

DANÇAR O ZEN: APRENDIZADO E POÉTICAS DE UM PROCESSO

DANCING ZEN: A PROCESS' APPRENDICESHIP AND ITS POETICS

DANCER LE ZEN: L'APPRENTISSAGE E LES POËTIQUES D'UN PROCESSUS

BAILANDO EL ZEN: APRENDIZAJE Y POÉTICA DE UN PROCESO

Andrea Copeliovitch

Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo discorre sobre um processo experimental que relaciona zen budismo, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e as danças brasileiras (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho* e *coco*) revistas a partir do estudo de um corpo simbólico proposto por Graziela Rodrigues - tendo como exemplo a coreografia *O Touro e o Vazio*, baseada no conto budista, *O Monge e o Touro* (da Monja Coen Roshi e de Fernando Zenshō Figueiredo). A coreografia é atravessada por elementos de ritos zen budistas, estética de anime japonês e danças oriundas do norte e nordeste brasileiros organizadas a partir de técnicas do teatro, onde o impulso em direção à ação física é o ponto de partida da partitura. Esse encontro de técnicas e de aprendizados traduz a história do *corpo que dança*. A bailarina, a praticante zen budista e o touro se encontram no movimento circular da *poiesis*, sempre em busca de um *acontecer poético*.

Palavras-chave: processo criativo, corpo simbólico, zen budismo, *acontecer poético*.

ABSTRACT: This article discusses an experimental creative process that relates Zen Buddhism, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and Brazilian dances (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho*, and *coco*), using the study of a symbolic body proposed by Graziela Rodrigues; taking as an example the choreography *The Bull and the Void*, based on the Buddhist tale, *The Monk and the Bull* (by Monja Coen Roshi and Fernando Zenshō Figueiredo). The choreography is a composition that incorporates zen buddhist rites elements, Japanese anime aesthetics and dances from Brazilian north and northeast, organized by theatre techniques, where the impulse towards physical action is the starting point of the score. This union of techniques and apprenticeships translates the history of the dancing body. The dancer, the Zen Buddhist practitioner and the bull meet in *poiesis'* circular movement, always in search of a poetic happening.

Keywords: creative process, symbolic body, zen buddhism, *poetic happening*.

RÉSUMÉ: Cet article traite d'un processus expérimental qui relie le Zen Bouddhisme, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et les danses brésiliennes (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho* et *coco*), revisité à partir de l'étude d'un corps symbolique proposé par Graziela Rodrigues; prenant comme exemple la chorégraphie *Le Taureau et le Vide*, basée sur le conte bouddhiste, *Le Moine et le Taureau* (par Monja Coen Roshi et Fernando Zenshō Figueiredo). La chorégraphie est traversée par des éléments de rites zen bouddhistes, l'esthétique d'anime japonais et des danses du nord et du nord-est brésiliens organisés à partir de techniques de théâtre, où l'impulsion vers l'action physique est le point de départ de la partition. Cette rencontre des techniques et de l'apprentissage traduit l'histoire du corps qui danse. La danseuse, la pratiquante zen bouddhiste et le taureau se rencontrent dans le mouvement circulaire de *la poiesis*, toujours à la recherche d'un événement poétique.

Mots-clés: processus créatif, corps symbolique, bouddhisme zen, *événement poétique*.

RESUMEN: Este artículo analiza un proceso experimental que relaciona el zen budismo, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y danzas brasileñas (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho* y *coco*), revistas a partir del estudio de un cuerpo simbólico propuesto por Graziela Rodrigues; tomando como ejemplo la coreografía *El Toro y el Vacío*, basada en el cuento budista, *El Monje y el Toro* (Monja Coen Roshi y Fernando Zenshō Figueiredo). La coreografía está atravesada por elementos de ritos zen budistas, estética de anime japonés y danzas del norte y nordeste de Brasil, organizados desde técnicas de teatro, donde el impulso hacia la acción física es el punto de partida de la partitura. Este encuentro de técnicas y aprendizaje traduce la historia del cuerpo que baila. La bailarina, la practicante zen budista y el toro se encuentran en el movimiento circular de la *poiesis*, siempre en busca de un acontecimiento poético.

Palabras-clave: proceso creativo, cuerpo simbólico, budismo zen, *acontecimiento poético*.

1. Pequena introdução sobre o zen budismo

O budismo é uma religião cujos fundamentos principais são: o não dualismo, a impermanência e a interdependência entre todos os seres. A prática mais importante do budismo é a meditação, o buda histórico, Shakyamuni Buda, atinge a iluminação através dessa prática no século V a.c., a partir de então, seus seguidores buscam praticar a meditação, a compaixão, a ação não violenta e a equanimidade. Por volta do século VI, um príncipe do sul da Índia, conhecido como Bodhidarma ou Bodai Daruma, havia se tornado monge budista e empreende uma árdua viagem. Ele chega à China e volta sua vida a uma prática austera de meditação. Conta a lenda que Bodai Daruma retira-se para uma caverna no monte Shaolin e senta de face para a parede por nove anos, como sucumbia às vezes ao sono, cortou as pálpebras que caíram no chão e tornaram-se folhas de chá verde; suas pernas adormeciam devido à posição de lótus, então ele cortou as pernas. Bodaidaruma é considerado o primeiro ancestral do zen budismo na China. A palavra zen vem da transliteração da palavra em sânscrito *Dhyana*: *sentar-se em meditação; contemplação*. A pronúncia chinesa desse termo soava como *Chan*; surge então o Chan Budismo na China, que chega ao Japão como Zen Budismo. Contam também as antigas lendas segundo ancestral do Chan chinês, Huike pede para se tornar discípulo de Bodai Daruma. Ignorado por este, corta o próprio braço com a espada e o oferece ao mestre para mostrar a seriedade de sua prática e desapego.

