

CLARICE LISPECTOR E A DANÇA BUTOH: “NÃO SEI” COMO PONTO DE PARTIDA

Saile Moura FARIAS¹

<https://orcid.org/0000-0002-7577-4102>

Bianca Scliar Cabral MANCINI²

<https://orcid.org/0000-0003-3406-8647>

Resumo:

Este presente trabalho visa construir concepções que se esboçam a partir de Clarice Lispector e a dança Butoh. Busca-se âmbitos relacionais entre a palavra de Lispector e o movimento desmistificando acepções previsíveis que se instaurariam intuindo o dito clariceano como sendo dispositivo da dança. Faz-se assim a redistribuição do caráter técnico no Butoh, concebendo caminhos em que o movimento está entremeadado à palavra.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Dança Butoh. Palavra. Corpo. Incompreensão.

CLARICE LISPECTOR AND THE BUTOH DANCE: “I DON'T KNOW” AS A STARTING POINT

Abstract:

This present work aims to build conceptions that are outlined based on Clarice Lispector and the Butoh dance. Relational spheres are sought between Lispector's word and movement, demystifying predictable meanings that would be instilled by intuiting the Claricean saying as a device of dance. Thus, the technical character is redistributed in Butoh, conceiving paths in which movement is interwoven with word.

Keywords: Clarice Lispector. Butoh dance. Word. body. Incomprehension.

¹ **Saile Moura Farias** é ator, dançarino, pesquisador, performer, oficineiro. Formado em bacharel em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas. Atualmente cursando Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), com a pesquisa *As Noites da Matéria – O Butoh em vias de Clarice*, que dá segmento a este presente estudo. E-mail: saimouraf@gmail.com.

² **Bianca Scliar Cabral Mancini** é dançarina, atriz, performer, pesquisadora. Professora na Universidade do Estado de Santa Catarina, com ênfase em estudos do corpo, da paisagem, dança e técnicas corporais. Atualmente orientadora da pesquisa de Mestrado intitulada *As Noites da Matéria – O Butoh em vias de Clarice*, sendo desenvolvida pelo PPGT. E-mail: bibimove@gmail.com.



1. Tecendo leituras

Quando em Clarice há a possibilidade de uma leitura menos de cunho informativo e mais pelo viés da *experiência do texto*, segundo o pensamento de Jorge Larrosa (2019), temos então um vasto, e em potencial, campo de transição e manutenção da subjetividade na *Vida*,³ sobretudo ao buscarmos modos que contribuam “para tentar circunscrever uma subjetividade longe dos equilíbrios dominantes, para captar suas linhas virtuais de singularidade, de emergência e de renovação” (GUATTARI, 2012, p. 91). Clarice é – e, se este presente estudo não possuísse tal cunho formal, eu estaria confortável em apenas dizer que é. Clarice emociona, confunde, cria instâncias perceptivas e as possibilita pelo irrealizável. É então o poder de poder ir além do que rege os entendimentos vigentes. Clarice no processo da dança é uma pata macia e pesada sobre o movimento (LISPECTOR, 2016).

Larrosa (2019, p. 142) nos concede o seguinte pensamento: “Ao ler, importante não é o que o texto diz, aquilo a que o texto se refere, e sim o que o texto nos diz, aquilo para onde o texto se dirige. Não se trata de revelar um saber sobre o texto, mas sim de fazer a experiência do texto”. Essa característica está concernente a ler Clarice Lispector não pela busca de significados e sentidos estritos que constituam determinado texto, mas sim lê-la pelas próprias palavras que a autora evoca dos eventos que a atravessa, e, “para lê-la, temos que unir-nos a ela” (VARIN, 1989, p. 56), unir-nos ao que Clarice constrói – quase que – artesanalmente nos exercícios de experimentação de seus ditos que não pressupõem determinação em falar da coisa intuindo em si capturar o estrito da coisa, como ela mesma traz no começo de *Água Viva*: “Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 2019, p. 7), portanto, não se trata, ao que percebo, de uma instância literária que se formule condicionada a determinado modo de exposição de um evento, nem por isso se concebe através do impronunciável como único horizonte, mas mais por uma questão de urgência expressiva altamente corpórea. Envereda-se assim, a escrita clariceana, pelas tangentes do afeto que a atinge, move. É sobre fazer o sentimento “vibrar no próprio corpo da frase” (PRADO JR., 1989, p. 21).

Esta é a linha literária – e também modo perspectivo de traçar aproximações ao *instante-já* (LISPECTOR, 2019) – que aguça os campos prospectivos na dança desta pesquisa. O

³ “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 8).



modo de condução que Clarice propõe, por palavras comuns entrelaçadas à sua “estranha técnica de adjetivação” (SÁ, 1979, p. 27), esboça instâncias inesperadas dos sentidos. Sobretudo interessa-me esse viés falhadamente interpretativo que alimenta os estados – e instantes – corpóreos onde se dimensionam meandros do Butoh e se é possível notar zonas de mobilização do corpo.

