

## **A Revolta da Carne no Japão e no Brasil**

Christine Greiner

Pós-doutorado

Assistente-doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Estas reflexões giram em torno de uma exposição que organizei em agosto de 2009, ao lado de Ricardo Fernandes e Hideki Matsuka para promover o encontro de acontecimentos e reflexões que tiveram início no ano de 1959, no Japão e no Brasil, inspiradas respectivamente pelo movimento butô e o manifesto neoconcreto. Mais do que um extenso mapeamento das experiências geradas neste momento e que prosseguiram pelos anos de 1960 e 1970, optamos por garimpar uma trilha de percepções que mudaram radicalmente os modos de se compreender o corpo, a arte e as suas relações com a filosofia, deixando traços irreversíveis pelos diversos ambientes onde foram (e continuam a ser) testados desde então.

Palavras-chave: corpomídia, butô, neoconcretismo

Ao propor um encontro entre movimentos artísticos do Brasil e do Japão decidimos evitar qualquer iniciativa no sentido de “escavar raízes” ou recuperar “experimentos originais”. Também se tratou de uma escolha curatorial a decisão de não estabelecer qualquer relação de “influência” entre eles, mas sim observar zonas de identificação que se fortaleceram no fluxo das experiências e, excepcionalmente, migram até hoje pelas bordas, desestabilizando limites.

A exposição apontou novos caminhos, identificando como um dos pontos de contato entre os artistas japoneses e os brasileiros, a relação com o público e a tentativa de implosão das fronteiras pré-fixadas entre obra e vida. Outro aspecto fundamental foi o nomadismo de idéias a partir de algumas provocações formuladas pela filosofia francesa e seus desdobramentos pela literatura, pintura, dança, performance e dramaturgia, que acabaram se tornando uma espécie de operadores de tradução para vários criadores interessados na fruição entre espaços internos e externos do corpo, na fragmentação e na desautomatização das partes do corpo, na empatia, nas passagens da invisibilidade à visibilidade, nos campos de percepção, nos diferentes estados de consciência, no movimento como acionador da comunicação e nas desarticulações da linguagem verbal a partir do corpo e das imagens. No caso específico do movimento neoconcreto a proposta era ainda não restringir a obra de arte ao estatuto de “máquina” ou “objeto”, mas à noção de um quasi-corpus, ou seja, um ser cuja realidade não se esgotaria nas relações exteriores de seus elementos e nem poderia ser

descrito assim, de maneira decupada. A sua realidade seria fenomenológica, superando o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena mas por criar para si uma significação tácita capaz de emergir pela primeira vez.

Com o passar do tempo, muitos dispositivos de poder expostos durante e depois destes processos criativos, transformaram estes movimentos. Em alguns casos, foram estabilizadas de tal modo que se transformaram em modelos bem adaptados ao mercado, em outros, seguiram como operadores de radicalização.

Dos labirintos do Golden Gai no bairro Shinjuku em Toquio, às favelas onde viviam os passistas da Mangueira no Rio de Janeiro e que articularam os parangolés de Oiticica; o corpo assumiu a sua presença no mundo como mídia de si mesmo. De alguma forma, a partir da consciência da precariedade e do mergulho nas trevas, permitiu-se à vida emergir desses movimentos em busca de novos caminhos.

Algumas das questões mais importantes alimentaram pensamentos e experiências posteriores, mantendo o fôlego da atitude revolucionária por bastante tempo.

#### Os principais artistas

No Japão, o chamado *ankoku butô* ou dança das trevas foi concebido pelo dançarino e escritor **Tatsumi Hijikata** (1928-1986) que se tornou uma das principais figuras da vanguarda japonesa da época. A sua performance inaugural *Kinjiki* (Cores Proibidas) aconteceu em maio de 1959, promovendo uma mudança radical nos modos de se pensar a dança e o corpo. Embora o título da experiência fosse uma referência explícita a um livro de Yukio Mishima, revelava outras intertextualidades, sobretudo com a obra do escritor Jean Genet.

Não se sabe ao certo quando ele conheceu a obra de Genet, mas a tradução para o japonês da suposta autobiografia do escritor, *Diário de um Ladrão*, data de 1953 e foi, provavelmente, um dos seus primeiros contatos com o autor. Em seguida, Hijikata lê *Nossa Senhora das Flores* que acabou inspirando uma de suas coreografias, interpretada pelo famoso Kazuo Ohno.

O que interessava a Hijikata era a proposta de Genet para viver uma experiência de fusão intensa entre o seu próprio corpo e o de outro. Tal situação não poderia ser plenamente

vivida a não ser no gesto de amor de um morto. Este gesto através do qual uma zona de obscuridade esvaía de um corpo, tornou-se fundamental para as suas pesquisas.

Além de Genet, muitas outras referências colaboraram para a concepção do butô. Em termos de dança, segundo a crítica Kazuko Kuniyoshi, além do breve contato com alguns dançarinos do chamado expressionismo alemão, o criador japonês Tsuda Nobutoshi foi essencial, uma vez que já propunha uma espécie de dança das trevas que nascia de um corpo exaurido, obscuro. Além disso, uma rica iconografia de imagens da pintura ocidental (Wolz, Fautrier, Picasso, Klimt, Bacon etc) e muitos textos da literatura e da filosofia francesa foram fundamentais para sua obra, entre os quais destacam-se os escritos de Antonin Artaud.

Artaud foi apresentado aos intelectuais japoneses em momentos diferentes, por alguns de seus importantes tradutores como Tatsuhiko Shibusawa e Kuniichi Uno, impressionando também a outros artistas da época como Shuji Terayama cuja obra complexa trafegou por vários circuitos (filmes, performances, teatro, críticas, poesia etc) e acabou por propor uma espécie de teoria do espectador, buscando uma empatia nada convencional.

