições, a intervenção de Minarik se internaliza e se automatiza, estabelecendo uma configuração para a relação entre Airaudo e Mercy, como se já fazendo parte de seus corpos.

Além ainda do que aparece nas peças, a própria experiência dos bailarinos em sua entrega ao trabalho com Pina tende a resultar em uma paulatina incorporação de sua presença, que se manifesta em sua ausência, como nesses depoimentos de Jo An Endicott:

Com o passar do tempo ela realmente tinha penetrado dentro de mim. (...) Às vezes, quando me olho no espelho, tenho a impressão de senti-la atrás de mim; me olha enquanto me olho (Endicott, 2017, p. 29)

Dançando, [na remontagem da peça *Komm tanz mit mir* [Venha e dance comigo] (1977)] tinha a impressão de que Pina estivesse atrás de mim, ou em mim, e que me estivesse guiando. ‘Isto’ – ‘ela’ – ‘a dança’ – ‘a vida’ pareciam escorrer fora de mim. Junto a grande parte da minha dor. Nesta última reapresentação no Japão dancei em um estado de plena consciência, pensando lucidamente em Pina. Foi muito estranho. Foi comovente. Podia de verdade senti-la. Escutá-la. Vê-la dançar através de mim. Como se pudesse mantê-la em vida por um momento, ou trazê-la do reino dos mortos ao mundo dos vivos. (...) (Endicott, 2017, p. 130)

Além disso, com o passar do tempo e com a frequência crescente das remontagens de peças antigas, que acarretavam substituições e transmissões de papéis, o próprio fazer teatral, na companhia de Bausch passou a implicar deliberadamente esses trânsitos intersubjetivos e consequentes incorporações do outro. Nesse sentido, na repetição “fiel ao original” de uma peça, o que poderia ser um exercício de mímese, passa a ser um exercício de descobrir o outro em si mesmo (ou tornar o outro parte de si), ou de descobrir algo de si no outro. Tal como conta Jo An Endicott em relação às remontagens que ela coordenou da peça *Kontakthof* feitas com idosos e com adolescentes: “Nos idosos e nos adolescentes eu encontrava as características dos meus velhos colegas. O meu papel era eu – e quem o interpretava era o meu duplo. Permitia-me mostrar cores e emoções que faziam parte de mim. Um ser humano vivo”. (Endicott, 2017, p. 98)

Por fim, é importante salientar como a incorporação do outro e as diferentes facetas da memória corporal implicam uma perlaboração constante da perda e do luto, na medida em que é amiúde na experiência de luto que se toma maior consciência de como e em que graus o outro nos constitui, sendo possível então fazer dessa incorporação e da relação com o outro incorporado um processo contínuo, um contínuo trânsito entre a presença e a ausência do outro, de modo que, ainda que o outro possa estar morto, sua presença incorporada adquire uma vida pelo fato de ser uma presença ainda em elaboração, no sentido de ainda ter facetas sendo descobertas, criadas, reapropriadas, recombinadas. Esse processo contínuo de elaboração da presença incorporada do outro e do luto aparece, por exemplo, em um trecho da entrevista (anexa) com Morena Nascimento:

Acho que ela [Pina Bausch] ficou até mais presente no meu corpo [depois da morte], tanto é que essas elaborações que eu faço assim. É agora só né, depois que ela morreu. Lá eu não tinha... parece que com a presença dela, era tudo muito assim... eu não conseguia nem pensar no que eu estava fazendo, sabe? E aí depois que ela morre que eu venho para o Brasil pra fazer meus trabalhos autorais, a presença dela vai ficando cada vez mais forte, e não só dela, mas do ambiente que eu vivi lá. Às vezes eu acordo e sinto o cheiro de algumas coisas que eu vivia lá, uma vontade enorme de comer uma comida de lá, tudo isso pra mim é como um material, como inspiração poética, como propulsor de algum tipo de mergulho poético, é muito potente... de você estar aqui pensando em algo que tá muito longe de você, e todo esse processo também de mitificar alguém e depois desmitificar. Por exemplo, quando eu vi *Café Müller* pela primeira vez lá, era algo tão distante de mim e aquilo ficou latente anos, do tipo “quero dançar com a Pina, quero dançar com a Pina, ai, meu sonho é dançar com a Pina”. Eu também não contava pra ninguém e nem assumia isso, porque eu achava que era impossível fazer aquilo. À medida que eu fui ganhando mais instrumentos e me sentindo uma bailarina mais potente, fui de alguma forma acreditando que eu podia fazer isso. Daí eu me aproximo e chego e acabo entrando na companhia mesmo, e aí quando eu entro na companhia, que tá tudo ali muito perto de mim aquilo começa a desmoronar, eu começo a desmistificar completamente aquilo, e ver que talvez nem era tudo aquilo que eu imaginava, ou não, ou era sim, mas eu só estou muito perto então é um outro ângulo né, o olhar ganha outro...

– Não dá para ser como era quando você imaginava...

– Não, antes era um sonho, era um encantamento, era uma outra coisa. Chega no dia-a-dia e é uma outra coisa. E aí quando ela morre é como se eu mitificasse ela de novo assim. É muito louco, é como se ela se tornasse de novo algo inalcançável sabe? Como ela era antes, né?
(Nascimento, em entrevista anexa)

No depoimento de Nascimento se explicita o paradoxo de alguns efeitos mais intensos da presença do outro, quando este está ausente, de modo a que se tenha um acesso a mais diversas facetas da presença, quando o outro não está.

A possibilidade dessa elaboração constante da presença do outro incorporado em si, em uma práxis poética contínua, como descreve Nascimento nesta entrevista, indica os limites da concepção freudiana do luto, compreendido como devendo resultar em renúncia e substituição de um objeto perdido (Freud, 1917/1993). Tal concepção do luto advém de uma perplexidade inicial de Freud com o sofrimento ligado ao luto, expressa em seu artigo “A transitoriedade” (1916/1993):

O luto pela perda de algo que amamos ou admiramos parece ao leigo tão natural que o considera óbvio. Para o psicólogo, porém, o luto é um grande enigma, um daqueles fenômenos que não se explicam por si mesmos, mas aos quais reconduzem outras coisas obscuras. Representamo-nos assim a situação: possuímos um certo grau de capacidade de amor, chamada libido, que no começo do desenvolvimento se dirigiu para o eu próprio. Mais tarde, porém em verdade desde muito cedo, ela se distancia do eu e se volta aos objetos, que deste modo incorporamos, por assim dizer, ao nosso eu. Se os objetos são destruídos ou se os perdemos, nossa capacidade de amor (libido) fica de novo livre. Pode tomar outros objetos como substitutos ou voltar temporariamente ao eu. Mas então, por que esse desligamento da libido de seus objetos haveria de ser um processo tão doloroso? Não o compreendemos, nem neste momento podemos deduzi-lo de nenhuma hipótese. Só vemos que a libido se aferra a seus objetos e não quer abandonar os perdidos, mesmo que o substituto já esteja esperando. Isso então é o luto. (Freud, 1916/1993, pp. 310-311)

Os depoimentos de Nascimento, Endicott e Amarante mostram que o objeto perdido é altamente vivo no psicossoma e tem uma eficácia como alimento da fantasia e do jogo existencial, como que alimentando a investigação ligada a quem eu posso ainda ser a partir do diálogo com esse objeto que já é também parte de mim, mas que segue sendo um não-eu. Assim, a concepção de uma relação paradoxal entre presença e ausência implica não pensar o luto como substituição de um objeto perdido por outro, no sentido em que uma presença, ao tornar-se ausência, deve ser substituída por outra presença, mas como um processo constante e inacabável de diálogo e travessia das marcas do outro incorporadas ao si mesmo, no qual por vezes é a ausência que permite o acesso a facetas do outro pouco ou não perceptíveis quando este era presente (talvez porque a presença concreta, como nos ensina Paxton, tende a implicar um processo de banalização e invisibilização do que é habitual). Estabelece-se assim um circuito complexo entre ausência e presença que motiva não uma linha narrativa de substituições, mas uma prática poética (pessoal e coletiva) de atravessamento das incompletudes, avessos, reenvios de uma para outra entre presença e ausência.

5. Fábrica de sonhos

Ao assistir a uma remontagem da peça *Arien* em Wuppertal em 2017, tive uma sensação muito nítida de estar diante de uma produção onírica, de um conjunto de imagens e acontecimentos muito similar a um sonho. Outros autores também apontaram o caráter onírico das obras de Bausch e do universo nelas projetado. Chirstopher Bowen (1999/2013, p. 99) descreve o trabalho da coreógrafa como “sequências surreais como sonhos”, e Amanda Smith o situa como “colagens de dança, drama e música em um fluxo-de-consciência semelhante a um sonho”⁷² (Smith, 1984/2013, p. 188), enquanto Marianne Goldberg (1984/2013, p. 273) menciona um “estado de sonho”, ao referir-se à cena final de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* [Nas montanhas um grito foi ouvido] (1984). Climenhaga (2013) afirma que Bausch tece o material cênico oriundo das respostas dos bailarinos em “narrativas de associação construídas em um solo metafórico de lógica onírica” (Climenhaga, 2013, p. 12). Outros exemplos poderiam ser acrescentados a esses, de modo a indicar a grande frequência com que o trabalho de Bausch é associado, por críticos, espectadores e teóricos ao sonho.

Na teoria freudiana, a formação do sonho se dá fundamentalmente por meio de três processos: a condensação, o deslocamento e as considerações de figurabilidade.

De acordo com a compreensão do sentido dos sonhos proposta por Freud, existe uma diferença fundamental entre seu “conteúdo manifesto” e seu “conteúdo latente” (Freud, 1900/1993, pp. 138, 154, 180), isto é, o sonho de que o sonhante se recorda seria uma produção complexa, oriundo de um processo psíquico elaborado, que Freud nomeia como “trabalho do sonho” (Freud, 1900/1993, pp. 155, 285), cuja finalidade é ocultar ou disfarçar o material original motivador do sonho, produzindo assim um conteúdo incompreensível de imediato, que dá ao material primário uma destinação psíquica (a formação de um sonho), ao mesmo tempo em que mantém seu sentido original oculto.

Em resumo, para Freud, os sonhos são modos de o psiquismo figurar em imagens a realização de um desejo (Freud, 1900/1993, pp. 141-152 e 543-553), porém não qualquer desejo, mas um desejo que entra em choque com as interdições culturais, de modo que é reprovado pela consciência e submetido ao processo de recalque/repressão (Freud, 1900/1993, pp. 578-598). Nesse sentido, é um processo intrincado de composição de um disfarce, isto é, de uma produção imagética que permite certa tramitação do desejo

⁷² No original: “dreamlike stream-of-consciousness collage of dance, drama and music”

(carregado intensamento de afeto), sem perturbar radicalmente as barreiras da repressão. Tal processo de composição se dá mediante o “trabalho do sonho”, que *condensa* elementos originalmente vastos (condensa toda uma narrativa ou conjunto de pensamentos em uma palavra ou imagem, por exemplo), *desloca* ou *descentra* os afetos envolvidos, de modo a fazer parecer muito intenso ou relevante aquilo que era originalmente acessório ou irrelevante no material original (no conteúdo latente), para assim poder fazer parecer irrelevante aquilo que é central é intenso originalmente e constrói, por meio das condensações e deslocamentos, modos de *figurar em imagens e cenas visuais* um conjunto complexo de pensamentos recalcados. Nas palavras de Freud sobre a condensação:

Se em um exemplo qualquer se compara o número dos elementos de representação, ou a extensão que abarcam quando postos por escrito, no sonho e nos pensamentos oníricos a que conduz a análise e dos que se reencontra naquele um traço, então não cabe dúvida de que o trabalho do sonho produziu aqui uma enorme compressão ou *condensação*. (...)

O trabalho do sonho (...) faz coincidir os diversos componentes como os superpondo uns aos outros; então aparece nitidamente destacado o comum na imagem conjunta (Freud, 1901/1993, pp. 632-633)

Sobre o deslocamento Freud coloca que:

Durante o trabalho do sonho a intensidade psíquica se transpassa de uns pensamentos e representações aos que justificadamente lhes corresponde, a outros que, a meu juízo, não têm direito algum a ser destacados assim. (...) Neste processo, que chamo *deslocamento onírico*, vejo também transpor-se a intensidade, importância ou afetividade psíquica dos pensamentos em relação a sua vivacidade sensorial. (Freud, 1901/1993, p. 637)

E por fim sobre as “considerações de figurabilidade”, Freud afirma:

O conteúdo (manifesto) do sonho consiste no mais das vezes em situações visuais; os pensamentos oníricos, por isso, têm que suportar primeiro toda uma acomodação que os faça aptos para esse modo de figuração. Imagine-se, por exemplo, a tarefa que significaria substituir as frases de uma artigo editorial sobre um tema político (...) mediante uma série de traços figurativos; com facilidade se compreenderão as alterações a que força ao trabalho do sonho a *busca pela figurabilidade no conteúdo do sonho* (Freud, 1901/1993, p. 641)

O esforço de Freud em construir seu método de interpretação e sua teoria sobre os sonhos seria, em suma, o de encontrar um sentido racional e logicamente formulável em um vasto material de imagens, palavras e fragmentos narrativos que a ciência de seu tempo tendia a considerar um amontoado sem sentido algum, resíduo de processos somáticos/neuronais irrelevantes ou patológicos (Freud, 1901/1993, p. 618). Sendo assim, sua empreitada, ao mesmo tempo em que dá importância e atenção ao que na cultura hegemônica de seu tempo era considerado resíduo irrelevante, reafirma os valores dessa

mesma cultura, ao considerar que se trata de material relevante *porque* tem sim um sentido lógico. Em outras palavras, Freud não transforma radicalmente o racionalismo em que se formou, mas o expande para um domínio até então não abarcado pela razão, encontrando no material aparentemente irracional e ilógico um sentido lógico preciso, que, também por razões logicamente explicáveis, precisaria ser cifrado e mantido oculto.

Assim, Freud descreve o trabalho do sonho com a finalidade última de desconstruí-lo, de encontrar seu reverso, de desmontar (analisar) o sonho tal como se apresenta (conteúdo manifesto), aparentemente sem sentido, repleto de imagens que produzem estranhamento e incompreensão, revelando um texto lógico e coerente que estaria subjacente ao sonho, oculto pelas condensações, deslocamentos e modos de figuração do trabalho do sonho. Em suma, Freud descreve o trabalho do sonho para desfazê-lo, substituindo a aparente irracionalidade do sonho manifesta pela racionalidade do sonho interpretado (do conteúdo latente assim revelado).

Baush, no entanto, opera, senão de modo totalmente inverso ao de Freud, certamente de modo radicalmente diverso. Primeiramente, em seu modo de composição dramática, ela evita deliberadamente a possibilidade de nexos causais ou linhas de raciocínio evidentes que costurem e expliquem o material apresentado, tal como descreve Renate Klett, que acompanhou a criação do trabalho *Kontakthof*:

Quando faço uma proposta para o quebra-cabeças de cenas me dou conta de que procedo sempre desde modelos tradicionais de ação dramática. Busco mostrar um casal nos seus diversos estágios ou então um personagem no curso de seu desenvolvimento. Pina não se convence. “Todo o mistério desaparece”, confessa. Ela busca, ao contrário, criar uma impressão complexiva na qual seja o espectador a escolher qual caminho seguir. Para isso reduplica as cenas e as articula, inserindo umas nas outras. Muitos caminhos se desenvolvem paralelamente, se sobrepõem ou se comentam (Klett, 2002, p. 108)

A sobreposição de caminhos e cenas, a construção de uma totalidade “complexiva”, são modos de operar gerando condensações, densificando o que poderia ser um sentido explicável em um único material polissêmico e aberto, ao invés de portador um sentido único linear (evidente ou oculto).

Além disso, se não se pode identificar claramente um deslocamento de importâncias e relevâncias de um material, no sentido descrito por Freud, certamente é evidente o deslocamento de material da vida desde seu contexto habitual, para um contexto inabitual, estranho ou inesperado, como por exemplo o hipopótamo no palco em *Arien*, ou mesmo a camada de água que recobre o chão de um ambiente aparentemente

de festa de luxo, e que em certo momento inesperadamente se transforma em uma piscina onde é possível nadar, na mesma peça.

A própria construção da cenografia implica o deslocamento de elementos desde seu contexto e de seu sentido cotidiano comuns, e sua recolocação no palco, fora de seu lugar habitual, tal como afirma Bausch:

Os muitos materiais que usamos são coisas naturais, que normalmente não têm nada a ver com aquele lugar. Eles nos irritam e nos convidam a olhar de um modo totalmente diferente. Engajam os nossos sentidos e nos levam a não pensar mais e a começar, ao invés, a perceber, a sentir. (Bausch, 2006, p. 104)

A busca por “não pensar mais”, para então poder perceber, implica uma suspensão das considerações de razoabilidade e explicabilidade. Se para Freud o sonho ocultava seu sentido racional por meio da produção de imagens encobridoras, Bausch justamente produz imagens deliberadamente suspendendo um sentido racional único e evidente, multiplicando a possibilidade de afetos e interpretações para elas, ou mesmo convidando à ausência de uma interpretação no sentido hermêutico proposto por Freud, para, assim, intensificar a percepção, que é uma outra forma de encontrar sentido, não necessariamente explicável ou verbalizável em um enunciado único.

Como coloca Ciane Fernandes, enfatizando a repetição como procedimento básico de produção de tais imagens:

A repetição evoca um significado reflexivo sobre a sua estrutura inerentemente oca e paradoxal. Ao conceber sua falta de significado como significado, a repetição se contradiz e se reafirma, antes de tudo, como a forma estrutural do mutável, do que não aceita conteúdos ou formas finais e definitivas. (Fernandes, 2017, 142)

Em um aspecto, no entanto, Bausch parece coincidir em algum grau com um procedimento freudiano: para encontrar os pensamentos oníricos latentes, ocultos e subjacentes ao sonho manifesto, Freud recomendava justamente a suspensão do pensamento racional, da reflexão deliberada, dos juízos de valor que avaliam a razoabilidade ou não de um pensamento. Freud descreve suas recomendações aos pacientes neuróticos em um tratamento psicanalítico da seguinte maneira:

Temos de conseguir dele [o paciente] duas coisas: que intensifique sua atenção para as percepções psíquicas e que suspenda a crítica com que costuma expurgar os pensamentos que lhe afloram. (...) Então lhe é dito que o êxito da psicanálise depende de que tome nota de tudo quanto lhe passe pela cabeça e o comunique, e que não se deixe levar, por exemplo, a sufocar uma ocorrência por considerá-la sem importância ou que não vem ao caso, ou outra por parecer-lhe disparatada. (Freud, 1900/1993, pp. 122-123)

Um princípio semelhante de suspensão inicial de julgamentos de razoabilidade e relevância e de abertura para “deixar vir” o material que viesse à mente dos bailarinos orientava o processo criativo das peças de Bausch durante os meses em que os bailarinos se dedicavam a responder de diversos modos as perguntas e palavras disparadoras lançadas pela coreógrafa. Como descreve Ruth Amarante:

Revisitar a sensação de ser criança, eu acho que é super importante. E eu acho que tinha muito isso nos processos criativos com a Pina, porque ela deixava a gente fazer tanta besteira, mas tanta besteira! Você não acredita na besteirada que a gente fazia. E sem a menor crítica, sem a menor censura, ela simplesmente aceitava qualquer besteira. É claro que tem as perguntas mais direcionadas nas peças, são experiências infantis, de trauma, de não trauma, coisas difíceis... isso eu acho que é outra coisa, isso eu acho que tem a ver com as perguntas sobre a condição humana que ela fez em todas as fases, do ser. Mas, essa coisa de a gente poder ter sido um pouco bobo durante o processo criativo foi, acho que... bobo e criança, né? Importante. (Amarante, em entrevista anexa)

O próprio Freud aponta que tal atitude de suspensão da censura “é também condição da criação poética” (Freud, 1900/1993, p. 124).

Neste aspecto, portanto, o procedimento bauchiano se aproxima do procedimento freudiano, no sentido de ambos apostarem na suspensão da censura e no estabelecimento de um espaço aberto ao que acontece, sem direcionamentos e deliberações a priori. No entanto, para Freud tal procedimento se coloca a serviço da descoberta de pensamentos e afetos ocultos, sufocados pela censura, enredados no sonho e que podem ser desenredados quando começam a ser formulados livremente, de modo a permitir a produção, em análise, de uma enunciação racional que revelaria seu sentido, enquanto que para Bausch a suspensão da censura e a abertura ao acontecimento permitem a emergência de grande quantidade de material que será editada e reelaborada de modo a que “o mistério” não desapareça, isto é, deliberadamente produzindo imagens enigmáticas, estranhas, deslocadas de uma cotidianidade habitual e de sentido aberto e múltiplo.

Resultam assim sequências de cenas como esta da peça *Arien*: Um homem faz uma mulher fazer flexões no chão. Outro carrega uma mulher que parece lhe dar ordens. Outro segue uma mulher vestida com varinha de condão e laço e brinca de dobrar seus joelhos por trás. Um homem usando saia de balé amarra um outro com braços para cima e exala seu hálito em seu rosto. Um outro dá tapas na mão de uma mulher (depois uma mulher faz o mesmo em um homem). Outros colocam uma mesa de jantar toda montada no palco. Dois homens entram e um deles faz o outro deitar-se, senta-se em seu quadril e faz um gesto de cavalgar, enquanto o outro parece tentar se desvencilhar. Uma mulher

com varinha de condão é alimentada na boca por outra, que fala alto com ela enquanto ela mantém os braços estendidos. A outra sai, volta e coloca bolsas pesadas em seus braços. As duas saem. Um hipopótamo anda pelo palco e uma mulher senta-se à mesa, sozinha. Outra entra e elas se cumprimentam artificialmente, como com nojo, mas sorrindo. Uma outra entra e recebe um cumprimento mais efusivo. Outros vão entrando. Um homem entra e ela lhe beija intensamente. Outra mulher entra e ela lhe faz cara de desprezo. Todos vão sentando-se à mesa.

Em sequências como essas, como já vimos, diferentes sentidos são possíveis e plausíveis, mas nenhum é evidente ou unívoco. Os elementos são deslocados de seus contextos ordinários e parecem condensar muitas possibilidades narrativas, como se pudessem ser parte de linhas de sentido narrativo completamente diversas, mas igualmente possíveis. Em suma, um complexo de condensações e deslocamentos não seria uma descrição distante do que se vê nestas obras.

Jacques Rancière (2009) descreve e discute precisamente as tensões, aproximações e diferenças entre o inconsciente freudiano, tal como retratado e encontrado a partir de sua teoria do sonho e de sua metodologia de interpretação dos sonhos (e também dos sintomas neuróticos, piadas e outros fenômenos) e o “inconsciente estético” explorado e desdobrado nas obras artísticas no regime estético.

Para Rancière, Freud somente pôde atender-se e abordar um material até então tido como irrelevante e sem sentido, porque já habitava um contexto cultural que começava a conceber o sentido, a relevância e a significação de modo muito diverso do que era hegemônico classicamente. Nas palavras do autor:

A teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse inconsciente. (Rancière, 2009, p. 11)

Assim,

Em sua ampla generalidade essas figuras [tomadas de fenômenos artísticos e fenômenos clínicos, que servem a Freud para formular sua teoria do inconsciente] servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. Tais figuras não são o *material* com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura. Elas são os *testemunhos* da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante. (Rancière, 2009, pp. 10-11)

Tal inconsciente outro, paralelo ao inconsciente psicanalítico, e que de certo modo cria uma cultura que permite que Freud dê atenção aos detalhes tidos como insignificantes e anódinos nos sonhos, buscando neles precisamente a chave para sua significação, implica uma relação paradoxal e de trânsito entre pensamento e não-pensamento, palavra e silêncio, ou seja, “união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa” (Rancière, 2009, p. 44), tal como já temos discutido anteriormente ao caracterizar o que Rancière concebe como “regime estético da arte”. Sendo assim, o artista, no regime estético, transita por esse outro inconsciente da seguinte maneira:

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou subolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. (...) *Tudo fala*, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. (Rancière, 2009, p. 36)

A tensão entre esses dois inconscientes, manifesta no que Rancière considera uma ambiguidade da posição de Freud em relação ao inconsciente estético, se dá como uma tensão entre a abordagem dos detalhes e elementos aparentemente insignificantes como índices/sintomas de um nexos causal e narrativo oculto a ser decifrado, ou sua afirmação como potência de significação singular e irredutível aos nexos causais representativos, narrativos e enunciativos. Nas palavras de Rancière:

A psicanálise é possível na base de um regime da arte que destitui as intrigas ordenadas da idade representativa e, novamente, dá lugar ao *pathos* do saber. Mas Freud opera uma escolha bem determinada na configuração do inconsciente estético. Ele privilegia a primeira forma da palavra muda, a do sintoma que é vestígio de uma história. E a faz valer contra sua outra forma, a voz anônima da vida inconsciente e insensata. Essa oposição o leva a puxar para trás, na direção da velha lógica representativa, as figuras românticas da equivalência do *logos* e do *pathos*. (Rancière, 2009, p. 57)

Como alternativa a uma abordagem dos fragmentos, rastros, vestígios e elementos anódinos do mundo como índices de um sentido unívoco decifrável, Rancière afirma uma abordagem “que vê no detalhe ‘insignificante’ não mais o rastro que permite reconstituir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície de obra e desarma toda lógica de história bem-composta” (Rancière, 2009, p. 58).

Tal alternativa, rechaçada por Freud, é reafirmada, segundo Rancière, em um freudismo ulterior, que reencontra o inconsciente estético e o reafirma prescindindo das

determinações da ordem representativa, que afinal a posição hermenêutica de Freud reafirmava. Nas palavras de Rancière:

Um freudismo mais radical, liberado das sequelas da tradição representativa e afinado com o novo regime da arte que lhe concede seu Édipo, o regime que iguala o ativo ao passivo, afirmando ao mesmo tempo a autonomia antirrepresentativa da arte e sua natureza profundamente heteronômica, seu valor de testemunho da ação das forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo. (Rancière, 2009, pp. 76-77)

Buscando aqui exercer esse freudismo outro, além de Freud, encontramos na obra de Bausch uma espécie de trabalho do sonho similar ao descrito por Freud, que opera condensações, deslocamentos e deslizamentos sobre os rastros, fragmentos e traços da experiência vivida, porém segundo a lógica *sui generis* instaurada pelo regime estético, abordando tais fragmentos não como índices ou pedaços de narrativas decifráveis mediante uma certa arqueologia ou hermenêutica que restitui cada fragmento a uma suposta totalidade de sentido perdida ou oculta, mas como potências significantes abertas, paradoxais, emblemas da presença-ausência do vivido e do vivível, do atravessamento da vida como uma espiral de encontros com a alteridade sempre em sentido oblíquo e incompleto.

Como coloca Henri Lefebvre, “a arte se dirige à vivência para intensificá-la, não para submetê-la” (Lefebvre, 2006, p. 247), nesse sentido, a arte fricciona o saber que se concebe como decifração reveladora de um sentido, reificação do sentido na representação, ou submissão da ambiguidade na linearidade de um raciocínio único, para afirmar um outro saber, que habita o paradoxo e que não resolve as contradições e insistentes e incessantes remissões entre presença e ausência.

Isso nos permite precisar com mais clareza a razão pela qual não cabe compreender as marcas do vivido, que discutimos no item anterior, como signos do tipo índice, que seriam como sintomas que estabelecem uma relação metonímica (de parte com o todo) com certa experiência vivida, já que a noção de índice implica um tipo de leitura semiótica que pressupõe a reconstrução arqueológica do sentido da marca indicial, sentido este que está para além dela⁷³ e que é enunciado a partir de um trabalho de decifração e de leitura, tal como o de um detetive que consegue reconstituir um crime a partir de indícios e marcas deixados na cena⁷⁴. Alternativamente, em Bausch, a

⁷³ É, inclusive, essa a tarefa do analista proposta por Freud em seu “Construções em análise” (1937/1993)

⁷⁴ Esse tipo de exemplo é bastante explorado por Umberto Eco (1991) justamente para defender a tese de que no caso sintomas, índices, marcas e outros tipos de signos que parecem estabelecer uma relação direta com o referente, diferente da relação simbólica, também os lemos como lemos um texto, e porque

abordagem das marcas do vivido, dos traços, fragmentos e detalhes, não os coloca como partes de uma linha narrativa oculta a ser reconstruída pela leitura de um intérprete de índices e sintomas, mas como potências singulares de significação aberta, como sulcos na matéria e no sujeito atravessados por afetos incapturáveis por completo, que apontam para esse saber paradoxal a que nos referimos. As palavras de Bausch nos parecem claras nessa direção:

Às vezes podemos aclarar alguma coisa só nos confrontando com aquilo que não sabemos. E às vezes as perguntas que pomos nos conduzem a experiências que são muito mais antigas, que não pertencem só à nossa cultura e ao aqui e agora. É como se retornasse a nós um conhecimento que desde sempre nos pertence, mas do qual não somos mais conscientes e contemporâneos. Faz-nos lembrar algo que é comum a todos nós. (Bausch, 2006, p. 105)

Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. Mas, mesmo assim, é um saber preciso que todos temos, e a dança, a música etc. são uma linguagem bem exata, com que se pode fazer pressentir esse saber. (Bausch, citada por Cypriano, 2018, p. 27)

6. Comunicação e não-comunicação

Em muitas cenas de obras de Pina Bausch é patente uma ambiguidade em relação à exposição, à visibilidade, ao encontro com o outro e à comunicação. Por exemplo, na peça *Kontakthof*, uma mulher sobe em uma cadeira e fala que parece querer ficar sozinha, mas espera que alguém venha e saiba que ela se enforcou. Ou em uma cena citada por Raimund Hoghe, da peça *Arien*, “uma mulher melodramaticamente colapsa ao chão, mas antes de cair ela diz: ‘eu finjo que quero ficar sozinha, mas eu realmente gostaria que alguém viesse’” (Hoghe, 1986, em Climenhaga, 2013, p. 70).

pressupomos que o mundo pode ser lido como se lê um texto, no sentido da reconstrução de um sentido que não necessariamente está no mundo, mas no modo como a linguagem o organiza.

A coexistência ambígua entre anseio e espera por um outro e repulsa/medo deste outro aparece ainda nesta cena de *1980*, citada por Ciane Fernandes:

Meryl Tankard corre tensamente em meia ponta entre as quatro esquinas do palco, molhando os lábios e olhando para atrás, para a plateia, enquanto explica gestual e verbalmente: “Quando vou para casa à noite, eu deixo meus lábios bem molhados para que possa gritar, caso alguém esteja atrás de mim. E corro até o próximo apartamento e toco todas as campainhas para acordar todo mundo (...), caso alguém esteja atrás de mim. E deixo meus lábios bem molhados para que possa gritar, caso alguém esteja atrás de mim. (...) Em seguida, conta outra história, enfatizando algumas palavras e manipulando um colchonete sobre a grama do palco: “Quando vou para a cama à noite, eu olho *embaixo* da minha cama para ver se tem alguém *embaixo* da minha cama. Então eu vou para *dentro* da minha cama. Então eu olho *dentro* da minha cama, só para ver se tem alguém *dentro* da minha cama (Fernandes 2017, p. 166)

Em outras várias cenas de diversas peças, palavras são ditas, gestos são feitos, sem encontrar um interlocutor ou receptor, como que lançados ao espaço em um estado de desesperança ou impossibilidade de encontro. Por exemplo, nesta sequência de microcenas da mesma *Arien*: um grupo de dançarinos faz uma dança folclórica de mãos dadas, e então todos gritam e saem. Fica um casal que se beija, ela suspensa nos braços dele, descalça, ambos vestindo preto. E uma ária soa. Ao fundo vários entram e gritam, como que advertindo. Repete-se uma cena que anteriormente já aconteceu de alguém que dança e alguém que segue essa pessoa correndo e gritando. Enquanto isso um outro casal se beija lentamente. Uma mulher entra gritando, com a maquiagem borrada e o vestido caindo, com seios à mostra. Várias pessoas dançam, agora sem serem seguidas, uma dança com olhos fechados, braços desenhando longas linhas circulares no espaço.

As danças de olhos fechados, os gritos não respondidos e mesmo o isolamento dos bailarinos em seus mundos próprios em cada microcena que constroem, como já discutimos, implicam um posicionamento ambíguo em que o gesto comunicativo, dirigido ao outro, é realizado, mas não parece sê-lo para chegar a ninguém. Além disso, o corpo vai ao espaço e expõe-se à visibilidade, ao mesmo tempo em que a recusa.

Em certo sentido, as danças com olhos fechados são um exemplo agudo dessa posição, na medida em que o dançarino executa uma ação em cena, exibindo-a ao público, mas estabelece um tipo de fechamento em si mesmo, como se relacionando-se não com quem o vê ou com os outros que porventura dividem com ele o palco, mas com objetos internos, como já dissemos.

Anita Finkel (1991) observa essa ambiguidade em relação a mostrar-se e ocultar-se na peça *Bandoneon*, quando, logo no início, “Janusz Subicz, vindo ao palco sozinho e permanecendo em pé estranhamente, inconfortavelmente, tenta engajar-nos e ao mesmo tempo evitar nosso olhar” (Finkel, 1991, em Climenhaga, 2013, p. 156).

Bausch formula claramente essa ambiguidade como uma escolha, por exemplo, quando enuncia:

Por vezes, queremos falar de qualquer coisa e chegamos lá muito perto. Mas compreendemos também que é tão importante que parece estúpido só o fato de o mostrar. Então, é como se o “vestíssemos” com outra coisa, porque mostrá-lo parece-nos arriscado, temos medo. É algo demasiado grande. Há algo de muito mais sério do que aquilo que o público, em geral, pode ver. E existe, está ali, mas não vai ser exibido, porque eu quis escondê-lo. É como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos. (Bausch, citada por Lima, 2008, p. 112)

Em um de seus mais importantes textos, “Comunicação e não comunicação levando ao estudo de certos opostos” (1963), Donald Winnicott propõe uma compreensão da comunicação baseada em sua teoria do desenvolvimento das relações com os “objetos”, isto é, relações com a alteridade, com outros reconhecidos como não-eu, além da subjetividade. Como este autor explica:

[Nos estágios iniciais do desenvolvimento], na saúde, o infante cria o que está de fato por perto esperando para ser encontrado. Mas na saúde o objeto é criado, não encontrado. (...) Um bom objeto não é bom para o infante a menos que seja criado pelo infante. Devo dizer, criado de uma necessidade? E ainda assim o objeto deve ser encontrado para poder ser criado. Isso deve ser aceito como um paradoxo, e não resolvido por uma reformulação que, por sua astúcia, pareça eliminar o paradoxo. (Winnicott, 1963/1965, p. 181)

Em outras palavras, de acordo com este autor, para desenvolver uma capacidade de relacionar-se com a alteridade, com o além de si, o infante precisa em primeiro lugar ser cuidado e sustentado em um ambiente facilitador, cuja constância lhe permite constituir um “continuar a ser”, como discutimos na seção anterior, e também passar pela experiência fundamental de não ser exposto cedo demais à externalidade da realidade, vivendo a “ilusão”, nos termos do autor (Winnicott, 1990, pp. 124, 126, 131, 135) de criar aquilo que, de um ponto de vista externo, está sendo encontrado e pertence à realidade exterior.

Essa primeira experiência de criar o que está encontrando é vivida como uma experiência de onipotência e, inicialmente, de coincidência total entre o que infante cria e o que efetivamente encontra. Idealmente, apenas a partir dessa onipotência inicial, as falhas e ausências do objeto em adaptar-se ao “gesto espontâneo” do infante vão

evidenciando a externalidade da realidade e permitindo o desenvolvimento da possibilidade de relação e comunicação (no sentido de gesto dirigido a um outro, a um não-eu) (Winnicott, 1963/1965, pp. 181-182). Nesse sentido, “enquanto o objeto é subjetivo, não é necessário que a comunicação com ele seja explícita. [Por outro lado] enquanto o objeto é objetivamente percebido, a comunicação é explícita ou ainda equívoca” (Winnicott, 1963/1965, p. 182).

Nesse processo delicado, em que diferentes paradoxos precisam ser sustentados, caso a externalidade da realidade seja imposta ao infante cedo demais, podem estabelecer-se estratégias de defesa que envolvem a criação de um *self* falso, artificialmente maduro, às custas de um sentimento de falsidade, de não ser real, que passará a atravessar a experiência subjetiva de um modo geral, na medida em que o sentimento de realidade/verdade da própria experiência depende, segundo Winnicott, da vivência inicial da ilusão de criar aquilo que é encontrado (cf. Winnicott, 1960/1965)

Nesse sentido, em relação à comunicação, Winnicott postula a necessidade de um equilíbrio em movimento, de um trânsito, entre uma comunicação compreendida como voltar-se a objetos reconhecidos como externos, e a comunicação com “objetos subjetivos”, ou seja, com um mundo próprio não compartilhado, mas vivido como uma espécie de alteridade paradoxalmente pessoal. Nas palavras do autor:

Eis o quadro de uma criança estabelecendo um *self* privado que não está se comunicando, e ao mesmo tempo querendo se comunicar e ser encontrado. É um jogo sofisticado de esconde-esconde [*hide-and-seek*] em que é uma alegria estar escondido, mas um desastre não ser encontrado (Winnicott, 1963/1965, p. 186)

Penso que essa delicada posição entre a alegria de estar escondido e o desastre de não ser encontrado é bastante próxima ao “grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos” identificado por Bausch.

Winnicott, inclusive, identifica essa ambiguidade no trabalho artístico de modo geral, ao afirmar que “nos artistas de todos os tipos penso que se pode detectar um dilema inerente, que pertence à coexistência de duas tendências, a necessidade urgente de comunicar-se e a ainda mais urgente necessidade de não ser encontrado.” (Winnicott, 1963/1965, p. 185).

Acompanhando as diferentes considerações deste autor sobre o desenvolvimento e o perigo de estabelecimento de um “falso *self*” (Winnicott, 1960/1965), é possível compreender a necessidade de não ser encontrado como uma necessidade de preservar um espaço próprio de criação da realidade e de comunicação consigo, que pode ser

associado como o espaço habitado pela criança que “está só em presença de alguém” (Winnicott, 1958/1965, p. 36), ou seja, um espaço protegido da intrusão, mas ao mesmo tempo referendado e reconhecido pelo outro.

Considero esse paradoxo nomeado por Winnicott de diversos modos como uma última figura da relação paradoxal entre ausência e presença que concerne à obra de Bausch: a comunicação se estabelece a partir de uma consciência aguda da não-comunicação, que implica por vezes a produção deliberada de lacunas e ausências a serem preenchidas pela fabulação, pela memória, pelo pensamento e pelas associações do espectador, e por vezes implica uma exposição contundente da ambiguidade própria da cena e da posição do artista de compartilhar, no sentido de tornar presente, apresentar, algo íntimo, “que nos pertence a todos”, mantendo, no entanto, o mistério da singularidade e da subjetividade de seu modo de viver esse algo compartilhado, preservando-o, assim, como algo incapturável, incompreensível de todo.

Como discute Royd Climenhaga (2013, pp. 118-120) as muitas cenas de Bausch que expõem o gesto de mostrar-se – como, por exemplo, as cenas iniciais de *Kontakthof*, em que os bailarinos mostram partes do corpo como se estivessem vendendo-as em um mercado – estabelecem um posicionamento crítico sobre uma cultura que só reconhece a existência a partir do exhibir-se e do fazer. A possibilidade de “estar só na presença de alguém”, preservando o que deve ficar escondido mesmo quando à mostra, que é nomeada por Winnicott e constantemente sustentada por Bausch em seus trabalhos pode ser compreendida como uma posição subversiva em relação à valorização mercantilizadora da exposição e do fazer: está-se diante do outro, mas há uma recusa em ser capturado, reificado, isto é, ter o sentido de si mesmo fechado e manjado por um outro individual ou coletivo.

Este jogo em que o mostrar-se é também um esconder-se implica que a presença nunca é absoluta, nunca é sem ser também ausência, ou remetida à ausência. É também um modo sagaz de atravessar o perigo de transformação de objetificação de si e do corpo sempre presente nas artes cênicas, habilmente expondo para esconder, escondendo para revelar.

CAPÍTULO 3: KAZUO ŌNO

Suas performances tornaram-se seu modo de dizer ‘obrigado’ (Ōno, Y. 2004, p. 18)

Eu não podia mais ver o visível

Eu podia ver o invisível

(Ōno, 1992, citado por Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 62)

1. Produção do estranho no familiar

Ao final da década de 1960⁷⁵, Kazuo Ōno engaja-se em um projeto conjunto com o cineasta Chiaki Nagano, que resultaria em uma trilogia de filmes: “*Portrait of Mr. O*” [Retrato do Sr. O] (1969), “*Mandala of Mr. O*” [Mandala do Sr. O.] (1971) e “*Mr. O’s Book of the Dead*” [O livro dos mortos do Sr. O.] (filmado em 1973 e concluído em 1976). O primeiro filme dessa trilogia foi filmado no jardim de sua casa, na sala do aquecedor de água da escola *Soshin*, onde Ōno trabalhava na manutenção e jardinagem após haver se aposentado como professor de educação física e dança, assim como em uma ilha desabitada na baía de Tóquio e em um templo budista (*Hoshoji*) em Yokohama, mesma cidade onde Ōno vivia.

Enfocando o primeiro filme da trilogia, do ponto de vista da linguagem cinematográfica, interessa-nos destacar como características importantes de sua composição e montagem: a edição com cortes bruscos e saltos entre sequências que registram lugares e ações totalmente diferentes, a dissociação entre o som e a cena (o som da cena mostrada é suprimido e em seu lugar é colocada uma trilha sonora ou ruídos e elementos sonoros específicos, como sinos e ranger de portas) e o uso de transformações constantes no zoom ou de colagens de tomadas feitas de pontos de vista diferentes.

Já quanto às imagens mostradas, o filme dá destaque a detritos, cacos, fragmentos de objetos cotidianos e os mostra de um modo que torna difícil seu reconhecimento imediato. Assim, o filme enfoca em muitas cenas imagens do corpo em fragmentos ou de alguma forma desconstruído e transformado em relação à sua representação cotidiana ou clássica ocidental, como sendo uma totalidade hierárquica (em que cada parte ocupa

⁷⁵ Para um detalhamento da trajetória artística e biográfica de Ōno, ver a cronologia de seus trabalhos produzida por Barrett e Principe, 2010, e também: Ōno e Ōno, 2004; Peretta, 2015; Bodega e Luisi, 2002; Fraleigh e Nakamura, 2006.

um lugar determinado em uma lógica orgânica) e com certa distribuição habitual entre o visível e o invisível. Um rosto coberto por uma meia calça ou por uma espessa camada de lama, olhos semicerrados, boca aberta ocultando os dentes, assim como justaposições entre partes do corpo e partes nem sempre identificáveis dos objetos, ou entre o rosto e máscaras ou bonecos desconstroem e deslizam imagens habituais e cotidianas do corpo e do mundo.

A repetição ou deslocamento de certos elementos a princípio comuns e reconhecíveis – como bandeiras, elementos das roupas, o próprio corpo, o *tori*⁷⁶, o extintor de incêndio em um templo, ou um peixe cujo sangue parece depois ser usado como uma tinta que marca pegadas de um pé descalço no chão – provoca um constante efeito de estranhamento e suspensão do sentido habitual e reconhecível desses elementos, tal como quando se acorda de um sonho ou de um pesadelo e por instantes não se reconhece o próprio quarto e seus objetos adquirem um caráter ambíguo, estranho e possivelmente amedrontador.

Desse modo, sem o uso de efeitos especiais além daqueles permitidos pela edição cinematográfica – o corte e a colagem de imagens, a variação do zoom e a sequência de pontos de vista diversos sobre uma determinada cena, bem como a possibilidade de dissociação entre som e imagem – o filme cria uma realidade estranha, repleta de ressonâncias fantasmagóricas entre um elemento e outro (por exemplo, repetindo sons que sugerem passagens ou ações enigmáticas, como o ranger de portas ou sinos tocando), suspendendo assim a habituação do olhar e tornando estranhos ou fabulosos elementos que, em muitos casos, correspondem ao cotidiano comum de Ōno em seu trabalho na manutenção da escola ou do jardim.

Em suma, por meio da linguagem cinematográfica e do modo como Ōno explora os objetos e locações criando imagens inabituais do corpo, efetua-se uma diluição de qualquer relação linear e unívoca entre uma imagem e seu significado reconhecível. O que poderia ser a bandeira de um país, um portão sagrado tradicional ou um elemento anódino do cotidiano adquire um caráter aberto e enigmático quanto a seu sentido. Tal operação de diluição e deslizamento do sentido e da cognoscibilidade dos signos introduz um elemento de estranhamento e assombro dentro do que seria cotidiano e familiar.

Em um célebre texto publicado originalmente em 1919, Sigmund Freud discorre sobre o que chama de *unheimlich*, palavra sem uma tradução precisa para o português,

⁷⁶ Portão de entrada característico dos santuários xintoístas e também presentes em alguns templos budistas do Japão.

que na edição brasileira das obras de Freud (1996) aparece traduzida como “o estranho”, podendo também ser traduzida como sinistro, inquietante, aflitivo.

Sem pretender aderir às explicações dadas por Freud ao final de seu texto, relacionando a experiência do estranho à “reanimação” (Freud, 1919/1992) de complexos ou convicções infantis recalcados na vida adulta⁷⁷, interessa-nos aqui retomar alguns dos exemplos da experiência de estranhamento levantados por Freud, bem como o circuito em certo sentido paradoxal que ele aponta entre o estranho e o familiar.

Começando por examinar com detalhe o termo alemão *unheimlich*, Freud aponta que se trata do antônimo de *heimlich*, adjetivo relativo a *heim*, lar. Sendo assim, *unheimlich* referir-se-ia ao que não é familiar nem íntimo, por sua oposição a *heimlich*. No entanto, acompanhando diferentes exemplos de uso da palavra *heimlich*, Freud aponta um deslizamento interessante desde a noção de íntimo e familiar, até a noção de oculto e clandestino. Em diferentes exemplos levantados pelo autor, *heimlich* passa a designar algo feito a escondidas, secreto. Assim:

O mais interessante para nós é que a palavra *heimlich*, entre os múltiplos matizes de seu significado, mostra também um em que coincide com sua oposta, *unheimlich* (...). Em geral, ficamos advertidos de que esta palavra *heimlich* não é unívoca, mas ao contrário, pertence a dois círculos de representações que, sem ser opostos, são alheios entre si: o do familiar e agradável, e o do clandestino, o que se mantém oculto. Também nos damos conta de que *unheimlich* é usual como oposto do primeiro significado unicamente, não do segundo.

(...)

Então, *heimlich* é uma palavra que desenvolveu seu significado seguindo uma ambivalência até coincidir ao fim com seu oposto, *unheimlich*. (Freud, 1919/1992, pp. 224-226)

Como o texto de Freud aponta, existe um circuito com certa reversibilidade entre o familiar, reconhecível e apaziguador, de um lado, e o estranho, estrangeiro, enigmático e inquietante, de outro.

Além disso, discutindo um estudo de Jentsch sobre o tema do *unheimlich*, em que são levantados vários exemplos da literatura fantástica de Hoffmann, importante autor do romantismo alemão, Freud salienta como efeitos de produção do *unheimlich*: 1. o tema do duplo, examinado em detalhe por Otto Rank, isto é, a duplicação da imagem de si em espelhos, sombras e as experiências de estranhamento, por exemplo, quando alguém vê sua imagem em um espelho de relance e não a reconhece de imediato, e que na literatura

⁷⁷ Para um desdobramento psicanalítico das conclusões do texto de Freud em uma direção mais complexa e multifacetada do que uma leitura simples em torno do recalcado de aspectos da psique infantil, cf. De Martini e Coelho Junior, 2010.

é um tema que se desdobra no aparecimento de sombras ou imagens que adquirem autonomia em relação ao seu original, bonecos que adquirem vida, etc.; 2. o tema dos fragmentos do corpo que adquirem autonomia, tais como mãos que se movem por si mesmas, pés que dançam ou andam sozinhos sem um corpo, cabeças ou membros cortados, etc. (Freud, 1919/1992, p. 243); 3. a repetição inabitual de um mesmo elemento (por exemplo a aparição de um mesmo número em ocasiões diferentes e sem ligação uma com a outra em um único dia) ou coincidências que pareceriam indicar que algo que o sujeito consideraria fantasioso está de fato operando na realidade.

Para esses diferentes efeitos de estranhamento, Freud atribui uma explicação ligada a etapas do desenvolvimento psíquico infantil, associando, por exemplo, o tema da duplicação da imagem de si (espelhos, sombras, fantasmas) à recusa defensiva da morte no narcisismo primário ou o tema dos membros seccionados ao complexo da castração. Sem aderir neste momento ao esforço interpretativo e explicativo de Freud, nos interessa a princípio observar a presença constante de tais elementos também em *Portrait of Mr. O.*, onde são exploradas repetições, fragmentações e imagens recortadas do corpo, espelhos e sombras que o duplicam, assim como a própria multiplicação de Ōno em personagens ambíguos que adotam atitudes e uma aparência em parte humana e em parte animal, em parte masculina e em parte feminina, deslizando entre essas possibilidades sem fixar-se definitivamente em nenhuma.

A presença de efeitos de estranheza similares aos apontados por Freud no trabalho de Ōno e Nagano nos leva a apontar que a obra destes artistas, nesses filmes citados, desdobra ou reelabora o que Freud aponta já na relação entre as palavras *heimlich* e *unheimlich*, a saber: a presença do estranho no familiar, ou, em outras palavras, a possibilidade de olhar o familiar e cotidiano e surpreender nele aspectos enigmáticos e assombrosos.

Nesse sentido, antes mesmo das obras emblemáticas de Ōno desenvolvidas a partir de 1977 com a estreia de *Ra Aruhentīna Shō* [Admirando La Argentina], já aparece em seu trabalho um princípio importante de desestabilização e complexificação da presença que aqui nomeamos como a *diluição do signo* mediante a *produção do estranho no familiar* ou ainda, acompanhando em parte Freud, mediante a evidenciação da imbricação íntima entre estranho e familiar.

Tal evidenciação dessa imbricação de qualidades que seriam a princípio opostas e pertencentes a universos que precisariam, por definição, estarem logicamente separados (o estranho, de um lado, e o familiar, de outro) implica na produção de uma ambiguidade

dentro da própria identidade que seria dada pela presença das coisas para nós: um extintor, um *tori*, uma sombra, uma parte do corpo, etc. podem não ser exatamente o que são ou o que reconhecemos que são, também podem ser outras coisas ou mesmo não ser algo definido e claro, bem como, no limite, o próprio Ōno pode não ser tão somente alguém específico e delimitável – o professor da escola Soshin ou o dançarino de Butō, etc. –, mas uma figura ambígua e indefinível, cuja identidade está em aberto.

Essa abertura do ser das coisas mediante a produção de estranheza e fragmentação de seus elementos constitutivos (por exemplo a coisa e o som que ela faz, que, no filme, aparecem amiúde separados) desdobra-se nas obras posteriores de Ōno em uma constante exploração e produção de ambiguidades.

A ambiguidade se manifesta de diferentes modos em suas obras mais conhecidas, em geral reunindo em uma mesma performance elementos alentadores e assustadores, entre outros opostos que poderíamos desdobrar quase ao infinito (luz e sombra, delicadeza e dureza, masculinidade e feminilidade, velhice e juventude, vida e morte).

Por exemplo, na segunda cena de *Ra Aruhentīna Shō*, Ōno dança com um vestido curto como a roupa de uma garota, mencionada no título da cena, “Renascimento como uma jovem garota”. Nesta cena mesmo, a roupa curta evidencia seu corpo idoso e sua constituição muscular forte e tonificada⁷⁸, ao mesmo tempo em que sua dança evoca claramente a presença de uma jovem garota, não de forma imitativa, como discutiremos a seguir, mas na qualidade da movimentação, da tonicidade e do afeto que o move e que nos co-move como espectadores. Em uma mesma imagem coincidem a velhice e a solidez de um corpo masculino, bem como a delicadeza e juventude de um corpo feminino presentificado pelo figurino e pela dança.

Já em *Ka Cho Fu Getsu* [Flor, pássaro, vento, lua] (1990), Ōno dança com roupa toda preta e justa, com uma pena de pavão no chapéu que usa e ao som de uma música semelhante à de um realejo. Em sua dança, reúne qualidades que remetem ao infantil e ao mesmo tempo ao sombrio, como a morte à espreita da infância, um cadáver revivido ou um fantasma de criança que brinca.

Ainda na mesma *Ka cho fu getsu*, em uma cena intitulada “Anjo sem asas”, Ōno dança com uma roupa toda preta, que se funde com o fundo preto e o ambiente escuro. Nesta situação, o apagar o corpo com a roupa preta ao mesmo tempo, paradoxalmente, torna o corpo também mais evidente: seu peso e limites se tornam muito visíveis. Não

⁷⁸ Na juventude Ōno foi um atleta e professor de educação física (Wakayama Art Museum, 2019, p. 109-113).

por acaso a cena se chama “anjos sem asas”, e Kazuo Ōno vai bastante ao chão, curva-se. A solidez e a presença do peso do corpo são bastante visíveis neste caso. Por outro lado, quando Yoshito Ōno⁷⁹, nesta mesma peça, veste um vestido branco esvoaçante, que contrasta com seu corpo de músculos muito tônicos e que visibiliza mais explicitamente a solidez de seu corpo, ao mesmo tempo o corpo também se dispersa no espaço, se prolonga ao limite de desaparecer.

Além da reunião de qualidades em princípio opostas, como ocorre nesses exemplos mencionados, a ambiguidade é produzida constantemente como efeito de um princípio bastante explorado na dança de Ōno, a saber: a redução da forma e das variações de uma forma ao mínimo possível, de modo que pequenas variações são salientadas e tornadas visíveis e sugerem transformações imensas de estado, atmosfera afetiva e da imagem gerada performativamente, ainda que do ponto de vista formal ou das distâncias visíveis entre uma forma e outra haja pouca variação.

A esse respeito, Ōno declara em diferentes momentos a importância que dá à atenção a cada mínimo movimento. Por exemplo, em entrevista a Lúcia Nagib em 1991 (publicada em Boguea 2002), ele fala de seu desejo de “conhecer perfeitamente cada um dos nossos pequenos gestos corriqueiros” (Ōno, em Boguea, 2002, p. 79). Também, em entrevista anexa ao final deste trabalho, Mina Mizohata, que trabalha no arquivo de Kazuo Ōno e Yoshito Ōno em Tóquio e que estudou e trabalhou com ambos, traduzindo seus *workshops* para o inglês, afirma como um dos principais valores veiculados pelo trabalho de Ōno o de considerar como um tesouro [*to treasure*] cada mínima coisa, cada mínimo instante e cada mínimo movimento. Nesse sentido, a redução da movimentação a formas menores e a atenção a micromovimentos características do trabalho de Ōno em suas peças a partir de 1977⁸⁰, pode ser pensada como um modo de veicular e performar sua concepção ética e filosófica de valorizar cada instante e cada mínima coisa.

Essa limitação muito grande dos meios formais à mudança sutil de alguns poucos traços mutáveis cria um efeito comunicativo forte, porque convoca o espectador a

⁷⁹ Yoshito Ōno (1938-2020) é o segundo filho de Kazuo Ōno e participou do desenvolvimento do *butō* desde o final dos anos 1950 e das principais obras de Ōno (como colaborador, diretor e/ou co-intérprete) da década de 1960 até sua morte. Para uma discussão mais detalhada de sua vida e obra, cf. Inuhiko, 2017.

⁸⁰ Consideramos como principais peças de Kazuo Ōno a partir de 1977: *Ra Aruhentiina Shō* [Admirando La Argentina] (1977), *Watashi no Okaasan* [Minha mãe] (1981), *Shikai: uinawarutsu to yūrei* [Mar morto: valsa vienense e fantasmas] (1985), estas três dirigidas por Tatsumi Hijikata (1928-1986), e também *Suiren* [Ninféias] (1987) e *Ka cho fu getsu* [Flor, pássaro, vento, lua] (1990), dirigidas por Yoshito Ōno (1938-2020).

completar e recriar imaginariamente o que no palco é somente sugerido por uma pequena variação na forma. Deste modo, tal princípio de minimização e sutilização da imagem e do movimento amplia o sentido da ambiguidade não somente como uma coexistência entre aspectos a princípio opostos, como o estranho e o familiar, o assombroso e o cotidiano, mas também como uma complexificação da presença, em que aquilo que se apresenta é uma forma objetivamente visível, mas que, no deslizamento de suas pequenas variações, convida a uma profusão de presenças outras que habitam a afetação e a imaginação do intérprete e do espectador e são avivadas no encontro com essa forma ambígua, aberta, que se transforma sutilmente, portanto, invisíveis a princípio mas visíveis nesse espaço de encontro.

Além disso, esse princípio de minimização e sutilização abre cada instante a camadas diversas de temporalidade. Como coloca Mark Franko, em relação ao trabalho *Ra Aruhentīna Shō*:

[A] memória como imagem emerge em *flashes* isolados, de modo que La Argentina aparece somente momentaneamente através de um tipo de fragmentação energética, e trabalha contra a sensação de que o presente possa ser apreendido em sua pureza através do movimento. Essa dança não se fecha dentro de um presente que se auto-consome, mas, ao contrário, abre-se para um esforço contínuo ao longo de um tempo estendido. O movimento é determinado por uma atenção diferente – uma atenção às imagens da memória – determinada pelo “ritmo” da memória mesma como um desdobrar irregular. A necessidade de concentrar-se em canalizar a imagem da memória gera um fator de retardo na performance. No palco lembrar-se de si mesmo leva tempo. (Franko, 2011, p. 112)

Assim, a sutileza das mudanças na forma em Ōno cria uma temporalidade *sui generis* em que o trabalho de memória é também um trabalho de reconstituição de si pelo outro rememorado, na medida em que a atenção dedicada a cada instante resulta em abrir a imagem produzida em cada momento a uma multiplicidade de outras imagens concomitantes, sugeridas, esboçadas, tendenciais, em um jogo de transformações ao mesmo tempo sutil e radical, que desestabiliza o sujeito-Ōno e, por extensão, o espectador, como veremos adiante.

2 Camadas da alteridade

Outra ambiguidade notável atravessa o trabalho de Kazuo Ōno, notavelmente em *Ra Aruhentīna Shō* (1977), a saber:

Por um lado, a capacidade de Ōno de efetivamente evocar uma alteridade em seu próprio corpo e incorporar traços da dança e da intensidade de La Argentina⁸¹ é bastante visível nos registros em vídeo desta peça e leva Yoshito Ōno, por exemplo, a afirmar que:

Essa criatura potencialmente bela que vemos ganhando vida no palco não é outra que La Argentina. Kazuo identifica-se totalmente com ela. Inquestionavelmente, ela é a fonte da beleza e da emoção tão características de sua dança. (...) Eu nunca tenho certeza se Kazuo está quietamente possuindo seu espírito, ou se La Argentina mesmo entrou e seu corpo. Tem-se a impressão de que ele dança tanto por como com ela. (Ōno, Y. 2004, p. 166)

Por outro lado, apesar dessa impressão de identificação e mesmo possessão do corpo de Ōno por La Argentina, é também visível o tempo todo neste trabalho a grande diferença entre os movimentos do dançarino, seu figurino, a forma de seu corpo e sua aparência de um modo geral e o corpo e a aparência daquela. Selby Schwartz (2019), por exemplo, aponta que “não há nenhum sentido físico em que Kazuo Ōno se pareça com La Argentina” (Schwartz, 2019, p. 94), enfatizando assim a diferença entre a proposta de “admirar” sugerida no título do trabalho (que implica um tipo específico de relação com a alteridade, que discutiremos adiante) e a imitação ou a tentativa de uma produção de similaridade, na medida em que:

Esta dança põe em primeiro plano diferenças pungentes e deliberadas entre os dois corpos [o de Ōno e o de La Argentina] em termos de gênero, idade, etnicidade, história cultural, treinamento de movimento, era, morfologia, nacionalidade, habilidade, forma da dança e afeto físico, ao mesmo tempo em que propõe que ambos ‘tornam-se como um só’ (Schwartz, 2019, p. 97)

Nessa mesma direção, Mark Franko discute que:

Ele [Kazuo Ōno] não dança propriamente La Argentina tanto quanto [dança] seu olhar sobre ela no tempo da memória. Essa memória é necessariamente seletiva: seu movimento não é uma representação fiel, mas abrange o olhar dançante do sujeito que recorda. Posto de outro modo, ele vê nela uma memória de si mesmo vendo-a, ou, melhor ainda, uma imagem de sua percepção dela como incorporada em suas ações no presente. Sua ação ocorre, em outros termos, através da memória de uma percepção imbuída com afeto e deste modo transformada em ação (Franko, 2011, p. 109-110).

Nesse sentido, para além da simples imitação, ou de um trabalho de representação concebido como retorno de uma presença passada por meio de um substituto atual que se qualifica como seu representante por assemelhar-se a ela, Ōno deliberadamente não oculta as diferenças de seu corpo e de seu movimento com aqueles de La Argentina para

⁸¹ La Argentina é um epíteto da bailarina espanhola Antonia Mercé y Luque (1890-1936), cujo trabalho Kazuo Ōno assistiu em Tóquio na década de 1920, e que é evocado como uma fonte fundamental de sua própria dança na peça aqui mencionada, *Ra Aruhentīna Shō*. (cf. Ōno, Y., 2004, pp. 143-162)

criar o efeito de revivê-la em cena, mas, paradoxalmente, ao visibilizar a tensão entre sua subjetividade (sua memória e seu modo pessoal de compreender e ser tocado por La Argentina), sua aparência singular e a aparência e a dança de La Argentina, Ōno consegue não somente apresentar-se a si mesmo, mas fazer-se habitar por uma alteridade. Em outras palavras, em lugar de tentar assemelhar-se objetivamente a La Argentina, apagando ao máximo possível os traços de sua aparência singular ou de sua abordagem totalmente subjetiva da figura da dançarina, buscando então um retrato fiel e reconhecível por todos de uma presumida La Argentina objetiva (como tantos atores buscam fazer quando representam personagens reais), Ōno deixa claras a subjetividade, a parcialidade, e o modo fragmentário como aborda a dançarina que enfoca. Assim, veste roupas femininas e performa traços da dança dela sem ocultar que o faz de uma maneira bastante própria, ligada aos limites e idiossincrasias de sua forma pessoal de mover-se e às condições concretas (idade, gênero, etc.) de seu corpo. Paradoxalmente, justamente deste modo, não ocultando a si mesmo, Ōno consegue provocar no espectador a impressão da presença de uma alteridade, de alguém que não é ele mesmo, habitando sua dança.

Essa coexistência entre a evidência de sua singularidade e idiossincrasias e a assombrosa sensação de incorporação de uma alteridade se manifesta no discurso, por exemplo, de Yoshito Ōno (2004) e de outros autores, como Maria Pia D’Orazi (2001), como uma alternância entre ora uma afirmação de que Ōno esvazia-se de si mesmo para tornar-se outros, ora de que Ōno é sempre, na dança e na vida cotidiana, ostensivamente ele mesmo.

Nas considerações de Yoshito Ōno sobre Kazuo Ōno, essa alternância paradoxal aparece de maneira interessante: ao discutir por exemplo a escolha pela maquiagem branca sobre o rosto, usada na maior parte das peças de Kazuo Ōno, Yoshito Ōno enfatiza que a intenção daquele com esse tipo de maquiagem era apagar sua individualidade/personalidade ou as marcas mais evidentes desta, de modo a poder mais facilmente transformar-se em outros seres (2004, p. 65-67). Logo em seguida, no entanto, Yoshito Ōno afirma também que, tanto nas performances como na vida cotidiana e mesmo em situações que exigiam certos protocolos sociais, Kazuo Ōno “permanecia sempre ele mesmo”, agindo espontaneamente de acordo com suas idiossincrasias (2004, p. 72)

Maria Pia D’Orazi, por sua vez, afirma que:

Quando vemos Kazuo Ōno, nós vemos um velho vacilante que apresenta seu corpo exatamente por aquilo que é. O importante não é que ele seja ainda capaz de mover-se bem,

mas justamente o fato de que não pode mais mover-se tão bem. (...) Kazuo Ōno dança a si mesmo, vive o presente da cena, com seu corpo frágil e sua bagagem de experiência, e essa possibilidade constitui parte integrante de uma verdadeira e própria filosofia do corpo (D’Orazi, 2001, p. 34)

Ao mesmo tempo em que afirma a visibilidade do corpo de Ōno como “ele mesmo” em cena, a autora também aponta, por outro lado, um trabalho de “superação da individualidade do dançarino”:

A ‘instalação da morte’, como define Yoshito Ōno, é um elemento característico do butō, e pode ser explicado tecnicamente como o desenvolvimento de uma precisa teoria da expressão: uma passagem da intencionalidade à não-intencionalidade, do simbolismo da ação à ação viva. Um procedimento que tende a superar a individualidade do dançarino para restabelecer a sua identidade na união com a natureza. (D’Orazi, 2001, p. 54)

O que pretendemos salientar em relação a essa aparente contradição é que essa coexistência paradoxal entre uma subjetividade ostensiva e reafirmada e a possibilidade de devir outros, ser atravessado e habitado pela alteridade, é justamente uma característica fundamental do trabalho de Ōno e que tal característica complexifica a ideia de um apagamento da subjetividade e do si mesmo colocada por D’Orazi e bastante recorrente em certos discursos sobre o teatro (sobretudo aqueles influenciados por certa leitura da cultura japonesa ou asiática, de matriz budista, hindu ou taoísta).

Em uma fala de Kazuo Ōno sobre a primeira cena de *Ra Aruhentīna Shō*, em que ele encarna a personagem Divine, da peça *Notre-dame des fleurs* [Nossa senhora das flores] (1943) de Jean Genet (1910-1986), tal paradoxo aparece claramente:

Sem ter lido Genet, sem tê-lo entendido, me tornei Divine – comenta Ōno –. Frequentemente me pergunto se deveria tê-lo feito, se compreendi... Mas tive como uma premonição de um outro mundo. Esse espetáculo era o meu encontro com Genet, o meu encontro com Hijikata, o meu encontro comigo mesmo. Não posso explicar a palavra ‘encontro’ e não quero fazê-lo. A minha dança é um encontro com a Humanidade, um encontro com a vida. Mas não posso esquecer que dormimos todos sobre a morte, e que as nossas vidas são guiadas por milhares de mortes que nos precederam e que logo alcançaremos. (Ōno, citado em D’Orazi, 2001, p. 55)

Ōno pode tornar-se Divine não porque a conhece objetivamente e então efetua um esforço de apagamento de sua subjetividade para que possa aparecer aos olhos do público, em seu corpo já “limpado” de traços pessoais, a Divine objetivamente conhecida e reconhecida então por ele e por seus espectadores, mas porque assume seu próprio ponto de vista subjetivo e fragmentário, assume que não conhece a fundo a Divine de Genet e então se apropria de traços oblíquos dela (em especial a Divine presente e reelaborada nas

orientações de Tatsumi Hijikata, quem dirigiu e coreografou esta cena) e assim a encontra como uma espécie de objeto subjetivo⁸², isto é, a compreende desde um lugar vivido como um encontro entre ele mesmo e o outro, como de fato uma abertura a uma alteridade ou ainda a descoberta de uma alteridade em si mesmo.

Ainda sobre esse tema da dissolução ou desfazimento do eu, D’Orazi afirma que:

O pressuposto necessário para dançar o *butô* é a dissolução do Eu. No caso de Hijikata, é uma condição que vem realizada através da metamorfose em modelos naturais – animais, espíritos, plantas – ou ainda através da evocação de um mundo obscuro ao qual pertencem os diferentes, desafortunados e infelizes – portadores de deficiência, homossexuais, prostitutas, criminosos. Um processo que Miyabi Ichikawa definiu como desconstrução do eu através da ‘degradação’ do dançarino, ou um tipo de desvalorização da figura humana. Ōno, ao contrário, obtém o mesmo resultado mediante a anulação cristã do indivíduo no amor ao próximo, tomando como modelo o sacrifício de Cristo (D’Orazi, 2001, p. 67)

Defendemos aqui que, no caso de Ōno, a relação entre si mesmo e alteridade acontece em um movimento paradoxal e ambíguo sobre o eu, que, afinal nos exige, inclusive, questionar o que estamos nomeando como “eu”.

Em Ōno, ao mesmo tempo em que existe uma espécie de transcendência (saída de si), de desestabilização e esburacamento subjetivo, existe um mergulho e uma apropriação poética do material subjetivo, da experiência subjetiva, da memória e do inconsciente. Como coloca Masaki Iwana sobre Ōno:

Dentro dele transcorreu muito tempo e ele é capaz de aceitar qualquer coisa que lhe pertence. Por isso nós podemos dizer que é grande. Por exemplo, quando diz que observando um grou por um longo tempo o seu corpo se torna um grou, não significa que representa um grou real. ‘Aceitou o grou em seu conceito’, mas ‘representa sempre a si mesmo’. (Iwana, citado por D’Orazi, 2001, p. 134)

Em outras palavras, Ōno estabelece um circuito complexo e paradoxal em que *devir* outros é também apropriar-se mais de si mesmo, ou, ao revés, apropriar-se de “qualquer coisa que lhe pertence”. Ou seja, não excluir da subjetividade nada, implica poder tornar-se outros, apropriar-se de um fluxo de alteridades que o habita. Assim, o sujeito-Ōno não é propriamente o idêntico a si mesmo, mas um movimento constante de subjetivar a alteridade e ‘alterizar’ o sujeito. Como ele mesmo pergunta: “o primeiro momento em que se conhece a si mesmo, afinal, não é quando se toca no outro?” (Ōno, 2016, p. 160).

Nesse sentido, como coloca Eden Peretta sobre Ōno:

⁸² Cf. considerações sobre o conceito de objeto subjetivo de Winnicott no capítulo anterior.

Essa sua ampla concepção de corpo abriga também, em níveis quase metafísicos, tanto a memória de todas as suas vidas passadas como também uma espécie de ‘memória-potência’ de suas possíveis vidas futuras, as quais se oferecem concomitantemente como base fundamental para a sua dança. (...) Desse modo, transcende os limites de uma individualidade física ao admitir a copresença de uma coletividade invisível na constituição de sua expressividade. Para Kazuo Ōno, portanto, a dança adquire densidade e qualidade somente quando permite que os ‘fantasmas do universo’ emergjam das profundezas da consciência para se expressarem” (Peretta, 2015, p. 136)

Portanto, não nos parece cabível pensar o trabalho de Ōno ao evocar ou “admirar” Divine, La Argentina, ou então sua mãe (no trabalho *Watashi no Okaasan*), assim como diferentes outras formas de existências às quais faz referência em outros trabalhos (seu pai, o linguado que sua mãe dizia nadar em seu corpo quando ela estava doente, peixes, insetos e outros animais, o espírito dos mortos, os espermatozoides que morrem antes de fecundar o óvulo e que dão sua vida, entre outros)⁸³ como um trabalho de mimese ou imitação, ao menos no sentido mais corrente dessa palavras. Kazuo Ōno não mimetiza personagens no sentido de imitar sua imagem ou gestos, mas escava em sua memória corporal estados e qualidades afetivas, tônicas, cinéticas, modos de ver e perceber, próprios de diferentes formas de vida, que, para ele, são manifestação de uma única vida. Como ele coloca a esse respeito:

Perdemos de vista nossa verdadeira origem e fizemos todas essas distinções intelectuais entre os estratos da vida [mineral, vegetal e animal], mas na realidade essas classificações não têm sentido. Minerais, plantas e animais, humanos, todos estão interconectados. Como sobreviver nesse planeta sem minerais? O ser humano não se desenvolveu a partir de microorganismos? Estamos todos interconectados. Devemos contemporizar com nosso verdadeiro lugar nesse estado de coisas. (...)

A vida não deve ser dividida em partes separadas, senão vista em um todo. O mesmo com a emoção; por si mesma não é suficiente. (...) Como seres humanos temos a responsabilidade de conservar a vida em todos os seus aspectos. (...)