Clarice Lispector exprime do inexprimível, o que a torna, nas instâncias da criação, algo aquém do que sua matéria corpórea poderia suportar ser por decisão interpretativa, fazendo-a reivindicar a atenção (PRADO JR., 1989), para que o exprimir seja imprimir-se junto ao que nasce. Isso não quer dizer que Clarice não diga o óbvio, ela o diz! E mesmo confessa: “o óbvio é muito importante: garante certa veracidade” (LISPECTOR, 2004, p. 132). Não obstante, o óbvio que Clarice expõe é o rato ruivo e morto⁴, é o cego mascarando chicletes⁵, é o ovo na cozinha⁶, o leão que lambe a testa glabra da leoa⁷ em plena primavera.

Essas manifestações ordinárias que atravessam os percursos literários de Clarice, são manifestações no cotidiano que inserem a autora em zonas de percepção e estados corpóreos aguçados ao ínfimo, honrando-o com voluptuosidade e crença, como propõe Richard Schechner (2003) que possamos *honrar o ordinário*, no texto *O que é Performance?*. Essa abordagem de Schechner trazida aqui nos abre para os caminhos dos pontos de vista e algumas subversões do *ver*, zona de importância prática no Butoh. Segundo Nóbrega e Tibúrcio (2004, p. 466) “os olhos na dança butô podem ser um exemplo bastante interessante para pensarmos nessa possibilidade de deslocamento e amplificação de um corpo que se refaz o tempo todo”, logo, se trata do olhar decupado, redistribuído de onde convenientemente estaria, para dispersar-se então pela visão dos joelhos, cotovelos, mãos, e demais corpos compondo dança no ato de. Em suma, se trata do ver concernente ao modo de relação que abrange outras atuações corpóreas. Isso não pressupõe a idealização de uma percepção multifacetada, uma atenção dispersa que elencaria noções quantitativas de desempenho. O desempenho não está aqui atrelado como mérito dessa atenção que abarca outros funcionamentos corpóreos. O que há é o intuito de redimensionar os membros e suas

⁴ Conto *Perdoando Deus*; In: **Todos os Contos** 2016, p. 403-407.

⁵ Conto *Amor*; In: **Todos os Contos**, 2016, p. 145-155.

⁶ Conto *O Ovo e a Galinha*; In: **Todos os Contos**, 2016, p. 303-313.

⁷ Conto *O Búfalo*; In: **Todos os Contos**, 2016, p. 248-257.



funções, por aspectos de um corpo desarticulado da organicidade dos órgãos se pensando pela ótica do CsO (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Por mais que o intuito deste presente trabalho não seja traçar extensivos desenvolvimentos sobre esse modo perspectivo de lidar com o que se fita, é válido ponderar aqui algumas reflexões a esse respeito, pois, sobretudo, dimensionam e substancializam as pontes que se constroem entre Clarice Lispector e a dança Butoh. A abertura para esse ver redistribuído é perceptível dentro do que expõe Clarice em *Água Viva* quando ela jorra dizendo: “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo” (LISPECTOR, 2019, p. 29), e isso é sem dúvida relatado através de um corpo que não escreve o que viu somente porque viu com a visão dos olhos, mas que, com o corpo todo, viu “um evento que” veio a “perturbar a quietude da vida cotidiana” (PRADO JR, 1989, p. 22), demandando atuações de uma dança das entranhas e de um dito que não se pressupõe concluído e explícito, mas sim por vias de transições e desconhecimentos. Ainda trazendo contribuições acerca da desarticulação da organicidade perceptiva, cito Ohno quando diz que “é preciso que os olhos estejam em toda a parte do corpo, até na sola dos pés” (OHNO *apud* TAKAHASHI, 2003, p. 147). Quando Ohno expõe a reflexão sobre essa decomposição do ver, e Clarice nos propõe sua escrita de corpo todo, é para que notemos que o mérito da discussão não é a capacidade de enxergar melhor ou com mais precisão, mas de enxergar pelas vias das multiplicidades de que um corpo é capaz, que desemboca nos movimentos de dança e da escrita.

É imprescindível, ao falar de palavra e dança, falar, ainda que brevemente, do ato da escrita, sendo esta uma das pontes que interligam a dialógica deste estudo. Quando penso em uma experiência do texto, nela estão imbricadas construções perceptivas aguçadas pelo texto, me possibilitando assim, enquanto quem também se envereda pela escrita, perceber os caminhos que ali potencializam a palavra, tanto lida para fora dos alicerces de sentidos estritos, quanto a palavra escrita como meio de *restauração das subjetividades* (GUATTARI, 2012) e manutenção dos desusos do Butoh através das palavras, sobretudo quando se pontua que “para Hijikata as palavras já são matéria para a dança” (UNO, 2018, p. 86). Entende-se, com isso, que determinado modo de reunião de palavras comuns me suscita sentidos incomuns, e um dos meios que essa relação se instaura na dança é através da escrita, e isso “não é metáfora. A escrita se pratica como a dança, a dança pode se fazer como ato de



escrever” (UNO, 2018, p. 49). Trata-se de cada vez de restaurar para recriar as condições possíveis no entrelaçamento palavra-movimento. A relação palavra-movimento é corpo.