A coreografia *O Touro e o Vazio* é baseada no livro *O Monge e o Touro* (Coen & Zenshō, 2015) que é uma releitura de *Os Dez Desenhos de Domar o Touro*. Essas gravuras remontam ao século XII e são atribuídas ao mestre Zen Kakuan Shion Zenji, as gravuras são acompanhadas de poemas que falam do “desenvolvimento espiritual de um praticante desde o momento em que entra no caminho até a completude de seu treinamento – se é que podemos dizer que há completude” (Coen & Zenshō, 2015: 51). É interessante ressaltar a palavra treinamento na relação com a prática zen. O treinamento é fundamental no caminho de um praticante zen budista. O zen é uma religião austera, repleta de ritos e códigos. Entrar nesse caminho significa aprender e, posteriormente, transmitir esses códigos. Desde o momento em que o praticante entra no espaço de prática, seu comportamento e seu corpo devem respeitar às regras ancestrais: as posições das mãos, a direção do olhar, as formas de sentar, reverenciar, deitar; a coluna ereta e a forma como se curva em reverência, a posição dos pés, a plena atenção e delicadeza de caminhar sem barulho, de não incomodar o outro, respeitando a direção correta de se virar, os ângulos retos no caminhar, sempre usando os cantos da sala para não interromper o fluxo, onde o *Eu* não é mais importante que o *Outro*, e é nessa condição que lhe abre passagem.

As regras do zen passam também pela relação com os objetos sagrados: a maneira de segurar os objetos; as regras com relação ao altar: nunca cruzar o altar, nunca dormir com os pés virados para o altar; a forma como os praticantes se posicionam nas liturgias de acordo com a graduação e tempo de prática monástica e relação ao altar. As regras são fundamentais para a comunicação em uma comunidade que prioriza o silêncio, boa parte da comunicação se dá através dos instrumentos: sinos e tambores avisam o início e fim das práticas religiosas bem como as práticas de trabalho, descanso, estudo e refeições; os instrumentos também comunicam as horas e fazem parte das liturgias, mostrando o momento de reverenciar, levantar ou mudar o ritmo na recitação dos sutras (ensinamentos de Buda e dos ancestrais). O praticante Zen, tanto o leigo quanto o monástico, compromete-se a:

*Não fazer o mal,
Fazer o bem
E fazer o bem a todos os seres.*

Muitas vezes, uma pessoa bem-intencionada pode acabar fazendo o mal sem querer: pisa no pé de alguém, esmaga um inseto ou uma plantinha. Por isso o treinamento faz parte da prática zen budista. Mas o que um praticante deve treinar? Os mestres zen budistas, ao longo dos séculos, desenvolveram o treinamento zen. Um praticante treina os aspectos do caminho óctuplo, por exemplo, aquilo que Buda chamou de *atenção correta*, todas as regras de comportamento, todos os códigos das cerimônias, tudo isso deveria servir para treinar a atenção correta. A atenção correta faz parte do caminho óctuplo para o cessar o sofrimento descrito por Buda: *entendimento correto, pensamento correto, linguagem correta, prática correta, ação correta, modo de vida correto, atenção plena correta, concentração correta*.

2. O teatro e os códigos

Várias tradições de teatro e dança no oriente possuem códigos bem específicos. Cada gesto, a direção do olhar, a cor das vestimentas, o ritmo do corpo e da música que o acompanha: tudo tem uma significação bem clara. Antonin Artaud, na primeira metade do século XX, observou essa qualidade ao assistir a uma apresentação de teatro de Bali. Antonin Artaud começa a preconizar um teatro que trabalhe com símbolos, bem diferente da linguagem cotidiana colocada em cena na condição de representação. Para Antonin Artaud o teatro deve ser transformador como a alquimia e a linguagem cotidiana não favorece a transformação, pois nos deixa em uma zona de conforto onde lidamos com aquilo que é conhecido. Nossos pensamentos que se repetem em palavras da ordem da linguagem cotidiana são uma forma de afirmamos o mundo conhecido.

Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo e que por natureza e por causa de seu caráter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento. E por desenvolvimento entendo verdadeiras qualidades concretas, extensas, estando nós num mundo concreto e extenso (Artaud, 1987: 60).

Seguindo o pensamento de Antonin Artaud, o teatro não deveria reafirmar nossas crenças, senão lançar-nos no desconhecido, na periculosidade do mundo, sobre qual não temos controle. Voltamos aqui ao pensamento budista: *nada é fixo, nada é permanente*. Antonin Artaud tinha plena consciência da impermanência, para ele a linguagem do teatro deveria refletir essa impermanência que ele compara às formas que se dissolvem nos sonhos, onde tudo é mistério. Observemos que a finalidade do budismo é a equanimidade frente à impermanência. Antonin Artaud está em busca de uma linguagem cênica.

Esta linguagem visa, portanto, encerrar e utilizar a extensão, isto é, o espaço, e, utilizando-o, fazê-lo falar; pego os objetos, as coisas da extensão como as imagens, as palavras, que reúno e faço responderem-se uma à outra segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas. Leis eternas que são as de toda poesia e de toda linguagem viável; e, entre outras coisas, as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Portanto, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, sob o pretexto de que não encenarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, multiplico suas possibilidades (Artaud, 1987: 60).