Refletindo fica claro que nunca pensei nada por mim mesmo. Senão que fui guiado por todos esses espíritos que vivem em mim. Jamais tive um pensamento original em minha vida. Estamos rodeados pela natureza, organismos vivos, objetos inanimados. Não sou mais que uma minúscula parte de um todo enorme. (Ōno, 1993/2006, sem página)

Então, ao remeter-se, por exemplo, a uma pedra, Ōno não procura configurar um corpo idêntico à aparência de uma pedra, separando-se dela por um gesto de conhecimento objetivante, mas encontrar em seu corpo uma qualidade de estado

⁸³ Sobre os ‘personagens’ e imagens recorrentes no trabalho de Ōno, cf. Sartor, 1995; Bogea, 2002; Ōno e Ōno, 2004; Fraleigh e Nakamura, 2006 e Peretta, 2015.

mineral/pétreo, de modo que segue movendo-se e aparecendo como é, mas deixando-se transformar pelo encontro com a pedra em si. Além disso, e também por causa disso, nenhuma leitura de seus gestos, de suas escolhas de figurino ou de sua aparência é unívoca e única: não se trata de representar, no sentido de assemelhar-se a algo que não está presente permitindo que o público possa identificar claramente o objeto representado, mas de encontrar em si formas daquela presença outra e vivificá-las, pô-las em movimento.

Trata-se, assim, sempre de um jogo com tudo aquilo que Ōno não é no sentido biográfico/identitário, mas que pode tornar-se esteticamente e eticamente (no sentido de assumir outras formas de vida): um modo de relação com a alteridade em que justamente por estar com algo que não é, isso pode lhe atravessar ou pode sustentar de várias formas o que ele é, ou *vai sendo*. Em certo sentido, essa alteridade é como um alimento para seu devir. Tal como acontece com a relação entre o corpo e o alimento, é porque o alimento é um não-eu, uma alteridade, que é possível incorporá-lo e assimilá-lo. Em suas palavras:

Tomar o leite materno é como compartilhar a vida da mãe. Não é o mero ato de alimentar-se de seu seio, mas sim de corroer sua vida. (...) A mãe se entrega para assegurar a sobrevivência de seu filho. Sua força vital é uma fonte essencial de nutrição. Corpo e alma são indivisíveis. A carne e o espírito representam só dois aspectos diferentes da vida. Sempre os vi como um só. (Ōno, 1993/2006, sem página)

Nesse sentido, Ōno não imita ou mimetiza o outro formalmente, não copia a forma de seus gestos, seus tempos etc. Pelo contrário, ele é sempre ostensivamente, claramente, Kazuo Ōno, alimentando-se desse outro e incorporando-o naquilo que ele lhe oferece em sua morte.

A diferença entre essa abordagem da alteridade em Ōno e uma abordagem representacional/imitativa nos parece evidenciada, por exemplo, pelo trabalho de Takao Kawaguchi (1962-) denominado *About Kazuo Ōno – Reliving the Butō Diva's Masterpieces* [Sobre Kazuo Ōno – Revivendo as Obras Primas da Diva do Butō] (2013). Neste trabalho, Kawaguchi aborda a presença de Ōno buscando, em algumas cenas, imitar milimetricamente, precisamente, seus movimentos, seus tempos, a partir dos vídeos de registro de apresentações de Ōno, assim como vestindo-se com um figurino, maquiagem etc. idênticos aos de determinadas cenas de suas peças. O efeito desse trabalho evidentemente é subjetivo e depende da percepção de cada espectador. A nosso ver, a diferença entre Kawaguchi e Ōno dançando o que seria, do ponto de vista formal, *a mesma* dança, é imensa e evidencia justamente como Ōno se alimentava e evocava as

formas de alteridade que o atravessavam no palco desde uma perspectiva que, justamente por não buscar simular sua forma, manifestava sua existência com um efeito afetivo e perceptivo no público diverso do provocado pelo trabalho de Kawaguchi.

A dança de Kawaguchi, ainda que milimetricamente “idêntica” à de Ōno, nos parece distante da deste. Buscando reproduzir formalmente seus gestos, Kawaguchi gera uma espacialidade, uma modulação do tônus, uma temporalidade do gesto, totalmente diversas das de Ōno, que não avivam os traços de sua presença em seu corpo, tal como Ōno avivava os traços da presença de La Argentina no seu próprio. A abordagem formal de Kawaguchi resulta em uma experiência como ver um objeto antigo hermeticamente preservado em um museu, enquanto a abordagem de Ōno, a nosso ver, resulta em uma experiência como a de descobrir a vida de um outro em si, como ter a possibilidade de acessar algo do que a dança de La Argentina, por exemplo, de fato gerava afetivamente, sem ver no entanto precisamente sua forma ou a forma de seus movimentos.

Com um ponto de vista similar ao nosso, e que contraria o discurso do produtor de Kawaguchi e assistente de Kazuo Ōno, Toshio Mizohata, enunciado em entrevista anexa, Selby Schwartz afirma sobre este trabalho:

Kawaguchi aprendeu a performar “Admirando La Argentina” somente a partir do vídeo granuloso da estreia de 1977, imitando os movimentos de Ōno o mais exatamente possível, enquanto nota em seu manifesto artístico que, “quanto mais perto chega, contudo, mais clara a distância se torna”. (...)

Na disposição para fazer todo o possível para imitar os detalhes de outro corpo (...) deve haver também alguma disposição para mostrar a disjunção entre esses dois corpos. Sob essa luz “Sobre Kazuo Ōno” pode ser visto como uma falha: é uma cópia que se aproxima tanto [do original] que o público pode *escutar* suas lacunas. (...)

Se Ōno entende sua dança como ‘com’ La Argentina e os outros fantasmas ‘dentro’ de seu corpo’, Kawaguchi está muito mais fazendo uma peça ‘sobre’. (...) O caráter de ‘sobre’ da dança de Kawaguchi é o ponto de vista tópico, indicial, documental do arquivo, não a canalização de outros espectrais. Depois da apresentação em Nova York, eu perguntei a Kawaguchi se ele já havia se sentido assombrado por Ōno. “Essa é a última coisa que eu senti”, ele respondeu, de certa forma tristemente. “Eu *queria* que Ōno me possuísse. [Mas] isto é uma cópia”. (...) Ao tomar o vídeo como a origem de sua dança – no sentido de uma ‘cópia magistral’ – Kawaguchi se envolve em uma prática de superfícies e figurinos, mas na direção oposta à de Ōno. (...)

“Sobre Kazuo Ōno” é um trabalho de manter a superfície na superfície: os vestidos nunca atingem sob a pele do dançarino, e a história permanece plana, como a tela do vídeo. (...) As diferenças entre copiar e ‘admirar’ são diferenças de profundidade, temporalidade e, enfim, de abertura à multiplicidade e à transformação. (Schwartz, 2019, pp. 110-111)

Cabe salientar ainda que nosso propósito ao afirmar a diferença entre a dança de Kawaguchi reproduzindo a dança de Ōno, e a dança do próprio Ōno não é reafirmar uma dicotomia simples entre original e cópia e uma pretensa superioridade do original sobre a cópia, ou então defender que o Ōno “original” teria uma “aura” que Kawaguchi não pode ter, por estar fazendo uma reprodução de sua dança. Ao contrário, há obras de dança concebidas para poderem ser formalmente reproduzidas – e isso não é necessariamente um problema –, ou concebidas a partir de diferentes parâmetros de intensidade claramente nomeados e identificados, que podem então ser reencenados em diversos momentos a partir de uma perspectiva de reprodução formal. Em grande parte o esforço de Laban, por exemplo, por nomear os elementos físicos que constituem a dança (não somente seu desenho formal visível, mas sua disposição no tempo, ou em relação ao tônus muscular, intensidade do gesto, etc.), implica poder estabelecer parâmetros formais e gramaticais⁸⁴ que, entre outras coisas, permitem uma reprodutibilidade precisa de determinada coreografia, ou mesmo do que seria a gestualidade e a fisicalidade de uma personagem teatral.

No entanto, a abordagem de Ōno é declaradamente diversa, o que não significa superior ou inferior, mas diversa na concepção e nos efeitos cênicos que gera, bem como, queremos salientar, na configuração específica das relações entre presença e ausência que engendra. E, nesse sentido, o trabalho de Kawaguchi, pela sua diferença em relação ao de Ōno, nos ajuda a compreender mais precisamente este último.

O que Ōno compreende como uma abordagem da dança a partir da alma⁸⁵ – talvez por falta de uma palavra menos carregada com os ranços dualistas que a noção de “alma” possivelmente adquiriu no Ocidente – implica abordar uma presença ausente não pela via de uma busca por reproduzir sua aparência, de modo a poder representá-la, mas mediante a criação de estratégias para provocar no corpo um reavivamento e um desdobramento contínuo dos afetos envolvidos na relação com essa presença-ausência dos outros em si, de modo a ativar o que dela se incorporou e se segue incorporando ou, em palavras mais próximas do discurso de Ōno, de convidá-la a dançar enquanto se dança, não em uma

⁸⁴ Cf. Marques, 2010.

⁸⁵ “Alma. O espírito no mais profundo da alma. *Soul*. Se considerarmos a alma como dez, o corpo é sete, é como um acessório. Entre o corpo e a alma, é ela que se movimenta, é o espírito que vai na frente. (...) Quando o espírito segue na frente, como se a alma deslizesse, é preciso mostrá-lo naturalmente. Por exemplo, quando conversamos com nossas mães, não precisamos falar para sermos compreendidos. Mesmo que não falemos, o sentimento se encontra dentro da alma, é isso que precisamos comunicar” (Ōno, 2016, p. 30)

experiência de indiferenciação na aparência, mas de nutrição de si pelo que é evidentemente outro.

Portanto, como coloca o próprio Ōno: em seu trabalho, “não se trata de imitar Argentina, mas de evocá-la através das sensações que ela fez nascerem dentro de mim. Em mim, homem que evoca a alma de uma mulher” (Ōno, citado por D’Orazi, 2001, p. 143).

Ainda a esse respeito, os testemunhos de Yoshito Ōno são esclarecedores:

Nos ensaios ao final dos anos 1950, Kazuo nos propunha experimentar com imagens específicas como “a grandeza do sol”. Ele não estava simplesmente nos pedindo para ilustrar a grandeza do sol em termos de movimentos volumosos ou grandes gestos. Diferente disso, ele queria que tentássemos incorporar o sol mesmo em nossa dança. Esses exercícios de visualização nos fizeram perceber como as diferentes partes do corpo continham seus próprios sistemas solares. (Ōno, Y., 2004, p. 25)

Se, digamos, um performer deliberadamente levanta sua cabeça para expressar felicidade e alegria, ou olha para baixo para indicar tristeza, ela ou ele está meramente passando por movimentos visando comunicar essas emoções particulares. O público é confrontado com uma caricatura, pois tais gestos são superficiais e completamente desprovidos de profundidade. O essencial para atravessar é a natureza interna do personagem retratado, não as armadilhas de superfície (Ōno, Y. 2004, p. 55)

Pelo que coloca Yoshito Ōno, pode-se perceber a diferença entre a busca por alguma forma de mimese representativa de um objeto (como seria o caso de tentar imitar um sol objetivamente percebido e cujas características sensíveis o imitador buscaria reproduzir) e a proposta de Kazuo Ōno de encontrar no próprio corpo o sol – proposta que complexifica a própria divisão sujeito/corpo e objeto/outro pois cria um espaço de mútua transformação: o corpo se transforma e se redescobre como portador de sistemas solares, o que por sua vez transforma a percepção, a localização e a compreensão do sol e do sistema solar inicialmente entendido e percebido como um fora do corpo.

Neste ponto a que chegamos, é importante, no entanto, evitar uma reificação simples do binômio superfície/profundidade ou aparência/essência. A dicotomia entre profundidade e superficialidade é enganosa e pode nos conduzir a uma metafísica ingênua em torno da noção de um núcleo profundo e verdadeiro das coisas, oposto a uma superfície enganosa. Como discute, por exemplo, Didier Anzieu (2016, pp. 11, 19, 65) em relação à pele e à subjetividade: o que é tido no senso comum como mais superficial, a pele, por exemplo, pode ser um espaço e fundamento de uma série de aspectos da subjetividade e experiências tidas como o que há de mais profundo.

Assim, dizer que a abordagem de Ōno é “mais profunda” que uma abordagem baseada na objetivação e na cópia fiel, ou tecer outras comparações a partir desse binômio pode nos levar a perder o ponto das diferenciações que estamos tentando afirmar e compreender. Não se trata de pensar na abordagem de Ōno como mais profunda, no sentido de uma ter uma maior proximidade a uma verdade que estaria oculta sob o primeiro plano da aparência visível, mas de compreender que uma abordagem em que o performer justamente não apaga os traços de sua própria aparência que denunciam sua diferença em relação ao outro que ele evoca, admira ou incorpora em cena, estabelece um regime de distribuição entre o que é mostrado e ocultado – um regime ficcional, em termos rancierianos – diverso daquele estabelecido em uma abordagem em que o performer procura assemelhar-se ao personagem representado mediante ocultação daqueles traços de sua aparência que diferem deste personagem. Assim, na abordagem de Ōno, sua aparência – o aspecto “superficial” de sua performance – joga um papel muito importante como espaço de curto-circuito entre diferença e semelhança, encontro e incorporação, apropriação e reinvenção do outro: por manter sua aparência ambígua e enigmática – um homem, com um corpo claramente velho, vestido com roupas femininas, maquiado de maneira singular, que não imita exatamente e fielmente a maquiagem feminina de Divine ou de La Argentina ou de qualquer outro personagem que ele evoque – Ōno cria um espaço cênico onde tanto sua subjetividade singular quanto a do outro podem transitar e mutuamente transformar-se.

As considerações do antropólogo Michael Taussig sobre as relações entre mimese e alteridade nos ajudam a desdobrar essa discussão.

A partir da análise de diferentes exemplos etnográficos e de uma leitura própria da obra de Walter Benjamin, Taussig defende que a “faculdade mimética”, isto é, “a faculdade de copiar, imitar, fazer modelos, explorar a diferença, dar passagem ou tornar-se Outro (...) é necessária para o processo de conhecimento” (Taussig, 1993, p. XVIII-XIX). A partir dessa consideração de base, o texto de Taussig desliza entre uma compreensão da mimese como a produção de formas de semelhança e duplicação, para uma noção mais complexa e ambivalente da relação entre mesmo e outro, identidade e alteridade implicada nas situações miméticas que ele analisa, oriundas de exemplos etnográficos ligados ao processo de colonização do continente americano.

Na direção dessa complexificação da noção de mimese, Taussig analisa um exemplo etnográfico de um xamã da etnia Emberá que, dentre os procedimentos de cura de uma doença causada, segundo este, pelo encontro inesperado com um barco tripulado

por espíritos com aparência de estrangeiros, faz uma pequena estátua destes espíritos como um modo de apropriar-se deles e tê-los no conjunto de espíritos com quem se comunica regularmente. Pensando a complexidade desse procedimento – que envolve fazer um modelo esquemático e concreto (uma figura de argila) de uma aparição, que já seria ela mesma uma cópia esquemática e fabular da aparência dos europeus, e ainda tendo em vista que esse exemplo é relatado por uma etnógrafa ocidental (portanto, chega até nós já como sendo uma “cópia” escrita de uma situação de cópia) – Taussig reflete que, “deslizando entre a fidelidade fotográfica e a fantasia, entre a iconicidade e a arbitrariedade, inteireza e fragmentação, nós então começamos a sentir quão estranha e complexa a noção de cópia se torna.” (Taussig, 1993, p. 17).

Além disso, ainda complexificando a noção de “cópia”, este autor aponta que a própria percepção visual e contato tátil já são formas de imitação e cópia, o que, em outras palavras, implica dizer que não existe um encontro direto com um original, que não seja mediado por alguma forma de cópia. Em suas palavras:

A física elementar e a fisiologia poderiam instruir que estes dois aspectos da cópia e do contato são passos de um mesmo processo, que um raio de luz, por exemplo, move-se desde o sol nascente até o olho humano, onde ele faz *contato* com os cones e bastonetes da retina para forma, via os circuitos do sistema nervoso central, uma *cópia* (culturalmente afinada) do sol nascente. Nesta linha de raciocínio, o contato e a cópia se misturam para tornar-se virtualmente idênticos, diferentes momentos de um único processo de sensação. (...) Mesmo assim, a distinção entre a cópia e o contato é não menos fundamental, e a natureza de sua interrelação permanece obscura e um solo fértil para a imaginação selvagem – uma vez que alguém é arrancado das complacências de hábitos de senso comum. (Taussig, 1993, p. 21)

Analisando outros exemplos de cópia e contato, além da atividade sensorial genérica, o autor reafirma uma constante imbricação entre formas de duplicação/cópia e formas de contato e de contágio (Taussig, 1993, p. 24)⁸⁶, de modo que, poderíamos dizer, a partir de Taussig, que os processos de duplicação por metáfora (produção de semelhanças) ou metonímia (contágios e produção de signos indiciais) estariam sempre entretecidos, ao menos nos exemplos etnográficos analisados por ele.

Outra tese importante a que sua discussão chega é a de que a mimese é uma espécie de reverso ou de provocador do “*othering*”, do “outrar”, em outras palavras, da

⁸⁶ Como um dos elementos para desenvolver essa ideia, Taussig retoma um tratado sobre magia do século XIX, de George Frazer, em que este distingue dois tipos de magia: por imitação, isto é, criação de algum tipo de cópia ou duplo do alvo da magia (como um estátua, um boneco ou ainda a declamação ou canção que reconta sua origem), e por contato, isto é, uso de algum fragmento do corpo (como unhas, cabelos, etc.), ou de algo que entrou em contato direto com o corpo do alvo da magia (Taussig, 1993, p. 48).

possibilidade mesma de saída dos solipsismos e de encontro com a alteridade. Trata-se de uma tese em certo sentido paradoxal e de grande importância: o outro existe porque e porquanto existe a imitação e um fluxo de similaridades e de contatos (Taussig, 1993, p. 68, por exemplo).

Nesse sentido, podemos nos apropriar dessa ideia como um outro modo de dizer que as relações entre Õno e as alteridades que ele escolhe ‘admirar’ ou evocar em seus trabalhos são co-constitutivas dele e desses outros. No entanto, se para Taussig isso valeria para todas as diversas formas de imitação, duplicação e mimese, sem estabelecer distinções conceituais claras entre essas operações, diríamos que uma mimese baseada no esforço de produzir uma cópia fiel tem efeitos e implica uma concepção da relação com a alteridade radicalmente diversa dos processos de “admirar” ou encontrar alteridades em si desenvolvidos por Õno.

É notável, nesse sentido, que em todos os exemplos etnográficos analisados por Taussig, as cópias/imitações produzidas em contextos mágicos/xamânicos eram figuras de madeira ou argila esquemáticas, nunca cópias detalhadas de seus referentes, mas “ideogramas pobremente executados” (nas palavras de Marcel Mauss e Henri Hubert, citados por Taussig, 1993, p. 17). O autor lida com essa recorrente não-fidelidade da cópia em relação ao original como uma falha na operação de imitação que seria compensada (Taussig, 1993, pp. 55-57) pelos recorrentes procedimentos de contato que acompanham a produção das cópias, tendo em vista que em geral elas são feitas de um material que entrou em contato com os sujeitos imitados, ou que é remetido metonimicamente a eles⁸⁷.

Sob o vértice da noção de presença-ausência que procuramos construir neste trabalho, essa lacuna na similaridade, isto é, os espaços em que a cópia não se assemelha ao objeto copiado – portanto, onde se produz uma distância e um espaço de ausência de uma referência direta ao original – são justamente aquilo que engendra a eficácia da “cópia” como objeto mágico ou, no caso de Õno, como forma de arte, na medida em que essa ausência, manifesta nesses buracos na semelhança, abre espaços que só podem ser preenchidos provisoriamente em uma práxis, em uma ação que é também uma relação (por exemplo, o olhar do espectador ou os gestos que compõem um ritual e que dão vida provisória ao objeto mágico). Em outras palavras, a falta de similaridade é uma “falha”

⁸⁷ O autor cita, por exemplo (Taussig, 1993, p. 50), o relato dado por George Frazer de uma etnia peruana que fazia estatuetas de gordura de porco e farinha de trigo, para representar espanhóis, e de gordura de lhama e milho, para representar os indígenas.

deliberada que abre um espaço-entre, um espaço que podemos associar à noção japonesa de *ma*, que já mencionamos no primeiro capítulo desta tese.

Como explica Michiko Okano (2012), a noção de *ma* atravessa o pensamento e as artes japonesas em muitos níveis e de maneira muitas vezes tão íntima e incorporada à práxis que se torna difícil arriscar conceituá-la ou teorizá-la (Okano, 2012, p. 23).

O ideograma chinês usado no Japão para a escrita da palavra *ma* é 間, também lido como *aida*, palavra que significa “entre”, “no meio de” e é constituído de uma combinação entre os ideogramas designando portão 門 e sol 日, como a imagem de um sol aparecendo na abertura de um portão (Hadamitzky e Spahn, 2011, p. 77).

Okano (2012, p. 32) cita os seguintes sentidos para a palavra *ma* listados no dicionário Kojien:

1. Intervalo entre duas coisas: 1.1. Intervalo espacial; 1.2. Intervalo temporal; 1.3. Tempo destinado a uma determinada função; 2. Uma certa unidade de medida: 2.1. espaço linear entre dois pilares, 2.2. unidade de medida (área) de tatame; 3. Um recinto dentro de uma casa, separado por biombos ou portas de correr fusuma (...); 4. Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais; 5. Um tempo de silêncio dentro da fala; 6. Um tempo apropriado, um bom ou mau timing para um certo fenômeno; 7. O estado de um certo lugar, de um certo ambiente; 8. Ancoradouro de um navio. (Okano, 2012, p. 32)

Essas diferentes acepções apontam para as diferentes variações de uma noção básica de espaço entre e intervalo, que, ao mesmo tempo, separa e reúne, é mantido aberto, mas pode vir a ser ocupado, bastante similar à ideia de anacruse, discutida por Laurence Louppe e que citamos no primeiro capítulo.

Nas palavras de Okano:

Talvez seja mais apropriado, no Ocidente, para evitar mal-entendidos, afirmar que *Ma* é um espaço radicalmente disponível, em vez de denominá-lo vazio. Ou seja, é uma disponibilidade a mutações, num entendimento do mundo como um sistema, em que há um entrecruzamento de diversas variáveis e dinâmicas e a sua organização atualiza-se na sua construtibilidade, que é sempre passageira (Okano, 2012, p. 29)

Esta disponibilidade do espaço *ma* implica em este ser, mais do que um espaço vazio, um espaço carregado de potenciais presenças. Destarte, podemos associar a noção de *ma* ao conceito winnicottiano de “espaço potencial” (cf. Ogden, 1985). Tal conceito é uma variação da ideia de espaço ou área *transicional*, onde, para este autor (Winnicott, 1975) podem ocorrer os fenômenos culturais. Tal espaço transicional nomeia um modo de acontecer a experiência que não pode ser definido ou situado nem como interno, nem como externo, onde a fronteira entre sujeito e objeto se torna um espaço aberto de contato

e mútua constituição, cujo início, para Winnicott, se dá nas primeiras experiências iniciais paradoxais de um bebê que encontra o seio (como metonímia para o mundo) como se o tivesse criado.

Assim, o *ma* é também uma das figuras da presença-ausência: um tipo de espaço não exatamente vazio, como adverte Okano, mas carregado de presenças potenciais, isto é, presenças *ainda* ausentes, mas pressentidas; espaço ausentado para poder ser habitado sendo ocupado e preenchido sempre provisoriamente, nunca em definitivo. E, nesse sentido, *ma* é também um espaço de trânsito que se situa ambigualmente *entre* um momento e outro, um fora e um dentro.

Notavelmente, a maneira como Kazuo Ōno descreve o palco “vazio” não deixa de ser um exemplo concreto diretamente ligado à noção de *ma*:

De maneira nenhuma pode-se dizer que não haja nada num palco vazio, num palco que se pise de improviso. Pelo contrário, existe ali, um mundo transbordante de coisas. Ou melhor, é como se do nada surgisse uma infinidade de coisas e de acontecimentos, sem que se saiba como e quando (Ōno, 1986, p. 5)

Assim, a noção de *ma* nos permite situar o tipo de abordagem que Ōno estabelece com as alteridades que “admira” ou evoca em seus trabalhos – Divine, La Argentina, seus genitores, e outras várias figuras – como o estabelecimento de um espaço *ma* entre identidade e alteridade, idiosincrasia e flexibilidade, singularidade de si e abertura de si.

Portanto, ao mesmo tempo em que Ōno procura dançar com esses outros – com os mortos, como ele enfatiza repetidamente – ele não tenta assemelhar-se a eles mediante um apagamento ou ocultação de sua singularidade. Ōno dança os outros e simultaneamente é sempre ele mesmo, evidencia a atualidade das características de seu corpo, de seu modo de sentir e de olhar e, justamente por isso, abre um espaço para ser habitado pelo mundo, pelos outros e por uma vida concebida como um todo que atravessa todos esses seres e tempos.

Em uma entrevista anexa ao final deste trabalho, a pesquisadora Mariko Miyagawa, que examinou as notações escritas de Kazuo Ōno sobre seus trabalhos cênicos, aponta que é recorrente em seu material escrito a ideia de “abolir fronteiras”, por exemplo, aquelas entre masculino e feminino, vida e morte. Tendo em vista o que temos discutido até aqui, lemos essa busca pela “abolição de fronteiras” não como um esforço de abolição e apagamento de si para ser tomado, ocupado ou possuído por completo pelo mundo e pelo outros, mas como o estabelecimento de um espaço de coexistência e diálogo entre o sujeito e o mundo. A “abolição de fronteiras” não apaga nenhum dos espaços até

então concebidos como separados por elas, tampouco implica fusão ou indiferenciação, mas põe esses espaços em um contato radical, em uma zona de ambiguidade e contágio.

Em suma, retomando a discussão que fazíamos em diálogo com Taussig, concordamos com este autor que os processos de mimese, quando os analisamos em sua complexidade, são constitutivos da própria possibilidade de contato com a alteridade. No entanto, entendemos que quando esses processos de mimese baseiam-se em um trabalho de objetivação do outro e de pretensa dessubjetivação do olhar de quem se debruça sobre esse outro (como a ciência sob um viés positivista procura fazer) – trabalho característico da lógica e do regime da representação clássica –, tal alteridade é vivida e conhecida de modo bastante diverso dos modos implicados quando o sujeito assume a singularidade de seu olhar sobre esse outro e estabelece espaços de ausência que furam o que poderia ser um esforço de objetivação e de produção de representações fieis, detalhadas, objetivas. Nesse caso, tais espaços funcionam como um território de *ma*: espaços de ausência e de presença em potencial, que permitem um modo de encontro que co-constitui sujeito e objeto, que transforma ambos e que, no limite, põe em crise a estabilidade dessas duas categorias ontológicas. Nas palavras de Ōno: “Só imitar não dá. Ser como essência, para além da imitação, como se a matéria realmente existisse. A imaginação... O que pensamos não é o que nós pensamos, é uma graça que recebemos dos mortos.” (Ōno, 2016, p. 66)

Tendo em vista essa maneira de compreender o modo *sui generis* de relação de Ōno com a alteridade discutido até aqui, cabe salientar que a feminilidade, manifesta nas figuras de diferentes mulheres, meninas e em sua mãe, pode ser apontada como uma forma de alteridade emblemática, com a qual Ōno dialoga e que ambigualmente o constitui como artista.

Em quase todos os seus trabalhos, Ōno encarna figuras femininas, ou veste-se em vestidos e quimonos codificados culturalmente como femininos. Por exemplo, em uma cena de *Ka Cho Fu Getsu*, ele dança vestido com uma roupa como a de uma garota em tempos de escola. Seu corpo parece muito grande e evidentemente não é o corpo de uma garotinha, mas é essa distância que convida a uma certa apreensão de um ser ou devir garota. O encontro contrastante entre a fragilidade da roupa e do afeto delicado intensamente engajado na movimentação e nas expressões do rosto com um corpo de carne (*nikutai*) masculino e musculoso, que parece quase rasgar a delicadeza da roupa, cria um espaço de tensão e de ambiguidade entre masculino e feminino, em que um aspecto parece constituir e evidenciar o outro, tanto pela diferença como pela mútua imbricação.

Já em *Watashi no okaasan* [Minha mãe], esse efeito é ainda mais forte. Em uma cena desta peça, Ōno dança segurando uma mesa vermelha, chamada *ozen*, e seu corpo parece ao mesmo tempo o de um homem jovem e o de uma mulher velha, tal como seriam os corpos dele e de sua mãe. É possível ver traços de ambas as figuras, e ao mesmo tempo é impossível estabelecer uma fronteira estável entre elas. Ambas coexistem em uma mesma cena.

Também *Ra Aruhentina Shō* é evidentemente uma peça atravessada por esse diálogo radical com a feminilidade. Segundo D'Orazi (2001, p. 63), o nascimento da obra *La Argentina* é um momento de afirmação do feminino, tanto para Hijikata, diretor da peça, que naquela época priorizava o trabalho com mulheres, afirmando que elas tinham uma capacidade maior de encarnar uma dança não-lógica, como para Ōno, que afirmava que o lugar de sua dança é o ventre materno.

O feminino, nesse sentido, não é propriamente uma alteridade que Ōno procura evocar ou mimetizar sob o ponto de vista de uma diferença ao nível do gênero e de uma forma unívoca. Como aponta Yoshito Ōno:

Em resposta à frequentemente feita questão de por que ele performa vestido como uma mulher, Kazuo [Ōno] repetidamente dizia: “Minha intenção em vestir-me como uma mulher no palco nunca foi transformar-me em um imitador de mulheres, ou transformar-me em uma mulher. Mais do que isso, eu quero traçar minha vida de volta às suas origens mais distantes. Mais do que qualquer outra coisa, eu desejo retornar para o lugar de onde eu vim” (Ōno Y. 2004, p. 76)

Ainda sobre esse tema, Ōno também afirma que:

Em minha dança há a vida cotidiana, os pequenos detalhes. As pessoas não olham a vida cotidiana, não entendem, não estão atentas. Mas mesmo em um pequeno seixo qualquer há a beleza da natureza. Aquilo que devemos fazer é dar-nos conta da beleza, da morte, da vida. A vida é a cena e a cena é feminina. Porque na observação da vida há algo de feminino. O erotismo emerge da observação da vida. Na investigação de mim mesmo eu chego ao erotismo. A vida é plena de erotismo mágico. Mas, repito, o essencial é saber olhar, dar-se conta das coisas que nos rodeiam. Não estar distraídos. Não há coisas importantes e coisas secundárias, tudo é vida e de tudo é necessário dar-se conta (Ōno, citado por D'Orazi, 2001, pp. 164-165)

Assim, o feminino é concebido como um modo de perceber e relacionar-se com o mundo. Além disso, o discurso de Ōno concebe o útero, metonímia do corpo feminino, em um sentido cosmológico que faz coexistir a cena, sua vida singular e o processo amplo e geral de geração da vida e do universo. Em suas palavras, já citadas na Introdução:

No útero do universo. O lugar da minha dança é dentro da barriga. A vida e a morte são inseparáveis. Assim como o ser humano nasce, a morte chega inexorável. Sempre preenche de contradições. A vida nasce e, no caminho inverso, chega-se à criação do universo. Da criação do universo a vida se perpetua até nós, através da história. (Õno, citado por Boguea, 2002, p. 35)

Um aspecto importante desse modo de imbricar um feminino concreto (a mãe, La Argentina, etc.) com um feminino concebido como *imago* do cosmos e da geração da vida é a importância do figurino e dos objetos.

Observando os diferentes usos do figurino nos trabalhos de Õno registrados em vídeo e já mencionados, podemos perceber como a vestimenta tem papéis diversos e simultaneamente importantes: como um dispositivo de transformação do corpo, ao mudar sua forma visível, prolongá-lo ou encurtá-lo, redistribuir visibilidades e evidenciar certos gestos ou intenções; como um recurso para jogar com uma dialética entre esconder e mostrar e; como um dos modos de tornar visível a ambiguidade já mencionada entre semelhança e diferença, ipseidade e alteridade (por exemplo, nas cenas em que Õno veste vestidos curtos femininos, que simultaneamente evocam um corpo de uma garota ou mulher jovem e evidenciam a forma masculina de seu corpo e musculatura).

Além disso, junto a esses papéis do figurino na poética cênica, em Õno, a vestimenta adquire declaradamente o sentido de um modo de figurar sua posição no universo e sua forma de conceber-se nele. Em suas palavras:

A vestimenta no butō é um manto de universo. O corpo se veste de universo e, ao mesmo tempo o corpo, veste da alma, é à sua volta uma vestimenta. (...) Penso que a vestimenta seja o cosmos. Devo vestir o cosmos e mover-me dentro dele. (Õno, citado por D’Orazi, 2001, p. 148)

Ainda, como discute Selby Schwartz, a roupa é um elemento de conexão e de constituição das personagens femininas no processo de “admiração” que Õno desenrola:

[Na peça “Admirando La Argentina”] O ‘admirar’ La Argentina é iniciado por personagens que claramente não são como ela e que não têm nenhuma relação histórica com ela. O fato de que esses personagens compartilham um certo vestir – que o admirar é enquadrado por meio de figurinos que impelem transmutações e reencarnações – significa que os vestidos, não a semelhança, são o solo comum para a Divine de Hijikata, a jovem garota e Kazuo Õno ele mesmo. Nesse sentido, o butō e o *drag* compartilham uma metáfora feminina de corpos se desenvolvendo dentro de corpos: intimamente conectados e ao mesmo tempo constantemente envolvidos em nutrir e cultivar seu estado de diferença. (Schwartz, 2019, p. 107)

Também os objetos cênicos adquirem esse sentido cosmológico. Na cena inicial de *Watashi no Okaasan*, Õno dança com uma mesa tradicional denominada *ozen*. Esta

mesa costumava ser usada há séculos no Japão como uma mesa individual para refeições, que podia ser levada a diferentes ambientes, como parques e áreas externas, assim como a palavra *ozen* nomeia a comida que se oferece aos mortos no festival anual *obon* – uma espécie de dia de finados na cultura japonesa, em que se ritualiza um tempo de conexão direta com os mortos. Segundo o relato de uma aluna de Ōno:

Ele sempre falava de como sua existência inteira estava ligada ao *ozen* e de que entrava em contato com sua mãe sempre que se ajoelhava no topo da mesa. Ele falava de como o *ozen* simbolizava tudo: amor, alegria, tristeza e casamento. Ele escreveu sobre como o *ozen* estava ligado à vida e à morte. (Mitobe, in Wakayama Art Museum, 2019, p. 15).

Podemos aproximar o modo como Ōno aborda o figurino e objetos como o *ozen* ao estabelecimento de um tempo e uma relação mítico-sagrada, tal como conceituados por Mircea Eliade. Para este autor, “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo” (Eliade, 1957/2010, p. 26), sendo o espaço sagrado ou sacralizado aquele “ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro [do profano ao sagrado]” (Eliade, 1957/2010, p. 30).

Segundo Eliade, o tempo vivido pela lógica do sagrado, cujo emblema seria a festividade sagrada, é um momento de “reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico” (Eliade, 1957/2010, p. 63).

Ao dançar o feminino concebendo-se como dançando no útero, onde é gerado o universo, Ōno se aproxima de um modo mítico de situar-se na experiência, em que o tempo da gênese mítica do universo é também o tempo atual da cena, é o tempo instaurado performativamente, não como um evento que o simboliza, mas como um acontecimento que o torna paradoxalmente presente. Paradoxalmente porque rompe a lógica linear do tempo: o passado da origem é também presente, como uma dobra na linha do tempo que faz coexistirem tempos diversos, como coexistem no espaço *ma*, o próprio Ōno e os outros que o constituem:

Dancei até o limite do disparate. É um átimo, um átimo. Tudo não é tudo. Pode ser um único. Não é tudo. Poder ser um segundo, um átimo, entenderam? Apreender um curto espaço de tempo – é preciso fazer frutificar tudo nesse curto espaço de tempo. (...) A eternidade num átimo, você escolhe esse átimo, sabe? (...) A hora da eternidade num átimo. É preciso ter o tempo da eternidade. (Ōno, 2016, p. 88).

3. Corpo-cosmo

O discurso dançado e falado de Kazuo Ōno indica repetidamente uma concepção da corporeidade que abrange uma multiplicidade de subjetividades e é radicalmente aberta, mutável e parte de um processo vital, que, ao mesmo tempo, é o próprio corpo em sua imanência e é transcendente ao corpo, caso este seja tomado como entidade individual. Algumas afirmações de Ōno a esse respeito são, por exemplo:

A dança e a vida são a mesma coisa, mas a dança é também algo mais: um modo mais intenso de viver multiplicando os pontos de vista para acolher diversas existências dentro de si mesmo. (...)

A alma que há dentro de mim veste o cosmos e eu tenho a sensação de estar coberto por este cosmos. (...) Para poder dançar, devo pensar que todo o cosmos vive dentro de mim e ser disso profundamente convicto, porque esta convicção modificará os meus movimentos (Ōno, citado por D’Orazi, 2001, pp. 31 e 40).

Não há nada neste mundo que não seja necessário, nem nas nossas vidas, nem no universo. Não há nada no universo que não esteja em relação com as nossas vidas. Cada vida é conectada a todo o resto de um modo ou de outro. A relação entre mãe e filho. A relação entre o sol e os planetas. (...)

Cada um de nós tem de modos diversos uma experiência do universo: os homens e a natureza provêm da mesma origem e compartilham o mistério da existência. Assim, os fenômenos do universo creio que me falam sobre o estado das almas humanas. Quando chove sinto a mesma sensação dentro de mim. A forma é diversa, mas o fenômeno é idêntico (Ōno, em entrevista a T. Kuwabara, citado em D’Orazi, 2001, pp. 151-152 e 163)

As diferentes colocações de Ōno apontam paralelismos, conexões e correspondências entre corpo e mundo “natural”, em outras palavras, entre a existência corporal subjetiva e diversas outras existências e fenômenos sensíveis em diversos tempos e escalas de magnitude. A chuva, por exemplo, não é compreendida como um fenômeno de um ambiente externo, mas uma transformação que envolve corpo e mundo, assim como cada vida individual é também uma manifestação de um processo vital que abrange todas as demais formas de vida. Há, no entanto, diferença e multiplicidade: Ōno não diz que não existe uma corporeidade pessoal singular e não propõe uma imagem de total indiferenciação entre seu corpo e as coisas, mas a singularidade e a pessoalidade não são concebidas como características de um ente estável e separado, mas como dobras de um processo vital complexo e amplo.

Discutindo as noções de natureza e corporeidade na cultura japonesa, Marcelo Ghilardi aponta elementos presentes em diferentes momentos da filosofia e arte chinesa e japonesa que se sintonizam com essa mesma noção de uma corporeidade aberta e com múltiplas conexões. Em suas palavras

No léxico do pensamento chinês clássico, do qual o japonês obtém seu vocabulário, não existe um termo específico para circunscrever o “corpo” de modo unívoco. Os caracteres que são utilizados apreendem diferentes ângulos, a “forma” exterior que se manifesta *xing* 形, a “individualidade pessoal”, *shen* 身, e o ser constitutivo *ti* 体 (frequentemente combinado à sua “função”, *yong* 用, ou ao sopro vital, *qi* 氣, do qual é concretização e condensação). Somente em época moderna, justamente para poder traduzir a noção ocidental de corpo em chinês e em japonês inicia-se a utilizar o composto *shenti* 身体 (ou *shintai*, na pronúncia japonesa), que se apresenta, então, como mero decalque da estratificação de sentido do termo europeu. (...)

O pensamento japonês, que procura organizar a experiência do corpo e da natureza, vem fortemente influenciado pelo pensamento do continente asiático, e toma muitos aspectos da tradição taoísta e confuciana. Em japonês “corpo” pode ser escrito geralmente com dois caracteres distintos: *karada* 体 (pronunciado também *tai*), que indica o corpo no seu aspecto sólido, físico, material; e *mi* 身 (ou *shin*), ou o corpo vital, de carne, que devém sujeito de experiência. (...) Às vezes se emprega também o termo *nikutai*, literalmente “carne-corpo”, quando se quer insistir sobre sua dimensão material. (Ghilardi, 2011, pp. 77-78)

Como aponta o autor, até surgir a necessidade de uma correspondência em japonês com a noção europeia de corpo, uma rede de noções diversas nomeava, no Japão, aspectos aquilo que tendemos a agrupar sob a palavra corpo, o que evidencia algo que a filosofia contemporânea, a antropologia e os estudos sobre o corpo há algumas décadas já insistem em afirmar: que não se pode pensar no corpo como uma noção unívoca universal e a-histórica.

Retomando imagens oriundas do pensamento do budismo *mahayana*, como por exemplo a dialética paradoxal entre as ondas e a água – que ao mesmo tempo são e não são diferentes, sendo as ondas singularidades reconhecíveis, ao mesmo tempo em que são todas a mesma água – Ghilardi aponta para uma compreensão e um modo de viver a corporeidade como uma rede de conexões interdependentes entre corpos. Em suas palavras:

A inter-imanência de todos os corpos faz com que cada um desses possa ser considerado simultaneamente espelho que reflete todos os outros e imagem refletida à sua volta. Cada corpo é “manifestação” de todos os outros. Nesta ordem de pensamento há total “interpenetração” mesmo entre aquilo que aparece, em sentido literal, e aquilo que está

oculto: o manifesto revela o latente, o visível denota o invisível como sua continuação em um nível de rarefação diferente, porém jamais sem possibilidade de comunicação e continuidade [entre um e outro]. (Ghilardi, 2011, p. 85)

Ōno, ainda que não discuta explicitamente em que medida se apropria ou reelabora conscientemente esse caldo cultural sino-japonês descrito por Ghilardi, que atravessa contextualmente sua obra⁸⁸, também enuncia a noção de uma corporeidade pessoal em correspondência e mútua constituição com outras corporeidades, o universo e a vida em geral. Em suas palavras, por exemplo: “é preciso sentir que, de repente, minhas mãos e as mãos do universo são uma coisa só. Não é ficar assim ou assado, é você se transformar nas mãos do universo e ir descobrindo, ir vivenciando” (Ōno, 2016, p. 98)

Essa concepção de um corpo-cosmo aberto, interconectado e interdependente de outras corporeidades e de todo o amplo processo da vida permite também pensar cada órgão, cada parte e cada faceta do corpo como, ao mesmo tempo uma parte e um corpo-cosmo em si mesmo. Se nosso corpo “individual” é também parte do corpo da vida, cada parte do que consideramos nosso corpo é também um universo em si, com uma multiplicidade de camadas e sentidos próprios.

Assim, Ōno concebe uma relação entre o corpo e os órgãos diversa tanto de uma ordem hierárquica própria do regime representativo e da ideia clássica de organismo – em que cada órgão tem sua função e lugar especializados para poder formar um todo composto por partes complementares –, e também diversa de uma pura negação da noção de órgão, no sentido que poderia haver em certa leitura da noção de “corpo-sem-órgãos” de Artaud, que influenciou fortemente o trabalho de Hijikata (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 84).

Assim, para Ōno as vísceras dançam e tocam sua própria música:

Uma música, como uma sinfonia, está sendo executada dentro das entranhas. As entranhas tocam. Até as pedras, até as pedras podem tocar uma sinfonia. As pedras também têm entranhas, sabiam? E arrancando-as, elas tocam. Sinfonia visceral. (...) Este seu movimento, a alma o apreendeu, é emoção pura. É isso, o espírito o apreendeu. A emoção do passado tem brilhos como o futuro. É a dança das entranhas. Não é a sua dança. (Ōno, 2016, p. 114)

⁸⁸ Há alguns indícios de que Ōno em seu trabalho reelabora e dialoga conscientemente com a tradição cultural japonesa, como por exemplo ao escolher a expressão *Ka cho fu getsu* como título de um de seus espetáculo sendo que esta é, como Ōno explica “uma expressão antiga do Japão para uma vida em harmonia com a natureza” (Ōno em entrevista de 1992 a Nelson de Sá, in Boguea, 2002, p. 83).

Portanto, na poética de Kazuo Ōno, os órgãos também se abrem a alteridades em si mesmos, tornam-se uns nos outros e transformam-se mutuamente: é preciso ganhar olhos nos pés, pensar com as vísceras e enxergar com a pele⁸⁹.

Em relação aos olhos, por exemplo, explica Yoshito Ōno:

Para um dançarino de Butō, o corpo inteiro deve tornar-se um órgão receptor da luz. Com isso, quero dizer que os olhos não são nosso único elo visual com o mundo exterior. O corpo inteiro, da cabeça aos pés, é capaz de visualmente assimilar nosso ambiente ao redor. No contexto de uma performance, os olhos de Kazuo não olham, de fato, *para* as coisas no sentido convencional de olhar para fora o ambiente ao redor; seu olhar é também fixado no que está acontecendo dentro do corpo. (...)

Nos workshops, Kazuo repetidamente enfatiza a necessidade de começar a olhar com a sola dos pés. Ele quer que cheguemos a um estágio em que podemos ver com os pés. Os olhos, em sua concepção, devem ser capazes de migrar através do corpo, de modo a permitir o que se pode chamar de uma sintonização fina de nossa percepção tanto no mundo interno quanto externo. (Ōno, Y. 2004, p. 24)

Então, a pele que vê e os olhos que passeiam pelo corpo, de que fala Yoshito Ōno, implicam um regime de visibilidade *sui generis*, não baseado propriamente em uma especialização dos olhos para receber as imagens oriundas da luz que reflete-se nas coisas, mas uma visibilidade atravessada por mais outro paradoxo, o de ver o invisível, como dito por Ōno na epígrafe que abre esse capítulo. Em suas palavras: “Os olhos estão abertos, mas, vejam, são olhos de quem sonha. (...)” (Ōno, 2016, p. 190)

4. O fantasma: presença-ausência do visível-invisível

Dentre todas as formas de alteridade que habitam a dança de Ōno, aquela que possivelmente é a mais radical e à qual ele faz mais frequentemente referência é a morte e os mortos. Em muitos fragmentos de seus workshops, entrevistas, escritos etc. Ōno reporta uma relação direta e constante com os mortos em sua vida e em sua dança.

Olho juntos os vivos e os mortos. E eu como serei? Em um certo sentido, o espírito dos mortos se manifesta no butō. No teatro no nō existe o termo *yūgen* (misterioso e profundo) e neste tipo de teatro se tentam definições de mortos e fantasmas. Eu, ao contrário, não busco representar-lhes, imitar-lhes, mas gostaria de dançar recebendo sua benevolência, vivendo e caminhando com eles. A mera imitação é falaz. Não se trata de imaginar e elaborar sua

⁸⁹ Tal concepção dos órgãos pode ser atualmente aproximada a um modo de compreender os diferentes tecidos e sistemas anatómicos (em especial o sistema imunológico e digestivo) como dotados de pensamento e cognição próprios (cf. Greiner, 2005, p. 48)

realidade, mas de deixar-se conduzir pela benevolência dos mortos. Essa é para mim a verdadeira imaginação. (...)

Descubro a mim mesmo através dos mortos e de suas experiências. É graças aos mortos que nós podemos viver. A imaginação provém da acumulação das memórias dos mortos inscritas nos cromossomos. (...) O nosso corpo pode ser considerado como uma memória do universo, acumulada durante milhões de anos e nós vestimos essa história do universo. Não podemos nem mesmo existir sem a graça dos mortos. Imaginação, criatividade, conhecimento, nós os possuímos graças aos mortos, porque são formados no processo da evolução. Não há um modo único de agradecer os mortos. Agradecer significa estar ciente da importância dessa herança. (Ôno, citado por D'Orazi, 2001, p. 155).

[Os mortos] estão sempre por perto, porque a vida e a morte estão profundamente articuladas. (...) Eu creio que nós devemos nossas vidas àqueles que nos precederam. Não é uma mera crença religiosa; nos afeta em nossa vida diária também. Não há dúvida de que devemos nossas vidas aos mortos. Eles são a fonte de nossa vitalidade. Creio que a tradição não consiste nos documentos escritos ou objetos de valor acumulados para a posteridade. (...) Como vejo eu, a tradição é o que herdamos dos mortos. Através das gerações nos tornamos portadores da tradição da vida. (...)

Nossas vidas não começam e não terminam conosco. A cultura e a civilização devem tudo àqueles que nos precederam e não somente colhemos os benefícios de suas contribuições, mas sinto que eles mesmos estão ao alcance para nos alentar e aconselhar. (...) Como dançarino de butô, o movimento se converte em minha forma de expressar gratidão. (Ôno, 1993/2006, sem paginação)

A evocação dos mortos no teatro japonês tem uma longa e complexa história. O teatro Nô, mencionado por Ôno, por exemplo, é uma forma teatral sistematizada entre o final do século XIV e primeira metade do século XV (Ruperti, 2015, p. 57) e tem no retorno de uma figura morta ao mundo dos vivos uma das temáticas principais de suas peças. Como explica Monique Borie:

Teatro inteiramente construído em torno da tensão entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, o nô inscreve no centro de sua estética o fantasma como figura por excelência daquilo que avança no espaço entre a aderência à vida, às formas do visível, e a aspiração à libertação dessas formas. O fantasma que retorna permanece ligado, até a morte, ao universo das aparências. Ele não conseguiu ainda libertar-se das paixões – da lembrança de suas paixões – mas ele porta em si o movimento em direção à liberação dessas aparências. Ele é esta aparição que aspira a seu próprio apagamento. Herança das origens budistas do nô, o esquema de uma aparição que tende à desapareição se carrega assim de todo seu valor de busca do despertar. (...) Assim, o espaço do nô suporta a representação do mundo como estado transitório, como lugar de passagem onde, das formas, dirige-se ao vazio. (Bourie, 1997, p. 72).

Se, por influência do budismo, o teatro Nō atribui à figura do fantasma um sentido soteriológico, concebendo seu retorno ao espaço e tempo dos vivos como uma possibilidade de atravessamento e liberação do *pathos* que o prende ao mundo das aparências e formas, no caso de Ōno, essa comunicação entre mortos e vivos não tem finalidade ou direção única, mas é a maneira mesma como ele concebe a vida, como sendo alimentada constantemente pela morte e também como uma atualização constante na existência dos vivos dos afetos e experiências dos mortos.

Em que pese Kazuo Ōno ser um cristão batizado na idade adulta, quando começou a ensinar educação física em uma escola da religião batista, é possível reconhecer em seu modo de abordar a morte, além de uma elaboração pessoal de noções biológicas como a memória cromossômica, a herança genética e a evolução das espécies⁹⁰, uma forma de reminiscência e recriação de modos de uma cosmovisão arcaica, que podemos associar ao xamanismo anterior à entrada do budismo e à sistematização do xintoísmo no Japão.

Como coloca a esse respeito D’Orazi:

Paradoxalmente, mesmo sendo uma resposta às pulsões do ambiente contemporâneo, o *butō* porta em si os ecos da mais antiga tradição popular: é uma nova forma de expressão corpórea nascida no coração do século XX, mas suas características – a obscenidade, o humorismo, o grotesco, os ligames com a natureza e a presença dos deuses, demônios ou espíritos inquietos – trazem à memória os espetáculos religiosos e rurais e, ainda mais longe, a dança primeva. (D’Orazi, 2001, p. 77).

Em um amplo estudo sobre as crenças xamânicas no Japão, Carmen Blaker (1999) explica que a palavra “xamã”:

Deriva do tungo *saman*, que por sua vez deriva do sânscrito *ramaná* (prácrito *samana*), através do chinês *sha-men*. O nome tungo foi aplicado pelos russos a pessoas com dons similares entre os mongóis e turcos e mais tarde veio a ser adotado por historiadores da religião e antropólogos a pessoas possuindo poderes semelhantes em todo o mundo (Blaker, 1999, p. 5)

O xamã seria alguém que pode estabelecer conexões entre um mundo “espiritual”, invisível – ao qual pertencem seres já mortos ou que não são tocados pela mortalidade e pelo tempo da mesma forma que nós, mas que é um mundo capaz de exercer efeitos concretos sobre a vida dos vivos – e o mundo visível (Blaker, 1999, pp. 2-3).

No contexto japonês, a documentação sobre períodos mais arcaicos da história do arquipélago permite depreender a forte presença de práticas xamânicas exercidas

⁹⁰ Que, como nos lembra Greiner, a biologia contemporânea concebe como um processo de “co-evolução” entre organismos e ambiente que os imbrica numa continuidade em que um e outro se transformam mutuamente. (Greiner, 2005, p. 43)

sobretudo por mulheres, chamadas *miko*, cujas origens remontam a populações coreanas e siberianas (Blaker, 1999, pp. 9-11). Se no início da formação dos poderes monárquicos no Japão, as *miko* desempenhavam um papel central, com o aumento da influência chinesa e a chegada do budismo e do confucionismo aos ambientes de corte, a importância das *miko* desloca-se para a cultura popular (Blaker, 1999, p. 12).

No contexto das crenças populares e dos remanescentes do xamanismo que podem ser encontrados no xintoísmo e no budismo e na religiosidade popular praticados no Japão nos séculos mais recentes e também atualmente, é possível distinguir, segundo Blaker, diferentes formas de seres pertencentes a um mundo além do mundo dos vivos/humanos:

1. Os *kami*, “difíceis de descrever, porque são elusivos, enigmáticos, heterogêneos (Blaker, 1999, p. 16), “melhor compreendidos como hierofanias, manifestações do poder sagrado no mundo humano” (idem), podem manifestar-se por meio de objetos como bonecos, espelhos e espadas, por formas humanas ou em lugares;
2. os *tama*, “espíritos dos mortos que (...) conseguiram exitosamente ser levados à salvação e descanso” (Blaker, 1999, p. 24) e que residem em alguns hospedeiro “insuflando-lhe vida e vitalidade” (idem), podendo este ser um corpo humano, um animal, uma árvore ou mesmo determinados sons e palavras;
3. Os *yūrei*, isto é, fantasmas descontentes, errantes ou furiosos, que, por não terem recebido os rituais fúnebres corretos, não puderam ser conduzidos ao descanso, e atuam furiosamente no mundo dos vivos (Blaker, 1999, p. 29-30) e;
4. os “animais bruxos”, em geral cobras e raposas ou cães mágicos, que podem assumir um disfarce humano ou cujos espíritos podem ser controlados por bruxos humanos (Blaker, 1999, pp 33-34).

Algumas das imagens presentes na poética de Ōno parecem ecoar diretamente essa cosmovisão xamânica, tais como a noção de a vida dos vivos como uma dádiva dos mortos ou a própria ideia de dançar como uma co-presença entre seu corpo e sua vida e os corpos e vidas dos mortos.

Além disso, Yoshito Ōno (2004, p. 37) refere-se explicitamente à presença dos *yūrei* na cena intitulada “dança dos fantasmas”, na peça *Shikai: uinawarutsu to yūrei*.

Em seu estudo sobre a figura dos *yūrei*, Zack Davisson (2015, p. 48) recolhe uma série de exemplos de sua aparição na literatura e nas artes japonesas e resume alguns traços recorrentes de sua aparência como sendo a pele e a vestimenta brancas, os cabelos negros longos e desgrenhados e as mãos pendendo nos punhos. Na cena mencionada por Yoshito Ōno, Kazuo Ōno dança justamente com cabelos desgrenhados e mãos com peso pendendo, tal como na descrição dada sobre os *yūrei* por Davisson. Nesse sentido, Ōno

compõe uma imagem em cena que não somente traduz sua cosmovisão pessoal de uma corporeidade conectada ao mundo dos mortos, mas dialoga com o modo como essa conexão é figurada em na cultura japonesa⁹¹.

Nesse diálogo com a noção culturalmente já existente de *yūrei*, Ōno, assim como faz com outras formas de alteridade, tal como discutimos anteriormente, mais do que representar os fantasmas, procura abrir um espaço de co-transformação entre ele e eles, onde, ao invés de serem conjurados e pacificados para voltarem a pertencer a um território separado do mundo dos vivos, como acontece nos rituais de exorcismo ou ao final das peças de teatro nō, os fantasmas passam a ser também emblema de sua poética e alteridades que o transformam e também o constituem. Em suas palavras: “Eu acho que a dança é um fantasma. Precisa ser um fantasma. Parece ter forma, parece não ter, não tem sua forma. Dentro de mim vivem aves, vivem animais, tudo vive. É preciso ser um fantasma.” (Ōno, 2016, p. 90)

Em entrevista anexa ao final deste trabalho, Toshio Mizohata, que por décadas trabalhou na produção de trabalhos e na tradução de workshops de Kazuo e Yoshito Ōno, considera que a diferença entre Kazuo Ōno e um xamã é somente a de que em geral o xamã tem uma vida cotidiana e então exerce seu papel de conexão com um mundo “espiritual/invisível” em momentos específicos, ritualizados e sacralizados, enquanto Ōno, a seu ver, vivia essa conexão durante todo o tempo, estabelecendo uma continuidade constante entre sua vida diária e o diálogo com os mortos e suas presenças invisíveis.

Além da noção de fantasma/*yūrei*, a noção correlata de “alma” tem um papel central na cosmovisão e na poética de Ōno. Vários fragmentos de seus workshops e entrevistas fazem referência à alma, por exemplo:

Existe um sentimento em nós, por exemplo, de que as flores são belas. (...) Há uma entidade vivendo nos corpos de vocês, por meio da qual podem sentir que algo é belo e estender espontaneamente as mãos. (...) É uma criatura que vive no coração de vocês. A alma é como uma criatura independente que vive dentro de vocês. (...) Há algo dentro de nós que parece ser um desejo basilar de vida, mesmo que não o compreendamos. (...) Se alguém me pergunta qual é a coisa mais importante nos nossos corações, em definitivo eu poderia dizer que é a vida, a alma (Ōno em entrevista a T. Kuwabara, citado por D’Orazi, 2001, p. 138)

⁹¹ Yoshito Ōno (2004, p. 37) atribui essa cena à forte impressão afetiva que tiveram sobre Ōno as histórias de Lafcadio Hearn (1850-1904) – escritor greco-irlandês, mais tarde naturalizado japonês, que teve um papel similar ao dos irmãos Grimm na Alemanha, recolhendo e reescrevendo narrativas fantásticas da cultura popular, em especial aquelas com temas aterrorizantes e misteriosos – contadas em sua infância por sua mãe Midori Ōno.

Como esse fragmento indica, aquilo a que Ōno chama “alma” é diferente da ideia de um centro do ego ou da individualidade, da noção moderna de uma psiquê individual ou de uma personalidade, como também da noção tradicional cristã. A sua é uma leitura muito particular da ideia de alma, aproximando-a à sua concepção experiencial e poética da vida.

Nesse fragmento citado, Ōno fala da alma e da vida como sinônimos. Nesse sentido, também não se trata de uma noção baseada em um dualismo entre alma e corpo, ainda que Ōno fale de alma e corpo como coisas diferentes, quando afirma, em outros momentos, que “a alma vem primeiro”, afinal, uma concepção comprometida com o dualismo metafísico não lhe permitiria falar da alma como alguma coisa que mora no coração.

Em outro fragmento, essa diferença entre a ideia de uma alma individual e o que Ōno nomeia como alma fica ainda mais patente:

Quando morreu, a raiva, a tristeza, a alegria, todos os sentimentos devem ter ficado neste mundo. Com muito, muito cuidado. O sentimento deixado pelo espírito do morto preenche completamente o seu interior, formando a você mesmo. Veja, ele vem falar com você, não vem? Há vezes em que, na perna direita, na ponta dos dedos, o sentimento do morto, sob a forma de raiva, vem te enfiar as unhas, não é? É o sentimento herdado do morto. O sentimento do morto se torna concomitantemente o seu sentimento, sua alma é herdada, seu sentimento é herdado. Quando me defrontei com esse sentimento que se alastra por todos os cantos, lágrimas rolaram de meus olhos. O sentimento do morto e o meu se tocaram. (Ōno, 2016, p. 178)

Como se pode ver neste trecho citado, Ōno afirma uma série de paradoxos em sua concepção da relação entre ele, vivo, e os mortos: o sentimento do morto, que poderia ser pensado como uma dimensão espiritual, imaterial, constitui seu corpo, “enfiar as unhas” em sua carne; além disso, o sentimento do morto funda o seu próprio, “preenche completamente o seu interior, formando a você mesmo”, mas ao mesmo tempo, seu sentimento e o do morto se tocam, como num diálogo e não numa indiferenciação. Assim, o sentimento do morto é, em certo sentido, seu próprio sentimento; sua subjetividade e sua vida são constituídas, a seu ver, pelos mortos e, no entanto, são uma também uma singularidade específica que pode pôr-se em diálogo com eles.

Por fim, esse circuito complexo entre uma subjetividade que encontra e dialoga com a alteridade radical dos mortos e que, por outro lado, coincide com os mortos, os assimila e é por eles assimilada, se desdobra na recorrência da imagem do comer e do nutrir-se como figura de sua relação com os mortos. Em suas palavras, por exemplo:

Sim, me sentia um peixe, como aqueles que meu pai pescava em Hokkaido, a ilha onde nasci. Fazia os gestos do peixe, me movia como um peixe. Eu gosto do momento em que o peixe me rouba a isca. Naquele instante sinto o fio que se tensiona e treme, é como se nossas almas, a minha e a do peixe, entrassem em contato uma com a outra. É um momento dramático na vida do peixe, mas é através deste drama que eu posso conhecê-lo. Depois, o peixe foge. Eu não sou um bom pescador, ou talvez ponho mal a isca de propósito. Não sei. (...)

Minha mãe comia o peixe. Eu não. Comendo, ela celebrava um rito e morte com o peixe. Minha mãe era talvez mais misteriosa que eu, nela, a comunhão da vida e da morte era mais completa. Por isso, dançando, pensei nela e me identifiquei com ela. Fui feito prisioneiro, eu peixe, em seu corpo de mãe. E, como quando era criança, me reuni novamente a ela na dança ritual. (Ôno, citado por D'Orazi, 2001, p. 49)

Ver é se alimentar. Mas para os mortos ver e se alimentar é a mesma coisa. Para o fantasma, comer é ver. A flor está assim, toda florida. Ele se alimenta pelos olhos; ele se alimenta pela pele. É assim que um morto se alimenta. (Ôno, 2016, p. 38)

Como indicam esses dois fragmentos, o comer em Ôno nomeia modalidades de relação que articulam visível e invisível, material e imaterial: ver é comer e comer também é tornar-se o outro que se come, assim como quem é comido cresce dentro daquele que o comeu em um processo de mútua transformação, doação de vida e provocação da morte.

Desdobrando a noção de antropofagia proposta por Oswald de Andrade como *modus operandi* de constituição da cultura brasileira à luz de sua leitura do pensamento de Deleuze e Guattari, Suely Rolnik (2000) coloca que:

O princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação (...) Em suma, a antropogafia é todo o contrário de uma imagem identitária. A ressonância com as ideias de Deleuze e Guattari é notória: a subjetividade, segundo os dois autores, não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. (Rolnik, 2000, p. 453)

Nesse sentido, a antropofagia engaja a subjetividade em um processo radicalmente transformativo: não é simplesmente um processo de quebra, destruição e assimilação do outro em si, mas de transformação da matéria própria por um atravessamento radical do outro em si. Então, assim como em Ôno, a antropofagia tal como pensada por Rolnik nomeia uma modalidade de relação que implica em mútua transformação, assimilação, mas também multiplicação da alteridade e da multiplicidade.

Em uma direção em certo sentido similar à de Rolnik, Eduardo Viveiros de Castro, a partir de sua discussão da antropofagia entre os *araweté* enuncia que:

Defini [o canibalismo tupi] como um processo de transmutação de perspectivas, em que o “eu” está determinado enquanto “outro” pelo ato de incorporação desse outro, que, por sua vez, se converte em um “eu”, mas sempre *no outro*, literalmente “*através* do outro. Essa definição se propunha a resolver uma questão simples, mas insistente: o que era que verdadeiramente se comia deste inimigo? Não podia ser sua matéria, ou sua “substância”, dado que se tratava de um canibalismo ritual, em que o consumo da carne da vítima, em termos quantitativos, era insignificante. (...) Em consequência, a “coisa” comida não podia ser, justamente, uma coisa, já que era, e isso é essencial, um corpo. Esse corpo era sobretudo um signo, um valor posicionado: o que se comia era a relação do inimigo com seus devoradores, ou, dito de outro modo, sua *condição de inimigo*. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade e o que se buscava era essa alteridade como ponto de vista sobre si. (Viveiros de Castro, 2010, pp. 143-144)

Na análise feita por Viveiros de Castro, a antropofagia constitui propriamente uma epistemologia, um modo de conhecimento, na medida em que, como ele discute nos capítulos iniciais dessa mesma obra citada, o pensamento indígena compreende o conhecimento não como a adoção de um ponto de vista neutro e objetivante, mas como a possibilidade de assumir e seguir assumindo pontos de vista de um outro, na medida em que cada ser e cada coisa é dotado, segundo os povos indígenas, de uma “agentividade” própria⁹². Assim a antropofagia, para os diferentes povos indígenas que a praticam, de acordo com Viveiros de Castro, é uma espécie de gesto radical de conhecimento que, afinal, visa ao próprio antropófago: aquele que come o outro quer poder apropriar-se do ponto de vista desse outro para então ver-se desde esse ponto de vista.

Talvez uma forma dessa epistemologia antropófaga como intercâmbio de pontos de vista se manifeste na predileção por Kazuo Ōno, relatada por Mina Mizohata em entrevista anexa ao final deste trabalho, em assistir os vídeos de si mesmo dançando ou em se apropriar dos textos críticos sobre seu trabalho nas apresentações seguintes (tal como relatado por Mariko Minagawa, também em entrevista anexa). O interesse apaixonado de Ōno em como sua imagem aparece ao olhar do outro pode ser compreendido à luz dessa epistemologia discutida por Viveiros de Castro.

⁹² “Encontramo-nos aqui frente a um ideal epistemológico que, longe de querer reduzir a ‘intencionalidade ambiente’ a nível zero para alcançar uma representação absolutamente objetiva do mundo, aposta no contrário: o conhecimento verdadeiro aponta a revelação de um máximo de intencionalidade [em todas as coisas], através de um processo de ‘abdução de agentividade’ sistemático e deliberado” (Viveiros de Castro, 2010, p. 41)

E, para além deste aspecto específico, a articulação entre as persistências e reelaborações de uma lógica xamânica na obra de Ōno, bem como a importância da imagem da antropofagia como uma de suas formas de nomear sua relação com os mortos, permite que aproximemos seu discurso das epistemologias canibais discutidas por Viveiros de Castro e Rolnik (ambos em diálogo com Deleuze e Guattari).

Assim como no canibalismo pensado por esses autores, Ōno concebe sua relação com a alteridade como um processo de devoração mutuamente constitutiva. Sua vida e sua imaginação são oriundas de sua ação de nutrir-se dos mortos, são dádivas destes, ao mesmo tempo em que os mortos vivem, veem e sentem por ele, nele. Repetindo as palavras de Viveiros de Castro já citadas: “o ‘eu’ está determinado enquanto ‘outro’ pelo ato de incorporação desse outro, que, por sua vez, se converte em um ‘eu’, mas sempre no outro, literalmente ‘através do outro’.”

Portanto, a poética de Ōno, ao reelaborar e reinventar a seu modo aspectos de uma lógica mimética, xamânica e antropofágica, nos permite apontar uma última complexificação da noção de presença: o próprio fenômeno do corpo e do sujeito vivos e visíveis está atravessado e constituído a cada instante por temporalidades, espacialidades e subjetividades invisíveis mas sensíveis como uma co-presença engendrada por uma poética performativa que procura corporificar os modos paradoxais de diálogo, encontro, apropriação e transformação de si por essas subjetividades outras.

Assim, em lugar de pensar o corpo em Ōno como fundamentado em uma “pura presença do corpo de carne”, como enuncia D’Orazi (2001, p. 111), o compreendemos como um habitáculo complexo de camadas de presença e ausência: cada presença sensível é sustentada e remete-se a um conjunto de ausências que nela também se presentificam.

Esse circuito paradoxal entre presenças-ausências talvez seja o que Yoshito Ōno esteja visando quando se pergunta:

Onde está Kazuo Ōno quando está em pé no palco? Com isso, não tenho em mente o ponto físico onde seus pés tocam as tábuas do assoalho, mas os “paradeiro”, por assim dizer, do caráter ou espírito que ele habita. A *altura* ilusória que ele atinge determina como seu mundo interno é percebido pelo público. Ele pode mesmo parecer muito maior e mais alto do que é na vida real. O público precisa ser capaz de ver a verdade de seu mundo interno desdobrar-se. Essa é a razão por que ele tem de constantemente reinventar sua aparência física, de modo a dar forma tangível a algo que por sua natureza mesma é invisível. (Ōno, Y. 2004, p. 53)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...)

Um dia nos levaremos deste tempo se levar
houver

(Cacaso, 2012, p. 15)

É necessário esquecer. É impossível esquecer.

(Rocha, 2012, p. 103)

A necessidade de dar um fim a um trabalho como este enfrenta uma contradição entre estranha e melancólica. Se todo fim implica alguma forma de fechamento, ou ainda, a indicação de um ponto no espaço e no tempo que delimita a fronteira entre um algo e as outras coisas que não são esse algo, é possível um texto que tentou reiterar e apontar diferentes formas de imbricação entre presença e ausência (e, portanto, entre ipseidade e alteridade, entre um “algo” e as outras coisas) terminar?

Além disso, lembrar, reiterar e resumir o que se pretendia dizer, a tese que se pretendeu desenvolver, é dizer a mesma coisa *em outras palavras*? Que coisa é essa que seria a mesma, podendo ser dita, sempre a mesma, de formas diversas?

Apesar do desejo de movimento produzido por perguntas como essas, que querem provocar a vida do pensamento paradoxal, que nos acompanhou o tempo todo até aqui, este trabalho é também uma aposta em certos posicionamentos e afirmações. Uma delas, com o perdão da ironia, é: não existe fim em um sentido absoluto, ainda que cada coisa acabe e inevitavelmente se transforme e se desdobre. Essa constatação é diretamente ligada à nossa tese principal de que a presença é sempre atravessada pela ausência, a ausência reelabora-se e anuncia-se na presença.

Essa tese implica que o trabalho de enunciá-la não se encerra, não se fecha em si, mas se abre em um convite interminável de ausências-presenças por vir, de maneiras de adivinhar a presença no e do ausente, de ausentar o presente para poder apreendê-lo de algum modo, e deixá-lo assim, paradoxalmente, escapar de toda a-preensão que tenta segurá-lo forte demais, ao ponto de sufocar as ausências por onde este respira e vive.

Nesse sentido, o esforço de sumarizar o que foi dito, desdobrá-lo ou generalizá-lo, é já também uma deriva da presença-ausência do já enunciado: uma auto canibalização do discurso que ao mesmo tempo o reitera, o intensifica e o transforma em outro.

1. Metafísica da presença

Em seu texto intitulado “Tempo e presença”, Jacques Derrida aponta, retomando Heidegger, que em toda a história da filosofia ocidental, o sentido do ser e o conhecimento das coisas são concebidos no tempo presente e se baseiam, portanto, em uma apreensão do presente. Em suas palavras: “a ordem ontológico-temporal quer dizer “presença” (*Anwesenheit*). O ente é concebido, no atinente a seu ser, como “presença” (*Anwesenheit*)” (Derrida, 1971, p.2). E ainda:

Como se poderia haver podido pensar o ser e o tempo de outra maneira que não a partir do presente, na forma do presente, quer dizer, de um certo agora em geral que nenhuma experiência, por definição, jamais poderá abandonar? A experiência do pensamento e o pensamento da experiência não têm que ver senão com a presença. (Derrida, (1971, p. 7)

A partir desse ponto de partida, o autor discute como a metafísica ocidental – tomando Kant, Hegel e Heidegger como pontos nodais de sua história – desdobra e reelabora, sem propriamente resolver ou superar, uma aporia colocada por Aristóteles em relação ao tempo e ao presente, a saber:

A aporética (...) se abre e se fecha sobre este caminho sem saída: o tempo é o que ‘não é’. Mas, como pensar que o tempo é o que não é? Reconhecendo que o tempo é, tem por essência o *nûn*, que se traduz habitualmente por *instante*, mas que funciona melhor em grego como nossa palavra “agora”. O *nûn* é a forma que o tempo nunca pode abandonar, sob a qual não pode não dar-se; e, no entanto, o *nûn*, em um certo sentido, não é. Se se pensa o tempo a partir do agora, deve-se concluir que o tempo não é. O agora se dá, ao mesmo tempo, como o que *não é mais* e como o que *não é ainda*. É o que é e o que não é. (...)