Pode se perceber também que o inacabamento do dito clariceano não pressupõe a ausência de forças suficientes, mas o potencializar das que se relacionam às intensidades do que se margeia no que redigido foi, que, por sua vez, quando se totalizam em uma escrita conclusiva, diria, são agrupadas em pontos expressivos, restringindo assim linhas de fuga imanentes ao que subjaz no texto, ou seja, as tessituras das incompreensões. Essa característica é própria ao ato da escrita, própria ao desejar redigir tendo enquanto horizonte a incompatibilidade concernente ao que foi vivido e o que disso se processa em palavras. A aceitação do abismo que há entre o que se presencia no instante e o que se configura na escrita, no dito, no ato imprimido em palavras, é de grande importância para que se dê vazão a estados de atuação também do movimento na palavra, guiando-se conforme as proximidades para com a manifestação que o evoca. Segundo Gilles Deleuze, “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabado [...]. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido (DELEUZE, 1997, p. 11).

Esse inacabamento da língua produz paradoxalmente a largueza em que a dança Butoh pode irromper. Essa relação acontece no entrecruzamento do dizer que não se representa na totalidade da língua, e no corpo que se lê a partir da linguagem locomovida dos âmbitos de apresentações explícitas. Em suma, se trata da disponibilidade imanente às zonas inacabadas da palavra. No instante em que Clarice expõe: “o que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2019, p. 31), ela não diz somente que o que seu dito carrega é sempre as vias de outras realidades que as escritas ali em sua narrativa, mas também concebe uma noção da linguagem que não se efetua na totalidade do que ocorrera então, “e uma vez que há sempre a linguagem que domina o centro das instituições que controlam o corpo, será preciso modificar a própria linguagem” (UNO, 2018, p. 49). Essa é uma das manifestações existentes em Clarice Lispector, promovendo assim uma das grandes possibilidades que a faz traçar aproximações para com a dança Butoh. Em suma, os meios que a autora utiliza para redigir acerca de um evento que a tomou do cotidiano; a redistribuição das zonas perceptivas de seu corpo que escreve palavras; o ato da escrita como um próprio ato de *desescrever* e, por assim dançar textos (NUNES *apud* SÁ, 1979). São esses alguns dos segmentos que subsistem na mobilização de dança no corpo Butoh.



2. Dança, pessoal

No tocante da palavra de Clarice há o aparecimento da irracionalidade enquanto uma própria lógica. O corpo-leitor não mais é atribuído a proposições textuais, escritos compreendendo uma narratividade linear, mas ditos inacabados. Esse modo de lidar com a palavra-pescada dentro da literatura clariceana é uma das modulações nas quais se fazem as mazelas poéticas de estudo – e afeto – no que tange o Butoh. Para Édén Peretta, “as palavras sempre foram essenciais para Hijikata”, logo as “utilizava também [...] como um meio de tradução entre mundos” (PERETTA, 2015, p. 70). A tradução entre mundos possíveis – e impossíveis – concernentes às palavras e às aparições de seus sentidos, evocando atuação ativa da dança no corpo do dançarino e da dançarina. A tradução entre mundos através da palavra pondera, na concepção de Tatsumi Hijikata, e neste presente estudo, o viés de procedimentos. Isso já pressupõe desmistificações de possíveis abusos da técnicas no âmbito desse estudo de Butoh. A respeito da técnica no Butoh, Maura Baiocchi afirma:

Técnica? Hijikata dançava como se fosse a encarnação dos “deuses na terra”. Desafiava os seus sentimentos humanos mais apurados, que tinham sido abandonados e suprimidos no meio do processo irracional de implantação da estandardização da razão, da consciência e de todos os aspectos da vida (leia-se americanização) no Japão e em todo o resto do mundo (BAIOCCHI, 1995, p. 23).

A técnica trazida aqui se baseia no interesse em ponderar de antemão expectativas de construções metodológicas sobre ler Clarice Lispector e perceber nisto relações de dança mobilizando-se. No entanto, não se trata em si de destruição ou abdicação integral das possíveis perspectivas técnicas, sobretudo pois, como pondera Uno (2018, p. 112), “a técnica é indispensável, mas o butô não poderia jamais ser reduzido à questão de um conjunto de técnicas”. Dentro das aproximações que constroem zonas relacionais entre a palavra e a dança, há sempre modos com os quais os agenciamentos conduzir-se-ão nas práticas, se metodologias, pedagogias e/ou articulações visando uma estruturação prévia; no entanto, também há sempre a possibilidade de se seguir linhas de fuga que determinadas proposições estabeleçam.



A concepção técnica no Butoh possui um modo de atuação diferente de como pode ocorrer em outras linguagens, de outras danças que demandam determinada organização dos movimentos, em suma, uma atribuição maior ao funcionamento e controle do que se desenvolve. Isso não pressupõe, contudo, que na dança Butoh se trata de fazer como der, ou como quiser, mas como vier o impulso do movimento sendo regido por intensidades dos movimentos aguçados nos exercícios de busca do *é* da coisa.