Voltamos a notar que, para Antonin Artaud, a regra e o código não eram restritivos, senão ampliavam as possibilidades da cena. O ideograma é uma forma não linear de linguagem, assim como os hieróglifos. A linguagem ocidental é fonética. Ideograma e hieróglifo são simbólicos. Ideogramas chineses dão amplitude à imaginação daquele que lê, transmitem um pensamento que não se fecha em uma forma, mas que se estende e se funde com o leitor, que precisa fazer um esforço para compreender, para se preencher daquela manifestação de linguagem. Escrever um ideograma é um trabalho rigoroso, cada traço deve seguir uma direção, o pincel exerce diferentes tipos de pressão sobre a folha em branco. Na imagem abaixo, de uma aula de caligrafia, vemos as direções e movimentos de pincel para compor os Kanjis da palavra Buthu (Buda, em japonês).

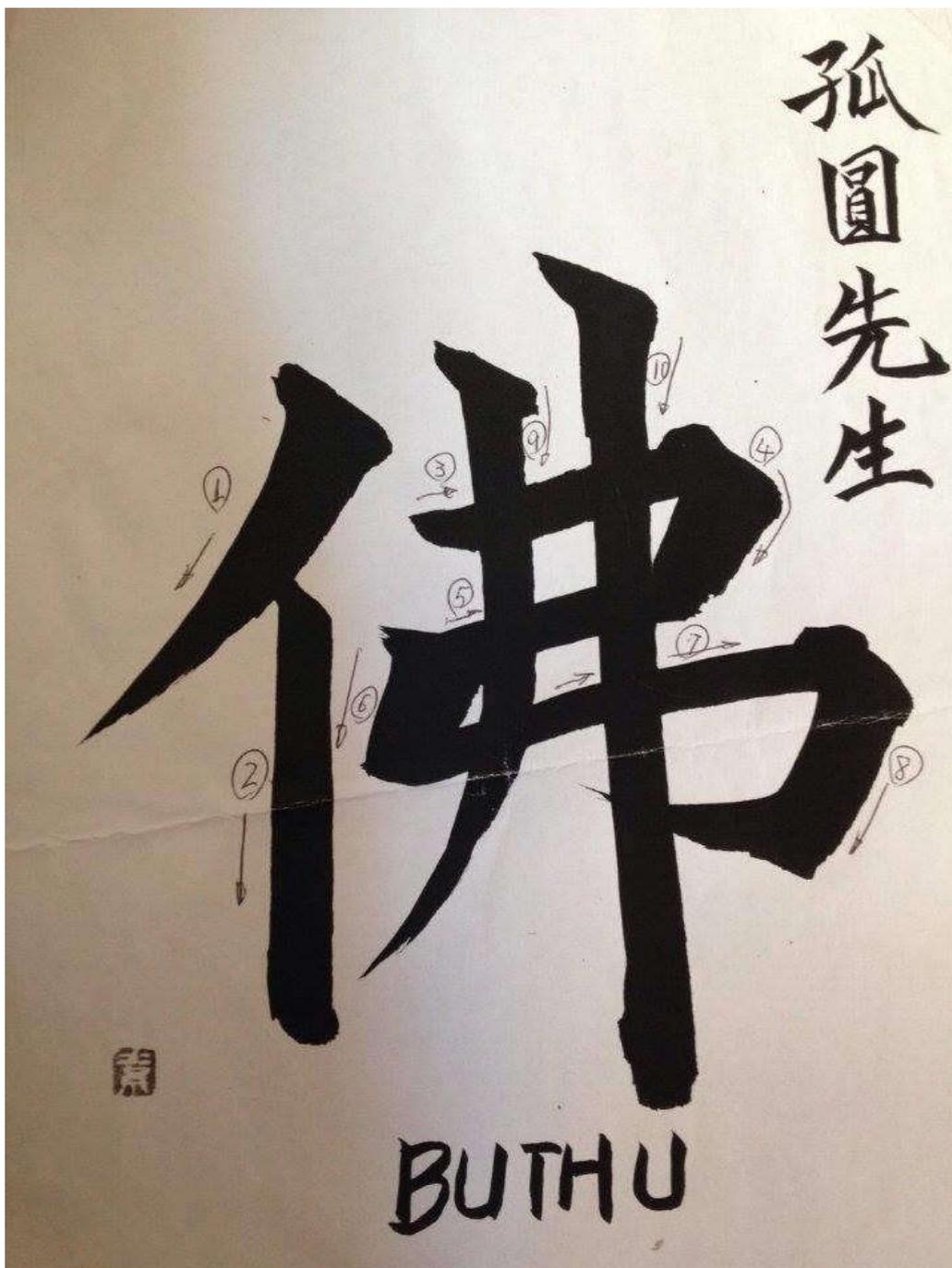


Figura 1: Kanji da palavra Buthu (Buda)
Fonte: Acervo de Andrea Copeliovitch.

Antonin Artaud propõe uma linguagem análoga no teatro, uma linguagem que possua o rigor e a poesia desses traços; e que desperte no espectador um estado não cotidiano, que o tire de seu *modus operandi* conhecido, afirmado continuamente através dos pensamentos incessantes. É um teatro de transformação, análogo à alquimia. Antonin Artaud reconhece a doença do homem contemporâneo em sua mesmice e vocifera contra um teatro que só representa essa doença social, afirmando uma forma de ser no mundo que já não serve mais. Para fazer acontecer um tipo de teatro transformador, como propõe Antonin Artaud, é preciso muito rigor, muita caligrafia zen. Artaud impressiona-se com o teatro balinês, a limpeza, o rigor e a precisão dos códigos. É claro que nas artes cênicas ocidentais também há códigos e regras, vide o balé clássico, a mímica, a biomecânica de Meyerhold e muitas artes circenses e cômicas que seguem códigos muito precisos. Mesmo assim, quando pensamos no teatro ocidental e em seu ator, temos em nosso imaginário alguém que busca a naturalidade, a semelhança com a vida cotidiana. Antonin Artaud busca a semelhança com a vida no sentido mais amplo, a vida que é impermanente, perigosa, imprevisível, misteriosa...