O *nûn*, elemento do tempo, não seria em si temporal. Não é temporal senão tornando-se temporal, quer dizer, deixando de ser, passando ao nada na forma do ente-passado ou do ente-futuro. Mesmo quando se o considera como não-ente (passado ou futuro), se determina o agora como núcleo intemporal do tempo, núcleo não-modificável da modificação temporal, forma inalterável da temporalização. O tempo é o que sobrevém a esse núcleo afetando-o de não ser. Mas para ser, para ser um ente, é necessário não estar afetado pelo tempo, é necessário não devir (passado ou futuro). Participar da ‘estandidade’, da *ousía* [presença] é, pois, participar do ente-presente, da presença do presente, se se quer, da ‘presentidade’. (Derrida, 1971, pp. 8-9)

Como se pode ver, a base aristotélica do que a metafísica ocidental compreende como o ser e o conhecimento sustenta-se sobre uma conceituação, se não propriamente tautológica, claramente não-linear e de difícil saída: o agora propriamente dito é, simultaneamente, o único tempo onde é possível dizer que algo é, mas é também

inapreensível como parte do tempo, já que, ao entrar no tempo, desliza sempre para o passado ou o futuro, deixando de ser um agora.

Além disso, o agora não é pensável como um pedaço do tempo, na medida em que, situado no tempo, o agora deixa de ser e coloca-se em devir, entre passado e futuro, ou seja, nega a “estandardidade”, a fixidez exigida pela noção do ente, do que *é*, no presente.

Nesse sentido, Derrida estabelece, a partir dos autores que está retomando (Aristóteles, Hegel e Heidegger), uma oposição entre o tempo e o ser, sendo o tempo a “manifestação discursiva da negatividade” (Derrida, 1971, p. 19), na medida em que nega o ente – o que *é*, estavelmente – ao colocá-lo em devir.

Em resumo, a metafísica ocidental, de onde derivam em grande medida nossas epistemologias e modos de compreensão hegemônicos depende de certa estabilidade de categorias do pensamento que, examinadas a fundo, são atravessadas por ambiguidades e problemas em algum grau insolúveis. Entre tais categorias, a presença ocupa um lugar central.

Ainda, como coloca Charles Feitosa (2020):

A noção de presença pura tal como é descrita por seus devotados entusiastas está diretamente ligada ao modelo metafísico de mundo, que se divide na estrutura oposicional e hierárquica entre sujeito e objeto. Presença é o que está diretamente diante de mim, à minha completa disposição. A presença direta de quaisquer objetos pressupõe sempre a imediata presença dos sujeitos para si próprios, como autoconsciências plenas. (Feitosa, 2020, sem página)

No entanto, no texto de Derrida, não fica evidente em que medida este autor considera possível construir um pensamento diverso das bases metafísicas ocidentais e em que medida o que propõe são diferenciações e complexificações que demonstram que toda crise do pensamento metafísico já é anunciada e formulada em seus próprios termos, desde seu princípio (tendo em vista que em grande medida o texto de Derrida procura atribuir a Aristóteles o ponto de partida para diferentes formulações de Hegel e de Heidegger) – de modo que as críticas (ou colocações em crise) da metafísica não poderiam criar nenhum *fora* da metafísica possível.

O que nos pareceria então uma posição de Derrida possivelmente paralisante em relação a existirem possibilidades de um pensamento diverso do metafísico, não baseado em suas dicotomias fundamentais, pode ser encaminhado a partir da leitura feita por Badiou da obra deste filósofo, que aponta que:

A tese de Derrida, a fonte do desejo de Derrida é que, seja qual for a forma de imposição discursiva, há um ponto que escapa a essa imposição, que se pode chamar de ponto de fuga. (...) A partir dali, o interminável trabalho do pensamento ou da escritura é localizar esse

ponto. O localizar não quer dizer captar. Porque captar seria perdê-lo. (...) A dificuldade que obriga sempre a recomençar é que se você capta a fuga, ao mesmo tempo você a suprime (Badiou, 2015, p. 213)

Assim, seguindo a leitura de Badiou, pode-se afirmar que Derrida propõe, por exemplo, seu conceito de “*diferância*”, como um modo de apontar, sem capturar, um ponto de fuga em relação às oposições do discurso metafísico, que, no entanto, sendo um ato de fuga, não constitui um novo território fora da metafísica – já que, poderíamos dizer que este autor consideraria qualquer *outro* da metafísica que pudéssemos propor como mais uma forma de “imposição discursiva”.

A respeito da “*diferância*”, Badiou explica que:

Quando Derrida propõe o conceito de ‘*diferância*’, deseja fazer ouvir um termo único que ativaria a distinção ser/ente em seu ponto de fuga. Derrida *coloca em fuga* o que subsiste de oposição metafísica na diferença ser/ente, de modo que se capte a diferença como tal *em seu ato*. E a *diferencia*, em seu ato, é evidentemente o que está em ponto de fuga de toda oposição do ser e do ente, é o que não é de modo algum redutível à figura dessa oposição. (Badiou, 2015, p. 215)

Como exemplo paradigmático do que Derrida procura apontar com a noção de “*diferância*”, Badiou aponta o *tocar*. Em suas palavras:

A desconstrução é conduzida a seu termo quando o espaço lógico no qual vocês operam não é mais de modo algum o da oposição da afirmação e da negação. Eu diria que o *tocar* é isso. O *tocar* é um operador lógico. Quando vocês tocam algo, vocês são esse algo, e vocês não o são. (...) No *tocar*, o que toca não está separado do que é tocado senão por uma inexistência, um ponto de fuga inassinalável. (Badiou, 2015, p. 217).

Lendo o texto de Derrida à luz de Badiou e deste exemplo do *tocar*, encontramos como endereçamento dos problemas da metafísica baseada em oposições dicotômicas uma noção justamente paradoxal: “vocês são esse algo e vocês não são”. Um pensamento que conjuga afirmação e negação.

Reitera-se aqui, então, o *paradoxo* como uma maneira chave de mover o pensamento de modo a permitir pontos de fuga dos engessamentos dicotômicos.

Nós, neste trabalho, reafirmando o paradoxo como um operador que convida o pensamento a abrir espaços de fuga sem capturá-los, tomamos a posição de considerar preferível não propor nenhum tipo de palavra única que tente tornar um só os termos que constituem um paradoxo.

Assim, em lugar de adotar uma noção como “*diferância*”, ou a noção de “*acontecimento*”, proposta por Feitosa no texto citado deste autor, preferimos apontar o paradoxo entre presença-ausência (e outros correlatos) como modo de apontar, sem

capturar, um “ponto de fuga” ou, mais que um ponto de fuga, um modo de deslizar entre as categorias metafísicas, instabilizando-as.

O paradoxo nomeia justamente um espaço de *toque*, no sentido colocado por Badiou acima, que também podemos pensar como espaço de *ma* (no sentido discutido no primeiro e terceiro capítulos), entre a presença e o que seria seu oposto, a ausência.

Nesse sentido, nas palavras de Henri Lefebvre:

Eliminada já a análise da relação ‘presença-ausência’ como um fenômeno binário, portanto lógico ou linguístico, redutível a uma oposição pertinente, que caminho fica aberto? A descrição, a análise e a exposição dessa relação como movimento dialético. O que quer dizer: unidade e contradição. Não há presença absoluta. Fuga da presença, que nunca se torna substância. (...) Não há ausência absoluta. Não há vazio ou nada puro, mesmo com a (depois da) morte. No entanto, a presença não é a ausência. E reciprocamente. (Lefebvre, 2006, p. 284)

Assim, se a metafísica ocidental clássica assenta-se na oposição entre a presença e a ausência, resolvendo tal oposição em certa noção de representação, propomos afirmar o paradoxo (aproximando-o ao que Lefebvre nomeia como “movimento dialético”) entre presença e ausência como um *espaço transicional* em que uma é irreduzível à outra, ao mesmo tempo em que ambas são co-constitutivas e inexoravelmente entrelaçadas.

Cabe salientar mais uma vez, antes de seguir, a influência de Donald Winnicott em nossa assunção do paradoxo como operador conceitual e em nosso modo de compreendê-lo como “espaço transicional” entre opostos dicotômicos.

A noção de espaço transicional ou “terceira área” refere-se a uma zona da experiência e a um modo de esta acontecer caracterizado pelo paradoxo de ser ao mesmo tempo uma área interna/subjetiva e externa/objetiva. Winnicott (1975, pp. 145-152) depreende a noção dessa terceira área a partir de suas reflexões sobre o brincar – noção dentro da qual ele inclui a produção e a fruição artística, bem como a cultura em geral – considerando-o paradigmático do modo como se estabelece essa área de trânsito entre a relação e a não-relação com a realidade, entre a criação subjetiva e o conhecimento objetivo, onde sujeito e objeto estão “tanto unidos quanto separados” (1975, p. 149).

Em nosso modo de recolocar essa discussão winnicottiana, essa área de trânsito implica também uma posição em que o outro (aquilo com que nos relacionamos), assim como o próprio sujeito (o si mesmo, o self) está tanto presente como ausente na experiência. Há um trânsito entre presença e ausência que estabelece um paradoxo que, como Winnicott defende, não deve ser resolvido.

Desde essa chave de leitura que toma o paradoxo como um operador epistemológico, podemos reexaminar certas teorizações nas artes cênicas centradas na presença, como por exemplo considerações de Peggy Phelan tais como:

A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser guardada, gravada ou documentada, ou de outro modo participar da circulação de representações *de* representações: uma vez que ela o faça, ela se torna alguma outra coisa que não performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, torna-se a si mesmo através do desaparecimento (Phelan, 1993, p. 146)

A princípio esse enunciado pode ser lido como uma reafirmação de certa concepção da performance a partir da metafísica que se sustenta no presente e na presença em termos absolutos. Em toda a obra citada, Phelan é bastante clara ao compreender a performance⁹³ como um ato que se realiza em presença, em direção à sua desapareição e cuja potência estaria justamente em sua resistência à gravação e registro, à reprodução e, portanto, à representação. Assim, o que caracteriza a performance seria seu caráter de acontecimento fugidio, que só existe no instante em que é partilhado entre performer e público, e é essa existência instantânea que faria da performance uma forma de arte que poderia fugir do sistema de trocas da mercadoria e da economia reprodutiva:

A performance implica o real através da presença de corpos vivos. Na forma de expectativa da arte da performance há um elemento de consumo: não há restos, o espectador que assiste deve pegar tudo consigo. Sem uma cópia, a performance ao vivo mergulha na visibilidade – em um presente carregado de forma maníaca – e desaparece na memória, no reino da invisibilidade e do inconsciente, onde ela elude a regulação e o controle. (Phelan, 1993, p. 148)

Compartilhamos com Phelan o interesse em pensar como as artes performativas/cênicas podem e têm efetivamente encontrado modos de operar em uma lógica diversa da lógica da representação, e sobretudo fora das operações de reificação da obra artística como produto e mercadoria. No entanto, ao longo desta tese partimos da posição⁹⁴ de que uma reafirmação da presença como negação da representação – a presença pura, dos corpos “reais” e vivos em oposição, por exemplo, à representação

⁹³ Lemos o uso da palavra de “performance” no texto de Phelan em sentido lato. Não se trata somente de performance como um gênero das artes visuais (como historiografado por Goldberg, 1988), mas de todas as formas de atuação artística que se dão em um evento de encontro entre um performer que atua e um público, incluindo portanto as chamadas *performing arts*, que em língua inglesa correntemente abrangem a dança, o teatro e a música tocada ao vivo (em shows, concertos, etc.).

⁹⁴ Desenvolvida em Penuela Sanches, 2016.

imagética dos corpos – segue comprometida com a mesma metafísica dicotômica que embasa a lógica da representação e, além disso, não é uma maneira precisa de compreender e nomear a complexidade de camadas de presença e ausência que estão imbricadas em todo ato performativo e em toda a experiência de expectativa e de encontro.

Afirmamos ao longo dos capítulos até aqui que nenhum enunciado binário ou simples que afirme a presença pura da performance (ou do corpo) ou, por outro lado, que afirme um sentido unívoco e linear da representação (como sendo a substituição de um referente ausente por um signo presente) consegue abranger a complexidade de camadas de mútua imbricação e trânsito entre presenças e ausências que se dão em cada ato de percepção, memória e atravessamento da alteridade envolvidos nos processos de criação e de apresentação de trabalhos cênicos (e nos processos de percepção, memória e atravessamento da alteridade em geral).

Os próprios exemplos dados por Phelan indicam claramente essa complexidade. Quando por exemplo analisa a performance *Untitled dance (with fish and others)* [Dança sem título (com peixe e outros)] (1987) de Angelika Festa, Phelan afirma uma leitura da ação de Festa como podendo situar-se somente *entre* polaridades dicotômicas, sem pertencer a nenhuma delas. Em suas palavras: “As performances de Festa sugerem que somente dentro do espaço entre oposições que ‘uma mulher’ pode ser representada” (Phelan, 1993, p. 153) e “O trabalho performativo de Festa sublinha a suspensão do corpo feminino entre as polaridades da presença e da ausência, e insiste que “a mulher” só pode existir *entre* essas categorias de análise” (Phelan, 1993, p. 164).

Em outras palavras, no exemplo mesmo do trabalho de Agelika Festa analisado por Phelan, aquilo que resultaria de uma operação de abstração e, assim, de representação – a noção e a imagem da mulher – se desestabiliza, se singulariza e é posto em um lugar de trânsito em que o encontro com *uma* mulher, singular, se dá entre as polaridades de presença e ausência, sem propriamente fechá-las ou pertencer de maneira absoluta a uma ou outra. Posição semelhante é tomada pela autora em sua importante análise (Phelan, 1993, pp. 130-145) do corpo grávido como um corpo que desafia as categorias ontológicas clássicas da separação e indivisibilidade entre os corpos dos sujeitos e entre as subjetividades individuais.

O corpo da mulher grávida desafia as dicotomias e a própria ontologia clássica do corpo, na medida em que é ao mesmo tempo um e dois e resiste à concepção de uma corporeidade individual e fechada. Como coloca a autora:

Nosso corpo é tanto interno como externo; invisível e visível; doente e bem; vivo e morto. Descontínuo, cheio de tremores e retaguardas, o corpo se move, como um dançarino estranho tentando uma parceria com alguém que nunca pode ver ou de quem nunca pode apossar-se. (Phelan, 1993, p. 172)

Assim, os exemplos e discussões desenvolvidos por Phelan depois de enunciar uma “ontologia” da performance baseada na presença, nos parecem corroborar justamente a tese de que as relações entre presença e ausência – que a princípio, nessa ontologia apontam para uma oposição binária e uma separação unívoca – são mais complexas e multifacetadas do que o que poderia parecer quando se pensa que o “ser” da performance radica unicamente em um presente absolutamente distinto dos tempos da rememoração, reelaboração, reprodução, recriação etc., que fariam parte das cadeias da representação e das tentativas de tirar a performance do presente absoluto que se dirige ao desaparecimento, onde ela habitaria unicamente.

Se, como a própria Phelan coloca, as performances que ela analisa precisam ser compreendidas estando em um trânsito entre presença e ausência e se a própria corporeidade desenha a complexidades dos paradoxos entre presença e ausência, dentro e fora, e demais dicotomias clássicas, isso implica, em nossa leitura, pensar que todo acontecimento performativo/cênico estabelece relações complexas, paradoxais e em muitas camadas com o binômio presença/ausência e é vivido tanto pelo espectador como pelo performer em múltiplas camadas de tempo que jamais se reduzem a um único instante presente absoluto e separado: os fantasmas, traços de memória e horizontes perceptivos, que são figuras da presença-ausência discutidas nesta tese, atravessam e habitam o tempo presente da performance assim como esse tempo presente anuncia, se desdobra, se retoma e se transforma nas rememorações, recriações, canibalizações, etc. de cada acontecimento cênico/performativo que se dão ao longo do tempo tanto por parte do artista como por parte do público e dos outros artistas e que já são múltiplas camadas de tempo e de sentido que habitam o presente do ato performativo como horizontes anunciados, existentes em potência, como uma espécie de atuação do futuro no presente.

Essa complexidade paradoxal é o que penso estar em jogo e em movimento nas formulações filosóficas mais recentes sobre a dança, que procuram claramente colocar a linguagem para dançar e deslizar para fora, além e de outros modos diferentes da posição de reafirmar dicotomias a partir de postulados unívocos e centrados em categorias clássicas metafísicas, tais como “o ser” ou alguma noção pontual e “pura” de presença. Como por exemplo, neste fragmento de Thereza Rocha:

O gesto feito não é senão sua própria potência de se transformar já e nunca (ao mesmo tempo) num outro. É exatamente por nunca saber quando de fato algo deixa o *locus* anterior para habitar um outro, quando de fato algo nunca deixa de ser para sempre já ser uma outra coisa. (Rocha, 2012, p. 68)

O gesto, nessa formulação, atravessa e desestabiliza os territórios estanques do que *é*, em um certo presente, e do que *não é*, porque ainda não é ou já não é. O gesto, e por extensão a dança, na reflexão de Rocha, impedem a captura de uma fronteira clara entre algo e os outros em que esse algo se transforma, mas tampouco é pensado ou dito como um puro fluxo de devir. O ponto nodal do fragmento citado é justamente que o gesto não deixa saber, não permite apreender com exatidão e certeza, torna fugidias as categorias de a-preensão.

Assumindo o paradoxo como um modo de pensar similar ao enunciado neste fragmento, ou seja, como um modo de saber sem saber, portanto, como um operador epistemológico que não estabelece o saber como uma colonização do não sabido, nosso trabalho nesta tese foi tentar apontar e desdobrar figuras de uma relação paradoxal entre presença e ausência que, mais do que superar as categorias metafísicas ou propor algo que seria uma nova metafísica ou dependeria de uma metafísica outra, desestabiliza a solidez das dicotomias, estabelecendo curtos circuitos ou fitas de Moebius⁹⁵ entre suas polaridades.

Em resumo, compreendemos a “metafísica da presença” como um modo de conceber o real e a experiência que admite duas possibilidades antagônicas: ou a experiência é um encontro entre um sujeito e um objeto *presente*, real, que pode ser apreendido em um aqui e agora e que constitui um ente completo, idêntico a si mesmo, e identificável pelo sujeito. Ou, por outro lado, não há possibilidade de um sujeito encontrar algo que esteja fora dele mesmo e de suas produções e projeções, de modo que toda a experiência é encontro de um sujeito (individual ou coletivo) com as ideias e conhecimentos que já o habitam ou então com os efeitos de suas próprias produções (sendo a linguagem a principal delas). De um lado, tem-se um sujeito estável que conseguiria acessar as coisas fora de si (que seria a posição do senso comum ocidental), de outro, um sujeito irremediavelmente separado das coisas, de modo que sequer é possível saber ao certo se existem de fato coisas para além dele e como exatamente ele as

⁹⁵ Imagem à qual Rocha (2012b) e Fernandes (2017) se referem também.

acessaria (que seria a posição que inaugura o problema do conhecimento e as diferentes epistemologias ocidentais modernas).

Ambas as posições pressupõem uma estabilidade da presença e uma concepção unívoca da experiência, segundo a qual a ambiguidade e o paradoxo são defeitos ou insuficiências do pensamento.

Diferentes movimentos filosóficos sobretudo a partir do final do século XIX e ao longo do século XX procuraram superar os problemas oriundos dessa metafísica. A fenomenologia de Merleau-Ponty, que leva em conta a ambiguidade própria da corporeidade, em conceitos como o de carne e quiasma; a construção de uma noção singular de diferença em Derrida; a concepção de outras possibilidades de pensar a multiplicidade para além da diferenciação entre entes, presente em Bergson e em Deleuze; a crítica da ideologia por Marx; a arqueologia do conhecimento a partir de seus dispositivos e instituições, por Foucault são alguns exemplos notáveis de grandes empreendimentos filosóficos nessa direção.

Nossa pequena contribuição a essa imensa discussão é, partindo da experiência artística e de uma formação psicanalítica, uma aposta no paradoxo, que nos levaria a não buscar presenças totalitárias, mas a encontrar presenças abertas, atravessadas pela ausência, ao mesmo tempo que ausências sensíveis, que têm efeitos na experiência presente.

Assim, as figuras do *horizonte*, do *traço* e do *fantasma* que discutimos em relação às obras dos artistas enfocados, são modos de acontecer dessas ausências sensíveis e efetivas, encontros parciais, abertos, oblíquos, onde tanto o sujeito como as coisas são sempre o que está em jogo na experiência, mas também alguma outra coisa que se insinua, que reverbera sem estar, que se adivinha mas que ainda não se atingiu, que podemos ser justamente porque não somos.

2. Pontos de contato e implicações

Em que pesem as grandes diferenças entre os artistas abordados, em muitos níveis, é importante salientar dois aspectos importantes onde encontramos pontos de contato entre suas obras.

O primeiro deles se refere a uma intenção claramente formulada de atuar sobre e transformar regimes perceptivos hegemônicos. No caso de Paxton, o capítulo em que nos dedicamos a discutir sua obra centra-se sobre esse aspecto, no entanto, é digno de nota

que, a respeito de Pina Bausch, a bailarina Silvia Farias, que trabalhou com ela, afirma em entrevista (anexa ao final desta tese) a respeito da coreógrafa: “ela queria mostrar coisas que estão sempre aí, mas que não vemos. Coisas que estão sempre aí e às vezes não conseguimos ver... Creio que é uma maneira muito especial de olhar, de saber observar”.

Esse é um ponto que não costuma ser salientado por autores que discutem sobre Bausch e que a aproxima de Paxton: seu trabalho também envolve uma investigação sobre a visibilidade e invisibilidade de certos aspectos da experiência. Ainda que Bausch enfoque temas e experiências diversas daqueles investigados por Paxton, pode-se dizer que ambos compartilham uma questão de base sobre como percebemos nossas realidades e nossas relações e como a dança e a cena podem interrogar esses modos perceptivos e provocar outros modos de percepção. Os caminhos de encaminhamento dessa questão são diversos nos dois artistas: Paxton se volta para como constituímos as sensações da fisicalidade, como percebemos os modos os atravessamentos de forças físicas como a gravidade nos corpos e como abrangemos ou não abrangemos certas sensações na percepção geral que temos do corpo, da realidade e de nós mesmos. Bausch, por sua vez, interroga os modos como sentimos ou deixamos de sentir, percebemos e valoramos aspectos das relações humanas, dos afetos e da memória corporal. São âmbitos distintos de investigação, mas em ambos os casos trata-se de uma investigação sobre modos de perceber e sentir ou, nos termos de Rancière, modos de constituir a partilha do sensível.

A mesma aproximação pode ser feita em relação a Kazuo Ōno. Em grande medida sua obra envolve uma investigação sobre modos de perceber o que não é visível mas existe, como dito na epígrafe com que abrimos o capítulo que enfoca seu trabalho, ou, por exemplo, no seguinte fragmento:

Não crescem acaso as plantas atraídas pela luz? É impossível captar isso em um filme. Mesmo que não seja óbvio imediatamente, seu crescimento é notável depois de mais ou menos uma semana. (...) Há coisas que não podemos ver, sentir ou ouvir, mas isso não significa que não existam. A dança deve ter em conta todos esses fenômenos. (Ōno, 1993/2006, sem página).

Ainda que Ōno se debruce sobre questões também bastante diversas daquelas a que se dedicam Paxton e Bausch, a investigação sobre modos de perceber e sentir atravessa todo o seu trabalho. Em sua abordagem da morte e da relação com os mortos, é por exemplo, uma questão chave a possibilidade de sentir com os mortos e de afirmar sua

presença: “O amor existe, imperceptivelmente. De maneira suave, para não assustar. La Argentina está aí. Está morta, mas está aí. Está a seu lado” (Õno, 2016, p. 138).

Se Paxton se pergunta sobre coisas que estão a nosso redor o tempo todo e que não vemos porque consideramos banais ou porque são demasiado sutis para os regimes usuais de percepção – tais como os modos de andar ou a pequena dança dos reflexos que nos mantêm em pé –, também Õno investiga percepções muito sutis, experiências que “existem imperceptivelmente”, ainda que mirando aspectos e realidades diversos daqueles abordados na obra de Paxton.

Tendo em vista a possibilidade de pensar esse ponto em comum entre artistas tão diversos, talvez seja possível considerar a investigação dos regimes de sensibilidade e da percepção como um dos elementos generalizáveis de uma poética da dança contemporânea.

Nesse atinente, um objetivo central do trabalho de Laurence Louppe (2012) em sua caracterização da poética da dança contemporânea, é o de nomear e discutir certos “valores” comuns e elementos compartilhados que atravessam o trabalho de artistas da dança muito diversos. Sem buscar homogeneizar ou minimizar a importância das diferenças, Louppe reconhece como uma espécie de terreno comum entre os artistas da dança cênica entre o início do século XX e a atualidade certos princípios, como:

A individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a *produção* (e não reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro, o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (...). (Louppe, 2012, p. 45)

Concordando com Louppe sobre a possibilidade de pensar aspectos compartilhados entre artistas diferentes, que apontam para certas tendências de uma poética da dança contemporânea – sem, contudo, querer homogeneizar uma estética ou formular qualquer definição do que é a dança contemporânea –, é possível pensar que a relevância da investigação sobre os modos de sentir e perceber em artistas tão diversos como os que discutimos aqui indica que este seja um elemento axial para a dança contemporânea em geral, que atravessa suas produções, mesmo que a partir de temas, questões, escolhas e investigações estéticas muito diferentes (até porque, a singularização e a diversidade são justamente o primeiro princípio indicado por Louppe).

Outro aspecto que atravessa e acomuna de certo modo a obra dos três artistas discutidos é uma desestabilização de certa noção clássica de ação: se classicamente a

coreografia é pensada como uma ação de um sujeito (que pensa e concebe) *sobre* o corpo (seu próprio ou dos bailarinos), numa relação entre um sujeito ativo e objeto passivo (na qual o corpo é objeto), no trabalho destes três artistas, de modo diferente, o artista muda de posição de agenciamento. Outras coisas agem e o artista testemunha, acompanha, resiste, insiste em fricções ou ‘pega carona’.

Discutimos esse aspecto explicitamente em relação ao trabalho de Paxton e à sua investigação da “pequena dança” e da improvisação, quando apontamos como tanto uma quanto a outra implicam conceber um sujeito que testemunha acontecimentos corporais sem agi-los, de modo que passam a ser considerados também como dança e gesto fenômenos corporais – tais como os movimentos reflexos ou a atualização em movimento das potencialidades que a própria improvisação sugere, por exemplo na improvisação de contato – que não são voluntariamente provocados, e, ao contrário, são somente percebidos a partir da sutileza da percepção e da ausência de uma volição deliberada, que então abre espaço para que tais fenômenos se apresentem e sejam reconhecíveis.

Se com relação ao trabalho de Paxton este aspecto já foi discutido, cabe apontar que também algo dessa ordem está presente no trabalho de Bausch, no atinente à sua atitude durante o processo de criação e composição de peças, caracterizada por abrir um espaço imenso de indeterminação e de diálogo com o imprevisto e o material que surge durante o processo.

Nesse sentido, sem sair de um lugar de tomada de decisões e escolhas, Bausch ao mesmo tempo dá espaço para que o próprio processo e material dos dançarinos como que decida ou proponha caminhos que ela própria não anteveria ou não produziria voluntariamente sozinha, caso o trabalho fosse concebido como a ação de um sujeito sobre uma matéria passiva. Ainda que seja controversa a ideia de co-autoria de seus trabalhos, é evidente a grande abertura e espaço para que os bailarinos, cenógrafo, figurinista, pesquisadores musicais e para que o próprio tempo e os acontecimentos imprevisíveis do processo direcionem em parte as escolhas composicionais. Como descreve Juliana Silveira (2015): “a diretora [Pina Bausch] relata que experimenta tudo o que é possível, mas que, às vezes, pode não encontrar muito facilmente o que procura e que muitas vezes abandona o que estava pensando, ou o que tinha planejado, em função do que surge nos ensaios” (Silveira, 2015, p. 94). Ou, nas palavras da própria Bausch:

No começo eu planejava todo movimento, muito especificamente. Sem medo. Eu queria fazer bem feito, por isso, eu planejava tudo com antecedência – ele faz isso, ela faz aquilo – e os figurinos, o cenário etc. Tudo no seu lugar. E, enquanto eu estava trabalhando, de repente, eu

via coisas que aconteciam e que me interessavam, então apareceu a questão: eu sigo o meu plano ou o que eu vi? Eu sempre segui o que era novo, nunca o meu plano. Eu sempre pensei, esta nova ideia, que eu vi agora, deve ser mais importante, mesmo que eu não saiba para onde isso vai me levar. Em um certo ponto eu tive a coragem de não mais fazer planos. Quando eu faço uma nova peça, ela vem do que é apresentado no momento. Eu tento perceber o que eu sinto. (Bausch, citada por Silveira, 2015, p. 94)

O que estamos apontando como um questionamento da noção clássica de ação baseada em uma dicotomia entre sujeito e objeto, ativo e passivo, no caso de Pina Bausch não se traduziu, como nos artistas da dança “pós-moderna” estadunidense, na escolha poética e política de abrir mão da posição de coreógrafa e engajar-se em criações coletivas ou tampouco em um questionamento da própria noção tradicional de coreografia, levando à exploração da improvisação, a peças abertas e mutáveis, a procedimentos de criação pelo acaso (como em Cunningham) ou a outras formas de radicalmente ausentar o papel do coreógrafo soberano, deixando, assim, o material mesmo ou o encontro entre os artistas ou algum outro fator coreografar as obras, sem as deliberações de um indivíduo. Porém, ainda que não tenha tomado estes caminhos, Bausch, como aparece no fragmento citado acima, paulatinamente abandona a posição tradicional que supunha ter de ocupar para coreografar – a posição de quem já sabe de antemão e então executa um projeto pré-determinado *sobre* seu objeto (os bailarinos e os elementos espaciais, imagéticos, musicais etc da cena – e abre-se a uma posição de não saber, de esperar longo tempo até tomar uma decisão composicional, de deixar as coisas acontecerem em um processo mais dilatado e então seguir o que os acontecimentos lhe propõem. Como ela coloca, segundo Raymund Hoghe: “Então parece como se eu houvesse decidido as coisas, que eu tenha determinado como fazer as coisas. Mas isso não é verdade”, ela [Pina Bausch] diz, “eu estou procurando também. Eu estou flutuando como todos os outros”. (Hoghe, 1986 in Climenhaga, 2013, p. 63)

Nesse sentido, ainda que de modo mais sutil e menos radical que artistas como Paxton e outros de sua geração nos EUA, Bausch também desestabiliza a noção tradicional de uma ação ‘propriamente ativa’, e abre fissuras nesse modo de agir, deixando outras formas de agenciamento acontecerem.

Já Kazuo Ōno, como discutimos no capítulo dedicado a sua obra, afirma sua dança como “um diálogo entre espíritos” (Ōno, 2016, p. 48), ou seja, como uma dança que não é propriamente sua, enquanto sujeito/agente separado, mas sim uma dança ‘agida’ por múltiplos agentes e acontecimentos, habitada por múltiplos pontos de vista subjetivos e nascida em um espaço de encontro e diálogo *entre* eu e outro que não pertence nem

propriamente a um eu individual, mas tampouco seria uma ação de outros seres que então o tomariam como um objeto passivo, tal como espíritos que possuiriam um corpo inconsciente. Nesse espaço entre ele, Õno, e todos que habitam sua dança, desloca-se também a figura do coreógrafo que decide e age sobre um corpo passivo (o seu ou o de outros bailarinos), e abre-se uma zona de indeterminação da ação.

Assim, ainda que de modos distintos, nos três artistas discutidos não se dá um apagamento total do sujeito ou do agenciamento, no sentido, por exemplo, de alguma defesa da inconsciência, da ausência de escolhas, do deixar-se levar totalmente e passivamente por algum outro, mas já não se concebe a posição do artista e de sua ação a partir da noção clássica dicotômica de ação *sobre* uma matéria passiva. Em outras palavras, não se trata exatamente de uma total não-ação, no sentido de uma posição inversa, passiva, mas da possibilidade de reconhecer que há outros agentes compositores da dança também ativos no processo criativo, para cuja emergência é necessário um espaço de ausência, de suspensão do furor de decidir e coreografar, da vontade de fazer e efetuar.

Esse caráter dialógico é evidente na improvisação em contato desenvolvida por Paxton (e também em suas improvisações solo), mas também no modo como Bausch deixava as coisas acontecerem no processo de composição de suas peças e no modo como Õno concebe sua dança: mais do que a ação soberana de um sujeito, trata-se do estabelecimento de zonas de diálogo e mútua transformação, que já não implicam mais uma relação de adestramento e dominação, de apassivamento do corpo e da matéria da dança/movimento⁹⁶.

Ainda que, no detalhe, cada artista concebia essa transformação de uma noção tradicional de ação em níveis distintos de radicalidade e de modos diversos, de um modo amplo é possível pensar que se trata de um aspecto comum entre suas obras.

Tal aspecto se relaciona com outro elemento muito importante de assinalar que é uma transformação engendrada pelos trabalhos destes três artistas na própria noção de corpo também como matéria e objeto da dança. Como procuramos discutir nos diferentes capítulos apresentados, cada um destes artistas provoca fissuras em uma noção de corpo concebido como um ente fixo, estável, como objeto de uma alma/sujeito e como matéria separada e claramente delimitável.

⁹⁶ Discutimos mais amplamente esse tema da ação e do agenciamento em Penuela Sanches, 2018, tomando sobretudo o trabalho de Paxton como exemplo.

A discussão específica sobre as noções de corpo e corporeidade abriria um capítulo bastante amplo sobre o qual não pretendemos discorrer detalhadamente aqui⁹⁷. Cabe no entanto salientar que a desestabilização da dicotomia entre atividade e passividade engendrada pelos trabalhos dos artistas abordados se associa aos diferentes paradoxos entre presença e ausência que discutimos, na medida em que deixamos de situar o corpo como um ente definido por sua presença *diante* de um sujeito que o toma como objeto.

Assim, o corpo necessariamente deixa de ser pensado a partir de uma lógica do fechamento, da separação e da estabilidade, em direção a modos de mútua constituição e transformação corpo-mundo. Como coloca Helena Katz, “corpo e ambiente se codeterminam” (Katz, in Greiner, 2010, p. 127).

Nesse sentido, como resume Gail Weiss, retomando diferentes filósofos:

O corpo excede suas fronteiras epidérmicas para participar do que Merleau-Ponty chama nos seus trabalhos finais como ‘carne do mundo’. Embora o corpo seja convencionalmente entendido como ocupando coordenadas discretas que o demarcam em relação ao lugar em que habita, tanto Merleau-Ponty como Heidegger nos encorajam a repensar a relação do corpo com o seu ambiente imediato. (...) De fato, o corpo, em sua relação quiasmática, interdependente com os ambientes, habita o que Elizabeth Grosz identifica como espaço ‘entre’ (*in-between*), seguindo Jacques Derrida e Gilles Deleuze. (Weiss, in Greiner e Amorim, 2007, p. 97).

Como já discutimos no capítulo referente a Paxton, a própria noção de horizonte na fenomenologia de Husserl implica uma compreensão da corporeidade não atrelada a uma concepção de presença como a evidência de um *ente* em um *aqui* e *agora* delimitados, mas como um feixe de fenômenos e intencionalidades que articulam de diversos modos e em distintas camadas, diferentes ‘aquis’ e ‘agoras’, diferentes presenças-ausências. Essa imbricação de diferentes tempos e espaços na corporeidade será desdobrada e pensada por distintos filósofos a partir de diferentes conceituações, como indica o fragmento citado, assim como é pensada e implicada nos trabalhos dos artistas que discutimos, tal como colocamos ao longo desta tese.

Isso nos leva a um outro ponto importante, que igualmente atravessa a obra dos artistas abordados: os três ocupam um lugar do artista da dança como interrogante filosófico e produtor de pensamento-corpo. Como coloca Thereza Rocha (2012, pp. 24-25) e Marie Bardet (2014, pp. 11 e 15), não se trata, em casos como esses, de um

⁹⁷ Discuto especificamente o tema da corporeidade em minha dissertação de mestrado (Penuela Sanches, 2012).

pensamento sobre a dança, da dança como assunto do pensamento, da dança como tema filosófico, mas do dançar e da investigação corpórea como campo de produção de indagação filosófica, de pensamento, reflexão e modos de saber. Ou seja, o trabalho desses três artistas (e não somente deles) coloca em movimento reflexões e hipóteses radicais sobre a existência, vivendo na carne certas concepções ontológicas ou epistemológicas e construindo uma certa ontologia (ou, se quisermos, certa cosmovisão) e certa epistemologia a partir das diferentes experiências do movimento e da corporeidade que a dança engendra ou que podem ser encontradas no universo de problemáticas e potencialidades aberto pela dança, com sua história, limites e métodos.

Na medida em que a dança se liberta da ordem representativa e, por conseguinte, da intenção de ilustrar ou veicular, como um meio, um certo conteúdo que lhe seria sobreposto, mas ontologicamente diverso dela, ela pode então encontrar-se como um modo de interrogação filosófica em si. Diante de perguntas filosóficas do tipo, o que é a percepção? ou o que é morte? o artista abre-se às possíveis elaborações corporais disparadas por uma interrogação que o coloca em processo de transformação. Abre-se ao pensar da matéria, ao pensamento que há nas coisas que não parecem pensar, em diálogo com o pensamento dizível, criando e escavando outras formas de dizer, “de dizer o dizível” (Rocha, 2012, p. 24) de outros modos e em outras direções além ou aquém do já dito dentro de certa partilha hegemônica do sensível e do pensável.

Não é casual a importância das anotações, cadernos e diários de processo criativo no trabalho dos três (sobretudo em Kazuo Ōno e nos bailarinos na companhia de Pina Bausch), já que se trata de um tipo de abordagem da dança que demanda um diálogo entre diferentes dimensões do pensamento, fora de uma ordem hierarquizada de modos de conhecer e produzir conhecimento (como seria com o filósofo que se põe a caminhar de modo que a caminhada, uma ação supostamente inferior de base, ajude as funções ‘superiores’ do pensamento verbal se desdobrarem, tal como a empregada doméstica ‘ajudaria’, suportaria, o professor universitário a fazer seu trabalho supostamente superior, movendo uma materialidade de base hierárquica e ontologicamente diferente).

Assim, a noção do artista da dança como produtor de indagação filosófica implica desierarquizar corpo e pensamento, tal como já se fez ao desarticular a dicotomia ativo/passivo. Não se trata, contudo, de defender um polo oposto de uma mesma dicotomia, isto é, a ideia de um silenciamento da palavra e da razão para que o corpo possa dizer o que pensa, dizer um pensamento que seria ontologicamente e radicalmente separado da palavra, mas de, novamente estabelecer espaços transicionais, paradoxais, de

transformação mútua, onde corpo e pensamento não dizem um *sobre* o outro, mas se engendram como diferentes e no entanto em mútua imbricação, como na imagem da fita de Moebius, já mencionada.

Nesse sentido, como coloca Christine Greiner:

Significado, pensamento e linguagem emergem das dimensões estéticas de atividades corporais e são inseparáveis das imagens, dos padrões de processos sensório-motores e das emoções (...)

A estética não é apenas uma teoria da arte mas deve ser vista de maneira mais ampla como uma possibilidade de estudo de como o homem cria e experiencia significados; (...) não é porque o processo de incorporar significados na arte é o mesmo que torna o significado linguístico possível que necessariamente precisa se subjuguar a ele. (Greiner, 2010, p. 91)

Essa imbricação entre corpo e pensamento – que pode ser formulada de diferentes formas, como pensamento do corpo, por exemplo, e que neste trabalho concebemos como um circuito movediço e paradoxal de identidade e diferença entre um e outro – nos leva a um outro aspecto crucial do trabalho dos três artistas abordados, referido à dimensão política de suas obras.

Tal produção de pensamento-corpo tem uma dimensão política fundamental, que pode ser depreendida neste relato de Yoshito Ōno:

As pessoas do *shingeki*⁹⁸, as do teatro, levavam bandeiras às manifestações aonde íamos todos. Depois exclamavam: “conseguimos! Vamos beber!” E a coisa acabava ali. (*ri*). Nós [dançarinos envolvidos nas primeiras experiências do Butō], ao contrário, fazíamos aulas sobre como lançar a pedra (...). Gritávamos: “Imbecis!”. Isso é realismo. “Mas falta alguma coisa”, dizia Kazuo Ōno. A coisa não se pode exaurir somente por colocar-se como sendo o certo, enquanto os outros seriam os errados. “Lancem as pedras dentro de vocês mesmos!” (...). Depois o fazíamos em cena, onde isso atingia um vigor extremo. Porquanto se queira imitar em cena, não basta apenas lançar. A cena é uma coisa construída. Os artistas do *shingeki* lançavam as pedras e só. Ao final eles não estavam mais em sintonia com os tempos. O assim dito “teatro novo” baixou seu próprio estandarte. Isso porque eles estavam satisfeitos com lançar as pedras. (Ōno, Yoshito in Centonze, citado por Casari, 2015, p. 45)

O relato de Yoshito Ōno evidencia uma compreensão do sentido político do fazer artístico dirigida às implicações que o próprio fazer artístico engaja. Não se trata somente de participar de manifestações e depois seguir um cotidiano descolado dessas, mas de

⁹⁸ Termo japonês que nomeia o teatro realista ao estilo ocidental, que passou a ser hegemônico no Japão a partir dos processos de ocidentalização do período Meiji (1868-1912) e sobretudo nas primeiras décadas do século XX até a década de 1950 e a emergência de diferentes movimentos de vanguarda, entre os quais o Butō.

indagar radicalmente como a ação política está implicada na poética e na materialidade do corpo.

Como coloca Éden Peretta a respeito do *butô*:

O corpo proposto pela dança *Butô*, em sua constante crise e transformação, poderia assim servir como matriz para a construção de uma corporeidade crítica. (...) Uma corporeidade que se refuta a conceber-se enquanto individualidade alienada e configura-se nos interstícios de sua matéria e de sua intersubjetividade. Uma corporeidade que assume ativamente a politicidade inerente à sua presença e ao seu ‘mover-se’ no mundo. (...) Uma corporeidade crítica que acrescenta uma dimensão política a seus gestos e exige uma dimensão ética para sua existência, uma vez que não refuta a responsabilidade inerente às potencialidades de sua presença. (Peretta, 2015, pp. 155-156)

Expandindo essas considerações para os três artistas que abordamos, consideramos que suas escolhas estéticas e poéticas têm em si implicações políticas e constituem gestos políticos, na medida em que atuam na partilha do sensível e nos regimes de concepção do mundo, de percepção e de ação.

Certamente, uma outra tese seria necessária para nomear e discutir em detalhe quais seriam cada uma das implicações políticas dos trabalhos de cada artista discutido aqui. Cabe salientar no entanto desde já, como este fragmento citado deixa depreender, que a política nesses artistas (e na arte contemporânea no regime estético, como nos ensina Rancière, 2014) não se refere ao conteúdo dos trabalhos ou ao que seria uma mensagem que eles deliberadamente veiculam e quereriam comunicar ao espectador (para então mobilizá-lo politicamente). A política, ao contrário, já está nos modos de constituição do corpo e da subjetividade, da percepção e das relações entre alteridade e ipseidade, presença e ausência que esses trabalhos estabelecem.

Alguns desses modos podem ter um caráter revolucionário, democrático, anárquico, conservador e caberia discutir qual é o caso em cada um desses artistas.

Esboçando um encaminhamento desse ponto pode-se dizer talvez preliminarmente (e já abrindo espaço para futuras discussões) que em Paxton trata-se de um horizonte radicalmente democrático⁹⁹, em Bausch trata-se de um horizonte micropolítico que passa pela crítica das formas culturalmente protocoladas de relações afetivas entre humanos e pela negação de respostas abstratas *prêt-à-porter* para solucionar as contradições que atravessam essas relações e, em Ōno, seria um horizonte

⁹⁹ Romain Bigè (2020) lê o trabalho de Paxton como um trabalho anarquista, mas ainda, acompanhando a noção de democracia defendida por Rancière (2014b), penso que se trata mais propriamente de um trabalho radicalmente democrático (o que as próprias democracias liberais amiúde não são).

mito-poético de reinvenção da própria concepção hegemônica da vida e do lugar de cada sujeito no processo vital, onde a política já não seria mais uma questão entre humanos, mas entre todas as formas de vida, não apenas no tempo histórico (e respondendo a problemas do passado em uma linha histórica), mas como reposicionamento da vida em um tempo que não se entende pela história mas pelo constante refazer do tempo mítico gerador de formas de vida.

Por fim, um último aspecto a que essa discussão nos leva refere-se às implicações da noção paradoxal de presença-ausência que defendemos para certa concepção de história da dança.

Em uma aula na Universidade de Bolonha em que estive presente, quando o professor Matteo Casari apresentava a forma de teatro de marionetes na água desenvolvida no Vietnã – contando como ela foi retirada de seu contexto de origem, em que era praticada nas pausas no trabalho agrícola em pequenas vilas, para tornar-se uma espécie de emblema da cultura nacional, sendo cultivada e codificada por uma academia nacional de formação profissional e apresentada nas grandes cidades em palcos modernos –, uma estudante perguntou se afinal, diante da transformação radical que essa forma de teatro havia sofrido ao passar do contexto das vilas agrícolas e do trabalho não profissional para o contexto urbano e do trabalho especializado, ainda se poderia considerar a forma urbana e atual desse teatro como um desenvolvimento da mesma coisa que ele havia sido (ou seja como uma transformação, mas que ainda assim era a mesma coisa), ou se seria mais adequado considerá-la como uma outra coisa, uma nova forma teatral.

Essa questão levantada é basicamente a mesma que tem sido levantada em relação a inúmeras outras formas de arte cênica e inúmeras outras problemáticas na teoria e nos estudos em artes cênicas. Pode-se desdobrar em questões tais como: a remontagem feita em 2019 da peça “1980” (estreada em 1980), de Pina Bausch é ainda a mesma peça? Ou seja, é um desenvolvimento e uma transformação (já que em 2019 os bailarinos eram outros e mesmo algumas cenas foram modificadas), mas que ainda pode ser considerada a mesma coisa? Ou o “original” se perdeu e estamos diante de outra coisa? O butô feito por bailarinos contemporâneos que denominam seu trabalho de butô é uma transformação do butô “original”, do butô “verdadeiro”, mas ainda assim pode ser chamado de butô (sendo, portanto, em certo sentido, ainda uma mesma coisa)? Ou é já outra coisa, que talvez tenha de receber outro nome?

Em termos filosóficos, trata-se da questão sobre os limites entre identidade e alteridade. Qual a fronteira que nos permite separar um ente de outro ente e de si mesmo? De acordo com o senso comum, eu sou uma transformação do que fui quando criança, mas ainda assim sou a mesma pessoa, tenho o mesmo nome, e o “mesmo” corpo, ainda que diferente, o que me dota de uma identidade, isto é, eu criança e eu adulto, ainda que diferentes, somos um mesmo ente, somos idênticos. Já eu e uma outra pessoa, independente de podermos ser mais parecidos atualmente fisicamente do que eu me pareço comigo criança, somos dois entes diferentes, uma alteridade um para o outro.

A historiografia e a crítica em artes cênicas em grande medida se ocuparam de estabelecer tais fronteiras entre identidade e alteridade, com os mais diversos interesses (por exemplo, circunscrever o que é o verdadeiro *butô* e estabelecer a fronteira que o separa dos outros do *butô*, os falsos *butô*, que não compartilham de fato uma identidade com o *butô*, ou então o verdadeiro *contato-improvisação*, ou o verdadeiro *balé clássico*; ou ainda estabelecer até que ponto uma certa interpretação de um repertório de dança é autêntica e permite dizer que dada performance aconteceu em certo momento no tempo ainda tem uma relação de identidade com esse repertório, ou, por outro lado, quando já se trataria de uma remontagem por demais ‘degenerada’, e que portanto já ultrapassou a fronteira entre identidade e alteridade e agora já é uma outra coisa, e não mais a verdadeira obra que se intencionava remontar etc.).

Entendo que a concepção paradoxal das relações entre presença e ausência que temos construído e defendido até aqui nos permite considerar essas questões de uma maneira diversa.

Afirmar o paradoxo entre ausência e presença implica não conceber o fenômeno cênico como uma realidade substancial à qual cabem as respostas dadas pela metafísica clássica em torno das questões sobre as diferenças entre identidade e alteridade. Cada forma cênica, assim como cada fenômeno cênico, reincorpora elementos de outras formas e fenômenos cênicos com quais estabelece diferentes graus de conexão e de partilha, ocultando (matando) aspectos de outras formas cênicas e corporeidades, ao mesmo tempo em que, ao fazê-lo, dão vida e fazem nascer outros aspectos dessas mesmas corporeidades e formas cênicas.

Assim, algo do *sarugaku* ou do teatro japonês popular e agrário ascendente do teatro *nô* está em Kazuo Ōno, ao mesmo tempo que sua dança mata, oculta algo desse mesmo teatro que ela corporifica. Algo da “1980” da estreia está na remontagem de 2019, ao mesmo tempo em que encená-la em 2019 reafirma a morte e irrepetibilidade da dança

da estreia. Algo de uma corporeidade que é sempre a mesma se observa nas inúmeras variações improvisadas (e num certo sentido irrepetíveis) de cada apresentação das *Goldberg variations*, de Paxton.

Isso não significa defender o fim da historiografia e das diferenciações, mas sim a proposta de fazê-las mais em torno das questões que o regime estético e a partilha do sensível projetam, do que em torno de uma busca por entes substanciais. Ou seja, ao invés de nos perguntarmos e tentarmos responder o que é o butô ou a dança-teatro e como circunscrever suas identidades, por exemplo, tentar apontar o que cada manifestação nomeada por butô dá a ver e dá a viver, e o que oculta, mata; o que devora, digere e incorpora de maneira transformada e o que não digere e deixa como um osso do corpo devorado ali no prato. O que do Kazuo Ōno de 1966 está no Kazuo Ōno de 1980. O que de Kazuo Ōno está em Denilto Gomes. O que da pesquisa de Paxton nos anos 1960 está em Paxton nos anos 1980 ou em um dançarino de contato improvisação em 2019, ou na companhia chinesa *Tao Dance Theater*, que talvez não seria identificada evidentemente como desdobramento do trabalho de Paxton. E assim por diante.

Ou seja, não se trata de defender que a historiografia que procura delimitar períodos, escolas, formas cênicas, métodos, etc. ou que a crítica que procura fazer distinções de qualidade ou autenticidade sejam substituídas por um pensamento que não faz distinções nem historiciza, mas, de propor que reconheçamos que as fronteiras identitárias também dos fenômenos cênicos são provisórias e desenhadas em um limiar de trânsito entre o que uma coisa é e o que ela não é, apontando como esse limiar dá a ver, presentifica, certos aspectos porque, ao mesmo tempo, ausenta outros (que possivelmente se presentificam em sua ausência), e como essa relação de distinção entre presença e ausência (ser e não-ser) é uma relação cambiante, transicional e paradoxal.

Assim, afirmamos uma concepção da história não como uma linha de sucessão, mas como um conjunto complexo de interpenetrações e tendências, reelaborações e transformações de princípios que vão e retornam modificados, de possibilidades que emergem, submergem e reemergem.

Como coloca Pina Bausch, no relato de Royd Climenhaga:

“É mais sobre algo que está no mundo mesmo ao seu redor, uma absorção de ideias do mundo ao seu redor. Eu fiz uma peça baseada em algum material de Brecht, e ainda que eu não tenha feito um esforço consciente de estudar e empregar suas técnicas, elas vêm. Você está em seu mundo por um período de tempo e elas vêm.” Quando eu trouxe a ideia de influência de volta a ela e perguntei como ela se sente em ser tal influência sobre outros, ela disse que não sabia se era. “Eu somente faço minha pequena coisa, e se outras pessoas veem isso ou ouvem sobre

isso e podem fazer agora algo seu, bem, isso é ótimo. Mas eu acho que às vezes as pessoas veem algo que nós fazemos e elas pensam, bem, se Pina pode fazer isso, então eu posso fazer minha coisa. É o trabalho delas, e se algo que eu fiz deu a elas a iniciativa para fazê-lo, ótimo, maravilhoso. Agora mostre-o para mim de modo que eu possa fazer uma outra coisa”. (Bausch, citada por Climenhaga, 2013, p. 110)

Para terminar, sublinhamos que haveria várias questões a serem levantadas sobre a obra desses artistas que deliberadamente não abordamos, porque abordá-las exigiria um trabalho crítico e teórico específico que foge ao nosso escopo. Nosso objetivo era examinar aspectos de seus trabalhos que nos permitem compreendê-los como matrizes exemplares de algumas configurações da presença-ausência.

Certas questões históricas e estéticas que amiúde emergem quando os trabalhos desses artistas são confrontados com os trabalhos de outros artistas (por exemplo as comparações entre Ōno e Hijikata ou entre Pina Bausch e os artistas pós-modernos americanos etc.) não foram abordadas aqui justamente porque envolvem quase sempre discussões a respeito do “conteúdo” ou das possíveis teses e posicionamentos apresentados pelos artistas, ou a respeito de considerações de qualidade ou pertencimento a determinado gênero ou corrente estética (do tipo: Pina Bausch e Mary Wigman pertencem a um mesmo gênero de dança?). Questões dessa ordem fogem a nosso escopo.

Também cabe dizer que a escolha por esses artistas não implica necessariamente uma concordância com seus princípios, com sua ética ou poética, uma apologia de sua obra ou uma posição de ignorância em relação a seus possíveis problemas, limites, contradições. A escolha por esses artistas passa sobretudo pelo pressuposto de que eles são exemplos potentes, fulcros na diversidade e complexidade de trabalhos em dança que se desenvolveram ao longo do século XX e até a atualidade e que podem nos permitir, por sua consistência e contundência, pensar aspectos importantes das questões que nos colocamos sobre a presença e a ausência, sobre a corporeidade e o sujeito, sobre os regimes de partilha do sensível e as formas de vida e de viver que eles implicam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAM, Jan. **Winnicott's words: a dictionary of Winnicott's use of words**. Londres: Karnac, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANZIEU, Didier. **The skin-ego**. Londres: Karnac, 2016.
- AUSLANDER, Philip. **Liveness: performance in mediatized culture**. Nova York, 2008.
- BADIOU, Alain. **A Aventura da filosofia francesa no século XX**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BARRETT, John Anthony & PRINCIPE, Andre. **Kazuo Ohno Chronicle of Lifetime 1906-2010**. Tóquio: Canta Co., 2010.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Variaciones sobre la escritura**. Barcelona: Paidós, 2002.
- BAUSCH, Pina. Lição magistral na Universidade de Bolonha. In: Carizzoni, Pier Giorgio & Ghilardotti, Arianna (orgs.). **Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo**. Milão: Associação Cultural Dioniso e Ed. Skira, 2006.
- BEL, Jérôme & WOOD, Catherine. Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel. 2014. Disponível em:
<http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail/?textInter=miscellaneous%20-%20catherine%20wood%20et%20jerome%20bel>
- BENTIVOGLIO, Leonetta. Geografie mobili e rivendicazioni del corpo. In: NANNI, Andrea (org.). **Sulle tracce di Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il Teatro**. Milão: Ubulibri, 2002.
- BIGÉ, Romain. Note sur le concept de geste. In: www.pourunatlasdesfigures.net dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so), 2018.

- BIGÉ, Romain. Dançar a anarquia: teorias e práticas anarquistas no Judson Dance Theater, Grand Union e Contact Improvisation. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Vol. 10, no. 1. Porto Alegre: UFRGS, 2020.
- BLAKER, Carmen. **The Catalpa Bow**. Londres: The Japan Library, 1999.
- BOGEA, Inês (ed.) **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BORIE, Monique. **Le fantôme ou le théâtre qui doute**. Paris: Actes Sud, 1997.
- BOWEN, Christopher. “Every day a discovery...”: interview with Pina Bausch. In CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013.
- CACASO, [BRITO, Antonio Carlos de]. **Lero-lero**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: EdUSP, 2000.
- CASARI, Matteo & CERVELLATI, Elena (orgs.) BUTŌ Prospettive europee e sguardi dal Giappone. **Arti della performance: orizzonti e culture**. No. 6. Bologna: Dipartimento delle Arti, Unibo. 2015. Disponível em: http://amsacta.unibo.it/4352/1/Buto_completo_def.pdf
- CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. **Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado**. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2002.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. Nova York: Routledge, 2009.
- COLE, Ardra L. & KNOWLES, Gary J. **Handbook of the Arts in Qualitative Research**. Los Angeles: Sage Publications, 2008.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- DAVISSON, Zack. **Yūrei: the Japanese ghost**. Seattle: Chin Music Press, 2015.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Tiempo y presencia**. Santiago (Chile): Editorial Universitaria, 1971.
- DIAS, E. O. Incorporação e introjeção em Winnicott. Em: **Winnicott e-prints**. Vol. 2, no. 2. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana. 2007.
- D’ORAZI, Maria Pia. **Kazuo Ohno**. Palermo: L’Epos, 2001.

- DUNCAN, Kathy. Steve Paxton & Dancers: The Kitchen. **Contact Quarterly**. Vol. 2, no. 3. Primavera, 1977. Northampton: Contact Editions. (republicação de resenha publicada no *SoHo Weekly News* em abril de 1975)
- ECO, Umberto. Chifres, cascos e canelas: algumas hipóteses acerca de três tipos de abdução. In: ECO, Umberto & SEBEOK, Thomas. **O signo de três. Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (originalmente publicado em 1957)
- ENDICOTT, Jo Ann. **Con Pina Bausch**. Milão: Jaca Book, 2017
- FEITOSA, Charles & FERRACINI, Renato. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouver**. v. 13 n. 1, pp. 106-118. Uberlândia: IARTES:UFU, 2017.
- FEITOSA, Charles. Fronteiras entre as artes da performance e a filosofia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. v. 10, no. 1. Porto Alegre: UFRGS, 2020.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. Vol. 8. Escola de Comunicações e Artes da USP, 2008. pp. 191-210.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Annablume, 2017 (3º ed.)
- FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FINKEL, Anita. Gunsmoke. In: CLIMENHAGA, Royd. (org.) **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013. (originalmente publicado em 1991)
- FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In: GIANNACCHI, Gabriella; KAYE, Nick & SHANKS, Michael. (eds.) **Archaeologies of presence: Art, performance and the persistence of being**. Nova York: Routledge, 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. Londres: Routledge, 2008.
- FLUSSER, Villém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FOSTER, Susan Leigh. Taken by surprise: Improvisation in Dance and Mind. In: ALBRIGHT, Ann Cooper & GERE, David (orgs.). **Taken by surprise: A Dance Improvisation Reader**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRALEIGH, Sondra Horton & NAKAMURA, Tamah. **Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo**. Nova York: Routledge, 2006.

- FRANKO, Mark. The dancing gaze across cultures: Kazuo Ohno's 'Admiring La Argentina'. **Dance Chronicle**. Vol. 34, no. 1. pp. 106-131. 2011.
- FREUD, S. (1937). Construcciones en el análisis. Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 23.
- FREUD, S. (1900). La interpretación de los sueños. Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 4 e 5.
- FREUD, S. (1916). La transitoriedad. Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 14.
- FREUD, S. (1919). Lo ominoso. Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 17.
- FREUD, S. (1925). Nota sobre "la pizarra mágica". Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 19.
- FREUD, S. (1914). Recordar, repetir y elaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 12.
- FREUD, S. (1901). Sobre el sueño. Em: **Obras completas**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 (3ª ed.), v. 5.
- FRIED, Michael. **Art and objecthood: essays and reviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FUCHS, Thomas. The phenomenology of body memory. In: KOCH, Sabine; FUCHS, Thomas; SUMMA, Michela & MÜLLER, Cornelia (eds.). **Body memory, metaphor and movement**. Amsterdam: John Benjamins, 2012.
- GHILARDI, Marcelo. **Arte e pensiero in Giappone: corpo, immagine, gesto**. Milano: Mimesis, 2011.
- GIANNACCHI, Gabriella; KAYE, Nick & SHANKS, Michael. (eds.) **Archaeologies of presence: Art, performance and the persistence of being**. Nova York: Routledge, 2012.
- GIBSON, James J. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, Marianne. Artifice and authenticity: gender scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre. In: CLIMENHAGA, Royd. (org.) **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013. (originalmente publicado em 1984)

- GREINER, Christine. Butô(s) na América Latina: uma reflexão crítica. 2013. Disponível em: http://fjsp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/08/buto_na_america_latina-christine_greiner.pdf
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine. O impacto da dança e do teatro japonês em artistas brasileiros. In: GREINER, Christine & FERNANDES, Ricardo M. **Tokyogaqui um Japão imaginado**. São Paulo: SESC-SP, 2008.
- GUIMARÃES ROSA, João. O espelho. In: Primeiras estórias. In: **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HADAMITZKY, Wolfgang & SPAHN, Mark. **Japanese kanji and kana: a complete guide to the Japanese writing system**. Tóquio: Tuttle Publishing, 2012.
- HOGHE, Raimund & WEISS, Ulli. **Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?** São Paulo: Attar Editorial, 1989.
- HOGHE, Raimund. Into myself – a twig, a wall: an essay on Pina Bausch and her theatre. In: CLIMENHAGA, Royd. (org.) **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013. (originalmente publicado em 1986)
- HUSSERL, Edmond. **Meditações Cartesianas e Conferências de Paris**. Rio de Janeiro: Forense, 2013. (originalmente publicado em 1950).
- INUHIKO, Yomota. **Portrait of Yoshito Ōno**. Tóquio: Canta Co., 2017.
- JONES, Amelia. Temporal anxiety/‘Presence’ in *Absentia*: experiencing performance as documentation. In: GIANNACCHI, Gabriella; KAYE, Nick & SHANKS, Michael. (eds.) **Archaeologies of presence: Art, performance and the persistence of being**. Nova York, Routledge, 2012.
- KATZ, Helena. Pina Bausch. **Jornal da tarde**. São Paulo: 25 de novembro de 1997.
- KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010

- KLEIN, Melanie. (1946) Notes on some schizoid mechanisms. In: **Envy and gratitude and other works**. Edição organizada por M. Masud Khan. Londres: The International Psycho-analytical Library, 1975.
- KLETT, Renate. Gli interrogativi di Kontakthof. In: Nanni, Andrea (org.). **Sulle tracce di Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il Teatro**. Milão: Ubulibri, 2002
- KYRCHMAN, Kay. The totality of the body: an essay on Pina Bausch's aesthetic. In: CLIMENHAGA, Royd. (org.) **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978. (5ª. ed.)
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEPECKI, André. **Agotar la Danza: Performance y política del movimiento**. Barcelona: Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá, 2008.
- LEPKOFF, Daniel. A performance review. **Contact Quarterly**. Vol. 26, no. 1. Inverno/Primavera, 2001. Northampton: Contact Editions, 2001.
- LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-Teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater**. Dissertação de mestrado. EBA-UFMG, 2008.
- LOPARIC, Zeljko. **Winnicott e o pensamento pós-metafísico**. São Paulo: Escuta, 2003.
- LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MAROCCO, Inês; HEIDRICH, Elisa; CABEDA, Kalisy; PHILIPPSEN, Philipe; FIATT, Rodrigo. O Pulo do Gato ou Reflexões sobre a Presença do Ator. **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, pp. 312-330, jul./dez., 2011.
- MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.
- MARTINI, André de & COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. Notas sobre "O Estranho". **Tempo Psicanalítico**. Vol. 42, no. 2. Rio de Janeiro: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2010.

- MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. **Ars**. Vol 5, no. 10. São Paulo, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Madri: Arena Libros, 2016.
- NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture**. Madison (Wisconsin, EUA): The University of Wisconsin Press, 1990.
- OGDEN, Thomas H. The mother, the infant and the matrix: Interpretations of aspects of the work of Donald Winnicott. **Contemporary Psychoanalysis**. Vol. 21. pp 346–71. 1985
- OKANO, Michiko. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.
- ŌNO, Kazuo. Kazuo Ohno in conversation at 86 – entrevista para Toru Fukui. (trad./legendas para espanhol: Flora Jessonsky-Margalit). Publicada em DVD. Tóquio: NHK, 2006. (entrevista gravada em 1993).
- ŌNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- ŌNO, Yoshito & ŌNO, Kazuo. **Kazuo Ohno's World: from without and within**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007
- PAXTON, Steve e SMITH, Nancy Stark. Trance Script: Judson Project Interview with Steve Paxton. **Contact Quarterly**. Vol. 14, no. 1. Inverno, 1989. Northampton: Contact Editions, 1989.
- PAXTON, Steve e ZIMMER, Elizabeth. (1977b) The Small Dance. In: **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Vol. 1. Northampton: Contact Editions, 1997
- PAXTON, Steve. (1981) “Chute” Transcript. In: **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Vol. 1. Northampton: Contact Editions, 1997
- PAXTON, Steve. (1988) “Fall after Newton” Transcript. In: **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Vol. 1. Northampton: Contact Editions, 1997
- PAXTON, Steve. Drafting interior techniques. In: SMITH, Nancy Stark (org.) **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Northampton (MA, EUA): Contact Editions, 1997.
- PAXTON, Steve. (1987) Improvisation is a word for something that can't keep a name. In: In: **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Vol. 1. Northampton: Contact Editions, 1997.

- PAXTON, Steve. **Material for the spine: a movement study**. Bruxelas: Contredanse, 2008. (DVD)
- PAXTON, Steve. (1980) Q & A. In: **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Vol. 1. Northampton: Contact Editions, 1997.
- PAXTON, Steve. (1985) Solo dancing. In **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Vol. 1. Northampton: Contact Editions, 1997
- PAXTON, Steve. **Speaking of dance**. Oregon: American Dance Festival Video, 1996. (Vídeo em VHS de registro de palestra de Steve Paxton proferida em 1994).
- PAXTON, Steve. Steve Paxton's Talk at CI 36 (transcript). **Contact Quarterly**. Vol. 34, no. 1. Northampton: Contact Editions, 2009.
- PAXTON, Steve. Timely. **Contact Quarterly**. Vol. 2, no. 4. Verão, 1977. Northampton: Contact Editions, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PENUELA SANCHES, Pedro R. Algumas de nossas dificuldades: inventário de impasses. **Sala Preta**. Vol 17, no. 1. São Paulo: ECA-USP, 2017
- PENUELA SANCHES, Pedro R. Das relações entre dança e movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Vol. 8, no. 3. Porto Alegre: UFRGS, 2018.
- PENUELA SANCHES, Pedro R. **Encontro entre corpos: um estudo sobre o corpo por meio do diálogo entre a dança Contato Improvisação e a Psicanálise winnicottiana**. São Paulo: IP-USP, 2012 (dissertação de mestrado).
- PENUELA SANCHES, Pedro R. Sobre uma possível morada do real na ficção. **Sala Preta**. Vol. 16, no.2. São Paulo: ECA-USP, 2016.
- PEREIRA, Sayonara. O Teatro da experiência coreografado por Pina Bausch. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Vol. 8, no. 3. pp. 487-521. Porto Alegre: UFRGS, 2018.
- PEREIRA, Sayonara. Novas aproximações com a tanzteatralidade. **Ouvirouver**. Vol. 13. Ubertlândia: UFU, 2015.
- PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. Nova York: Routledge, 1993.
- POWER, Cormac. **Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre**. Amsterdam: Ed. Rodopi, 2008.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO, Ed. 34, 2009(b).
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte**. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014(b).
- ROCHA, Thereza & TIBURI, Márcia. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Editora SENAC, 2012.
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Eric (org.) **Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- RORTY, Richard. Freud e a reflexão moral. In: **Ensaio sobre Heidegger e outros**. Lisboa: Ed. Piaget, 1999.
- RUPERTI, Bonaventura. **Storia del teatro giapponese: dalle origini all'Ottocento**. Veneza: Marsilio, 2015.
- SARTOR, Gustavo C. **Kazuo Ohno el último emperador de la danza**. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra, 1995.
- SCHWARTZ, Selby Wynn. **The bodies of the others: drag dances and their afterlives**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.
- SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Dance Theatre**. Munique: K. Kieser Verlag, 2008.
- SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas. Merleau-Ponty e a herança hegeliana da dialética. In: **Veritas: Revista de Filosofia da PUC-RS**. Porto Alegre. v. 59, n. 2, maio-ago. 2014, pp. 315-338.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- SMITH, Amanda. New York City. In: CLIMENHAGA, Royd. (org.) **Pina Bausch Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2013. (Originalmente publicado em 1984).
- SUZUKI, Shunryu. **Nem sempre é assim**. São Paulo: Religare, 2003.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAUSSIG, Michael. **Mimesis and alterity: a particular history of the senses**. Nova York: Routledge, 1993.

UESHIBA, Kishomaru. **The art of Aikido: principles and essential techniques**. Tóquio: Kondansha International, 2004.

<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>.

VERDI, Maria Lígia. **O Butô de Kazuo Ohno**. São Paulo: ECA-USP, 1988 (dissertação de mestrado).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibales**. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

WAKAYAMA ART MUSEUM. **Is this dance? Kazuo Ohno is still among us**. Tóquio: Canta Co., 2019.

WATTS, Alan. **Tao: o curso do rio**. São Paulo: Pensamento, 1991.

WEISS, Gail. Carne Urbana. In: GREINER, Christine & AMORIM, Cláudia (orgs). **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007

WERÁ JEKUPÉ, Kaká. **Tupã Tenondé: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral guarani**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

WINNICOTT, Donald. (1963) Communicating and Not Communicating Leading to a Study of Certain Opposites. In: **The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development**. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1965.

WINNICOTT, Donald. (1960) Ego Distortion in Terms of True and False Self. In: **The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development**. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1965.

WINNICOTT, Donald. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

WINNICOTT, Donald. **O Brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975

WINNICOTT, Donald. (1958) The capacity to be alone. In: **The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development**. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1965.

WOSNIAK, Cristiane. Pina Bausch e Café Müller no cinema: a mise-en-scène da copresença do corpo e dos olhos fechados. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Vol. 8, no. 3. pp. 469-486. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

ANEXOS

Entrevista com Benedicte Billiet¹⁰⁰

(Wuppertal, 30/05/2017)

Pedro.: You were saying that at the beginning it was not accepted... [Pina Bausch's work, by the audiences]

Benedicte.: It was not accepted yet. It's always... stories, it makes it worse perhaps [than] what it was. What I heard when I came into company was a lot about the public sometimes reacting, screaming, throwing sometimes things on the stage. I was very surprised when I saw videos from that time, because when you see the videos and you see reactions of the public, sometimes it's very enthusiastic, so it was both. In some videos you see some aggression, and I had when I came to company, when I was engaged, I looked to Bandoneon, what you looked yesterday, and it was very interesting because I saw the performance, I couldn't speak German, so I couldn't understand the text in the piece, so I had my own story, and once in a while [there] was a woman on the stage, she was reading a poetry, and a man came onto stage and stood behind this woman and I didn't know because it's the first part it was already set (...) in the first part you don't know what is happening because the techniques is coming and he took the pictures from the wall, and I was not sure was is it in the piece, what was it, so this man came into the stage, and I was sure it is in the piece or not in the piece (...). And in the second part, this man came and stood behind Nazareth, who was reading the poem, and sudden, and she felt he was there, so she went away, and, he was alone on the stage, and so the man took the bucket of the water and throw to the public, on the public, and scream something and went away, and I didn't know [if] it is in the piece or not, and I was quite surprise that Pina Bausch would have this kind of provocation, and at the end I heard that it was somebody that didn't like the performance and it was his way to react.

P. So it was not from the company?

B. No it was just a normal man that was looking the performance. So it was until in the eighties, in the beginning of the eighties it was still some kind of reactions, but not so much anymore, was one of the last one. It was very special to get it.

P. How do you think she could conquer the audiences, she could change these reactions? What happened?

¹⁰⁰ Bailarina do Tanztheater Wuppertal a partir de 1981.

B. This is I think difficult for me to say, perhaps a *sociologue*... could give a...

P. Because she insisted...

B. She did what she had to do. I think it was what she said, she never wanted to make a provocation, she wanted to say what she has in her, what she has to express and to show and after a while people began to see perhaps that it was something good or they got used to it or they discovered something so it was like many new things where part (...) other parts of the public tried to recognize something and still sometimes I think for few people it is still difficult to see.