Costumo pensar que assim como no âmbito técnico de uma dança clássica existem os filtros onde é peneirada uma melhor execução, no Butoh o que se pondera é quão ético, singular, e promotor de potência é um movimento, o que ele traz nas raízes que não somente se deslocar no espaço. A atribuição técnica existe, porém é limítrofe, pois pode sugerir instantes que sucumbem às instâncias de abertura às experimentações e descobertas do Butoh no corpo que dança. Logo, trata-se de dizer que “o trabalho deve existir”, há caminhos dispostos, disponíveis, possibilidades por onde conduzir os estudos práticos para “traçar essa abertura e precisamos de técnicas para realizar a abertura. Mas o que importa está fora do trabalho e da técnica” (UNO, 2018, p. 142), está no ser-dançando, que busca conhecer o Butoh que carrega seu corpo.

Há uma instância temporal que se incorpora nessa relação palavra-dança. Erin Manning no artigo *O que mais? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação*, faz uma abordagem sobre uma temporalidade própria ao entrelaçamento e a denomina “uma experiência fabulada do não-exatamente-agora” (MANNING, 2015, p. 108). Sobre isso, intenciono que pensemos a partir do conceito de virtual, virtualização ou, *complexos problemáticos*, como define Pierre Lévy (1996) no livro *O Que É Virtual?*.

Segundo o filósofo Éric Alliez em *Deleuze – Filosofia Virtual*, “uma percepção atual rodeia-se de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos moventes” (ALLIEZ, 1996, p. 50). Dentro dessa percepção, que redistribui instâncias temporais, constituem-se zonas de recepção e percepção da dança que se instaura não necessariamente por um viés cíclico, onde se partiria da linguagem clariceana para então tornar-se dança. O que venho percebendo, e através da virtualidade aguçando visualizações, é que o processo que se manifesta em ter-se afetado pela realidade de Clarice e modos de mover-se do Butoh é menos do âmbito previsível causal do que por vias nodosas e de desconhecimentos – se postas sob óticas da coreografia, entendendo coreografia neste caso como método de organização de uma partitura. Em suma, ao debruçar-me sobre afetivas



manifestações lendo Clarice Lispector, que concomitantemente promovem dança – virtual – não pretendo estabelecer estruturas coreográficas que conduzir-se-iam ao que visualmente será dança, sobretudo porque não se trata de conceber percepções dessa relação, intuindo, tampouco com estes escritos, trazê-la à uma metodologia de trabalho precisa. Por isso delinheiro os atravessamentos do afeto como horizonte de visualização e explanação da proposta dialógica, justamente porque o afeto “não é questão e representação de discursividade, mas de existência” (GUATTARI, 2012, p. 108), e essa implicação, não somente conceitual, mas prática, corrobora no entrelaçamento palavra- movimento na promoção das atividades do gesto, no sentido de ativações de intensidades corpóreas.

Com isso, busca-se não conceber a leitura de ditos clariceanos como promoção informativa para o movimento, mas tê-la subsidiando quimera no corpo-palavra-dança-afeto-mobilizações, perspectiva atrelada às eventualidades virtuais da dança se promovendo. Tenho entendido essas virtualidades, que não se contrapõem excludentes às manifestações atuais, já como manifestações do Butoh.

Para esse estudo, o despropósito, a inutilidade do movimento, segundo premissas de práticas pautados em demasiadas instâncias do atual, é então, imanência que me possibilita vastidão à dança, o que também refuta usos do corpo enquanto uma das tecnologias de manutenção das forças do poder econômico-social, sobretudo porque, “para uma sociedade orientada à produção, o uso despropositado do corpo ao qual chamo de dança, é um inimigo mortal” (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p. 54). Essa realidade virtual imbricada à dança, no instante em que o corpo é afetado pelas entrelinhas do texto, seus mistérios próprios de texto clariceano, é o modo que encontro do Butoh estar em manutenção constante de seus caminhos político-poéticos no âmbito prático-teórico, sem que sucumba em metodologias de percurso que o teriam desacordado de sua possibilidade de “fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, social e historicamente organizados” (UNO, 2012, p. 37).

A dança Butoh possui, desde os anos de 1950, quando se potencializa como uma grandiosa vertente discursiva de contracultura, um caráter político indispensável. Não porque seja uma dança oriunda das circunstâncias do Pós-Segunda Guerra Mundial, mas porque tem a partir dessa ocasião catastrófica, concepções de corpo e manifestação artística engendradas pela construção de outras perspectivas expressivas (PERETTA, 2015). Como discurso altamente político, umas das subversões que o substancializa é a noção de quebra dos arquétipos corpóreos, a noção de ruptura com a individuação do corpo, a noção de



distanciamento da dança embasada em aspectos do belo (PERETTA, 2015; BAIOCCHI, 1995), enquanto modo de controle e *serialização estético-social* (GUATTARI, 2012). Em contraponto, a escuridão do incompreensível, o grotesco e assombroso de uma manifestação, a morte enquanto âmbito de se estar em Vida, sobretudo pois, como indispensavelmente cita Uno (2018, p. 95), “É impossível experimentar a morte, mas é possível acolher esse impossível na profundidade da vida”. Essas são algumas das premissas que essa dança contemporânea japonesa viabiliza e transita-entre, catalisando discursos que potencializam a instauração das estratégias de desarticulação das técnicas de sujeição do corpo no interesses das relações de poder.

