

EDITORA

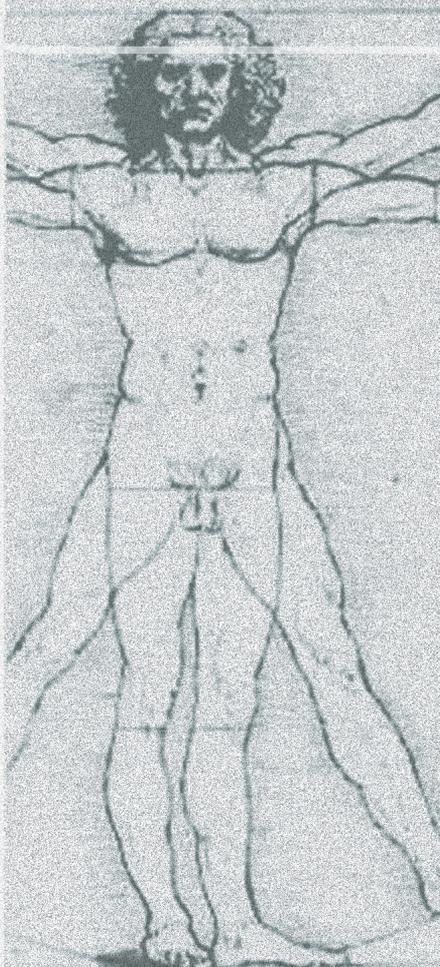


UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)



 **EXTENSÃO
INSURGENTE**



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)



Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais

Coordenação geral	Thiago Affonso Silva de Almeida
Consultor de produção editorial	Percio Savio Romualdo Da Silva
Coordenação de revisão	Denise Pimenta de Oliveira
Coordenação de design	Cláudia Barbosa Dias
Revisão	Guilherme de Miranda Marto
	Lara Andressa da Silva Carvalho
Diagramação	Uilca-Terra R. M. M. Martins
Imagem de capa	Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci

© 2024 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
CEP: 70910-900
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

N234 Narrativas sobre o corpo [recurso eletrônico] :
 educação, arte e sociedade / Juliana Rochet
 (organizadora). – Brasília : Editora
 Universidade de Brasília, 2024.
 79 p.

Formato PDF.
ISBN 978-65-5846-271-2.

1. Extensão universitária. 2. Arte. 3.
Educação. I. Rochet, Juliana (org.).

CDU 374.72



Sumário

Prelúdio 7

Apresentação: educação como prática de (ex)posição 9

Juliana Rochet

A “invenção de si” no trabalho das imagens:
temporalidades, arte, corpo e sociedade 15

Edson Farias e Juliana Rochet

Interlúdio 29

Escrita imersiva em reverberações do Ciclo de Formações

Diálogos Universidade-Escola: um relato de experiência
da Escola Parque da Natureza de Brazlândia 31

Edinéia Alves Cruz, Lucas de Souza Amador, Mirelle Pereira Nascimento, Rogério Gomes dos Santos e Orlando Pereira dos Santos

O corpo na UnB 39

Leilane Reboredo de Castro

Cá entre nós: um espaço para partilha de *poiesis* e *aesthesis* 47

Alice Fátima Martins

Do contar histórias em poéticas da intimidade 55

Leticia Liesenfeld Erdtmann

Vivência na dança, o corpo que se reconta 65

Emilie Sugai



Poslúdio 73

Considerações finais: Um olhar “sentipensante”
sobre o saber-fazer extensionista 75

