

Umusuna e o desejo de retornar à água

Juliana Lopes Miasso

Bacharel em Letras (português/francês) pela USP, com estudos na área de Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP. Atualmente, trabalha com revisão e preparação de textos.
E-mail: juliana.miasso@gmail.com

Por ocasião da Temporada de Dança 2013, realizada no Teatro Alfa, o grupo japonês Sankai Juku retornou ao Brasil em setembro, desta vez para apresentar a sua última criação, *Umusuna*. Fundado em 1975 por Ushio Agamatsu, o grupo é comumente definido como um dos representantes contemporâneos da tradição do butô: Agamatsu faz parte daquilo que se costuma chamar de sua segunda geração, dando continuidade à técnica cujas bases foram lançadas por Hijikata, inicialmente, e por Kazuo Ohno, no Japão da década de 1950.

Umusuna, coreografia criada no âmbito da Bienal de Dança de Lyon, em 2012, remete à origem ancestral japonesa. De acordo com o programa do espetáculo, “umusu”, palavra do japonês arcaico que também pode ser grafada “ubusu”, significa nascer, vir ao mundo, enquanto “na” evoca a terra, o solo, o país. De fato, a criação parece ater-se à busca de algo primordial, essencial, e que, por isso mesmo, para o Sankai Juku, acaba sendo universal – o que se procura, em *Umusuna*, é aquilo que está na profundidade dos seres. Esse parece ser, aliás, um interesse constante do grupo: san (montanha) kai (mar) juku (instituição, ateliê) significa, como se pode perceber, algo como “oficina da montanha e do mar”, dois elementos típicos da topografia do Japão. Há, portanto, uma remissão ao que é original, natural, primeiro (efetivamente, o subtítulo da coreografia é “Memórias anteriores à História”).

Costuma-se pensar que a busca às origens é característica própria do butô; a perspectiva comumente difundida crê mesmo que a essência dos seres é justamente o eixo em torno do qual o butô se desenvolve. Não se trata, porém, de um entendimento correto.¹ Neste ponto, é relevante para este texto tecer algumas considerações – esparsas – a respeito das origens do butô, a fim de que não se subentendam, aqui, pressupostos distorcidos a respeito dessa técnica japonesa e, mais importante, a fim de que considerações relativas apenas a *Umusuna* não sejam tomadas como referentes ao butô como um todo. De acordo com Christine Greiner, pesquisadora brasileira da técnica,

pode-se considerar que Hijikata [o fundador do butô] colaborou para o colapso epistemológico que marcou a experimentação do corpo japonês durante as décadas posteriores

¹ “Não se trata de uma busca às origens ou de algum tipo de fidelidade a uma essência primordial. O deslocamento de questões e treinamentos dos contextos onde foram constituídos para outras redes sempre foi fundamental para o butô, uma vez que esse nomadismo já fazia parte do seu projeto inicial, migrando de corpo para corpo, de experiência para experiência e entre diferentes mídias (cinema, fotografia, literatura etc.). Nesse sentido, a metamorfose não pode, nem deve, ser vista de forma pejorativa.” (GREINER, 2013)

à II Grande Guerra. Não fazia mais sentido subjugar-se às referências de corpo nacional ou corpo do imperador, que haviam marcado a tradição japonesa desde o período Yamato (300-710). Sem hegemonia ideológica e abrigado por cidades em ruínas, o ideal de corpo nacional no Japão estava, definitivamente, ameaçado. (GREINER, 2013)

Ou seja, o corpo que dança o butô de Hijikata, esse corpo pós-Hiroshima, é

sempre processo inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise. Ele implode a individualidade privilegiando a singularidade. Isso porque se recusa a ser um sujeito controlador, buscando a permeabilidade com os ambientes onde luta para sobreviver; apresentando-se absolutamente singular. Rompe a hierarquia do sujeito como mais importante do que os objetos inanimados do mundo. Admite a presença da morte o tempo todo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, num *continuum* sem fim. Nada é taxativo, objetivo, permanente. A ambivalência faz parte da sua construção e o torna único, na medida em que é fruto de um treinamento específico para disponibilizá-lo, o que exige, evidentemente, anos de dedicação. (GREINER, 2013)