P. I talked with some people from the city here and most of them don't understand or don't feel the same as most people who come from outside to see and to watch...

B. You spoke with people from the street?

P. From the house where I am staying. I'm staying as guest in a family house, so I spoke with the mother, and the father, and children and their friends and... now they understand how Pina Bausch is important, because they didn't have the dimension of it. They are not really audience, they don't go many times but they understand that people like it a lot, and we started to speak a little bit about things I felt and then they started to say "Oh it's interesting", but it's not something that they have automatically

B. But they didn't see a performance?

P. I think they saw once or twice, not many times. Even living here, they don't go many times. For me, being from far away, if I lived here I would watch always I could, so it's different from how people who live here understand and react than people who are from outside.

B. Yes, but it would be in any city the same I guess because we are so many different while living together...

P. When we are together maybe it's more banal or usual ... I'm interested in two things to ask. One is when, if you know, if you watched this, when Pina Bausch started to make questions... because I think it was not in the beginning, like in *Sacre*...

B. It was not

P. It was not questions, so, when did she start and if she kept making questions for all the other pieces until the end or she stopped?

B. No, she... she began, I couldn't say exactly when, but performances like Café Muller, for example, already had some questions, so we had some scenes... and 1980 was also was beginning with questions, Kontakthoff was with also questions, and it became always more and more and then she didn't stop to ask them, she stayed.

P. Until the end she used to make questions...

B. Yes... and... in the eighties she used to show some movements so what we learned, and we had to answer the questions, and then we had also questions about movements, and then in the pieces was a mix of her movements with our movements, and then after a while she didn't show anymore so much from herself, her movements, but she took more from the people, so in the first pieces we can see her vocabulary, what you can find by each one, based on her movement, and after a while it's more specific for each one, his way of moving, but in the same time, it's something together, even if it's not her inspiration, not coming the movements from her, but for me it's anyway the same feeling... same way of making movement, feel movement.

P. Even when it comes from the dancers it has to do with her way...

B. I think. Yes, from inside I would say. I don't know if it's from outside...

P. Because you were maybe probably very influenced by her...

B. Yes, yes, from unbewusst, without to know... perhaps...

P. It was there... yes... that's the other thing... my research is about absence, about how the absent becomes present somehow, so I don't know, don't have a specific question about that but would like to hear, maybe if you want to... about things that... for example, now she is not here anymore but maybe she is here in many ways...

B. Yes.

P. Or also in the pieces things that you the dancers remembered, how it became real, became present things even being past things, how it worked...

B. Well, perhaps eat first... (...)

...

P. You were telling me about your first process about Walzer...

B. In my what?

P. In your first process of creation you...

B. About Walzer?

P. Yes, about Walzer

B. Yes. It was quite difficult for me because I was wondering sometimes why Pina engaged me, because, I was quite full of complex, do you know this word?, and I'm still not cured of them, but it was quite a lot, and I was very afraid to improvise, or to answer questions was for me very difficult so, I did, all this years, I participated in few new creations and I learned with the time to be more free and to have more ideas, but my...yes, it was in a hard way, and I had my little, so I... others were early able to give more, I had only the little things I could give, it was very good for me, I was proud of it, but it was a hard process so I... I know a lot of, I think I understood a lot of things about this work, but as I was a lot afraid also I couldn't go over certain places, so, that's why for many things, when I work, I work on giving rehearsals, I work with somebody else, because I think that other people are more able, they know more about it, as I... but I understood a lot about this need from Pina I think, that's what I can try to give.

P. And in your story in the company do you remember one or more questions that marked you, that were very strong, and you kept with it?

B. Yes, it was one question I... I... one question was did you ever killed? And this was a quite hard question... it could be everything, could be...

P. A flower...

B. A flower, but it could be more. And it was, this question I found very hard and I think... I don't think... In many questions anyways sometimes it was not easy to answer, because we were trying to find the truth, so, for some questions you had really to take your courage and say ok, for me, it was like this...

P. And you answered with movements?

B. We answered with movements, with talking, with you could sing, you could play like a little scenery, everything was possible, a poetry, or to do something, to make with scissors, or I don't know... a flower... any any anything...

P. And for example, when you were trying to answer with movements, what was your strategies to find the movements... you thought what you felt or...?

B. In my time I think it was different after... in my time... so for me, from the eighties and nineties, I was in new pieces, then, I was in the other side and I stopped... it was and

the questions with movements we had, as we still mixed also with movements of Pina, it was different... the questions were more practical in a way, with movements... we could have something like write with one hand, and make a letter, so this was a very, quite easy thing to do.

P. Like draw the words.

B. Yes, and she had, Pina had this faculty to have... because it's a very easy question, it's something somebody as..., I'm sure somebody asked perhaps in school, when you was a kid, but she had this incredible, how do I say this word, faculty to with very little things or (...) things to make something out of it, then you have the letter, so we combine with other things..., and we walked doing it, always have something as then... you begin, you don't see the letter anymore and it begin to be something very special. And after, we had questions like one part of your body is fixed in the space and the others move through this part, for example, to research, and ok I do... and I think after, it was more like words that make an inspiration for movement but perhaps not describing a movement, so I would have been to... I don't know if the pieces I did with movements... but we have for example "Two cigarettes" was Helen coming from... she was an animal in the zoo, for example, going... and I don't remember the question but I think it had to do with it, to be in a cage, and so she tried this movements and movements to go out of it... so it's many ways to get to the movement...

P. But it also happened in the end, it happened that one word inspired the movement?

B. I think this you would have to ask to the people who did the pieces.

P. It was not in your case, you didn't have...?

B. I don't know, I have to... I think each one of us kept our books with the questions and our answers, so I would have to look.

P. All of you registered, recorded?

B. Yes, we did because Pina asked to see the things again, so she asked the questions and we answered and then we tried to describe for ourselves in our little books, and when she asked three months after then we could look and see okay what did I do, and try to make it again, and sometimes we described good enough so we could make it again and that it was good again, sometimes, we could do it but it was not so interesting at the end, and sometimes we couldn't really find again the feeling, so I think when to ask and to look at

it again, some things were already away, and she kept her thing that were still saying something.

P. And to keep it alive, how did it work?

B. You mean that...

P. Like, you feel something and then three months later you have to recall it, how was it?

B. It was no method, because we answer, we are searching, we answer, we are searching, we didn't know which kind of things Pina would also like to see again, she didn't ask for everything, so it was not such a way say... it... okay what did I do, I prepare myself, we just forgot and we continue, and then when she asked again for to see something, I think if we had the right answer, if we were thinking to question again, then it would come, and if it was not so right in a way then it didn't come again, so it was no preparation, it just, was a kind of spontaneous...

P. And do you think she remembered all the material...?

B. I don't know if she remembered all the material, but when she saw, she knew if it was the same or not. She saw if it works, still works for her or not, so she could say, "last time you did in another way", she didn't recognize the thing. So she didn't remember everything but she knew what she had seen and what she wanted to see again, without to see as a ... and she could recognize at the moment we did, if it was what she saw, and perhaps she saw something as but... if she didn't see it again in it so it was bad...

P. And then you tried to do until she see or you dismiss?

B. We didn't try that long, I think, because if it was not it was not...

P. Was not, was lost...

B. Yes. So sometimes, I think sometimes, yes, it was a try to find it again, if was something very good perhaps to find it...

P. And... (...) about the memory, do you think that as a dancer, for example, your personal memory, from your personal life, it came somehow? She recalled it? Like your childhood, personal stories?

B. (...) I think she called a lot of these things. A lot of the questions was about childness. Not personal... so not, "you Benedicte, what do you remember", she didn't do, she was a question for everyone, and it could have been a song, for example, which you liked

when you were a child, so this perhaps you come to something else... anyway to answer the questions you could only use what you had before, so she was appealing a lot to your memory, to your feelings in the time...

P. And for example, watching Walzer or other piece you were engaged, is there any part of the piece where you can feel a connection with something yours, like, "it's mine, it's really about my experience..."?

B. Yes, I think, all the things I did, what Pina choose from me, this is only me...

P. You can recognize them...

B. Yes.

P. They are not transformed completely?

B. No, they are not transformed, because she didn't... she used some answers like they were because they fit completely, or she combined few answers, but it is still yours, and... even if it's a time after where people, dancers, give a lot of answers with movement and she really tried to put it together to make like these big solos we have now, the things are from the dancers, she was working with them to look ok where we put this and this. So it's two different things we are doing in the company, when we make a creation we are playing ourselves and if we make other pieces or somebody is away and we make for this person, then you have to find your way in this other role or person, we say place, other place.

P. And when a dancer take the role of another dancer, they explain all the background of that movement, or it's just taking the movement or taking the text?

B. It's... different. Sometimes a dancer is learning something which you would like to know about... and it's... has a... (...) just say no with the words... Pina was also very taking care about words, and she never explained so much. When she had a question, we discussed sometimes, when we didn't understand what does it mean, also because it was in German and sometimes we had to be clear about what was meaning of this word, but she kept it in a very large area, I think. And when people took a role then she didn't explain that much, it was more, you had to do what it is, and you have to go in the piece, and through doing in the piece then you began to understand what it is. And I think we try to keep this, that we are also careful with words, but each one of us is different, so

sometimes we explain more, sometimes we are more afraid to explain, and some dancers who are learning they need more or less words to understand...

P. And they watch the videos?

B. We have the videos and if the dancers are still there so they work with the dancers... and it's interesting to see sometimes, you see something right but you know that the dancer who is doing for you has a completely other story sometimes, because it's his story...

P. They put another flavor.

B. Yes... but sometimes we speak about. It depends. Depends on the demanding of the people and also what at that moment we feel it, if it's good or not...

P. Also when she showed her movements, she didn't explain, she just show...?

B. Yes, yes. Sure she explained if she said the thing is touching the middle one, for example, and you just let go... the technical things, not the meaning.

P. And not where it comes from... "I bring this because"...

B. No.

P. Only the movement.

B. I think so, in my remembrance.

P. And to finish. Do you feel that she is present somehow?

B. Yes. When she died she was incredibly present, so it was... I can only speak for myself, but I think for everyone it was really the same. But in the first rehearse we had without her, was really the feeling she is there behind, watching or inspiring. Was also a feeling for... also to be completely alone, to be very lost. And now it is... surprising sometimes that we continue to say "Pina wouldn't have do like this" or "Pina said that" or "Pina liked this or not". Because now it's quite a long time, but it still... for all the people who knew her, because now there is a lot of dancers who never met her...

P. Who are in the company now...

B. Yes. But it is still for us, yes, we want to be... to make the work so good as possible like she would have wanted, so we speak about her, so just mentioning, "Pina would have said it was very important for her, so you cannot do it like this, she wouldn't have liked it"...

P. And also do you think in new works she is present somehow?

B. In the new work? We cannot say because until now it was not really new work. So we had one, was not this September, but the September before, we had a choreographer coming from outside and this was something to begin to make something, so I think it was not... it was done, but it was another feeling I think. I don't know what the people who did it, what they felt. And now we had little pieces each year from dancers from the company, or [who] were on the company. I think working (...) they were only inspiration, but not so much asking themselves, I think, "is this like Pina?", "I do this because I learned this with of Pina?", it is more trying other things, and now we shall have also new works, we're going in a completely other direction so it's new, we don't know if we will think about another, it will be different...

P. The aim is not to continue, it's to be creating new things...?

B. Yes, it's the direction we have now, it says to create new things, different things, to go to new way and in the same time to try to keep the repertoire so good as possible so it's two different directions, what didn't seem possible few years ago to think, but in the same way if we make only the repertoires it will be... it will go away in a while, so... yes, we will see what's happening, it's difficult to know...

P. What do you imagine, like in twenty years, do you think that the repertoire will go on?

B. I have no idea. My generation is perhaps no there anymore, so we don't know...

P. In twenty years...

B. Yes, in twenty years I'll be eighty two or eighty three so... we will see. Perhaps I will still go to see performances, but perhaps not.

P. The older dancers like Dominique or Nazareth, how they work with the absence of Pina now. Is it stronger, this sense of loss, being lost, or they are doing new things... ?

B. They are not... they don't do... so Dominique makes a bit new things, but, I think they are... yes, they are very attached to the pieces they did and trying to fight for, to make in the... good way... now they are more with the, not the past, as we cannot say the past, but they are there to keep it, I think, yes, it's also their choice, they do also perhaps other things too, because they are very creative, so they need to be creative, to continue to search, but this other is very strong, the work of Pina...

P. So, I don't know how she did speak about it, but looks like they are also authors...

B. Also what?

P. Creators, choreographers, not only her, only she is the author of the piece, the person who created it, but the dancers also are co-creators, co-choreographers, is it the true, is it right?

B. As I asked this questions, as the people in the last years they always give more own inspiration for movements, and other things, sure they have... the solos they do is coming from themselves, so Pina gave the possibility to find the things, looking themselves and search and find it, and then to put it together, but for sure they are co, so still is the piece of Pina, because it's one thing to have a solo and one thing to make a piece, but for sure it's special because they are creators, but are not the creators of all the thing...

P. OK. Thank you! If you want to say something else...

B. Now I don't know, but anyway if you have, regarding videos, if you have any questions we can so continue...

P. Perfect... I would like to ask you about the names of some dancers, because many times I learned about them but I don't know who are they in the video, like for example...

B. This is Lutz, and Lutz Forster now is working in the Folkwangschule, we was for quite... he was working in America. He was for a while artistic director of Limón Company then he came back to company, he was director of the Folkwangschule, then he decided to not be director anymore, and he was teacher in the school, and then he was our director during three years, and now he is back again to the school and giving classes.

This is Jean Sasportes.

P. This is Nazareth. This is (...) [nomes dos dançarinos]

Entrevista com Silvia Farias¹⁰¹

(Wuppertal, 03/06/2017)

Pedro.: [Voy a grabar] para que me acuerde...

Silvia.: Sí y no estar escribiendo...

[encontro fortuito com Jan Minarik y Beatrice Libonatti]

P. ¿Son de la compañía también?

S. Jan Minarik, seguramente lo viste en los videos, es uno de los bailarines más marcantes, y la mujer es Beatrice Libonatti.

P. Ah no reconocí! Está super diferente de lo que está en los videos.

S. Pues la edad. Claro. Debe tener 70...

P. No imaginaba. Sí, él está en casi todos los videos...

S. De las obras antiguas.

P. De las obras antiguas. Que son las que...

S. Y Beatrice también, ¿no? Ellos dos están... un trabajo bien marcante en las obras...

P. Super fuerte.... ¿Y ellos siguen viviendo aquí y...?

S. Ellos están un poco aquí, un poco en... donde es que están? Tienen una casa... no sé bien en qué lugar, pero fuera, fuera de aquí.

P. ¿Pero ellos trabajan en el consejo de la compañía o algo así?

S. No. Ellos dejaron hace ya varios... en el año 2000. Cuando yo llegué, yo alcancé a trabajar con ellos un año. Yo llegué en el 2000 y en el 2001 ellos se fueron. Ellos terminaron el trabajo y tuvieron un gran tiempo de distanciamiento, como que era necesario... y realmente no han vuelto. Ellos hacen otras cosas, como independientes. Ellos hacen sus... otros trabajos, que no tienen nada que ver con danza, son... ¿como se llama?, *lesson*, lectura, ¿sabes? o escribir, o... otras cosas... y ahora un último tiempo ayudaron porque se hizo Café Müller en Bélgica y Jan ayudó a remontar. Es la primera vez, creo, que él participa en un proyecto que tiene que ver otra vez con piezas de Pina.

¹⁰¹ Bailarina do Tanztheater Wuppertal desde 2000.

P. ¿Desde 2001?

S. Sí, desde ahí. Sí, es una pena, ¿no?... pienso yo que... no tenerlos cerca, pero, bueno, sí, creo que ellos también necesitaban distancia. Sabe esas relaciones que son muy intensas con algo y que, o estás todo el tiempo o si no estás, no estás...

P. Sí. Además ellos, por lo que dicen incluso los libros y todo, fueron muy importantes también para establecer el lenguaje de Pina, ¿no? Estos bailarines fueron muy... influenciaron también a Pina. No solo ella les influenció, sino también ellos aportaron mucho...

S. Sí, claro. Fue toda una generación muy... igual es una generación que estaba con ella contemporánea, o sea, en la misma edad, ¿no? Después, cuando yo llegué por ejemplo Pina ya estaba en otro momento y era un trabajo distinto porque no es como cuando estás con gente de la misma edad que va con los mismos ideales con las mismas cosas... y en esa época sí, por eso salieron las obras que salieron, tan fuertes... y después Pina, bueno, fue cambiando, ella quizo... eso me pareció siempre fascinante de ella, que ella nunca se quedó, ella fue cambiando y se veía en su obra, e iba cambiando lo que quería decir, la manera como quería decir las cosas.

P. ¿Cómo piensas que es este cambio? ¿Qué piensas que cambió más en Pina?

S. Ah... ¿qué cambió? Yo creo que ella cambiaba con la edad, ¿no? Su manera de... de acercarse a las cosas, a los temas, de manera que creo que a todos nos pasa, cuando vamos haciéndonos más viejos tenemos menos esa... ese ímpetu, esa rebeldía, esa... ¿sabes? Empezamos como a aceptar como son las cosas y encontrar nuestra manera, aceptando las cosas como son... y yo creo que ella tenía una manera, en los últimos años ella fue cambiando y tuvo una manera más... no sé, más positiva de querer cambiar las cosas, es decir, cuando el público entra a ver, en la última etapa, era más... yo creo que la gente se llenaba de algo más positivo, salían del teatro con deseos de renovación, de cambiar cosas en su vida, de... ¿no? Eso. Más que criticar y poner todo más abajo.

P. Como en el comienzo era más...

S. Como en el comienzo. En el comienzo era más así, y yo creo que hacía parte del momento en que ella estaba, la edad que tenía, y... bueno, eso.

P. Hay cosas en los primeros que... yo no sé mucho de la biografía de Pina, pero hay algo de una revuelta, de una rebeldía... también como... parece que es como un grito de ella,

como querer gritar una misma cosa, igual... hay muchas escenas de gente que grita, que no es escuchado, o que es mirado pero que no le hacen caso o cosas así, y eso parece mucho ella, la obra también es así, como un gran... no sé, y después ya también, no sé si estás de acuerdo, pero también la cuestión de la técnica. En las últimas obras me parece que la técnica de danza es más coreografía y más exigente en ese sentido de... de virtuosismo y...

S. Sí, más eso se fue dando por el tipo de bailarines que ella empezó a elegir, ¿sabes? Eso era... antes, en la primera época, ella tenía también bailarines como Dominique Merci que querían “bailar” y... muchos de ellos venían aquí, eran bailarines y querían bailar. Mas ella estaba en ese momento donde necesitaba otras cosas para decir, para mostrar lo que quería decir, y no los hacía bai[lar]... o sea, usaba otras cosas, ¿no? Y yo sé que eso era bien difícil para esos bailarines en esa época, ellos se sentían bastante frustrados a veces y no sabían muy bien lo que estaban haciendo, o sea no sabían, porque eran bailarines y no estaban bailando, mas... el grupo fue cambiando y ella iba eligiendo otro tipo de gente... y ella... y esos bailarines de las últimas obras por ejemplo, donde hay más danza... era eso, ella quería ver bailar y... los solos que hay son hechos por los bailarines, con la supervisión de ella, mas es un material que viene de los bailarines, ¿no? Por eso cada solo es distinto, es tu solo, como tú lo haces... Mas en general, ella gustaba mucho de la técnica. Ella... Siempre hay por ejemplo en cada audición siempre hubo una clase de ballet, porque ella era una persona que era muy exigente con eso, ella fue muy exigente consigo misma y también con los bailarines y... para ella por ejemplo era importante que viniéramos a la clase, no estaba controlando, cierto, pero era importante venir a la clase, era importante... a veces llegaba al final de una clase y miraba un poco y después, a veces te corregía porque no estabas haciendo tú, ¿sabes? Era como bien...

P. ¿Era importante para ella?

S. La técnica era importante. Siempre fue aquí.

P. Es un poco curioso eso para mí, porque, en las primeras obras hay mucha crítica al ballet. No sé si es en 1980 que Dominique Merci habla, “¿quereis ver eso?” y...

S. Nelken, eso es Nelken.

P. Nelken, sí. ¿Es Nelken? Vale. Y... pero en las otras también...

S. Siempre hay.

P. Siempre hay eso de, “tengo que hacer algo, pero”...

S. Pero es una crítica no al ballet en sí, sino es una crítica a... es una crítica a situaciones que el ballet tiene, ¿sabes? O que... situaciones que pasan dentro del ballet, pero no el ballet en sí, ella adoraba, creo, el ballet, pero bien hecho, el ballet ballet bien hecho, ¿sabes? En ese sentido era bien como clásica. Mas ella no critica al ballet en general, ella critica actitudes que tenemos con respeto al ballet, o cosas que nos crean, sabes, el entorno. El entorno...

P. Igual la expectación del público también... qué el público espera...

S. Que en realidad puede ser ballet, pero puede ser con otra cosa también, Dominique también podría decir... haciendo otra cosa ese texto, ¿sabes? Porque se trata más de mostrarse que del ballet, se trata más de una persona que está mostrándose y provocando un poquito así...

P. Sí... es que por ejemplo para mí, aquella escena en Bandoneon que él hace el plié y después se cae.

S. Sí.

P. Se puede leer de muchas maneras, pero es como esta forma del cliché del ballet, ¿no? el tutu, pero decayéndose, deshaciéndose...

S. Puede ser...

P. Me suena muy como él está así, como él está... y algo se deshace y él cae, como... no sé, es raro, porque parece alguien, un artista que está hablando de que eso se fue, incluso con una nostalgia como, no solo, bueno, tiene que ir, el ballet tiene que acabar y ya no importan no en ese sentido, igual puede ser con nostalgia o con, bueno, esa forma también es majestuosa en su manera y, pero ahora no hay más o está muerta...

S. Puede ser. Puede ser también que sea solo referido a... a una persona.

P. A él...

S. A él. Tiene un tutu sí porque es un bailarín, pero puede ser que sea referido a algo de él personal. También, o sea no...

P. No al ballet o a la danza...

S. Sí. Sabes que ella no quería nunca ser muy explícita... explicar mucho las cosas que ella estaba... que lo encuentro bien... lo encuentro muy bueno, ¿no? que da posibilidad

de imaginarse, puedes interpretarlo así, puedes hacerlo de otra manera... mas, hay... yo no sé si lo sacaron, hay un libro que está muy interesante para que lo... talvez ya lo tienes, es de la Fundación Pina Bausch, que lo editó el año pasado, creo, salió el año pasado y no sé si hay una versión en inglés ya...

P. ¿De las entrevistas?

S. Sí.

P. Solo en alemán.

S. Ah... porque allí ella... está recopilado eso y está, es muy interesante ver, tu puedes ver las etapas, como iban cambiando. Muchas cosas eran iguales, ¿no? pero algunas otras cosas, tu puedes percibir el paso del tiempo, ¿no? y también da para conocerla un poquito más, así... como pensaba, por algunas cosas y también hay una parte donde está un poco una biografía, sabes, una historia, ella misma cuenta su niñez... eso. Mas que pena, a lo mejor, yo creo que lo van a hacer en inglés, lo van a...

P. Yo supongo que sí. Hay un otro que ellos venden, que lo compré, que tiene algunas entrevistas con ella, pero no es este completo, es uno que un investigador hizo, entonces él describe cada obra y hace un análisis, pero también es muy su lectura, es la manera como él lee cada obra, y después tiene algunas entrevistas con Pina, pero no es mucho... este yo creo que es mucho más la palabra de ella.

S. Ese está, es lindo. Incluso para mí fue muy interesante porque yo trabajé con ella nueve años, pero nosotras teníamos una relación... yo no iba después del espectáculo a un bar con Pina, porque estábamos en otro momento, ¿no? Ella creo que hacía eso en la época con aquellos bailarines, ¿no? Entonces para mí siempre algunas cosas eran como una incógnita, ¿sabes? Yo me sentía dentro de la sala de ensayo cerca de ella, pero hay muchas cosas que yo no entendía, porque no conversábamos mucho fuera, ¿sabes? Entonces para mí fue muy bueno leer ese libro, algunas cosas, “ah, ok, entiendo, ahora sí!” fue muy rico.

P. Ah... ¿tenía otra manera de... como otra Pina?

S. Sí. Sí, y también situaciones por ejemplo que pasaron en aquellos primeros años que yo no sabía, o por ejemplo como ella pensaba... apenas ella le dieron el teatro aquí en Wuppertal, los planes que ella tenía antes de volverse tan famosa, ¿sabes? Y como el hecho de hacer esas obras y de que empezó a haber una demanda tan grande la fue llevando por otro lado, ¿sabes? Cosas así.

P. ¿Qué es lo que planeaba ella?

S. No. Lo que planeaba no. Pero es un poco... Es como decir, las ideas que ella tenía, por ejemplo ella quería hacer un lugar abierto donde la gente de Wuppertal pudiera ver ensayos, donde hubiera... donde sus bailarines hicieran proyectos, ¿sabes?, como más así... Más...

P. No era tan cerrado...

S. No era solo *su* trabajo. Mas después no hubo tiempo para eso, porque después ella empezó a hacer las obras y eso se volvió una máquina tan gigante que... igual fue increíble, pero, ¿sabes? Cuando ella murió todos nos encontramos como, “estamos huérfanos!”, porque era solo ella y el trabajo, ¿no? Fue muy duro eso, fue muy duro...

P. Fue muy inesperado, ¿no? Como, fue muy sorprendente su muerte... no era algo porque ella estaba enferma hacía tiempo o algo así...

S. No. Ella estaba cansada, mas... nadie pensó que... fue tan repentino, ¿no? Fueron... fue muy rápido. Ella se fue... se tomó, por primera vez no nos acompañó en una gira y se tomó a veces tiempo para descansar. Y cuando estábamos de gira, haciendo los espectáculos, recibimos la noticia que había muerto, o sea fue como, super fuerte, ¿no? porque no dio tiempo de despedirse, no dio tiempo de nada... sí... creo que era increíble porque creo que, no sé, esa es mi manera de interpretar las cosas, ¿no? Mas, es como la primera vez que ella dijo “estoy cansada voy a parar” y...

P. No dio tiempo...

S. Y era como, ¿sabes? que lo otro era como ese trabajo la hacía vivir, ¿sabes? era como, eso era su motor, eso era todo para ella. De momento en que decidió parar un poco, no sé... igual, cáncer, ¿no? es...

P. Sí... Me podrías contar un poco de tu historia con la danza. Bailabas en Argentina antes de venir o... y ¿cómo fue después aquí...?

S. Sí, yo empecé en Argentina, en Córdoba, yo vengo de Córdoba, y empecé ahí en una academia de danza, luego nos mudamos para Ecuador, para Quito, y seguí en el Instituto Nacional de Danza de Ecuador y luego...

P. ¿Ballet y eso...?

S. Sí, era un poco una formación, ¿no? Con el ballet, contemporáneo, historia de la danza, una cosa así, era un instituto con varias cosas. Mas hasta ese momento yo hacía más ballet que otra cosa, yo quería hacer ballet, ¿no? Esa era mi idea, pero al final... después de unos años de estar en Ecuador empecé a entrar más en contacto con la gente de contemporáneo y me empezó a gustar más y una de la personas que llegó para hacer proyectos vino de la Folkwang, de la escuela, una chica venezolana que había hecho la Folkwang, y ella llegó con todo ese estilo que yo nunca había hecho, ¿no? porque en Ecuador teníamos Graham, y teníamos... sobretodo Graham, ¿no? y me encantó, así me gustó tanto la técnica de Joos, ¿sabes? Züllig, Lelland (?), todo... y pregunté y ella me dijo... me dio información de la escuela, y entonces dije “yo quiero ir para allá” y organicé todo y me aceptaron en la audición e hice los cuatro años de la Folkwang, y al quinto año, cuando estaba empezando el quinto año, Pina anunció que hacía una audición en Paris, entonces... durante esos años de estudiante en la Folkwang yo venía siempre a ver los espectáculos, ¿sabes? Era como, los veía siempre pero nunca, yo nunca sentía que iba a estar ahí, ¿sabes? Era como algo que no era alcanzable, ¿no? Y... la... cuando fue la audición yo dije “bueno, no tengo nada que perder, vamos”. Y fuimos para allá, y fue bien. Fue la primera audición que yo hice donde yo no me sentí incómoda, ¿sabes? Con mucha tensión... porque era como una audición donde yo sentí que yo tenía tiempo, tiempo para aprender, ¿sabes? no era como, ya, tienes que ser rápido, ¿sabes? Porque... Eso me gustó bastante, era... ella te miraba todo el tiempo como tú hacías, no era el resultado, sino el camino que tu estabas haciendo y bueno, quedé hasta el final y después de eso, junto con otras bailarinas, éramos cinco o seis, y después de eso nos invitó para bailar La consagración de la primavera, y... ahí estaba como invitada. Eso fue ya en el... a principios del año 2000. Y un poco tiempo después me ofrecieron entonces ya el contrato definitivo, ¿no? Eso. Yo no hice muchas cosas, fue muy muy rápido, directo así el camino, ¿no? Como la Folkwang, luego estuve un año haciendo proyectos independientes, en Essen, mas enseguida ya fue esa audición, ya entré, y fue así muy directo, ¿no? Así que, yo puedo decir casi que lo que yo he hecho profesionalmente es Pina...

P. Cuando entraste en el 2000, ¿cuantos años tenías?

S. 23.

P. Era super joven...

S. Super joven, sí. Fue... los dos primeros años fueron bien difíciles para mí, entrar en la compañía fueron bien difíciles, porque no estaba acostumbrada a tanto trabajo, eran días largos, trabajábamos ocho horas por día, y yo también estaba muy tímida, ¿no? Al lado de los otros bailarines, que eran también con tanta experiencia... fue difícil, mas Pina tenía algo, tiene algo que yo después entendí, ella... me gusta mucho eso, porque ella esperaba, ella no... ella no cuotava a nadie, cuando alguien entraba en la compañía, ella esperaba, llegaba un momento donde tú florecías, ¿sabes? Es como, te daba el tiempo hasta que tú empezabas a tomar tu lugar dentro... esto estaba... eso fue para mí muy importante, porque yo incluso pensé después de dos años de estar en la compañía en irme, porque no me sentía, ¿no?... y de todas maneras yo tenía algo que me decía “no, quédate porque todavía hay algo que descubrir, quédate porque ni siquiera has llegado, es que todavía no has llegado, no te puedes ir”... y yo ya llevaba dos años, ¿sabes? Y ella en ningún momento... claro, ella tenía una manera de decirte cosas, o de llevarte por lugares, ¿sabes? muy especial. Bueno, yo no sé bien cuándo, en algún momento empezó a funcionar, y ahí fue como “guau!” y fue genial, super bien, después fue super bien, super bien hasta el momento en que ella murió. Hasta ahí fue como un proceso de aprendizaje, de creación, de trabajar sobre mi misma también, ¿no?

P. ¿Y has hecho procesos de obras nuevas entonces?

S. Sí. Hice creo que seis obras con ella. Seis obras.

P. Y [ella] hacía, eso que... las preguntas, eso que es famoso...

S. Que todo mundo dice, ¿no?

P. Que todo mundo dice. ¿Eso es lo que hacía?

S. Ella preguntaba cosas y tú respondías a ellas, o no respondías si no podías, o respondías como... había preguntas que eran específicamente, decías, de movimiento, y había preguntas que podían ser respondidas como tú quieras, con acciones, teatro...

P. ¿Las de movimiento eran de qué tipo? Pero, específicas de “haga eso”, “hacer eso”, “¿como hacer eso”?

S. Era variado, a veces era, por ejemplo “escribe con movimiento el nombre de alguien que amas”, ¿sabes?... así o... “lluvia”, o...

P. Podría ser una palabra...

S. Una palabra, podría ser... “adagio”. ¿sabes? Esas cosas. Entonces, era como un impulso, nada más. Y es tan efectivo eso, para mí, porque te da un impulso y puede ser muchas cosas, tu puedes... ¿no? Es toda esa libertad que había. Ese proceso era muy... era... era terapéutico también. Y era un trabajo donde tú tenías también tanta libertad para hacer...

P. Como ella hacía esta pregunta, o la palabra, un estímulo, y daba el tiempo para que cada uno hiciera su investigación personal...?

S. Sí, estábamos todos ahí... escribiendo, en la sala, y podías contestar... hay personas que son así rápidas, ¿no? y contestan de una. Hay personas que tomamos más tiempo, entonces podemos contestar cuando la tenemos, yo contestaba a veces preguntas que había hecho al principio y ya había pasado un mes, un mes y medio, ¿sabes? Era como... sí. Cosas que te salen cuando te salen, ¿sabes? Y... lo que Pina no hacía, por ejemplo, es improvisar. Ella no... Ella improvisó en su época, ¿sabes? Mas, durante la creación ella pedía que nosotros estuviéramos bien conscientes de lo que estábamos haciendo. Cuando tu querías hacer alguna cosa, tu pensabas antes, y querías mostrar, tenías que hacerlo... y generalmente lo tenías que hacer a veces dos veces, y era muy importante que tu sentimiento, la intención con que hacías, que fueras tan consciente que podrías repetirlo igual, ¿sabes? Porque además después, primero era el momento de preguntar y responder, preguntar y responder, y juntar material y todo era filmado, y después llegaba el momento de rever, o sea, volver a pedir aquellas cosas que a ella más le interesaron, y ahí volvías a hacer y ahí muchas cosas ya no, porque ya perdieron eso que hubo en la primera vez, entonces era tan importante ser muy consciente de lo que estabas haciendo, ¿no? Eso... ella quería ver eso mismo que había visto.

P. Eso es un poco lo que llamo de ausencia, como... Porque cuando vives una primera vez vives un momento que después, cuando intentas hacerlo de nuevo es... yo no sé...

S. Estás en otro momento...

P. Estás en otro momento, entonces o lo reproduces, pero es como una imitación, o intentas que eso sea de nuevo real, como, pero...

S. Se puede, pero...

P. ¿Se puede? ¿Cuál es la estrategia?

S. Para eso tú tienes que estar... en el momento en que lo haces, tienes que estar bien consciente... dentro de eso que estás sintiendo. Y uno recupera eso que tu sientes, uno lo puede recuperar.

P. ¿Cómo? ¿En el cuerpo?...

S. Viene de adentro, yo creo que es, como no la forma, lo importante es que... lo importante es si... el *feeling*, sí, lo que tu sientes, con en el momento en lo que estás haciendo, eso, después la forma va a ser, ¿sabes? Si empiezas por lo de afuera, no. Eso tiene que ser por adentro. Yo creo que si el *feeling* es el mismo, entonces va a ser lo mismo, ¿sabes? O la forma puede cambiar, pero el mensaje es el mismo. Yo creo que es a través de eso... y eso fue lo que aprendí, para mí lo más importante de aquí, de las experiencias que yo tuve antes con la danza, es que todo viene desde adentro, adentro empieza y luego va tomando la forma. Ese camino, y no al revés...

P. ¿Lo que llamas adentro es el sentimiento? ¿La imagen...?

S. El sentimiento... sí, la imagen, el sentimiento, o sea, de donde se origina eso, ¿sabes? Y... eso... entonces, algo que tú sientes y que quieres expresar. ¿Como lo haces?

P. Sientes que, cuando, por ejemplo, repites...

S. Tal vez es también la intención, ¿no? La intención que tienes para hacer las cosas. ¿Cuál es tu intención? ¿Qué te mueve para hacer eso? Eso yo creo que...

P. Hum... ¿cuando haces repeticiones de una performance, por ejemplo, vas a bailar Arien en... diez días, uno tras otro... tienes que encontrar eso todas las veces...?

S. Tienes que encontrar eso todas las veces, mas tú estás cada día distinto, y se siente cada día distinto al final, pero la intención es... o sea, nosotros sabemos qué estamos haciendo, ¿no? entonces la intención está ahí, es solo que, a veces es muy bonito cuando sientes como que estás en unísono con... ¿sabes? con la intención, y tu cuerpo, y el ambiente, todo, ¿sabes? ahí es como magia.

P. Y a veces hay...

S. Y a veces hay un conflicto. A veces hay conflicto contigo misma porque... porque tienes un mal día, porque un día... porque tu cuerpo se siente distinto, porque no estás... ¿sabes? Es así, entonces. Pero esa es la tarea, la tarea es como...

P. Alinear eso.

S. Sí. Ya...

P. Y piensas que en ese proceso de las preguntas y de la investigación de cada uno tiene algo de... eso, que es muy dicho también, de la memoria corporal, así de que tu niñez, tu historia, se demanda para responder esas preguntas y es una manera de también tener contacto con eso, con tu historia, con tu memoria...?

S. Sí, seguramente, o sea la... pero no todo, ¿sabes? No es solo eso, porque yo sé, por ejemplo, yo no soy muy buena para imitar situaciones, o para... sí... entonces, para mí las respuestas de las preguntas eran de mi historia, todo era de mi historia, todo tenía que ver conmigo, cosas que yo sentí, o cosas que yo quiero y no puedo, ¿sabes? Mas yo sé por ejemplo, que hay muchos, otras personas que también, que ellos pueden reproducir algo que ven...

P. Que nos es de ellos...

S. Que nos es de ellos y que responde a esa pregunta, ¿sabes? Hay gente que hace eso muy bien, y que puede hacerlo muy bien, y que parece como muy autentico, ¿no? Seguramente eso es ya de un performer, de una persona que pueda hacer eso, ¿no? Hay posibilidades. No tenía que ser exclusivamente de tu historia. Mas... seguramente tiene que ver... muchas respuestas tienen que ver con la historia de cada uno, mas no solo, también hay eso, también hay mirar qué hay y traer cosas que uno ve de otros lados.

P. ¿Y hubo experiencias en que al hacer eso de responder una pregunta, encuentras un significado distinto para algo que viviste, para una experiencia de tu historia? ¿Pasó eso? De también transformar...

S. Humm, ¿de entender una razón por la que?...

P. ¿O ver algo que no veías?

S. Que no veías. Ok.

P. Acceder algo que no...

S. Lo que hacía es como... sí, lo que ayudaba es como para descubrir aspectos de mi misma que yo no... ¿no? Es como observarte.

P. Que no eran tan claros

S. Sí, es como observarte un poco, ¿no? Tú haces algo y después piensas en ello... sí... qué cosas que a lo mejor tu podías hacer... de una manera... No muy consciente, ¿no? a

través de ponerlo en eso, de ponerlo dentro de la obra, de repetir... incluso a veces, igual a veces cosas que tú hacías, que tienen que ver con tu historia, con la mano de Pina, ahí, cambiaban de... y en el contexto traían otra cosa, que no era eso, ¿no? Mas que... sí, cambiaban. Y es en el entorno también, ¿no? el significado entonces cambiaba. Tú lo hacías con una intención, pero ella te iba llevando, porque yo creo que ella estaba interesada en alguna otra cosa, ¿sabes?

P. ¿Y eso también volvía a ti, como cambiaba también el material original?

S. Sí, claro, claro.

P. ¿Y cómo es eso de, por ejemplo, si las cosas vienen desde adentro, como es aprender un rol en una pieza que ya existe, entonces que fue creado en el cuerpo de otra persona, con la historia y los sentimientos de otra persona y tú lo tienes que hacer ahora?

S. Es, a veces es una... la mayoría de las veces es un enriquecimiento, porque, son cosas que tú no hubiera llegado a ellas. Es una posibilidad de experimentar de otra manera cosas... Sí, pienso que es eso. Es...

P. ¿Quien lo transmite intenta de hablar de ese adentro, o no? O como te deja descubrirlo por ti misma, o intenta...

S. Depende. Porque hay cosas... yo creo mucho... depende, yo creo mucho... a mí me gusta mucho trabajar donde yo tengo el espacio de descubrir las cosas por mí misma, porque es como, “guau! Ya entendí!”, ¿sabes? Yo prefiero eso a que alguien me diga como que tengo que hacer, que me diga, que me vaya... a veces necesitamos, pero, yo creo que nosotros podemos llegar a las cosas, si tenemos un poco de tiempo, podemos llegar. Y, quiero decir, las personas todas sentimos esas cosas, las sentimos, talvez no en esa situación pero en otro momento... todos sentimos lo mismo, entonces cuando tomas el rol de otra persona, entiendes de qué va, ¿no?, porqué... es fácil llegar a él, porque ese sentimiento lo has tenido en algún momento, ¿no? de alguna otra manera.

P. Aunque no sepas desde donde viene aquella escena o cómo se creó aquello? No es tan necesario...

S. No precisamos saber, por ejemplo a veces cuando tomamos... a veces tenemos la información, por ejemplo, para Arien, a veces puede ser que tenemos la información, porque dicen “ah, esto nació de esta pregunta”, mas, a veces ni siquiera sabemos cuál fue la pregunta, y entonces tu miras el video, o tu aprendes de alguien y tratas un poco de

como... y a principio te sientes muy raro, porque sientes como que estás haciendo algo que no viene de adentro.

P. Por imitación...

S. Sí, de afuera, por la forma. Pero sabes que yo creo que a veces, de tanto repetir la forma, y con la música, y con lo que está pasando, es como que te vas entendiendo el contenido, ¿no? De repetición. Siempre la repetición en Pina, ¿no? Siempre, es como... también puedes llegar. Pero es un trabajo que toma un poco más de tiempo, yo creo ¿no? Cuando vas repitiendo forma, eso te toca porque si no sabes de donde nació, si no sabes de donde vino... Igual, a mí me gusta mucho aprender las obras de aquella época, ¿no? hacer parte de ese tiempo de alguna manera, sentir como era, ¿no? Sí... me gusta mucho también las obras donde no hay mucha danza, donde puedes estar en el escenario de otra manera. Eso me gusta.

P. ¿Tiene alguna que te gusta más? Así, que es...

S. Es difícil decir. Es difícil decir eso. Hay varias. Hay varias, sí.

P. Y ahora con la ausencia de Pina, sientes que es... ¿cómo es eso así, de vivir esa ausencia?

S. La ausencia... es como si estuviera, de alguna manera, mientras hacemos su trabajo está presente. Mas, la ausencia, es las dos cosas, o sea, la ausencia es como... ella hace falta. En el momento en que retomas una obra. Incluso el trabajo que hicieron Jo Ann Y Benedicte, que fueron las que reprendieron el trabajo, la obra... hicieron un buen trabajo, ¿no? Mas, ella hace falta, sigue haciendo falta y yo creo que mientras hagamos sus piezas vamos a sentir que hace falta. Ahora hay muchas personas nuevas, que están haciendo, que nunca trabajaron con Pina, entonces para ellos, no... ellos no vivieron como era trabajar con ella, entonces no les hace falta. Mas, creo que para todos los que trabajamos con ella, sentimos... No sé, era tan... ella tenía una manera tan... tan sutil, ¿no? y también pero tan directa de guiarte, ¿sabes? y de llevarte así a los lugares. A veces, no era ni siquiera hablando, era con una mirada, o era con una pregunta! Yo me acuerdo que a veces decía, “eso, no es... no está, no es así, no está de todo, ¿no?” Ella no te decía... yo creo ella que te podía decir, “haz así”, mas ella no te lo decía, tú tenías que buscar, entonces ella te preguntaba, “no, mas no está todavía, ¿no?”, y entonces tú tenías que ir y buscar y trabajar y encontrar. Y eso era lo que era tan interesante en el trabajo, de no tener respuestas inmediatas, ¿sabes? De buscar...

P. Y además parece que eso implica que ella tiene mucha confianza en los bailarines, ¿no? de que van a encontrar... porque... no sé, igual, en mi experiencia, hay directores que, cuando no encuentras de inmediato, tienen una ansiedad de darte la respuesta porque no confían que puedas llegar por ti mismo, o sea, quieren luego empujarte adonde tienes que llegar.

S. Sí, sí. Había muchos... también está en esas entrevistas, por ejemplo, que... ella dice... ella dice que... a veces que ella, por ejemplo, cuando empezaba una obra, ¿no? Ella no sabía muy bien para donde iba, no sabía, y que las cosas... es como algo que está en el ambiente, algo que está flotando ahí, pero que no lo vemos al principio y que de repente empieza a aparecer, ¿sabes? Y así se iba construyendo, con las cosas que uno traía, ella iba descubriendo, eso, eso, ¿sabes? Entonces, a veces, es también para algunas cosas ella no te podía decir, decía, “sigamos buscando”. Tú buscabas, ella miraba y decía “ahí está, encontramos”, ¿sabes? Y eran cosas que uno... no hay mucho para hablar, son cosas que tu no las hablas, esas cosas aparecen, ¿sabes? Y ella no hablaba mucho. No hablaba mucho. Es como...

P. Pero estaba muy junto, me parece, cuando hablas, ¿no?

S. Hummm... ella está todo el tiempo, estaba todo el tiempo, claro, ahí, presente, ¿no? Sí, ella está todo el tiempo ahí. Y nosotros también, era un trabajo realmente... sumergirse ciento por ciento en ese trabajo, era muy intenso, todos, todos estábamos con esta búsqueda, ¿no? Buscando, buscando, dentro de tu historia o de otras cosas... ya... Es como, ella quería mostrar cosas que están siempre ahí, pero que no las vemos, ¿sabes? Cosas que están siempre ahí, y a veces no conseguimos verlas... creo que es una manera muy especial de mirar, de saber observar.

(...)

P. ¿Como sientes eso [de la valoración del arte] también en la visión de la gente común de la ciudad? Así, que ¿ellos valoran, y entienden qué es...?

S. ¿Aquí?

P. Aquí.

S. Bueno, está claro que aquí, por ejemplo, de la compañía de Pina... o sea, no es que todos... hay gente que no sabe quién es Pina también, que vive aquí, pero, una gran parte de las personas saben, conocen, nos conocen, ¿sabes? Hay una... hay algo así.

P. Una acogida...

S. Sí, tú vas por la calle y la gente te saluda, pero no sabes quienes son, ¿sabes? Porque vienen siempre a los espectáculos, entonces es como... hay eso. Sí, yo me acuerdo en la época en que yo bailaba en Ecuador, de a veces tener, hacíamos, teníamos más personas en el escenario que en el público.

P. Sí en Brasil pasa eso a veces.

S. Aquí no pasa eso, ¿sabes? Incluso, o sea, no solo con la compañía de Pina, antes, en los proyectos que yo hice, siempre había gente, siempre hay público. O sea hay interés.

P. Que nos es solo de artistas también...

S. Sí.

P. El público en general.

S. En general.

P. La gente va a ver el teatro.

S. Va a ver ¿no? Mas, yo me acuerdo de estar en la compañía de Ecuador y a veces nos preguntábamos “bueno, igual vamos a hacer igual, no importa”. Había cinco personas, ¿sabes? Y es como, aaaa, ¿dónde está la gente? ¿no? Es la cultura.

P. Sí, es la cultura... igual en Brasil hay gente que habla que el gobierno no debería dar dinero a artistas, que eso no es prioridad, que eso no es importante... creo que aquí no hay eso de cuestionar o de decir, “bueno...”

S. No, pienso que es... que en ese sentido es un poco más abierto, ¿no? En Europa, en general, en Francia, también. Francia ellos también tienen un programa de apoyo para artistas independientes. En Londres... o sea, la gente va al teatro. Es que es, es eso, ¿no? Un continente más viejo, más antiguo, entonces tiene más historia y tiene más, la gente va más al teatro, es así... Y también es las necesidades, en Sudamérica una persona se tiene que preguntar o voy al teatro, o...

P. A veces no tiene el autobús para ir...

S. Claro.

P. O el dinero para...

S. Exacto. La gente en Sudamérica siempre tiene que estar preocupada de cosas básicas, y aquí la gente no está tan preocupada de las cosas básicas entonces puede abrirse y ver más, ¿no? Es eso creo el mayor problema.

P. Y ser sudamericana aquí, ¿cómo es? ¿La gente mira distinto? ¿Hay eso también? O...

S. Yo generalmente he tenido siempre una experiencia favorable así... me siento bastante bien. Yo llevo también ¿cuántos años? Muchos años. Desde el 95 que estoy aquí. Entonces me siento bien aquí. Yo diría que me siento a veces más en casa aquí que cuando voy en Argentina. La mentalidad, a través de todos esos años cambió y, cuando yo voy a Argentina, yo no termino de encajar otra vez, ¿no? Necesitaría más tiempo. Y hay muchas cosas que tu entiendes estando fuera, que después ya no quieres volver atrás. Igual yo siempre encuentro Sudamérica fascinante y hay cosas que me encantan así que aquí no hay, de la gente, ¿sabes? Me encanta. Mas no puedes tener todo.

P. Por ejemplo una cosa de allá piensas que no hay aquí?

S. ¿Qué hay allá y que no hay aquí? Creo que allá, por ejemplo, es... se acepta de mejor manera errar, por ejemplo. Aquí es una sociedad que tiene muchas reglas. Muy organizada. Y cuando tú haces alguna cosa errada, ya tienes una mirada ¿sabes? En Sudamérica, hay, “bueno, me equivoqué, me equivoqué”, ¿no? Es un poco así. Pero, bueno por eso también aquí tienes un orden que allí no tienes, es así también ¿no?

P. El precio de cada cosa... igual...

S. Sí. Allí se vive más en el momento, aquí se planifica, se vive más en... ¿sabes?

P. Una última pregunta.

S. Sí.

P. Sientes, o hay momentos en que sientes... trabajando aquí o en la vida, la presencia de Pina de alguna forma, como “bueno, eso es Pina”, o “Pina está en eso”? No sé... en eso está presente...

S. Sí. Sí se siente. A veces haciendo sus obras, en el escenario, ¿sabes? Como... en el escenario... a veces, ahora hace mucho que no siento, pero a veces en el Lichtburg aquí, sabes, incluso cuando ella murió, todo un tiempo después, parecía que iba...

P. Miraba...

S. No, que iba a abrir la puerta y entrar como siempre, ¿sabes? Toda esa sensación que uno tiene. Mas, había momentos en el Lichtburg que yo también sentía como que se la siente, ¿sabes? Que está... eso. Siempre relacionado al trabajo, ¿no?

P. Pero ¿no cosas específicas? Eso podía pasar...

S. Sí. No me recuerdo en ese momento alguna cosa puntual donde...

P. Donde reconoces...

S. No... es algo que uno sentía haciendo... algo que yo a veces sentía haciendo las obras, ¿no? Pero así como por ejemplo estar haciendo algo y aparecer una frase de ella, ¿sabes? Con la voz y todo, es como si fuera como... ¿sabes?

P. ¿Eso pasaba?

S. Eso sí, como... sí, ojalá no... igual pasa el tiempo y uno se va olvidando de tantas cosas, ¿no? Eso es como una pena, mas...

P. Se va perdiendo...

S. Sí, se va perdiendo. Seguramente, yo creo que vamos perdiendo, mas hay que... no queda más que asumir eso porque uno no puede estar reteniendo pasado, ¿no? Es como, las cosas tienes que avanzar y van a ir cambiándose, yo creo que también ese cambio se ve dentro de las obras, también el hecho de haber bailarines nuevos que nunca trabajaron con ella, ¿sabes? Se va a ir transformando todo.

P. ¿Como sientes eso en la compañía hoy? Que... ¿ya se superó un poco esa sensación de estar huérfanos de Pina, y ya es otra cosa, o ya el trabajo ya...?

S. No sé, yo creo que cada uno lo vive de una manera distinta porque cada uno tenía una relación con Pina distinta a los otros ¿no? Estamos en distintas... hay compañeros, algunos tienen como sesenta años, otros tenemos... yo tengo cuarenta, otros tienen, ¿sabes? Entonces, su muerte nos sorprendió a cada uno en un momento distinto de vida. No...

P. Pero, en el grupo, así... en el camino de la compañía...

S. Sí... no yo creo que ahora el camino es como, hay esa... creo que hay una necesidad general de hacer nuevas cosas, ¿sabes?

P. ¿Eso es general? ¿La gente lo siente?

S. Yo siento que hay una necesidad de hacer nuevas cosas. De mantener ese trabajo de Pina, hacerlo, pero que la vida sigue y que tenemos que abrírnos y hacer nuevas cosas también, ¿no? Pienso que es algo que nosotros ahora tenemos una nueva dirección, y pienso que es eso un poco que va a ir pasando en los próximos años. Y lo único que para mí es super importante y ojalá consigamos es que el legado de Pina se cuide, para que perdure así, para que todavía dure mucho más, ¿no? Ya... a saber cómo conseguimos, no sé...

P. ¿Sientes por ejemplo mucha diferencia cuando... mucha o alguna diferencia cuando ves una obra antigua hoy, con los bailarines de hoy, y sin Pina? Sin la presencia de Pina... ¿Ya es posible sentir cambio?

S. Yo creo que sí. Yo, por ejemplo... pero yo no... yo creo que, yo creo que sí, que se necesita tiempo, que tal vez esa gente joven que está aprendiendo necesita hacer, hacer, hacer, hacer, ¿sabes? Y tener a una dirección, o sea, como una persona que pueda llevarlos y que se llega igual ahí. Ah, no sé, es difícil eso responder, porque el trabajo y las obras fue siempre tan... era tan... importante la persona que lo hacía, ¿sabes? Cada bailarín, su personalidad, su... el color que tenía...

P. No depende solo de Pina también...

S. Sí. Las cosas van a ir cambiando, yo creo, mas, las piezas son tan geniales que de todas maneras es bueno, ¿no?

P. Sí. A mí me encantó ver *Arien*. Pero yo nunca he visto con Pina dirigiendo, solo en video, entonces mi mirada es distinta de alguien que vio distintas versiones...

S. Claro.

P. Y puede sentir más lo que es distinto, o lo que se mantiene. Yo no sé...

S. Sí... Hay una cosa que no tenemos más... que, ella entraba en la sala y con su presencia ya creaba una... ya producía un... te producía un estado, ¿sabes? Es como... eso cuando ella murió y no lo tuvimos más. Tuvimos que aprender cómo encontrar eso, cada uno...

P. Y antes era más como...

S. Antes era porque ella estaba ahí. Era...

P. Ella producía...

S. Ella producía eso, ella tenía alguna cosa especial, que yo no sé qué es, ¿no? Mas algo tenía ella que... que era... pasaba algo contigo ¿sabes? Algo como, no sé. No sé. Es difícil, ¿sabes? A veces uno no puede explicar cosas tan fácil con palabras, ¿no? Mas... yo había una... alguna cosa que yo sentía, no sé si todo mundo sentía eso, mas alguna cosa que yo sentía cuando ella entraba en la sala y se sentaba para mirar... una disposición, alguna cosa que tu tenía, ¿sabes? Que es ella que lo generaba. Eso. Y después, bueno, nos tocó a aprender... a mí me tocó a aprender a generar eso sola, como... pero es difícil a veces.

P. Tiene que ver con, ¿cómo traer la Pina que traes ahora contigo?

S. Sí, tiene que ver con mis recuerdos, ¿sabes? Yo uso eso ¿no? Yo uso como es que era con... ya, o sea no... yo trato de mantener eso de alguna manera, mas tengo que decir que a veces es difícil, a veces es difícil porque... es difícil a veces...

P. Sí. Igual estabas acostumbrada que fuera...

S. Tal vez...

P. Que viniera por otro camino.

S. Claro, puede ser... Mas es bien también, quiero decir, es como la vida, ¿no? Después de algún momento vas por tus propias... por tu propia cuenta, y tienes que conseguir hacerlo solo... a crecer. Vamos a crecer... Vale, ¿está bien?

P. Perfecto, muchas gracias!

S. De nada.

Entrevista com Morena Nascimento¹⁰²

(São Paulo, 9/11/2017)

Pedro: Na verdade não tem muito perguntas fechadas assim, é um pouco como eu fiz com a Sílvia, fui perguntando... – **Morena:** Legal – **Pedro:** desde a sua história até chegar lá na companhia, assim, só que até já sei um pouco, mas só para registrar e a experiência lá... então um pouco livre e depois eu vou perguntando mais a partir do que você for falando, mas a princípio é a experiência de ter chegado, e também o que te atraiu no trabalho da Pina e se você tem lembrança do começo do seu contato com isso, às vezes aqui no Brasil, né? Como que você teve contato com isso.

Morena: Tá, então meu contato foi quando eu assisti... Eu estava no primeiro ou segundo ano de faculdade na Unicamp fazendo dança, graduação em dança, e aí eu vi... Tinha uma videoteca incrível, tem ainda uma videoteca incrível lá na Unicamp, e aí eu vi *Café Müller* da Pina e eu não sabia o que era e nem... Estava conhecendo, né? Aos poucos assim, os coreógrafos do mundo, a história da dança, e aí eu vi um pedaço de *Café Müller* num documentário e eu olhei aquilo... e eu lembro que eu estava com alguns colegas em sala e falei “Meu Deus, o que que é isso?” Foi muito intrigante para mim ver aquele vídeo porque eu nem sei dizer se eu gostei assim, se eu achei maravilhoso, mas algo ali naquele vídeo me provocou, me deixou super intrigada, da mesma forma quando eu assisti pela primeira vez ao vivo também eu voltei pra casa super provocada... mexida, meio nervosa, sei lá, e foi o que aconteceu quando eu vi esse vídeo do *Café Müller* eu falei “Que que é isso? Eu quero conhecer mais disso, eu quero me aproximar disso”, mas assim, era tão distante né? Eu era só uma estudante no segundo ano de faculdade, então pra mim era um negócio muito distante nunca imaginava que eu ia... Sei lá, chegar a dançar com a Pina algum dia, porque eu ainda me sentia muito desinstrumentalizada, muito no começo e tal, mas aí conforme eu fui pesquisando mais e também me instrumentalizando na minha formação, na graduação, parece que foi cada vez mais aumentando uma esperança de que eu podia, sei lá, chegar perto disso, né? Mas sempre guardei muito pra mim, nunca compartilhei com ninguém também esse meu desejo... mas foi crescendo um desejo de ir pra Alemanha, imagina, entrei na faculdade com 17 anos em 1997 pra 1998, e aí quando

¹⁰² Bailarina do Tanztheater Wuppertal de 2007 a 2010, atualmente bailarina convidada em trabalhos específicos.

eu me formei eu fui dançar com um grupo em Belo Horizonte, mas essa vontade continuava, eu tinha um desejo de ir pra Alemanha e até que eu vim, depois que eu dancei com essa companhia em Belo Horizonte, eu vim pra São Paulo passar um ano – Pedi demissão dessa companhia – vim pra São Paulo passar um ano e fiquei sabendo da *Folkwang* e eu tinha muita vontade de ter essa experiência na Europa, queria ir pra Europa estudar e conhecer outras coisas, já tinha ido pra Nova York estudado algumas coisas, mas queria muito chegar perto assim desse universo da Pina e eu sabia que através da *Folkwang* seria um caminho, né? E aí eu me inscrevi na audição da *Folkwang* e fui pra Alemanha fazer essa prova da *Folkwang* que era tipo um dia, você ficava sabendo no mesmo dia se passava ou não, então eu fui pra Alemanha sem saber se eu ia voltar pro Brasil ou não, eu fui já com uma malona assim sem saber muita coisa, cheguei lá, fiz a prova, passei. E eu lembro que chegar em Essen pra fazer a audição já foi assim uma coisa super mágica pra mim. Parecia que eu estava em um outro tempo mesmo, num outro universo completamente diferente do que eu estava vivendo até então, e eu tinha muito medo, eu ainda tinha... Eu estava indo fazer essa audição, mas eu me sentia muito prepotente de estar indo pra lá, eu achava que eu não ia conseguir, sabe?

Então eu cheguei meio como um bicho assim, meio amuado, sabe? Sem saber onde eu estava direito, meio arisca, meio sem falar com ninguém. Mas aí eu passei na audição, e comecei a fazer a escola. E era muito perto de Wuppertal, então eu podia ver sempre os espetáculos da Pina, e vários professores da escola eram bailarinos ou ex-bailarinos da Pina, então eu já estava de alguma forma bebendo dessa fonte e...

Era muito encantamento assim, para mim. Eu era totalmente encantada por esse mundo, e todas as vezes que eu via os espetáculos me dava uma puta vontade de dançar com eles, e aí enfim, foi passando o tempo na escola e aí rolou a audição pra *Sagração da Primavera* na escola, né? E eles sempre precisam de bailarinos novos porque como é uma peça muito física, muito exaustiva, muitos dos bailarinos mais velhos já não fazem, já não dançam essa peça, então eu passei nessa audição, eu e mais uma menina, e outros homens, e aí eu comecei a dançar com a companhia como convidada pra *Sagração* só, e aí eu fiz um solo na escola numa mostra de jovens coreógrafos e a Pina veio ver essa noite de mostras dos alunos. E nessa, parece que ela gostou muito do meu solo, porque durante a construção desse solo o Dominique já estava de alguma forma me orientando, ele estava gostando de me ajudar a construir esse solo e tal, e ele e a Malou, que acho que foram meus principais professores na escola, chamaram a Pina... Eles me contaram isso só depois que a Pina

morreu, na verdade, mas eles chamaram a Pina pra me ver dançando, e a Pina quase nunca ia na escola - fazia muitos anos que ela não ia na escola e eles chamaram “Você tem que ver a Morena dançando, você tem que ver essa aluna”... Eu só fiquei sabendo disso depois. E aí nessa noite que eu fui dançar esse solo, a Pina estava na plateia e foi muito louco porque alguém descobriu que a Pina estava na plateia, isso vazou nos camarins, fiquei super nervosa quando fiquei sabendo que ela estava lá... Eu até pensei em desistir, eu falei “Gente, será que eu desisto? Eu estou cagando de medo, ela tá na plateia, ela vai me ver, *aaaah*” porque eu já queria – eu queria muito dançar com ela, pra mim ela era uma figura muito enigmática, muito forte, meio inalcançável assim sabe? Meio um mito mesmo. E aí vazou isso no camarim e eu pensei “Cara, ou eu quebro tudo ou eu vou embora”. Aí eu resolvi que eu ia dançar mesmo e aí eu dancei e foi muito bom, eu lembro que fiquei muito satisfeita. Mas aí quando eu saí do palco, agradei e saí do palco, eu comecei a sentir uma dor muito forte no meu útero assim, mas muito forte mesmo, tipo de... me derrubou no chão. Eu chorava de dor como um bebê assim, tipo uma cólica de menstruação, mas eu passei muito mal assim e eu saí pra o hospital de maca... Do teatro de maca, e me levaram pro hospital pra fazer ultrassom e tudo e tal, não tinha nada, não tinha acontecido nada. Eu acho que foi uma coisa super energética assim, sei lá, por eu ter despendido muita energia, também por saber que a Pina estava lá e tal. Cara, uma semana depois a Pina me chamou pra dançar na companhia, tipo, foi muito louco. Eu acho que esse solo ele foi de alguma forma a minha audição pra Pina. Porque quando eu estava construindo esse solo também, foi assim uma tentativa – eu já estava há dois anos e meio na escola – foi uma tentativa de compilar no meu corpo tudo que eu estava aprendendo na escola. Eu queria fazer um solo que fosse isso, que fosse uma síntese do que eu estava aprendendo. E o que eu estava aprendendo ali realmente era muito específico, algo que até então eu não tinha experimentado no meu corpo, era uma linguagem de movimento outro, baseado mesmo nessa dança moderna alemã que tem essas raízes no Hans Züllig, no Kurt Jooss, todos esses mestres da Pina, né? Então toda essa base de movimento, você vê na *Sagração da Primavera*, que é bem marcante essa linguagem de movimento. É tudo isso que eu estava aprendendo ali na escola, então eu queria de alguma forma testar o meu corpo nisso. Eu não queria fazer um solo de coisas que eu tinha aprendido no Brasil, do que eu era antes da escola, sabe? Eu queria mesmo fazer um solo que fosse um conjunto de coisas desse material novo que meu corpo estava absorvendo

Pedro: Como chamava?

Morena: *Lady Marmalade*. Tem no *YouTube* essa dança. Foi essa dança que a Pina viu e eu acho que foi por causa dessa dança que ela me chamou. Ali eu acho que eu consegui mostrar que eu estava dentro dessa linguagem, que eu estava já absorvendo isso. Ao mesmo tempo tinha uma coisa também minha que vinha de antes de estar ali na escola. E aí foi isso, eles me chamaram para dançar na companhia. O escritório da Pina me chamou. E eu lembro que eu já estava na escola há um tempo e sinceramente eu estava cansada da Alemanha. Eu já tinha dançado *Sagração* com a Pina, assim, apesar de eu amar... Hoje em dia eu olho a *Folkwang* com muito orgulho, muita reverência e muita gratidão por tudo que eu aprendi ali, eu acho lindo e faria de novo, eu amo aquela cidade, a escola, a linguagem de movimento, mas é duro, é um dia-a-dia duro porque é um pensamento de dança bem diferente aqui de como a gente trabalha. Tem essa coisa parece que da pureza da técnica, de uma exigência mil vezes maior de como a gente vive aqui, as nossas produções. E eu lembro que eu estava cansada assim, sabe? Desse jeito alemão muito duro de ver as coisas. Por mais que a escola seja linda e tal, e eu amo a linguagem que é ensinada lá, tem um jeito também um pouco fechado, sabe? Meio fica só se bebendo da história, da história, parece que não olha pra frente, então eu lembro que eu ficava um pouco nervosa com isso e cansada, meio me sentindo um pouco tolhida demais, querendo fazer outras coisas e a escola não permitia muito, porque era *full-time*, o dia inteiro. Então eu não tinha tempo pra fazer outras coisas, e eu já estava até planejando voltar pro Brasil, porque eu ia me formar na escola, já tinha dançado a *Sagração* e pensava “Ah, acho que eu já tive a minha quantia de Pina” assim sabe, que eu precisava, e estava voltando pro Brasil. E aí eu recebi esse convite e eu lembro que ao mesmo tempo que eu fiquei super feliz pensando “Nossa, que foda, eu vim aqui pra isso, e agora finalmente aconteceu. Só que eu estou exausta”, eu lembro que foi uma coisa tipo “Ah! Claro que eu vou ter que aceitar, né?” Foi uma coisa “Vou aceitar, lógico, claro que vou aceitar, é irrecusável”. Mas eu lembro que eu estava já cansada, porque tem uma coisa hierárquica também muito forte, o poder, a hierarquia. Quem é aluno não tem voz e “Cala a boca, você acabou de chegar”. Tem uma coisa assim na Europa, na Alemanha talvez principalmente, não na Alemanha total, mas ali naquele ambiente, né? Dessa cidade, Essen, dessa escola, desse contexto. É um jeito mais tradicional de pensar a dança e fazer a dança... E eu sabia que na companhia não era tão diferente assim, porque tem também essa hierarquia forte, então de alguma forma eu estava de novo começando do zero, porque lá é assim, eu era a

mascotinha que acabou de chegar, a recém-formada da *Folkwang*. Não tinha uma história... Eles não consideram muito a história que você teve antes, sabe? No Brasil eu já dançava profissionalmente, já tinha ganhado prêmio, já tinha feito algumas coisas. Então eu cheguei lá meio anônima mesmo. Então foi super um trabalho maravilhoso pro ego, de massacre do ego, bem forte. Mas eu não me arrependo de nada, acho que foi tudo maravilhoso, eu reverencio muito esse percurso. E aí quando eu fui pra companhia de novo, isso de meio que começar do zero. Quando você chega na companhia, raramente você chega já tipo “Uau” arrasando, entendeu? Você chega assistindo muita coisa, fica assistindo ensaio, aprendendo coisas do vídeo, sabe? Então mais uma vez esse lugar, né? Então pra mim foi duro, foi um momento duro. Mas, enfim, trabalhar com a Pina foi muito novo em tudo que eu sabia de dança e de pessoas que já tinham me coreografado e dirigido. Ela trabalha de uma maneira bem peculiar. Ela já estava numa fase... eu acho que eu entrei na companhia numa fase em que a Pina já estava de alguma forma mais debilitada, não mostrava tanta coisa, ela ficava mais ali naquela mesa dela mostrando alguns braços, algumas coisas. Mas era um trabalho muito solitário. O bailarino dentro da companhia tem um trabalho muito solitário de aprender as coisas do vídeo... Muito isso, de aprender do vídeo. Ninguém vem te ensinar uma coisa. Você aprende primeiro no vídeo e depois alguém vem te corrigir, te lapidar e tal, e a Pina dá meio que a palavra final. Pelo menos foi nesse momento que eu cheguei na companhia, onde as coisas aconteciam dessa forma.

Pedro: Que ano era?

Morena: Eu entrei em 2007... 2007? É, de 2007 para 2008, alguma coisa assim. E já tava dançando a *Sagração* antes. Eu já tinha tido contato com ela na *Sagração*, né. Ela também participava dos ensaios, a audição foi lá em Wuppertal também. A gente aprendeu a coreografia toda na escola e teve um dia X de fazer a audição lá em Wuppertal com a Pina e tal. Sempre uma relação super sóbria, assim, né, bem distante... uma relação muito distante. Eu sinto até que quando a Pina morreu, pouco tempo antes foi quando a gente estava começando a se conhecer mais, eu e ela, então ela morreu meio que no nosso “começo de namoro” assim, sabe? Então antes era tudo mais distante, mas eu sentia que ela era atenta a todos os bailarinos, desde o mais novo até o mais velho, ela tem uma coisa super de conseguir controlar tudo, ela é bem leoa assim, mas o contato mesmo de conversar, de trocar ideia, era bem pouco. Agora, então, nesse começo na companhia foi mais isso, primeiro eu aprendendo vários repertórios. Aí comecei a dançar alguns

repertórios com a companhia, e aí o momento mais legal de todos, pra mim, o mais intenso e de maior troca e aprendizado, foi quando a gente começou uma criação nova, que eu estava participando, que foi a última criação da Pina “*Como El Musquito En La Piedra, Ay Si, Si, Si...*”, que foi esse espetáculo que a gente fez inspirado na experiência que a gente teve no Chile. A gente viajou pro Chile com a Pina – o grupo todo que foi escolhido pra esse espetáculo, porque não é todo mundo que participa de todas as peças, são grupos específicos que a Pina escolhe, e nesse último grupo era basicamente as pessoas mais jovens da companhia, tinha alguns mais velhos também, o Dominique estava, a Nayom estava, Sílvia, mas a Sílvia também é mais ou menos da minha geração, ela não é tão mais velha que eu, mas eram pessoas mais jovens... Entre 30 e 40, e aí a Nayom e o Dominique que eram os mais velhos. E aí a gente fez uma viagem pro Chile, uma viagem de campo maravilhosa. A gente ficou um mês no Chile viajando de Norte a Sul, ficando na casa dos nativos de lá... a gente foi pra uma ilha, um arquipélago de ilhas chamado Chiloé, e a gente ficava na casa dos pesquisadores, incrível, tendo várias experiências maravilhosas assim, imersão na cultura chilena de Norte a Sul. Foi super forte. A Pina estava também. Nessa viagem eu senti que eu consegui também começar a entender melhor ela, a personalidade dela e tal. Foi lindo isso. E aí a gente começou a criação já em Santiago. Ela alugou um estúdio, que é o estúdio da Joan Jara, que é uma coreógrafa inglesa que foi casada com o Victor Jara, que é um compositor chileno maravilhoso, que era não só compositor, ele era um artista completo, dirigia peça de teatro, era educador, compositor, cantor, várias coisas, e era um militante, um cara que enfrentou muito a política no Chile, por isso ele morreu... Foi torturado e depois acho que até esquartejado. E ele era o marido dessa mulher, que era uma grande bailarina em Londres, que foi pro Chile porque casou com ele e ela tem esse estúdio lá que chama “Espiral” e a gente começou a criar a peça nova lá nesse estúdio, e aí a gente voltou para Wuppertal e continuou a criação da peça lá. E a Pina trabalha de uma forma muito assim... Tinha um método já estabelecido, que era esse método de formular perguntas pra gente, e a gente ia respondendo essas perguntas da maneira como a gente quisesse. Você podia inclusive responder várias vezes a mesma pergunta de maneiras diferentes. Às vezes, tem pergunta que você pode não responder. Cada um tem meio que um caderno que a gente vai escrevendo essas perguntas. Cada dia ela dá uma pergunta, ou às vezes ela dá mais de uma num mesmo dia. Você vai anotando essas perguntas e você tem um tempo pra ir respondendo no seu tempo, você não precisa responder elas direto naquele dia que ela fez a pergunta. E às vezes nem é uma pergunta especificamente com um ponto de interrogação. Às vezes é um tema, sei lá, tinha uma

vez que ela falava *sehnsucht*... Essa palavra se aproxima mais ou menos da palavra saudade nossa, e ela punha esse tema *sehnsucht*... aí a gente tinha que elaborar alguma coisa pra essa palavra, e podia ser individualmente, podia ser em grupo, você podia fazer alguma coisa pra alguém – responder a sua pergunta através de alguém, e podia responder das mais variadas formas. Era meio um ateliê de criação, onde a gente tinha aquela sala, aqueles figurinos, aqueles objetos... Tinha um cara que é o Ian, esqueci o sobrenome dele, mas ele ajuda a gente nesse processo de criação, quando a gente precisa de algum objeto específico, por exemplo, uma comida “ah, preciso de um prato de comida”, aí ele vai e busca pra gente poder elaborar as respostas e tal. Eu achei bem gostoso porque é muito livre, sabe? É um ambiente de muita liberdade, onde você pode mostrar o que você quiser pra Pina, e tudo que você mostra é filmado, cada um tem uma... Olha isso que louco, é VHS, cada um tem uma VHS tijolão com seu nome, tem lá “Morena”. E aí tudo que você faz é filmado, vai estar tudo ali naquela VHS. E aí em um determinado momento, a Pina chama um por um para assistir esse vídeo, essa VHS. E aí ela vai assistindo com você e vai anotando, falando coisas que ela quer ver de novo, coisas que ela quer que você repita de uma tal maneira, ou quer que você ensine pra todo mundo aquilo. Ela vai fazendo uma edição super minuciosa e aí você atende a isso que ela pede, que é fazer essa edição que é tipo “Ah, pega isso, junta com isso, isso não, isso sim, ensina pra não sei quem, ah isso aqui ensina pra todo mundo, isso daqui até aqui, corta aqui”. Ela vai editando na hora e você vai anotando tudo que ela vai falando. E aí você vai então fazer esse trabalho de edição, e aí mais uma vez é filmado isso, e mais uma vez ela te chama de novo e faz mais uma edição e isso pode acontecer várias vezes, até sobrar um sumo essencial daquele material bruto que você mostrou. Então é bem bonito, porque ela vai chegando na sua alma, ela vai editando várias vezes esses materiais que vão sendo filmados que são já a edição do anterior, vai editando, editando, editando, e vai sobrando, e aí sobra o que você vai fazer em cena, que é ou o seu solo ou ações durante a peça, enfim, então tudo isso que é colocado em cena é olhado muitas vezes, muitas vezes pelo vídeo...