3. A busca da técnica: relato de uma experiência

Jerzy Grotowski usa a palavra, a tradição, para designar a linhagem á qual pertence, que foi instaurada pelo russo Konstantin Stanislavski. Essa tradição também é conhecida como linhagem orgânica e pressupõe que o ator busca uma organicidade em sua presença cênica, busca estar inteiro em seu fazer teatral, para tal ele necessita treinar, sincronizar corpo- mente, respiração-fala-ação. Mestres dessa linhagem tais Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Luís Otávio Burnier ensinam o rigor em cena: a capacidade de reproduzir uma partitura motora/ vocal nos mínimos detalhes. Nos anos 1980, Brunier trabalhava muito a partir da exaustão física, quando a mente lógica não mais comanda o movimento. Tudo acontecia a partir do corpo nesse teatro, inclusive a mente. Como a mente acontece a partir do corpo? Como no treinamento do ator é possível produzir um estado que consideramos semelhante ao estado buscado por praticantes zen budistas ao longo dos séculos?

A partir da experiência, vamos descrever um exemplo de treinamento rigoroso que possibilita o silenciar do diálogo incessante do cotidiano levando a mente do ator a pensar de maneiras inusitadas respondendo às proposições cênicas com respostas criativas e transformadoras: um trabalho intensivo com Burnier na cidade de Campinas no ano de 1988, com atores e atrizes que eram, em sua maior parte, estudantes de artes cênicas: o treino começava às 5:30 da manhã e ia até as 13:00, todos os dias com exceção de domingo. Não havia intervalo, muitas vezes não era permitido sair do espaço de trabalho. Burnier pedia que os atores trouxessem pano de chão para o caso de vomitarem. Era um tempo de experiências, de diferentes possibilidades de agir no espaço, interagir com o espaço e interagir no espaço. Como base para esse tipo de treinamento havia o que Jerzy Grotowski chamou de *elementos plásticos*, também o *tempo-ritmo* de Stanislavski (pois, o ator da linhagem orgânica trabalha a partir do chamado *método das ações físicas* do mestre russo), os atores experimentavam o fluir no espaço, os planos e direções; o *equilíbrio precário* e princípios de mímica que Burnier aprendera com Étienne Decroux. Antes de tudo, aprendíamos a enraizar, de forma que todo nosso deslocamento pelo espaço se desse de forma consciente.

Enraizamento: o corpo é aqui dividido em duas partes principais: o que chamamos de “coluna vertebral, que entendemos como sendo a espinha dorsal do cóccix à cabeça (que tende ao ar), e o que chamamos “raízes”, a parte do corpo que vai da bacia aos dedos dos pés (que tende à terra). Visto que o cóccix está na bacia, tanto quanto o coxofemoral, ela desempenha um papel fundamental no corpo: nela se encontram tanto o que tende ao ar quanto o que tende à terra. O “enraizamento”, como diz o nome, trabalha as “raízes” dos dedos dos pés ao coxofemoral. Ele visa trabalhar a “pesanteur”, a “pesadura”, a sensação de pesado, “ancorar” o corpo no chão, conseguir a firmeza das raízes, e provoca evidentemente o controle do equilíbrio, o que Decroux chama de “equilíbrio precário” (Burnier, 1994:146).

A partir deste exercício, um ator pode aquecer as fragmentações da coluna, base da cabeça, pescoço, peito/ombros, cintura, quadris, descobrindo as possibilidades de articulação dessas partes relativamente; trabalhando posteriormente o envio de energia a partir destas mesmas partes do corpo como se pelas suas extremidades fossem arremessados jatos de energia que direcionamos para algum lugar definido no espaço ou para o companheiro, que por sua vez nos arremessa de volta um jato de sua própria energia, buscando nesse momento o que Burnier chamava de *contato* com o companheiro. É interessante atentar que muitos praticantes ficavam muito tempo se movimentando em frente a um companheiro, mas eram apenas movimentos, nada acontecia. O treinamento ensina a distinguir o verdadeiro contato, que acontece quando nos dissolvemos no encontro, como um praticante budista dissolve as pequenas fronteiras do seu Eu na meditação. Aqui interpretamos o que Burnier chamava de *contato* como uma junção da ideia de ser um com o todo presente no budismo, com o *atleta afetivo* e a *comunicação alquímica* de que fala Antonin Artaud,

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não atue no mesmo plano (Artaud, 1987:162).

Seguindo o pensamento de Antonin Artaud, o corpo treinado do ator é responsável pela transmissão da energia, que traduz em emoções para o público. Esse corpo deve desenvolver essa capacidade de comunicar de forma precisa, como um atleta desenvolve sua musculatura para uma função específica, capaz de criar poesia viva em cena. Artaud relata os jatos de energia sendo lançados pelo ator em direção ao expectador e é entre ator e expectador que acontece a *comunicação alquímica* (Artaud, 1987). Na busca de contato, treinávamos lançar esses jatos. Éramos atores em processo pré-expressivo, descobrindo matrizes, mas ao mesmo tempo descobrindo a base do teatro que segundo Jerzy Grotowski é o encontro; “a essência do teatro é encontro” (Grotowski, 1987: 41). Que encontro é esse? O monge e escritor budista, Thich Nhat Hanh cria um neologismo *interser*, que nos faz pensar no *contato* de Burnier, na *comunicação alquímica*, de Antonin Artaud e no *encontro*, de Jerzy Grotowski.