Em tempos de modismo midiático, parece importante retomar os conceitos originais do butô. Após sua disseminação no mundo ocidental, tornou-se muito normal enxergar no butô, como têm apontado estudiosos de dança, apenas uma de suas partes – e, a bem da verdade, a mais superficial, porque meramente formal: os corpos pintados de branco, os movimentos lentos. Não se trata, aqui, de desvalorizar o aspecto formal; como se sabe, a forma é intrinsecamente ligada ao conteúdo, e, por isso mesmo, colocá-la em foco, ela apenas, é bastante empobrecedor: deixa de lado toda a sua complexidade. Além do mais, é empobrecedor, também, adaptar uma técnica – especialmente uma como o butô, nascida num contexto que tem entendimentos distintos dos ocidentais sobre o tempo e o espaço – ao caráter efêmero, próprio à lógica de mercado: uma técnica ou um entendimento de corpo dificilmente são assimilados consistentemente em meses, ou em semanas, através de *workshops*; levam “anos de dedicação”, segundo as palavras de Greiner. Não quero dizer, com isso, que o trabalho de criação de Sankai Juku é pouco profundo ou já distante daquilo que se entende por butô – apesar de alguns críticos de dança, como Helena Katz, já enfatizarem esses aspectos nas apresentações mais recentes do grupo japonês,² enxerguei em *Umusuna* um trabalho duradouro e consistente, talvez por ser a minha primeira impressão sobre o grupo e talvez por eu não ser grande conhecedora do butô –; trata-se, pelo contrário, de considerações que

² “Ao longo do tempo, seus espetáculos foram contribuindo para a consolidação de um tipo de espetáculo que, para fins de mercado, continuou associado ao nome butô. Todavia, foi ocorrendo um processo de esmaecimento da própria força inicial do grupo e, do butô, restou apenas a fachada mais superficial [...]. A esta altura, nem importa mais tanto que o rótulo de butô seja cada vez mais inadequado, pois é o próprio percurso da construção da sua assinatura que revela um esmaecimento de questões em favor de uma estetização coreográfica.” (KATZ, 2007)

ajudam, ainda que superficialmente, a localizar Sankai Juku no contexto atual em que se encontra o *butô* no mundo.

Como se pode notar, há uma ampla discussão a respeito dos rumos tomados pelo *butô* no ocidente. Não pela modificação ocorrida em si, é importante dizer, visto que é impossível a qualquer coisa, inclusive à dança, manter-se estática diante de alterações de tempo e de espaço, mas pela padronização das manifestações artísticas, que passam a seguir um modelo, e pela apropriação, por parte delas, da definição “*butô*”, que compreende complexidades próprias, muitas vezes relegadas nos novos contextos. Não pretendo, neste texto, discutir se *Umusuna* é ou não *butô*, porque não me parece relevante essa delimitação e porque, é claro, não tenho capacidades teóricas para tal. Como já dito, as considerações a serem feitas aqui são próprias ao Sankai Juku, e nada mais. A resenha, portanto, não se quer histórica, política ou simplesmente delimitadora, e sim pontual, restrita à duração de 1h25 de *Umusuna*.



Manuscrito de Quignard no detalhe da capa do livro *Sur le désir de se jeter à l'eau*, de Irène Fenoglio e Pascal Quignard. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

Umusuna tem início com um fio de areia que escorre no fundo do palco, perene-mente, durante toda a apresentação. O cenário já é movimento. Compondo-o, também, praticamente apenas os dois retângulos que se estendem pelo palco, igualmente repletos de areia, e o jogo de luzes que se modifica a cada cena. Um homem careca, com o tronco nu, todo pintado de branco, entra em cena; lentamente, desenvolvendo movimentos esquisitos e bem trabalhados, ele caminha por entre os retângulos de areia, até desaparecer. Essa primeira aparição, ainda que já esperada – a estética dos corpos que dançam o *butô* é muito presente em nosso imaginário atual –, me pareceu surpreendente, porque logo a relatei com os desenhos feitos por Pascal Quignard,

autor francês contemporâneo, nos manuscritos de seu livro *Boutès*. Com efeito, em seu manuscrito v32fº3, Quignard traça, por cima do texto, os contornos de duas (ou talvez seja uma só, representada duplamente) figuras em branco, com corpos magros e mãos proeminentes, bastante parecidas com os dançarinos de Amagatsu. Essa simples relação entre imagens foi a porta de entrada para a comparação que a partir daí se estabeleceria para mim, cada vez mais consistente, ainda que essa consistência seja, até agora, ainda muito fugaz.

O interesse pelo primordial, que é a questão que surge em *Umusuna*, para mim se mostrou mais potente e mais fácil de ser manuseado quando contraposto a essa outra criação, literária: *Boutès*. A digestão de *Umusuna* parece mais enriquecedora quando contamos com esse novo ponto de apoio, que não surge ao acaso.