Em 1945, quando o Japão perdeu a Segunda Guerra Mundial para as forças norte-americanas, inicia-se aí o que duraria por volta de sete anos: uma americanização que se sustentou em solapar os alicerces tradicionais de um país entregue às perdas (PERETTA, 2015). O Butoh resistia às modernizações implantadas no convívio político-sócio-cultural, através de resgates de algumas atuações da tradição japonesa. Um desses resgates se deu pela concepção do *feio, obscuro* como pressuposto estético-político de desenvolvimento e exposição das artes. Segundo o autor de *O Soldado Nu*, um elemento “primordial e significativo que poderia aproximar a dança Butô das artes teatrais tradicionais japonesas seria a relação com a escuridão”. (PERETTA, 2015, p. 29), pois sobretudo

[...] o desejo da dança Butô de trazer de volta essa estética da escuridão para o teatro está também profundamente conectado ao desejo de retorno de algumas dimensões de um mundo pré-moderno no qual o Japão podia deleitar-se com a beleza de suas penumbras (PERETTA, 2015, p. 29).

O grotesco, o feio, o desfigurado, ou como denomina Peretta (2015, p. 13) a “estética do ‘mau gosto’”, são modos de visualização da vida – ou morte – no Butoh fora das perspectivas centralizadas que a maculam em pontos de vista oníricos onde só o que se desejava e se buscava é a recepção e produção do que é solenemente de natureza agradável, tanto quanto suportável. Hijikata reivindica e ratifica escuridão nos movimentos do Butoh a partir do seguinte pensamento: “não existe possibilidade para se entender a natureza da luz se nunca observarmos profundamente a escuridão” (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p. 68). Isso se reflete não somente em âmbitos estéticos de apresentação, mas também enquanto perspectiva para novas relações com o que não se entende nos trâmites explícitos.



É um ponto de vista que ocorre pelos agenciamentos político-poéticos ao traçar caminhos tortuosos e ininteligíveis como expoente potencial de estudo e, tem-se aqui, como o que Éric Alliez (1996) chama de *vazão-motor*, essas atribuições correlacionadas ao virtual e seus processamentos intratemporais.

Essa característica do Butoh se constitui dentro de aspectos políticos de urgências, quando pensamos no sistema que ininterruptamente atropela os processos singulares de cada corpo em prol de tê-los *dóceis e eficientes* (FOUCAULT, 1987). Em se tratando de métodos de docilização do corpo, cito o que Michel Foucault em *Vigiar e Punir* aborda sobre essa articulação de controle: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, p. 118). A noção da escuridão, como já dito, não é só distribuída a partir do aspecto estético, mas também prático-político, e neste caso, na dança, promove atuações menos efetivas desses componentes de controle e disciplina sobre o corpo que dança, logo que este, como Clarice em *Água Viva*, está à beira da vida do movimento (LISPECTOR, 2019).

Percebo a partir de alguns caminhos atravessados neste estudo que, quando há aproximações do Butoh com manifestações de uma linguagem desvinculada das expectativas informativas e de objetivação, nota-se que o que ressoa da dialógica não se concebe a partir do pressuposto da palavra instaurando-se enquanto *Dispositivo* da dança, isto é, Clarice não é dispositivo para estados de busca no Butoh.

Se pensarmos pelo viés foucaultiano de *Dispositivo*, abordado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), Clarice não se manifesta nos estudos do corpo, e da dança que esse corpo carrega, a partir dessa forma de governo. Quando há interferências de realidades virtuais e realidades atuais coexistindo em um modo de mover-se, refuta-se concomitantemente a isso a noção conceitual de *Dispositivo* como sendo o que vincularia Lispector ao Butoh. Em uma definição necessária, Agamben expõe que chamará “de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

A partir disso, nota-se que é difícil a presença do *Dispositivo* como método de atualização nessa circunstância, onde não há a criação estratégica de funcionamento de uma dança, não um funcionamento estratégico segundo as demandas inerentes ao *Dispositivo*, logo, como apresenta o pensamento de Agamben, este conceito foucaultiano visa o



condicionamento de um modo de saber que viabiliza o controle e manutenção da organização das capacidades e funcionamentos mensuráveis do corpo. Não defendo, com isso, seu abandono ou destruição, somente exponho que, entendendo *Dispositivo* e suas articulações, os distanciamentos ocorrem quando forças do desejo de dançar – Butoh – se distinguem de encaminhamentos que refutem potência do afeto do que mobiliza corpos. O *Dispositivo* está em todas as relações e atuações em que algo se desenvolve ou constrói rumos de rotatividade, não há como ignorá-lo, mas sim repensá-lo por outras vias discursivas. Quando há fricções no processo de controle do *Dispositivo*, há espaço para um estado que não é o de controle do processo que se faz, mas ser através do que está para ser. Como escreve Clarice Lispector em *Água Viva*: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser” (LISPECTOR, 2019, p. 49). Não é o caso de se interessar em fazer a dança, mas sê-la.

A presença das fricções citadas possibilita que a palavra não atue sobre a dança, demandando coreografias a partir dos sentidos do texto, em vias de representação do que se lê. Dançar o dito clariceano através do desejo de traduzi-lo em movimentos, seria “introduzir uma distância entre a palavra e o afeto, e começar a neutralizar este último, a controlá-lo, logo, traí-lo” (PRADO JR., 1989, p. 21), em suma, uma visualização precisa do Butoh afunilando-o então.