Interser

Interser é uma nova palavra, não está no dicionário ainda,
mas espero que, breve, estará...
Temos palavra “ser”,
mas o que eu proponho é a palavra “inter” ser
interser...
Porque não é possível ser sozinho, ser por si só.
Você precisa de outras pessoas para ser,

you need of other beings to be,
not only of a father and a mother,
but also of an uncle, brother, sister,
of society, you also need
of the brightness of the sun, of rivers, of the air,
of trees, birds, elephants, etc.
Thus, it is impossible to be by oneself, alone.
You have to interact with everyone and everything.
Therefore, to be means to interact.
The human is made of non-human elements,
this is the *insight* that emerges from the practice of Full
Consciousness. (Hanh, 2018).

The search for these great masters is for an event, for something in the work that awakens and that awakens the spectator. To awaken is to get out of the inertia of the sound, in this marasmus, there is a universe known full of self-centered thoughts that affirm a known world in which each one is their own reference: *EU, EU, EU. Eu passado, Eu futuro, Eu no centro do mundo*. We search *NÓS no presente, intersendo*: actors, audience, space, in contact, alchemical communication, realizing the great encounter that is theater. The technique for this search in theater begins with the discovery of being and existing in space; body memories inscribed in the body and action in space. To access these memories, this repertoire that we bring, we need to shed layers, masks that we show to the world and to ourselves. It is a technique of constant deconstruction, of observation of oneself. In this work on ourselves, we discovered ways to offer our vulnerability to theater and to the spectator to propitiate an encounter of the human, an act of *interser*. It is a constant learning: we train ways to respond to stimuli. When we stop responding to stimuli in the known form, the reaction of the body surprises us.

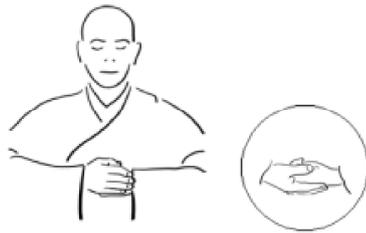
The training with Luis Otávio Burnier passed through the discovery of numerous possibilities of moving through space: searching for imbalance, varying the rhythm, creating oppositions (if the right leg goes forward, some other articulation must be directed backward), varying the sensation of weight of the body. Jerzy Grotowski, in an article about the theater of Eugenio Barba comments the "law of opposition of the direction of movements or impulses":

When one part of the body executes an impulse in a given direction, another part executes an impulse in the opposite direction. This has important consequences at the muscular level, especially with relation to contraction and relaxation. In certain schools of representation it is said that the key to everything is relaxation. But the key is not relaxation, it is the relationship between contraction and relaxation (Grotowski In Barba, 1995: 236).

As bodily practices help us discover our capacity to perform actions with our body distinct from obvious, stereotyped movements, that we do without paying attention or dedicating any special effort. To discover and use new forms of movement, the body must be totally engaged, exerting a much greater effort than what is necessary for a habitual movement, or rather, it is using an energy that Eugenio Barba (1993) describes as *extra quotidiana*. The actor practices these discoveries independently of using them in a performance. They are discoveries, to be kept as repertoire, transformed, or even destroyed. We train to surprise ourselves, we train the cleanliness of forms, the repetition and the rigor. As Antonin Artaud:

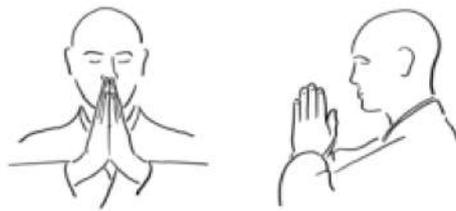
(Mas) o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de tremular. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, sem dúvida brutaliza as formas, e através da sua destruição, ele alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas (Artaud, 1987: 21).

O treinamento nos ajuda a buscar esse essencial, o que há por baixo de movimentações inúteis, o gesto retido que libera a sinceridade extrema do corpo, vulnerabilidade e limpeza. No Zen budismo, o praticante se desloca a partir de três posturas básicas, descritas aqui por Monja Coen Roshi (2020):



Shashu:

use sempre que estiver em pé, ao andar pelo templo, ao meditar em movimento (*kinhin*), ou mesmo quando estiver parado com mãos desocupadas. Em *shashu*, as mãos encontram-se à frente do plexo solar, o polegar esquerdo é abraçado pelos outros dedos da mesma mão, e a mão direita cobre a mão esquerda. Os antebraços mantêm-se paralelos ao chão, e a coluna mantém-se ereta.



Gassho:

expressão de fé, respeito e não-dualidade. As mãos encontram-se à sua frente, unindo palma com palma, dedos com dedos. Antebraços formam uma linha reta, paralela ao chão. As pontas dos dedos ficam na altura do nariz, a um punho de distância da face.



Reverência:

use para cumprimentar, agradecer ou reverenciar. Inclina o nosso tronco para frente em 45 graus, mantendo a coluna ereta e o mudra das mãos (*gassho* ou *shashu*). A cabeça e os olhos acompanham o movimento e voltam-se para o chão, em sinal de entrega. Em reverências informais, o tronco dobra-se menos, e mais rapidamente.

Abrimos um parêntesis aqui para observar que a reverência pode efetuar-se até o chão.



Reverência completa:

praticada em certas cerimônias, em sinal de reverência especial. Apóie os joelhos no chão, desça o tronco e encoste a cabeça ao chão. As palmas das mãos elevam-se levemente para cima, como se suportassem os pés de Buda acima de sua cabeça. Ao retornar à posição ereta, evite apoiar as mãos no chão.