Ana Cláudia Ofuji, Andreia Priscila Borges Costa e Kamilla Torres

Interlúdio

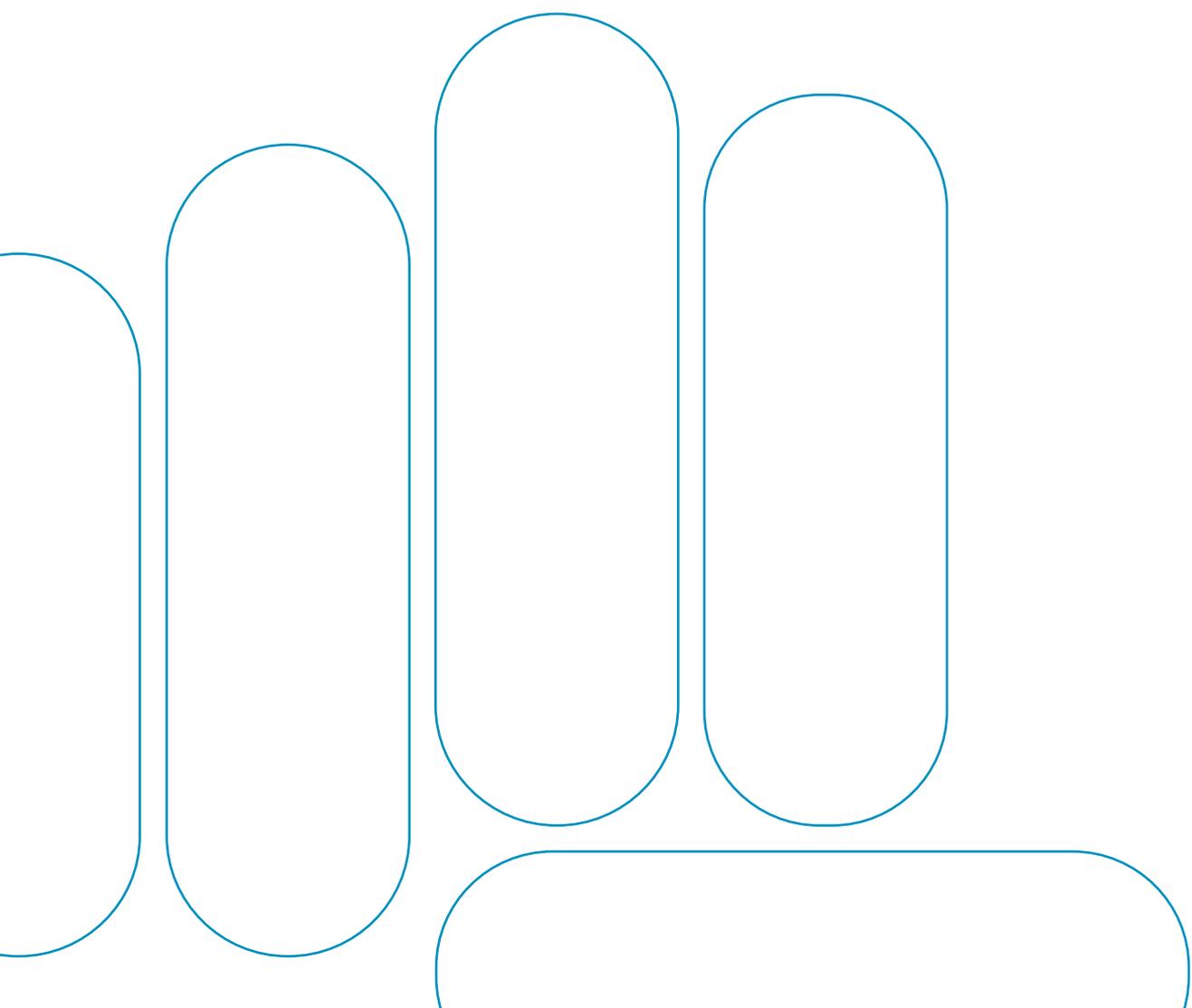
Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca*
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer*
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos*
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação*
 - e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos*
 - f) Como pegar na voz de um peixe*
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.*
- etc.*
etc.
etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

Uma didática da invenção

Manoel de Barros





Vivência na dança, o corpo que se reconta

Emilie Sugai¹



Um pouco de minha infância e formação na dança

A dança despertou em mim desde cedo. Não sei se foi a musicalidade que estava presente em minha infância por conta de minha avó, que dirigia uma escola para crianças – onde além das aulas do ensino primário tínhamos aulas de piano –, ou devido à influência indireta dos movimentos das artes marciais – meu pai, faixa preta de judô e karatê, tinha uma academia para crianças e jovens nessa mesma escola, onde também morávamos. Eu tinha muitas habilidades corporais e musicais, e desde pequena descobri que a dança se manifestava em mim como um canal poderoso de comunicação, uma vez que pouco me expressava pela fala, por ser muito tímida.