A noção da palavra como *Dispositivo*, que se encarregaria dos atos coreográficos, já me ocorreu dentro do interesse em tê-la, a dança, como uma espécie de tradução imediata ao que lia de Clarice em sala de prática. Acreditei que poderia ser esse o – notavelmente previsível – caminho a ser tomado nos estudos práticos. Cito o que me ocorrera em um contato com Lispector, no cotidiano, sentado à mesa lendo *A Maçã no Escuro*, por exemplo, como aconteceu hoje mais cedo, é a abertura de sentidos do texto que alcançam sentidos do próprio corpo que lê. A palavra de Clarice possui a capacidade de encarnar no corpo, acessar o corpo em suas instâncias de “um Universo incorporal, intensivo, não discursivo, prático, em cujo rastro são desencadeados outros Universos, outros registros” (GUATTARI, 2012, p. 110).

Refazer o que entendo com o incorpóreo, através também do que escrevo, do que sinto indizível e então lacrimejo em intimidade, de onde estou, estou enfim. E não saberei estritamente senão até o próximo instante, pois, “eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca”



(LISPECTOR, 2019, p. 34), e, parafraseando Clarice, tudo isso eu ganhei ao deixar de assegurar-me no que lia – e o que dançava à escrita.

É cruel não saber como explicar tão objetivamente a forma como me des-formo frente ao que não somente leio – mas me lê incontestavelmente. Escrever esse exercício já é um guerrear onde somente me ataco e me defendo através do que se escreve. Confesso, “se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos” (LISPECTOR, 2004, p. 157). Implicitamente é isso que faço, redescobrimo trechos e gestos.

3. Movimentos e(m) incompreensões substanciais

O Butoh já precedentemente possuía sua relação com a literatura em trabalhos dos precursores Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Para Ohno, segundo o texto de Édén Peretta (2016), *A Dança Entre Carne e a Palavra*, presente no livro *Treino E(m) Poema*, “as palavras sempre se ofereceram antes como um trampolim do que como uma prisão, isto é, mais como algo que impulsiona o voo livre do que algo que possa limitar a experiência subjetiva” (PERETTA in OHNO, 2016, p. 241). Em *Treino E(m) Poema* são reunidos aforismos de Ohno obtidos a partir de *workshops* que ministrou. Esse livro foi onde pude perceber os agenciamentos que o não entendimento concede, a possibilidade do trampolim ao não entender como promoção de substrato corpóreo na dança. Através de falas e escritos de Kazuo, os portais das palavras se puseram frenéticos ao meu corpo, quando, lendo-os pela primeira vez, conheci perspectivas preciosas do que seria essa dança que segundo o pensamento de Maura Baiocchi (1995), se define pela sua própria evasão de definição (BAIOCCHI, 1995). Em uma de suas fundamentais falas, Ohno através de seus aforismos cita:

“Entendi” – mas o que você entendeu? Não gosto quando me falam assim. Tentem fazer, mesmo sem entender. “Não entendi, mas me emocionei” – é para isso que se dança. Então, não gosto quando me dizem que entenderam. É bom saber usar a cabeça, mas na hora de dançar, o melhor é esquecê-la (OHNO, 2016, p. 26).



Em *O Soldado Nu*, Ohno (*apud* PERETTA, 2015, p. 131) diz que “a coisa mais importante não é entender a verdade, mas vivê-la. A verdade é a existência real, que é experimentada através do corpo”. Esse experimento da verdade fabula o fazer desprendido do estrito entender, pois, há nesse fazer uma urgência corpórea muito mais ressonante do que um motivo que tangenciaria o movimento à determinada culminância. Akiko Motofuji, dançarina japonesa e parceira pessoal e profissional de Hijikata, nos diz que “o importante não é aquilo que fazemos, mas aquilo que nos motivamos a fazer” (MOTOFUJI *apud* UNO, 2018, p. 39). Não é fácil, tampouco simples, conceber essa dança, imaginá-la e/ou redigir sobre ela, pois, é limítrofe que entremos em âmbitos de desejar a descrição e preciso entendimento. Parafraseando Maura Baiocchi, no prefácio de *Dança Butoh Veredas D’Alma*, diria que é sempre muito difícil entender o Butoh sem que essa atuação do compreensível não gere concomitantemente modificações nessa arte de transformação e multiplicidades.

Essa perspectiva do incompreensível na dança Butoh me tomou anos atrás, enquanto fazia graduação em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas, quando estava conhecendo do que se tratava aquela tal dança japonesa, mas para mais tarde ir percebendo – com dores, mas sabores incorpóreos – que não era esse o papel que eu realizaria, o de entendedor de Butoh, mas sim de um corpo que se emociona nesse modo de mover-se, de portar-se à vida, de crer no que não se sabe, de confiar no que não se entende porque impulsos internos vibram ávidos de vitalidade e desejos quando atravessados pelas realidades incompreensíveis desta dança.