E então, esse processo eu achei bem bonito, achei muito minucioso, muito essencial, parece uma busca dela pela coisa mais essencial e ela vai limpando tudo que é desnecessário, às vezes coisas incríveis que acontecem ela tira mesmo, ela vai tirando. É meio doloroso né? esse processo de composição, onde você tem que abrir mão, descartar coisas. E é muito divertido também, foi muito divertido pra mim o processo de criação, desde a pesquisa de campo no Chile, até... então foi um momento pra mim mais legal de estar na companhia, que foi participar de uma criação. Mas, mesmo assim às vezes até

um pouco antes do espetáculo a Pina quer mudar tudo também, às vezes ela tira ou corta umas coisas dois dias antes da estreia, é bem doloroso isso, é pesado. E eu lembro que também antes da estreia a gente ficou várias semanas sem final de semana, eu acho que a gente ficou uns dois meses trabalhando todos os dias sem parar. Eu lembro que teve uma época que eu fiquei bem estressada “Preciso de um dia pra mim!” sabe? E não tinha, e eram ensaios super longos, né... Esse tempo na companhia pra mim foi duro... o horário de ensaio da companhia é super maçante porque é das 10 da manhã até umas duas e meia da tarde mais ou menos, aí você tem uma pausa das duas e meia às seis da tarde, e aí você volta a trabalhar das seis às dez da noite, ou seja, você não tem... O tempo que você tem é pra comer, dar uma descansadinha, você não tem como fazer nada mais, nada, então isso pra mim às vezes eu me sentia um pouco roubada, sentia minha alma muito roubada assim. Apesar de que pra mim fazia sentido que a Pina roubasse minha alma, tudo bem a Pina roubar a minha alma, eu estava permitindo isso, mas eu lembro que... acho que pelo fato também de eu ter uma vontade muito grande de criar as minhas coisas, né? De ter esse trabalho autoral, muitas vezes eu me sentia muito limitada, muito presa. Eu queria fazer outras coisas também, até mesmo para poder me dedicar... Assim, eu sinto que ficar numa coisa só, colocar um binóculo pra uma coisa e ficar só naquilo, me faz distanciar daquilo, então se eu tenho a possibilidade de respirar um pouco em outros trabalhos, eu sinto que eu até posso me dedicar melhor àquele trabalho, entende? Então pra mim teve uma hora que começou a ficar muito cansativo mergulhar só só só naquilo assim, e eu acho que eu sou uma artista que eu gosto... eu preciso respirar outros ares pra me renovar e poder mergulhar também em algumas coisas, e lá era mergulho só nisso. E Wuppertal é uma cidade também que não ajuda muito, porque é uma cidade que não tem muita opção do que fazer culturalmente e tal. É uma cidade que tem muitos idosos e tal. Assim acho que isso eu estou falando de uma sensação que eu tinha antes. Olhando hoje eu acho que eu penso diferente, acho que se eu pudesse hoje fazer de novo eu faria de um outro jeito, talvez eu me entregasse mais sem tantos questionamentos. Acho que naquela época eu tinha muitos questionamentos, e hoje eu olho e falo “Nossa, que presente também poder ter um respaldo financeiro, uma estrutura pra poder mergulhar em uma coisa”, porque aqui no Brasil também é completamente diferente, a gente mergulha em mil coisas ao mesmo tempo.

Pedro: Porque tem que fazer isso...

Morena: Exatamente, é uma condição nossa aqui né de sobrevivência. A gente precisa fazer mil coisas, né? Para sobreviver e enfim. E lá não. Tem esse lugar, eu sinto que o interior da Alemanha parece que está atrasado assim, atrasado não no mal sentido, não no sentido pejorativo, parece que a gente tá nos anos 70, sabe? Onde não tem tanta coisa, tanta oferta de coisa. A gente está ali fazendo uma coisa, sabe? Olhando para aquilo, bem o trabalho de um ourives que fica ali numa peça, numa coisa. E lá eu tive essa oportunidade de fazer isso. Então eu vejo essa minha experiência da Pina muito como um momento de mergulho profundo e foco em uma coisa, em um trabalho. E isso é maravilhoso, isso me ensinou pra caramba. Por mais que eu tivesse esses questionamentos na época, e me sentia às vezes um pouco aflita com isso. Ficava pensando muito no Brasil quando eu estava lá, sabe? Muito louco isso. Mas aí hoje olhando, eu vejo como eu carrego isso um pouco assim nos meus trabalhos aqui. Essa, por exemplo, uma exigência que eu tenho quando eu trabalho com os bailarinos de pedir pra eles essa devoção, sabe? De pedir esse mergulho e tal. Então eu acho que é uma coisa super que eu aprendi lá, a focar, sabe? de um jeito bem devoto a uma coisa.

E aí, assim, ela morreu e pra mim foi uma pena, porque eu queria ter trabalhado mais com ela. Eu ainda tenho esse sentimento dentro de mim, eu acho que eu nunca vou deixar de ter ele, acho que as pessoas que entraram por último que sou eu, a Tsai Ching e o Alesh, a gente vai ter sempre essa sensação meio de órfão, de ter querido trabalhar mais com a Pina, fica sempre uma saudade de uma coisa que não aconteceu... eu sinto que eu tenho, eu carrego essa coisa em mim. Mas ao mesmo tempo também quando ela morreu, eu de alguma forma me senti liberada, porque eu já queria fazer meus trabalhos. E pra mim não fazia muito sentido ficar lá sem ela. Por mais que eu admirasse muito os meus colegas, por mais que eu admirasse muito aqueles repertórios, mas eu não sei, eu decidi mesmo, eu fiquei mais um ano só depois que ela morreu e voltei pro Brasil. Queria muito fazer meus trabalhos, sabe? Estava muito assim já transbordando de ideias que eu queria desenvolver, e aí eu voltei pro Brasil no final de 2010 e aí eu criei meus trabalhos aqui, o “Clarabóia”, depois foi o Duo com o Benjamim, depois foi o *Rêverie*, enfim. Mas é isso, fica essa sensação assim, queria ter feito mais coisas, né? Com ela. Porque o universo das peças, são tantos repertórios, e cada peça é um universo tão rico de coisas, e parece que eu queria ter aproveitado mais disso. Mas aí o fato de ter ficado como *guest* por um tempo – agora eu não sei como vão ser as coisas, mas eu fiquei até o ano passado com a companhia indo todo ano, às vezes mais de uma vez por ano, pra dançar *Como El Musquito*... e sempre era muito bom, pra mim sempre foi muito bom fazer esse contraste

entre os meus trabalhos autorais e o perrengue de São Paulo de ter que fazer tudo, de produção, e ir pra Alemanha ficar sendo só bailarina, sabe? Com uma puta estrutura incrível, dançando aquelas peças, e essa peça especialmente que eu tenho um puta carinho por conta de como foi a memória toda da pesquisa de campo e a Pina e tal, então é muito emocionante assim poder continuar contribuindo assim sabe, com a companhia dessa forma. Era sempre um respiro muito bom pra mim poder ir pra lá e fazer isso.

Morena: Então, que mais que eu falo? Deixa eu ver...

Pedro: É eu queria te perguntar algumas coisas acho que indo de frente pra trás. Primeiro da peça que você criou, que você participou, por ter vindo de uma residência, as perguntas, ou depois quando você já estava em Wuppertal... ela puxava coisas específicas do Chile ou também era uma liberdade total e pressupunha que as coisas do Chile estavam ali subentendidas?

Morena: As duas coisas. Muito legal essa pergunta, porque isso foi uma coisa que eu percebi que a Pina repete muitas perguntas em muitas peças, então parece que assim, independente do lugar que a gente tá imerso, ela tem algumas coisas que é do ser humano, independente de onde esse ser humano esteja, que ela quer tocar.

Pedro: Que ela vai perguntar de novo...

Morena: Sim, que ela vai, por exemplo, “amor” ou “ciúmes”, “segredos”, tem vários temas que ela coloca nas perguntas que são para mim, dentro do universo Pina Bauschiano, universais, que ela repete em todas as peças. Agora, tem coisas sim que ela puxa, que ela tendencia para aquele ambiente onde a gente está inserido...

Pedro: Na hora de fazer a pergunta ela já leva para esse lugar...

Morena: Isso, na hora de fazer a pergunta ela traz o Chile sim, ela trouxe algumas coisas. Mas sim, ela repete bastante.

Pedro: Para responder as coisas universais, ou mais gerais - uma pergunta de “saúde”... a experiência com o Chile influenciava ou era mais você com todo seu histórico e enfim?

Morena: É, eu acho que tinha uma liberdade muito grande que ela dava pra gente de responder as perguntas. Não precisava estar preso à experiência do Chile, era o que a gente naquele momento estava vibrando, mas a gente coincidentemente estava no Chile, estávamos naquele ambiente, então de alguma forma eu acho sim que o ambiente influencia a nossa resposta, mas ela sempre parte de um universo muito pessoal do

bailarino. Eu acho isso muito lindo, sabe? Porque é isso que eu acho que torna, não sei, as peças da Pina muito... Que aproxima a gente tanto... assim, e gente de qualquer parte do mundo, né? Pelo menos no Ocidente. Eu não posso dizer muito do Oriente porque às vezes que eu estive com a Pina no Oriente, eu estive no Cairo e estive depois em Pequim, eu senti o público muito diferente

Pedro: Ah é?

Morena: É, a resposta do público às peças da Pina lá naquele lugar, quando eu fui, eu achei muito distinta assim... Mas é que eu acho que oriental ele tem um outro jeito mesmo de lidar com as coisas, né? É tudo diferente, então talvez isso também - não que eles não tenham gostado ou se impactado com a peça, mas era diferente.

Pedro: Como que era essa diferença?

Morena: Eu senti nos aplausos assim – **Pedro:** Mais frio? – **Morena:** É, eu lembro que em Pequim a gente, a gente tinha dançado a “Sagração da Primavera”, não eram aplausos super vigorosos, tinha uma coisa meio... Porque a “Sagração da Primavera”, ao meu ver, é um tipo de sofrimento muito ocidental... Porque fala do sacrifício, de morte, de tudo isso. Pra mim é um jeito de ver esses temas muito ocidental e europeu e tal, então acho que a forma como o chinês - não sei, eu estou imaginando - lida com esses temas da morte pode ser diferente. Então, talvez... eu via claramente dois mundos quando eu estava lá... É...

Pedro: E daí também eu queria te perguntar, você falou da linguagem da escola, né? Que até esse solo era uma forma de meio que sintetizar ou digerir isso. O que que você sente que é específico dessa dança moderna? Porque na Unicamp você teve acesso a outras linguagens da dança moderna, mesmo - **Morena:** Sim, mais americana, é. – **Pedro:** o que que você sente que é mais específico de lá? Até pensando no corpo mesmo.

Morena: Eu acho que... eu não sei porque vem na minha cabeça a palavra “místico” eu acho que a Folkwang, toda a história dela e toda a fonte que a Pina bebeu, eu não sei, eu vejo ali naquela linguagem, esse corpo da Folkwang, assim essa técnica que até tem um nome, tem a técnica Hans Züllig, que foi um dos mestres da Pina, tem Jean Cébron, que foi um professor importante lá, o Jooss e o Leder. O Jooss fundou a escola, ele que fez a “Mesa Verde” né e tal, eu vejo que tem... É bem diferente mesmo a dança moderna alemã da dança moderna americana... É difícil explicar...

Pedro: Mesmo que pensando na sua experiência, nem precisa ser – **Morena:** Fatos históricos - **Pedro:** É, “eu dançando sentia tal coisa, e dançando outra técnica era diferente”

Morena: Olha, sim, eu acho que tem uma coisa de uma conexão com a natureza muito forte... é... eu acho que os movimentos eles evocam coisas... eles são... Por isso que eu falei místico, eu acho super místico, assim, o jeito de se mover dessa técnica, acho que tem um negócio que até acho que conversa também com algumas técnicas orientais. Eu não sei, eu teria que pesquisar, eu tenho até vontade de pesquisar mais a fundo onde que isso se encontraria, mas eu sinto que tem essa coisa mais forte da relação do centro com as extremidades na dança moderna alemã, que parece que conversa com, por exemplo, o *tai chi chuan* - toda uma coisa circular e espiralada, diferente... E eu acho que tem toda uma coisa também de... histórica alemã que deve influenciar, que deve ter influenciado esse jeito de se mover, por conta da guerra e de toda essa necessidade de regeneração do povo alemão e todas essas coisas que surgiram na Alemanha, por exemplo, a antroposofia, a homeopatia, eu não sei aonde mas eu sinto que isso conversa com essa dança, eu não sei onde... Acho que não tenho muito embasamento teórico pra falar onde que eu acho que isso conversa, mas eu vejo que tem mesmo, por exemplo, a relação com a música também é muito diferente, por exemplo do que eu aprendi de dança moderna na Unicamp com a Holy [Cravell], e até mesmos nos cursos que eu fiz em Nova York, no Limón. O Limón por exemplo a Pina estudou no Limón... esse braço da “Sagração da Primavera” é super Limón. Então ela também bebeu dessa fonte da dança americana, mas fica muito predominantemente uma coisa alemã que eu acho que vem desses lugares que eu estou falando, mas que eu não sei muito bem como *linkar* eles, mas eu até gostaria assim, me atrai pensar fazer uma pesquisa sobre isso, de entender essas origens, da onde que vem esse jeito específico de se mover. Mas eu acho que tem um misticismo mesmo por trás sabe? Eu até brinco às vezes que a *Folkwang* é uma escola de bruxos, meio Harry Potter. Tem esse lugar assim, tem essa coisa densa, um negócio mais denso na dança moderna alemã que vem também de antes da dança expressionista, Mary Wigman, e tudo mais. Tem um negócio muito denso, pesado, assim, né? Tipo um peso assim, por exemplo a gente usa muito a segunda posição nas aulas e às vezes quarta posição, tipo muito plié, muito centro, muito baixo. Aí que eu acho por exemplo que conversa com as danças orientais que é uma coisa meio samurai, essa coisa do centro mais baixo, sabe? Que tem muito isso, nossa, eu lembro quando eu fiz a *Folkwang* eu voltei da *Folkwang* com a

perna assim, grossona, porque faz muito pli fundo, sabe? Ento tem esse negcio que est presente por exemplo j na mesa verde do Kurt Jooss, esse corpo bem que tem esse peso pra baixo, sabe? E tem tambm essa coisa da base do corpo ser uma sustentaco pro tronco que voa, o tronco leve. O tronco sempre uma coisa leve eu vejo, tanto esses braos maravilhosos da Pina vm um pouco disso, mas com essa base forte, essas pernas, esse p super cravado com esse plizo e esse brao que voa. Ento essa relao da verticalidade na escola super forte, essa coisa que o centro pra baixo e o tronco pra cima, crescendo, isso uma coisa que ficou muito presente no meu corpo, parece que voc fica mais alto quando voc faz essas aulas da Folkwang, como se abrissem mais espaos no corpo, todas as cadeias musculares se alongam e voc cresce. Eu lembro muito dos meus professores me corrigindo nisso na aula, de crescer o corpo, de ir alcanar o cu com o movimento, que t bem presente eu acho mesmo no trabalho da Pina, nas aulas da escola, tem sempre uma coisa de ir mais, ir mais, ir mais, e meio que rasgar a sua cinesfera, ir mais longe do que... No sei, nas minhas aulas aqui em So Paulo eu sinto tambm que eu super fui muito influenciada por isso, eu acabo vendo eu pedindo isso pros alunos que uma coisa que eu quero ver, sabe? E a a “Sagrao da Primavera”, que tem muito desses movimentos dentro e tal, pra mim ficou muito marcado no meu corpo, impressionante como foi um trabalho que carimbou meu corpo. Em vrias coisas que eu fao hoje quando eu estou criando as minhas coisas mesmo, vm umas coisas assim parecidas, muito louco, fica muito marcado no corpo, nada me marcou tanto assim, engraado porque o tempo que eu fiquei l na Pina, na *Folkwang*, no foi maior por exemplo que o meu tempo de formao no Brasil, n? Eu tive uma formao de mais tempo aqui no Brasil, eu fiquei l cinco, seis anos, ao total n? Escola e companhia foram todos quase seis anos, e eu sinto que l essa tcnica marcou muito meu corpo, influenciou tudo que eu fao depois, assim, acho que por ter uma certa pureza, assim, parece que mais puro. Aqui a gente recebe as tcnicas muito hbridas n? Muito assim j, passou por l, por l, e chegou no Brasil desse jeito, daquele corpo. E l parece que tem uma fidelidade, uma lealdade de onde nasceu, quem criou que passou pra no sei quem de forma super fiel e que mantm aquilo meio guardado a sete chaves, at por isso talvez eu falo de mstico, que tem essa pureza mesmo. Tanto que acho que s agora depois que a Pina morreu que tem essa outra diretora que eles esto vendendo os DVDs, os vdeos. No tinha isso antes. L na escola tambm todo o material da escola no pode *xerocar*, no pode nada, tudo bem sigiloso e tal – **Pedro:** Tem um lugar do... – Tem, tem esse lugar de reter... Entendeu? Ento acho que tem isso assim nessa tcnica, sabe, uma coisa super pura. Voc v que

só ali, eu até tenho vontade... Na *Folkwang* tem o curso pra pedagogos que é pra você poder dar aula disso – **Pedro:** Dessa técnica – **Morena:** Isso, e eu queria muito fazer pra aprender mais também e é uma coisa que faz super bem pro corpo, é muito linda a relação com a música, é muito bonito, é super musical, extremamente musical a sequência sabe? E... Pergunta mais...

Pedro: Ainda complementando essa pergunta, mas talvez tentando ir mais para sua experiência bem pessoal... você já falou que você se sentia crescendo, né? Muito aterrada e ao mesmo tempo flutuando em cima, tem mais coisas?

Morena: Tem. Acho que tem uma coisa de superação. Não é fácil, é difícil pra caramba essa técnica. E também exige uma base de ballet, né? Se você nunca fez ballet, é mais difícil você aprender, então era muito baseado também. A Pina era uma amante do ballet, eu vejo isso. Na escola também a gente tinha aula de ballet todos os dias – **Pedro:** Na *Folkwang* mesmo? – **Morena:** na *Folkwang*, todos os dias, aula de ballet todos dias e de moderna todos os dias. Eu lembro também que isso me cansava muito porque a aula de moderno também trabalhava mais ou menos as mesmas cadeias musculares que o ballet, que é um moderno mais rígido, então era como se eu estivesse fazendo duas aulas de ballet por dia, sabe? Era bem cansativo. Tinha horas que eu não aguentava mais, eu demorei para aceitar, eu acho que eu era meio selvagem quando eu cheguei... A cada ano você tem uma conversa com os professores e eles te dão *feedback* de como você tá, né? O meu primeiro *feedback* foi super: “Você precisa ser disciplinada, você falta, você não sei o que”. Já na segunda vez já foi melhor, porque comecei a me entregar pra escola, foi quando eu fiz esse solo, foi quando eu decidi “Ah, estou me entregando pra isso aqui”, mas eu sinto que tem essa coisa de superação muito forte, de ir além dos seus limites, sabe? Essa técnica, porque é tudo muito alto, e grande, expandido, e um plié muito fundo. E, tipo, não é nada muito confortável, mas uma vez que você apreende a técnica é muito boa a sensação de poder ficar livre com ela também. ...

Não, porque mata, assim, é super exaustivo...

Pedro: O tanto que vocês têm que repetir?

Morena: Repetição pra caramba, total.

Pedro: Mas não chegava a machucar ou...?

Morena: Ah, chegava sim. Na Sagração eu machuquei bastante. Eu machuquei o pescoço mais, cervical, porque na Sagração tem muita coluna. Mas eu acho que tinha isso assim, dessa exaustão, eles gostam disso.

Pedro: De chegar na exaustão...

Morena: Da superação, de ir além dos limites, e a própria técnica mesmo ela propõe esses vetores de movimento. Muita oposição, muita oposição entre chão e teto, esses espirais e coisas super que exigem do corpo uma puta elasticidade, uma puta capacidade de contenção também. Então assim você tem que ter um corpo forte e alongado, então era bem forte isso.

Pedro: E eu queria te perguntar também da sua história antes de ir pra Alemanha, você falou da Unicamp, mas antes da Unicamp quando você começou a dançar? Por que a dança?

Morena: Cara, eu comecei com 11 anos fazendo aula de jazz, meus pais eram bailarinos, minha mãe e meu padrasto que eu chamo de pai – **Pedro:** Os dois? – **Morena:** sim, meu pai e minha mãe se conheceram na dança (Eu tô falando meu pai, o meu padrasto). Minha mãe dançou nos primórdios do Grupo Corpo quando o Grupo Corpo nem era tão famoso ainda, chegou acho que a dançar “Maria, Maria”, que é uma peça bem antiga, e depois em Belo Horizonte né? que eu sou de Belo Horizonte e minha mãe também. Meu pai é baiano, mas foi pra Belo Horizonte a convite de vários grupos coreografar e coreografar o Primeiro Ato, Compasso, Camaleão, vários grupos de Belo Horizonte. Então eu cresci nesse mundo de dança totalmente, assistindo os meus pais ensaiarem. Eu ficava muitas vezes, quando eu era pequenininha na sala de aula com a minha mãe, vendo minha mãe ensaiar, sendo cuidada pelos outros bailarinos, então eu cresci nesse meio assim. Só que eu só com uns onze anos que demonstrei vontade de querer fazer aula de dança. Os meus pais nunca me induziram a nada, e aí eu fui fazer aula de jazz – eu lembro até que eu fui com as roupas da minha mãe, com essa idade eu era grande, eu cresci rápido, e aí eu fui com as roupas da minha mãe de uma marca de dança chamada *Backstage* super antiga dos anos 80, uma marca de roupa tipo *Capezio* assim, super boa e tal, e eu fui fazer essa aula e tal e eu fiquei fazendo aula em uma academia em Campinas, porque eu já morava em Campinas. Eu sou de Belo Horizonte, mas a gente foi pra Campinas quando eu tinha sete anos porque o meu pai - esse meu pai bailarino, que é meu padrasto – foi chamado pela Unicamp pra ser o chefe do departamento de dança, por isso a gente foi pra Campinas. A minha mãe foi meio parando de dançar em Campinas, porque ela não

encontrou muitos nichos fora da universidade, ela não tinha muita ligação com a universidade. Então ela foi parando de dançar e foi trabalhando com outras coisas, mas também meio que no campo do figurino e com um monte de coisa, ela dá aula de dança até hoje, e aí com onze anos eu entrei nessa academia de dança em Barão Geraldo – **Pedro:** Ela dá aula de ballet? - **Morena:** Minha mãe? Não, é uma dança mais terapêutica, e aí eu fiquei nessa academia vários anos eu lembro, com quinze anos eu comecei a fazer aula da Holy na Confraria da Dança, que é um espaço lá em Campinas de dois bailarinos e eu comecei a entrar em contato mais com a dança moderna, na verdade nessa academia eu já fazia moderna, fazia jazz e moderna, aí teve uma época que eu comecei a fazer jazz, moderna e ballet. Estava fazendo já uma formação – uma pequena formação nessa academia, e aí fui fazer aula com a Holy e aí quando chegou perto de fazer o vestibular, eu não pensava em outra coisa além de dança, aí eu até prestei uma outra coisa em Belo Horizonte na UFMG, comunicação social, e prestei dança na Unicamp e aí eu passei e foi essa minha primeira formação na Unicamp e eu fiz a graduação. Amei fazer essa graduação, foi aí que eu descobri acho que a dança como arte mesmo, porque até então era dança tipo “Ah, é uma adolescente fazendo uma atividade”. Eu amava dança, mas ainda não via muito, não tinha entendido a arte dentro da dança, sabe? Eu dançava porque eu gostava de dançar, gostava muito de dançar. E aí na Unicamp pelo fato de ter também aulas teóricas e aulas de várias outras coisas além de aula de dança, tipo aula de figurino, de fotografia, tudo foi meio que se encaixando e aí eu senti vontade de começar a improvisar. Eu lembro que eu ficava na faculdade depois que acabavam as aulas seis horas da tarde, eu ficava até umas dez da noite numa sala improvisando, fazendo coisas minhas sozinha. E aí fui tendo essa vontade de fazer minhas coreografias. Comecei a fazer minhas primeiras coreografias na Unicamp, criando tanto pra mim quanto pra outras pessoas também, até que meu TCC eu dirigi e coreografei quatro bailarinos. E aí na Unicamp mesmo eu já fui sendo chamada para uns trabalhos profissionais assim, eu lembro que eu trabalhei... Sabe o Kléber Damaso de Goiânia? Ele era super já coreógrafozinho nato assim na Unicamp e ele coreografou para mim e para uma outra menina e a gente foi dançar em alguns festivais... Isso na Unicamp, depois dançou na Quasar e depois enfim, ele agora tá em Goiânia coordenando vários projetos legais de dança... E ele coreografou para mim e para essa menina, e a gente foi dançar em um festival em Sorocaba e aí eu lembro que eu ganhei tipo “Melhor Bailarina” alguma coisa assim e aí eu fui chamada pra fazer um trabalho aqui em São Paulo no SESC, com vários bailarinos bem mais velhos que eu, que era com direção do Arthur Lins, com música do

Arnaldo Antunes. Era um trabalho inspirado na poesia concreta, o movimento concretista, tinha poesia do Arnaldo Antunes, da Alice Ruiz, do Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Wally Salomão, Lenora de Barros – **Pedro:** E isso era tipo 2000...? **Morena:** Isso foi 2000, 2000 é. E aí eu dancei com vários bailarinos bem mais velhos que eu, a maioria eram negros, e tinha a Lara Pinheiro de coreógrafa também. Ela coreografava algumas coisas. Ela coreografou um solo para mim nesse espetáculo, chamava “Doze Poemas para Dançar”. E a partir desse trabalho também fui chamada para uns outros, para trabalhar com a Ana Vitória, que é uma coreógrafa da Bahia, que eu acho que mora no Rio hoje em dia. Aí depois... aí enfim, eu fui chamada pra dançar no Primeiro Ato em Belo Horizonte, assim que eu me formei e fiz meu TCC e já me chamaram pra dançar no Primeiro Ato em Belo Horizonte. Aí eu fui pra Belo Horizonte dançar no Primeiro Ato e aí no Primeiro Ato foi muito legal, porque foi minha primeira experiência profissional de dançar em vários teatros do Brasil. A gente fazia turnês no Brasil todo. E fizemos algumas turnês fora também e aí lá eu entrei em contato com o Tuca Pinheiro, que é um coreógrafo que eu amo de Belo Horizonte, a Dudude Herrmann era minha professora de dança, aí tive aula de ballet com a Bettina Belon (?) que era nossa *maitre* de ballet. Só que aí no Primeiro Ato eu tinha um pouco de tempo pra fazer os meus trabalhos autorais, então eu já estava continuando algumas ideias que eu tinha desenvolvido na Unicamp e aí criei um dueto, criei um dueto com um bailarino do Primeiro Ato chamado “2 Em Super 8”, mas era uma coisa fora do grupo, que eram imagens de família em super 8 projetadas na gente e tal, e aí a gente foi dançar no SESC, dançamos no Rumos Itaú Cultural, aí, que mais? Aí eu pedi demissão... cansei um pouco dessa coisa de companhia. Mas foi super legal porque eu viajei muito, peguei experiência de palco e tal. E aí eu vim pra São Paulo porque eu queria ir pra Alemanha. Então eu vim pra São Paulo pra preparar essa minha ida pra Alemanha, porque também eu vim pra São Paulo porque eu estava namorando. O meu namorado era de São Paulo e ele estava morando em Belo Horizonte comigo. Mas ele quis voltar pra São Paulo, então eu voltei com ele um pouco depois, ele voltou antes e aí eu voltei um pouco depois, e aí eu foi esse ano que eu construí um solo que eu ganhei um APCA também, “Sexo, amor e outros acidentes”, que é um trabalho com imagens eróticas em Super-8, antigas e tal, e aí eu fiz esse trabalho e ganhei um APCA, tipo assim, com 25 anos eu ganhei um APCA de melhor criação, melhor interpretação, porque eu dancei no Feminino na Dança, lembra daquele evento que tinha no Centro Cultural de São Paulo? Era o Masculino na Dança e o Feminino na Dança

Pedro: Eu ia sempre naquele...

Morena: Eu estreei no Feminino na Dança esse trabalho, dancei em uns outros lugares também, dancei em várias mostras do SESC, mostras internacionais assim. Foi muito louco eu estava esses dias montando meu currículo Lattes e essa caixa aqui tem um monte de programas, essa caixa e uma outra que tem lá dentro. E aí fiquei vendo todas as coisas que eu fiz tipo meu, muita coisa assim, eu dancei em muitos lugares, muitos SESC's, muitas mostras do SESC e tal, e aí eu ganhei esse prêmio, mas eu fui pra Alemanha e aí eu passei na Folkwang e aí foi essa história toda que eu te contei da Alemanha. Só que aí eu sempre voltava e dançava umas coisas minhas quando eu vinha de férias para o Brasil. Cheguei a dançar na Bienal de Dança algumas vezes também lá no SESC. Na verdade, na Bienal eu dancei antes até, antes de ir pra Alemanha várias vezes. Eu vi nossa um monte de programa da Bienal, tipo eu acho que dancei em umas cinco bienais, e aí foi isso, Alemanha. E aí depois da Alemanha vim e criei um monte de coisas estou aqui *estruprada* agora com essa perna quebrada (risos)...

Agora é uma nova fase, sinto que é um novo ciclo de trabalho. Estou querendo me aproximar da universidade, não porque eu acho que eu acredito na academia, não é isso assim, eu quero trocar sabe? Eu quero poder atravessar esse mundo também e... E eu tenho um carinho pela UFBA, as pessoas que estão lá, e a Bahia e tudo mais, então eu tenho essa vontade assim de... Tenho vontade de dar aula dentro da universidade, muito, eu gosto muito de dar aula. Aliás eu acho que é a coisa que eu mais estou sentindo falta depois que eu machuquei é de dar aula. Gosto muito de dar aula. Gosto muito de ver as outras pessoas, sabe? Tentando fazer as coisas e abrindo o corpo e se descobrindo assim. Eu adoro esse diálogo artístico-pedagógico. Porque eu acho que eu também me inspiro muito na aula, eu sinto que eu tenho muitas ideias pra trabalhos pra danças na aula, sabe? Fico pirando assim vendo os alunos repetindo as coisas e aí vontade de pôr isso em cena, as pessoas repetindo as coisas e tal. E coisas também, *insights* que eu acabo tendo de movimento. Então eu gosto muito, quero muito dar aula. E aí eu quero fazer esse mestrado porque eu acho que eu estou com vontade de escrever, sabe? De pesquisar um pouco mais, sabe as coisas que eu estava falando, por exemplo, dessa origem da linguagem lá da *Folkwang*. Sabe, eu quero entrar um pouco mais na sabedoria desses lugares, pesquisar, de entender melhor e olhar também pras coisas que eu fiz e de repente pegar alguma coisa do que eu fiz e expandir um pouco em pesquisa, sabe? Mas assim, quero muito dançar também, muito assim. Quero tudo, quero dançar, coreografar, dar aula. Pra mim também ir pra Bahia tem a ver com uma vontade que eu tenho muito grande de

aprender mais sobre a música do nosso país, sobre a música da Bahia, todos os ritmos de matrizes africanas e que dão origem a tantas outras coisas que a gente nem acha que é que vem daí mas que vem, sabe? E a relação da dança com a música também, que é uma coisa que me interessa muito. Então acho que na Bahia eu posso potencializar um pouco isso. E aquilo que eu falei assim, o modo de produção em São Paulo até um certo momento funcionou pra mim, mas agora eu sinto que não tá funcionando mais. Esse ritmo frenético, essa coisa meio pra ontem, e todo mundo faz mil coisas. Não tá funcionando isso pra mim mais. O lugar que eu quero chegar com a dança não consigo chegar desse jeito, entendeu? Eu vou precisar me concentrar mais, assim, vou precisar talvez fazer do jeito que eu estava na Alemanha, tipo mergulhando em alguma coisa. Talvez não radical assim, mas só o fato de ter mais tempo pra criar ou estar numa cidade que não tem tanta demanda, sabe? Onde eu posso ver o mar, ter um refúgio, respirar, não é sempre saindo de uma reunião pra outra, projeto aquele e projeto aquele outro. Eu quero poder ter tempo pra fazer as minhas coisas de um jeito como eu te falei mais artesanal cuidando de cada etapa muito minuciosamente, muito cuidadosamente, sabe? E então é um outro momento agora. E acho que essa coisa do machucado também teve muito a ver...

Pedro: E só duas coisas pra te perguntar: Uma é se esse corpo ou essa experiência de formação... como você viveu lá fora do Brasil toda uma experiência, se você sente que tem alguma coisa que é específica, talvez pelo tipo de formação que a gente tem ou enfim... de um corpo brasileiro, se é possível falar disso ou se não, se isso não faz sentido, não é possível falar disso porque é muito pessoal, cada pessoa é de um jeito... ?

Morena: Eu acho que um corpo brasileiro pra mim não faz sentido, agora talvez uma maneira... Eu acho que eu não acredito nisso, num corpo brasileiro.

Pedro: Ou marcas do Brasil no corpo talvez.

Morena: Eu acho que na composição, no corpo não.

Pedro: Ah, na composição dos trabalhos?

Morena: É. Em como a gente junta as coisas, como a gente olha pras coisas e sintetiza elas assim. Acho que é mais por aí. Essa relação com as coisas todas que fazem parte de uma obra. Talvez isso eu acredite mais que possa ser classificado... Não sei nem se classificado, mas eu acho que dentro do fazer autoral, eu acho que eu mesma tenho vontade de me aproximar, de me apropriar mais ainda de onde eu estou, das pessoas que estão ao meu redor, que aí no caso é o Brasil, entendeu? Eu acho que é mais um jeito de

compor e não um jeito de se mover ou sei lá. Eu acredito sei lá, eu vi bailarinos incríveis assim na Europa de várias nacionalidades que poderiam dançar qualquer coisa e que poderiam... não acredito que exista esse corpo. Eu acho que é mais o jeito de olhar pras coisas e sintetizar elas, né?

Pedro: E a outra pergunta é sobre... O meu trabalho tem a ver com essa relação de presença e ausência, né? E às vezes de como que pela ausência é que você assimila ou acessa uma presença – **Morena:** Pela ausência você acessa... **Pedro:** tipo... alguém que não tá aqui, é porque não tá que você consegue captar algo da pessoa que quando ela está... Sabe coisas assim? Esses fenômenos de que é a ausência que veicula uma presença, e a presença que oculta algo também, então é um pouco disso que eu estou falando, então uma pergunta muito geral, tanto sobre isso no trabalho, na experiência com o trabalho da Pina, se você sente esse tipo de fenômeno, assim de repente de que a pergunta acorda alguma coisa que não tá lá, mas que... Ou de que ao acordar é que também você se distancia daquilo e aquilo pode se transformar... Eu não sei, pelo que até as diferentes experiências que os bailarinos falam, né? E também sobre a própria Pina assim, se você sente de alguma forma a presença dela ou do trabalho dela em algum lugar habitando ainda no seu trabalho, no seu corpo, então são meio que duas perguntas...

Morena: Bom, a primeira pergunta pra mim ela é muito pertinente, assim porque essa relação... até a ideia de exílio, mesmo que seja um exílio escolhido assim, não é um exílio forçado, por causa do contexto político, mas por exemplo, quando você decide ser estrangeiro, quando você vai pra fora do seu país, se distancia do seu cotidiano e tal, isso pra mim artisticamente já é super potente, e isso sempre foi um tema pra mim. Eu acho que a saudade e estar aqui pensando em lá e estar lá pensando em aqui, que é meio também que me lembra uma frase do Drummond, numa poesia dele que não lembro qual mas é “Quando estou na roça penso no elevador, quando estou no elevador penso na roça”. Isso é super presente pra mim assim, tanto na minha vida e aí a minha vida gera essas inspirações pra essas danças. Não é a toa que eu acho que as minhas referências artísticas, os artistas que eu me inspiro tanto musicalmente quanto na dança no caso da Pina e tal, eles têm isso como tema, eu sinto... o Caetano, a Pina, que tratam muito dessa questão do exílio eu acho. A Pina não sei se ela trata especificamente disso, mas eu vejo sim essa relação de ausência e presença no trabalho dela, na medida também em que é um grupo formado por pessoas do mundo inteiro, que de repente ninguém tem casa. A casa é ali, onde todo mundo compartilha aquilo e a gente tem que lidar com o jeito do outro e ao

mesmo tempo a gente é tão diferente, mas a gente fala a mesma língua, ou eu tenho que aprender a língua do outro pra poder me estabelecer ali naquele lugar. Eu acho que Wuppertal acaba catalisando todas essas ausências e presenças de todo mundo assim. Eu não sei se a Pina conscientemente elaborava isso nos trabalhos, eu acredito muito provavelmente que não, porque ela era super intuitiva, eu acho que ela não era uma pessoa de ficar elaborando as coisas racionalmente, era muito mais uma coisa de sensação, de captar a essência de cada um e tal. Mas acho que a própria configuração que ela movimentou no grupo faz com que esses aspectos que você tá colocando que fazem parte da sua pesquisa sejam muito presentes. Não é à toa também que ela se conecta muito com o trabalho do Caetano, do próprio Wim Wenders também, que eu acho que nas fotografias principalmente, mais do que nos filmes, as fotografias dele - tem até o livro dele aqui depois, de fotografias, se você quiser dar uma olhada – é muito forte essa questão da ausência e da presença. Assim, de umas paisagens super estranhas perdidas assim, mas que têm algo de humano... paisagens super áridas, mas que têm algo de humano ali por conta de um detalhe, sabe? Eu não sei, eu acho que sim, tem essa coisa bem forte dessa ausência e dessa presença. Mas eu vejo até que talvez assim eu acho que no meu trabalho autoral, eu sinto até mais isso. Não acho que seja um tema da Pina. Acho que é algo que talvez a gente como espectador, como pesquisador, possa com certeza detectar isso, olhar isso, e ver que tem, mas no meu trabalho eu sinto que tem super. Qual que foi a segunda pergunta mesmo?

Pedro: Da presença dela própria também ou...

Morena: Ah sim, influenciando... Muito. Aquela questão que eu falei dessa saudade de algo que não foi vivido que eu sinto muito por ela ter morrido para mim entre aspas “cedo”, né? Parece que traz sempre um ingrediente nos meus trabalhos tipo assim “Estou ainda buscando alguma coisa de Pina”

Pedro: E que é uma forma de uma presença que se dá pela ausência, né?

Morena: Exatamente, com certeza absoluta.

Pedro: Que é por ela não estar que você vai configurando essa Pina potencial ou imaginada ou...

Morena: Sim, sim, exatamente. Acho que ela ficou até mais presente no meu corpo, tanto é que essas elaborações que eu faço assim. É agora só né, depois que ela morreu, lá eu não tinha... parece que com a presença dela, era tudo muito assim eu não conseguia nem

pensar no que eu estava fazendo, sabe? E aí depois que ela morre que eu venho pro Brasil pra fazer meus trabalhos autorais, a presença dela vai ficando cada vez mais forte, e não só dela, mas do ambiente que eu vivi lá. Às vezes eu acordo e sinto o cheiro de algumas coisas que eu vivia lá, uma vontade enorme de comer uma comida de lá, tudo isso pra mim é como um material, como inspiração poética, como propulsor de algum tipo de mergulho poético, é muito potente... de você estar aqui pensando em algo que tá muito longe de você, e todo esse processo também de mitificar alguém e depois desmitificar, por exemplo, quando eu vi *Café Muller* pela primeira vez lá, era algo tão distante de mim e aquilo ficou latente anos, do tipo “quero dançar com a Pina, quero dançar com a Pina, ai meu sonho é dançar com a Pina”. Eu também não contava pra ninguém e nem assumia isso, porque eu achava que era impossível fazer aquilo. À medida que eu fui ganhando mais instrumentos e me sentindo uma bailarina mais potente, fui de alguma forma acreditando que eu podia fazer isso. Daí eu me aproximo e chego e acabo entrando na companhia mesmo, e aí quando eu entro na companhia, que tá tudo ali muito perto de mim aquilo começa a desmoronar, eu começo a desmistificar completamente aquilo, e ver que talvez nem era tudo aquilo que eu imaginava, ou não, ou era sim, mas eu só to muito perto então é um outro ângulo né, o olhar ganha outro – **Pedro:** Não dá pra ser como era quando você imaginava – **Morena:** Não, antes era um sonho, era um encantamento, era uma outra coisa. Chega no dia-a-dia e é uma outra coisa. E aí quando ela morre é como se eu mitificasse ela de novo assim. É muito louco, é como se ela se tornasse de novo algo inalcançável sabe? Como ela era antes né? Então eu acho que com certeza na minha dança tem sim uma busca, um dos aspectos, tem vários aspectos mas acho que um dos aspectos é essa saudade, é essa vontade de ter feito parte mais, vontade de ter dançado talvez vinte anos antes de eu ter entrado na companhia, sabe assim, porque tudo que me atraiu de Pina Bausch antes tinha a ver com esses primórdios da Pina. Eu acho que quando eu cheguei na companhia as coisas já estavam muito mudadas. Já estava muito famosa, a companhia mais famosa do mundo e todo... um outro perfume assim, sabe? Eu sempre fico olhando as fotos antigas da Pina, nos livros, dos ensaios, lá quando ela nem era famosa e tal, e eu fico pensando “Meu, como eu queria estar ali” Como eu queria ter estado *nesse* momento. Então isso com certeza é algo que me inspira pra caramba. Quase como se eu quisesse construir fantasiosamente, reproduzir talvez algo que eu achava que acontecia naquela época e aí trazer isso pro meu corpo, trazer pros meus trabalhos, não sei. Então essa coisa da ausência e da presença é muito forte mesmo.

Entrevista com Steve Paxton

(Por email, entre os dias 27 e 28/10/2016)

Pedro:

Dear Steve Paxton,

It's a great honor to write directly to you!

My name is Pedro Penuela. I am a dancer and researcher based in Sao Paulo, Brazil. Now I'm developing a research as a PhD project at University of Sao Paulo, which aims to discuss the concept of presence on performing arts regarding relations between presence and absence (in a different way of the one which theories based on representation concepts use to formulate). To do so, I'm studying and examining the work of three foundational artists of 20th century dance: Pina Bausch, Kazuo Ōno and you, Steve Paxton.

At this moment of the research, I'm mapping and tracking an itinerary among archives and institutions that keep records of the works of each of those artists.

I could find some records and register of your work in the material gathered by Contact Quarterly and Videoda, but this material is almost all about the period of development of Contact Improvisation, but don't cover the years before, and don't include records of processes of investigation, workshops, etc. (with exception of some transcriptions in CQ).

So, for this research I'm doing, it would be a fundamental experience and a very important step to be able to access other kinds of material, for example, regarding the process of development of some works and investigations, and also records of performances (presented during the development of CI, but also from periods before), or other kinds of records (interviews, records of rehearsals, or workshops, if possible, and if there are some available and possible to consult).

So, the first question is: do you have this kind of material? or, is it collected in some institution or other kind of place? or, is there an assistant/producer/researcher who is

gathering that or who is in charge of that issue (records, archives), who I could contact and may help me somehow with that?

Another demand (hope it's not so inconvenient): is there any possibility to ask some few questions to you directly? These would be questions about your work (regarding some of the questions and themes I'm focusing now). I can send you the questions previously, in order to give you the space to consider if they interest you or not, maybe...

Well, that's it for now...

Thank you very much,

Greetings!

Pedro Penuela

Steve:

Dear Pedro,

Please send your questions. The works before Contact Improvisation were for me investigations into presence. Although I felt they were instrumental in my understanding, I have not written (have never been asked) to develop this line of thought. I hope with your help to look back and discover what I was doing in this regard.

Regards,

Steve Paxton

Regarding your question about sources, aside from a few academics like yourself there are no archives, no one is gathering material, and indeed my concern with Contact improvisation led to supporting CQ and Videoda so that a record would exist for that period. I'm afraid you have to rely on my memory, which isn't too bad, and develop the questions which will lead you onward.

Steve

Pedro:

Dear Steve,

First, please excuse me this maybe boring repetition, but it's really a great honor and happiness to be able to dialogue directly with you and to have received your answer. Thank you very much for the willingness to consider my questions...

In fact, I am in the first year of a research process that shall last four years. So, these are some initial questions, but probably (I hope so) they will lead to further formulations and some other questions later...

But, well, some of the questions I can think now, that circumscribe some of my hypotheses and initial foci:

1. Starting with what you said in your last message: you said the works before CI were investigations about presence. What was your conception (concept, practice, notion, feeling) of "presence" then? And now? In other words: what do you meant and mean now with the word "presence"?

[...I hope it does not sound like an annoying question, because I aknowledge that at many times we investigate things without formulating a definition or concept of them; sometimes, because a concept does not help or would restrict the investigation. But, maybe you had a concept or was interested in some conception/notion of presence, or a specific approach to it. So this question is aiming generally to that field of interest...]

2. Do you think is it possible to really perceive something at a present moment? In other words (and trying to explain why this is an initial question), what do you think of the idea that we can only sense/perceive a kind of reverberation, "post-image" or impression of the perceived "real" thing?

[I'm asking that because one of my hypotheses (or ways of discussion) is that "presence" in your work is an issue specially related to an investigation of perception (maybe I can explain more about that, and about how it is linked with a general hypothesis I have about relations between presence and absence, and about the links and differences between your work and the work of the other artists I am focusing too), so the theme of perception will be one of the central themes of the questions, ok?]

3. In "Drafting interior techniques", you propose a way of work aiming to widen the range of perception (or awareness) of tinier and tinier events and sensible realities, in order to fill "gaps of awareness". Is it a right (or satisfactory) understanding of the proposal? And, if so, what do you think about the idea that at the same time perception should be stretched, the gaps or empty spaces in perception/awareness also sustain its possibility to sense new events and things. I mean, at the same time perception should expand, should it also be able to clear (erase, get empty), in order to keep sensing, to keep open?

Formulating in more general terms: what do you think about the relation between perception/awareness and lack/absence of perception/awareness?

4. In some of your texts, I identify a concern to distinguish perception and imagination (I mean, an encouragement to sense/perceive, more than invent or imagine things, or, at least, a proposal of training the ability to distinguish those experiences and to recognize when something is being "really" perceived in the physical word or, on the other hand, imagined, invented). Am I understanding right? And, if so, in the realm of proprioception, at what extent is it possible or desirable to keep this distinction?

5. Is really sensation and perception an axis or a kind of fundamental theme in your work? (Do you think it is okay to say that?)

6. What role do you think emptiness play in improvisation? (maybe it's more an invitation to digress).

7. Another invitation to digress or reverie: Could you speak something about the aliveness of past things (in improvisation, in dance, in movement, in life)? The aliveness of "dead" experiences and things (in perception or action), also (going forward) the aliveness of the work of your "predecessors" in your work maybe, or of the dance of other people in your dance...

[In this question I'm also thinking about a transcription of a class you gave about Small dance, when you speak about how old is the human body, how old and "past"/ancestor is this alive present form... like a paradox?]

Well, maybe those are already too many questions. Hope I'm not bothering you or being exhaustive. Maybe, if you prefer, we can also meet at skype, or some other way, so I can record the sound of you answering (if it's better or more comfortable than writing)... the way you prefer...

And, to finish, I would like to take this opportunity to speak directly to you not only to thank you very much for answering now, but also to thank you so much for having created, given space, energy, huge intelligence and so many other things to this beautiful invent which is Contact Improvisation. If it didn't exist, I (and so many other people, as you know) would not be dancing at all. It is due to contact that I could meet (and rediscover, and be) again a body - which was, before the experience with CI, really buried under many layers of condemnation, bulling, prejudice, and so many

body-alienating experiences. I could really stay here weaving a huge emotional testimony, but don't worry, I'll save you from that. Those words (maybe sounding so cheesy) are just a way to thank, to homage and try to express gratitude and admiration for your work, your generosity and courage in choosing not being a policeman of a trademarked practice, but a nurturer and a life-giving to that form, to dance and dancers...

(Oh, another issue: About records and archives. Sorry to insist, but, beside your memory - which is the most valuable and beautiful to be in touch somehow - isn't there any videos of solo performances you performed before the development of CI, or during the decades after its inception? Maybe with you or with other people (or in a specific library, etc.)? At the internet I could not find that, only few small fragments).

Thank you very much!

Heartily,

Pedro Penuela

Steve:

I have answered within the body of your email below.

Steve

On 10/28/16 12:53 AM, pedropenuela . wrote:

Dear Steve,

First, please excuse me this maybe boring repetition, but it's really a great honor and happiness to be able to dialogue directly with you and to have received your answer. Thank you very much for the willingness to consider my questions...

Thank you for your interest.

In fact, I am in the first year of a research process that shall last four years. So, these are some initial questions, but probably (I hope so) they will lead to further formulations and some other questions later...

But, well, some of the questions I can think now, that circumscribe some of my hypotheses and initial foci:

1. Starting with what you said in your last message: you said the works before CI were investigations about presence. What was your conception (concept, practice, notion, feeling) of "presence" then? And now? In other words: what do you meant and mean now with the word "presence"?

In 1967 I was mounting *Satisfyin Lover* in Seattle with 42 local volunteers. The first in the line was a woman I knew well, and she walked across the stage in an exquisitely painful self-awareness. I critiqued her presence, and asked her to try again. No improvement. My question at that time involved doing something 'natural' on stage. Her performance made me realize (again) that performance is not at all a natural event for some (maybe, all) people.

Self consciousness is a factor in performance + audience. Most of the performers found a way to pretend they were doing something natural. Some performers find it an enhancement, some a block. I transitioned from painful performing to comfortable, enhanced performing over years. My aim in *SL* was to see the ordinary consciousness of people doing what they do. I realize this is a difficult thing to put upon a stage. I have written that only Lucinda Childs, in *Street Dance*, achieved this, because on the street the passers-by who entered the performance space of two aware performers, were in a natural state and that because they were unaware a performance

was taking place. (I can't find the article to give you a citation, so perhaps you can't find it either. I have a plea in to Nancy for help.)

Presence is the manner of performing, with roles or lack thereof ignored. The confidence (or lack of) with which the performer meets their audience (or lack of.)

[...I hope it does not sound like an annoying question, because I acknowledge that at many times we investigate things without formulating a definition or concept of them; sometimes, because a concept does not help or would restrict the investigation. But, maybe you had a concept or was interested in some conception/notion of presence, or a specific approach to it. So this question is aiming generally to that field of interest...]

2. Do you think is it possible to really perceive something at a present moment? In other words (and trying to explain why this is an initial question), what do you think of the idea that we can only sense/perceive a kind of reverberation, "post-image" or impression of the perceived "real" thing?

I agree that there is a lag between the offerings of ongoing events and emergent transformation into a 'perception' or thought. Due to the time needed to process a stimulation and its arrival in consciousness. About 300 milliseconds, I am told. Our awareness of an event would be a report from the very recent past. However reflexive action might be swifter, so the response could indicate that consciousness is not the only way the recent past is processed. In my reading I have seen claims that with specific and long-term training in meditation or some martial arts, a perception of now is possible. This might just be loose language, i am in no position to judge. My study of at least the shorter times we might be able to access involves the *Small Dance*.

In the *Small Dance*, one stands and muses on the reflexes sustaining the upright position. My thought was that with study, the brain would begin to entrain with the speed of the reflex. My experience is that yes, with persistence, the perception of the reflex becomes much refined, and the perception of the reflex magnifies ever smaller aspects of the reflexes. How far this takes us toward 'now' I could not say. My experience indicates that some change is indeed effected.

[I'm asking that because one of my hypotheses (or ways of discussion) is that "presence" in your work is an issue specially related to an investigation of perception (maybe I can explain more about that, and about how it is linked with a general hypothesis I have about relations between presence and absence, and about the links and differences between your work and the work of the other artists I am focusing too), so the theme of perception will be one of the central themes of the questions, ok?]

Yes, it is appropriate.

3. In "Drafting interior techniques", you propose a way of work aiming to widen the range of perception (or awareness) of tinier and tinier events and sensible realities, in order to fill "gaps of awareness". Is it a right (or satisfactory) understanding of the proposal? And, if so, what do you think about the idea that at the same time perception should be stretched, the gaps or empty spaces in perception/awareness also sustain its possibility to sense new events and things. I mean, at the same time perception should expand, should it also be able to clear (erase, get empty), in order to keep sensing, to keep open?

Formulating in more general terms: what do you think about the relation between perception/awareness and lack/absence of perception/awareness?

I have to investigate the word "lack". It indicates non-awareness. The relation between awareness and lack of awareness is, for the mind, almost the same as existing and not existing. The gap is remedied by building experience which reveals the material which exists which was not known. This is not just information, but apparently influencing the very structure of the brain so what was previously unknown can become known. It does begin with your question, or something like it. This ability is one of the marvels of the human mind or language.... that we can even think about something being unknown.

4. In some of your texts, I identify a concern to distinguish perception and imagination (I mean, an encouragement to sense/perceive, more than invent or imagine things, or, at least, a proposal of training the ability to distinguish those experiences and to recognize when something is being "really" perceived in the physical word or, on the other hand, imagined, invented). Am I understanding right? And, if so, in the realm of proprioception, at what extent is it possible or desirable to keep this distinction?

Fantasy and fiction are properties relating to my previous answer. Going beyond what is unknown or incipient, is there a function of imagination which does not pursue fiction? Can imagination also pursue the actual and phrase it in terms which reflect that attitude? Science seems to try this, but the history of science is not only achievement but also erasure. Theories are discarded. It is more consciously unstable than ordinary formulating.

5. Is really sensation and perception an axis or a kind of fundamental theme in your work? (Do you think it is okay to say that?)

Precisely.

6. What role do you think emptiness play in improvisation? (maybe it's more an invitation to digress).

It is a useful step. However we cannot function without memory, so at some point it becomes moot.

7. Another invitation to digress or reverie: Could you speak something about the aliveness of past things (in improvisation, in dance, in movement, in life)? The aliveness of "dead" experiences and things (in perception or action), also (going forward) the aliveness of the work of your "predecessors" in your work maybe, or of the dance of other people in your dance...

I am struck with the precision dance performers replay their choreography. In my thoughts about improvised dance, I tried to do the opposite. Eventually I found that my body is a web of habits, and I am not able to erase memory to the extent I attempted

at first to do. My performance of the Goldberg Variations was that attempt, and Contact Improvisation is another, perhaps in some instances more successful at subverting memory for creative answers to the puzzle of the interlocked bodies.

[In this question I'm also thinking about a transcription of a class you gave about Small dance, when you speak about how old is the human body, how old and "past"/ancestor is this alive present form... like a paradox?]

Well, it can be argued that the body is both an ancient form and that no dance or song, which rely on living embodiment, can be older than the present generation of performers, specifically at the moment when they are performing. I don't think this is really a paradox. If we create culture (try to conserve achievements,) then we accept that culture is in the present generation to different degrees for each performer, and collective memory is a factor in the experience. I was examining exactly this question in *Satisfyin Lover*, *State*, and *CI*.

Well, maybe those are already too many questions. Hope I'm not bothering you or being exhaustive. Maybe, if you prefer, we can also meet at skype, or some other way, so I can record the sound of you answering (if it's better or more comfortable than writing)... the way you prefer...

I think I prefer email, where I can examine my replies. You are asking very technical questions involving physiology, neurology, psychology, art, culture, language, philosophy, etc. I am just a dancer, so I have to try to be careful.

And, to finish, I would like to take this opportunity to speak directly to you not only to thank you very much for answering now, but also to thank you so much for having created, given space, energy, huge intelligence and so many other things to this beautiful invent which is Contact Improvisation. If it didn't exist, I (and so many other people, as you know) would not be dancing at all. It is due to contact that I could meet (and rediscover, and be) again a body - which was, before the experience with CI, really buried under many layers of condemnation, bullying, prejudice, and so many

body-alienating experiences. I could really stay here weaving a huge emotional testimony, but don't worry, I'll save you from that. Those words (maybe sounding so cheesy) are just a way to thank, to homage and try to express gratitude and admiration for your work, your generosity and courage in choosing not being a policeman of a trademarked practice, but a nurturer and a life-giving to that form, to dance and dancers...

Thank you

(Oh, another issue: About records and archives. Sorry to insist, but, beside your memory - which is the most valuable and beautiful to be in touch somehow - isn't there any videos of solo performances you performed before the development of CI, or during the decades after its inception? Maybe with you or with other people (or in a specific library, etc.)? At the internet I could not find that, only few small fragments).

As soon as video became available to the public, I began to record dance. But you are asking about the period before video became available (for me about 1972). Of the videos made after I began to work on CI, Videoda is the only archive. I and Videoda have not put any material on the internet. But there is a lot of video which Videoda has not made public. Much of this material has recently been digitalized. It is theoretically available, but will depend upon your negotiations with Lisa Nelson at Videoda, her available time to do the work of transmission, your specific requests, etc. It is a very large archive.

Thank you very much!

My pleasure.

Entrevista com Steve Paxton

(White River Junction, Vermont, 22/07/2017)

Pedro: Well, good morning again, first, thank you for welcoming me, thank you for everything, for our first conversation by email... I don't know if you remember it... It was quite good for me, and well, I have now some curiosities just for... Because I've never found a complete list of performances, like Sally Banes talks about some performances and I could find reviews and things like that, but not a complete list - By the way I was thinking about asking you if you would like someone to do that, like a kind of a Steve Paxton's source book or something like that maybe...

Steve: How could you find them all? I don't remember...

Pedro: But it could be like a specific project, like to track the whole sources possible and try to make a document or a book or something retrospecting the whole work...

Steve: I don't know how you'd do it but if you wanted to do it, it's fine with me... But I...

Pedro: Don't know how...

Steve: ... don't know how.

Pedro: Well maybe most of the things are in VideoDa, not the first ones...

Steve: Not really...

Pedro: Not really... it's more contact improvisation, right?

Steve: Yeah... And other things, because I was doing contact improvisation working with David Moss, working with Lisa, Grand Union for some of that, my own performances, so there was a lot going on.

Pedro: After the video started to work...

Steve: Well video was there for some of it, some of it I... You know, Lisa and I didn't travel together or... you know...

Pedro: Well I don't know... I could try and I tell you if...

Steve: You'll get more than you know now, probably.

Pedro: Yeah because now I have like a very fragmented overview of the whole work, like for example what do you consider [to be] your first authorial work? Your first performance that you... Because you started with Cunningham or before Cunningham...

Steve: Oh around the time of Cunningham I guess the first serious performance were... Judson.

Pedro: Oh okay, like it was the first moment of exploring an individual...

Steve: So that was around 1962, and I was interested in walking and slow time and... very different than the next decade.

Pedro: And after that, like “Proxy” is it from this moment of Judson? and “Flat” also?...

Steve: Yes.

Pedro: Okay... And one thing that interested me a lot was, I read in some... I don’t know in which interview or document, you were talking about “Flat” and “Satisfyin’ Lover” that it was about invisibility, like when we get used to something it becomes invisible...

Steve: Yeah we don’t notice it.

Pedro: We don’t notice it... So you were trying to make visible again something that’s taken for granted, and if you could just tell me a little bit more about it, because I’m working with this... What we access, what is presence, what is absence, so it has to do with what I’m trying to figure out in your work and in the work of others, so if you could tell me a little bit more about how do you think this works on stage.

Steve: Well it has to do with perceptions, doesn’t it? And I guess as I trained my body more I had this question: What is it doing when I’m not training it, and thinking about it, and being... growing that awareness in my brain? – What is it doing when I’m just... Well, when “It” – my body – is just moving around and I’m not... I’m not considering it, you know? And so I began to consider it, and... so that meant, in things like “Flat” paying attention to very small details, and I became interested in things like how one ties one’s shoes, how one dresses and undresses, and putting them on stage means that the details are sort of under more acute scrutiny, you know that word? So I was building performances based on looking carefully at ordinary things, and that went on for ten years.

Pedro: And from where do you think this interest came... Like what called your attention to the ordinary?

Steve: Well I think it was the beginning of questioning perception, and that continues you know... Perception has something to do with being aware that you are perceiving, so that leads from...

(interrupção)

Steve: so that was this kind of perceiving led to.

Pedro: When I speak with my friends about your work they get very curious about... like... For us now because of your work, because of the somatic techniques, questioning perception and the way we feel things and the way we perceive looks like a very solid questioning, [I mean] there is an established tradition about it, but when you started it was, in the dance field, it was quite new... like people were not questioning perception exactly. Did you start to enquire it, to question it, because of the relation with the spectators or because of your own experience, your own body experience?

Steve: Both, I think, but mainly my own body experience, you know, that was the primary source... Yeah, when I began I didn't feel much support, I didn't know where to look, you know? I'm not much read in philosophy or even in physiological investigations... Gibson was an important author for me. In a book called "The Senses Considered as Perceptual Systems" and I think that sort of gave me a way to consider what I was perceiving and the fact that the brain has a way of adapting to the sense that... or to focus on a certain sense and get information there and then shift to a completely different sense, and this weird idea that although we use the senses to make a whole picture of where we are, I think a lot of the brain must be just involved in noting the changes in sound, sight, sensation of skin, weight, internal sensations, you know? And just noting the changes so that we have a memory of where we just were and if we're moving then how everything from the point of view of seeing it moves around you as you move through it, it seems to me to be... going by your eyesight, as you turn your head, the room seems to be moving that way, now focused here and back and all this table comes into focus, you know? A more central sight, that kind of thing, and yet they are so radically different, you know? Sight is a violently different thing than hearing, so we are putting together these very different sensations to make a picture that we sort of blend or infer fits together, if we see something move then we hear a sound.

Pedro: You infer the relation...

Steve: Yes, but the sound is still traveling much slower than the sight, so if you see something moving up on the hill there you might see it fall and then you hear the sound a little bit later, that kind of thing, whereas the sight is coming much faster and we can't even estimate. That's our basic sense of how things are happening, so we accept the fact that the sound comes later, you know? And it's a little bit bizarre, it's a little bit like... with that distance we really see the construct of these vague different modes of perception. So that was an important precursor or beginning of the idea of contact improvisation, where touch plays such an important role, and I realized that in dance touch doesn't play such an important role in the training. It is... mostly you train individually in the class, I mean, in a group but everybody is isolated from one another and you're doing your exercises separately from one another and... Yeah, there is no touch, and what touch brings is a kind of immediacy to the perception because it's going very directly from the contact with the moving partner into your own body and your own reflexes are very much tuned to it, so yeah I felt like it was a dance not made as most of the art dances for sight to perceive but really for touch to perceive, and then whatever that makes is the construct that you get from sight, but you are getting... You're not getting what the performers are feeling, you're getting a visual of what the performers are feeling... Which I think is true anyway, I mean, a dancer has their own sensations of their body as their reality while performing, it is either supposed to do movements that it has rehearsed and that there it is very clear what the perceptions of that feeling, that movement, would be or in improvisation you're trying to find the next event that your body is able to do, so... it's still looking at physical perceptions, internal touch, or however you would say that, internal awareness of the movement of the body, you have... whichever of the two major options that we are watching.

Pedro: And this... and all this importance of touch in contact improvisation, you were already inquiring it before starting to work with the material for "Magnesium" or it became to be clear after working with that...?

Steve: Well it became clearer as I was working with it. There were a lot of questions, but the idea for it was experienced in Grand Union with various dancers that happened... Grand Union was a great experiment in the sense that most of the people who were in it went on to do their own work and to live the Grand Union and this constant changing structure in form, improvisational form, to focus on particular elements or to concentrate on particular elements that they wanted to work with...

Pedro: It was a kind of choice in focus on some...

Steve: Well when you have so many choices in the Grand Union performance, some of them are interesting to you, for me this touch question came up for instance, so then I went on to investigate that further and to create a form that was based on, as opposed to just experiencing it on Grand Union and going on to something else, you know? Conversational form or dancing with somebody form or character that you might pretend to be in a kind of sitcom aspect of that work... so... yeah the questions and the perceptions came prior to "Magnesium". With "Magnesium" I was able to find a way to train... I had a men's class, at Oberlin [College], it was only men because there were a lot of men involved in the program and I thought it would be great if they had a workshop of their own, so they were in some cases athletic and in some cases not, but they were all fit and young and I thought if I'm going to try this out, it might be better if I didn't try it out in Grand Union where everybody was in their thirties or more, you know?

Pedro: Could be more dangerous...

Steve: Could be more dangerous and I felt that the people in their early twenties would be... Would survive if it was dangerous, so we did some dangerous things but we found ways to do them so they weren't damaging, you know? And obviously there were ways to do them that would be damaging where it could be harmful, so yeah it was a chance to see how to train people, how to focus their attention to the right elements so that they could do improvisational stuff, you know? Including falling, sort of colliding in the air, you've seen "Magnesium", so you know that there was some...

Pedro: We've tried including to... with my group in São Paulo, we proposed to kind of research the same material and so I experienced a lot of collisions in my own body but I saw the video, it was...

Steve: Yeah and so that colliding in the air came from Simone Forti, so she was very important to me as a... somebody who was very brave and thought that the body could and would protect itself, and also the idea that you collide and you soften, you know? As opposed to... very often when we... are surprised or afraid of what's happening that we tense up, so trying to find that thing in which the collision in the air for instance that the bodies soften as they collide, therefore don't bounce or hit in a hard way, but actually blend in, so the whole thing, the two bodies become one kind of mass, and the falling to the floor and all that is done without resistance, so yeah the idea that resistance is not

productive and that there is a state of mind that you can get into which allows the reflexes to produce the safe option in a complex movement, fast high energy movement situation.

Pedro: Do you think it also is an influence from Tai Chi? You practiced Tai Chi...

Steve: I practiced Tai Chi and it was very important. I think the more direct influence was probably Aikido, because it is high energy, it is, in an Aikido class there are moments when everybody is practicing a form so you have partnership, you and a partner are... One person is attacking and the other person is doing Aikido, which is receiving, without tension, but guiding the energy of the attack in such a way that you get control of the body, you know, with the various techniques, so you get control of the body that is attacking you, and then you change... Anyway, so that's very concentrated between the two partners, but there are many partnerships going on at the same time, so it's very chaotic, and people are rolling on the ground and taking up suddenly a lot of space, you know, as they... are thrown, you have to roll to the end of the roll, stand up, come back and attack again, so suddenly the space is expanding and contracting around the exercise and everybody is doing that and it was one of those Simone Forti moments where it was clear that we could all, somehow, keep... be aware of what everybody on the mat was doing at once, you know? And there were rarely any problems, even though the mat was full of bodies doing unpredictable things: falling, rolling, being thrown through the air, some people standing just doing the Aikido and guiding the other body, but what that body did... So there was a lot of training individually for us, you know, learning how to roll, learning how to land so that you spread and put as much surface as possible on the ground so that the impact is spread out and not concentrated on one limb, maintaining a round shape, using *Ki* which is a Japanese idea, I guess it's also from China, from Tai Chi, of a very gentle, outward, imagined... what's imagined if it goes outside your body, if you imagine *Ki* as if you are pointing, you know? When you point towards something, you are... inside your body, you're aligning with the target, outside the body there is this imagined line that goes towards the subject, you know? Through the air, it's invisible. We accept the idea that with pointing there's an imaginative part of the activity, and... so all of that was part of what I tried to build into the beginning of contact improvisation.

Pedro: I also heard about the name "Magnesium". I've read different versions explaining it, like I've read now someone saying that it was decided in the moment of the performance, the name, something like that... and I also read someone saying that it was because of the atoms of Magnesium, they are quite elastic, its some sort of, is it?...

Steve: That's more like it, I thought of it as... I believe that bursting to flame on the presence of oxygen, so very excitable and combustible.

Pedro: Oh okay, that's why you chose this element... Interesting, it's more about burning, about combustibility...

Steve: Combustibility.

Pedro: Perfect. And I've read also in one conversation you were having, it's in "Contact Quarterly", with Lori B., and you said before "Magnesium" you were working in a kind of solo work, working on your own work, that had still these elements of touch and collision, before "Magnesium", so it was already...

Steve: Well I was working in Grand Union, so there were elements there, but I was working on a solo in which I wanted to be able to leave the Earth and return without injury, so, yeah I was throwing myself around on soft surfaces like grass, whatever, but trying to figure out: Was there a shape, and an energy, that made it safe to fall, no matter what kind of fall it was? So I was doing that in a year... two years before contact improvisation.

Pedro: And you performed that work? Or... – **Steve:** No. – ...just became "Magnesium" and all the other work, oh okay.

Steve: I mean, that was the work that led to me to think if I could figure out how to transmit this idea that "Magnesium" would be possible. And that was interesting because... I can't remember how many guys were in the work, it was a number... Like nine or something, did you say...?

Pedro: I think it's eleven...

Steve: Eleven? So, and they were all different, you know? I realized that I had to really watch each individual and see what their senses were doing and try to guide their senses into a way, I mean they were helping me guide it, I mean... because they were trying to learn it as well, but I tried to teach somehow to roll, tried to teach somehow to stay aware of space as they rolled... yeah basically how to stay aware of space, and I noticed at that time that very often when people rolled, they would close their eyes, so this was like a forward roll or I was trying to teach some Aikido rolls, which are diagonal rolls, that while they were actually in the roll, their eyes would close and their bodies would take over to, I don't know, to not be disoriented by the way that the vision seemed to be passing

in front of their eyes, you know? In a roll, the world seems to go by in a very unusual way, so we are used to this sort of lateral turning of the head and keeping track of everything as it seems to move from the point of view of the eyes across the vision, but with rolling, you know, the room is a different dimension, vision, movement, and so that is disorienting and indeed the whole question of “What does it mean to become dizzy? What does it mean to become disoriented in movement?” was a big question for me. I found out that if you turn like the Sufis turn, just a constant rotating around your upright axis, that the eyes start to... The eyes focus and so if the room is constantly going by, what happens... Well, I can show you. If I turn my head and I don’t move my eyes so I don’t feel like I’m moving my eyes, if I’m trying not to move my eyes but I’m turning my head, the eyes actually fragment the space, so it goes... You... Have in one rotation, what? a 180 rotation of the head, your eyes are stopping, checking, going into focus, just for a fraction of a second, so when you’re turning constantly that starts to be the mode of the eyes... and then, when you stop they continue to move that way, in a minute or two of turning they will adapt to this reality that you are presenting them of the room moving around you and the eyes will stop, and they keep focusing towards the direction that you’re turning, you know, to get to the next stable focus, and then, when you stop, it continues to happen and then you feel dizzy, because the eyes and the lack of movement produce a conflict; when the movement is happening it isn’t so bad, because the eyes and the movement are in agreement, but if the turning stops, the eyes for a while continue to do this jumping to the next thing and you get a sense of visual movement without any body sensation of it... So, these were all things about perception, you know? And discover that they’re actually... I don’t know what you call them... It’s funny I don’t have a word for this after all these years... that they are... Constructs? Or rules? Or habits? Or...