Quando completei 8 anos comecei a fazer aulas de ginástica olímpica no Clube Pinheiros. Somente aos 15 anos, em 1980, iniciei os aprendizados na técnica da dança que tanto almejava desde criança, mas minha família não tinha recursos para me colocar numa escola de dança. Comecei no jazz moderno com Armando Duarte, meu grande incentivador no início, no Estúdio de Ballet Cisne Negro e, na sequência, como bolsista das aulas de ballet clássico, onde três anos mais tarde integrei o Grupo Experimental de Dança Passo a Passo, um grupo semiprofissional do estúdio Cisne Negro.

Aquela menina-adolescente, tímida, surpreendentemente se transformava em cena enquanto dançava. Foi por este motivo que os professores da escola sugeriram que eu me dedicasse ao ballet clássico, a fim de me aperfeiçoar na dança. Fui conhecendo outras técnicas modernas de dança. Naquela época não sentia uma concordância entre meus anseios, o meu corpo e as técnicas que aprendia, ou coreografias que executava. Sentia-me numa camisa de força ao ficar presa em passos e formas que precisava dominar a fim de acompanhar o grupo.

¹ Coreógrafa, *performer*, dançarina butoh. Desenvolve uma linguagem própria, em criações solos e em grupos, fruto de suas inquietações artísticas e de vida, geradas das influências recebidas do diretor Takao Kusuno, das pesquisas relacionadas às memórias do corpo e de colaborações com artistas da dança, teatro e cinema. Produziu e criou diversos espetáculos, dentre os trabalhos recentes estão “Aka” (2021) e o “O Poço da Mulher-Falcão” (2023). Site da artista: emiliesugai.com.br.

O encontro com esta nova vertente de dançar

Por caminhos sem rumo definido, encontrei o diretor japonês Takao Kusuno (1945-2001), sua esposa e companheira de criação, a nipo-brasileira Felicia Ogawa (1945-1997), e o intérprete-criador Denilto Gomes (1953-1994) em 1991, quando Marilda Alface, atriz-dançarina, participante dos primeiros trabalhos dessa dupla, me apresentou ao casal.²

Foi a partir desse momento que senti que poderia mergulhar em algo totalmente novo e intuía vendo Denilto Gomes dançar que minha potência expressiva poderia ser explorada e lapidada. Takao Kusuno e Felicia Ogawa me acolheram em seu núcleo de criadores; eu era apenas uma iniciante nessa arte com muita vontade de aprender. Estava começando um caminho de ruptura, com uma visão artística em sua abordagem, junto a esses importantes criadores da dança contemporânea brasileira, no convívio e trabalho, que por sorte pude vivenciar nos últimos dez anos de vida de Takao Kusuno. A pesquisadora Christine Greiner se referiu ao diretor no ano de sua morte, em 2001, como “o mestre que muito influenciou a criação nacional” (Greiner, 2001).

Onde não há palavras que deem conta

O meu elo com Takao Kusuno estava menos focado nas palavras, no sentido de discutir ideias e conceitos. A minha conexão com esse artista se dava por meio do silêncio, das meias palavras, talvez pela dificuldade da língua, ele com o português e eu, com o japonês, depois que sua esposa, colaboradora e tradutora falecera. A proximidade com o diretor tornou-se mais evidente.

As reflexões profundas de Takao Kusuno sobre vida e morte permeavam a sua fala, e sobretudo sua arte, num modo muito particular de criar. Algo circular, à maneira do “eterno retorno”, onde os ciclos de “nascimento, vida, morte e renascimento” estavam contidos não só nas imagens que conduziam o trabalho do dançarino, mas também nas criações de seus espetáculos. Sua iluminação trazia algo de muito especial nos tempos construídos junto ao dançarino e à trilha sonora criando as atmosferas das cenas.

Durante os ensaios, era o silêncio que prevalecia e os longos tempos de experimentação. No meu caso, ele nunca tecia elogios, uma vez que tudo era um processo de descobertas, porque criavam-se densidades, assimilações, transformações no corpo. Esse entendimento foi vindo aos poucos. Através da confiança e da entrega, superando os conflitos internos.