Figuras 2, 3, 4 e 5: Mudras e posturas

Fonte: <https://www.zendobrasil.org.br/atividades/mudras-e-posturas/>

Tal como ator preconizado por Antonin Artaud, o praticante Zen refaz incontáveis vezes o mesmo gesto/postura não faz gestos inúteis, sua movimentação é limpa, precisa; em movimentarem-se todos da mesma maneira, há uma consciência de fazer parte de um todo, de *interset*. São posturas muito antigas, sua eficácia foi descoberta há milênios e seu aprendizado é passado de mestre a praticante. Antonin Artaud fala que através da destruição das formas, o ator “alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas” (1987: 45). Buscamos em nosso treinamento encontrar em nossos corpos posturas, gestos análogos às posturas do zen, gestos cuja eficácia produza uma compreensão imediata no espectador, direta, verdadeira. Ao descobrir uma ação

interessante em um treino, o ator não deve fixá-la como uma coreografia, mas estudá-la (praticando-a) e descobrir seus impulsos – o que o impulsiona a esse movimento? Que parte do corpo, mente, afeto, memória o impulsiona? A partir daí conseguirá apropriar-se da ação, podendo experimentar suas possíveis variáveis (velocidade, amplitude do movimento, tensão).

No treinamento proposto por Luís Otávio Burnier dos anos 1980 utilizávamos o bastão e o pano. Luiz Otávio Burnier descreve esse trabalho com objetos:

Trabalho com objetos - trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um, rígido, de forma fixa e imutável, e o outro, flexível, cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto, é importante desenvolver a escuta de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator. Este trabalho começa com o enraizamento do corpo, depois inicia-se um contato com o objeto, sua forma, peso, textura, depois um aprendizado de manipulações técnicas possíveis, uma relação dinâmica ator-objeto-ator, e por fim a transformação do objeto. Por “transformação do objeto” quero dizer o momento quando este toma outro sentido e significado para o ator (Burnier, 1994: 153).

A entrega total proposta nesse tipo de trabalho nos remete novamente ao neologismo criado pelo monge vietnamita Thich Nhat Hanh: *interser*: dissolver-se e voltar a fluir, e, súbito, materializar-se e tomar o primeiro plano quando necessário; treinamos desenvolver a escuta e o silêncio, abandonar a necessidade do protagonismo e nos deixar conduzir por esse outro.

4. Transformação e ritual

Em uma apresentação teatral, o ator envia sinais e signos ao espectador, que pode ou não ser atingido. No caso dele não ser afetado pelos sinais, poderíamos pensar que a comunicação não ocorreu de fato. Entre pessoas de teatro dizemos que tal espetáculo ou tal cena “não funcionou”. Como recebemos de volta o sinal enviado no momento no qual está acontecendo esta suposta comunicação? O que ocorre entre o ator e o espectador vai além das palavras, abre-se um mundo onde a comunicação é sutil. No texto *Para um Atletismo Afetivo*, Antonin Artaud (1987) fala de uma comunicação sensorial na qual o ator, com maestria sobre seu corpo e seu fluxo energético, enviaria códigos ao espectador que seriam sentidos diretamente em seus órgãos, como jatos de energia direcionados a partes de seu corpo, além de seu racional. Artaud (1987) em seu *Teatro Alquímico* pregava a destruição das estruturas, dos esquemas, buscava uma transformação violenta que se daria, não através da revolução ou da ameaça física real, mas do outro lado do espelho, no teatro, onde essa ameaça seria física e real por ser metafísica, onde a violência consiste em quebrar o espelho, tornando visceral a comunicação entre reflexo e refletido.

Artaud não apresenta o teatro como espelho/representação do mundo conhecido, e sim, como reflexo do mundo mágico e como forma de acesso a esse mundo. Antonin Artaud chama essa transformação de alquimia. No *teatro alquímico* deveria acontecer uma troca energética tal entre ator e espectador, que ambos terminariam o processo obrigatoriamente transformados. Neste caso, o processo a que chamamos teatro seria a causa e a celebração desta transformação; um teatro que como a alquimia trouxesse a espiritualidade para o plano da matéria. Essa transformação, para Artaud, é violenta, tem

a violência dos antigos rituais sacrificiais. Antonin Artaud quer que ambos, ator e espectador corram um perigo ainda maior do que o desnudamento, o perigo da peste, que mata, corrói internamente, transforma radicalmente; mas antes de matar, contamina a todos que lhe forem suscetíveis, para ele, a metamorfose deve ser total e catártica tanto para o ator como para a plateia; o desnudamento deveria ir além da pele, expondo as vísceras do ator: não um desnudamento, mas uma dissecação.

Qualquer transformação é perigosa, pois tira o ser humano de seus condicionamentos, apresenta a ele o novo, o desconhecido. O homem associa o desconhecido à morte, e a morte é a perda total do ego, da consciência da individualidade. Esse tipo de transformação é também morte, e temos medo ancestral de morrer. Várias religiões propõem uma preparação para esta transformação. E o que seria esta preparação? Ela faz parte daquilo que os antigos denominaram ritual. Ritual é celebração de uma passagem, de uma transformação, de uma morte, seja ela física ou metafísica (Cfr. Guerra, 2017). Em nossa pesquisa chegamos a processos que se assemelham a rituais e que trazem elementos da ordem do sagrado como uma alternativa ao doloroso trabalho de despir-se do ego: rituais de canto e dança, especificamente rituais de Candomblé; festividades de tradições brasileiras como *cavallhada*, *bumba-meu-boi*, *pastorinhas* e “rituais de silêncio da mente”, processos meditativos. Um ator para tornar o teatro alquímico necessita silêncio, necessita perceber que seu corpo fala melhor do que a mente lógica, necessita *interser*, nas danças rituais *intersomos*.