Pedro: Kind of a syntax of perception...

Steve: At any way, they do have ways in which they operate, that influence our sense of what’s going on, so if your eyes are jumping after turning, if your vision is still with that for a while, well it means that they’re useless for normal vision until that stops, you know? Or you have to overwrite them, sometimes you overwrite a sense so that if after being dizzy, after turning, or while dizzy, you can test your balance by tuning to gravity as opposed to tuning to vision, then you’re much more stable and that’s something you can

do consciously, so a bit of it was just the question “What can we do consciously to affect the way we are perceiving things?” In other words, tuning.

Pedro: Because it addresses a kind of concept of perception as a very... A blend of different fragments of sensation, like there's the sound and image and the brain mixes all this and creates a kind of image of the world and what's happening, so as you said it is a construct... and, how do you feel about this? like... Because mostly scientifically we know that. It's a kind of scientific truth, but it's different from the common sense that things are there and we get in touch with things, so as you were inquiring it in your own body and you... like intensely inquiring it... how did it feel? How did it change your way...?

Steve: Well I was really amused at the fact that we have at least two different realities going all the time: one is the scientific reality – we know the world turns, you know? We know the Earth is turning. But what we see and what we feel and what we casually accept is that the Sun is coming up from the East, you know? So the... I can sympathize with people who think that the world is flat, because the world is so big that the curve is not, you know, so irregular that we can't see the curve exactly... We rarely do we manage to see the curve. Very useful to see photos from space where there it is, it's round, it isn't just an idea of roundness... Yeah, so that kind of thing, and how relative it all is, so there's at least two different realities, maybe more, if you are religious for instance you might have the religious reality, if you are scientific you might have a scientific reality, if you're just going swimming, you know, you might have a sensorial reality that you are dealing with and they all work very well in their own way, they solve things, but it's hard to put them all together, I mean, right now there's a very big conflict going on, on *YouTube* anyway, between religious thoughts and non-religious thoughts, you know? Like people saying “There is no God” or people saying “Yes, there is a God, and we believe in it and billions of people do”, so it's justified by the vote of the belief system. So yeah that's... all of this comes from... essentially for me, from walking and that long time spent doing ordinary things looking at them intensely and trying to understand what is the time of an ordinary gesture, or an ordinary movement, or an ordinary task, what is the time there? How is it perceived? And maybe I'm not so interested in Newtonian physics and how that applies to the situation as to the perceptual conflicts and ways in which perception happens and the way that the brain... The brain has no senses, I mean, the senses that it has are what we call the senses and I think that they have managed to find, I don't know,

around 25 different senses, so it isn't five senses with the mysterious sixth one, that mysterious sixth one is a little bit like God, you know? There's reality and then there is things that we don't understand and so we say "Okay, I'll assign that to something divine"... there are always things that we don't know, but that doesn't mean that we can't figure out more about them and discover how they all fit together and how it happens, that we know what we are in space, you know? And that's amazing to me that we do this, that we know where we are relative to everything that we can see and hear and feel, that we have a... I should think a large part of the brain is concerned with this, it's absolutely essential...

Pedro: With knowing where we are?

Steve: Just knowing our location in space and what we are relative to, and who we are relative to, right now you and I are having a conversation, well, that is taking up a lot of brain space I should think, you know? That we would be assessing how our conversation is going, where we are in the conversation, how it's... You know? What's opened, what's closed, how we are feeling... So that's sort of where we are, that's one element of it, also there's the window, also there's the stove, also there's the table, also there's the floor, also there's the chair, all this is being constantly navigated.

Pedro: And articulated in the brain like, blending and separating at the same time. And I read you saying that you made a kind of a metaphor of someone that tried to learn geometry from the very... Like... I'm not remembering exactly... from the very beginning...

Steve: I remember this one... I had a math teacher I loved very much, he had a kind of Parkinson's, so when he wrote on the black board it was very shaky and took a very long time for him to write a formula, you know? And he had very thick glasses and he was really a case... He was just such a perfect, you know, sort of kindly professor. Anyway, he told us a story that I think struck me maybe too deep, which was of a very talented young student who had difficulty with tests because he wouldn't accept... he always got it from the most basic premise, you know? So he would have to prove the geometrical axioms and then go on to prove the actual formula that the test was about and he had to do this with every question, and he had a little bit of OCD I suppose, a little bit compulsive about this, but it just... He was very talented, he could get, given enough time, he could get the answers, but tests of course are given in a fixed amount of time and he didn't have time to do all of the procedures that he wanted to do, so, yeah, this goes a little bit back

into dance because at the time that Judson started and we started doing radical new forms and ideas about dance, what the dance world, if you can call it that, was thinking was that dance was only the structures that involved high technical innovation and development, high choreographic... this was quote "The dance" you know? High choreographic development, ideas coming on, a lot of storytelling on those days, a lot of it was quite actually... To do with a kind of literacy: you picked a subject, a human subject, you made a dance about that person, you assigned this role to a dancer, you made a movement that revealed or was to do with what you thought that... it was all about your imagination actually, you know? Like if you, I mean Martha Graham choosing to do classics of Greek mythology or Greek, well, anyways, stories thousands of years old, you know, dealing with Medea or whoever... how could she know how they feel? How could she know anything about them? There was no historicity, there was no way that they could be... There was no verification, it was all... Well, intuition maybe, which is not to be disparaged, she made work that was quite interesting, but on the other hand it was kind of caught in a formula that was based on what she had inherited as the nature and proper subject matter of dance, so when Judson happened, that wasn't our focus, and so they didn't consider it dance and I could see the conflict there, it was a little bit like the scientific versus the sensory realms in which we live... here was a dance that was based on storytelling, movement making, music and movement going together so that the music was *amping* (?) the emotional element of the dance, it was a formula, it had gotten formularized. Cunningham broke that, Cunningham saw another way to do it, but it wasn't considered dance because dance had become so much about this one particular way of constructing it, and I think by the time of Judson, so we are talking about the early 60's, they had all become quite matured dancers, Graham, Limón... they were working with various elements and Balanchine, you know, on and on, the accepted artists of that day were working with a precept, that sort of meant that they couldn't... it was difficult to go outside, it was also self-reinforcing, it was difficult to go outside, find other ways. Cunningham managed with chance procedures, so that he couldn't be literary, or he couldn't be very literary to be... Well, he could, and did... have references in his works, but they weren't the most relevant thing. What he wondered was for the movement to be seen clean of literary references or to provide a new perception of movement and the body, so it was very important that he happened in terms of Judson, because Judson had not only to adopt the idea that new perceptions were possible in dance but also not to do Cunningham, so we had to avoid the dance establishment and we had to avoid the anti-

dance establishment of Cunningham and find still other ways to... and we had to avoid each other. We couldn't be doing, you know, the same work as each other, so... yeah I think that was important, I think it was very liberating... Not comfortably liberating, like uncomfortably liberating like "Oh shit, what are we *gonna* do?"

Pedro: Do you feel like you're... Like this student that wanted to start with the basics and rebuild the whole...

Steve: Well, I mean walking for 10 years, come on... That's a basic... I was looking for ancient movement.

Pedro: And why do you feel you were interested?... Maybe because of the influence of this teacher or because of something else...

Steve: I don't know, I mean, why does somebody influence you? It's not only their power, and their story, or an example that they give you, but it's also the way you hear it.

Pedro: Totally.

Steve: And yeah, I was very sympathetic for that poor math student who couldn't finish the tests, but I was not under... I wasn't being tested, I could spend as much time as I wanted to, and I could also in performance spend as much time as I wanted to, because it was a very open environment, we were not constrained by the establishment ideas of what we should be doing, that's a little bit hard to get away from... much of our lives are to do with what the establishment, whatever that is, I'm sure there are different kinds of establishment but I mean we all wear clothes, I see no reason for doing that except that the establishment, society, everybody, seems to agree that it's necessary to do that, there's no logical... Kind of empirical thing and we do take them off and put them on, that's what clothes are, you know? But yeah we tend to wear them socially... So anyways, very important elements of our lives are determined by rules that we absorb as children and just continue living on.

Pedro: Yes. And what do you feel about the dance you see today? The way things are going...

Steve: Can't really see a lot of dance up here... Yeah, sometimes I see performances, I see that there are people doing quite inventive forms and movement structures. I've retained an interest in improvisation, but I see also its limitations, there are very few improvisers that I really enjoy watching...

Pedro: Why? What are their difference?

Steve: Because... Of what they imagine is the reality they're in. Sometimes it doesn't work for me the kind of construct that they imagine as the basis of their work, I'm remembering... I'm very fond of Lisa's improvisation, I don't know how she does it and it's... you know, I've been watching it for decades and it's really... I have some clues but you know she's doing a very different thing than I do, what I think I'm doing it, so we have two different setups, or whatever this word "improvisation" means, and I remember in a performance she was in there were two women, small women, the other woman went first and I saw the audience leaning back in their chairs and sort of their hands came over their mouths and they were kind of masking, you know? Watching this woman dance and she was doing... there was music and there was dance, and she was dancing around, and they withdrew in that... A fraction of the weight going back, you know? The head going back, the perceptions being receptive but not eager to receive, a kind of feeling, and then Lisa came on and I noticed that they were all leaning forward and their hands were down and they were smiling at her performance and they were totally engaged, so what's the difference between these two women, you know? Not anything I can articulate but I saw it happening and I felt the same way... I felt very engaged with Lisa, as I always do and other people I don't and so what is their reality? I guess that's not the right word, what's their imagined sense of what improvisation is? And since we can't find a definition really, except that maybe you have a... I don't know, maybe the mind can produce a construct in which you improvise. Maybe the mind... The way it perceives things is the foundation for the improvisation that you perform and put out for an audience, so this can be either basic perception or imagined motion or a movement trope that you feel like investigating, you know, as a musician might go lyrical or might go percussive... but, yeah how it operates I'm not sure but, there isn't a lot of it. I also don't like most choreography I have to say... It being improvisation is just the more immediate aspect of the problem. Choreography, which takes so long to make and so many choices have to be made, and I don't like most of those either, but I love dance, I seem to love movement, I seem to love... There are moments when I'm just hypnotized by somebody's movement, other times when that kind of involvement is not even remotely possible, I reject it even as I'm watching it, so... "What do I think of dance" is complex.

Pedro: But [do] you feel that today is quite... besides this specific differences between performers, do you feel some kind of generational change and some kind of...

Steve: Not really, not really... It's much more, yeah I guess there are some... I mean, it's much more acceptable nowadays to be very abstract or to not have any particular point, you know, to the performance... That used to be against dance, now it's acceptable, mainly because of Cunningham, although with Cunningham you always saw this great formality in the movement, you know, very refined technical work that the dancers had to perform, and that gave it, however abstract it was formally, a lot more dignity. If dancers are not... well involved in the movement that they're making, then it sort of just becomes very bland, I guess it becomes like *fast food* or something, you miss the specifics that a great chef can produce even if they're doing it with new ingredients or they don't have a recipe or something, but they just know how things go together and they make something that is delicious, and other cook could be reading the recipe and doing exactly it says and it comes out... Tasteless or not interesting or not even nutritious so...

Pedro: There is a kind of mystery about it, this... – **Steve:** Quality! – quality...

Steve: You remember the Robert Pirsig book "Zen and the Art of Motorcycle Maintenance" maybe you remember that. So he gets very into the idea of quality, that we can all know what good quality is, what bad quality is. I don't know if we all agree, in fact it's obvious that we don't agree on these terms, first personally we have a sense of...

Pedro: What is for us...

Steve: What is for us a good, the good qualities and the bad qualities, so yes it is mysterious... He managed to write about or use language that would lead us to understand what the realm is but we don't actually... well we're left with the idea that we are all different and all seeing things, so we got back to that kind of Cagney idea that it's all separate and individualized perceptions and that we don't know what anybody else is doing and it's all very isolated in a way, and in that isolation is our... unity.

Pedro: Do you think maybe contact improvisation was a way to bridge this isolation? Because it's also a quest to create a common perception.

Steve: Yes, yeah, yeah, I'm not sure it is a common perception but at least it is a... It has a... This... Very quick connection and agreement about what's happening physically between the two bodies, it's very quick. I'm tempted to say instant, but that's not possible... Yeah... Instant is... Too fast, but fast enough that we can intercede in terms of gravity, in terms of touch, forces, and hopefully agree with... Find a way to make a

safe and agreeable response to a wide variety of perceptions that are happening all at the same time.

Pedro: Yeah... And, because this leads to a very interesting issue about communication, like when you depart from this Cagayan view that everyone has their own world, own realm, of perception that is totally different from the other one, what is communication? And usually we tend to understand communication as agreement with a common code, like the letter A, but in contact looks like it's not about a common code... It's another kind of communication, it's not about previous agreement, but some kind of agreement that emerges at the moment.

Steve: It's a focus on a sense or senses, you know? Weight, touch... It seems to be an inherent communication in the sense that probably when babies are in their mother they're aware of her movement and when they're born they continue to be aware of her movement and to want touch, and to want, yeah, to be included in the mother's –

Pedro: Kinesphere. – Yeah, lap, touching, and do you know about the psychologist and psychiatrist Daniel Stern and his books?... So he showed me a film that he had made when he was at Columbia as a student and it was slow motion, very slow motion, of mothers and babies and their movement communication together. The reason it had to be slow motion is because it's too small and too fast for us to perceive it without the film's intervention, but when you saw it, you saw that it was a constant dance between the mother and the baby. Movement affects... the baby looking into the mother's face and looking away, depending on what was going on between them, the mother and her attention to the baby, the touch, the way the touch was interpreted, the way the touch was responded to by both, so... So fast and so small that we don't perceive it except in general way we see... Well, we see the touch, we see them touching, but we don't actually see the minutia of the communication that is going on and contact improvisation has elements of that. I don't know, I'm sure it's going on at that level between the two people. I think what our brains pick up is a much gross, more gross, aspect but still one that is fast enough to allow adjustments in any situation that develops within the partnership.

Pedro: I was trying to formulate it. It will be a little hard to formulate but... Because I see in contact and in the whole work you were building about perception, like... I don't know if there are two different trends or if they are the same thing, or if there's a kind of contradiction, or opposite things that feed one another, I don't know exactly, but I'll try to name it, because there is this whole work about stretching the awareness and the

consciousness, so the whole... This kind of ethics relying on consciousness, like we have to or we should be more aware of small elements and small slices of time, we should open our consciousness to... The words escape... to encompass more things, the consciousness should encompass more things so, a kind of confidence, trust, in consciousness or work with it, but at the same time this whole space that is given to this pre-conscious world like the baby and the mother, the baby is not really... I'm not sure if the baby is totally aware or conscious... – **Steve:** Probably not – it's a kind of cellular... Yeah we don't know, but even if the baby is... – **Steve:** Even the mother with her mind more developed might not be conscious of what's going on, it's on a very subliminal level. – **Pedro:** Yeah, so there are these two realms like of valuing consciousness but at the same time valuing this not-exactly-conscious communication, so how is it for you?

Steve: Well I'll tell you what I tried to do, which sort of answers your question. There is an element in contact improvisation called the stand, and in the stand you just stand and you feel what is going on, which means that you are feeling the subtle energies that prevent you from falling on the floor and becoming a... In other words you don't collapse, so in not collapsing there's constant intervention and balancing the body and you can feel that and it's a little bit like feeling your heart or noticing your eyes moving or noticing your breathing, it's something that the subconscious does but that we can't perceive that it's happening; it's of a large enough order that the brain can focus on it. At the same time, this thing between the mother and the baby was too small for the mother to be able to focus on or for us to be able to see it, unless we slow it way down, so that means that there are elements of non-conscious... Events going on in us too small for us to know, too quick, and that's going on all the time and that's what I meant a little bit about knowing where we are, that we know very subtly in the smallest way, where we are in terms of the visual, or the audio, or the touch, and the sensations of that reality maybe we get only the biggest ones, but I'm sure I'm perceiving every leaf that moves out there in the trees as the wind blows, I'm sure I'm watching the animals move, seeing them, the flies that are buzzing around us right now, you know, I'm tracking all of this stuff so... but it is too much for the brain, the consciousness... it's not too much for the brain, I think a lot of the brain is involved in that kind of thing, but consciousness is a whole different level of work and... anyway, so there's standing, and then there's... So that happens in isolation and that's a kind of meditation. I've noticed that my perception of standing, the energies that keep us standing, has gotten more and more refined, so that I can sense...

Well, I can't give a number but my senses that... In the muscles there are constant tiny adjustments going on to keep this skeleton upright so that the weight can fall through the bones and it feels like hundreds or thousands of minute adjustments, sensations, going on all the time that if I let my consciousness relax, I can begin to appreciate, that I'm kind of going down a rabbit hole into more and more subtle perceptions, which when I started I was not aware of, so it's only by perceiving do I get more subtle and so it's a little bit about allowing the brain to refocus on... And so now I'm at a certain level of subtly how much further could it go? I don't know where it goes, I don't know what the end result might... Or if there is an end result, maybe you get more and more and more subtle and finally you... And there is no finally, maybe that's what I'm trying to say. Anyway, so that's an isolation, so then when it comes to introducing contact improvisation, what I chose was an early exercise called head to head, because it was a model for what it would be body to body, but it's the head, so it's kind of spherical and it's not very muscular... It's not padded, you know? So you're almost bone to bone, you're almost brain to brain as a matter of fact, and you can use movement of the two heads together to completely reorganize the bodies and their relationship, so if one head is rolling relative to the other then you might end up back to back as opposed to face to face as you started, just by following these simple rules, the whole body arranges itself so that it's possible to follow the rules. But there was a problem with who initiates the movement, and I realized that we didn't have to initiate the movement, that the movement was happening, the standing subtle adjustments could be felt between the two heads in contact and that you could then adapt the instruction to follow the other person's small dance and try to keep some stability in the touch between the two heads even though both of them are moving very subtly, so it's a question of opening up to what's really happening, as opposed to what might be another kind of instruction "just touch the two heads together and stand there and ignore the fact that there's all this tiny stuff happening". So if you can adapt to the other person's small dance, then you're adapting to their reflex speed, because all of the standing is reflexive, and so what you're feeling is your reflexes holding you upright, adjusting you so that you don't fall down, so if you're head to head, then you are adjusting to the other person's and they to you at the same time, it's this mutual following and that's the beginning of the dance: mutual following, and this is a kind of unusual precept, it's kind of an unusual game to be playing... the rules are not... It's a game that is played with the senses, it isn't played with any idea of winning or losing or gaining or whatever.

There's nothing to be... It's just a possible, sensorial, event to follow... Have I answered that question? or... Where are we in this?

Pedro: Partially, because we... Yeah it was great. I'm wondering in fact if... Because when you said about relaxing the consciousness during the standing, I'm wondering if it creates a different kind of consciousness also, because, as long as you open the consciousness to more subtle things, maybe it gets different from what we usually call consciousness, because it starts to get a little... My question is a little like: if your project as an artist or person, whatever, is to keep enlarging consciousness or it is not exactly enlarging consciousness or not only this, but also... because as well as you enlarge it, it transforms, it's not the same kind of consciousness, it works in another way...

Steve: Isn't this the old human endeavor through everything, I mean what is education?

Pedro: It looks like the modern...

Steve: What is patriotism? What is affection?

Pedro: Yeah I think it can be...

Steve: What is growth? What is development? You know, what do we have in these terms...

Pedro: Yes, but they are all like kind of western projects, like...

Steve: What is meditation?

Pedro: Yeah it can be a way of enlarging consciousness... So you agree this is the, like you want to...

Steve: I agree that you don't know what you're talking about, and you know it, and I know it, and I don't know what I'm talking about... Because we are talking about the unknown and if it's a project about consciousness, we have to make some assumptions about what it is in order to begin to do anything about it, but you look at all the projects, human projects, meditation, I think we should start there, you know... We don't know what is going on, we do know – We can now measure and we see that it makes a difference in the structure of the brain, and we can see that brains which are involved in meditation have different workings than brains that are doing their taxes, or shopping, or talking to another person, you know? A conversation. So we know that the brain not only adapts as different actions depending on what the brain is focused on, but also that it can roll and change and aspects of it can be strengthened by meditation for instance, or if you don't

meditate, you'll never develop that... I think the same for dancing, I think it takes a while to get the brain, the movement part of the brain developed and to find consciousness in it and I think when you start off, you know, it's instinctual, basic walking, baby walking, crawling, all of the movements are kind of instinctual, and then, eventually a kind of consciousness can be developed, that allows a more focused manifestation as dance, or movement in sports, or surfing, skateboarding... Those developments...

Pedro: Yes. And do you think that consciousness, like this endeavor of enlarging it, making it wider, has to do with having more choices? Or maybe it becomes a less active or more active consciousness? What do you think about this relation between consciousness, this work with consciousness, and action, decision, choosing...?

Steve: Oh God... What do you think about ego?

Pedro: Yeah that's the question, because I'm wondering about it.

Steve: What do you think about... And let me define it more clearly, because it's such an iconic word, what do you think about your sense of yourself?

Pedro: Yeah, I think it has some kind of contradictory ingredients. When I'm standing there is a kind of ingredient that feels like an authentic self and for me I feel sometimes it's not about choosing or actively doing something, but just recognizing it's happening, so I feel I am here, I feel the self happening, more than really doing something, but there is also this other side which is choosing, doing, and actively do this or that and it also is called my "self" and "I" and "ego". So I don't know if they are two different things or two sides of the same thing, but I'm surrounding this question that when you talk about consciousness we can see these two sides, the consciousness is opening, so sometimes in your... here and now or in your writings you talk about more possibilities for choosing, like more freedom, like an individual that can be free to choose more because he knows more...

Steve: I avoid to use that word freedom, but I don't know what else to use...

Pedro: You avoid?

Steve: I avoid because I don't think it exists, I think it's an invention, a fiction, or like God you know? A way of explaining things that we can't explain, so freedom... you get more freedom. If you're disabled... If you have an accident and you can't walk, or you're paralyzed, and then you get better and you go to rehab and you learn how to walk again

and then you get very good at walking and then you can do a marathon in a couple of years, you're able again, we would say that you have more freedom, more ability, more something, but you're just... Well we have to use these words that are so... They carry such intense implications, but you... You would say you are more able, we would try to qualify the difference between the disability and the ability, it's a little bit simpler in my view, it's a little bit about what you can imagine is possible. Now I assume from the existence of Buddhism, of all the religions in their way – the best of them anyway... society – the fact of society, that there are things that we can imagine and that imagination provides a goal that we can try to attain. The self is something that grows in us and is really interactive with our environment and our family and, you know, whatever. Nobody explicitly tells us what a self is... We sort of use the word like... anyway I find it a very interesting question because in everything we've talked about so far what might be the fluidity of self is an important aspect, you know? If you talk about the Sun rising as opposed to the Earth turning, we have almost two selves examining that question, and if we talk about what we believe as opposed to what we know, as opposed to what don't believe, as opposed to what we heard on the internet, we're almost presuming a complication or a multiplicity of self. I don't believe that the Sun rises, but I know that the Sun rises, you know? I'm absolutely conflicted in not what I would say under oath but in the kind of thing where you just casually watch it come up and it's so beautiful and you see the day starting and then etc., or a more complex thing, you know, feeling Earth turning, which I can't actually feel, so I have to know it in imagination, but still it's called "the reality", that the thing I can't feel, that I can't access, that I would never guess if I weren't told, is the reality as I understand reality and the thing that I actually feel is not, so it's very complex... Anyway, I'm interested in that complexity, I'm interested in that, and in terms of freedom, when you were in that part of the question when you were using that word, I think it just change to different perceptions, so sometimes we are focused on what's close and that might be in terms of ourselves, might be simple acceptance or rejection of anything that's in the environment or anything that we are about to be doing or whatever. On the other hand it might be possible to consider... Who were they?... There was a Greek philosophical school that was very accepting of all reality just as all reality, everything real that we think we're experiencing just to accept it as what it is... So my coffee cup here is nothing special, even though it is my coffee cup and it is the only cup I use for coffee in the morning for years and years and years and it has all these implications, you know? Just from the habit of its existence in my life, it's just a thing,

the table is just a thing, my house is just a thing, this yard is just a thing, and I'm just looking at it without affect maybe, without the affect that I assume that it is presenting to me... So, a groundless reality, a groundless... So something that we've named, this is the fun thing about language, something that we've named... [Interruption...] but anyway... So all these questions came up for me from the walking decade and they're philosophical questions, but I have to say that every philosopher has a body and they can't be making their philosophy without that body, and I would also say that every art is based on movement... – **Pedro:** Every art ? – Every art is based on movement and dance really gets to some very substantial parts of the matter and it's there to be seen if you want to see it, and some of these big questions, you know, fictions by which we live, like "Do we have a self?" I don't know! I feel like I have a self, people react to me as myself, as the self they think they know, there's sort of a mutual agreement.

Pedro: But like you said you're changing modes of perception, sometimes, of focus, do you think there's a self that chooses these changes?

Steve: Oh it can, or they shift naturally from thing to thing if you're not aware in that way. I mentioned earlier, I thought the eyes trained the brain in terms of focus, and so the brain concentrates and the eyes focus, and it's automatic. On the other hand, you can become aware that you have peripheral vision and then the eyes are moving in a different mode and I think the brain also has that mode.

Pedro: But is there a kind of preference or questing to be aware of those things, like it's better when we are aware than when we are not? Or there is no kind of evaluation?

Steve: I think it's the only game you don't... Is it better? It can be worse, you can become aware of things that are terrible.

Pedro: You mean like we have no choice...

Steve: I think we have a choice whether we want to protect ourselves and we want to try to be safe that way or whether we want to expand ourselves and try to be safe that way. It's like investing in the stock market, you know? Do you choose the safe investments or do you choose something you know... – **Pedro:** risky... – Yeah, we don't know, some people are very successful at what seems like a very strange and peculiar choice, and then later that becomes the best company on the stock market, you know? Anyway, what perceptions do we use? How do we manage? And I think if you don't try to get conscious control or awareness, or whatever word you want to use, of the varieties of our perception

and self... awareness... I don't know if it's better or not. What would constitute better? Is the fact that we know that millions of people are starving in Africa better than not knowing? I'm not sure... Is the fact that we know about global warming better or not?

Pedro: I think it's an ethical choice. We have to choose what do we think is better, if we think that it is ethically better knowing rather than not.

Steve: I heard a story [about] a man who works for "Doctors Without Borders" in Africa. He goes to Africa every so often. He works in an emergency room there, he has made an emergency room, in fact he created an emergency room, because so many people... Well, they have – **Pedro:** No health care... – No other option, so he made an emergency room, where he doesn't have the tools or the medicines or, you know? to help... And he is helping them either manage their death, or he's helping them maybe get better or he's helping them maintain until something happens, you know? Like the supplies come in, they'll actually... He can use, or until the doctor shows up and relieves him because he's on duty all the time and eventually he burns out. That seems to be really good, that seems to me better than ignoring people who are in pain and dying and diseased, you know? On the other hand, there's nothing good about it, except maybe the intervention can be helpful or they have human contact with somebody who's working with them and being with them in this bad moment, and there are good things about it I suppose, but it's... The values are very complex. I admire him immensely for what he's doing, in the other hand I couldn't do it. Anyway, opening up to consciousness is our basic subject at this moment and I think it happens automatically. I don't think you can avoid it happening as long as you stay alive in time and space, you know? It's an aspect of what happens naturally, that we can apparently start thinking about it and start opening up in various ways. Maybe we... yeah, I know a woman who suddenly started studying Chinese. Is that better? Is it worse? Maybe not knowing Chinese is simpler or a different language maybe would be better, you know? More practical for her, I don't know. But yeah she chose to open her mind to that language. I have another friend who's a mathematician. He is constantly working on math problems, you know? That's an area that he likes to keep open and likes to strengthen, so in other words we are building a brain that is not only unique from all other brains, because all our perceptions are unique to us, but that also we can guide, and I think the guidance is on all a good thing, the choice or the ability to open. The painter Jasper Johns once said that he was fond of not knowing what he was doing. I don't even know how we could think this thought, you know? When I think about a human

consciousness being aware that they don't know something: that's amazing! How... On what level are you aware of what you don't know? So, in some ways you do know a little bit, you know something about it, but you know you don't know much or you don't know where, or you don't know when, or you don't know... a lot about it, but it's an amazing thing about the imagination that we can hold that thought.

Pedro: Yes, true. Like being able to perceive a negativity, to perceive that we don't perceive.

Steve: To imagine the void, maybe it's not quite a void, maybe it's got a little color or a little object in it or something we know some relationships about, you know? Almost like math, we know the formula but we don't know the subject yet necessarily.

Pedro: It's a kind of presence?

Steve: Presence?

Pedro: I'm wondering because of my...

Steve: Oh is that a question?

Pedro: Yeah, because my research is about ways that absent things get presence somehow. So like we don't know [it], but it is present. It's absent somehow but it's present because... It's present as something that we don't know but even because we think... You know?

Steve: [laughter] The language is complex there.

Pedro: It's complex, but I think you're getting what I'm trying to point out...

Steve: Yeah, yeah, yeah and I'm interested in that too...

Pedro: Because what I'm trying to say is that you and the other artists are creating, or created, ways to bring to presence absent things, but not in the same way as representation. You're not substituting something, like when a dancer represents Hamlet or Medea which would be a substitution. It's not the case in your work and even in Kazuo Ōno. I'm working with these three, with you and Kazuo Ōno and Pina Bausch. These are very different artworks, very different pathways, each one, but I think one kind of similarity has to do with this: bringing absent things, like when you try to enlarge, to open up consciousness, it's also about this assumption that we don't know, what we don't know is present in what we know, this... What I call *horizon*, this experience of horizon: there's

something beyond and the horizon tells us that there's something beyond, even if we don't really access it, it's present in the horizon experience, that's what I came...

Steve: That's good, that's good. That would explain a lot... The horizon experience would explain a lot of how we know we don't know. Or the wall experience, we don't know what's behind the wall, or the house experience where we look from outside of the house and we don't know what's going on inside.

Pedro: But even the presence of the house tells us that there is something, so it brings a kind of presence of the inside... [long pause] And can I just go back to a detail... Details maybe. One is in "Flat", there's a moment when you take off the suits, I saw it with Baryshnikov, it was a remake, and I've read that you recently presented, I read a Daniel Lepkoff's review about you presenting this work but I didn't see the video of this specific performance, but whatever, there's this moment when you have a kind of hook here attached to the body, so this looks like a different... Like it's not the common usual actions that were being displayed, it's something different, like "Ah, it's an artificial thing", he created this, what is it about? I'm not asking that you explain me the work, but if you can tell me something about this specific thing...

Steve: Hmm... Well, I would just say "don't look at my work and think that it's all one premise", it's not like... You know... a minimalism or something like that, where you just keep making boxes and that's it... Painter Robert Morris said that his work didn't have contents - it was just what it was, I mean we all say that a lot in art these days, you know, it's not... But... So... Employs the ordinary movement premise and then suddenly it goes into imagination and fantasy and satire, and well... Not suddenly, it slowly and gradually present us satire and the satire is... Do you know what a strip tease is? So here is a male strip tease in which the clothes that are removed become the... They become drapery that stops the body from being observed, so they go from clothes to curtains almost, you know? Hanging on the body and then back off to become clothes again. It's a very slow joke... "Flat".

Pedro: And the body becomes a kind of wall...

Steve: It becomes like a coat hook; you know? When you hang your coats in the house.

Pedro: So it creates a kind of...

Steve: It's just ridiculous, yeah it is just ridiculous, it's a joke, a very slow straight faced...

Pedro: So it was a way to be, like, to say... Just to confirm, “I’m not a strict minimalist that is just displaying these actions – I’m also joking with performance”.

Steve: I’m also involved in fiction, imagination, image making.

Pedro: “These are not away from my work”... ok, nice. And do you think that in the other works like the “Goldberg” or even Contact Improvisation it’s also...

Steve: Contact improvisation is a little bit more difficult because it takes place between two people and it’s interactive, so it’s difficult to say, it does get ridiculous sometimes... I mean, you can perceive it as crazy and ridiculous or funny or something.

Pedro: Or fictional...

Steve: It could be. The Goldberg was full of fiction and full of emotion from me and full of... The premise was I had worked in improvisational forms and I wanted an improvisation which didn’t have forms, didn’t have a premise, so we could maybe use that word “freedom” again although in the end I discovered I wasn’t at all free. [laughter] Being free is just another word for... You’re over whatever was just happening, you’re into a new space, but it’s just new conditions... so the Goldberg I did it for those years to find out what the conditions were, if there wasn’t a conscious direction that I was going in the movement. The movement I think is full of stupid movement, funny movement, graceful movement, energetic movement, quiet movement, you know? It just... There are no barriers to what I was doing with my brain while I danced it.

Pedro: You tried to, like, free association.

Steve: Well, yeah.

Steve: What is improvisation? That was my question.

Pedro: It’s interesting. I enjoy a lot to watch the Goldberg. It’s so... It’s exciting to watch, like, the movement is really happening and I feel that sometimes you dive into movement and then you come up and breath and see what is happening and then you dive again, like it feels this way, and at the same time it reminds me of a Zen teacher who says that... You know Shunryu Suzuki? He made this “Zen mind, beginner’s mind”, and he in one of his lectures or small talks, he was talking about that “I can feel the individuality of every person when they’re doing the *kinhin*, the walking meditation, because they’re really in the same thing, they’re trying to make the same movement, so the small variations get clearer and I feel who is everyone”. But at the same time in this wide space of freedom...

of possibilities that you create in this work, all the memory of things you probably have done, or what I think you have done, become visible... like we can see a little bit of the Cunningham body, the contact improvisation body, the walking... like a whole story of one body, of one person is there, so it's not erasing the story, it makes it very clear, your whole story and your body, there.

Steve: So no freedom. Only... [laughter]

Pedro: A specific kind of freedom...

Steve: A lot of choices but... Choices.

Pedro: A lot of choices but a body that is there.

Steve: You know, yeah, not freedom from choices, not freedom from history, not freedom from habit, not freedom from... You can play with those in various ways, but ultimately they're just putting off the final reality that you're just manifesting what you are, and what you are is what you have been and so there you are. Aikido arms and working with disabled people. I worked in dance quite a bit with a guy with cerebral palsy, so he had a very complex relationship to his nervous system and a lot of it was out of control, but I was doing contact improvisation, so I was adapting to what he was doing and I got really into his nervous system and I felt... influenced by it and that's in the "Goldberg".

Pedro: Uh huh, and now that you're speaking, it creates a whole new perception to me. Interesting... And also I was wondering about... you're totally improvising but you know the music, you know what is going [to happen in music] in the next moment, how is it for you like... It's something like improvising but you have a track, you know where it is and you can choose if you want to go with it or without it or in another direction, but you know the direction. It's different than improvising with David Moss for example, on live music which was there also creating...

Steve: Well David Moss was a different kind of grid, the Goldberg is... First of all, it's recorded, I did most of it with recorded music, so, in the way that things kind of had to be the same... That's about as "the same" as it gets, because it's always the same source and... Anyway, I can choose not to follow the music, I can choose to go off the beat, there are many tracks that I can hear but developing as music goes on and I can jump from track to track, so there were a lot of ways to play with the music and to not be or to not only be dancing to what I'm hearing, but also dancing outside of that, so... I think Lisa taught me that, when we were doing "PA ART" together, she said that she didn't listen to the music,

she just danced. I can see that she is influenced by the music by she is not listening, she is not following it, whereas I was deliberately following not only the voice of Ashley (?) but the music as well sometimes.

Pedro: Great. I would probably have a lot more questions but... We can...

Steve: Well let's, maybe we've done enough for now and...

Pedro: Yes, we can meet some other moments, when you have time and... Because it's a lot.

Steve: I think we've got a good recording.

Pedro: It was great, two hours.

Second meeting

Pedro: I just wanted to ask about the titles of some works... Like they are very interesting names, even for example "Satisfyin' Lover" could be a kind of ironic joke or provocation to the audience, to what the audience expects to watch... and the others... I would like to, for example, this "*Jag Vill Gärna Telefonera*" is a very... It's a name I can't recognize with my English knowledge, I don't know if it's usual or...

Steve: It's Swedish.

Pedro: Ah, it's Swedish, ok, so...

Steve: It means "I want to telephone".

Pedro: Oh ok, so maybe if you want to tell me a little bit about the names of the...

Steve: What names do you want to know about?

Pedro: Well, every one, like... the first work maybe is "Proxy"?

Steve: You know what this means?

Pedro: No.

Steve: If you need a substitute. Say you're dying, but there's something to do with your will or some court document, then you appoint a proxy, you can't leave the hospital so there's somebody who goes for you. If you want to get married, but your husband or wife

isn't available to get married, you know? They're at war or... They're in the hospital, then you can have a proxy marriage, and this happened a lot during the war, where people got married, they met, they had a good time, the woman got pregnant, the man went back to war, they wanted to get married, so that the pregnancy would be covered with the marriage and so they had a photograph of the man and the woman would say the vows to him, he wouldn't say anything back because he was just a photograph but anyway... It was legal to do that, so that's a proxy. So in this dance there's the... The dancers are proxies for the choreographer, and the way I choreographed it was to make a photo score which showed the positions they should do and then they had to read the score however they could imagine it and I didn't get involved with that process and then I just put it together, if there were any rough edges to smooth.

Pedro: This "*Jag Vill Gärna Telefonera*" was made more or less the same way – **Steve:** Yes – like they had the photo... [interruption]

Steve: So what was the next one?

Pedro: So "*Jag Vill Gärna Telefonera*" was also made in the same way?

Steve: "*Jag Vill Gärna Telefonera*" also had a score and it also had other things, it wasn't just the score, it had other events... It had some chickens, it had some costumes.

Pedro: This proxy concept is quite interesting because... What do you think? Maybe in every choreography the dancers are a kind of proxy for the choreographer.

Steve: Yes, sort of... Yeah, yeah, that's what the audience sees, it's the dancer not the choreographer.

Pedro: Yeah, so they're a kind of substitute people for the ideal image of the choreography, what means that the dance is not really the dancers work... But they're kind of precarious substitute like a proxy... I don't know if...

Steve: It's really a mix, isn't it? Of the choreography and the dance that the dancer gives...

Pedro: Yeah, I think that when we... In the best way to conceptualize it or in the most faithful to what happens, but like the modern ballet project was a kind of... that denied a little bit of the work of the dancer, like the dancer...

Steve: Could you say more about that?

Pedro: Yeah I think that... But maybe I'm wrong, it looks like the idea of choreography is that the real artwork in dance is not what is really happening when someone dances, but the idea, the choreography, the text of the dance, that was thought in the head of the choreographer, and the dancers are a kind of proxy or a kind of... as we can't see the materialization of what the choreographer thought, the dancers try to embody it the best they can and... You know like this is what some of the art theorists could say that that's a problem about performing arts – both dance and theater – that the artist cannot really get immediately to his medium because he needs someone else to do that, [assuming] that the artist is only the choreographer and not the dancer, the dancer is only a medium, a kind of tool and not the real artist. That's a way of thinking that I think all the post-modern dance and contemporary dance changed, like, the dancer is the artist or is also the artist.

Steve: Is also... It's more complex, but yeah... I mean, someone who thought that the choreography was the only art involved in the performance, she'd have to see a dance without any dancers, you know? So... I mean, they might be just servants to the dance. I don't know if that's even a good way to talk about it, but... I don't think a choreographer could have put the choreography together on people without taking into account what these people could do, and how they did it, and what of their movement material he or she liked... Yeah, I think it's quite wrong to see working with living people as... Working with living beings, including making a solo, is very different than making a painting or a piece of music in which you do really have material which is a medium, but when a medium is alive... It's very much more complex.

Pedro: Because it's also a subject, it has also its own agency.

Steve: Yeah, and is in agreement with a kind of hierarchy which says that the choreographer is the initiating agent but the choreographer does not finish the work, dancers have to do that, and it isn't just a matter of doing what you're told, because you often can't do what you're told and you often have to find some way to do it or grow into the role or whatever, you know? It's a whole art form itself. Baryshnicov said that he was an interpreter, not a choreographer, so he considers his art to be just one of... listening to choreographers and watching them and then trying to do what he can, you know? To interpret their work.

Pedro: Well you lived both positions or many, right? Like, you were a dancer from a choreographer and then choreographed other people's dances and also made your own choreography on yourself, how did you feel these differences? These different positions.

Steve: Yeah they have different responsibilities. The “Goldberg” solo that I did, I gave myself no responsibilities, so that was the first that I’ve had no responsibilities, so I started choreographing in the early 60’s and it was 1986 before I finally said “Ok, this performance is not going to be about any of the things that I can intellectually construct, this is going to be about what it feels like to move in the moment”, which oddly is another construction of mine [laughter] but anyway... Yeah, yeah, when you get to it, but... they’re all different perspectives on the work that’s to come... They always end up in a performance, so in a way that is the driving issue, you know? How to get there at the right time. Was everything taken care of, so the performance procedures can take place, so you have to know a certain amount about group work; everybody has to know a certain amount about it, so it can be repeated exactly for the live people and you know... Various things which depend on everybody being in the right place. It’s a funny work process, what do you think?

Pedro: You mean setting up the whole performance? It’s a funny process setting up the whole thing?

Steve: Setting up the whole process of making a dance performance or a theater performance.

Pedro: And when you speak about responsibility what do you mean exactly?

Steve: Well the responsibility to the audience finally, I think that you want... It’s like you try to say something clearly, so that the people who hear you are on the best chance of understanding what you’re saying... It’s not the biggest responsibility, but it’s a question of ethics and precision, I think.

Pedro: And do you feel like you’re the author of all those pieces the same way? Or when you doing the solo it’s more authorial than the others or it’s the same? It’s you in the same way?

Steve: Even as the author, even as the choreographer, as you get close to performance it isn’t the choreographer that matters, it’s the performance that matters, so it starts to dictate what needs to be done and how rehearsals are ran and things like that, what the company needs or what I need as a soloist or what a lighting person needs to see or to know – all of that becomes the... Yeah it’s like you grow what you can and then you’re eaten by the theater whale and then you’re digested and that’s it. So, yeah, it’s a...

Pedro: So in a certain level the performance asks things to you?

Steve: The thing that you're aiming at, the goal that you're trying to get, the target that you're trying to hit, becomes the guide for everything, you know? To get there, if you don't make it, then you miss the target, but the target helps, the target has a process that guides you in, gets you onto the performance.

Pedro: And you have usually a clear target? Or you go finding it through the process? Or start with it clear?

Steve: I've done both, yeah.

Pedro: Like [in] the "Goldberg" maybe the target was changing from the 60's...?

Steve: It changed every time, every performance, that was the nature of it.

Pedro: Can you just tell me some more of the targets that you found in the...?

Steve: Well, "Proxy" had a series of seven crosses of the stage, done on walking pace, so the whole point was to try to find a process that had a very slow tempo, very low energy, just simple things, then it went on to have some involvement with props and then it went on to have a trio that was done with a score, so... but it had started with this very long... The walks didn't happen, you know one two three four, it was watching one person walk from one side to the other, and then they would walk around the back of the stage and they would reenter and they would come back, and then they would walk around the back of the stage, and then they would reenter and come across again... So very slow, very... I mean, only as slow as it needed to be, but it needed to be that slow for the walk back to the course, I could have gotten more people to walk across you know, but that was the basic... That circularity was the basic thing, so you were looking at one part of an orbit...

Pedro: Interesting, and the way they walked was a pedestrian way but slowed?

Steve: Pedestrian, not slow... Not particularly slow, just...

Pedro: The performance's pace was slow but they just walked?

Steve: Yeah, for the audience it was very slow.

Pedro: But they just walked.

Steve: They wanted to see 25 things and I showed them one, you know? So...

Pedro: And in the "Goldberg" some of the different targets that you...

Steve: I said when I started the "Goldberg" that I was never going to teach or even try to talk about the process that I was into, and the reason... I mean, now I could because I'm

finished with it, but at the time I felt that I didn't want to try to explain what goes on in the body, what the sensations are like, what the forces are like, what the directions are like, what the imagination and the body combined do, you know? How far ahead you can get for yourself with your own imagination or how much you can be just with the body and not be anywhere different than that... So it was, I don't know if it had targets so much as it just had a process I was finding out as I did it, and what makes it so crazy is that it's so long, it's 45 minutes of improvisation so... I felt like that was going to challenge me to figure out more about improvisation, because it's very difficult to figure out, you know? In any objective way... Seems to be so subjective and so... You don't even know from one month to the next if you're going to be working in the same way.

Pedro: I really like this work very much because of it... Like I feel it justifies itself, doesn't need another discourse. The discourse is what is happening... But it's interesting that in the dance world, if someone tries to just do what they do, it's so hard because you always have to justify...

Steve: Maybe not.

Pedro: Maybe it's a kind of... paranoia, a fantasy.

Steve: I mean... Well... A justified paranoia, I think the audience is always asking these things, you know? Critics are asking these things, your teacher will ask you these things, because what else is there to discuss? But that's why I don't really want to try to talk about "Goldberg", because it wasn't about discussion, as you said, it was what it was, or you didn't quite say that, but you sort of indicated that it didn't need additional meaning implied, and I mean ever since Cunningham, that's been a very big thought in dance, that there is dance that is just dance and you look at it as dance and you don't look at it as meaning or philosophy, or history, or emotion or anything like that, you know? And the challenge for me was when I first started watching Cunningham was that I had never watched anything without all those... – **Pedro:** Additional – yeah additional or guides, you know? The guides that the culture had given me with which to watch a dance and then when they were taken away I really felt lost... The first Cunningham things I saw, I really felt lost. It took me about six months. I saw a number of works. I was working at the Connecticut College in New London at that time, American Dance Festival, so I saw a lot of modern dance that summer, you know? My first big exposure to the dance field and I was trying to study... But Cunningham was so hard and some of these dances were... I mean there was one that was comic, it was funny and it was easy to understand,

you know? It was not a problem... But there were a couple of others that were just impossible to understand. They weren't meant to be funny, I didn't know what they were meant to be, I didn't know what to do with being given the responsibility of deciding what it was... You know? It just... I thought about it every day - how is this possible? All the other modern dance works that I saw that summer were about something. There was Paul Taylor, his was called "Insects and Heroes" I think and it seemed to be... Even the title sort of gives it a way, you know? Graham had danced there, Pearl Primus (?) had danced there, José Limon had danced there... Doris Humphrey beautiful piece called "Day on Earth" which started with... It was basically about two people, and it started with a woman in a big swing just swinging back and forth across the stage... very beautiful image, but anyway it was about their relationship and their romance and their one day in which something happened... I can't remember the story anymore but it had a story, it was like a novella in a magazine or something, it had a... Had all the components, all the ingredients of a kind of romantic pop culture, I guess really, that's what they were doing and then they got a little bit more intellectual because Graham, don't forget, was dancing about Greek myths so, then you had to know about Greek myths but even so those are just a pop culture literature so... It's like old, ancient pop culture. Anyway, so then there was Cunningham and none of this applied and to be with work where none of the guidelines apply just... It almost erases the culture that it's in, because none of the cultural guide posts make sense with this work, so this work says "Ok, you know, throw it all out, start over again with fresh eyes and see what you can do with that" which is not easy to do, because we are as much built on what we think should be, you know? As we are the way we think our family should be or a relationship should be, or a friendship should be, or clubs, or schooling, whatever, we are always assuming that it's going to be certain way, things should be a certain way and if they're not we criticize it and if they are we appreciate it I hope and... But then you get something which is nothing, that nothingness of it... And I guess one of my big questions was about the movement... How the hell could he make dance that was about nothing? How could he not be...? So then I realized "Okay, you don't have to be working from an emotional place, you can find some other kind of a more technical way to consider the body"... It was clearly company working together. How did they manage to find out or understand what they were doing if they didn't have any of the normal ways of referring to things and that was what held me up for a very long time, just that thing about how the actual process in working with nothing,

with no meaning, working with no meaning over months to make a dance, you know? Seemed like... I don't know... Build a sculpture with dry ice or something.

Pedro: And at that time you didn't know about the chance procedures?

Steve: A little bit, I mean, I heard about it... I heard that Cunningham sometimes threw dice or coins. Cage explained that a bit and I also got a good dose of Cage in that summer, but that's not so helpful, you know? Because in my world from Arizona, very provincial, uncultured state, art was supposed to be the mankind's deepest expression, you know? The artists pour themselves out in a big gush of art into the public and that's supposed to help the public and civilize everybody and you know, give you insights and even historical information like portraits of historical figures – all these things are supposed to exist in a spectrum of utility and Cunningham had no utility. So, to get it to then, my work comes after Cunningham, so I have come after utility and after no utility and then still trying to find my own way into the human body and its movement, and still trying to find ways to do it that might yield some new results and some new thoughts.

Pedro: You mean you are still trying to find... What are you working on right now?

Steve: These days?

Pedro: These days.

Steve: I'm not working on anything.

Pedro: On anything. But are you enquiring something? Like inside you "Hmm this is..."

Steve: No.

Pedro: No...

Steve: I'm seventy-eight years old, Pedro. I've been through, you know... Like sixty years of that and touring and performing... It isn't too much but I think after a while then... the biggest option is not how to do that a different way, but how not to do that, you know? I've spent a lot of time doing that but, can I actually exist without dance in my mind and without work in my body? I find yes I can.

Pedro: This is some of the things I was curious about. I saw this issue of CQ that was about dancing or not dancing. They chose this specific question...

Steve: Question relative to contact improvisation?

Pedro: I think it was general, because there were articles from people that were not only contact improvisers and I think it was a kind of general question that many of us at some point, or after a long story, or when you're beginning, or when you're in the middle of a dance tour, you start to ask "Why keep dancing? Why am I dancing? Why do I do that?" and it has to do somehow with this question about utility or useless at all or trying to find a middle way between useful and not useful, so I was wondering about that... I have no precise question...

Steve: I think it has a very big utility for the culture. Anything which doesn't arise from commerce and survival, anything beyond that is very useful in terms of just liberating people's minds, I mean I don't know if the artist does this with the (?) but even an amusing or remark, even a good joke, even a sunset, are things that can make you stop running in your own channels all the time and get you out for a little air, you know? Make you realize that there are other things to think and do, and I think that art does that and I think that's why I was attracted to modern dance, because I thought of it as a dance that didn't traffic in the antique, but was supposed to invent new ways and new materials, and that has always seemed to me useful in that way Cunningham was the most useful dancer that I encountered, because he made me go the furthest outside my accustomed reality, yeah.

Pedro: Yeah, but what's a little crazy about all this is that you were trying to get into a field of culture which is not useful in the same sense as surviving or commerce, as you said, but sometimes it becomes a kind of commerce also, like... Dancers start to be quite professional and...

Steve: They can, yeah, and then you're just going and dancing every day from 9 to 5 and you come back home and you do something or watch TV, you know? And there's no performance, because it's everyday, there's no opening, you know? You lose all that thing, the art dance at least says that, that we work so little that every opening is a very big deal and every closing is a little bit sad and maybe you've had five performances of a work that you've worked very hard on. The dancers, show dancers, are not in that, they go for years doing the same dances night after night. I've never lived that life, I did a little actually, I had a few months of it... In a Broadway musical, it was hard, it was disciplined.

Pedro: When was it?

Steve: Maybe 1960 or 1961.

Pedro: Ah, in that very beginning.

Steve: Yeah, before I was with Cunningham, it was before then...

Pedro: And so what attracted you to Cunningham was this different quality of his work? Or after...

Steve: It was really... It was that, it was the whole mystique of the situation, I mean, there was Cage, who although he didn't discuss it much, had studied Zen. That was very esoteric for me, there was...

Pedro: He had an appeal for you? Like "Hmm"

Steve: I had a big curiosity, yeah... I have a mystical side which is not very developed, but it has always been there. There was David Tudor who was Cage's assistant, who was just the most dignified, upright guy, you know? And really there in service to Cage, so he was... He made the music that Cage wrote. There was Cunningham, who danced to Cage's music and other people's music, although Cage was a musical director, so he chose Satie and all those other people that Cunningham danced to, carefully avoiding Bach and Mozart and...

Pedro: Avoiding what?

Steve: Well Cage was a musical director, so you notice that Cunningham never danced to certain classical...

Pedro: Ah, Bach, avoiding Bach?

Steve: Yeah, avoiding...

Pedro: Yeah? Wow...

Steve: And around them were some painters, the abstract expressionists were very fond of Cunningham. There was a small scene of dancers and inter-related painters. Jasper Johns and Robert Rauschenberg were big supporters and friends, they were pretty brilliant, so there was this mystique around a company but really the thing that got me was the heart... the work ethics. Cunningham worked very very hard and a lot of that work was about dance so he put in... he taught one or two classes a day, when I first saw him and rehearsed, so he was working with dance all day long, you know? And that was... I needed that vision to tell me what it was, what the job was, not just what the ambition was, but what is the job of the dancer. And the other was the quality of the dancing and the company which was very high. I loved the dancers who were there when I joined, and

indeed I was a little bit sorry to join, because I so loved watching them and when you get inside the company you don't see the dances anymore... It's... Anyway that was...

Pedro: You get something else.

Steve: Yeah yeah, you do get something else, but it's not as good as watching the curtains go up and things happen...

Pedro: And you made an audition or you got directly to them?

Steve: No, I had an invitation.

Pedro: Ah, great.

Steve: But it was after a couple of years of studying intensely with him, and getting a scholarship. He recognized I didn't have any money, so he gave me a scholarship so I had to clean the studio, so that meant I had a little bit of a vision of the rehearsal process happening and Cunningham himself working and... What happened, you know, then coming to class and being in as many classes as I could and at the end of a couple of years of that, in 1961, the other male dancer, Remy Charlip, decided to leave the company and he told me he was going to go and he said "If you want to be in Merce's company you should say so" and so I said "Merce, if you ever need somebody, and if I'm okay, then let me know", so I did everything I could to get in there, but I didn't do anything more, you know? I didn't have to audition. I think Merce had a couple of guys in mind when he chose me and... Yeah, I only stayed for what... Four years? So... I would've stayed longer but it just... I just felt that the company was changing...

Pedro: Ahh, in what sense?

Steve: Getting more... Professional I guess, which meant that there was going to be more communication with... Before, Merce ran everything, so all the communications were to him and through him, but then, when we started on the world tour in 1964, he had a secretary and a publicity person and a business person, they were traveling with us, so they started to take over the function... I mean... It's how you survive, I think, as a choreographer in such a situation so I can't blame him, but it just meant that the company I saw was going to change. We had a great success on that tour, in an English language country; in England there was fantastic wall to wall reviews, you know? 20 or 30 amazing great reviews, you know? Saying this is such a great company and etc., and great work, and incredible spectacle, and new to your eye, just... So that meant we came back to the

States, where Merce had been ignored, and we were suddenly a big hit in Europe and New York had to wake up and it did a little bit, but...

Pedro: It's so interesting that it's a kind of... Like with Isadora Duncan also happened that, here she was ignored and then in Europe she was a success and then she came back and "Okay, we have to pay attention to..."

Steve: Yeah, it happens... Opera singers say that, you know, that they had to go to Europe and had a success before they come back and... So crazy, but maybe it's good, maybe more people get to see the work.

Pedro: And it was in that tour that you went to Japan and knew Aikido? In that moment? Okay... And then you started to practice since then?

Steve: Yeah, well, after that, because I didn't... I stopped at the end of the 60's studying Aikido.

Pedro: Ah, and then you resumed...

Steve: Contact improvisation came up.

Pedro: Okay, well, the other names... I had something about something you said that... I lost it... So "Proxy", after "Proxy" was "Satisfyin' Lover"?

Steve: No, there was one called "English".

Pedro: "English"? Oh, but there is no record of this?

Steve: No. Before records were made... Huh, "Transit", I don't know, a number of works that I can't even remember now... I mean, I remember the works but I can't remember the title... But all of those words had a quality, "Proxy", "English" and "Transit" – the word reflects on itself... An easy one is "English", you know? It is English, and huh –

Pedro: English the language?

Steve: English the language, so it is an example of English the language, and so I was using words not because of how they related to the dance but how they related to themselves. "Proxy": words are proxies for sounds, or for meanings. "Transit": Transit means going from one place to another and so as you read you transit to word to read the word transit, so that was the game I was playing.

Pedro: Interesting.

Steve: Self-referential language, yeah.

Pedro: And this performance “English” how was it?

Steve: It was very slow... There was a lot of walking. It had structures... It was maybe 12 people? It had structures which used them as like architectural pieces and almost not as humans except for brief moments that I called “explosions”, so the first person was facing front, the second person was facing back, the third person was facing front, fourth person was facing back, so you had that kind of line and they shoveled on the stage very slowly, they stopped, they paused, they “exploded” which is everybody walked into a different direction, you know? As far as they could in the time that I had allowed it and then they came back to place, they did that 3 times, I don’t remember what else happened but I know it had those kinds of structural limitations and also you might say dramatic limitations, and everybody put soap on their eyebrows and skin color makeup on their face - they didn’t try to make it red cheeks and all that, just basic pancake skin color, so they kind of were blurred out like cyborgs or something.

Pedro: And they speak something?

Steve: No.

Pedro: It was the action... uh hum, wow... It makes me think a lot. And so after those works came “Satisfyin’ Lover”?

Steve: “Satisfyin’ Lover” was in 1967, so that was after I’ve been working with walking since “Proxy”, so that was 1961 really, as I made “Proxy” and [in] 1967, I finally decided to make a work that was only about walking and just get rid of everything else, just... That was my... That... Obviously that was what I was doing, why didn’t I just do it? That took a while to work up the nerve, to not use walking as a... Part of the dance but to really use it as the whole dance.

Pedro: The whole dance...

Steve: I also made a dance called “State” that was standing. At this point I had dropped making self-referential titles

Pedro: So “State” is not... But it’s a kind of self-referential also... In a sense that it was a standing dance? Someone got standing in the stage.

Steve: Well a group of 42 people standing on the stage.

Pedro: Making the small dance? Like standing and feeling the...

Steve: Yeah

Pedro: A kind of self-referential title... “State”.

Steve: Not really.

Pedro: Not really.

Steve: Not in the way that “English” is... “English” is so...

Pedro: Okay...

Steve: Self-referential. It’s obvious, you know? But “State” is a little bit more ambiguous.

Pedro: It’s more ambiguous, but it’s also about a kind of a state that they get...

Steve: I think in my mind it had to do for the audience with seeing like a living photograph or something of people just in one place, in an unchanging situation, so that’s a state and if it were to change... Which it did in the darkness, there were 3 states in fact in each performance, so then there would be blackouts and then 30 seconds of no... You know, people moving and then lights would come on again and everybody was still, and you’ve got another state, but a different state because different people were... Well, people were in different places. I remember in one performance in Vancouver there was a guy with a big feathered jacket, big blue feathered jacket, nylon, classic of its time you know, late 60’s.

Pedro: In the audience or in the...

Steve: In the performance, because they were all dressed in normal clothes, and in a first state he was on stage left, on the second state he was in the middle, in the third state he was on stage right and he did it so clearly on purpose, it was so architectural or you know... He knew his jacket was... – **Pedro:** An element. – An element of... A recognizable element and so... Anyway I... Little things like that, I remember it was great pleasure working with this ordinary people, quite “ordinary people”. Who know who they are? Where they are? I don’t know. But they come up and they don’t tell me much about them and I don’t find out much about them and then they do something like that, that really makes the piece have a... a unique quality, and it’s great when that happens.

Pedro: Because these people who were performing were ordinary, or not dancers. The performers were people you invited?

Steve: Yeah, I would... When I went to Vancouver, I would tell my sponsors find 42 people who will do this, they have to be there the day before, and they had to come early in the day of the show, and that's the only requirement and they can dress how they want and...

Pedro: Good.

Steve: So I never knew who I was going to get and I think it changed my personality, because I had to do this every show that I did on that tour that went from San Diego to Vancouver, you know? So a lot of cities in between, I had to talk to 42 strangers all at once explaining this crazy work in which they don't do anything or they just walk, or whatever. The walking dance has a score so they only do it a certain way... There's a way to handle the cards that the score is written on, everything is thought out, you know? The state is so it doesn't require anything, but it still requires that the performers give it a serious performance and it would be very easy to screw it up. It would be very very easy to just make a joke out of it or just walk off in the middle, you know? Whatever. It never happened, and I think I realized that I sort of had to have a real communication with those 42 people, each one of the 42 people, and I had to tell them that this was important work for me and I mean, not tell them but convince them, you know? Make them realize that this was what I was doing and...

Pedro: And they got committed to the work?

Steve: They were so sweet and it never failed, that 42 random people would give me a couple of hours of their time and arranging baby sitters and travel and all that business, you know? And they would do it just for the hell of it.

Pedro: They were not paid for it? They were doing it for... For commitment to...

Steve: No, for the art [laughter].

Pedro: For the art...

Steve: Whatever the art was.

Pedro: So this man with this jacket he started to compose with the situation.

Steve: Yes, he was composing in my work, but in a very limited way, a way that I could only applaud, you know? I was glad that he saw a way to do that. It made me laugh

Pedro: I can imagine.

Steve: Yeah, when I saw him... He was always standing you know like [sings do do do do doooo] not... He wasn't like looking at the audience or anything like that, just... He just was there, I saw he just teleported, you know? To another place.

Pedro: Very funny to see.

Steve: It was great.

Pedro: And then, for example these more recent... I saw "The Beast" that I told you I liked a lot. This title do you have any comment about it?

Steve: Not a very important comment, I have a comment which was that it was a very difficult dance to make and to decide to do in that circumstance. I felt a lot of pressure. So what was it, you know? What was I going to make, and what was it going to be, what would you call a dance that looks like that? I'm asking you... Yes, maybe you have an idea.

Pedro: I love this name because it's a kind of also provocative name to this audience who is seeking for beauty and this kind of sense of beauty, so the beast is like the opposite... I don't know, but at the same time it's ironic because the dance is quite delicate for me to see... I thought it was... I felt it very delicate and like the whole body was very... The feeling of the whole body was very visible or we could feel it... So it was a kind of beast... It is a great name, "The Beast", but I don't know what I would call it... Maybe some kind of more self-referential name... Or a more delicate thing, but "The Beast" is much more interesting, because it hides this... Like in the fairy tale... The delicacy of the Beast is hidden but it is there...

Steve: Yeah, the delicate dragon, the delicate grizzly bear, the delicate bull... "Ferdinand the Bull", do you know that story?

Pedro: The delicate... Bull?

Steve: Bull, do you know... A bull?

Pedro: Ah, yeah, the bull. But we don't have this story in...

Steve: The story is... Well, it's just a story about a bull who... I guess he was being matured to go fight in the bullfight, but he was sensitive and delicate and liked flowers and bees and, you know, the pasture? And he wasn't mad and he couldn't fight.

Pedro: It's a kind of traditional story that people tell to the kids?

Steve: Yeah, yeah, to children yeah, I think it's supposed to be one "don't let some things scare you, don't think it's dangerous because... Unless you know that it is dangerous because it might not be dangerous, it might be..." – **Pedro:** Just because of it's appearance... – and maybe other things: "don't expect that you're going to fulfil the ambitions of the people around you", you know? You might have a different and unique... I think those kinds of morals were there.

Pedro: It's a beautiful moral, I think. I don't know, maybe not but... Looks beautiful that people tell this kind of story to the kids. So it's a delicate bull. I love this image.

Steve: A beast, a delicate beast.

Pedro: So it was this kind of...

Steve: Anyway, I wasn't thinking of... I didn't have so much of an image of what kind of beast I was, I felt that the dance was a beast for me to make so... So in a way it wasn't about delicacy, it was about difficulty.

Pedro: Okay... I would like to ask you because I couldn't find any record of it and I'm especially interested in this performance and Lisa told me "maybe Steve can describe it to you": "Ash".

Steve: Oh, it's easy to describe because it's really quite graphic, you know? I can do drawings and things... I can't do the movement, the movement was improvised, but it was limited, I didn't do the Goldberg treatment on it. I did stillnesses and balances and squats and... So a tape is running, that tells a story of the death of my father

Pedro: And you [are] speaking in the tape?

Steve: I'm speaking in the tape, and I start on stage right and I start very slowly making a line to the center stage-back, back center stage, so a kind of shallow diagonal, and while that happens the lights add on so in a way my movement makes the lights come on and they go on and they change and... And then... – **Pedro:** And they change direction? – they keep changing as the dancer gets to the back, and at the back, there's a moment in which I'm having a discussion with a friend of my father and he says "You know, after 3 days, they say the spirit leaves the body" and I say "Oh, it's now" and in that moment, I'm standing in a light which only illuminates my nose... It's so much fun to do that moment, because I have to be just at the right place relative to that light and only my nose and maybe this part of my face is showing... I don't think my body even shows I think

this kind of weird mask is all that shows, and then I come out on the other diagonal keep doing it – keep telling the story of what happened around the burial and all of that, when get up to the top, I walk to center stage where a chair... I think I put a chair there at the beginning, I think the first thing I did was to put the chair, and the chair is facing upstage and I sit on the chair and I start telling a story about getting into an airplane, with my father's ashes, and my friend... My father's friend is *gonna* take me up and we are going to throw the ashes out... over the mountains, as my father wanted, and so we climb up and all that and then I... Throw... I open the door of the plane so I'm... I mean, I'm strapped in, but I'm looking out over the space and I throw the... And I look at my feet and I see that the rope isn't going out the door, and I look again and the bag of ashes is sitting on the flap of the wing, which isn't going up and down because we are just going straight so it's just sitting there... And I guess the situation is that the shape of the airplane wing puts most of the air underneath to lift the plane up so there's actually I kind of vacuum here so there was nothing to blow the... There was no air in that particular place, so I gently pulled it back in... It was a kind of bag... Which I guess is traditional for this, you saw rope to the inside of the bottom of the bag, then you put the ashes around that and then you pull the string, and then... And so you've got a rope going into the bag with the ashes and when you throw it out, the weight of the ashes is supposed to turn the bag inside out and so all the ashes then are free. So it didn't happen that first time, because the bag just sat there so I pulled it back in very gently and I threw it out again, way behind the wing, and the air caught it and it went up and it came down and it caught in the plate of the skin of the airplane, so it's made up of a series of plates of aluminum, you know? And one had a little edge and the string went just like that and the bag was there going [shaking noises and laughter]

Pedro: Like it didn't want to go.

Steve: It didn't [laughter] and the guy, the pilot, is saying "What's going on? Throw it, don't fall out" and all this pressure and I looked back there and the bag is just flapping away and then finally it broke and I watched that little bag, unopened, fall toward the mountain desert below... Just had this in my mind, this little blue, it was a denim bag, a little blue bag, just getting smaller and smaller and smaller and smaller... And that was the last I saw of that, and then I had written a poem and the last thing I did... Oh, I had been miming the airplane and all that in the chair, you know? And the throwing out and when I looked back at the bag, you know I was looking back at the audience and they

were behind the plane but then I turned around and I said up the poem... I can't remember the poem exactly, but it was a short poem and it basically sort of in poetic form told the same story, and that was that. So in other words the dance went very slowly... very slowly... Here, here, and then... The poem.

Pedro: Then you see it in the poem.

Steve: The poem was in the tape too; I lip synced it.

Pedro: Everything was lip synced?

Steve: No, only that.

Pedro: Only the poem?

Steve: Yeah, the lips were not involved but the story, yeah.

Pedro: The whole story was being said, told? And you were with your mouth closed? Just walking?

Steve: Closed, just being observed.

Pedro: And how did it feel to make this performance? Like, because it's quite of... I mean, somehow different of the whole... from the other works which were a lot of about dancing and the [physical] laws in the body and the way the body moves and... So it's very, in this dance is quite...

Steve: Every work has its own... Have you looked at "Bound"?

Pedro: No... but I have it.

Steve: So you haven't? But anyway, when you see that or when you see some of the other works, they don't... You wouldn't know necessarily that they were the work of the same person.

Pedro: Yeah, they're quite... Each work has its own way and... – **Steve:** Yeah – That's true.

Steve: Yeah, I don't feel... My dancing life was one of not so many performances, you know? So if you can do 365 performances a year, you know? I maybe did 4 or 5, 6, 7, you know? Something like that, some of my work certainly were performed one time so... "Ash" was... I made "Ash" because I thought it was a funny story. I also thought it was a funny story about death and a private death experience funny story, and I think those are some of my favorite kind of stories... There have been times in serious situations

where people are dying or have died or mainly while they're dying that it can just be hilarious. Reality seems to shift and humor seems to have a big effect and so that's why I made the piece, it wasn't for my father, you know, in quotes, he is dead I mean I accept... But I thought it was very funny that in that sober moment of... almost holy movement of throwing the ashes out everything went wrong [laughter].

Pedro: Yeah, it is related to many interesting things in life like... some of the most... Important moments are totally different than... And it's also about performance somehow, like, we rehearse and we ritualize but life is another thing.

Steve: And it's also about repertoire, the New York audience... Well, and also the European audience, were sort of used to my repertoire, you know? I was the contact improvisation guy, but I was also doing other stuff and etc., and I thought a private story would be... Unexpected.

Pedro: Yes, it's not the...

Steve: Yeah, it's very calculated.

Pedro: And how did the people react to that?

Steve: I think they reacted just the way you would think they would react: first they think it's a very complex, you know, post-modern construct and then it turns out to be... Very light, you know? So you go... It's got all... The lightning was amber, you know? These lights coming on were amber, amber and white but mostly amber and... Dark and heavy and... No flashes of color or brightness, you know? Then this dire image with light just hitting my nose? I hope it's visible to the audience, I should think a light... the only light thing on stage being a nose would be very funny though... And then work my way out of it, start telling the story of the flight, turn into a mime trying to get this idea across how the flight was going and the door opening and looking down, you know? All of that stuff, so it was fun, it was a performance challenge and I thought it was an unusual... And then I, you notice, I don't have one for my mom or my brother or anybody else, it isn't like making a reliquary, you know?

Pedro: The goal is not a reliquary?

Steve: The goal is a story, is the humor, is the twist from very serious to very funny, you know?

Pedro: But it looks like there's for me a kind of connection with the other works because it's also a reflection on performing and representation, because you lip sync, so it's a kind of "What is really being performed?" I'm telling the story or I'm reproducing like the proxy person... I'm being the proxy of someone, who... – **Steve:** Yeah yeah yeah, I'm being the proxy of myself – But where is the true performance? Is the record like you were really performing when you did the record and now you're just repeating or it's now? So... As you separate these things and put it together again, it's a very... It's connected with all the other works, like what is really...

Steve: Yeah, well, definitely the same mind at work.

Pedro: Okay. And also this work, for me, it's very... Maybe it's too sentimental approach, my sentimental approach, because this... My research now about you, Pina, Kazuo and all this stuff about presence and absence, it started when my grandfather died, because I was personally asking, before thinking that it has to do with dance, I was personally asking "What is... Like... it's so weird because this person is not here anymore but he's here at some different ways, so what is this kind of presence that is not here but is here", and I don't know how I can open space to it or preserve it, as I wanted to preserve something or what kind of reach I have, in spite of that, it was this kind of personal inquiry and then it turned into a theoretical inquiry about dance, because I...

Steve: I don't see the connection.

Pedro: You see the connection?

Steve: I don't.

Pedro: You don't? Yeah, this is a hard connection but I started to think that dance has to do with dealing with this... Because dance is very ephemeral... – **Steve:** Ah uh huh, okay. – ephemeral art, we always are dealing with something that is not there, it's...

Steve: We only... The minute we have it, we lose it.

Pedro: Yes, exactly, even as an audience, it is a kind of experience: when you get it, it's not there, but it's there somehow as a kind of... Reverberation, so that's why I started to think that, as a dancer, even before my grandfather's death, I was dealing with this question about death, so I don't know if you want to speak something about it...