A aproximação que proponho não é tão inverossímil se pensarmos que a distância que separa *Umusuna* e *Boutès* é menor do que aparenta ser. Há, na nova criação de Amagatsu, muito de ocidental. Com efeito, apesar de os sete integrantes do grupo residirem no Japão, todas as suas criações são produzidas e finalizadas em Paris. Além disso, a formação de Amagatsu é em balé e dança moderna, correntes da dança nascidas no ocidente e que, conseqüentemente, também acabam fazendo parte de suas coreografias.³ Do que se infere que o butô de Sankai Juki já é transformado, justamente devido ao seu encontro com as sociedades ocidentais – e em especial a francesa. Mais compreensível, portanto, que possa dialogar com a obra literária em questão.

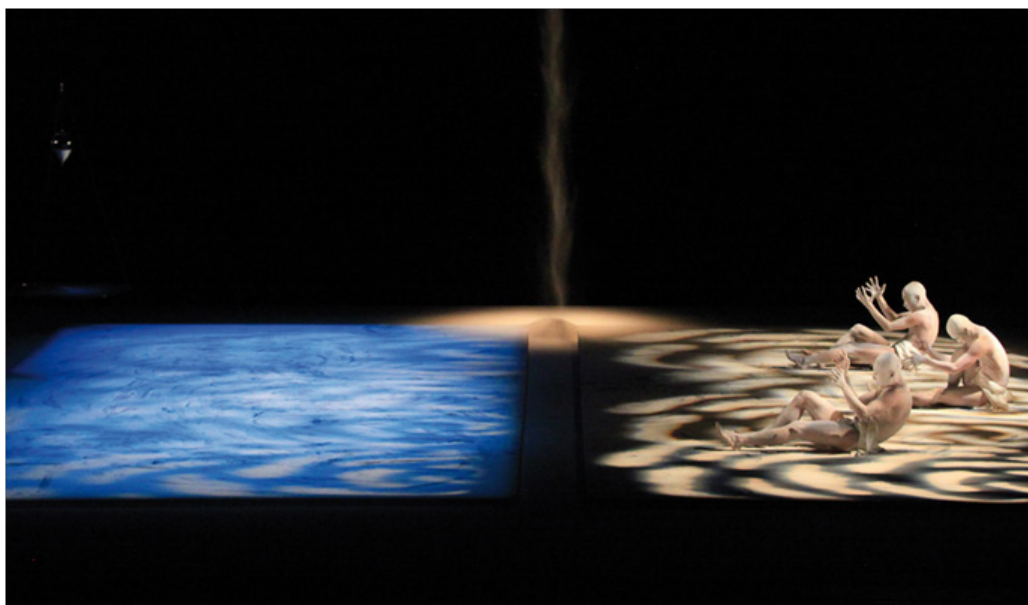
Ao longo da dança, dançarinos se revezam no palco, sozinhos ou em conjunto, constituindo os quadros que estruturam a coreografia e que, cada um deles, remetem às origens do mundo e dos seres. Esses quadros dividem-se em sete momentos: I. Atokata: pegadas; II. Tudo o que nasce; III. Memória(s) da água; IV. No vento enfraquece ao longe; V. Espelho das florestas; VI. A sedimentação e a erosão ao infinito; VII. Ubusu.

Se as figuras em branco despertaram a lembrança de *Boutès*, foi uma imagem corporal de *Umusuna* que consolidou a comparação, tornando-a mais consistente. O segundo quadro, “Tudo o que nasce”, é o mais sufocante de todo o espetáculo: um grupo de quatro dançarinos traz à tona questões sombrias, porque reprimidas dentro de seus corpos. A luz vermelha que se irradia pelo palco e pelos corpos (eles têm túnicas carmim) reitera ainda mais esse caráter opressivo. Nesse sentido, é bastante significativa a cena, repetida diversas vezes ao longo do quadro, em que o grupo para, em círculo, e grita um grito sufocado, trabalhado de maneira a reverberar pelo corpo: foi o grito mais orgânico que eu já presenciei. E essa percepção muito provavelmente se deu graças a um outro grito, que na verdade é canto, mas que também é tão orgânico quanto: o grito das sereias, que faz com que *Boutès* se

³ “Como os passos de dança nada mais são do que materializações de modos de pensar, seria mesmo natural que a sua criação revelasse aquilo do qual nasce.” (KATZ, 2007)

jogue no mar, buscando alcançar o estado original, ancestral, não racional que elas representam. O grito de *Umusuna*, ele também, é uma maneira se reaproximar daquilo que é anterior à História, lógica e racional.