Fiz uma síntese em um artigo que escrevi, à maneira de Takao Kusuno nos dirigia:

cabe aqui um aparte sobre o que considero ser uma intérprete-criadora: mesmo Kusuno sendo, por vezes, um escultor dos nossos corpos, pois que

² Takao Kusuno (1945-2001) foi quem introduziu esta arte no Brasil, sem dizer que o que fazia era *butoh*, quando chegou em 1977, realizando seu primeiro trabalho, *O jazz e a dança*, em 1978, com dançarinos e atores brasileiros no MASP. Além de diretor, iluminador, era também artista plástico. “Os princípios do *butoh* foram introduzidos na cena brasileira por Takao Kusuno, mas como dança moderna. Receava Takao a eclosão de um modismo sob o nome *butoh*” (Milaré, 1995 *apud* Sugai, 2022).

ele muitas vezes indicava detalhes do corpo, um gesto de mãos e dedos, a direção de um olhar, o delinear dos braços ou pernas, ou mesmo uma postura corporal, eram indicações que deveriam ser apropriadas, lapidadas e transformadas em linguagem corporal pelos dançarinos. Não eram coreografias no sentido de execução de movimentos dentro de uma contagem musical. As cenas eram constituídas por um roteiro de imagens com indicações corporais (Sugai, 2015, p. 145).

É uma dança que exige prática de muita dedicação, um trabalho árduo com o corpo, muitas vezes de superação e resistência constantes. Takao Kusuno era exigente, bem-humorado, irônico e amável com o grupo de pessoas com o qual ele trabalhava e sempre apontava questões essenciais e diferentes a cada um dos dançarinos. Tinha um olhar muito aguçado.

A filosofia implícita no corpo

Takao Kusuno dizia ser o *butoh* uma reflexão do corpo sobre o próprio corpo, é o corpo que se torna. O autor completa, “ninguém aprende *butô* fazendo um curso. *Butô* é uma filosofia, por isso precisa de *shugyô*. É como o grito. Há o grito copiado e o grito que se faz grito. No *butô* não é a cópia do corpo, mas o corpo que se faz corpo. É muito perigoso e a cópia é sempre muito clara para nós” (Kusuno, 1997 *apud* 1997).

E sobre o *shugyô*, completa Takao Kusuno, como “o princípio de severidade aplicado ao corpo [...], que é a inflição de uma ação rigorosa, propiciando um crescimento ao praticante – é fundamental ao dançarino de *butô*”. É essencial “a busca da memória individual, somada à memória coletiva e ancestral, de todas as memórias escondidas no corpo de cada dançarino” (Kusuno, 2000 *apud* Salomão, 2000).

Em um importante artigo escrito com Felicia Ogawa, Takao Kusuno dizia:

para atingir o estado de metamorfose é necessário que o dançarino tenha o domínio de uma técnica corpóreo-física que torne possível o poder de automanipulação. [...] Essa consciência corporal, ou seja, a visão objetiva de si mesmo e o esforço para se transformar no outro imaginado, implica a anulação de si mesmo, criando-se assim a visão objetiva de si mesmo. Descarta-se o ego para se transformar no outro. E para buscar essa possibilidade é necessário aguçar a própria percepção para observar nos menores detalhes a organicidade do outro escolhido (Kusuno; Ogawa, 2006 p. 181).

E reforço um aspecto importante que vejo ser fundamental:

para recriar um corpo em constante transformação, é necessária uma doação constante do dançarino. Parece-me que essa disposição de espírito é o que nos faz superar os limites físicos corpóreos para despertar um sentimento de entrega, isto é, um sentimento de unidade consigo mesmo e com o todo (Sugai, 2015, p. 145).

A desconstrução de um corpo

A minha estreia com Takao Kusuno foi em 1991 no espetáculo “Canção da Terra”, onde Denilto Gomes era o principal intérprete-criador das cenas. Fazia parte deste núcleo, naquela época, a atriz-dançarina Patricia Noronha. Fui lançada a um grande desafio de dançar uma cena que chamávamos de “O pagador de promessas”, que tinha como significado implícito aquele que doa seu corpo por uma promessa alcançada, e como imagem as figuras dos ex-votos. A cena era o meu próprio corpo vestido com trapos de estopas e que fazia uma caminhada densa e lenta, o rosto, as mãos, as pernas e os pés à forma barroca, torções do corpo, meio torto, meio feio, até culminar em um ápice que se explodia em quedas e sustentações, que por sua vez, levavam a outra transformação ao final. Para fazer esta cena, Denilto Gomes trabalhou comigo intensamente, e eu tinha que largar qualquer noção de dança que tinha aprendido até então, e despir de minha autoimagem da beleza de uma bailarina alongada.

