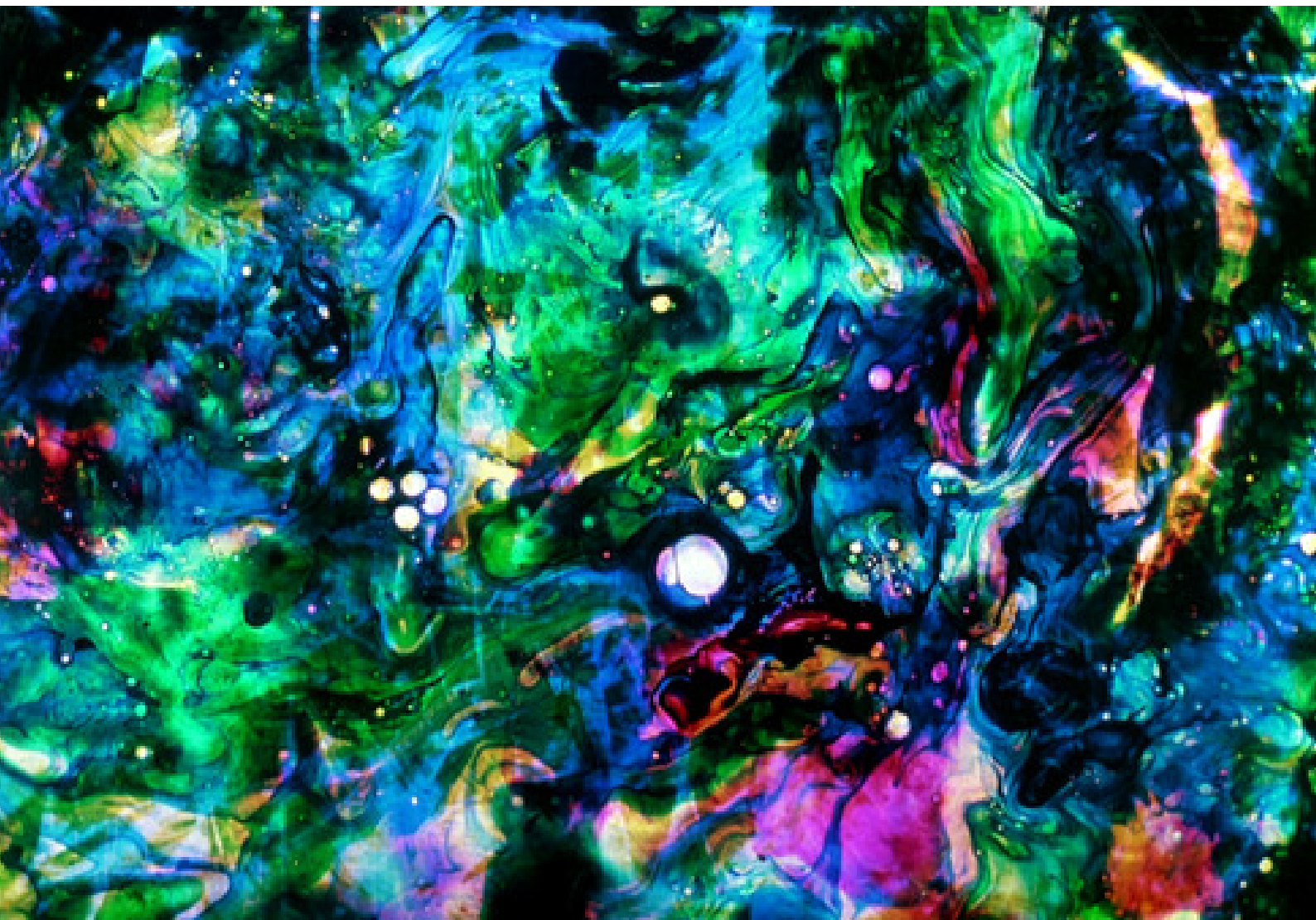


Dançar a imagem

Ou de como atingir uma imagem-butô





Dançar a imagem

Ou de como atingir uma imagem-butô.¹

por Sebastian Wiedemann

O que pode um corpo?

Ou para alguém que vem de uma cultura audiovisual, o que pode um olho? Questão que no melhor dos casos, pode ser dita em termos de “o que podem um par de olhos e ouvidos na sua relação?” Sem mais, esta é a pergunta pela potência de agir e afetar do cinema e que com frequência encontra uma resposta triste em nossa contemporaneidade.

