

Linhas de errância/ traços de vida nos cadernos de Tatsumi Hijikata

Adriana Frant
Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio
drnfrnt@gmail.com

Resumo

Conforme atenta Henri Lefebvre em *A Produção do espaço*, há algo em comum entre o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e os ritmos da atividade humana e não humana são registrados no espaço vivido. Essa constatação parece se contrapor a sugestão de Roland Barthes que, ao tratar do traço gestual do pintor Cy Twombly, repara: “ O traço—todo traço inscrito na folha—desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva nem à pele nem as mucosas”. O que Tatsumi Hijikata, precursor do Butô no Japão, com seu método de anotação de dança, denominado *butô-fu*, parece justamente questionar é: mas e se levasse? E se o traço na folha levasse à pele e às mucosas? Esta trabalho pretende girar em torno da hipótese de que através dos *butô-fu* é possível vislumbrar uma linha – errante – que perpassa o traço na página e segue em direção ao corpo, vivo, no espaço.

Palavras-chave: Caderno, Corpo, Gesto, linha, Notação, Butô-fu

Introdução

*O homem de hoje vive em seu corpo
como K. ao pé do castelo: ele
desliza fora dele e lhe é hostil*
(Walter Benjamin)

Por volta de 1885, Gilles de la Tourette empreende no que, segundo Agamben, em *Notas sobre o gesto* (1996), seria o primeiro estudo científico do andar. De modo a investigar o que viria a ser a chamada síndrome de Tourette, caracterizada por um descontrole gestual, o médico registra em um rolo de papel branco pregado no chão, os passos dos participantes do experimento, que mergulhavam os pés em dióxido de ferro em pó, logo antes de pisarem no rolo, de modo a deixarem a marca de seus rastros na folha em branco. Agamben compreende essa tentativa de registrar o andar como pertencendo a uma suposta genealogia do cinema. O estudo de La Tourette seria então

algo como um pré-*proto-cinema*, pois evocaria, de certa maneira, o estudo dos movimentos efetuados por Edward Muybridge e Etienne Jules Marey. Nesse âmbito, o experimento de Gilles la turrete, o surgimento do cinema, assim como outras manifestações da virada do século XIX para o XX, como o Zaratrusta, de Nietzsche, a dança moderna de Isadora Duncan, os romances de Proust, a poesia de Rilke, para citar alguns exemplos providos por Agamben, estariam encerrados em um mesmo círculo mágico. Todas essas manifestações emergem no mundo a partir de um acontecimento singular que Agamben caracteriza como *a total perda dos gestos*. O cinema, a literatura, a dança, estariam, nesse momento, sendo propulsionadas pela tentativa de registrar os gestos que estavam se perdendo. Ou nas palavras de Agamben: “no cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu, e ao mesmo tempo, registra sua perda” (AGAMBEN, 2015, p.54).

Vale salientar que o cineasta Werner Herzog, em seu filme *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), desenvolve uma tese muito próxima a de Agamben, sugerindo que as pinturas rupestres já continham em si os elementos principais de uma experiência cinematográfica. Estariam os pré históricos perdendo seus gestos? Não pretendo me voltar para a pré-história nesse momento. Ao superpor essas duas leituras, gostaria de sugerir que é possível compreender essa provável perda de gestos como algo que não pertence exclusivamente ao período apontado por Agamben, mas sim como sendo algo inerente ao próprio gesto, onde este seria gerido por um motor desconstrutivo, que assim como a noção de *traço* proposta por Derrida, estaria sempre inserido no movimento de se auto desconstruir: “O próprio *trait* é um *re-trait*, está sempre se repetindo, afastando-se ou retirando-se de si mesmo” (DERRIDA *apud* GASTON, p. 60, 2012). Nesse âmbito, a perda de gestos na virada do século XIX estaria inserida no do fenômeno mais amplo da *picnolepsia*, condição por demais real para ser chamada de fictícia, conforme descrita por Paul Virilio em *The Aesthetics of Disappearance*(1980). Conforme relata Virilio, essa condição, que já atingia nossos ancestrais, costuma atacar as pessoas logo primeira na infância, tornando a vida do picnoléptico insuportável através de crises e ataques parecidos com os da epilepsia. Porém, não apenas não deixam traços, como também apagam seus rastros, de modo que são invisíveis tanto por quem sofre dessa condição como para os que estão em volta. A picnolepsia opera, portanto, a partir de um motor gestual desconstrutivo. Por isso, sugere Virilio, ela nunca pode ser estudada e tratada, e tem também em 1880 , mesma

década do diagnóstico de Agamben, o seu ápice, tornando-se nesse momento um fenômeno de massa.