4.1. O corpo simbólico

Graziela Rodrigues pesquisou o corpo brasileiro em diferentes situações, em diferentes Estados do país: *o corpo que dança samba, que brinca o boi, que acocora para lavar roupa, que reza na igreja e que incorpora no terreiro*. A partir dessa pesquisa, Graziela Rodrigues propôs técnicas de treinamento que se assemelhavam bastante às de Burnier, mas que falavam diretamente aos corpos criados na cultura brasileira, que têm um sentido rítmico muito forte, reagindo ao toque do tambor e ao grito da cuíca. Um corpo simbólico cujo tronco aponta para o céu como o mastro da bandeira e cujos pés enraízam na terra, a junção se dá nos quadris que desenham um oito horizontal, símbolo do infinito. Graziela Rodrigues fala sobre os quatro aspetos fundamentais de sua pesquisa:

- 1) Os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas. Diante deste fato, observamos a presença de uma anatomia simbólica, como o corpo assimilando o próprio mastro votivo, presente em manifestações distintas em todo o Brasil. O corpo realiza uma oposição de forças ao mesmo tempo em que reforça o sentido de sua unidade.
- 2) A presença de um tônus muscular que situa uma densa história de vidas sem perder a capacidade de atuar em várias gradações.
- 3) A capacidade dos pés de articular os seus múltiplos apoios, sem perder a qualidade de enraizamento, pois são pés que se interligam emocionalmente à terra.
- 4) O sentido de sacralidade é restituído ao corpo através da pelve. É através da região sacral que o santo penetra no Corpo. Dentre vários movimentos ressaltamos aquele em que a pelve, através do cóccix-rabo, desenha o símbolo infinito “oo” gerando uma importante matriz de movimento (Rodrigues, 2018).

O corpo simbólico em cena transita entre o sagrado e lúdico, não é o corpo do cotidiano, é um corpo que brinca, que vai a festas. O corpo do ator que treina para a dissecação e a morte pode tornar-se mais lúdico e o sagrado pode fluir com leveza. O enraizamento a partir desse corpo sagrado adquire amplitude: tem o enraizamento profundo, como na dança do coco, em que os pés aplainam a terra, as pegadas são profundas, há um contraste evidente: o corpo torna-se ora muito pesado, ora leve no movimento de deslocar; tem o enraizamento um pouco menos profundo, como na dança de Oxum no candomblé, no tombo do navio da marujada; e há o enraizamento mais aéreo, quando os pés impulsionados pelo chão ganham velocidade e leveza, como no cavalo marinho. Aqui o treinamento do corpo se mistura à memória da origem, de toda a história que cada dança trouxe antes de se tornar técnica. O corpo pode movimentar-se em linhas no espaço e pode girar, o giro da porta bandeira que faz viver a bandeira no topo do mastro com sua velocidade. Para terminar o giro, ela usa os quadris, a junção cósmica de que fala Graziela Rodrigues. É importante girar com a saia, a saia se torna uma extensão do quadril, ela ganha movimento. Em 1902, o cantor Manuel Pedro do Santos, conhecido como Baiano gravou a canção de Lundu “Isto é bom” composta por Xisto Bahia (Vieira, 2010): “Mulata levanta a saia, não deixa a renda arrastar, que a renda custa dinheiro e dinheiro custa ganhar.” Na canção, aprendida com a mestra Raquel Trindade, junto com sua dança, dançamos o movimento dos quadris na saia, as mãos seguram a saia ou os quadris que a saia ampliou, cujo movimento causa um flutuar, como no exercício do Pano, proposto por Luis Otávio Burnier. Como a bandeira no mastro, a saia não pode arrastar, adquire vida. O figurino deixa de ser um acessório para se fundir com o próprio corpo que dança.

O movimento do oito em direção ao chão, como se um lápis saído do períneo fizesse um desenho no chão é o movimento dos quadris que sambam. O sacro faz a conexão com a terra, não só os pés. O sacro faz a conexão com o céu, sacralidade, trazendo imediatamente a postura do intérprete para um aspeto de abertura, de alongamento: nos tornamos maiores, também pela conexão com essa energia do sagrado, desse sagrado que inclui a terra, o céu e a pelve. Quando os braços não seguram a saia, os quadris ou a bandeira, eles seguram um facão invisível, modelam um vaso de barro imaginável, disparam a flexa de Oxossi na floresta, se banham nas águas da cachoeira de Oxum ou no mar de Yemanjá. Nenhum movimento é gratuito, por isso Rodrigues chama esse corpo de “corpo simbólico”. É um corpo que dança os elementos da natureza, que dança com outros corpos, cuidando da terra, juntando um batalhão, seduzindo, brincando... sempre conectado, interessando

5. O Touro e o Vazio: um mosaico de linguagens e aprendizados⁵²

O Touro e o Vazio é uma coreografia encomendada pela mestra budista Coen Rôshi, para o lançamento do livro *O Monge e o Touro*, que ela havia escrito com gravuras de um praticante, o artista plástico Fernando Zenshō Figueiredo. A primeira imagem que inspirou esse trabalho foi de um figurino. No zen, as roupas, como todos os detalhes, são importantes para a prática. Os praticantes leigos costuram seu *Rakusu* para fazerem seus votos budistas. Buda e seus discípulos eram mendicantes e vestiam-se com trapos. Um dia Buda, olhando para os campos de arroz, teria dito a Ananda que eles deveriam costurar seus mantos seguindo aquele formato. Quando uma pessoa decide fazer votos para se

⁵² As imagens são de Ana Oliveira e foram feitas durante uma apresentação em 2016 no *I Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes, Todos os Nomes*, no Iscte em Lisboa.

tornar Zen Budista aprende os preceitos dessa religião e costura seu *rakusu*, que é uma espécie de minimanto budista, feito com dezasseis tiras de pano que simbolizam os dezasseis preceitos. Ao receber os preceitos, o praticante recebe de seu mestre/mestra um nome budista. Esse nome pode dizer respeito a sua essência, mas também pode ser uma busca, uma questão sem resposta para meditar, *koan*. O vazio no nome da coreografia é meu próprio nome, aquele que ganhei de minha mestra junto com os ensinamentos. *Eiku*: eterno vazio.