1.

Quem não consegue desfazer e se desfazer da organização de seu corpo, não consegue perceber por fora da gaiola que a cultura e a lógica do mercado nos impõe. Godard bem nos lembra: a cultura é a regra e a arte, a exceção². Cinema como procura de um falso movimento, como lugar onde a cultura se diz recalque e hábito perceptivo que nos fixa. Ou cinema como cinematógrafo³, que se diz exceção por estar sempre em aberto e disposto ao encontro com o fora, com o ar que sim corre e atinge outras velocidades, diferente daquele que asfixia e detém no interior da gaiola. Nesse ponto onde se procura o ar que corre, pareceria que dança e cinematógrafo se encontram e ressoam como faces de um mesmo movimento, de um mesmo movimento total. Nos seus extremos mais radicais, onde ambos meios se dizem por singularidades, esta vizinhança e contágio podem ser dita Hijikata-Brakhage, Butô – Handmade Cinema.

2.

Dar conta deste “andar” Butô – cinematógrafo demandará que nos detenhamos por um momento

na anedota pessoal, pois é só neste lugar que o fio que transita entre eles se segura e consegue atualizar a pergunta que aqui nos convoca e que na sua vertigem poderá justamente abandonar e até apagar a anedota primeira. Fio, sempre incerto e secreto, que desenha a linha de fuga, que desfaz os nós que atrofiam a percepção.

A nossa anedota, como primeira intuição, se diz assim:

-Um passo em falso, um falso movimento: acreditar que a dança adiante da câmara, que o corpo dançante do bailarino, faria o trabalho que o cinema por seus próprios meios tem que atingir⁴.

-Como todo bom encontro, não é procurado ou esperado, simplesmente acontece. Ikiru, solo de Tadashi Endo, cuja tradução em português é “vida”, veio me dizer que a dança não deve ser filmada, mas sim experimentada e sobre tudo vivenciada. Então senti: Nós ainda não vimos nada! E hoje posso acrescentar: Nós ainda não vimos nada, pois o corpo não é um dado imediato, mas sim um processo a ser desdobrado infinitamente. Nós ainda não vimos nada, pois ver/perceber é sentir a vertigem do impensado.

-Dar um primeiro passo: apre(e)nder Butô, sentir nos ossos o que é desfazer um corpo, o que é aquilo que Artaud chamara de Corpo sem Órgãos e que depois Deleuze desenvolvera intensamente no plano conceitual. Apre(e)nder-se e saber-se forma a deformação sem a priori. Nesse ponto e depois de ter atravessado a experiência de fazer Butô, posso sentir como próprias as palavras que



Guattari professou a respeito de Min Tanaka:

diagrams of intensities
at the intersection of all the scenes of the possible
choreography of desire's throw of the dice
on a continuous line since birth
becoming irreversible of rhythms and refrains of a
haiku-event
I dance not in the place but I dance the place
Min Tanaka
the body weather
(apud GENOSKO, 2002, p. 122)

Soltar as âncoras e devir-dança. Não dançar no lugar, mas dançar o lugar, como nos lembra Min Tanaka. Não filmar a dança, mas dançar ao filmar, ao fazer cinema, mesmo sem ela estar presente pois é nela que se devem.

3.
O que pode um corpo?

Corpo como devir-dança, corpo como dançar o lugar.

Na cultura japonesa esse lugar onde o Butô habita, é chamado de ma. No ma, como intervalo de tempo-espaco, é que a dança captura forças e acontece como trânsito. Ali se renasce constantemente e se é estrangeiro por eleição. Do ma, desse -entre-, não se voltará jamais. Lugar/não lugar, espaco-tempo entre um movimento e o outro, zona de indeterminação onde as virtualidades e potências do corpo fulguram⁵.

Dançar o lugar é estar sempre no limite, correndo o risco, estando fora do conhecido, isto é, saindo do conforto de nossa humanidade como lugar dado. Devir-animal, devir-pedra, devir-imperceptível e atingir o cosmos. Ser frágil e precário, estar no mínimo de equilíbrio, fugindo sempre de qualquer estabilidade.