É a partir desse vasto âmbito da incompreensão que Clarice Lispector e Butoh se tocam nesta presente pesquisa. Assim como na dança Butoh, através de autores, autoras, dos precursores, pensadores e pensadoras de Butoh que o esboçam por distanciamentos da compreensão clássica, possibilitando-me mais generosidade no estudo, Clarice evoca em seus escritos o não entender como potencial matriz de seu ato expressivo.

Em *Diálogo do Desconhecido*, Lispector expõe:

– Posso dizer tudo?

– Pode.

– Você compreenderia?

– Compreenderia. Eu sei muito pouco. Mas tenho a meu favor tudo o que não sei e – por ser um campo virgem – está livre de preconceitos. Tudo o que não sei é minha parte maior e melhor: é minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade (LISPECTOR, 2004, p. 74).



O que Clarice evoca é uma perspectiva da ignorância que não pressupõe ausência de atuação, não pressupõe resignação, impotência ou a ignorância como um contraponto maléfico ao bom entendimento. O que há então é a possibilidade de relacionar-se a essa largueza como modo de descentralizar as certezas rumo às periferias que são a parte *maior e melhor*, como coloca Lispector acima, desse todo perceptível, gerando campos compositivos que aqui inclinam-se a agenciamentos da dança Butoh.

Esse todo perceptível refere-se ao todo que não mais se gera por exclusiva conclusão interpretativa, mas pela sua própria multiplicidade frentes às determinações compreensivas. Um todo vasto e fértil, que não pressupõe extensas lonjuras, nem tamanhos aquém de sua própria existência singular, e, “assim como o entendimento é um certo modo de pensar” (ESPINOZA, 1983, p. 49), o não entendimento, esse outro todo dos imperceptíveis, é também um certo modo de pensar, e pensar corporalmente, e é por esse viés de pensamento que se tem gerado o Butoh deste corpo de palavras e(m) dança que vos escreve.

Quando entrelaçado ao não entendimento clariceano, o Butoh demanda atuações de um corpo inquietando-se em *como fazer*, e, principalmente, *por onde começar*. Segundo estudos de Maura Baiocchi, a palavra Butoh é formada por dois ideogramas, sendo *bu* dançar, esvoaçar etc., e *tob* sendo *golpear a terra, passos* etc (BAIOCCHI, 1995). O que ocorre então com esses pés em contato com o solo fértil das incompreensões é o atrito com a ausência de uma planície estabilizada, tampouco disposta às transições de um corpo que vise eficiência no movimento. O que há é o medo, a dúvida, o constrangimento diante do que “é grande e leve e sem culpa” (LISPECTOR, 1990, p. 137), o que possui veracidade e concomitante fragilidade. Não obstante, imbricado a isso há conflituosas concepções de onde se começa a dança, quando ocorre um primeiro agenciamento. Cito Kuniichi Uno em *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, com uma abordagem que contribui sobre o começo do dançar; para dançar Butoh afetado pela incompreensão clariceana:

O começo é uma questão sempre complicada. Como começar? Já que quando você começa, se não há nada antes de você, você não pode sequer começar, mas já se existe alguma coisa antes de você começar, você não pode verdadeiramente começar. Em resumo, você não consegue nunca começar qualquer coisa que seja, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você, enquanto você não existia ou quando você ainda não sabia que algo começava. Você nunca pode dominar o começo (UNO, 2012, p. 63).



A dança Butoh, em âmbitos relacionais para com a palavra clariceana, e mais especificamente às incompreensões clariceanas, se concebe pela dialógica do atual e virtual, onde a dança mobiliza-se já no instante em que o corpo se afeta pelo dito implícito, logo, a virtualização gerando espaço corpóreo, traçando vibrações devindo dança. Se trata de uma dança que está constantemente por ser descoberta, “talvez reencontrada ou reinventada” (UNO, 2012, p. 43). Esse é o seu começo possível, e não a tomada do texto “virando dança” quando o corpo move-se no espaço. Essa tomada do meio como âmbito de reconciliação com a dança passível de desconhecimentos.

Clarice, através do texto *Não entendendo*, propõe um pensamento que é matriz dos estudos que tenho construído e buscado expor quando pratico, escrevo e penso sobre a dança Butoh:

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter a loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo (LISPECTOR, 2004, p. 97).

Para mim o Butoh está nessas palavras, está contido nessa evasão do sentido narrativamente lógico clássico, abrindo assim espaço às novas matérias possíveis no corpo e passíveis de movimento. Parece inconcebível, como já me ocorreu. Mas é que não é sobre o que fazer do que não se entende, mas fazer não entendendo, e por isso sendo movido, como a citação de Kazuo Ohno acima. É sutilmente intensa essa força que há em dar espaço à incompreensão como ato compositivo de uma dança. Isso ratifica a visualização do *Dispositivo* como não agente da dança, isso sem dúvidas abrange gerações de agenciamentos menos serializados, mas mais do que isso, se trata de mobilizar as fragilidades que são o núcleo da dança Butoh (UNO, 2018).