De acordo com Virilio, com esses ataques, pequenos fragmentos de tempo são completamente apagados, extraídos da vida do picnoléptico, como naquele aquele jogo de estátua que jogamos na infância, onde uma criança virada para parede e de olhos fechados conta até três, enquanto as outras crianças caminham em sua direção durante a contagem, mas no *três*, quando a primeira criança se volta, as outras ficam imóveis como estátuas. O momento do movimento e da ação é de pura invisibilidade. Esse seria também o princípio do cinema mudo, sugere Virilio, pois, para dar conta desses pequenos fragmentos temporais extraídos, os picnolépticos precisam se esforçar de preenchê-los de alguma maneira, alargando assim, constantemente os limites de sua memória. Ainda segundo Virilio,

when we place a bouquet under the eyes of the young picnoleptic and we ask him to draw it, he draws not only the bouquet but also the person who is supposed to have placed it in the vase, and even the field of flowers where it was possibly gathered. There is a tendency to patch up sequences, readjusting their contours to make equivalents out of what the picnoleptic has seen and what he has not been able to see, what he remembers and what, evidently, he cannot remember and that is necessary to invent, to recreate, in order to lend verisimilitude to his *discursus*. (VIRILIO, 2009, p.20).

O preenchimento de memória efetuado pelo picnoléptico seria então similar aos esforços de reapropriação de gestos perdidos no cinema mudo, conforme apontou Agamben.

Parte I

Vale salientar que Muybridge começou a cronofotografia dos movimentos a pedido do ex-governador da Califórnia, que havia apostado que os cavalos tiravam as quatro patas do chão simultaneamente quando corriam, ao contrário de como eram descritas essas imagens nas pinturas e nos desenhos. O que de fato Muybridge acaba por provar que realmente ocorre. August Rodin, na entrevista com Paul Gsell se enfurece ao falar das cronofotografias dos movimentos produzidas por Muybridge, e indaga a Gsell se já havia reparado atentamente nelas. Ao que Gsell responde que elas parecem não estar avançando, o movimento parece estar completamente paralisado. Ao que Rodin exclama:

Exatamente! Tome meu “São João”, por exemplo. Eu o mostro com os dois pés plantados no chão, quando uma fotografia tirada de um modelo executando o mesmo movimento provavelmente mostraria o pé anterior já levantado e movendo-se à frente. É precisamente por isso que o modelo da fotografia tem a aparência bizarra de um homem que foi subitamente vitimado por uma paralisia. As pessoas nas fotos parecem congeladas no espaço, apesar de terem sido captadas em pleno movimento: isto ocorre porque cada parte do corpo é reproduzida na mesma fração de segundo, portanto não há um **desdobramento gradual do gesto**, como acontece na arte [...] É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não pára. (RODIN, 1990)

O *desdobramento gradual do gesto* parece ser uma boa definição para o conceito de performance conforme elucidado neste trabalho. Pois não basta capturar o movimento, para que ele tenha a força e a potência de um ato ele precisa ser performado. O que não equivale a estar se mexendo. Nesse sentido, pode-se dizer que uma estátua performa um gesto, seja uma estátua de Rodin, ou as estátuas picnolépticas do jogo de criança. No horizonte dessa discussão, gostaria de fazer um remendo picnoléptico e juntar essa fala de Rodin com a de Agamben, ainda em *Notas sobre o Gesto*:

Também a *Monalisa* como *Las meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido, apenas no qual readquiririam seu verdadeiro sentido. Pois em cada imagem está sempre em obra uma espécie de poder paralisante que é necessário desencantar, e é como se de toda a história da arte se erguesse uma invocação muda rumo **à liberação da imagem no gesto**” (AGAMBEN, *Op.Cit*)

Essas duas expressões, o “Desdobramento gradual do gesto”, empregada por Rodin e “Libertar a imagem no gesto”, usada por Agamben. constituem uma possível chave de leitura para abordar tarefa a que se propôs Tatsumi Hijikata, principalmente se abordamos sua obra a partir dos cadernos onde desenvolveu um sistema de notação de dança. Hijikata começa a produzir esses cadernos por volta de 1970 e essa prática passa a ocupar um lugar central no seu fazer artístico até sua morte precoce os 57 anos em 1986.