Quem dança o lugar é o corpo morto, aquele que deu morte à consciência que organiza, que tem

autonomia para além dela. Quando o corpo morto se expressa não é um eu quem fala, mas cada músculo na sua autonomia e singularidade. Com ele possíveis se atualizam constantemente e o corpo como multiplicidade se afirma. Quem dança é o Corpo sem Órgãos e quem morre são os organismos, mas não a vida⁶. Do corpo morto Akaji Maro nos dirá:

“Primeiro, você precisa matar seu corpo
Para construir um corpo como uma ficção maior.
E você poderá ser livre naquele momento”
(apud GREINER, 1998, p. 22)

O corpo morto, dança esse -entre- onde o infinito habita, onde, segundo Shigehisa Kuriyama, “a respiração pessoal poderia se harmonizar com a respiração cósmica. Mas [como] o caráter de todo vento, interior ou exterior, foi o de que ele retém alguma contingência caótica, [há sempre] a possibilidade de repentinamente [ele] soprar em novas e inesperadas direções”. (apud GREINER, 1998, p. 24)

Hijikata dançara o lugar, sentira o ma como seu Umwelt, como esse aí invisível que contém um caldo caótico, onde se tem que mergulhar para trazer um novo corpo. Ele se pergunta “o que aconteceria se descêssemos no corpo colocando uma escada até a sua profundidade?” (apud UNO, 2012, p. 56)

Certamente é nesse lugar onde se encontram os devires, onde se pode dançar às avessas como gostara de dizer Artaud, onde se está fora dos eixos, e sobretudo onde o corpo morto dá fim aos limites, às fixações e às identidades ao se revelar contra a interioridade satisfeita, contra o antropocentrismo miserável. A chama Revolta da Carne de Hijikata⁷. A revolta contra o organismo, contra a gaiola que nos asfixia e sufoca⁸.

Esse corpo morto dança o lugar, pois é ali que ele pode recomeçar. Corpo morto, como lugar de



passagem entre o humano e o não-humano, que pretende se fundir com a natureza. E não esqueçamos que “natureza” em japonês significa “o que existe por si mesmo”. Nós poderíamos acrescentar, o que existe por si mesmo e sem sujeito.

O corpo morto é o esquecimento de nós mesmos, para que uma outra pele possa emergir. O kanji japonês que designa o termo “animal” na sua origem quer dizer “inseto”. Dali que os pássaros sejam “insetos voadores”, as lagartas “insetos cabeludos”, as tartarugas “insetos de concha” e “os insetos nus” nós os homens. Mas ao dançar o lugar, somos insetos no trânsito de suas inúmeras peles. Devir-animal, mas também devir-germe/verme/lagarta, tudo aquilo anterior à borboleta, mas que já tem toda sua potência⁹. Dançar o lugar, dançar o corpo morto pois não se tem hierarquias, desapegamo-nos de nossa pobre humanidade, “humanos, humanos demais”, e simplesmente nos preocupamos por um certo “estado de ser vivo”, por uma fronteira, limiar entre onde começa a vida e a morte. Degradamo-nos, estamos em estado de decomposição constante, para que esse outro possa aparecer, possa a par com nós ser. Como diz Hijikata, “Butô é um cadáver levantando, desesperadamente, em busca de um pouco de vida” (apud GREINER, 1998, p. 88)

Dança-se o lugar, porque se é cadáver e sendo cadáver se afirma a vida, essa que passa pelo humano e continua seu caminho para além de nós mesmos. É nesse cadáver, que o cosmos pode habitar, que outras vidas podem ser vividas, que outros modos de existência podem se afirmar e novas conexões no pensamento se estabelecer.

Quando se é cadáver, não se tem dono e se é pura possibilidade, pois a presença da morte é a garantia da vida. Quando se é cadáver, esquecemo-nos de nós mesmos, mas não de

morrer. Isso seria mesmo a morte. As células cancerígenas são células que esqueceram de morrer. Por isso Hijikata, se pergunta: “O que é memória senão a soma de todas aquelas coisas que foram comidas, apagadas, eliminadas – tudo o que foi extinto para existir?” (apud GREINER, 1998, p. 76)

“Assim, fala-se em “estado de ser vivo” para pensar no Butô porque, como sistema, o ser vivo possui uma lista de características, de propriedades que, em um determinado instante exprimem um estado. Não é o estar vivo, a vida em si mesma, mas um destes estados que é mapeado pelo Butô, onde é tão complicado distinguir vida e morte. Essa possibilidade de replicação acontece no ma” (GREINER, 1998, p. 94)

4.
O que pode um corpo?

Devir-criança até devir-imperceptível.