Denilto Gomes era um talentoso bailarino do cenário da dança quando encontrou Takao Kusuno em 1979, e realizaram o espetáculo “Quando antes for depois”, com a atriz-dançarina Dorothy Lenner. Porém, somente em 1986, este grande intérprete-criador retoma esta parceria, que muito o marcou, com o espetáculo “Cata ventos” mergulhando de vez nesta arte de dançar, pelos últimos oito anos seguintes, junto à direção do casal.

Tal era grandeza do Nijinsky brasileiro em cena. Numa de suas entrevistas ao crítico de teatro Sebastião Milaré (1945-2014) disse: “agora acredito que embarquei de vez. Daqui para frente quero continuar esse processo de linguagem, onde vou chegar não sei” (Gomes, 1987 *apud* Camargo, 2008). De forma genial, Denilto Gomes cavoucava, esculpia seu corpo retirando os excessos para criar seus poemas dançados.

Takao Kusuno dizia para “levar o corpo ao limite”, se cair, porque se cai verdadeiramente. Incorpore tudo, segure o movimento, traga esta energia e transforme. Na cena “O pagador de promessas” esta foi uma verdade que eu realizei de forma dramática, meio crua e meio singela, ao mesmo tempo. De certa forma carreguei toda essa filosofia implícita no corpo por muito tempo, tornando orgânico algo que não se separa e que, com o tempo, foi sendo utilizado com novos elementos nos trabalhos seguintes com Takao Kusuno, sendo “O Olho do Tamanduá” (1995) um importante espetáculo, muito premiado e apresentado em importantes festivais internacionais, e “Quimera, o anjo vai voando” (1999), sua última obra, criadas com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro em uma nova fase deste diretor.

Um novo capítulo de vida

A dança é efêmera. Ela é um acontecimento que já não o é depois. Hoje tenho um corpo maduro dos meus 59 anos. Muitos trabalhos se seguiram com artistas colaboradores que encontrei no meu caminho. Não me imagino mais fazendo aquilo que fui capaz de realizar.

Na minha juventude sempre tinha Kazuo Ohno³ (1906-2010) como uma referência máxima, por ser magistral na dança aos 86 anos, quando o vi pela primeira vez em São Paulo em 1992, na sua segunda vinda ao Brasil. Pensava que o butoh naturalmente se transformaria em meu corpo com o passar dos anos. No entanto, se não perseveramos nesta arte, ela pode desaparecer do corpo rapidamente. Vendo a biografia do mestre de butoh Kazuo Ohno vemos o quão difícil foi sua vida tanto quanto foi a poesia que nasceu de sua dança.

Hoje distante de meus mestres incentivadores eu mesma preciso buscar aquilo que realmente é essencial. Em um dado momento de minha trajetória artística havia esquecido o verdadeiro sentido do que é dançar bem como aquele estado de completude que só ela nos pode propiciar. No entanto, minha busca continuou intimamente, no difícil processo do viver.

Em 2014, iniciei uma nova pesquisa criativa sobre a vida e a obra da artista plástica Tomie Ohtake (1913-2015), com Lee Taylor na direção. Ao mesmo tempo, estava muito interessada no significado de “vazio”. Descobri que a gestualidade presente nas curvas e nas linhas orgânicas das pinturas de Tomie Ohtake tinha uma relação indireta com o Zen. Fui em busca e levada à prática do Zen,⁴ que entrou em minha vida em 2015. O espetáculo de dança só foi lançado em 2021, em plena pandemia, e chamou-se “Aka”. Em japonês significa vermelho. A cor preferida desta grande artista.