Parte II

Essas notações, que denominou de *butô-fu* consistiam em um método de criação e anotação de dança que estão para o cinema, como outros sistemas como o Beauchamp-Feuillet ou o Laban, por exemplo, estão para a cronofotografia. Hijikata ensaia um desdobramento gradual de gestos, justamente a partir de uma prática de

escrita performativa que promove esse desencantamento, ou descongelamento das imagens. Enquanto esses outros sistemas, como o Labanotation e notação Beauchamp-Feuillet, se desenvolvem a partir de tentativas de descrever passos, o *butô-fu* não indica passos a serem seguidos, mas trata-se de uma cartografia de corpos, gestos e movimentos, produzidos a partir de um emaranhado complexo de colagens, mesclando textos poéticos, citações literárias e imagens, com centenas de referências iconográficas. São portanto uma verdadeira escrita dançante uma *coreo-grafia*.

Conforme relata André Lepecki em “Planos de composição” (2013) a palavra coreografia aparece impressa pela primeira vez em 1700 na obra de Raul Feuillet, coreógrafo da corte de Louis XIV intitulada *Choreographie ou l’art de decrire la dance*. Ao traçar um quadrado branco em uma folha branca, Feuillet demonstra como “nesse momento, a condição de possibilidade para a dança passa por um isomorfismo estrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça” (LEPECKI, p.112, 2013). O quadrado branco onde a dança se traça corresponde ao chão da sala onde a dança se dá. Assim o dançarino, ao ler a partitura, move-se mantendo os lados do livro paralelos às paredes da sala e as folhas paralelas ao chão. Essa escrita e essa dança prescindem de um espaço liso, ou melhor um espaço alisado a custos de um processo violento de terraplanagem para que se criem as condições, artificiais, aonde a dança pode se dar. Se dar sem tropeços, escorregões ou interrupções.

O sistema de notações desenvolvido por Rudolf Laban, por volta de 1920 passa a incorporar uma série de gestos e movimentos que a notação de Beauchamp-Feuillet não permitia, no entanto, o princípio de isomorfismo entre o chão e o papel permanece presente. É por conta dos motivos citados acima que, na leitura aqui proposta, esses sistemas de notação, por mais que deem conta de registrar gestos e movimentos, não parecem estar inseridos no círculo mágico do qual falou Agamben. De fato, eles parecem estar mais próximos a um regime, que por conta da violência exercida nesse alisamento do chão, destrói a produção e a criação de gestos, do que inseridos na linhagem do círculo mágico, cujas tentativas de registrar e salvaguardar os gestos que estão se perdendo acabam por colocá-los em movimento.

O *butô-fu* de Hijikata, portanto, pertence a essa segunda linhagem, e trava uma aliança com o cinema mudo, com as pinturas rupestres etc. Enfim, Hijikata estaria inserido em um regime picnoléptico, que traça seus movimentos a partir desses processos de alargamento da memória, produzindo gestos que se desdobram no tempo, ao contrário

das fotografias estáticas dos movimentos registradas pela cronofotografia. As imagens utilizadas para a criação de seus cadernos eram retiradas de revistas especializadas em arte que Hijikata colecionava, recortava e colava em um tipo comum de caderno em espiral facilmente encontrado nem papelarias japonesas. As referências aí encontradas vão desde a arte rupestre à William de Kooning, passando por Picasso, Schiele e Da Vinci. Através do processo de criação e construção desses cadernos Hijikata desenvolve um diálogo intensivo com esses artistas, onde o registro desses gestos e imagens não se encerra na feitura do mesmo. Os cadernos funcionam, de fato, com parte de um processo alargado de escritura, que se dá não apenas na folha, mas também através de uma prática de inscrição corporal, onde imagens aparentemente congeladas se desencantam, se libertam em gestos e movimentos no próprio no corpo do dançarino através desse processo de escrita performática. Abaixo, podemos observar como alguns aspectos intensivos do quadro *Neugeborenes* (1910) de Egon Schiele são *encorporados* (*embodied*), isto é, escritos e inscritos no corpo do dançarino naperformance de 1972, *Gibasan*.