Como nos lembra o poeta Manoel de Barros¹⁰, a infância é pura inventividade, é pura reserva de devires. A infância é feita de moléculas e de partículas. No final da sua vida Hijikata deixara de dançar, em termos de performace, mas só para dançar mais intensamente na escrita. Seu livro “Yamaru Maihime”, em português “A Dançarina doente”, é descrito por Kuniichi Uno como um livro dos devires, como “uma pesquisa de todos os átomos, de todos os fluxos que atravessaram o corpo de uma criança, tudo que pertence a uma terra sem nome, sem fronteira” (UNO, 2012, p. 48)

No devir-criança, está-se numa explosão constante, é-se uno com o mundo. Kuniichi Uno acrescentará:

“a criança não faz nada além de descrever ou inscrever a velocidade e a flutuação de tudo que se passa em seu corpo sem forma (...) tudo faz parte desse pequeno corpo estendido e disperso na imensidão, para o qual tudo está na mesma distância, próximo. A criança voa no céu, rasteja na terra, corre entre os vivos e os mortos. (...) [Ela] mal vê seu movimento, ela dança com aquilo que vê e vê fazendo



dançar o seu olhar. Quer dizer: a contemplação e o movimento andam juntos.”
(UNO, 2012, p. 49)

Nesse sentido, dançar, viver ao dançar, viver num devir-criança é reduzir o corpo a sua pura existência. Já não importa o que fazemos, mas o que nós deixamos fazer; então se pode dizer que é o mundo que se lança no corpo, pois nós nos lançamos entre o que somos e o que seremos. Nesse -entre-, é sempre um devir-desconhecido e imperceptível o que acontece.

Devir-criança é não ter medo do desconhecido. Tudo é descoberta. E estar em estado de catástrofe é o que se procura. Sem temor à queda, o corpo coloca em catástrofe o tempo ao construir novas temporalidades. Corpo que se descobre na imensidão do tempo que o atravessa, que o preenche. Tempo aberto, tempo das moléculas, onde o corpo encontra sua gênese e todas suas metamorfoses emergem do plano das intensidades. Artaud dirá: “Dilatar o corpo de minha noite interna”

Corpo como puro fluxo, composto por partículas infinitas que variam sem cessar. Corpo aberto às virtualidades, disposto ao encontro com a vertigem do caos, do caos-germe. Ali,

“O corpo é esse entre-cruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade.¹¹”
(UNO, 2012, p. 54)

Certa ocasião Hijikata perguntou a Min Tanaka: “O fato de nascer já é uma improvisação, porque então você improvisa a dança?” A provocação de Hijikata, só vem reafirmar a necessidade de um devir-criança. Pois é na infância, onde o ma, consegue dar lugar ao desejo singular por refazer o nascimento, por ter um segundo, um terceiro,

um quarto, infinitos nascimentos. A guerra contra os órgãos de Artaud.

Devir-criança, devir-imperceptível, para entender que:

“No fundo, a vida e o corpo nada mais são que a mesma coisa, mas, para que sejam verdadeiramente o mesmo e o corpo seja digno da vida, será preciso descobri-lo em sua própria força de gênese, em seu próprio tempo. O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político) sobre o qual se sobrecarregam, se recolhem e se curvam todas as determinações da vida. É um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, onde se encadeiam as redes, os poderes e todas as “bobagens” sociais.”
(UNO, 2012, p. 61)

5.
Hijikata-Brakhage.

Butô – Handmade Cinema.

Se no começo estas duas singularidades pareciam distantes, agora compartilham a superfície de uma profundidade comum. A preocupação e pesquisa de Hijikata transborda a própria dança, entanto performance, pois sua preocupação maior sempre foi como fazer dançar o pensamento.

O que importa não é a imagem, mas o que acontece entre as imagens, o que se passa entre os movimentos e não no movimento por si mesmo, a duração, as virtualidades que se escoam entre eles. O tempo da catástrofe, o tempo da criança que renasce sem medida, o tempo onde um novo olho pode brotar.