Steve: You have just said everything. [laughter]

Pedro: Oh yeah? [laughter] but I don't know about your experience with death... like... What is the experience of dancing that's making...?

Steve: I think that dance has a reputation for being ephemeral, you say in English, so what that is supposed to mean is that it is like... Dance in which we lose it the minute we get it, or if we get it, then we immediately lose it or however we want to say it, and there is no time in which it's either about to happen, happening or gone, right? This is a very little short span of time when it could be said to exist at all.

Pedro: This kind of present time.

Steve: Yeah, but I think that thing of going into being in the memory... I've just decided that was where it was at, I didn't care about being in books, I didn't care about being in posters or photographs, I wanted to be... I wanted to make something that would be good for people to remember, a thing that they would enjoy remembering, for whatever reason, either because it was perverse, or because it was provocative, or because, it was funny, or because it was dramatic or... the dancing was good or whatever, you know, I think memory is a very secure place, and I noticed we are still talking about Nijinski and Isadora and other dancers, you know? And we are still talking about them, so if there's something there that people need to remember they will, you know? And if they don't, they won't and I won't care, because I'll be dead, so I guess I've simplified it a little bit.

Pedro: Can you speak a little bit more about this phrase you just said? That memory is a safe place? What is it?

Steve: Well, what else is important? I mean, fame doesn't seem to be important because many people make beautiful art and they don't get fame, so... Which is more important: Is it that you become famous or that you have made beautiful work, which will later be understood? So, I think the answer to that is obviously making the work, than the publicity to make performances... I never ran after that either, I just... In fact, I did just the opposite when I got through with New York and that was because really I was threw with New York and I came up here, I said I was retiring, I mean I thought I would keep working but I didn't think... I told myself that you had to be in the center to be available and your work can be seen by the people that matter and get you jobs, and suddenly I started getting more jobs, because I had left New York and I individuated; now I wasn't just one of a large group of dancers like with Judson or something, so I lived well up here, I mean I didn't have a lot of money but you don't need a lot of money up here, especially if you

don't do anything, you know? There are bars you can go to or games you could go to or whatever but... Sports you could indulge in, but you don't need to do any of those things, so even a dancer can live okay, you know, outside the city, and it seemed although I was doing no publicity and not even being available on a scene where, you know... Where the (?) or something might've done publicity there I was still getting enough jobs and I was still able to make work and I was able to live and so none of that seemed to be that important, however I did online, you know? I don't want the work to be forgotten if it has any use, I mean, like contact improvisation, I felt like I didn't have to do anything about it, to teach it or spread it or anything, that if it was useful, people would adopt it and I think the same for the rest of the work – if it's useful it will be remembered, so that means somebody had to have an emotion, while watching one of my pieces, that they might not have had before or you know might be unique to that dancer, to that performance, and that's what they remember and that's all they need.

Pedro: I'm starting to think something about your work that I think I'm finding interesting... Because when you started to talk about Cunningham and how difficult it was to watch those dances that had no known guidelines, no obvious guidelines, I started to think about it and now I thought again... You chose to go to Cunningham and I thought it quite had demanded a lot of trust, that it was not non-sense, it was something...

Steve: Oh it was so clear to me that it wasn't.

Pedro: Yes, it was...

Steve: I talked about all the peripheral figures, you know? The company was basically Cunningham and Cage was the musical director and longtime friend and lover and all of that business, but you know, in terms of the company, they were the people who made it happen and they did a lot of the work, including booking, all that, but I talked about all the other figures because of this aura that the company had of the people being very smart and very dedicated and not wasting their time, you know? Not... It wasn't just a job, it was a very hard job, they were dedicated to it, people... The dance world didn't want it to happen, they had to put up with being dismissed.

Pedro: But even though what it feels to me is that your work has a kind of underlying trust or confidence in life... I don't know, you know, like contact improvisation is also about it somehow: people will find a way to survive or if you release when you shock,

you can find a way and what you said now about if the work is useful somehow it will be remembered, is a kind of trust in the way things...

Steve: Yeah, that I don't have to push.

Pedro: Yeah.

Steve: I can offer and... – **Pedro:** Things start to happen. – Things happen.

Pedro: Do you think it's a kind of personality thing? Or you learned it?

Steve: Who knows, who knows... How could I know this?

Pedro: I don't know... And it's so beautiful.

Steve: I mean, don't forget it I said I have a kind of mystical side, maybe I have a...

Pedro: And it's very early life? Like you recognize it on...

Steve: Yeah, I remember it from my teens, I knew I was going in that direction... Yeah, I was very interested in philosophy and mysticism and eventually went to India and studied with a yogi and... read philosophy a little bit in college and studied martial arts and thought about Zen and... You know...

Pedro: When did you go to India?

Steve: In 1971.

Pedro: Okay, at that moment just before contact.

Steve: Yeah.

Pedro: Interesting, so in your teens you were connected to all of this... It's beautiful to listen to that, because I've been a teen very mystical also, and became a Zen Buddhist when I was 13, and much before knowing contact improvisation; and I knew it because of Tai Chi, because my Tai Chi teacher suggested me to attend to a contact class, so this mystical, or, you know, the good name for it, led me to dance... So it's interesting to hear... And that's why maybe I felt so good with contact, because I felt this kind of trust, now I'm understanding that it's based on a kind of trust in the way... In the *Tao*, in the way things happen, that they will find a way to happen.

Steve: Yeah, yeah, and we are all different, but we all require interrelationships with other humans so...

Pedro: So thank you again for all this... – **Steve:** You're welcome – For all this story you made that reached to so many people in different ways like reached me and people in the whole world.

Steve: Well I hope you have a good time writing this all up.

Pedro: Oh yeah.

Steve: Are you a fast writer?

Pedro: You mean writing the records? Or writing the dissertation?

Steve: The dissertation, well both really.

Pedro: Both, because I'll have to write this... I think I'm a fast writer, in Portuguese I am, in English not, but... In my...

Steve: Well it will be in Portuguese the dissertation.

Pedro: Yes, it will be. It's being made there in the São Paulo University (USP) so... It will be easier, I think I can write fast... I hope so... I have two more years to do that, so...

Steve: Good luck!

Pedro: Thank you.

Steve: Yeah, let us know when that happens.

Pedro: Yeah when it finishes... Well, my ambition would be having it published if it gets good... I don't know, if it gets good, I want to publish it in Portuguese and maybe after all try to translate it to English, who knows... So I hope at some moment in some years it will become a book... – **Steve:** Probably, yeah – and then totally I will send it – **Steve:** They often do – they often do... But it demands a lot of things like money...

Steve: Well... But that's for the publisher.

Pedro: Yeah but in Brazil most of the dissertations that become books are self-published, the author has to pay for it and so mostly rich people publish their dissertations because... There are some grants, but I don't even know... All the people I've talked about it, they always say "Oh, it's so hard to get a grant to publish", like I have a scholarship, a grant to make the work, so I'm here, I'm being payed to that, I don't have the money myself to do this... But to publish is harder, so... It's harder than to do the work, we do the work and then we publish it online... The University has a kind of catalogue where you can access all the dissertations, but after that, to publish it as a book it's a whole way...

Steve: Yeah but maybe it's not so necessary if it's online, you know? Really... Any more extravagance.

Pedro: But the book is somehow more accessible, because it's there in the bookshop or in the tent... And so a lot of books I've read were not because I was looking for it, but because I just saw it in the book shop and "Oh, it interests me" and so the book is accessible... So I don't know, it's for the future, I don't really know. But who knows, if it happens I'll send it

Steve: Cool.

Pedro: Totally, well, thank you.

Entrevista com Ruth Amarante¹⁰³

(Wuppertal, 25/05/2019)

Pedro: (...) O que eu queria perguntar é um pouco sobre esse tema mesmo. Mas gostaria de começar sabendo um pouco como foi sua trajetória aqui.

Ruth: Interessante porque te escutando eu vejo um pouco da minha trajetória também. Quer dizer, eu comecei a dançar pequena e amando, fazendo espetáculo na sala de casa, com os vizinhos, com a criançada e aí eu comecei a fazer aulas de balé, em São José dos Campos. Sou filha de militar, a gente morava em CTA, conhece? Centro Técnico Aeroespacial de São José dos Campos.

P: Você nasceu lá?

R: Olha, eu nasci lá só porque não tinha hospital aeronáutico na época, então a família dos meus pais, são do Rio, então a gente desceu para o Rio, e por causa do hospital eu nasci lá, mas até os 18 anos eu cresci em São José. E comecei a fazer aula de dança também porque eu tinha um problema nos pés, que eram um pouquinho virados para dentro, e o médico aconselhou e eu adorei e queria mais, sempre mais, balé clássico, neoclássico, moderno, jazz... O que aparecia eu fazia, sapateado... Não importa, o que tinha naquela cidadezinha... E tinha uma senhora, a Damares Antelmo, que tinha a única academia de dança, e ela foi crescendo nesse tempo em que eu estava lá também, foi ficando grande, grande. E tudo que aparecia e ela oferecia, eu fazia. Até os 18 anos, eu, junto com a escola dançava muito lá, fazia espetáculo de fim de ano, adorava. Com 18 anos eu resolvi ser bailarina, terminando a escola eu disse “quero ser bailarina profissional” e fui para São Paulo. Em São Paulo eu fiz uma audição para a Célia Gouveia, a Celinha, e passei e comecei a dançar com ela. Você deve conhecer a Zélia também né? A Zélia dá aula na USP, não é? Então, na época que a Zélia estava lá eu estava também e a gente fez alguns espetáculos. Nessa época eu comecei a perceber que é uma loucura ser bailarina profissional no Brasil. É uma falta de tudo, falta de espaço, de grana, de organização, de infraestrutura... era uma loucura completa e nessa época eu comecei a sentir falta de alguma coisa mais aprofundada, mais profunda. Então eu comecei a estudar cursinho à noite para fazer vestibular para medicina. E aí passei, e fui estudar medicina em Campinas. Mas nesse ínterim meu pai morreu, a minha mãe foi para o Rio e eu pedi

¹⁰³ Bailarina do Tanztheater Wuppertal desde 1991.

uma transferência então para a UFRJ do Rio, e cursei lá então medicina até o final, me formei. Nos últimos três anos eu comecei a sentir falta outra vez da dança, muito forte. Uma loucura, de agonia.

P: Durante o curso você parou?

R: Os três primeiros anos. Eu fazia aula, não conseguia parar de fazer aula, fazia, mas estava bem intensamente na medicina. Mas nos três últimos anos eu comecei a misturar tudo outra vez. Fazia muita, muita aula, comecei a dançar com alguns amigos, algumas companhias profissionais, algumas né, porque uma só não dá, né? É uma loucura. É tudo pouquinho né? Então, aos pouquinhos, com o internato, foi uma loucura completa. Mas aí eu percebi que ainda estava muito presente em mim. E aí no final eu acho que eu estava no quinto ano da faculdade, eu vi um espetáculo da Susanne Linke, os solos dela, e aí eu fiquei extremamente impressionada. Impressionada com a força expressiva, com os movimentos, que não eram muitos, mas falavam demais. E eu estava acostumada com aquela coisa de muito, de muito movimento, e muita música, e muito tudo, e muita roupa, e muita cor e muito tudo. E pouca substância. E quando eu vi isso eu fiquei impressionada. “Eu tenho que ir ver o que é”. E aí nas pesquisas eu vi que ela vinha da Folkwang, aí eu escrevi pra Folskwang, “eu quero fazer uma audição”. Eu esperei, terminei a faculdade, e assim que eu peguei o diploma, eu vim, fiz a audição e entrei para a escola. Entrei no segundo ano já, então cursei os três anos.

P: Isso foi em que ano?

R: Eu vim para cá em 1988. Eu terminei em 1991, foi quando eu fiz a audição para a Pina. Eu conheci a Pina só aqui. Eu tinha visto um pouco da Sagração da Primavera em vídeo, no Rio, mas nada tinha me tocado tanto quanto esses solos que eu vi da Susanne. O contato com a Pina eu tive aqui na escola, que eu comecei a ver alguns espetáculos e tal. E aí, no final do curso eu fiz a audição e entrei. E é esse o meu trajeto.

P: Você entrou na companhia aqui, era o ano de 1990 já?

R: 1991, segunda metade de 1991.

P: E desde então sempre aqui?

R: Sim. Quando é que você nasceu? Qual o ano que você nasceu?

P: 1984

R: 1984. Eu vim para cá quando você tinha quatro anos.

P: Mas eu já lembro até dessa época, já tenho memórias... E daí quais foram os trabalhos que você participou da criação? Devem ter sido vários, não sei se você lembra todos de cabeça, mas alguns que te marcaram mais...

R: Não, todos me marcaram. Igualmente. Eu fiz muitas peças. A primeira que a gente fez foi a peça do navio, que foi, sei lá, logo depois, um ano ou dois anos depois que eu entrei.

P: Como chama essa peça?

R: *Das stück mit dem schiff*. Chama “A peça com o navio”. É só areia e lá pro fundo é a carcaça de um navio.

P: Essa eu não assisti.

R: É, essa a gente nunca mais retomou. Depois dessa veio *Trauerspiel*. Foi quando ela justamente quando mudou. Eu entrei quando ela começou... tinha acabado de fazer *Palermo* e ela começou a voltar bastante para a dança. Todo mundo dançava muito mais, tinha um solo por bailarino quase nas peças. A partir daí que eu entrei.

P: Essa é uma das coisas que me interessa, que eu tenho curiosidade de entender – essa passagem. Porque eu tenho visto bastante as peças dos anos 1980, que como essa de hoje, têm bastante texto e muitas situações acontecendo paralelamente, e algumas coisas que se... uma certa estrutura que se repete, que você vai vendo que tem uma linguagem que a Pina foi sedimentando, então momentos em que acontecem muitas coisas ao mesmo tempo e de repente tem um silêncio e pequenas interações, às vezes alguém no centro fala no microfone, tem esse uso do microfone como uma coisa muito forte, tem algumas imagens que ela parece que repete bastante em várias peças, a fotografia, pessoas tirando foto. Parece que é um momento também de discussão de muitas coisas até do entorno aqui né? No *Arien* eu senti muito isso, que ela estava conversando muito com a cidade, com a vida da cidade. Era muito curioso como as pessoas no palco e o público eram parecidos, e usavam roupas parecidas.

R: Ah sim, ela tem muito isso.

P: E daí tem essa passagem né? Depois do *Palermo*, nos anos 1990 começam essas peças em que acontecem bastante esses solos dos bailarinos, muda bastante o foco dela. Você tem uma opinião sobre isso ou o que você acha que foi acontecendo?

R: Eu não sei. Como o meu forte sempre foi a dança, realmente, o movimento, eu adorei chegar nesse momento. E, não sei. Eu acho que tem uma... eu acho que ela sempre. Eu

acho. Mas acho que os teóricos podem falar melhor que eu, porque a [minha] visão é bem interna e sem a distância né? Mas eu tenho a impressão que... ela buscou, começou a buscar conscientemente mais a poesia, e algo mais... quase que mais agradável para o público. Eu sinto que ela tenha cansado de bater, porque ela... eu escutei ela dizer muitas vezes, que os tempos são tão horríveis, tão cheios de guerra, tão destrutivos que ela não estava a fim mais de, enfim, essa... É a minha... eu acho que foi bem consciente, e eu acho que ela sempre teve muita paixão pela dança em si. Eu tenho a impressão que ela precisou voltar, de alguma forma. E foi um outro tipo de pesquisa, que até então sempre ela tinha dado sempre as frases para os bailarinos, e partir dos anos 1990 ela começou a dar o espaço para o bailarino encontrar seus próprios movimentos, e mesmo assim dirigindo muito. Quer dizer, foi um outro tipo de pesquisa corporal. Foi bem interessante também. Eu acho que ela achou que... é difícil. É muito chato essa coisa de ficar falando em nome dela, porque todo mundo faz agora. São, acho que não sei quantas mil pessoas... Não só a companhia, cada um falando em nome dela, mas todo mundo que eu conheço, todo mundo que já viu... Eu não sei... É cansativo. O fato é que houve essa mudança claríssima e que eu adorei participar.

P: E falando da sua... em seu nome. Uma coisa que me interessa muito, eu tenho lido muito e pensado sobre isso, é esse tema da memória do corpo, da memória no corpo, do corpo, enfim. E é uma coisa que se fala muito em dança, mas é difícil de a gente entender do que se trata realmente. E eu, pelo que eu li, não sei se foi assim nos processos que você viveu, tem esse trabalho de a Pina fazer perguntas, ou dizer palavras, ou formas de estimular que o bailarino pesquise e ofereça para ela uma resposta para aquilo, dançando, ou falando, enfim. E eu tenho muito interesse nas respostas dançadas. Quando, por exemplo, ela te pergunta algo que remete à infância, ou remete a relações, enfim, ou é uma palavra, e o bailarino vai e cria um movimento, uma sequência de movimentos, uma coreografia... Queria saber um pouco como que é esse processo de chegar a isso?

R: Sim. Não é tão lúdico assim não.

P: Não é assim...

R: Nem um pouco, porque em geral, ela dizia para a gente claramente: “Olha, agora vem uma pergunta sobre o movimento. Agora é para se mover”. E aí vinham coisas claríssimas como por exemplo... uma pergunta que ela adorava fazer, que sempre voltava. Bem movimento puro, por exemplo, pausa no espaço, *pausenraum*, é uma definição bem da escrita... como é? Kinetografia?... Por exemplo, você se mexe mas uma parte do seu corpo

fica... tem uma pausa no espaço. Ela vivia fazendo isso, porque saíam coisas muito interessantes. Ou por exemplo, “enorme”, ou... coisas banais, mínimas. Ou...

P: Já eram palavras ligadas ao movimento?

R: Ligadas ao movimento. É claro que todas as outras perguntas que ela fazia, que ela dizia, “aberto”, você também podia... P: se mover. R: É. Às vezes ela pedia, “cinco gestos de ternura...”, “cinco gestos de impaciência”...

P: E existia por exemplo a possibilidade de uma palavra que não era exatamente de movimento, tipo “ternura”, ou “infância” e que você sozinha vai chegando a uma sequência que não é exatamente teatral, que é mais dançada, como...

R: Muito difícil. Você podia fazer um movimento. De repente ternura, você vem com um gesto que você gosta, você vai lá, mostra o gesto, e fica anotado, aí você está sentado, vem outro gesto, vai lá e faz outro gesto, aí no meio disso vem outra pergunta, por exemplo, ela dava muitas vezes uma palavra e dizia para você escrever com movimentos. E aí entram muitos sentimentos, porque a palavra te dá... ou então ela dizia, pega o nome de uma pessoa que te significou bastante e escreve. P: escreve com o corpo? R: Escreve com o corpo. Aí saíam algumas sequências maiores. Mas às vezes a gente fazia uma coisinha, colocava do lado, fazia outra coisinha, colocava do lado. E no final a grande arte era juntar tudo isso. E por isso que as sequências saíam muito interessantes. Porque te obrigava o corpo a ir por caminhos não muito conhecidos dele. Porque se você começa a desenvolver sequências direto, o seu corpo vai muito frequentemente para o mesmo lugar. Então acho que isso que tornava a coisa bem interessante. E claro que a gente gravava todos esses movimentos pequeniníssimos ou sequências pequenas, e assistia com ela, antes de começar a colocar a coisa junta. E assistindo com ela, ela dizia: “olha, isso eu acho super legal, isso eu acho interessante, isso deixa pra lá, não é legal, não me interessa, você já fez melhor”. E aí a gente ia selecionando as coisas que ela gostava e tentava montar alguma coisa com isso.

P: E os solos surgiam dessa forma? R: Exatamente. P: Dessa junção... com esse diálogo com ela. Então, em nenhum momento vocês levavam... um minuto de solo pronto, assim.

R: Olha, raramente. Tinha gente que conseguia fazer essas loucuras, mas, muitas vezes ela cortava e dizia: “não, gente. Uma coisa pequena”.

P: Ela preferia algo pequeno de cada vez?

R: Eu acho que ela ia atrás das joias. Então uma joia atrás da outra era muito mais interessante. E com o tempo... Ela tinha paciência de ir colecionando joiazinhas. É como eu vejo. Com o tempo ela tem um colar mais precioso. Essa coisa de fazer muito de uma vez não interessava muito não.

P: Um trabalho mesmo de... arte de tirar, mais do que de pôr, parece. De ir limpando...

R: E muita paciência. Também paciência de ver muita coisa vindo que não era interessante, mas que o corpo quer, então tem que passar por aí, às vezes ficava bloqueado e ela dizia: “Faz qualquer merda. Deixa sair, até aparecer alguma coisa”. Porque depois de fazer muitas peças, era bem frustrante, eu sentia o corpo ir para os caminhos que ele já experimentou tantas vezes, que sabe que... P: Funciona. R: Que funciona.

P: E dava para superar isso?

R: Dava. Nem sempre, nem sempre. Mas tinha que tentar. Acho que às vezes se superava bem e às vezes não. Tem alguns solos que são um pouco repetitivos. De uma peça para outra você reconhece muita coisa. Tem outros que... Mas é difícil. O corpo é o corpo. É o seu corpo, são os seus limites, as suas possibilidades...

P: Eu percebo nos solos que existe uma linguagem em comum, parece. Tem as particularidades de cada bailarino, e como cada um... isso é muito bonito de ver, como cada um se apropria e... Mas tem uma linguagem em comum, os braços longos, tem algumas características que parece que são da linguagem da companhia, da Pina, talvez até dos bailarinos que ela escolhe também. Você sente que isso...? Você concorda com isso? E tinha um certo direcionamento dela no sentido de manter uma certa linguagem mais ou menos coesa, coerente entre um solo e outro, entre um espetáculo e outro? Ou não tinha essa preocupação e isso ia acontecendo?

R: O fato é que eu não acredito nessa coisa de coautoria, que eu escuto de alguns colegas. Porque ela dirigiu, dirigia e direcionava os solos bem para onde ela queria, e o que ela gostava. Era uma pessoa e é claro que você vê o rosto. Dos 200 movimentos que a gente tinha, ela escolhia com a gente o que ela gostava, e se fosse uma outra pessoa com certeza ia ser um solo completamente diferente né?

P: A palavra final era dela de certa forma?

R: Sim, claro. Completamente. E aberta também. Mas às vezes a gente fazia um solo inteiro e ela dizia: “esquece, começa de novo” [risos].

P: E era difícil?

R: Era terrível. Era extremamente difícil. Às vezes saía, vinham solos que eram... às vezes tinham peças que eram terríveis, mas eu acho que o resultado final... eu lembro de peças em que o resultado era muito bom.

P: Você participou da criação do *Água*?

R: Não, no *Água* eu estava grávida da minha primeira filha.

P: Mas você apresentou ele, não? Porque eu acho que na versão que eu assisti eu me lembro de você.

R: Eu substituí a Julie, que estava grávida. Quando eu tive a minha filha, a Julie ficou grávida e eu substituí ela, no Brasil mesmo. Porque ela estava grávida. Uma parte eu fiz. Sim, a dança dela, toda a cena falada. P: Então era uma substituição. R: Era uma substituição, porque eu estava grávida justamente quando o pessoal foi para o Brasil. Eu estava barrigudona.

P: E dessas residências de viagem qual que você... ou quais, que você participou? Muitas né?

R: Muitas. Começamos com... O *Trauerspiel* foi Viena. Depois de *Trauerspiel* foi o que? *Fensterputzer*, Hong Kong... Que teve... O *Dido*, Roma... *Bamboo blues* foi Índia. *Rough cout*, Coreia, *Nefés*, Istambul, *Wiesenland*, Budapest.

P: *Masurca fogo*, você?

R: *Masurca fogo* sim, Lisboa.

P: Uma pergunta geral sobre essa experiência: mudava muito quando era uma peça ligada a um lugar, em relação às peças que eram sem esse foco da residência, de viajar. Era muito diferente o processo?

R: Muito. O pessoal gostava bem dessas residências, eu achava que ficava uma coisa muito distraída. Tinha muito a ver com o lugar, a gente fazia muito turismo, olhava muitos lugares, tentava dar uma olhadinha na cultura, de como as pessoas viviam, mas, três semanas. Eu gostava sempre quando a gente estava aqui, que a coisa tinha mais a ver com a gente. Dava para ir mais a fundo. Me desagradavam as perguntas sobre os lugares, eu achava muito chato. Se bem que era gostoso estar lá, uma delícia fazer turismo no lugar, mas...

P: Não era o mesmo trabalho...?

R: Para mim não, mas isso é muito pessoal.

P: Então tem uma... esse material subjetivo é um foco, é central, é fundamental, quando é possível focar especificamente nele. Porque, quando você estava falando das pequenas joias, eu estava me perguntando de onde vêm essas pequenas joias, qual a fonte delas, durante o processo, de onde você acha que elas surgem? Para além do direcionamento da Pina, né? Do ponto de vista do bailarino, de onde que ele tira?

R: As joias que todos carregamos.

P: É dessa matriz humana, é da experiência de vida... R: Sim. P: A infância é muito uma fonte ou nem tanto quanto parece?

R: Eu acho que a infância é sempre uma fonte, sempre, muito forte, especialmente para o artista, porque você voltando a mexer na infância, você vira meio criança, o que é super importante no processo criativo, porque a criança não está preocupada com o resultado, está a fim de brincar, né? E o processo criativo tem que ser um pouco de brincadeira, se não vem a autocrítica muito forte e você se bloqueia. Então nesse sentido eu acho que a infância é muito... sempre revisitar a infância, e revisitar a sensação de ser criança, eu acho que é super importante. E eu acho que tinha muito isso nos processos criativos com a Pina, porque ela deixava a gente fazer tanta besteira, mas tanta besteira! Você não acredita na besteirada que a gente fazia. E sem a menor crítica, sem a menor censura, ela simplesmente aceitava qualquer besteira. É claro que tem as perguntas mais direcionadas nas peças, são experiências infantis, de trauma, de não trauma, coisas difíceis... isso eu acho que é outra coisa, isso eu acho que tem a ver com as perguntas sobre a condição humana que ela fez em todas as fases, do ser. Mas, essa coisa de a gente poder ter sido um pouco bobo durante o processo criativo foi, acho que... bobo e criança, né? Importante.

P: Interessante porque ao mesmo tempo parece um processo bastante rigoroso, nesse lugar de ela direcionar e de ela estar sempre muito presente, né? Mas tem isso que você está dizendo de deixar a bobagem aparecer, de não... não é que ela era uma figura que dava medo de fazer coisa errada, digamos assim.

R: Não. O rigor claro que aparecia, mas mais para o final, quando a gente começava a montar as coisas, quando ela começava a experimentar com as sequências no palco, que cena vinha depois de uma, ou mudando tudo, ou colocando música que a gente nunca

tinha experimentado nos ensaios. Aí começava o rigor e uma coisa que ela realmente dizia... a gente não podia chegar quase que perto. Aí era ela. Mas os três meses que antecediam, ela deixava a gente fazer o que quisesse.

P: Era mesmo como uma criança brincando, pegando coisas, tinha esse clima...

R: É. Raramente eu via ela dizer, “gente, vamos voltar pra esse caminho que tá tudo...”. Raramente, eu acho que ela... eu acho que esse espaço, se entrasse um pouco de censura podia bloquear, porque você tinha que... você está em frente a todo mundo, você tinha que sentir uma certa segurança, uma certa aceitação. Se não, era difícil colocar qualquer coisa para fora. Eu acho que nisso ela foi muito condizente, muito aberta.

P: Porque o material que vocês estavam lidando, era um material de vulnerabilidade de certa forma?

R: É. Claro. Não todo o tempo, mas para chegar lá a gente tinha que passar por coisas que talvez fossem quase que besteiro, mas tinha que passar por lá para chegar nesse núcleo mais vulnerável sim.

P: E os momentos de humor das peças têm uma relação com esses besteirões que apareciam, ou eles vinham depois? Ou era nesse momento mais lúdico...?

R: Tem. Muita coisa que a gente fazia. P: Vinha dali. R: É. Eu acho que vinha dali e da... e da sensibilidade dela para esse tipo de coisa. E de como, é claro. Tem algumas peças em que isso eu acho que funciona muito bem e outras eu acho que não funcionaram bem, então depende de como ela conseguiu tecer isso e colocar no palco. Aí é a arte dela. Porque não é qualquer coisa que funcionava bem na sala de ensaio e que funcionava direto no palco. Às vezes não funcionava nem um pouco.

P: E uma coisa que eu li também que, ela, não sei se era sempre, essa é minha pergunta... alguém trazia um material e depois ela dizia para um outro bailarino recriar ou reler. Ou: “ensina para aquele outro, e isso que você trouxe vai aparecer lá no palco no corpo de uma outra pessoa.”

R: Esses são os traumas dos bailarinos, os complexos dos bailarinos. Claro que uma vez ou outra acontecia de um colega ter uma ideia e for fazer e mostrar, e a Pina achar interessante, mas na hora do palco, porque o momento pedia, e aquilo estava disponível, ela pedia pra um outro fazer, e acaba ficando com um outro o que um bailarino fez antes, e isso era sempre um pouco de... uma certa frustração, “aquele material era meu”.

P: Em companhias em que eu dancei eles brincavam com essa frase “o meu material”.

R: É, exatamente. Tinha muito disso aqui também, claro.

P: Mas então não era sempre?

R: Não. Não era sempre.

P: Em geral você escavava, vamos dizer assim, algum material e aquilo ia se desdobrando até chegar em algo que você fazia no palco.

R: Em geral sim.

P: Mas nunca idêntico a como era no começo, sempre tinha muita transformação?

R: Absoluta, transformação absoluta. Tanto que o sentido... um novo sentido nascia. Você tentava lembrar por que que você fez aquela coisa e dizia “mas não tem nada a ver com agora, com o que eu estou fazendo ali” e com o passar dos anos você nem lembra mais como você chegou àquilo. Algumas coisas sim, mas outras não porque entrou num contexto tão diferente...

P: Tem algum exemplo?... Começou a partir disso, mas depois chegou a uma coisa que já era uma outra...

R: Hum... Não sei se você conhece *Mazurca fogo*... Começou com um suspiro... que eu lembro o que ela perguntou. A pergunta era “saudades”. Então eu lembrei dos fados. Eu não canto, a única coisa que eu fiz foi pegar o microfone e fazer um suspiro [suspira]. Um suspiro de nostalgia, de saudade. Ela colocou esse suspiro durante todo o começo da peça com vários outros movimentos, o tempo todo suspirando, com vários tipos de movimento, mas...

P: Movimentos dançados? Ou gestos, assim...?

R: Sim, depois tem o movimento de ser carregada nos braços dos homens, que foi uma outra menina que fez na verdade. Éramos três que a gente fazia essa brincadeira. Acabou ficando comigo suspirando o tempo todo, depois sendo carregada suspirando, sendo girada, que era um giro que depois aparecia outra vez. Quer dizer, ela montou uma coisa completamente... com material de várias improvisações.

P: Aliás, esse é um outro tema, né? Porque tem toda uma discussão... Ela já falou em uma entrevista, né? Que o trabalho dela não envolve improvisação, porque é tudo registrado, os bailarinos depois que criam alguma coisa eles anotam, e ela pode pedir para depois

repetir, então tem uma preocupação em saber bem o que é cada movimento... Por outro lado, no momento em que você está lá procurando uma resposta, ou criando alguma coisa que você vai mostrar, mesmo que pequena, tem um tempo de improvisação?

R: Raramente... raramente podia chegar lá e ir ao meio e deixar vir alguma coisa. Mas não. Em geral a gente recebia a pergunta, a gente parava, pensava, tinha um tempo de pensar. Muitas vezes a gente procurava sozinho, passava por muitas coisas até pensar “ok, isso”... tentava repetir, a gente sabia que ela iria pedir para repetir três vezes. Quer dizer que improvisação não é bem a... se improvisação essa definição de improvisação é o que acontece no momento, isso a gente não tinha.

P: Nem antes de mostrar para ela. Você sozinha...

R: Claro, claro, aí sim, a gente passava por vários momentinhos de improvisação até que a gente tentava repetir tanto para estruturar e lembrar.

P: Antes de estruturar você podia você sozinha ter essa sua pesquisa improvisada. De ficar fazendo algo até chegar...

R: Exatamente.

P: E daí nessas improvisações, você com você mesma. Você lembra assim, as estratégias para se estimular, para se auto-estimular. Era a própria pergunta, tinha algumas outras coisas que você por exemplo recorria?

R: Essa pergunta está ótima... está ótima porque realmente chegavam momentos em que você não sabia de onde tirar mais, que já ‘cavocou’ tanto que... eu acho que a exaustão sempre ajudou muito. Você ir, ir, ir e joga tudo fora, mas continua, sem muito perdão, sabe? Que vai acabar aparecendo alguma coisa. Para mim foi sempre assim.

P: Depois que parece que já está esgotado, aparecia alguma coisa...

R: Exatamente. Muitas vezes era aí que aparecia alguma coisa.

P: Por que será que é assim?

R: [risos] Eu acho que é quando... Eu não sei. De repente que... Não era sempre assim, mas eu acho que é quando o corpo esgota... não sei, quando as conexões com o cérebro ficam já cansadas, de repente o corpo se solta mais. Eu não sei. Você é que tem que me dizer, talvez seu trabalho de psicoterapeuta...

P: É engraçado porque tem algo... Eu acho que a Pina tem uma relação com o sonho. É uma das coisas que eu pretendo discutir. Freud fala de dois processos para formar o sonho, que é a condensação, em que você junta muitas cenas, muitas imagens em uma coisa única, condensa, e o deslocamento, então você tira uma coisa do seu contexto e coloca num outro contexto. E isso parece muito um espetáculo da Pina, nesse sentido, porque ela tira muitas coisas de um contexto e coloca em outro né? Então, desde... o contexto nosso é sentar aqui dessa forma, mas no espetáculo vai ter uma cadeira em cima da mesa, tem um deslocamento das coisas do cotidiano para um outro contexto, e tem muita condensação, né? E o sonho, para a psicanálise, você interpreta ele a partir da associação livre, que é quando você tenta suspender a censura e falar o que vier à cabeça, deixar as coisas virem. Parece que essas improvisações tem um pouco disso, de deixar a associação livre, uma coisa puxa a outra, sem muito...

R: Eu acho que sim.

P: Tem um pouco dessa mesma ética da associação livre.

R: Tem muito. A associação livre... sim, demais. Porque ela não exigia nenhum tipo de... Ela não precisava entender. Ela não precisava entender a resposta da pergunta. Podia ser uma coisa completamente fora do contexto, mas que de repente para pessoa... era completamente aceito também. Não interessava entender intelectualmente a resposta. O que eu acho que é a diferença entre ela e vários outros coreógrafos.

P: Que tentam entender...

R: Essa coisa explicativa, descritiva. Entender ou.... eu acho que o trabalho dela no palco também tem muito disso. Eu como espectadora, sei que... eu sinto que o entendimento é bem mais a nível de entrar em... é uma coisa bem emocional, emotiva. Se você começar a tentar entender, você não entra. Você não pega tudo que tem que pegar. Mesmo essas coisas que acontecem, acontecem muito, nas peças antigas dela, ao mesmo tempo. Você não consegue realmente pegar tudo ao mesmo tempo, mas eu acho que o seu inconsciente está o tempo todo pegando essas coisas e trabalhando para te dar uma impressão. E... sim, de vez em quando ela... podia mudar o tempo que ela dizia. Ela nunca dizia: “você estão fazendo alguma coisa que não está me interessando”, ela dizia: “eu acho que eu não fui feliz na pergunta que eu fiz, vocês estão indo por um caminho que não é o que eu estava querendo ver”. Então ela mudava a pergunta. “Vamos deixar isso pra lá”.

P: No fundo a pergunta então serve também mais para gerar coisas do que porque ela quer uma resposta que ela consiga identificar que tem a ver com aquela pergunta?

R: Eu acho que sim.

P: É mais como um estímulo de criação, de seguir adiante... Mais duas coisas: Uma, você participou do processo da peça “Para as crianças de ontem, hoje e amanhã”? Porque foi a última a que eu assisti agora e foi a primeira peça da Pina que eu vi na vida.

R: Agora?

P: Agora eu assistindo em vídeos, né? Não estava sendo apresentada.

R: Essa peça foi a primeira peça do repertório, mais teatral, que foi para Munique, Balé de Munique, e fui eu que dirigi lá. Eu não fiz a peça, mas eu tive que... eu conheço ela de todos os lados, porque eu passei para os bailarinos clássicos de Munique.

P: Para mim é uma peça assim... é isso que você fala, independente do entendimento racional, eu tive crises de choro. R: Que interessante. P: É muito forte emocionalmente. Então, eu fiquei com vontade... Eu nem sei muito o que perguntar sobre ela, mas de ouvir sobre essa peça, se tem um contexto... É evidente que ela está fazendo referências o tempo todo à infância, tanto no nome quanto... R: Acho que não. P: Nem em tudo na peça. Tem momentos que são sobre relacionamentos amorosos, tem uma cena longa da Nazaré com o Lutz em que eles estão falando de falas de términos de relacionamento, tem mil outros temas, mas tem esses momentos de brincadeiras, de pular corda, tem algumas imagens que me pareceram falar da infância. Mas é isso, né? De repente nem é a infância, são mil outras coisas. Mas fiquei curioso sobre essa peça, o contexto dela. Parece uma fase da Pina, suave, bem menos, como você falou, lutando com o público. Parece uma peça que acarinha o público, me deu essa impressão. Então, não sei, queria ouvir um pouco mais.

R: Você falou tudo, eu acho que essa fase a partir dos anos 1990, é uma fase que acarinha o público, eu acho que conscientemente. E ainda, qual ano que é? P: 2003 eu acho, que foi criada. R: Eu estava grávida da minha segunda. É bem suave sim. Não posso dizer da criação. Eu aprendi ela toda depois, para passar para os outros bailarinos. Foi lindo ver com eles também. Super juvenzinhos, saindo de um outro tipo de cultura, se apaixonaram pela coisa, foi super lindo. Enfim...

P: É uma peça que tem um poder, né? Tem uma força...

R: É engraçado, porque é uma peça que eu não gosto de assistir. Quando eu assisto eu acho que não é uma peça boa. P: Não é boa para você? R: Para mim. Não me toca tanto quanto... um ou dois solos eu gosto. O da Ditta, eu acho que ela dança maravilhosamente bem. Mas tem coisas que eu não gosto nem um pouco, eu acho que são... por exemplo a cena do Lutz e da Nazaré eu não gosto nem um pouco, eu acho um teatro muito mal feito, me incomoda demais. Tem coisas que eu acho que... Eu aprendi a gostar dela no momento em que eu tive que transmitir.

P: Você viu coisas que você não via como espectadora? Ou...

R: Não, mas passando para bailarinos que não fossem muito maduros, não tivessem essa experiência toda, eu acho que caiu melhor do que nos bailarinos que tinham tanta experiência, mas a peça acho que não carregava com a experiência que eles tinham.

P: Quais peças que você sente que... você como espectadora também, o que você sente que funciona mais ou, te captam mais, ou que te comovem mais, ou, também como composição, que estão melhor compostas, quais que você gosta mais?

R: É tão difícil essa pergunta. Quase todas. São mais quais que eu acho que não foram bem feitas e essas são menos mostradas, que eu acho que ela percebeu que não chegou a terminá-las.

P: Quais são essas?

R: Ah, *O Dido*, que a gente fez em Roma. Morreu depois da première praticamente, depois de a gente ir pra Roma com ela e Paris.

P: A própria Pina também talvez achou que... Não dá para saber, mas ela não retomou?

R: Não, não retomou... A última peça, a peça que foi feita no Chile, eu acho ela bem fraca, bem fraca. Eu percebo que ela talvez não tivesse a força realmente que ela precisasse para terminar, me incomoda muito.

P: *Nefés*, essa que foi para o Brasil agora é uma peça que está bem acabada?

R: Eu acho que sim, *Nefés* eu acho uma peça bem... para o que é, eu acho que está bem feita, é super poética, tem um *timing* muito bom eu acho. Eu acho uma peça bem feita. Você viu *Nefés*?

P: Achei belíssima. A segunda parte em especial. Tem uma diferença bem grande entre antes do intervalo e depois do intervalo. Mas o depois me tocou muito.

R: Ela é bem devagar no começo, aquela coisa que vai entrando devagarzinho pelos poros até que no final do primeiro ato tem aquele crescendo.

P: O começo parece um pouco, para mim, um olhar, mas que eu acho que a Pina brinca com isso, mas esse olhar do estrangeiro, e meio colonial.

R: Sim, essas coisas me incomodam. Sempre me incomodaram.

P: Tem muito isso né?

R: Tem em muitas peças.

P: Mesmo no *Água* tem um pouco desse olhar.

R: Tem bastante! Eu acho que houve gente que tentou... que não gostou muito. Até que o Arnaldo Jabor escreveu uma coluna elogiando para caramba, achando lindo, “por que tem que mostrar as coisas feias do Brasil? O Brasil é isso também”.

P: Também. Eu gostei muito do *Água*, nem acho que é tão colonial nesse lugar. Acho que fala de um sonho de Brasil. R: Exato. P: Que é bonito. Mas o *Nefés* eu já achei um pouco mais, esse olhar meio do alemão, “ah que cidade suja! Quanto trânsito!”. Então coloca aqueles carros na projeção... um lugar meio... muito apegado ao seu ponto de vista, e às coisas que você está acostumado a ver.

R: Tem, ela tinha essa ingenuidade muitas vezes nessas peças. O *Fensterputzer*, por exemplo, “O limpador de janelas”, a mesma coisa. Tem umas coisas que... Eu acho que ela te pega pelo caminhar, e pelo *timing* que ela tem, e pelo que você vai carregando ao percorrer a peça. Mas as cenas em si às vezes você acha... muito bobinhas.

P: É porque a cena em si não vale só ela. É pelo todo que aquilo vai ganhando um sentido...

R: Exatamente. Tem em várias peças isso.

P: Enfim, uma última pergunta, um pouco sobre a própria presença-ausência, que é o tema que eu pesquisei, da Pina, na sua vida como artista, na sua trajetória. Já vai fazer dez anos da morte dela. E é sempre um tema essa coisa da ausência da Pina... por um tempo foi muito desorientadora, né? Alguns bailarinos ficaram, a companhia ficou, por um tempo tentando achar uma direção, um rumo, sem a figura dela... Como que você vê isso? Agora que ela não está é possível perceber coisas dela que enquanto ela estava não eram tão claras, é possível caírem fichas que na época em que ela estava viva atuando não eram

tão claras e que depois de um tempo é que você fala “ah, isso é Pina”, ou “eu vejo a Pina aqui, eu reconheço ela em mim, no meu corpo, ou no meu jeito de fazer tal coisa”?...

R: Não, isso sim. Sim e não... Claro que está no corpo. É como que, foi tatuada, não tem jeito de tirar. Eu estou trabalhando agora em um solo e... Sorte que é com uma amiga em Tel Aviv, que está filmando, e o tema é *body memories*, justamente, então eu falei, “ótimo, porque eu vou deixar vir o que vier e vamos ver como é que se transforma”, porque se eu for lutar contra eu não me movo, está lá, está fortíssimo, depois de vinte, quase trinta anos. Está forte, em qualquer movimento, quando eu danço, eu sei o caminho que eu fiz com ela. Agora, eu acho que no palco, no teatro é mais difícil. Eu sinto a falta dela para reconhecer coisas, às vezes eu acho que eu tenho que fazer um esforço. As peças são como são, mas a pura presença dela e as correções, elas colocavam mágica em alguns espetáculos. A presença... Ela assistia a todos os espetáculos. Todos. Não existia a ausência. E todas as manhãs, após todos os espetáculos, a gente tinha correção. Então era uma coisa extremamente cuidada. E agora que ela não está, a gente tenta fazer a mesma coisa, mas nunca mais vai ser. Eu acho que a gente... ainda está desorientado, não acho que a gente vai se orientar jamais. Eu acho que se a gente começar a se orientar, de repente a gente até perde. Talvez seja essa desorientação que faça com que a gente lute para continuar colocando as peças com uma certa qualidade. Se a gente se sentir orientado, eu não sei o que vai acontecer. Mas a gente não se orientou ainda, a gente ainda está tentando. A gente está passando por várias direções, essa agora é novíssima outra vez e a sensação não é boa. A única sensação boa é quando a gente percebe que as peças ainda têm uma vida. Mas a sensação do que a gente está vivendo politicamente de estrutura da companhia é extremamente desgastante.

P: Qual é a orientação nesse momento, o foco da companhia é o quê agora?

R: É uma boa pergunta. A gente não sabe. Porque sempre que alguém começa a ter um foco, muda, e nós bailarinos não somos muito permitidos a ter um foco. [interrupção].

P: Para finalizar então, tem alguma coisa que eu não perguntei e que talvez você queira...? Aquela pergunta do Abujamra.

R: Quero perguntar como que está a situação da dança no Brasil (...)

Entrevista com Toshio Mizohata¹⁰⁴

(Tóquio, 20/01/2020)

Toshio: I just wonder how I can be helpful for you.

Pedro: Well, I would like to talk about Ōno's work with people who knew him closely, so you can tell me the if the question is good or not, and if it's not good, we pass to the other one. So, first of all, I would like to know about your history with Ōno. When did you meet him? When did you start to produce his works? How was it?

T: Ōno, of course he has a long career and he started to dance like 1930s, but he first had his own show in the 1950s, and then he has a blank, like, after the end of 1960s until the premiere of La Argentina, 1977, and I first met him at the premiere of the Admiring La Argentina, 1977. I was a student, 20 years old. I had no background of dance, theater, music, nothing. So, just I was very shocked with Ōno's artistry and then six years later I visited his studio, Kazuo Ōno Dance Studio, and started to study under him. Then, that was 1983 or so, so, it just, when Kazuo was starting to tour worldwide, to Europe, to the States and to Brazil. And then I was just hanging around, you know, Kazuo Ōno Dance Studio is like family, it's not really organized company. Kazuo, father and Yoshito, son, was a dancer, and Yoshito's wife, she is a costume designer, and other family members help him perform. So... But, the situation was changing, because in the 60s, 50s, they all [were] doing the family work like this and that's fine, but now they must work worldwide, internationally, so they need someone else, and I was there. That's why I joined in there, with working, touring, creating things. Then, just till now.

P: Great. You were studying with... in the studio?

T: Yes, I did.

P: Okay, also practicing the dance.

T: Yes.

P: Great. You also studied dance and performance?

T: Other kinds of dancing?

¹⁰⁴ Produtor e membro da administração do Kazuo Ōno Dance Studio. Tradutor das aulas de Kazuo Ōno desde os anos 1980.

P: Yes.

T: No, almost nothing.

P: Only with Ōno.

T: Only with... not only but almost.

P: Ok, great. So [when] you started to produce him, you were, like, about twenty [years old]?

T: I don't define my role as a producer, because it's just spontaneous, you know, Kazuo was... he had so much demand to perform, to teach, you know, there's no need to produce him, he was already produced. But, actually I did a lot of administrative work, yes, a kind of production work.

P: So, from the eighties until now, you have been with him. And with Yoshito also?

T: Yes.

P: Ok. Well, I'm interested in many things, so, one of them, I would like to hear more about something very beautiful, and interesting that you said in a book.

T: Kazuo's book?

P: Yes.

T: Poema...

P: "Training in poem", something like that in English, and there's the preface, forewords, from you, and you say that the... I don't know if I will repeat well, like, the actual dance of Ōno is between the frames. [reading:] "I can't help thinking dance isn't but this invisible presence that connects the individual frames", in a video.

T: A video?

P: Yes, like, when you watch a video by Ōno dancing, where is dance? So, you say that. This invisible presence that connects the individual frames. I don't know in Japanese how would it be, but I got interested about this notion of invisible presence, so if you could talk a little bit about it, or just think about it...

T: Well, I don't really remember the text that I wrote for the preface for the book, but, you know, dance is kind of invisible. Of course the body can be visible, but the emotion, the philosophy that dance transfers by doing the body movement is always invisible, so,

specially Ōno's work is not the kind of technique, is very much from inside, and in this sense, he's always very expressive in the movement, also in the words, but still the essence of his dancing is always invisible.

P: Okay. It's interesting because it's invisible but present, something real, that you can feel. That's interesting, because I was also thinking about, do you know Takao Kawaguchi's work, about Kazuo Ōno? He tried to, like, reproduce his movements. When I saw it, I found it very different from Ōno's effect. What do you think about this kind of work that tries to catch the visible?

T: Well, I'm actually manager of Takao. Yes. So, we helped him to create that piece from our understanding point of the dance archive. We provided him with the Ōno's footage a lot, about La Argentina. And his piece is very successful, I think, because it's not so superficial. We feel that his work is done with very deep respect to Kazuo, it's not just imitating the things, but imitating is a kind of methodology. He tries to really approach of the presence of Kazuo. And partially it was successful, I think, and that was very touching.

P: So in his case it was not only the visible dance, but also this invisible presence.

T: You saw, Takao's piece in Campinas?

P: Yes. It was Campinas or São Paulo?

T: He never performed this piece in São Paulo. If you remember that, in the very beginning he performed in the outside or maybe not in the stage or somewhere, and he called that "Portrait of Mr. O", and "Portrait of Mr. O" is actually the title of the film, that... you saw that?

P: I saw...

T: It's very much avant garde, very experimental film. And Takao tries to catch the spirit of this. Experiment. But what he does, Takao, not the imitating of the behaviors of "Portrait of Mr O.", the footage, but he tries to reproduce the kind of experiment in his way.

P: Okay.

T: I think that's the way he did, for the whole piece. Even if, after this scene, he tries to trace the sequence of Kazuo's choreographs, but still the basement in foundation, he tries

to always catch the spirit of Kazuo Ōno. That's the cause of making that successful piece, I think.

P: So, do you could feel somehow the presence of Ōno in his body in this work?

T: I think so. I think the audience think so. By the way, you didn't see Kazuo Ōno in person.

P: Just in video.

T: Yes, just video. I don't know how do you feel when you see Takao Kawaguchi, but I worked with him, Takao, in many places, Brussels, Paris, Madrid, Berlin, but... Kazuo Ōno performed in Paris, Madrid, Berlin, but in 1980s or 1990s, over 20 years ago, so the audience nowadays a very few of them saw Kazuo in person, but now they saw Takao Kawaguchi "About Kazuo Ōno". They feel kind of they are watching Kazuo Ōno. That's great.

P: It's a way of reliving that...

T: So, they didn't need the reference, but really they were directly taken to... by Takao Kawaguchi "About Kazuo Ōno". That's a feeling is made for the piece. I think that's a very good point.

P: Interesting. Do you think that other people, like, people who worked with Ōno, even Yoshito San, also brings somehow his presence, Kazuo Ōno's presence, in their works?

T: I think so. Of course. I think so. It's kind of, you know. This phenomenon itself [is] always happening, you know, not only Kazuo, but, Kazuo also worked like that. So, he learned a lot from people, from dancers, La Argentina, Marie Wigman, or more other people. So, taking over, I think, always happening. So, I'm not so choosy, I'm not so criticizing for this, maybe successful, maybe not successful, but this is what we are always doing.

P: Yes. Even Ōno says that a lot. The presence of dead people allows him to Imagine. Imagination is a gift from the dead people, from the other. I am also very interested about this discussion about giving away yourself in order to transform into another one, for example, when Ōno was trying to evoke or bringing La Argentina to his body, some people, some authors say it was like erasing him[self] in order to bring the other, the other dancer, but at the same time, for example, Yoshito Ōno says "Kazuo Ōno is always

himself, always he's playing himself". So, [it's] a kind of paradox, because he's always himself, but also he can bring the other to his body.

T: Just thinking by the words it can be a paradox, but otherwise it's no problem, I think.

P: Yes, it's visible that he is himself and also... but, how do you think that? Do you think that, for example, in his workshop activity or in his daily life, he was a totally different person from that one in the stage or...?

T: Totally same person.

P: Same person, okay. He's just this way all the time. Interesting. And also in the daily life, could you feel like, other people's presence in his way of talking. He was like evoking other people, or not aware of that?

T: Ah, well, I don't know. But, for instance, if you see a shaman, a religious shaman, they are doing the ritual. You know Choy Ka Fai, this Singaporean artist? He is making the piece about Tatsumi Hijikata.

P: Choy Ka Fai.

T: Choy Ka Fai. Also the Brazilian Marcelo Evelin, you saw that piece?

P: Yes, "The sick dancer"?

T: "Sick dancer", yes. For instance, Choy Ka Fai invited the shaman in the Aomori, in the north of Japan, they have a strong tradition, the shamanism. So, they, he, bring the real shaman to the stage and ask: "call Tatsumi Hijikata's soul here".

P: He did it at stage?

T: I don't know. But the shaman has the daily life, and they have something different from daily life, like shamanism, so, there's a gap, I think, but Kazuo Ōno, a dancer, there's no gap, you know? You see Kazuo's dance studio, it's just next to his home, physically there is no gap. It's very important, I think. Kazuo is always saying: "living life is my teaching for dancing".

P: Okay. So, he was always open to this...

T: I think so.

P: And you mention the shamanism, and shaman... I find in Ōno's work a lot of ways of... persistence of some kind of Japanese way of contacting the dead people, or think about the dead, or the spirits. Looks like something that is not Christian or Buddhist, but

older. And that he is reinventing or recreating this kind of culture. What do you think? Do you think it's okay to think about it or...?

T: It could be, but it's too difficult for me to define that kind of process, because I'm Japanese, so perhaps it's easier for you to see from the outside how Japanese people think about the invisible soul, how treat the soul in the daily life. Perhaps you're better person to study that.

P: Yes. From inside it's not so conscious, so clear...

T: I don't think so. Consciously he is a Christian, protestant, but maybe it's a bit different from the European sense of it.

P: Okay. And also... I was very curious about some words that Ōno uses, both Kazuo Ōno and Yoshito Ōno use in this book "Kazuo Ōno's World", and I was wondering, how is it in Japanese, and how is it thought in Japanese. For example, at the beginning of the book Yoshito says that Ōno goes deep in his psyche, in his psychism, and this is a very western word, so how is it in Japanese, he was talking about the western concept or...?

T: Is the Brazilian or...

P: In English.

T: Ok. So, actually, "Kazuo Ōno's World" originally in Japanese are two books, "Food for soul" and "Workshop words". "Kazuo Ōno's World" combined two books. So, you are saying this words from?

P: From Yoshito's book, "Food for the soul".

T: And he said what?

P: He said about psyche, this word. Because, I'm also a psychologist, and I was wondering if he was in a Western way of thinking about it, or is [there] a Japanese word for that and a Japanese concept for that.

T: Okay. So, you need [a] kind of exact reference, psyche, how expressed.

(...)

P: *Tamashii* [soul] is not the same word for ghost or spirit?

T: No.

P: And this is a Japanese old word or a kind of Christian word.

T: A Japanese word.

P: Used before Christianity?

T: I think so.

P: You don't identify [it] as a Western thing?

T: No.

P: And what does it mean?

T: Humm...Everything has a *Tamashii*, a kind of... yes, a human being, but also... physically, other creatures, also the world has a *Tamashii*. We see *Tamashii* everywhere.

P: So, it's not only human.

T: No.

P: Even objects, or a space has a *Tamashii*?

T: Yes.

P: So, it's different from spirit? Is it like an essence?

T: Spirit? Spirit in English... so, apart from *Tamashii* we have different words like *rei*, spirit.

P: This is not ghost?

T: Close, it's said *yuhrei*.

P: *Yuhrei*, Yoshito speaks about the *yuhrei* who inhabits Ōno. He says he has a lot of ghosts inside. *Yuhrei*.

T: *Yuhrei* is a kind of closer to human being, I think.

P: Not so general.

T: It can be general.

P: Oh yes?

[after each word we mention, I ask for the *kanji* writing of it and he shows me]

P: So, there are many different words for a similar concept. Then, everything has a soul?

T: I think so...

P: So, when Ōno says that the soul comes first, do you think he's saying about this? About *Tamashii* or the spiritual aspect?

T: He always uses the word *Tamashii*. But perhaps not only him. In Japanese, in the dance world, [there are] many people talking about soul, *Tamashii*, [in the] Japanese traditional dance-theater or, I don't know, whatever. Yes, so, if you are focusing on this point, this word, this word is very universal, everybody uses, not just Kazuo Ōno, so, perhaps you can be wrong if you associate *Tamashii* to Kazuo Ōno too strongly, everybody uses.

P: In the daily life also?

T: Kind of. Even the Judo teacher, Kendo teacher use *Tamashii*. I'm just saying an example, but you can find out. So universal words.

P: And what kind of words do you associate specifically with Ōno?... Do you think there is a kind of word he uses specifically?

T: I think this "living life is a teacher for dance" is very much Kazuo Ōno for me.

P: Living life?

T: Living life. It's real for him, because he was always doing the gardening, taking care of the flowers, things. It's really his natural everyday practice. Of course he does dance practice, of course. But when he's saying that living life is my teacher for dancing, he is not just expressing, it's his real practice.

P: So, dance [is] very connected with all this...

T: I think so.

P: Beautiful... Also I was wondering about the differences and similarities between Ōno's work and Hijikata's work, because a lot of people say a lot of things, different things. Some people say they are very different, some people feel they are more close. Some people put emphasis on improvisation versus choreography, like, Ōno is more improvisation, Hijikata is more choreography, more systematic. Or some people say Ōno sees life as whole one thing, and Hijikata sees that he is something and the dead people are the other thing. So, different people say different things. How do you think about Hijikata...?

T: It depends on the purpose. For what you want to pick up Kazuo Ōno and Hijikata?

P: For what?

T: Yes, for what.

P: To understand better what is specific of Ōno, and what is also an influence from Hijikata.

T: So, they are both in the same stream of Japanese modern dance. So, Japanese modern dance started like 1920s or 30s, when the Japanese culture was very much influenced by the European culture. We imported a lot social system, political system, medication and education system. Also, the art. And then on 1920s, some of the Japanese young artists, went to specially Germany and England and States, and they learn a lot, for instance dancing. And they came back to Japan and tried to teach the European dance, to teach its modern dance. And one of the pioneers of this Japanese modern dance is the teacher of Kazuo Ōno. They worked with Mary Wigman, German expressionist dancer.

P: Takaya Eguchi...

T: Yes, Takaya Eguchi and Misako Miya. And then, Japan faced the war with China and all the world, and this is a blank, big blank for dancing. And also Kazuo was in the war, he engaged in the war in China and Guinea, which is terrible. And then he came back to Japan, and restarted his career as a dancer, in 1950s, and also in the beginning of 1960s as a modern dancer. He was a very successful modern dancer actually. But then, during that period Tatsumi Hijikata was also the modern dancer. They call it the Jazz dance, but it's not really Jazz dance. They call Jazz dance [because of] not using classical music. If you use Western classic music, it can be Ballet or Modern dance, but otherwise people call that kind Jazz dance, but it's kind of Modern dance. So, they met in the modern dance studio together. They worked together actually. And then, that was in the very ending of the 1950s. And 1960s they worked together. But mostly Hijikata had a leadership. His ideal was great, and Kazuo Ōno, I think, almost followed him, as a modern dancer.

P: So, like, the concepts, and ideas came more from Hijikata in this moment?

T: Yes, but they share roots. Like modern dance or Japanese dance ideas. And it's of general, do you know? A modern dancer like Eguchi Takaya, Ishii Baku, they learned a lot from the European dance technique and ideas, but they still tried to express their own things. They are always conscious about that. Well, how successful it is, we don't know. But maybe, not only Hijikata but also other practitioners of modern dance, Jazz dance,

they are trying to develop their own things, trying very hard, but this is not so easy, so Hijikata is one of the most successful example.

P: So, [in] this generation, other dancers were trying to create their own language.

T: So, except for Hijikata/Ōno, there are many avant garde experiments, dancers, theater, musicians, but they forgot. But if you try to find out, they left something. So, maybe it's interesting, another thesis for you.

P: Yes. Could you say some names that comes to your mind?

T: For instance the... I don't remember... he was... (...) Hideyuki Iano. He was not very successful in Japan, but he was very successful in France. So, he's kind of very influential in the creation of the *nouvelle danse*, like, Carolin Carlson...

P: And he is from the same generation?

T: Yes.

P: He also studied modern dance from Eguchi?

T: That's question. I don't know actually.

P: I can look for it... And also, this modern dance school, this modern dance language, how is it expressed in *Nihongo*, Japanese? How they call it?

T: Modern dance.

P: In English. No Japanese word for that?

T: I don't think so. Modern dance is a very popular word.

P: Okay. Also because, for example, now at the hostel where I'm staying, I was talking with the person in the reception and I said that I was researching Butō, and he said "Ah Butō", [with a gesture] like ballroom dance. Because Butō is a word that comes before Hijikata and Ōno. It's used for ballroom dance until today?

T: Maybe not.

P: Now they call it other ways...

T: Well, *Buyo* is more general word. *Butō* is another word. A certain period in the 1920s or 30s, when the Japanese society [was] trying very hard to import western culture, they organized *Butōkai*, is ballroom dance, it's like *salon*, exchanging western things. This is not called *Buyohkai*, it's called *Butōkai*, kind of specific words to a certain gathering of

dames. That's why this lady said *Butō*. It's not wrong but specially this *Butōkai* doesn't exist anymore, it's in the history. Now the *Butō* is more... getting a little popular word to referring to the Hijikata new style of dance.

P: Why do you think he chose this word?

T: There are many people saying about this, but I don't know actually.

P: Different theories...

T: Humm, he needs some other word to specify his own things. It can't be... but, in the beginning, you know, his style of dance is not called *Butō*, but it's called avant garde dance, *Zen-ei buyoh*. *Zen-ei* means avant garde, *buyoh*, avant garde dance. But at a certain time, maybe in the beginning or middle 1960s they say *Ankoku Butō* or *Butō*, but sometimes they use *Ankoku buyoh*, so, it's kind of not fixed. So, I don't know who started to call this *Butō*, but, I'm not so interested in this, but no doubt that Hijikata's style was very new and it is right to give the new name to this. If it's not *buyoh*, it's kind of *Butō* or *ankoku Butō*, whatever, it is right to say that.

P: What do you think about *Butō* today? In Japan or in the things you see, maybe outside also, in Europe, in America?

T: So, *Butō*, it's kind of, in Japan, especially in these years, is kind of changed. What changed is how people see the *Butō*. I mean, for instance, the Japanese National Theater, it's a governmental theater. It was established in 1997 or 96, over twenty years ago, but they never presented *Butō* performance, while in Paris, Théâtre de la Ville, Brooklyn, Berlin, Sadler's Wells, everybody presents *Butō* always as a Japanese dance. But Japanese National Theater always ignores *Butō*. But they first picked up Sankai Juku, Dairakudakan, in two years ago, 2017, which is a big change, I think. They accepted *Butō* as a dance program. And then, from this year, [the] Japanese Agency for Cultural Affairs, *Bunkacho* they have the support system to all kinds of performing arts, music, dance, theater, including traditional theater. So, people apply for this support, money, funding, but there are categories, like, "Music", "Theater", like "Traditional", "Dance". And it was like this. But for this year they started to put the new category "Butō". I was very surprised actually. So, I don't know if it's good or not, but authorities have a different eye now for *Butō*, National Theater or *Bunkacho* have a different idea for *Butō*. They try to accept. But perhaps, on the other hand, *Butō* maybe [is] not as powerful as before. It's just like performing arts, but it's, it wasn't in the 60s, it's more like kind of performance activism,

it's more like happening, it's kind of shock. But now not. Perhaps in the 60s really Butō was made by Hijikata himself, and [was] very much energetic, avant garde, experimental, happening. And [in the] 70s, he was a very good director, choreographer, so he made like *Hosotan* or “Admiring La Argentina”, and not only him but Sankai Juku made like *Kinkan shounen*. It's kind of artistic peak. Top things were made in 1970s. But after that, Butō was spreading in all over the world, Europe, in South America, the States, many productions were made and well accepted, people liked it. But not very energetic as 60s in my notion.

P: So, for example, what do you think [about] people who still say they are making Butō? Not Sankai Juku but...

T: I think so, yes. Actually we made a kind of questionnaire research for these years, all around the world, towards the Butō practitioners, not only Butō dancers, who are making public presentation in theaters. But, we feel that Butō's energy is not lost, people still [are] very enthusiastic, and very serious[ly] believe in the spirit of Butō. Most of them, never saw Kazuo Ōno, never saw Tatsumi Hijikata, but see, they see a lot of images, like photograph, videotape. They have the resources to learn of Butō. But still they try to be very original, to be their own. That could be very interesting.

P: Do you like... Could you say an example of an artist today that is doing Butō in a way you think is interesting?

T: Actually, I have not personal like this. I like everybody.

P: But, as an example, for just to try to map, would you mention someone?

T: We just did the first research on dance, we kind of [inaudible], but we understand the energy, that's the good point.

P: Interesting, ok... So, I was also wondering about, like, Kazuo Ōno have always a director? Hijikata in the first pieces, “Admiring La Argentina”, and after Hijikata's death, Yoshito Ōno also directed Kazuo Ōno. How do you see this direction role? How is it? Because, the author is Kazuo Ōno? What is the role of the director in these pieces? How do you see it?

T: Perhaps before that, you need a definition of the piece. Well, “Admiring La Argentina” is like 60 minutes solo piece, “My mother” also, “Waterlilies” also, 60 minutes duo piece. To make this kind of piece you need a direction. But if you do breakdown of these pieces,

there are many different sequences. And these [are] sometimes very much independent. For instance, Yoshito's piece in the Dead Sea, he has three pieces, each of the three were inserted into, in Kazuo's solo dances. These were choreographed very rigorously by Tatsumi Hijikata. So, but, after he doesn't present anymore "The Dead Sea", he always independently presents these three pieces. So, it means, it can be a part of "The Dead Sea", but it can be independent pieces. This is the same for Kazuo's other pieces, like, "Dream of love", it's the ending of My mother, with live piano music. But also he always danced "Dream of Love" with recorded piano music, which is short but complete. So, it's very much independent, so the Kazuo's longer pieces in a way it's kind of a collage of independent pieces. So, the direction could be work with this.

P: Direction helps him to choose...

T: Yes, staging.

P: But the dance itself is made by...

T: By the dancers.

P: Direction is only to see the whole ensemble?

T: Yes. [Does] it make sense?

P: Yes, totally... I have another question... So, when you were studying with Ōno, also in the beginning what kind of things impressed you more or called your attention in his work as a teacher?

T: Oh... well... I think it was very natural, because, as I said, I have no background of modern dance or ballet, theater, this... I was very afraid to visit him first. I have no idea, I can't imagine what happens, but he was very natural to everybody, to me too. And in that period in his studio, there were not many students, maybe three or four students everytime.

P: In the 80s?

T In the 80s, yes. And he talked a lot. And he never, to me, he never teach the movement, he [is] always talking, talking, introducing his ideas, and then, all of a sudden: "so, let's move". But, he asked me first, because I was first time there: "what you do?". "Ah, I'm just doing work in the restaurant, I never studied dance". "Ah, that's fine, but my dance is like", Kazuo said, "a children asking something [to the] mother. If you're a children, if

you want to have something to mother, you just naturally moves like this, that's my dance!" he said. "Oh great".

P: Good! And also, as a spectator, what kind of things you could say about Ōno's dancing?

T: Oh... he brings really new world to people. And Ōno be present here, move, or doing something, is kind of brings his own world, that is very clear to people I think.

P: Even people who does never saw dance, with no experience, they can feel this?

T: I think so.

P: And when he was alive, he was famous here in Japan?

T: In a certain community yes.

P: Dance community?

T: In dance community he is known, but dance community is very small here.

P: So, from where the audience came?

T: Okay, so he was a physical education teacher. He was a teacher in the girls' school, so in the 60s or 50s, [in] his modern dance performances, most of the audience is from the school. School colleagues, or school students. That was his community and this is Christian mission school, so he has not only his own school, girls' school, around that there's a Christian community, which is still small but it's enough to the performance happening in the small theater, modern dance theater. So, first of all, his first audience is this Yokohama's Christian community, including school colleagues, school students, and then that was a very new point that Hijikata achieved. He [inaudible] the interest to other area of the culture, so he attracted like Yukio Mishima, Shibusawa Tatsuhiko, and other very high cultural leaders were interested in Butō, That's really revolutionary point.

P: That Hijikata brought?

T: Yes, yes. This is not by Kazuo Ōno. It's really Hijikata.

P: And after Ōno traveled to Europe, also the audience changed?

T: I think so. Yes.

P: Like more people were interested?

T: Ah, yes, but not so drastically. It's by and by. But the popularity should be made by appearing on TV or something, but TV [was] interested in Kazuo Ōno specially when he could not dance by himself, the wheelchair dancing. This is a kind of influence to the Japanese, a social problem, because people [are] getting old, and needs some help for just living, but Kazuo Ōno was kind of very famous modern dancer, Butō dancer, but now he's on a wheelchair, cannot dance by himself, but still performing on stage, headed by his son or something like that. It's a really good TV theme. So, getting popular.

P: So, in TV shows they made reports on that, yes... And I'm also interested in the first works, like the recitals in the 40s, he made some recitals of modern dance, and also "The Old Man and the Sea", in the 50s

T: 59.

P: So, this kind of work before "La Argentina" and Butō. Are there only photos? Or

T: Only photos.

P: And have you heard about how were these works? How can we know more about it? Are there people who wrote descriptions or?

T: Very few.

P: Few descriptions. Only in Japanese, right?

T: Only in Japanese, yes. But for instance, this book (...) [shows me photographs of those works in a book]... This is "Old man and sea". It's a group dance. So there's a photograph and some text. We found this. "Old man and sea" of course [was] written by Hemingway. Kazuo sent a letter to Hemingway. Yes, it's kind of manuscript and this should be translated into English and sent to Hemingway. I tried to find out, there is a Hemingway archive in the States and we asked if they have a letter from a Japanese modern dancer in 1950s, they said no.

P: So, it didn't reach him?

T: I don't know. Maybe.

P: Never replied?

T: Yes, yes. But this is very interesting. Ah, ok, so, this is a newspaper about this "The old man and the sea", and this is a kind of structure.

P: Score

T: Yes, score. So there is no video. There's some material.

P: Some material... What could you say about these works? How do you think they were? Is there something you can tell me about them?

T: I never saw the piece, but Hijikata said that when he first met Kazuo Ōno, 1959, 56 or so, he said that, "Oh, I saw all the modern dance pieces and liked very much". So, watching these photograph, it's kind of new, very much influenced by the European cultures, but it's really modern, modern dance. So, we could say Kazuo Ōno is really one of the leading modern dancers in Japan, not just in the modern dance world, but he is a kind of top, I think.

P: Also Rudolf Laban's ideas influenced him somehow?

T: Of course, Laban never came to Japan, but Kazuo knows the name of Laban. But I doubt if he really see some Laban piece or not.

P: Or the way of thinking movement, space, dynamics, effort, these kind of concept...

T: Well, but Takaya Eguchi was really studied in Berlin and Dresden, under Mary Wigman, and maybe not directly with Laban, but they brought their methodology to Japan, to teach. And Kazuo was a student of Takaya Eguchi and Misako Miya, so, he learnt something, modern dance method, I think.

P: Well, and maybe a last question, do you feel in your life, and now maybe, somehow the presence of Kazuo Ōno. Do you feel some kind of proximity of reverberation of his presence, today?

T: Don't understand what is question[ed].

P: I mean, for example, I asked this question for Pina Bausch's dancers, if they Pina Bausch is somehow present today in their lives, like, "ah I'm drinking this and then, 'oh it looks so much like Kazuo Ōno's smell, or...' you know, like, moments when you think Kazuo is near.

T: Oh... Humm... I'm not that type. Yes. But... But I'm doing the archive activity, I'm watching his things kind of everyday. That's my everyday activity, so, I never forget, in a way. So, more physically I'm close to him.

P: Okay. And do you think there is some any important thing that I didn't ask that you want to speak?

T: Hum hum.

P: Nothing. Ah, well, something more, do you think is there any important mistake about Ōno that we should not take, like, “don’t think this. This is not a good thing to think about Ōno. People say that but for me this is not true”?

T: Oh, there are maybe somethings, but I just don’t, don’t get it now. Oh, are you conscious of something, are you aware or afraid of something?

P: Well... For example, I find... I like this paradox or this co-existence of the idea that Ōno is always himself but, because of he’s always himself, he can also [be] open to be others. I like this idea, but I’m not sure if it’s a good idea, and also I think this idea echoes for me Dogen’s saying. He says “studying the Zen Buddhism is learning about yourself, and learning about yourself is forgetting about yourself”. In English we translate this way, I don’t if in Japanese... Do you know these words?