Aos poucos, uma nova compreensão nasceu sobre o sentido de *vida-morte*. Para mim tocar o público é fundamental. Esta comunicação que se dá sem as palavras, este encontro que se dá com o público, a experiência poética que pode ser tanto forte quanto sutil, penso que são questões de base nas criações em dança. A busca por uma ligação interna do movimento na expressão do corpo não deve cessar. A poesia da criação. Constante busca no fazer. Parece sempre um recomeçar a cada momento. Perseverar. E o silêncio tão precioso nesta arte caminham juntos, algo que cada vez mais parece raro no mundo de hoje.

³ Kazuo Ohno, ao lado de Tasumi Hijikata foram os pilares fundadores do Butoh no Japão. “O butoh teve como mentor fundador o genial artista Tatsumi Hijikata (1928-1986) cujo marco-início é considerado o ano de 1959 com a apresentação de Kinjiki – Cores Proibidas. Inspirando-se nas leituras de escritores como Yukio Mishima, Jean Genet, Antonin Artaud, o butoh dos anos 60 ficou conhecido como ankoku-butoh, ‘dança das trevas’. O movimento da vanguarda japonesa envolveu artistas e escritores, propondo uma ruptura com o moralismo da época e a excessiva influência estrangeira, afastando os japoneses de sua própria cultura. Como manifesta o crítico Fumiaki Nakamura: “para Hijikata, o corpo não deveria ser utilizado para transmitir idéias mas para ser questionado, repensado e recriado através da linguagem do erotismo e da violência” (Nakamura *apud* Ogawa, 1997, p. 11).

⁴ A prática do Zen relacionada ao Zen-Budismo mencionada aqui é o zazen. za: sentar e zen: meditação (tradução literal). Ou seja, sentar em meditação.

Figura 1: Emilie Sugai em "Canção da Terra" (cena "O pagador de promessas"), 1991



Foto: Yuji Kusuno

Figura 2: Emilie Sugai em "Quimera, o anjo vai voando", 2000



Foto: Yuji Kusuno

Figura 3: Emilie Sugai em "Aka", Projeto Tomie Dançante, 2022



Foto: Lee Taylor

Referências

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

OGAWA, Felicia Megumi. O Olho do Tamanduá – O Butoh e o rito. [Publicado no catálogo do espetáculo O Olho do Tamanduá]. São Paulo: Cia. Tamanduá de Dança Teatro, 1997.

GREINER, Christine. Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 set. 1997. Caderno 2-D12, p. 80.