Ao respeito Brakhage dirá:

“Imagine an eye unruléd by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of ‘Green’? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world



alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the ‘beginning was the word’”

(BRAKHAGE, 2001, p. 12)

Se “o ato de dançar pode tão-só exibir ou tornar visível a temporalidade inorgânica imprevisível -Corpo sem Órgãos, revolta contra o organismo, amor ao corpo-” (LINS, 2007, p. 90) isto toma uma forma muito singular no cinema de Brakhage. A revolta está dada pela mão, pois será a mão a que se imponha sobre o olho. Será só cedendo sua primazia para a mão, que o olho, que a percepção conseguirá atingir sua maior potência¹². Sentidos desorganizados, sentidos disjuntivos, sentidos liberados. É ao dançar que as imagens emergem. Dançar da percepção, olho dançante, pois se deixa dançar pela mão.

O cinema atinge um devir-manual e com ele aprende a dançar. Para sair da gaiola, para se tornar cadáver, abandona sua relação com a câmara, em favor de uma aliança com a mão. A mão pinta diretamente nos fotogramas, handmade cinema, e com ela se descobre a profundidade da superfície no dentro/fora da dança, que faz emergir as imagens na matéria filmica.

“Correr sem sair do lugar, [sem sair do fotograma, mas entrando mais nele ao pintar] e sem afugentar os devires, parece ser o sustento do nomadismo bailarino do Butô” (LINS, 2007, p. 91) ou de um cinema que dança Butô.

Antes que filmar o dançante, o cinema tem que dançar no seu pensamento, nos seus próprios meios. Dançar a imagem sem sair dela, mergulhando na profundidade de sua superfície. Devir-dança do cinema, imagem-butô. Pois, mesmo sem conhecer a Hijikata, Brakhage desde sempre habitou no mesmo ma que ele.

Não sabemos quando a dança começa ou termina,

pois é puro deslimite, que verte constantemente o movimento da vida nela mesma para fazê-la mais potente. Do mesmo modo, não sabemos quando começa ou termina realmente um filme de Brakhage. Essa seria talvez a virtude de uma imagem-butô, a de ser imanente.

Referências:

- BARROS, M. DE. Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010.
- BRAKHAGE, S. Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking. New York: Documentext/McPherson, 2001.
- BRESSON, R. Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CARROLL, L. Alice no País das Maravilhas. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- DELEUZE, G. Francis Bacon – Logica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.
- DELEUZE, G. Pintura. El concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007b.
- GENOSKO, G. Felix Guattari: An Aberrant Introduction. London: Continuum, 2002.
- GIL, J. Movimento Total. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODARD, J.-L. Je vous salue, Sarajevo. . [S.l: s.n.], 1993
- GREINER, C. Butô: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.
- LEPECKI, A. Agotar la danza. Performance y política del movimiento. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009.
- LINS, D. Para uma cartografia insubordina da dança. In: LINS, D. (Org.). Nietzsche Deleuze Imagem Literatura Educação. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 86–106.
- UNO, K. A gênese de um corpo desconhecido. São Paulo: n-1 edições, 2012.

Notas:

¹O presente texto se inscreve na lógica de uma escrita experimental e rizomática, esboço, bloco-escrita que como engrenagem maquina almeja potencializar e afirmar a expressão como ato de criação num movimento maior, o da proliferação de agenciamentos no trânsito e passagem do experimento em pensamento-cinema Waves Project.

²(GODARD, 1993)

³(BRESSON, 2005) Apropriamo-nos aqui da noção de cinematógrafo de Bresson, para nos diferenciar de um cinema que se define como produto cultural. Advogamos cinema como cinematógrafo, cinema como ato de



resistência ante qualquer vontade de finitude.

⁴Aspirara-se a fazer um caminho em consonância com o feito por cineastas como Maya Deren e seu encontro com a dança. Mas é de admitir que enquanto na dama do cinema experimental foi de grande potência, nesta anedota só foi uma miragem.

⁵(GREINER, 1998) No seu livro *Butô: pensamento em evolução*, Greiner fará um estudo minucioso da dança japonesa, dedicando o segundo capítulo do seu trabalho à complexa noção de ma.