(Gibasan,1972)



(Neugeborenes, 1910)¹

A feitura dos cadernos esteve diretamente ligada com a prática corporal desenvolvida no estúdio *Asbestos* aonde Hijikata criava coreografias e dava aulas. Seus discípulos relatam que ele pedia para que eles também, durante suas práticas, fizessem suas próprias notações, estabelecendo assim uma verdadeira prática *coreo-gráfica*, onde dançar e escrever são atividades intercambiáveis e onde, não mais o chão, liso, ou a folha em branco compreendem a plataforma onde a grafia da dança se inscreve, mas sim o próprio corpo, ou ainda, a pele com todas as suas fendas, furos, buracos e rachaduras. Isso pode ser observado na escolha de seus temas. A performance de 1972, intitulada *Hosotan*, “A história da varíola”², chama atenção para as perfurações da pele. A varíola como sabemos, é uma doença que se caracteriza pela proliferação de lesões cutâneas, assim como a lepra, título da peça que apresenta no ano seguinte. Ao valorizar esses processos, Hijikata estabelece uma dança que se dá através de uma resistência à violência da terraplanagem do chão, pois busca, justamente, pelos buracos, tropeços e escavações, Se há algum isomorfismo ainda entre chão e folha, é porque agora ambos se emaranham e se encarnam no corpo.

Dos dezesseis cadernos criados ao longo dos seus últimos anos de vida, gostaria de, para concluir, chamar atenção de um especificamente. O Caderno n. 11,

¹ Para uma relação mais detalhada sobre as influências pictóricas em Hijikata ver: *The power of image, Hijikata Tatsumi's scrapbooks and the art of Butô*. WURMLI, Kurt. 2008.

² Trechos dessa performance podem ser vistos nesse endereço:
<https://www.youtube.com/watch?v=ks8bCtAyRUY>

denominado *Kabeishi*, que pode ser traduzido como “muralha de pedra”. Ao contrário da maioria dos outros cadernos, que continham uma unidade temática, como o caderno sobre Picasso ou o sobre Da Vinci, esse, além de diversas pinturas, das mais variadas fontes, traz também objetos e artefatos. Se afasta portanto das figurações e desfigurações humanas. As imagens aí retratadas não pertencem ao circuito artístico. São ao todo 33 recortes de muros, rachaduras, pedras, pisos, solo, fendas, e também: bolor, mofo e fungos. Atravessando às linhas que emergem dessa estranha iconografia, performam-se os traços de sua escrita gestual. Dessas rachaduras nascem linhas de vida e das linhas de vida salteiam as linhas de errância de Tatsumi Hijikata.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto” IN: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Ed. Autêntica. São Paulo, 2015.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.

GREINER, Christine. *O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi*. Disponível em: <http://www.japonartesesencenic.org>

GASTON, Sean. *Derrida*. Ed. Penso São Paulo, 2012.

HIJIKATA, Tatsumi. *Costume en Face: A Primer of Darkness for Young Boys and Girls*. Ugly Duckling Press, NY, 2015.

LEFEBVRE, Henri. *A Produção do espaço*. Disponível em: https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefevre-a-producao-do-espaco.pdf

LEPECKI, André. “Planos de Composição” IN: *A Terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Ed, UFSC, 2013

RODIN, August. *A Arte: Conversas com Paul Gsell*. Ed. Nova Fronteira, 1990.

TAKASHI, Morishita. Entrevista disponível em: http://www.performingarts.jp/E/art_interview/1008/1.html

VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. Semiotext, Los Angeles, 2009.

WURMLI, Kurt. *The Power of Image, Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*. 2008. Tese de doutorado pela Universidade do Haváí, 2008.

KURIHARA, Nanako, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*: [Introduction]. *TDR* 44, no. 1. April 1, 2000.