T: I don’t know Dogen, I never studied Dogen, but...

P: It’s *Genjokoan*, I think. He says something like that. It’s very quoted in the West. I don’t know if...

T: Well, Kazuo Ōno is for us, first of all he is performer, dancer on stage or teacher in everyday life, but, he is also a kind of icon of the dance world, or maybe Butō, or Japanese culture, and in many senses his things, he himself, are generalization, kind of. So, it’s not wrong. If you want you can compare Kazuo Ōno’s, his art work, to other things, like Dogen, or other things, Pina Bausch, whatever. That’s ok for me. But, myself, I don’t do that. For me it’s enough. Kazuo Ōno is Kazuo Ōno.

P: Don’t need other...

T: Not now.

P: So better say about him, himself...

T: For now yes. But, I have no objection someone like you compares or pick up Kazuo Ōno with other things. [It] can be [a] good approach, maybe.

P: Okay... (...)

(...)

[we resume the theme of the words in Japanese]

P: I was interested in “Psyche”, “soul”, “body”, because also Yoshito in many different parts of the book he says a lot about the body. I don’t if the is saying *karada*, or other word, what do you think?

T: Yes, *shintai* or *nikutai*, we have a lot of words to...

P: The body.

T: Yes, meaning body.

P: Because he says many times like: “now the body is speaking”, or “the body is doing that”... And “presence” also, how is presence is Japanese?

T: *Sonzai*.

P: [ask for the kanji]... What kind of resonances or meanings are inside this word? What is presence in Japanese?

T: You mean, these two characters?

P: Yes, exactly?

T: Oh I don’t... I can’t answer. Sorry, I need to look at a dictionary or something...

P: But in daily life for example? Is it a common word?

T: Yes, a very common word.

P: So, [in daily life] you could use this kind of word, or it’s more fore performing...?

T: You can use.

P: Okay. But for performance also when they say someone is very present, they use this? Like “a strong presence”?

T: Yes... Perhaps, *sonzai-kan* is. This is close, but another word.

P: Because one of the things that I’m also discussing or thinking... Some people say that presence in stage, in performance, has to do with consciousness and attention, to be aware, but also some authors say for example that Ōno was like so spontaneous, like, not really deliberating, like conscious, he was like surrendering. So it looks very different: the attitude of someone who is really focused, and the attitude of someone who is surrendering or flowing. I don’t know if it’s different or not different, and I don’t know if in Japanese something can help to think about it.

T: Perhaps *sonzai-kan* can express both states. It’s different but not conflicting.

P: So, in this word it is included the idea of focus and also of flowing.

T: I think so. Yes.

P: Okay.

T: So that, people feel it, the audience can see that. Not just subjective things. Can be objective.

P: Do you think this is a good category, a good concept to name what happens with Ōno on stage?

T: It could be, but also again quite general.

P: General... Because, for example, in the Noh theater, they have some important words, concepts like the *yuhgen*, or the *wabi-sabi*, or the flower. Do you think in the Butō world, also there are specific concepts that we can point?

T: Butō is not that way organized like Noh. Noh has kind of text, like *Fushikadensho*, so, they have definition of something, specific state. I don't know how clear it is, but anyway, in the word, they have specific word, specific things. That's why they can organize the philosophical terms. Butō has not done yet. If you want, you can.

P: I'm some one person among many other who are trying to name somethings... Also you said you are always watching the videos, the archive material. In so many years, you have seen so many times maybe, your vision changed during time?

T: Can be changed, yes.

P: Is there something now you focus, and you see more and that you didn't see before?

T: Sometimes, yes.

P: What kind?

T: For instance... when he was alive, we're working together of course, but we didn't pay so much attention to the private lives. I see the private lives, of course, he is a very open person, but as I said, the early audience for his performances, like 50s, 60s, was mostly from this Christian community. I think so. But, when I was with him, I never think about it, because he didn't talk about it. He is not interested in saying that, but looking after his text, and things, some chronological material, it's clear, you know? So...

P: This issue about the audience.

T: Yes, which is very important. And it's very special. No other Butō dancer or modern dancer has this kind of environment and Kazuo was very conscious about this. So, even after he retired the school, he stays, as, like, a janitor to the school. Just when he was making the film. So the film was shot in his janitor's working in the school. Really.

P: The film? You mean, what film?

T: The "Portrait of Mr. O".

P: The Nagano Chiaki. Ok.

T: For instance, in this book, we found this photograph. This is the boiler room.

P: In the school?

T: Yes. And he was working here. But this is a kind of still photograph in the film, and he was performing boiler things. So, the life and dance is so closed, so overlapped, I confirm this with this material. So, it's not a drastic change, but it's new, my new understanding to Kazuo Ōno.

P: You didn't pay attention to that at the beginning...

T: No, before not. I didn't know.

P: And can you say that he had a lot of community feeling? Like, he belonged to this community...

T: I think so, yes. In many senses.

P: In many senses what do you mean?

T: He has a house in Yokohama, and the studio. And the land was owned by this Christian community people and he bought. He first rent, good price, because he was there in the same community.

P: So, the community supported his work?

T: Yes, no doubt.

P: Interesting. This is not usual for avant garde artists, right?

T: Humm, first of all, his style was very new, even as a modern dancer, and after that he did kind of travesty, and very avant garde pieces with Tatsumi Hijikata in the 60s, but still this Yokohama's Christian community, the girls' school, students, teachers, supported him. Isn't it amazing?

P: Yes, true. For example, did they were aware about the, for example, in *Kinjiki* the eroticism, or also the using female clothes, how was it in that context?

T: Well, for them, this is just, I imagine, for them, Kazuo Ōno appeared in a different aspect. Not just gay, not just homosexual, not just avant garde, something else.

P: What?

T: I don't know. But it's a Christian community, friends, family. Kind of, this value was always very active for them, and Kazuo Ōno was one of them. In the small church, and Ōno of course, [was] a member of the church, but also he worked like a volunteer in the church, and he of course [was] the physical education teacher of the school and he has sometimes a kind of lecture about the Bible, I think... Also, he did this, Christmas, he did Santa Klaus.

P: For many years...

T: Many years. Like this. And he danced Butō with the kindergarten children. Isn't that amazing?

P: Amazing. Also dressed as a woman?

T: Here not.

P: Here not, but it could be...

T: But he doesn't mind.

P: And they accepted very well?

T: Yes. For many years.

P: It was not strange...

T: Not strange.

P: Because in the rest of Japan it could be seen as some weird...

T: You could say this is like a homosexual subject or something like that. People normally doesn't approach that. Some people are attracted, but it's very different, but here very naturally accepted kindergarten children, kindergarten teachers, nurses, everybody likes Kazuo Ōno doing the avant garde dancing. It's amazing, fantastic... But this is very special Kazuo Ōno, I think. And he doesn't so much emphasize this kind of aspects to

everybody, because it's very the private life. He doesn't need to say that, because it's complete.

P: But do you think this influences his performances? The content of his works somehow?

T: It's the same.

P: It's all together...

T: No influence, it's the same.

P: His performances are his life, you mean.

T: I think so. No, this life.

P: Also, as we are talking about it. I think Hijikata was very conscious about the homosexual, or gender discussion, or not?

T: In what sense?

P: Like, he was trying to put images about homosexuality and maybe gender fluidity in his works.

T But it's not original. He was very influenced by Jean Genet, that's why did homosexual things. Not really. He is not gay.

P: He was not concerned about it?

T: He was concerned perhaps, but more influence about the literature.

P: And why?

T: Why?

P: Why do you think he was interested in those images or in this theme?

T: Why? Because he liked it?

P: He liked it. Maybe because it was shocking at that moment? Or, what he was looking in it?

T: Humm, I don't know.

P: Yes, because, for me this is very interesting also, like, Kazuo Ōno was a respectable teacher in a Christian community and then his son, in a very young age, was working in *Kinjiki*, which was a very scandalous...

T: But he was not conscious of this.

P: He Kazuo Ōno?

T: He never used Jean Genet.

P: You mean Kazuo Ōno?

T: No, Yoshito. Yoshito asked Hijikata, when they rehearsed *Kinjiki*, what is it about, and Hijikata said it is about true friendship.

P: Ah. And it was a lie or true?

T: True.

P: So, Hijikata was saying the truth. It was about true friendship?

T: I think so. Why he doesn't mean to lie?

P: Yes, okay... Because Yoshito was not really wanting to shock?

T: He was naïve, I think, at that time.

P: Okay. Hijikata was more aware than him...

T: It could be... Perhaps it's not translated in English, but I suggest you to read the postwords of the *Hijikata's*, "The sick dancer". "The sick dancer" is also not translated. It's in Japanese, but perhaps you can ask someone. "The sick dancer" is a very difficult text, I don't really suggest you to read. Maybe once. But after this book, when it was published [for the] first time, Shibusawa Tatsuhiko, a very close friend to Hijikata, he was studying French literature, translator of Marquis de Sade, he did the text, he contributed the text to Hijikata's book, which is a very good summary of the Japanese Butō in the 60s to 70s. You should read it. If you want to study Butō, That's the best.

P: But it's only in Japanese, right?

T: Maybe someone has already translated. Maybe Christine. You can ask.

P: It's the postwords of "The sick dancer", *Yamerumaihime*?

T: Yes. That's the best introduction to Butō, I believe.

P: Yes. Because I read some books about Hijikata, like, Uno Kuniichi, he writes a lot about him. And at my view, I'm not sure if it's right, it's very different the Ōno's discourse and Hijikata's discourse. Do you think their thoughts were similar or they thought in a different way?

T: You mean Hijikata and Ōno?

P: Yes.

T: Well, I don't really understand your question, but could be different of course.

P: I mean, the style, the issues, the concerns look very different. Like, the way they see death, for me, doesn't look the same thing. For Hijikata is something and for Ōno is another thing.

T: It could be, yes. My question is why do you want to compare so much, Hijikata and Ōno?

P: It's a very important question. I think for me comparisons serve to help, like, when I say the difference between the telephone and this, it helps me to understand what is a telephone.

T: But in that case you can say Hijikata and Ōno, not always together. They are sometime together, but sometime away. Something like this. Or over several decades. So, not always Hijikata and Ōno parallel. It's strange to say that for me. They are sometimes so close, but sometimes very apart.

P: Ok... Because... it's kind of weird or curious, this moment between the 60s and 1977, this blank period of Ōno, was it a kind of crisis? Like, he was not wanting to dance anymore, or what happened?

T: He was making the film.

P: He was dedicated to the film. For all this time?

T: Almost.

P: There is three films, right?

T: Yes.

So, he was focusing on that?

T: [It] seems.

P: Okay.

T: [In] which Hijikata is not involved. At all.

P: Watching the movies, it looks a lot like a very Butō thing, also a very experimental and strange environment. For me, I don't know if you agree, I like a lot that he was using

daily things, regular daily life things, and showing them in another perspective, and creating strangeness, making daily things strange. Do you think it's okay to think?

T: Yes, it's okay. But the film, it seems, is not really structured. It's kind of a very experimental, kind of a documentary of what Ōno is doing. So it was not the normal film. It's kind of document.

P: At that he was famous somehow?

T: No not at all, he was janitor in the school.

P: And why this moviemaker approached Ōno?

T: They were interested in doing something else.

P: Something different...he was an experimental moviemaker?

T: The filmmaker... yes, experimental documentary filmmaker.

P: Is he alive?

T: No, he passed away.

P: Okay. Great. Well, thank you very much.

T: You're welcome.

Entrevista com Mina Mizohata¹⁰⁵

(Tóquio, 24/01/2020)

(...)

Mina: He [Toshio Mizohata] was with Kazuo for long long time. When I came to studio like when he was 89 years old, which was '96, so.

Pedro: It's a long time too.

M: Yeah! Yes, but not so.

P: Ten years... He died 2010, and he stopped dancing about...?

M: Around when he was 93 or something like that, 93. But then the last time he was on the stage in wheelchair was 2007, when we did a celebration for his centenary anniversary. But he, yes, he was not so well, back then on 2007.

P: But you could see all his last years.

M: Yes.

P: I don't know your story, like, you were studying dance or came from another background, how did you came to Kazuo Ōno studio?

M: I... when I was a university student, I learned Butō back then, already.

P: Classes? Butō classes or?

M: No, I just liked Butō performances and I, so, I watched mainly Sankai Juku and Min Tanaka. Back then, Min Tanaka called himself as Butō dancer, now he, you know, refuse it. Back then he called. And I loved Hijikata's writing. So, it's like... But, I didn't have any chance to [watch] Kazuo's performance and after I graduated from the university in Japan, I have went to US to study art. It's in Nebraska, so, people say, you know, "you cannot learn art in Nebraska", but, anyway, yeah, but, so and so, in 1986, I was going to go to the US again for the graduate school, but I wanted to do in the Butō by myself as well, and I was planning to do it in San Francisco, because I knew that there is one in San Francisco, to have classes, and somehow, things just happened, and I met this person who

¹⁰⁵ Membro da equipe do Kazuo Ōno Dance Studio. Tradutora de aulas de Kazuo e Yoshito Ōno desde aos anos 1990.

was doing the costume, was the costume staff for Kazuo, and she invited me to saw... to Kazuo's performance, in April that year, and I went to see it, and just shed tears, it's so moving, Kazuo's dance was just so moving, and I was like, it's so totally different from Sankai Juku's Butō and then, it's, at the time that Sankai Juku... Sankai Juku is beautiful, you know, but doesn't touch your spirit or soul, so, I was like, what I was thinking of Butō was not so interesting anymore, and then I found out he is teaching in Yokohama, which was not so far away from where I lived, so I decided, if I go to San Francisco and then do Butō, you need to know, you need to do with Kazuo before it, so I went there to take classes and stayed. I decided not to go to graduate school for that.

P: And you took, like, weekly classes or...?

M: Yes. Weekly classes. So, for first... for a couple of months, or for a year, I don't remember, I didn't take much of it, I mean, for in total I didn't take much classes, but for, you know, for the beginning I took two classes of Kazuo and one class of Yoshito a week, so three classes a week. Back then Kazuo taught Tuesday and Saturday, and then Yoshito taught on Wednesdays, so three days a week. And then Toshio was operating the music in Kazuo's classes. In Yoshito's class, Yoshito did everything, but in Kazuo's class, Toshio helped him. And they... like on two, I remember to second or third time, Toshio wanted me to translate Kazuo's class, so I did, and so for a while I did the translation for Kazuo's class.

P: Okay. There was always a translator into English.

M: Yes, Toshio did that for a long time.

P: Okay. And how was your experience with the classes, how was it?

M: It's... so... you know, Kazuo is so energetic and passionate, and he loved dancing. Sometimes he just talked. Talked and talked and talked for, you know, the class was two hours, but he talked for like one hour and fifty minutes, for example. And often, he often danced for himself, I mean, by himself, for himself. He danced, not the students. That was very... something that we could see his dancing in the studio. Everytime so touching! And he is like... yes, so like a child, you know? And he loved to watch his video, his dancing. So, every... before the class, he let us see that video, like Daniel Schmid's Kazuo Ōno. Yes, like this one, he would see that many many times.

P: He liked this one?

M: Yes, he did. And other one he liked... I think in "The beauty and strength" he said it's the best, and then, for the bird scene of La Argentina, so that was another one he repeatedly shows us... His teaching is so... It's not like he taught us anything, he always says, you know, "I don't have anything to teach". He [was] inspired by many kinds of poems, or many words he had. So, he just drop us a line, or we... while we danced he, with the inspire, he inspired our dance, and then would drop us words. And it's pretty much hard to understand, because it's so poetic.

P: And in your dance did you think, did you feel that something changed? You changed somehow your body, the way you were seeing things or...?

M: Yeah... it's like he and Yoshito as well is the one who really treasures life and treasures each moment. And it's so, we become someone who really take care of each moment, and each movement. And... specially Kazuo always talks about those dead persons who we live next to them, and then he often did this theme, like walking on a church, in an European church, the dead bodies are underneath, so you are stepping on them, and then that's one of the big theme for us to, it's like treasuring each step. And Yoshito as well he teaches like that, treasuring each step, each step is so important.

P: You felt you could embody this in your dance, in your life somehow, treasuring...?

M: Yes.

P: It's beautiful... I had a question and then... [Are there] Other images he repeated a lot that you remember?

M: He often talks about the sperms and the embryo, so, what he talks about, you know, life, it's a miracle, so... all the sperms will be dead for the one live, so that's one of the things he always said. It's so... he was really moved by those kind of fact, or the dust of the universe, for him, dust of the universe is the kind of seize [?] for the life, so he talked a lot about dust of the universe, and wearing the universe. So, his talking is always connected to the universe, and the persons and gratitude... So those... It's like happiness of life, and then he loved, he really loved dancing, so that love, you know, was transmitted to us, which was very nice.

P: He liked to watch also dance?

M: I think so. Then rather dance. He rather liked dancing, I think. But he watched, yes. But I don't think he liked, like, opera or... not so formal style of theater, I don't think he... he was not into it.

P: Also Japanese forms of theater, dance?

M: He liked Bunraku. He talked about Bunraku. Maybe he thought dancing is kind of Bunraku's dolls. He referred that, Bunraku. Not about Kabuki so much, not about Noh theater so much. I don't recall his talking about Noh theater, Kabuki theater. On the contrary, Yoshito talks about it. Yoshito did practice Noh theater, so maybe that's why...

P: But also Noh, Kazuo puts some references to it in his plays, like some Noh music or shamisen Kabuki music...

M: Yes. Yes, shamisen music yes. And specially his mother played koto instrument, so those... yes, Japanese traditional music has had impact in him as well. As well as European music, because of his, you know, Hakodate is [a] very Europeanized town in Hokkaido. I heard there are many Russians, you know, there in Hakodate, and he went to Russian orthodox church's kindergarten.

P: Ah his kindergarten...

M: I heard. So, in the performance Dead sea they use the music of the chanting of orthodox church.

P: Yes, like a chorus.

M: Yes.

P: So, also the presence of Christianity was, like, since the beginning of his life... because he converted when he was an adult.

M: Yes. I don't know if you say converted, but he was baptized in the beginning of twenty years old. He... the chairman of the school. He was the teacher and then the chair person of the school was a Christian and he had a big impact [on him]. His influence was big. Yes, Christianity is very important to Kazuo. And his family. The mother's family, except his mother, were all Christian. His mother was Buddhist, dedicated Buddhist, but all her family... It's interesting.

P: Also, I don't know, I've read a lot about it, maybe you can tell me from your experience, that in Japan the religiosity... things are not so separated, so it's very

syncretic, the different beliefs come together, people live it... And in Ōno, specially I feel a lot of the shamanism – M: Yes! – P: or the old beliefs of Japan... I've been reading about it, and many things that he brings also echo somehow these old beliefs and also the idea of dancing with dead people in a certain sense is very shamanic or very... like being in connection with this spiritual world. Do you feel that too?

M: Yes, yes. I do. He is a Christian but maybe because he brought up in Japan, you know, the Buddhist or Shintoism influence is so cultural. We live with it so naturally, with the Buddhism concept or the Shintoism concept, and the animism... I really feel that in Kazuo. Even though he is a Christian, but he is a protestant, but he's, you know, he has not an altar but he has many icons or something, so the protestant... a priest protestant (...) this protestant priest, you know, was shocked in seeing those icons and everything, because he thought Kazuo was a protestant but here there are many icons. So, Kazuo didn't care about such a thing. It's just. So... Ōno family, all of them, Ōno family are so welcoming people, everybody welcomes and each time I went there, somebody from the outside of the family sits in the dinner table and ate, so it's so warming welcoming family. And, yes, maybe Kazuo's love is for everything and everybody, it's for the space, for the studio, for the stone, for the... everything. I felt that.

P: Maybe he sacralized every single thing.

M: Yes. He had such a power, I think. Because he has... naturally he treasures that, and this and this.

P: Yes!... Do you think that part of it is also the daily life in Japan, like this communication with a spiritual realm and also the treasuring things, or... part of it is cultural or it's very Ōno's?

M: I think it's very Ōno's. It's... so, the workshop students we find, do realize that they can also do it, but before, you know, before communicating with Kazuo, maybe we forget about that.

P: Interesting. Well, as a spectator, your view, your way of seeing changed with time? Because you started watching Kazuo before studying with him, and then you studied with him, and maybe saw him many other times, or some other times before he stopped. Your way of seeing changed with time and repetition... you saw more or less things?

M: I think... there is not so much change, but deepen my thinking or my viewpoint. It's, to me, it's very much of the spirit and soul, what Kazuo did, so that was the most

important part. Rather... if one dances, rather it touches your spirit or touches your soul is the most important to me. So, it's different from person to person. Maybe one may say joy, or one may say... because that was really, the spirit moving experience, is my original... the relationship with Kazuo, and then other things were so superficial before that, before I met Kazuo. And then in course of time, I feel like deepen in my experience. Yes, because watching Kazuo's dance was very very moving, and I was touched so deep. If you don't call it spirit or soul, you know, it's that deep, something deepest thing.

P: And do you think that this work with this spiritual layer can be learned, can be trained? Or it's something that is not about training, or discipline or technique, or is it about it somehow?

M: Humm... Yes, I think that what you see and what you experience matters a lot. If you once experience Kazuo's dance, you know, you know about it, and then you don't have to think about it. So, someone like my son, my father and mother. Forget about my son, but my father and mother have seen Kazuo's dance, but they thought maybe they thought they need to understand what he was doing, so often they said to me "I don't understand". But it's not like something you understand, but you feel it in, it just happens, and if you have that experience, that leads to where you want to be. So, I don't know, the training, in terms of training, Yoshito's teaching, he often says... because he knew Kazuo's Butō, Yoshito often says "Kazuo's Butō was treasuring life", Kazuo says "my Butō is treasuring life". And then Yoshito was wondering how to convey that through his dance, and he decided to move each move so... treasure each movement, and then to move with great care, and then he felt he could convey such a preciousness of life to the audience, by doing that. And then, that you can train yourself, in your dancing, you treasure each movement. One time, Yoshito, in a private workshop, Yoshito demonstrated that, how to do it, and then he danced, and then in each movement he said: "life is important", "life is important", "life is important". And that was so beautiful! And so. And that you can do in your training. You can dance like that. And that changes your dance.

P: Yes... Amazing... I was thinking also, well, you replied. It's interesting because in the Japanese performing arts, maybe in all the Asian culture, the practice is very important as a continuous thing. I feel that, like, you don't meditate for a weekend and then something changes. It's part of your life, you embody it with time and repetition. And in many traditions, it becomes like the *kata*, the form that you repeat. Maybe with Ōno it's not exactly the *kata*, but [to] repeat a conception of how to do and then always try to get

there, something like that. It's not the *kata* or repeat this movement or this way of doing, but this conception.

M: Yes, yes. And in daily life as well. So, you keep that concept in the daily life. So, daily life, Yoshito and Kazuo often says: "daily life is the teacher". So that's how to. It's difficult to keep that concept in what you are doing, washing and everything, but still you can train yourself in daily life. Even he, Yoshito showed me how to dry clothes and [in] that moment as well you can practice Butō.

P: It's so interesting because... maybe this is a Western addiction, a Western bias, that we always see Zen Buddhism in those things, but it's very similar with the practice of Zen Buddhism – M: Yes, yes. – P: Like, eating, or washing, or dressing, waking up, sleeping, everything is very important and you feel grateful for all beings that support that. So, looks very similar.

M: Yes, I feel so too. And then, yes, I think there's some influence, as we live here in Japan and we feel that Zen tradition, so, and then, yes, in Yoshito's case he was influenced by Buddhism as well. He's not a Christian, but his grandmother, you know, visited all the temples with him when he was a child. So such experience had a big influence on Yoshito, and he often said... he doesn't refuse Christianity as well, because he went to the high school and junior high school within a missionary lineage, but he often said "I have millions of Gods", that's the Japanese thing, there are myriads of Gods.

P: So interesting. You in your life also incorporates, like, these different beliefs or follows something, some religion, or its like... not a specific religion, but this way of living. How is it in your life?

M: In my personal life? It's like that, thousands of Gods.

P: And treasuring each thing.

M: Yes, I try to do.

P: And [do] you keep dancing?

M: Not really. I really wanted to, but for a long time I didn't have much time, that's an excuse, but, I... there are many things to do. I have two sons and I couldn't find time, but... I tried to attend Yoshito's class in one or two times for this couple of years. Now, you know, Yoshito is gone. But I feel I need to do it for myself. So, maybe it's not what I... Butō... There are so many different Butō dancers, their Butō is so different, and I

have my own concept of Butō and then that's my thinking and they have other concept, so maybe, to me it's like: talking with a stone make a dance. I don't know I would do that on the stage or not. I need to... I have this need to find my own dance, so I try to keep, continue it. I'm not doing in the stage at the moment... I'd like to. I mean, not for the stage, because I don't like the theater. I like theater, but doing Butō dance on the stage where there's audience is not quite right for me, so, Kazuo was very good and Yoshito was very good for that, the theater.

P: Maybe it can be a practice for you? Going somewhere and doing Butō dance. This would be good?

M: Yes... because, I don't know, Kazuo always said, when you dance, if you dance, it needs to be conveyed to at least one person, not for everybody, at least one would see and feel your dance, that's enough. Just for oneself, just for one person... no. Because, I'm so kind of seeking for my dance. Maybe that's [not] a dancing, you know, just living would be dance. But I really witnessed many many beautiful moments, specially during Yoshito's class, because in Kazuo's class I was there dancing, I didn't see Kazuo's class from the outside, but in Yoshito's class I was there for... not as a participant, but as a receptionist and a translator, and for the private workshops I did the translation as well, for Yoshito's private workshop, and the workshops participants are not like professional dancers, some were professional dancers, but there were teachers, doctors, designers, every kinds of occupation they have, but each one is so rooted to themselves, their movement or their presence is so beautiful, and then that was my... I believe in that presence, I saw that, I witnessed that beautiful moment. I think it's one the important teachings by Yoshito and Kazuo, that each one is so beautiful. And that's really my personal experience. It's not like... Maybe other Butō practitioner or Butō dancer would say a totally different thing.

P: But it's interesting that it's about something much wider and beyond the performance and theater. So, it doesn't depend on the environment of the performance, it can be lived in many other ways.

M: Yes, I think so.

P: And also about this... Yoshito has passed [away] very recently. And Kazuo Ōno some years ago. This work of grief. Because there is a kind of work. I feel that, for example, for Kazuo Ōno, all the spectacles, like *My mother*, were also a way of completing his

grief, and for you, how is it, in the case of Yoshito and Kazuo, how do you manage the grief?

M: It's to live with their teaching. That's something I can do... They brought me very precious teachings.

P: Ok... And do you think that you want or you thought in speaking something else that I didn't ask you?

M: Humm. I don't think so. Thank you.

P: Thank you very much!

M: I know it's totally different. My concept of Butō is totally different of Toshio's

P: Yes?

M: Yes. We don't talk about much. But...

P: Yes, it's interesting. I feel... I don't know about the difference in your and his concept, but maybe personality, or style, or aesthetic is different, so the sensitivity is different... This is very interesting, because in Kazuo Ōno, very different sensitivities connected, like, the very avant gard and shocking Hijikata's work, and also this very delicate, very feminine, very... or even very emotional work with music. So, he could make all these very different things come together. This is very extraordinary, because most artists have their own preferred aesthetics and... only this kind of people go there and work with them, but with Ōno looks like a very crazy person, or a very religious, all this people could stay and work together or stay together.

M: Yes, so you realize we need both, light and darkness, soft and hardness... Through Kazuo's presence and Yoshito's presence I felt it's important to have both.

P: And also they had different dances as well. Like Yoshito was much more, looks like more structured...

M: Specially with Kazuo, yes. He consciously, you know, he made himself as a frame for Kazuo, so he was there, he was always there to support Kazuo. After Kazuo passed away and for late four or five years or so, I felt Yoshito finally found his voice and then dance his dance, not as a supporter of Kazuo. So, he was very in bloom for this couple of years.

P: Interesting. This is quite also interesting for me, because we associate Kazuo Ōno with Butō and so with an avant garde movement, but for example the relationship between him

and Yoshito was very traditional in a way. He followed, he was supporting his father, and only after the passing of his father he could try to say his own thing. Like in Noh theater it happens somehow: you carry a tradition, so your own opinion doesn't count so much. In a certain way Yoshito lived also this, like, traditional... It's interesting, because even in an avant garde movement, in his case, in his life, it was not this way... For Kazuo Ōno [on the other hand], I think he could do his thing...

M: Yes, he could do! What, you know... very... good thing, maybe good is not a word, but impressive about Kazuo was [that] Kazuo was a teacher, he really did his daily work very well and he, you know, he was not totally off and then doing just his art, he had his life as a teacher and then after he retired as a teacher he did a genitor [?] for that school, he taking care for the garden for the school, taking care of this boiler for the school, they are part of his daily life, really made his art more profound.

P: He did it as a volunteer, or it as a work?

M: As a work. Usually teacher doesn't do it.

P: He was very skillful!

M: Yes, he was!

P: In many ways.

M: That's really something. He really did it. And then in Admiring La Argentina there's a scene called "daily bread", and that movement comes from his, you know, gardening, or doing the boiling. It's very nice.

P: Great! Thank you.

M: Thank you.

Entrevista Mariko Miyagawa¹⁰⁶

(Tóquio, 26/01/2020)

Pedro: So, it's been ten years you are researching that [Ōno's notes]?

Mariko: Yes, but first I researched about another topic. It's also for Kazuo Ōno, but at first it was the reception of Ōno around the world, specially in Europe, France. So I stayed in France one year, but I think it's difficult to investigate this topic. So, I changed my subject, and now I'm not so completely finished, but nearly finished.

P: Good! And what was the difficulty in France?

M: Because there's already some research about the reception of Butō in France. Do you know Silvia Pagés? She was a researcher of University of Paris VIII and she investigated the reception of Butō in France and she completed her PhD and recently she wrote a book in France about this subject and I translated this in Japanese.

P: So, you found there is already a research about it...

M: Yes. And so, if I only limit the area, like France or Europe, it's not so clear or not so complete [inaudible] about the reception of Butō and it's difficult for me to investigate all over the world, so I changed the subject.

P: And as you are Japanese, it's very... for us foreigners, this material of the notations and many other materials are not accessible, so it's good that you can access that. It's more [inaccessible] than, for example, the documents for the reception in France, for us. Here only the Japanese people or people who can really speak Japanese can do that...

M: Yes. Maybe you already know about the book on Butō recently published in Routledge... "Companion to Butō" and etc...

P: I bought two at the archive, about Ōno. One is his chronology and the other is "Is it dance?"

M: Yes. Recently published. But if you know about Butō in English there is a book about Butō. Sorry I can't find. I can't find the image, but... I wrote one chapter for this book. The two editors were Americans and they are also researchers of Butō... This is the title of the book: "The Routledge companion to Butō".

¹⁰⁶ Doutoranda na Universidade de Tóquio, com pesquisa sobre as notações escritas de Kazuo Ōno.

P: Ah yes, I tried to find it, but couldn't find it still to buy.

M: It's a huge book and maybe now it's so expensive, but I hope that in two years they will also publish a paperback version. Now it's so expensive. I think in the university they can buy or in bibliotecque.

P: I can try to ask them... He published an article, this editor, in a journal in Brazil. They had a special issue about Butō, and he published an article there. Bruce Beard. Or they translated an article [by him] there, something like that... Ah yes, this [chapter] by D'Orazi I think I've read in another book. In the university of Bologna, I've been there for some months, and they have an edition about Butō in Europe, so... but in Italian.

M: Ah, in Italian I can't read.

P: And I think it's the same text. It's a beautiful chapter she wrote about Akira Kasai. And well, I don't have specific questions, but anything you can tell me about the notations by Ōno. How were it, they are chaotic? Structured? They differ in time? Whatever you want to tell me.

M: So, for my PhD I [focused on] three pieces of Ōno, one is My Mother, second is La Argentina, and third is Waterlilies, *Suiren*, do you know? For each piece there are many notations, so I investigate for each piece what Ōno wrote and how he used this notation, and further I thought, there are many problems in research this notation. The biggest problem is that Ōno didn't wrote a date when he wrote. So, we cannot find when he wrote this note and for which presentation. This is the first difficulty to investigate Ōno's notation. And the second is that Ōno cite or use words or text of another people, but he didn't indicate that. So, I can't... Further, in the notation of My mother, there are many words from Hijikata's Butō.

P: So, for My Mother he uses a lot of Hijikata's reference.

M: Yes. Because, I think when they created this piece, Hijikata almost choreographed, I think, specially the first scene, I think.

P: With the table?

M: No, before the table. He put a flower in [inaudible]. So you can't say but, for example, I captured a video of the first scene, it's the first scene of My Mother, and this is the first performance in '81 and that one is the second version in '82 in Copenhagen, and if you compare these two versions you can find some same movement in same chronology, so I

think there is some choreography, we can say, by Hijikata, and in either part of the notation of Ōno Kazuo... And here... for example this is some part of Ōno's notation and I can find... I think for example he wrote something that mean "mouth-man", and this word we can find in Hijikata's Butō, so maybe Ōno wrote what Hijikata says during the creation. So, it's a first part of characteristic of Ōno's notation in My mother, and another one is that it's not always Hijikata's word but another text of... here, for My Mother he used a novel by Orikuchi Shinobu, do you know Orikuchi Shinobu? He was a writer and maybe, the XXth century, and he wrote The Book of the Dead. It was in Japanese and Ōno used the text of this Orikuchi Shinobu's book here.

P: The book of the dead?

M: Yes. Not the Egyptian Book of the dead, but with imagination of samurai or something else.

P: But is it also about what could be life after dead or nothing about it?

M: Yes, I think it's some about life after dead. And also this image is from here. And this is not a clear mixture, but [in] some notes Ōno mixes the image of this Book of the dead and Hijikata's words of notation. So, this mixture creates the first scene of My mother, I think. So I wrote about that for my second chapter. The first chapter is not for notation, but how he used his body, or what was the dance technique of Ōno.

P: Ah. Because he usually says, it's not about technique, so it's interesting.

M: Yes, exactly. I read some text of Ōno written in the 1950s and 60s where he said how he used his body, and I think here Ōno clearly suggests the position of each part of body, and how he puts his head here or the position of... I can't find in English, the part of the body.

P: The hips?

M: No, the chest?

P: Torso?

M: The exact word... Sternum?

P: Ah sternum ok.

M: And also he suggests how they use their sight, so this, the sight, and the posture and the position of sternum are important parts of Ōno's fundamental posture, I think. So, also

in the rest of 1990, Ōno clearly speaks about this position. In many parts he speaks about his imagination of the mother, and the dead, etc., etc. but in some parts he clearly say that how he represents his soul.

P: And do you think this positioning comes from the modern dance? Or it's something created by him?

M: There are many clear influence of the pantomime from France. Do you know Jean Louis Barrault? He was a student of Etienne Decroux. Decroux was the father of corporeal mime in France. The creation of the first part of the XXth century, and Jean Luis Barrault was Decroux's student and I think his film... He was very famous in his famous... "*Les enfants des paradis*".

P: He made this film? And Ōno was influenced by this film?

M: By this film, and also Ōno read some article that Jean Louis Baurrault wrote. And here he indicates the use of eyes and also the foot. So, I think that the influence was from Jean Louis Barrault. Of course, there is some memory of modern dance, I think, but, the reception of modern dance in Japan is a little bit different from Europe or, I don't know in Brazil, or in America, but so...

P: Different in which way?

M: When I read the book written in French, for example, by Silvia Pagés, the technique of modern dance, or *ausdruckstanz*, German modern dance, was not for... not created a form, but it was a kind of technique of sensation, of imagination or some... I forgot the word.

P: You can speak in French. I can understand some words or phrases.

M: Ok. Silvia Pagés wrote that the technique of German modern dance in France was the *sentir*, *sensation*, sensation. So, but in Japan, we don't hear of the technique of modern dance such a thing. Of course, it's very free and not so stylized like ballet, but before World War II I think for the Japanese it's not so the technique of *sentir*, so it's different, I think it's interesting for me.

P: Here when people think about modern dance, what do they think? What kind of work they think it is?

M: It's new dance and free dance, but I think that some modern dancers create their own method.

P: Japanese modern dancers?

M: Japanese modern dancers, to perform, or to create the things or subjects. So, this is the difference, I think.

P: Okay. And then you started discussing that Ōno has his technique of body.

M: Yes, that is different from Hijikata or any other Butō dancer, I think. So, it's the first chapter, and [the] second chapter is about My mother, and Orikuchi's novel and Hijikata's notation. And the third chapter focuses on *Hommage a La Argentina*. For La Argentina maybe... Ōno's memory was a main topic to investigate. Do you know that story when he created it?

P: Yes, how he created it...

M: But I think that not always this memory, but reading the notation, we can say Ōno recreated his memory and added some imagination from other texts. For example, it's so complicated... but it was, in some parts, it was the text from Gérard d'Houville, she was a writer of France, of XXth century, and she wrote about La Argentina, not Ōno, La Argentina. And Ōno himself find this article and maybe someone translate for Ōno, so Ōno uses the article and rewrite it here, and maybe he merged or add some imagination of his memory.

P: Okay. So, he uses a lot of information about La Argentina, more than only his imagination.

M: Yes.

P: As I could see, these pieces, La Argentina, My mother and the other that followed, they say they are a kind of collage of different scenes. So, some scenes they repeat or they take from some other choreographies by Hijikata. So, it's interesting. At the beginning I thought it was all about La Argentina, but then we see that they bring a lot of material.

M: Exactly. In fact, the first presentation of My mother he used the dance, tango, from La Argentina. So, like a collage. And also he read a book of Ashiwara Eiryo, he was a dance critic, I don't know, performer, but maybe he was born in XIXth century, so he was really old now, and he himself saw La Argentina in 1920s or '30s and he wrote in his book a memory of La Argentina. And Ōno had this book of Ashiwara Eiryo and he read it and wrote these lines and some memories from imagination of La Argentina, and this connects to his memory and we can see the process of this imagination in his notation.

P: Interesting. And you can find... you can identify something that is written in the texts inside the choreography, inside the dance?

M: Inside is difficult. I think that [in] some words of the notation I can find some text of Ashiwara or Gérard d'Houville, but for his choreography it's difficult I think, but in some part Ōno wrote some... not a word, but some *scheme du mouvement*, or some part of dance of La Argentina, and it was an image of movement. Here we can read "elbow", so maybe it's some movement of the elbow he wrote, and here is "let's dance really bigger". So, this image we can find in the dance or choreography of Ōno.

P: Interesting. Anyway, he mixed all this information with his imagination and then it came...

M: To the performance, I think.

P: And a lot of it was improvised, right? He had the score, the scenes...

M: I think that. I think he decided what he does or what he had to do, but he does it with improvisation.

P: Inside the structure.

M: If there is no structure, we cannot identify the piece, so I think that Ōno had some structure of each piece, but in this structure he improvised.

P: Yes. And do you find some key images or concepts that he repeatedly uses or refers to?

M: The most, not the most, but very important part is the figure of Divine.

P: Divine, from Genet.

M: From Genet. He danced this character in 1959 at first, and the first presentation of La Argentina, he recreated that performance, and after that he continued to dance, he performed La Argentina. For some parts, I think not so many times, but sometimes, he used only this extra, and also for the... to dress the woman's costume, is a big Ōno's [characteristic] I think. So, La Argentina was really important to him, and he also said or wrote about his mother, so his mother was also important.

P: Yes... but anyway, I was thinking of, if we could create a kind of dictionary of Ōno, like... his keywords, his... for example, I think *Tamashii*, the soul, is a keyword. He uses

it a lot. Do you think other concepts are very important, that maybe he write about, or put in the notations, or not in the notations but you feel that they are key concepts?

M: Humm, difficult question. When I read the notation of Waterlilies, I find the word of “disappearing”, or not so “disappearing”, but “disappearing the limit”...

P: How is it in Japanese?

M: *Kyoukai*, not in [inaudible], but *kyoukai* means... a boundary, a border. To destroy or disappear this border is important for Ōno, I think.

P: The border of the body? Or what?

M: Of the body and also the difference of man and woman, or, I think, living or death. All disappearing the border, or destroying the border is what Ōno hoped to do.

P: Interesting. So, destroying borders could be a kind of keyword. Important. And anything else comes to your mind?

M: I investigate the other of soul or improvisation, or some clichés, of Ōno's image.

P: These are kind of clichés? Everybody recognizes them?

M: I want to do evaluate Ōno as a dancer, what technique he had, because many people think his dance was improvisation and there [inaudible], and why Ōno could do such...

P: I asked for Mina [and Toshio] about his training, what he practiced, but they said something like it was part of his training the gardening, the work in the maintenance of the building of the school, so on... I don't know if you found another thing, but he did not have a daily practice of a technique, but his work could be a kind of practice. Is that correct somehow?

M: Yes. Because he thinks really important to work after high school and also he really loved this work, in the garden and in other work, is also important to him.

P: But no other practice, like a specific technique, for example, in Brazil some Butō dancers today, in Sao Paulo, like to practice *suriashi*, from Noh theater. Some dancers take it as a daily practice. Did Ōno have something like that, a specific practice?

M: I think no. But we couldn't know when he was alone in the studio what he did. We can't say. And some words or some memory of his students, for example, I read the French choreographer's words, and he took residency here during half a year, and Ōno asked her to perform two or three hours of improvisation, or the Bernardo Montet, he was

also student of Ōno, he was also French dancer. Can you read French? [then shows me a fragment in French of a text by Catherine Devries]. (...)

P: Looks like they [French dancers who worked with Ōno] confirm this idea that it was a very different practice than their western practice.

M: Yes. Maybe I think they can't understand what Ōno really want, but they try to understand what Ōno think and these are his words about his residence with Ōno.

P: And then, what you defend, what you see, is that Ōno has a technical approach also, and not only a conception that based his improvisation, but also a technique?

M: Maybe Ōno didn't structure a technique or like other dance technique, but I think some parts, Ōno had his ideal of body and movement, and a little like his posture, or his movement, or any other practices, I think.

P: Okay.

M: In another part of La Argentina, the second, called daily bread, this thing is also interesting because [in] the first presentation in 1977, this was very long, maybe ten or more minutes, but for his second or so presentation, become shorter. And here Ōno writes in his notation, I don't have image, but here he has some image of gesture like pantomime, for example, he put his heart for the sky, he wrote that, and during the performance he did it.

P: He makes the gesture.

M: The gesture. I can find some other gesture in his notes and also his presentation. But we can't find this gesture in his first performance in 1977.

P: Only later?

M: Yes, I think. Some change happen[ed] but I can't find what happened.

P: So, this gesture for example, take the heart and give it to the sky.

M: To the sky and also to descend gently, or also indication to come to the piano, to the stage. This seems also interesting, by writing note, or I don't know which was the first, he create some movement or image for this scene.

P: Interesting. This is a very strong scene, I feel.

M: Yes. And also some part, I found that it remind of Japanese modern dance. For example, Ōno wrote this image.

P: A diagram.

M: It is a diagram but traces how he moves on the stage, and this is a scene of the Lament of Bandoneon, and there maybe from this look of the stage from upside, and the entrance is here, and he stay on the stage and go back backwards and come to the front again. And he repeats this trace in the stage too.

P: And you recognize that when you watch?

M: Yes. In the first presentation we can find, but for example we saw the performance of 86 or something else, we can find these traces, and Ōno repeat like that. And this is called *youzeki* which means “dance trace” and this method was used in Japanese modern dance, maybe 1950 or something, especially Eguchi Takaya.

P: His teacher.

M: His teacher used this.

P: The same drawing or other? The same form or other forms?

M: What?

P: Takaya Eguchi used the same or other?

M: I think the same one, because Eguchi says that how he moved on the stage was very important, and he also use like car or circles or these triangles.

P: So, it comes from Takaya Eguchi... Also in the beginning of ballet dance, it's very... this kind of diagrams, they map the space of the stage and create these drawings seen from above. You can see it a lot in books of ballet.

M: Yes. And another, another thing interesting for me in La Argentina is, after 1980, Ōno performed a lot in abroad, out of Japan, and there he received some critic or some comment, and Ōno used this comment in his notation.

P: He incorporates the comments?

M: Yes. In the first scene, the scene of Divine, we can find the critique, I think he was Swiss, I think, and Ōno use this text in his notation.

P: Interesting. Because also Ōno was very concerned about the way people looked at him, right? So, as I read, he loves to be photographed and to watch his own videos, so it's interesting that the way that people see him he tries to incorporate.

M: Yes, how they think.

P: What do you think of that? This relation of Ōno with his image. I mean, how you understand that?

M: Some part he tries to maintain what he did in the first performance, I think, and also maybe he receives a new information, a new information by these critics, and he like to incorporate this to... So, it's not always Ōno's memory for creating La Argentina, but also many layers, I think.

P: Much more complex... And also [about] La Argentina [it] is said that it has been directed by Hijikata...

M: Yes. But, do you know this short story of La Argentina?

P: I know that Ōno saw an abstract painting and then he reminded.

M: Nakishi Natsuyuki, he was the painter [she shows me the painting]

P: This was an abstract painting, right?

M: Originally it was a color painting, but I don't find the colors.

P: Okay, and then this picture made him remind La Argentina and then he started to work on it.

M: Yes.

P: And what else?

M: So, at the beginning of [the] creation, Hijikata didn't come. So Ōno and his son, Yoshito, and his students created or started creating this performance. And in the middle of performance, I heard that it was not solo dance piece. Of course, Ōno and Yoshito tend to perform both together with Ōno's students, like Uesugi Emitsu or any other students. So, it was at first group piece, but Hijikata came to the studio and he said it had to be a solo performance of Kazuo Ōno, so they cut the part of group dance and La Argentina become like that. And the dance group part will be used in the performance of 1980s, in the tour in Europe.

P: All the dancers go?

M: To abroad. The first performance was in Nancy in 1980, and this time Ōno presented *La Argentina* and also... *Ateru* [?]¹⁰⁷ and *Ateru* was a group dance, but originally this group dance was a part of *La Argentina*.

P: Ok. So, in fact Hijikata structured the piece.

M: I think so.

P: How can we understand this role of director [in this case]? It's hard to precise...

M: Yes, I think. Specially for the relation between Ōno and Hijikata, it's not so clearly distinguished that who was director, and choreographer, and dancer or performer. They are very complex way. Very difficult to say clearly. But, Yoshito Ōno said that when Hijikata say something, Ōno or Yoshito follow that. If Hijikata said "that['s] better", they do...

P: They did as Hijikata said. Ok.

M: So, maybe they cut the part of group dance.

P: Ok. So, he was a kind of authority to decide?

M: Not so authority, because Ōno was older than Hijikata, twenty years, and Hijikata called Ōno "sensei", so they relationship was not...

P: Hierarchic...

M: In a hierarchy, but I think that Ōno can trust Hijikata.

P: Okay... Also, My mother was directed by Hijikata, right?

M: By Hijikata. And I think that direction or choreography by Hijikata is more strict in My mother than [in] *La Argentina*.

P: He directed more?

M: More. Specially the first scene or first part, I think.

P: Okay.

M: And another thing. For *Waterlilies*. It's so complicated to speak [about] *Waterlilies*, because *Waterlilies* was first performed in 1986, no, 87, just after the death of Hijikata Tatsumi, so Ōno has to create this piece by himself, even if Yoshito Ōno helped and

¹⁰⁷ Não encontrei informações sobre essa peça na cronologia detalhada em inglês sobre a obra de Ōno (Barett e Príncipe, 2010) e tampouco em outras obras em línguas ocidentais sobre Ōno.

performed together. And here we can read in the notebook some images of Christianity, or Maria, or something, and here Ōno put some movement from pictures, of Maria, sorry, I can't find in English.

P: In Japanese how is it?

M: *Jyuijika kouka*. *Jyuijika* means the [inaudible], and *kouka* means descend.

P: Descend of Jesus, or God...?

M: Yes. And Ōno watched the picture in France, I think, and he wrote about this picture, and put some image or movement of Jesus and also what Maria did, and *Suiren* comes from directly the picture of Claude Monet, Claude Monet's *Waterlilies*, so, he also get some inspiration from this picture. Specially, Ōno works on the sight, or how Monet saw the image of waterlilies or this image of reflection in water. And here Claude Monet had very... aging eyes, I think, so Monet tried to paint, even though he couldn't see clearly.

P: Ah, okay, a distorted image. And Ōno tries to incorporate that?

M: To incorporate, perform this image of Monet in *Suiren*. So, I think this connects to disappearing of border. But it is difficult to structure this paragraph for me.

P: Maybe it reminds me all the discussion about formless. Do you know this book by Rosalind Krauss, *Formless, informelle*?

M: Yes. In fact I used the book of Inform, but something is difficult because the Inform had some different meaning by each author, like Georges Bataille and [inaudible], they have some difference of this Inform, and also I think that Georges Didi-Huberman wrote about this inform, but it's difficult for me to... find...

P: All the meanings. Yes, it's not really a single concept but a whole bunch of ideas...

M: And specially my director of my PhD wrote about this inform of Georges Bataille and Hijikata's Butō.

P: Who is him?

M: Do you know Patrick Dubos?

P: Dubois?

M: Dubos. He was from Belgium.

P: He is your tutor? He is from Paris VIII?

M: No, he is from Belgium, Brussels, but he studied in Paris, in the University. And now he is Professor of University in Tokyo. Many years.

P: So, he teaches here.

M: Yes.

P: Is there a kind of performing arts department there in the university? Or Art department?

M: Department for Interdisciplinary Culture Studies. So, they are many [inaudible], not only stage or performing art, also there is professor of philosophy, or aesthetics, or pictures or any other, cinema...

P: Okay. And it's all in Japanese or they have something in English?

M: Maybe some course or come class in English. Patrick speaks in French too, but mainly...

P: Mostly Japanese.

M: Japanese. I can't find some text of Patrick Dubos... Yes, this one [shows me a text].

P: So, he speaks about the *informelle*...

M: *Informelle*. Specially about Bataille's notion and Hijikata's choreography in 1960s to 70s.

P: Is it free to read?

M: This one is not free. (...)

P: I was interested about the way Ōno incorporates alterity, the other, otherness. And I found the idea of *Ma* in Japanese as a concept that could help to understand, like, a territory where it's not outside nor inside, something like... so, he is himself and the other at the same time, but also the formless and the disappearing of borders have to do with that also, I think, maybe.

M: Yes. I think. And this notion of borders I'd like to investigate in my PhD. Ōno tries to incorporate others, in fact, because in his text I found some part... in the notation of *Suiren*, I found some... some trace of... some trace he tries to incorporate otherness... He cites Henri Michaux's text, here only in Japanese, but he uses Henri Michaux's text. We can't identify which one was Henri Michaux's text, but he cites the name of Michaux

and he wrote that for Michaux, to write and speaking was a way to do disappearing oneself, it was a way to discovering oneself beyond the I, I think, “I”.

P: Ah, discover oneself beyond the I.

M: I think so. And here he wrote that there are many voices which are not mine and through the act of writing is... to catch these voices in the paper by inks. So, I think that, for using this sentence of Michaux, or this inspiration from Michaux, Ōno tries to catch some voices or some otherness in his dance.

P: Yes... Yes, for me this is like a key aspect of his dance. The relation with the otherness and the way he does it. Because, theater is always about it, it's always about bringing otherness somehow to you, but mostly I think it's about representation and for Ōno looks like another way, not representing, but trying to embody, incorporate... I don't know... Looks this way for me.

M: So, you investigate this point in your PhD?

P: Yes. I investigate the relation between presence and absence, so, I try to compare these three different artists. Not exactly compare but describe their work, in order to say that we need a better concept than representation, to understand the relation between presence and absence, Because, representation is a concept to name the way something absent can be presented, re-presented. So, I'm trying to build other concepts, so it's very philosophical...

M: So, you are in the base of philosophy?

P: It's kind of philosophical, yes. It's in the department of performing arts, but it's a very conceptual discussion...

M: So, you are in the University of São Paulo?

P: Yes.

M: Is there any other researcher who study about Butō or any other dance performance?

P: Well, there are some researchers about Butō. There's a professor in other university in Brazil, in Minas, who is a specialist in Butō, he made his PhD in Bologna, where is the archive of Ōno, and also there is Christine Greiner, who is...

M: I know, I haven't met her, but I read her article in maybe, some...

P: Yes. She made her PhD about Butō also, and after that she studies a lot about Japanese culture in the West, so not only Butō but the Japanese body and many other issues. But she started with Butō. So, there is a lot of people interested in Butō in Brazil in fact.

M: Many more than in Japan.

P: Well, it's quite famous there. When Ōno came in the 90s. I don't know, the first time I think it was in '89, or something like that, the first time he came to São Paulo, and it was very appealing, people were very moved about his work, so...

M: I think I know one student of Yoshito Ōno based in Brazil now. Do you know Hiroshi Nishiyama?

P: Japanese or Brazilian?

M: He is Japanese and he studied under Yoshito Ōno and also some years with Kazuo Ōno too. And recently he got married [a] Brazilian woman.

P: Ah yes, Mina told me. They live in the south, so that's why I never met them, it's a little far, but I would like to try to contact them. (...) He is a dancer?

M: Yes, but before that, he worked as gardener.

P: Ah gardener, interesting. This is a thing that I like a lot in Japan, that dance is more connected with other professions, like, many people from other professions went to the Ōno's classes? Is it right?

M: Yes. I think in some part it's really [a] good aspect, but some part it's not so good aspect, because in Japan it is really difficult to live as a professional dancer, so they have to have some another work.

P: Ah, so this is more because of necessity than because of the interest of people...

M: Both, both aspects.

P: Anyway... I don't know, better to ask, how do you see the reception of contemporary dance today in Japan. People know it? People go to watch?

M: I thought the Japanese... maybe it's not so popular to go to the theater and see the performance, and specially for the contemporary dance, [it] is always difficult to understand or to enjoy the performance, so, some people really like to go to see the contemporary dance but others not. But for the Japanese, maybe the ballet is more popular, because for the activity of child, the ballet is part of...

P: In the school?

M: Yes, school, or for example, [there's] baseball, soccer, piano, guitar or ballet.

P: Ah, like in Brazil.

M: Really?

P: The same.

M: So, the ballet is more popular, but contemporary dance, contemporary performance is much more difficult right now. There's many young choreographers and dancers in Japan, but they always have some difficulty specially for the finance and to get the job and for the public support for the dance is really few.

P: But there is some support?

M: There is some support of the Ministry of Culture, and also in Tokyo, some foundations, Foundation of Tokyo or Art council, but they support only for one piece, I think, so one piece, and so, if the dancer wants to get the support, they have to write material for this performance. And there is some private foundation, like Saison Foundation or other foundations, these support for the dancers under two or three years, it's not only for the piece. It's a very good opportunity to the young dancers, choreographers, but it's so limited places.

P: Yes... everywhere it's hard to be a contemporary dancer, I think... But, anyway, do you think that people also practice dance here in Japan, like, it's something that is... because for example in Brazil, I think now it's changing, but there was some prejudice about men who dance, for example, so they prefer to send children to go to sports and not dance, how is it here?

M: Ahh, in Japan a few years later that dance become some part of curriculum in education, high school or junior high school, so they experience some kind of dance, which is completely different from stage performance, but there is a culture of *Bon odori*, do you know *Bon odori*?

P: Hum hum.

M: So, it's part of Japan, their own culture dance.

P: Like a popular dance.

M: So maybe they have the experience of this kind of dance, but not so popular for Japanese to experience or participate in dance performance.

P: Ok. You have... you came as [a] dancer to the university or [do you have] other background?

M: No, I did... I have... I continue activity as a theater performer.

P: Actress?

M: Actress, yes. Not so completely dancer, but for these ten years sometimes I participated in the Yoshito Ōno's workshop. It was very wonderful. He told us the fundamental attitude to stand on stage, so it was very good for me to take his lesson.

P: If you had to summarize, what is the fundamental lesson that he...?

M: He started... it was different, but in part of his lesson he asked us only [to] stand.

P: Only [to] stand.

M: Some minutes. And he said that for the stage performance you have to become the piece by yourself.

P: To become the piece by yourself?

M: Yes. So, the performer have to attract or catch the public's eyes only by standing. And he also told us that... to how we create the relation to the space... It's so difficult to explain in English, but for example, how we saw the space or how we didn't see the space, and how we moved. [If] the theater was small, how we move, and [if] the theater was big, how we move... So, it was really interesting for me.

P: And it has to do with attention, or a way of positioning...?

M: Maybe his way was on the attention, but something he demonstrates himself.

P: Ah, okay, so you see how he did. Have you ever seen Kazuo Ōno?

M: Humm, one or two times I visited his house, but he [was] sleeping. He was over hundred. I didn't see the dance performance of Kazuo Ōno.

P: Because, I also have never seen a live performance and some people say that watching by video is totally different than watching live. How do you deal with that?

M: Yes, of course I think that there's big difference in watching live and watching videos, because if you watch a performance live, you catch some... how to say, catch some

energy, or some seeing others, etc., etc. or atmosphere of the theater, but if maybe... I think that the video, recorded image, is good for analyze the movement, because we can stop the movement, or slow motion, so, it is also useful to see the details, and if we couldn't investigate the performance that we never see in life, maybe we can't study performance.

P: Yes. I think that video and live are different, but there is no superiority. Each one allows you to access different things, so. It would be good to see both, but he is not here anymore.

M: Have you ever seen Yoshito Ōno's performance?

P: Yes, in Brazil. And [I] also took a workshop with him there, when he... he gave like a week workshop, I think the last time he came to São Paulo... And it's very sad what happened, very unexpected.

M: Yes, because people saw that Kazuo lived until 103, so Yoshito also continue living more and more, but this is really sad for us.

P: Yes, he got sick?

M: Recently yes. He couldn't move his arm, and last time I met him was maybe in this summer. In this summer he can move by himself. But these few months, the station becomes...

P: Cold...

M: Yes.

P: So, you was close to Yoshito?

M: Hum, not so close, but I participate [in] his workshop sometimes, so he knows me. Sometimes he introduced me [as] an actress, and I do the theater... I'm research in the University of Tokyo, he told that.

P: Yes... And is there any other thing that you think is important to say or to...?

M: Hummm, so, I have to finish my own PhD, and also he... Kazuo Ōno took some inspiration from Jean Genet, not so only by Divine, but later year he wrote some text that explain the gesture of Jean Genet. This book was written by Kuniichi Uno, and he also used this text in his notation. Here, it's so difficult to translate in these words, but he

investigates the gesture that... appearing and disappearing, the “gesture that never fixes one form”. So, this was also connecting to the disappearing border.

P: The gesture that doesn't fix one form.

M: Yes. But I have to finish how I can argue the notion of inform.

P: Yes, it's not easy...

M: Also, I think that the experience of military service, during the World War II. He was in New Guinea and also China, and this experience connects in his piece, I think, but can't say clearly where he is...

P: Yes, looks like everywhere. It's very embodied. This experience is a very part of his being somehow... Looks like.

M: Yes, I think. The students or his family say that Ōno didn't talk so much about his war experience. So, it is difficult to... how... or... where we can find these traces.

P: But does he write about it in the notations?

M: In notation, there is very few traces of this experience. In some book or some published text, he wrote about his experience, but I think that in the New Guinea, there was... New Guinea was a very heavy phase, very hard experience. But in Ōno's text there is some imagination or... how I say, imaginary world. Because Ōno wrote that... to find some eatings, food, but when he swim or go to the sea to get some food, he was... sea animal.

P: You mean, during the war?

M: Yes, during the war. It was not properly a sea lion, but maybe it's a kind of these animals, and Ōno wrote that he saw this animal in the sea... I think it's so imaginary, or not so real one, but his experience, like that.

P: Also in the workshop words, I find some images that repeat, like the flower, or I like one “there is the butterfly over the ocean”, and also that image that “a fish is inside the body”, I don't know the name of the fish...

M: Kare.

P: Kare. Do you know any other image that calls your attention? That repeats, or that he stances in the notation or wherever?

M: I think this image of fish is very strong, because this connects to the performance of *My mother*, and another image... he uses sometimes, the serpent, that is connected to the dance of La Argentina.

P: So, he speaks about it... he writes about the serpent?

M: Yes. Or he mentions some name of a writer or poet, for example, William Blake, he always mentions that, and also... poet... a Japanese poet... and also from the Western culture.

P: Great. Anything else?

M: Hum, maybe I wrote in my PhD...

P: If you want, but if you are tired we can finish, as you want, okay?

M: Yes. I think that I almost talk about my PhD research... Yes. And how about your research with Ōno, and Steve Paxton and Pina Bausch. How do they connect?

P: Yes, it's not [so much] about their connection, it's about their difference. So, it's more about their specificity. So, I try to discuss how Paxton researches perception, how Pina Bausch researches memory and how Ōno researches death and the otherness. So, I focus in different things, each one, in order to say these are trends of contemporary dance. Not so [much] about their connection.

M: Okay.

P: But, well, I find some connections. For example, Paxton starts his work with Contact improvisation by standing, and you told me that Yoshito worked with standing. And he does that, so there are some connections in their practice. Pina Bausch takes some things from modern German dance, and also Ōno, so there are some underground connections, or some similarities, but what I try to discuss is more the difference.

M: Okay.

P: As way to map tendencies of dance.

M: Is Pina Bausch and also Steve Paxton popular in Brazil?

P: Yes. Well, among dancers and the dance community. Not... Pina Bausch is quite more popular now, because, after she died, they released this movie by Wim Wenders, and it made her more popular, more known, so more people know her. Paxton is not so popular.

M: I saw his material for the spine. It's so interesting.

P: It's very interesting. Amazing. In... We know more Paxton from Contact improvisation. In Brazil, in São Paulo, there is a good community that practices contact. So, that's why Paxton is important there, but material for the spine is also very interesting, I like it a lot... He came to... he was very influenced by Japan.

M: Japanese Butō [inaudible]... some martial art...

P: Yes, Aikido. He practiced Aikido. When he came, he was very interested about Aikido, and meditation, zen Buddhism, and also the study of energy, the ki, so it influences his work also, very much. So, thank you very much!

M: *Kotirakoso*.

2. Algumas notas sobre o Grupo de Pesquisa e Criação

Como parte do processo de desenvolvimento da pesquisa de doutorado que resultou nesta tese, foi proposto um grupo público, locado na Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo, SP), aberto a artistas, estudantes e interessados em geral de investigação e compartilhamento de questões, conceitos e propostas de trânsito entre a pesquisa bibliográfica e conceitual-verbal e a pesquisa artística, e outros modos de produção e saber conceitual-corporal em diálogo com essa.

Pretendemos futuramente discutir e sistematizar com maior detalhe, em um ou mais artigos a experiência neste grupo e algumas de suas implicações. Por ora resumimos aqui uma descrição de seu percurso básico, dos temas que investigamos, de alguns procedimentos e propostas de investigação que desenvolvemos, bem como colocamos alguns registros fotográficos da apresentação final do trabalho cênico resultante dos encontros.

A proposta do grupo de investigação e criação, especificamente, visou a nutrir, tensionar, transformar, atravessar, contaminar e mobilizar a discussão conceitual e a escritura do trabalho (ao mesmo tempo em que é transformada e modificada pelos rumos do trabalho conceitual). Também pretendia gerar material cênico e propiciar experiências significativas de investigação nas linguagens da dança contemporânea e dança-teatro, tendo o corpo – corpo vivido e, em certos sentidos, subjetivo, atravessado e constituído em diferentes sentidos pela memória, pelo afeto, pela pulsionalidade, pelo trabalho do tempo no que usualmente chamamos de “matéria” – como eixo principal de experimentação e material de investigação.

Em suma, ainda que vinculado à pesquisa, tratou-se de um espaço com certa autonomia em relação a ela, na medida em que não visava a produzir material diretamente para a tese, tampouco constituía seu objeto de pesquisa ou método principal, ao mesmo tempo em que foi um espaço que dialogava com as transformações e desenvolvimentos das discussões, leituras, etc. da pesquisa de doutorado e que de modos subjacentes nutriu tais desenvolvimentos. Além disso, o grupo gerou material cênico/performativo a partir das experiências, propostas de investigação etc. vividos pelos participantes.

Temas de investigação e experimentação abordados:

- Reverberações do outro e do vivido;

- Encontro, desencontro, limites do encontro;
- Comunicação, não-comunicação;
- Vestígios (recriação, reinvenção, compartilhamento, presentificação);
- O que resta e fica de uma dança (na percepção, na memória);
- Imagens da ausência;
- Forma e informe (formless, informal);
- Cheio e vazio. Correlações, complementaridades e suplementaridades entre esvaziamentos e preenchimentos;
- Sentir, perceber, imaginar;
- Camadas, formas, contornos da memória;
- Geologias e arqueologias no corpo (recriação a partir de vestígios, observar como o tempo vivido esculpe formas e modos de acontecimento da sensibilidade e do afeto).

Métodos e formato

De modo geral os encontros aconteceram em períodos de três horas, uma vez por semana, de agosto de 2017 a dezembro de 2017, tendo tido maior frequência na semana que antecedeu a mostra do material cênico resultante do trabalho do grupo.

O conteúdo e objetivo de cada encontro variou em diálogo com os acontecimentos ao longo do processo, no entanto, como ponto de partida, uma estrutura de base de cada encontro pode ser resumida como: 1. Proposta de chegada e indagação sobre o estado atual do corpo no momento de início do encontro. Mapear aspectos sensíveis tais como: peso e relação com o chão, noção e sensação de contornos, tamanho e volumes do corpo, respiração, temperatura, tônus e tensões musculares, pulsação; 2. Dar-se um tempo para fazer o que é preciso no momento atual (dança de “aquecimento” e cuidado pessoal); 3. “Aquecimento” ou preparação coletiva específicos para a proposta do encontro (podendo ser seguido, dependendo do encontro, de retomada ou encadeamento com o já vivido em encontros anteriores); 4. Proposta de investigação (com movimento, com diálogo a partir de determinadas perguntas, com imagem, entre outros estímulos e provocações de pesquisa); 5. Formas de compartilhamento ou desdobramento da investigação inicial; 6. Registro (em diferentes formatos) e encadeamentos para os próximos encontros.

Fez parte de alguns encontros a leitura de trechos da bibliografia citada, assim como de imagens e vídeos do trabalho dos artistas pesquisados.

Apropriações e recriações a partir de aspectos (registrados e discutidos em bibliografias específicas) da metodologia de criação dos artistas pesquisados constituiram também parte das propostas dos encontros, de acordo, de todo modo, com o diálogo, o encontro e os interesses do grupo de participantes.

Divulgação

Exemplos do registro escrito de alguns encontros do grupo

- **Primeiro encontro (16/08/2017)**

- Aquecimento a partir das sensações e do que o corpo precisa
- Aquecimento com imagem dos quatro elementos
- Dançar a sua paixão, o seu desejo de dança, e um testemunha/provocador assiste e depois de um tempo pode sugerir mudanças com o toque
- Dançar a sua dança com aquilo do outro que ficou em você (reverberações, traços), agora com este outro concretamente ausente.

- **Segundo encontro (23/08/2017)**

- Aquecimento de punho, dedos, braços, pernas, etc. a partir de “Material para a coluna” (Steve Paxton)

- Rolamentos com forma côncava e quebra-cabeças também do “Material para a coluna”

- Investigação: escolher uma dentre três perguntas: 1. Investigar o limiar de uma sensação física (horizonte entre o sensível e já não possível de sentir); 2. Dançar algo perdido e suas marcas, o que fica de algo que se perdeu; 3. Transformar-se em algo radicalmente outro

* 9 pessoas escolheram pergunta 1; 13 pessoas escolheram pergunta 2; 5 pessoas escolheram pergunta 3.

- **Terceiro encontro (29/08/2017)**

- Aquecimento a partir do que o corpo precisa e observar as sensações durante o fazer (peso, tamanho, pulsação, respiração, tônus, órgãos)

- Movimentos em corredor (combinação de material para a coluna com vocabulário de técnicas de dança moderna)

- Retomada das perguntas anteriores e “coreografia” individual recolhendo e editando material pesquisado individualmente.

- **Quarto encontro (06/09/2017)**

- Aquecimento individual (a partir do que o corpo pede e precisa)

- *Suriashi* (trabalho de caminhada vindo do teatro Nō e usada como treinamento por dançarinos de butō)

- Dança com flor (referências a Yoshito Ōno)

- Leitura de trechos de “Treino em poema” (Kazuo Ōno)

- Desdobramentos da pergunta 2: O que resta vivo de algo que morreu? ; o que só foi possível sentir ou perceber quando a coisa ou pessoa já não estava mais (presente)?; onde mora algo perdido em seu corpo (e como acordar isso)?; Lugares onde você deixou um pedaço seu.

- Articulação entre Suriashi e propostas de Steve Paxton (pequena dança e caminhadas)

- Conversa sobre as escolhas de cada participante. Algumas respostas:
 - Noção de perda de algo desconhecido. Tem a ver com terra, enraizamento, entortar. Estar na iminência de encontrar (Eduardo)
 - Resgatar a sensação de fazer balé e não querer fazer isso (Sabrina)
 - Tornar-se água. Caminhos da água. (Nicole)
 - Transformar-se em um animal (Bárbara A.)
 - Pesquisa da mobilidade do quadril, peso do quadril. Questão de como colocar a pesquisa em cena sem representar, imitar como se estivesse pesquisando (Bárbara M.)
 - Como o corpo reage com a perda de uma pessoa? Pesquisa do abraço. Necessidade de esquentar o quadril, desejo dos pés de correrem. Correr contra o tempo. O que eu era? Como eu estou e como eu vou ficar? (Brenda)
 - Adaptação da uma mudança de cidade. Lidar com a confusão (Marcela)
 - Sentiu uma “presença muito forte ao entrar em contato com a ausência” (Amanda)

- **Quinto encontro (13/09/2017)**

- Aquecimento pela necessidade, em movimento
- Aquecimento com imagem dos quatro elementos (percussões e compressões; fluxos e lubrificações; flutuar e abrir espaços; explosões e saltos)
- Trabalho com variações e gradações entre muito e pouco tónus
- Dançar a imagem da carta de amor com os pés (Kazuo Ōno. “Treino em poema”, p. 142)
- Conversa sobre densidade, comprometimento com a ação cênica
- Tempo para pesquisa individual

Nos encontros seguintes as atividades se desdobraram entre:

- Conversas sobre alguns elementos da poética dos artistas que ‘inspiram’ esta pesquisa (Steve Paxton, Pina Bausch e Kazuo Ōno) e sobre as relações entre esses elementos e as perguntas feitas de início
- Tempos para pesquisas individuais e orientações individuais para cada um
- Experimentações a partir das seguintes ideias de cena/imagens/provocações (que surgiram como modos de figurar algumas imagens e situações em que uma

ausência ganha presença ou suporta uma presença ou constitui paradoxalmente uma presença):

- Atravessar o espaço sendo que o dançarino procura ser o fundo e o espaço ser figura
 - Dançar no escuro, de que só se pode ouvir o som
 - Dançar de olhos fechados primeiro guiado por alguém e depois sem o guia (como se ainda estivesse com ele, ou com a ‘falta’ dele)
 - Sequência de pessoas se encaixando nos espaços deixados pela outra (uma faz uma forma e a outra se encaixa nos espaços deixados por essa forma, e assim sucessivamente)
 - Explorar ocultamentos
 - Dançar o que você acaba de ver da dança do outro. Dançar os rastros, o que ficou em seu corpo
- Exploração de algumas conexões entre pesquisas de um e outro
 - Edição e montagem de ações, cenas e coreografias a partir do que cada um produziu ao longo do processo e montagem de um trabalho cênico único articulando os diferentes materiais desenvolvidos¹⁰⁸

Fotografias de encontros do grupo

¹⁰⁸ Em certo momento do processo, durante o mês de outubro, foram dadas ao grupo duas possibilidades de mostra cênica do trabalho: uma em que cada participante faria um pequeno solo, sendo os solos apresentados em sequência, sem obrigatoriamente terem nenhuma relação um com o outro, ou então um trabalho único, que implicaria mais decisões minhas sobre quais materiais entrariam ou não e como as cenas se articulariam. O grupo optou pela segunda opção, de modo que o último mês de trabalho (novembro) foi dedicado a essa montagem e organização dos materiais individuais em um trabalho cênico único.

* Quase todo o material de registro está sob a forma de vídeos, que possivelmente serão anexados às versões digitais da tese

Fotografias da apresentação cênica final (06/12/2017)

(Fotografias de Letícia Pinto)