⁶(DELEUZE, 2007a, p. 51) Sendo um conceito vasto na obra de Deleuze, do *Corpo sem Órgãos*, o filósofo nos dirá: “Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. “O corpo é o corpo, ele é sozinho e não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos dos corpos”. O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos que a esta organização dos órgãos a que chamamos organismo. É um corpo intenso, intensivo. Percorrido de uma onda que traça no corpo os níveis ou os limites segundo as variações de sua amplitude. O corpo não tem, portanto, órgãos, mas limites ou níveis.”

⁷“Nikutai no Hanran” em português “A revolta da Carne”, espetáculo de Hijikata 1968.

⁸Hijikata acrescentará, dizendo ao respeito: “Todas as forças morais civilizadas, em colaboração com o sistema de economia capitalista e aquele da política, excluem firmemente a carne como objeto, meio ou instrumento de alegria. Sem dizer que o uso da carne sem objeto, que eu chamo de dança, será o inimigo mais execrável e um tabu para a sociedade produtiva. Isso porque minha dança é uma operação para exibir a esterilidade absoluta contra a sociedade produtiva” (apud UNO, 2012, p. 44) Neste ponto há uma proximidade com o pensamento proposto por Lipecki, quando este se preocupando por uma ontologia política da coreografia, analisa a obra de Jérôme Bel, vendo nos caminhos da paragem/lentidão e de uma crítica à representação e à instituição-dança um ato de resistência, que viria descolonizar o corpo, assim como gerar linhas de fuga para novos modos de subjetivação. Cf.(LEPECKI, 2009) No entanto olhamos com ceticismo, estas tendências da chamada dança contemporânea, já que sentimos que só revelam o nosso estado de confinamento dentro da gaiola, mas não mundos possíveis por fora desta. Provavelmente esta, uma diferença substancial entre as danças contemporâneas ocidentais e o Butô, que também poderia estar dada pela ausência de ma, o seu equivalente na maioria dos pensamentos ocidentais.

⁹(CARROLL, 2009) Lembremos a Lagarta azul, de “Alice

no País das Maravilhas” de Lewis Carrol, quem ao perguntar a Alice, quem ela é, na verdade pergunta pela potência de seu ser.

¹⁰(BARROS, 2010)

¹¹José Gil chamara este corpo de corpo paradoxal. Corpo como investimento intensivo, como espaço fractal, como fita de Moebius. Corpo que secreta espaço, que dobra e desdobra, que é desejante e sem falta. Cf. (GIL, 2005) O ponto de contato, entre o filósofo português e o japonês, reafirma-se nesta passagem: “ O dançarino escava, sonda o espaço e aí encontra os limites entre os elementos do espaço. Ele também traça limites desconhecidos e não cessa de transpô-los. Os limites se encontram tanto entre o corpo e o espaço como no interior do espaço e no interior do corpo. Não há dança sem transposição destes limites, sem deslocamento de todos esses limites, atravessando todos os elementos heterogêneos. E essa dança, às vezes, inaugura limites ou demarcações de uma maneira quase imperceptível, mas, pouco a pouco, singularmente sensível. Nós vemos aí limites múltiplos entre o perceptível e o imperceptível. Nós descobrimos, no interior de nosso corpo, o dançarino que trabalha nosso corpo. O espaço se enrola em torno do corpo do dançarino. A dança realiza ao mesmo tempo a ligação e a disjunção dos elementos de tudo que se enrola em torno do corpo e no corpo, envelopando-os e desenvolvendo-os, dobrando e desdobrando. E isso que se enrola através do espaço e do corpo é, mais e mais, o tempo e a memória, memória dos corpos, dos rostos, das caretas, das posturas que perambulam, que parecem cada vez mais ligadas à vida na qual se enredam com as camadas do tempo passado e distante. Eu falo da dança de Tanaka Min, de sua arte singular que é a dança e, no entanto, não se parece com nenhuma dança, que é a dança das moléculas e das sombras imperceptíveis da vida. Sondar e descobrir os limites do espaço, redescobrir e reconstruir a densidade e a heterogeneidade do espaço, atravessando esses limites sempre delicadamente. ” (UNO, 2012, p. 63)

¹²(DELEUZE, 2007b) Neste volume, Deleuze desenvolvera minuciosamente as condições para que uma máquina pictórica possa acontecer, e onde o devir-manual, entanto inversão da relação mão-olho é fundamental.