Há mais um elo importante entre a criação de Amagatsu e o livro de Quignard: a identificação da água com esse estado original, ancestral, de que falei no parágrafo acima. Boutès se atira na água para passar a integrar a esfera do desejo. Com efeito, a água, para Quignard, remete ao ambiente uterino, a uma memória pessoal anterior à nossa própria história.⁴ Essa noção está presente também em *Umusuna*. Num primeiro nível, os seres se relacionam com a água como que lidando com algo subjacente a seus próprios corpos. Com efeito, no quadro “Espelho das florestas”, além do nome, a luz verde e até a movimentação dos quatro dançarinos – me fizeram pensar em galhos de árvores – indicam se tratar de uma volta às origens por meio da natureza. Em determinado momento, o grupo divide-se pelos dois retângulos de areia e, por entre eles, na risca que os separa, surge uma faixa de luz azul: um rio. Durante longos minutos, homens interagem com a água, tocando-a e assimilando em seus corpos o ritmo da corrente líquida, que reverbera em seus movimentos. É como se, de fato, água e seres se fundissem.



Umusuna, de Sankai Juku. Divulgação, Teatro Alfa.

Num nível acima, mais expressivo porque a fusão se torna ainda mais nítida, seres humanos nascem da água. Em “Memória(s) da água”, três dançarinos ocupam, num primeiro momento, unicamente o retângulo esquerdo no palco, que recebe luzes em tons de azul e em pequenos formatos de espiral, como ondas. O grupo fica restrito ao

⁴ “A velha água sem porquê, sem fronteira de pele; velha água estranha no sentido de que, nos homens, sua experiência precede a da própria água” [tradução livre do excerto “La vieille eau sans pourquoi, sans frontière de peau ; vieille eau étrange en ceci que, chez les hommes, son expérience précède celle de la mer elle-même.” (QUIGNARD, 2008, p. 76-77)]

chão e, numa das cenas mais notáveis, move os quadris e os troncos de maneira a fazer com que o movimento ricocheteie, em formas curvas, ao longo dos corpos. Por um segundo, tem-se a impressão de que os corpos humanos são, na verdade, pequeninos vermes aquáticos – em seguida viram peixes, ou quaisquer animais marinhos. No entanto, ainda são homens: têm membros, dedos, cabeça, nariz, orelhas. A sua natureza torna-se mais nítida quando, subitamente, correm para o retângulo à direita no palco, iluminado de um branco que deixa transparecer a areia. Nesse momento, os movimentos são mais bem articulados, e os homens sem dúvida são homens – até ficam de pé. Com o cenário já completamente ocupado, vislumbra-se a terra que faz fronteira com o oceano. Ora, não foi na praia que a evolução dos seres vivos, de aquáticos para terrestres, finalmente se deu? Trata-se, igualmente, de uma memória ancestral.

A referência a um estado original perpassa toda a coreografia. *Umusuna* é uma dança sobre primórdios, cuja essência eu pude compreender um pouco melhor a partir das semelhanças com *Boutès* que se me mostraram. E, nesse sentido, o veículo de que *Umusuna* dispõe, enquanto pensamento físico, são os movimentos dos dançarinos: eles não são desenvolvidos como mera forma estética, com finalidade em si próprios, como acontece em certas manifestações artísticas, mas como expressão de profundas, quase esquecidas, interioridades (o que, é importante dizer, é uma preocupação também da dança moderna, ainda que com nuances diferentes). As inevitáveis pegadas na areia testemunham toda a movimentação corporal que ocorre em cena; são como provas daquilo que já é passado, mas que permanece oculto (ou nem tanto assim) no presente. Talvez sejam a metáfora mais poderosa da criação de Agamatsu.

Referências

- GREINER, C. “Butô(s) na América Latina: uma reflexão crítica”. Publicado no site da Fundação Japão: http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/08/buto_na_america_latina-christine_greiner.pdf. Acesso em 27 set. 2013.
- KATZ, H. “Questões ficam esmaecidas no excesso de clichês”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 2, 6 set. 2007.
- QUIGNARD, P. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.

Contribuição recebida em: 30/05/2013.

Contribuição aceita em: 03/10/2013.

Referência eletrônica: MIASSO, Juliana Lopes. *Umusuna* e o desejo de retornar à água. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 126-131, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.