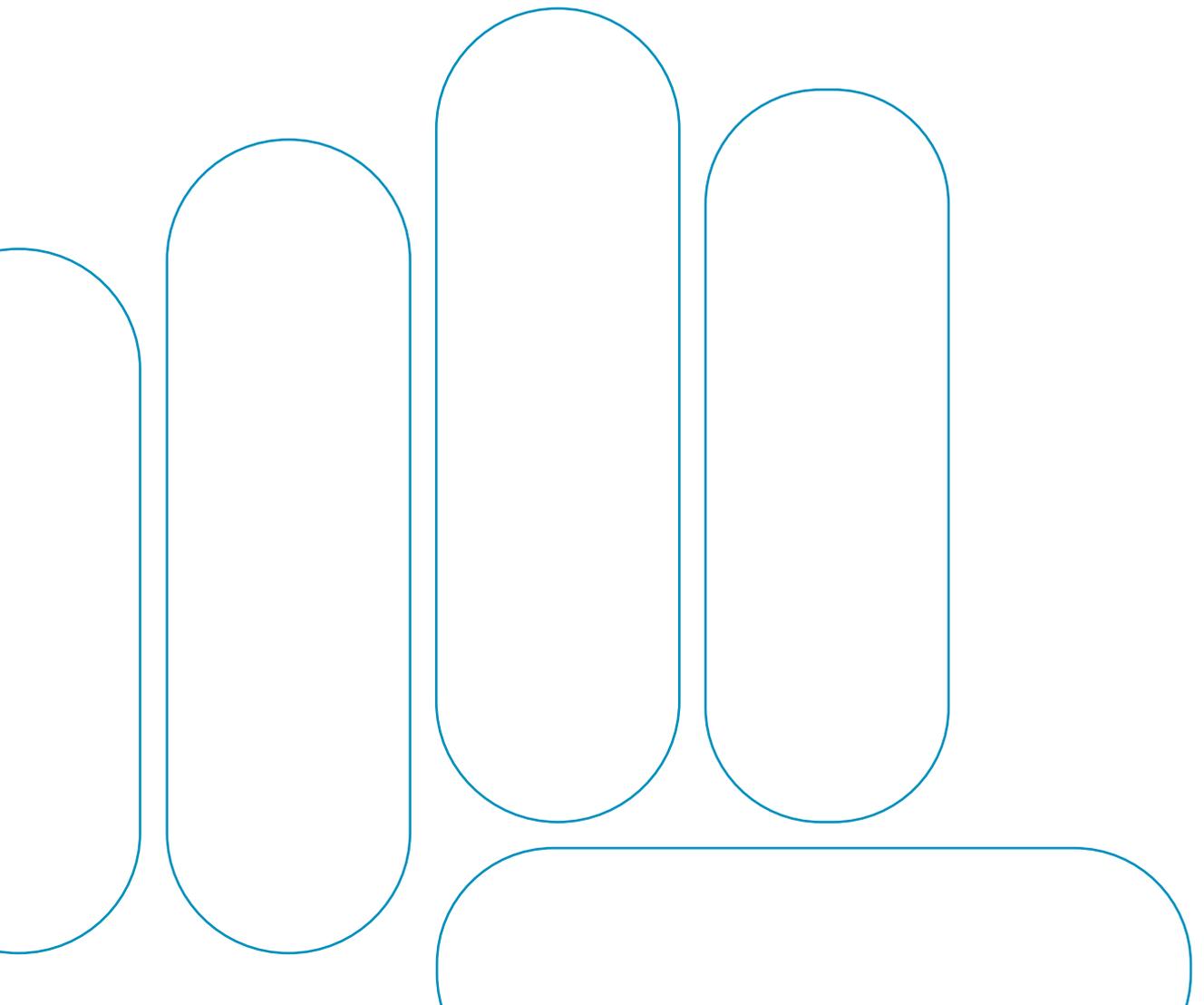
GREINER, Christine. Takao Kusuno, o poder de compreender o corpo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 2001. Caderno 2-D4.

KUSUNO, Takao; OGAWA, Felícia Megumi. A ideia do físico-corpóreo em transformação. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006, p. 181-189.

SALOMÃO, Marici. “Quimera” mergulha no dualismo vida e morte. Tradução: Lúcio Kubo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2000. Caderno 2-D5.

SUGAI, Emilie. A difícil arte de dar aulas de butoh. In: Jornadas de Investigación en Danza, en la práctica y reflexión coreográfica, n. 5, 2011. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2015. p. 144-154.

SUGAI, Emilie. No interior do poema Foi Carmen. *Teatrojornal*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>. Acesso em: 8 ago. 2022.



A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Que histórias o corpo conta? Como nossos corpos contam, dançam, imaginam, compartilham histórias? Narrativas sobre o corpo – educação, arte e sociedade não apenas procura responder a estas questões, mas convida o(a) leitor(a) a dialogar e a se “ex-por” às tramas do corpo, ao corpo que cria, ao corpo que (se) conta. Originada do projeto de extensão O mais profundo é a pele e das apresentações realizadas ao longo da Jornada Poéticas do Corpo, a coletânea conta com colaborações de docentes, discentes e pesquisadores(as) da UnB, da Universidade Federal de Goiás e da Escola Parque da Natureza de Brazlândia - DF, todos com distintas (e ricas) trajetórias e atuação em variadas áreas de conhecimento. Destes encontros nasceram sete capítulos, bordados pelas palavras de Manoel de Barros. Entre aprendimentos e ignoranças, os capítulos estão organizados entre Prelúdio, Interlúdio e Poslúdio. A boniteza deste processo de narrar o(s) corpo(s) reluz ainda mais porque acontece no âmbito de uma ação de extensão, provocando o trânsito entre universidades e escolas, “entre peles, fronteiras e territorialidades”, radicalizando a partilha entre saberes e fazeres diversos. Um livro feito de corpos e palavras, para seguirmos caminhando, aprendendo e narrando juntos.

Luciana Hartmann

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas/UnB.

EDITORA



UnB