Há no que não entendo em Clarice a imanência que tem regido o Butoh que meu corpo carrega, encontra, conhece. Há outra temporalidade, o contato e construção com o espaço mais vivo, presente. Há possibilidades do corpo mover-se experimentando, menos que executando uma dança; o corpo em vias de fabulação do corpo. Há o que Manning (2015, p. 104) chama de “uma constelação de movimentos”, ou o que Guattari (2012, p. 110-111) enuncia por “constelações singulares de universos”. O não entendimento me surge como



múltiplas manifestações da Vida, inundando de instantes habitáveis meu corpo que suporta, atravessando vertigens, as sensações de se ter emocionado pelo incompreensível, e, nisso mesmo, encontra maiores capacidades do viver descortinado. Janelas abraçando sem pudor o vento que mergulha solto.

Hélene Cixous no texto *Extrema Fidelidade*, presente no livro *A Hora da Estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*, esboça uma perspectiva sobre concepções do *não entender* no dito clariceano:

Nos textos de Clarice Lispector, encontram-se todas as lições de saber, mas de saber viver, não de saber-saber. Um dos primeiros saberes é aquele que consiste em saber não saber, não só em não saber, mas em saber não saber, em não deixar-se encerrar num saber, em saber mais e menos que o que se sabe, em saber não compreender, sem jamais situar-se aquém. Não se trata de não ter compreendido nada, mas de não deixar-se encerrar na compreensão (CIXOUS in LISPECTOR, 2019, p. 148).

É de suma importância os pontos de vista trazidos por Cixous sobre essa incompreensão em Clarice, esse modo de não entender que não demanda menos mobilizações corpóreas do que as articulações do entendimento dado. Sobretudo pois, através desta explanação há uma reivindicação de atuação do corpo no texto que lhe é exposto, não mais apresentado (LARROSA, 2015). O corpo dançando o dito clariceano por vias do saber não saber reivindica movimentos que não são de seu conhecimento de corpo aprendido, de corpo coreografado. No instante da prática, a atuação dos movimentos tangentes ao saber não entender reformula não só as capacidades da dança, como a faz ser o corpo, menos do que ter-se pelo corpo.

É desse modo que tenho construído caminhos que possibilitam o uso da palavra e do corpo para desusos da dança, intuindo assim “fazer funcionar as palavras como uma dança, ou encontrar a dança na fissura ou na colisão entre as palavras e os gestos” (UNO, 2018, p. 85). E minhas dúvidas acerca disso são os aspectos técnicos que aceito como viés de prática e condução destas. Minhas dúvidas sobre o que leio reivindicam um corpo não mais como privilegiado receptor dos sentidos, mas sim corporeidades fabulando-se pelos desvios dos sentidos. Sentimentos vibratórios, instâncias que mobilizam movimentos de saber não saber, e não somente saber-sabendo sem saber não ter esse saber que não pelo viés conclusivo, o que, em suma, encerraria realidades. “Poderíamos dizer que a prática do Butoh implica um processo alternado de desconhecimento e conhecimento” (BAIOCCHI, 1995, p. 20) e na



escritura de Clarice podemos perceber que “a compreensão mal medida é aniquiladora” (CIXOUS in LISPECTOR, 2019, p. 144).

A dança através disso dispõe uma vida larga, surpreendente e fatal dos movimentos gerados, não deixando que nos acomodemos em relações de afetações condicionantes e esqueçamos que “algo está sempre por acontecer. O imprevisto me fascina” (LISPECTOR, 2004, p. 154).

Referências

- ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos)
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d’alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. V. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ESPINOZA, Baruch de. **ÉTICA**. Tradução de J. de Carvalho. 3a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.



- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**: contos. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MANNING, Erin. **O que mais? Interlúdio de “Sempre mais do que um”**: a dança da individualização. Tradução de Bianca Scliar. In: Dança, Salvador, 2015. p. 102-111
- NÓBREGA, Petrucia Terezinha da; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. **A experiência do corpo na dança butô**: indicadores para pensar a educação. In: Revista Educação e Pesquisa. São Paulo, 2004: p. 461-468.
- OHNO, Kazuo. **TREINO E(M) POEMA**. Prefácio Ligia Verdi. Tradução Tae Suzuki. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- PERETTA, Édén. **O soldado Nu**: raízes da dança butô. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PIERRE, Lévy. **O que é Virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- SÁ, Olga de. **A Escrita de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Avila, 1979.
- SCHECHNER, Richard. **O que é Performance?**. Tradução de Dandara. In: Revista O Percevejo, 2003. p. 25-50.
- PRADO JR, Plínio W. **O impronunciável** – Notas sobre um fracasso sublime. In: Revista Remate de Males, 1989, p. 21-29.
- TAKAHASHI, Jo. Dimensões do Corpo Contemporâneo – Vetores Relacionais entre o Corpo e a Paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Org.) **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003. p. 147-164.
- UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo desconhecido**. Traduzido por Christine Greiner, Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- UNO, Kuniichi. **Tatsumi Hijikata**: Pensar um Corpo esgotado. Traduzido por Christine Greiner, Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018
- VAIN, Claire. **Clarice, Olho-de-Gato**. In: Revista Remate de Males, Campinas, n.9, p. 55-61, 1989.

*Recebido em 27 de novembro de 2020
Aceito em 05 de maio de 2021*