As afinidades entre estes artistas serão remarcáveis, no que se refere à noção de corpo não orgânico e à sua possibilidade de metamorfose. Mais do que o tempo da memória, Hijikata interessava-se pelo tempo da percepção e por uma introspecção que não buscava a preservação do sujeito mas o seu esgarçamento.

No Brasil, é o poeta Ferreira Gullar quem escreve o manifesto de Arte Neoconcreta, inspirando artistas que participaram das discussões e da I Exposição Neoconcreta (Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis), além de outros como Helio Oiticica que também questionava a idéia de representação na arte e de ação. Para Oiticica, toda unidade estrutural dos seus parangolés estava baseada na “estrutura-ação” que ganhava sentido apenas no “ato” do espectador ao carregar a obra. A ação seria a manifestação expressiva da obra. A experiência na escola de samba Mangueira mostrou que não bastava que alguém observasse a capa/parangolé, mas o espectador precisava mesmo vesti-la, de modo que as camadas de pano da cor se revelassem à medida que este se movimentava correndo ou dançando. A obra precisava de uma participação corporal direta. Assim, como dizia o próprio Oiticica, o corpo não era

suporte de nada, tratava-se de uma incorporação. Incorporação do corpo na obra e da obra no corpo.

Já nas obras de Lygia Clark (como Superfícies Moduladas, Diálogo das mãos, Casulo, Bicho, Obra mole, A casa é o corpo, e até mesmo em seus métodos terapêuticos a partir de 1977), é também evidente a inclusão do espectador de modo a torná-lo a razão de ser dos diferentes trabalhos. Ao contrário de Oiticica, que partia da cor para a forma, Lygia não usava cor alguma mas investigava uma visão de movimento e de tato, convidando o espectador a participar.

A interlocução com a fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty é uma referência evidente. A chave dos processos artísticos estava sempre na percepção. Talvez uma de suas experiências mais radicais tenha sido a Baba Antropofágica, na qual o único objeto utilizado na troca de fluídos e experiências era o carretel de linha. A experiência se concentrava exclusivamente no fruidor e desde então abandonou gradualmente os materiais para se concentrar apenas nos chamados “objetos relacionais”, feitos com matérias-primas como sacos de plástico, elásticos, redes, pedras e tubos de borracha

É surpreendente identificar como partindo de propostas tão diferentes, os artistas brasileiros e os japoneses se encontram, na medida em que reconhecem, por outros caminhos, a precariedade do corpo, as ambiguidades entre a vida e a morte e a necessidade de exposição intrínseca ao compartilhamento.

No caso de Oiticica, o poeta Haroldo de Campos foi o primeiro a sugerir uma ponte com o Japão, observando a similaridade entre o parangolé e o manto de plumas do anjo na peça *nô* Hagaromo. Não se tratava de nenhuma identificação estética, mas de um processo de mediação similar, uma vez que nem no *nô* nem no parangolé era possível separar a veste do corpo. O movimento nascia da relação.

Não apenas nestes exemplos, mas em muitos outros que emergiram com o passar do tempo, foram deixados vestígios irreversíveis nos modos como compreendemos hoje a arte, o corpo, as relações entre teoria e prática e diferentes culturas.

Embora estivessem sempre presentes, nem no Japão, nem no Brasil, os estudos de filosofia representaram novas teorias para a arte. As contaminações entre textos, imagens e movimentos deflagraram um compartilhamento de outro tipo, muito mais próximo de uma

materialidade carnal que não era inscrita ou construída pela história, mas era ela mesma de natureza histórico-filosófica.

Como explica o filósofo Kuniichi Uno, existem pessoas extremamente sensíveis a tudo o que diz respeito a um certo tipo de vitalidade. Hijikata, Artaud, Pasolini, Jean Genet pertenciam a essa raça de partidários da vida singular do corpo. Também eram afiliados ao filósofo Baruch Espinosa, um dos primeiros a afirmar o ser do corpo como potência permanente de afetar e ser afetado. Tal filosofia estava inteiramente concebida para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte.

Para Hijikata, a vida e o corpo eram, no fundo, uma mesma coisa. Mas para que assim fosse, era preciso descobrir o corpo dentro de sua própria força de gênese, porque o corpo era o sistema onde se cruzavam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, e onde se encadeavam as redes, os poderes e os tráficos. A dança, naquele momento, era uma operação para exibir a esterilidade absoluta contra a sociedade produtiva, partilhando um fundo comum com os crimes, a homossexualidade, as orgias e os ritos.

#### O corpo no não-lugar

Mesmo sem conhecer os artistas japoneses e brasileiros, em uma transmissão radiofônica em dezembro de 1966, Michel Foucault definiu o corpo utópico e a sua negação, reconhecendo uma proposta que parecia latente nos últimos anos e que entendia o corpo como penetrável e opaco, aberto e fechado, vida e coisa.

Na ocasião, sugeriu que para buscar a utopia como “não-lugar” (aquele que ainda não estava categorizado e reconhecido) ao invés do “bom-lugar”, bastaria ser corpo, mas para tanto seria preciso admitir a sua própria materialidade em movimento, a carne e, quem sabe, a dança para abrir caminhos. E não seria justamente o corpo do dançarino uma espécie de corpo dilatado num espaço ao mesmo tempo interior e exterior?

Se assim fosse, o corpo se oporia a toda utopia.

Sem privar-se da sua densidade e escavando novas direções, a arte e o amor, como o espelho e a morte, seriam capazes de garantir o corpo como um estar aqui.

Talvez tenha sido disso que se tratou, afinal, esta exposição.