Figuras 6: Apresentação de O Touro e o Vazio em Lisboa, 2016
Fonte: Autoria de Ana Oliveira. Acervo de Andrea Copeliovitch.

O figurino surgiu da roupa dos praticantes leigos em cerimônias, um kimono preto com mangas amplas, recorte nas axilas. Essas mangas de corte quadrado poderiam ser o pano vermelho do toureiro; os sabres seriam a extensão dos braços, o corpo mastro horizontal; as mangas são mais compridas do que os braços. Na coreografia, o figurino é protagonista, e a forma como a bailarina se movimenta nele (com ele) assinala a mudança de personagens e os câmbios dramaturgicos. No final da coreografia, no corpo que gira, as mangas tornam-se a bandeira da porta bandeira. Os sabres são os chifres do boi, a saia do kimono ganha roda nessa composição do boi que bumba. Os pés dançam o cavalo marinho, no enraizamento aéreo proposto por Graziela Rodrigues. A saia do kimono roda e ganha vida, torna-se extensão do quadril. A música é *Toré* do Quinteto Armorial e conta a luta do rapaz contra o touro. No início, o menino ara os campos de arroz e canta uma canção japonesa, *Obokuni Eeumi* (Ikue Asazaki). No início, o menino ara os campos de arroz e canta *O Cio da Terra*, de Milton Nascimento. Estranhamente as canções se complementam melodicamente na voz da bailarina, enquanto os pés e braços-espada costuram o *rakusu* invisível.

A procissão dos sete sinos anuncia o início das liturgias, organiza a entrada dos praticantes na Sala de Buda, mas aqui está adaptada para anunciar o primeiro contato com o touro, que começa com curiosidade, passando pelo medo e animosidade que se intensifica na corridinha ao final da sequência de badaladas. A base para esse momento da coreografia são figuras de samurais, suas poses e caras retratadas nos desenhos animados japoneses, conhecidos como animes. *Toré* descreve a luta, ambos são vencidos, ambos são vitoriosos, caminham para casa, enraízam, ao som da voz cortada de Ikue Asazaki. As espadas escrevem o kanji BUTHU, Buda. Buda é o despertar, a alegria

de despertar, as espadas são depostas, as mangas viram asas, o pano do trabalho com Burnier, alegria; volta para casa transformado.



Figuras 7: Apresentação de *O Touro e o Vazio*
Fonte: Autoria de Ana Oliveira. Acervo de Andrea Copeliovitch.

No final, a canção é *Sangê*, é uma prece de purificação, usada no início das liturgias, porque o menino volta ao mundo depois do encontro com o touro, ele será um monge, quer transmitir sua experiência para os outros, está recomeçando sua vida. *Sangê* purifica esse recomeço, o fim é a limpeza do espaço, limpar até chegar no vazio. Começamos nossa prática de atores barulhentos como somos, achando que estamos arando o solo arduamente, mas quando vemos os touro selvagem não nos reconhecemos nele, é um outro qualquer contra o qual é preciso lutar. Ser ator é integrar essa natureza selvagem, é conhecer a si mesmo. O mestre budista Eihei Dogen (Dogen, 2019) - fundador da ordem Soto Zen no Japão - escreveu no século XIII: *Conhecer a si mesmo é esquecer-se de si mesmo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, Antonin (1987). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.
Artaud, Antonin (1995). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.

- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola (1995). *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Huicitec.
- Barba, Eugenio (1993). *A canoa de papel*. São Paulo: Brasiliense.
- Burnier, Luiz Otávio (1994). *Arte do ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.
- Copeliovitch, Andrea & Silva, William (2017). *O touro e o vazio: MUD*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QN8FtERlqnM&t=18s>. Acedido em 17 de dezembro de 2019.
- Dogen, Eihei (1233). *Fukanzezengi: Regras universais do Zazen*. Disponível em: <https://www.monjacoen.com.br/textos/textos-tradicionais/152-fukanzazengi-regras-universais-do-zazen>. Acedido em 21 de setembro de 2019.
- Guerra, Paula (2017). *Corpo, historicidade e moderna teoria social. Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia II*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Grotowski, Jerzy (1987). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hanh, Thich Nhat (2006). *Interser*. Disponível em: <http://interserblog.blogspot.com/2006/11/interser.html>. Acedido em 10 de agosto de 2018.
- Rodrigues, Graziela (1997). *O Bailarino-Pesquisador-Intérprete incorpora uma realidade gestual*. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr_ap1.html. Acedido em 5 de agosto de 2018.
- Rodrigues, Graziela (2005). *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Roshi, Coen Monja (2020). *Zen do Brasil*. Disponível em: <https://www.zendobrasil.org.br/atividades/mudras-e-posturas/>. Acedido em 12 de maio de 2020.
- Roshi, Monja Coen & Figueredo, Zenshō Fernando (2015). *O monge e o touro*. São Paulo; Editora Nacional.
- Sakae, M. Giroux (1991). *Zeami: cena e pensamento Noh*. São Paulo: Perspectiva.
- Stanislavski, Constantin (1949). *An actor prepares*. London: Reinhardt & Evans.
- Vieira, Caroline Moreira (2010). *"Ninguém Escapa do Feitiço". Música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia (1902-1927)*. Dissertação de mestrado em História Social. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Andrea Copeliovitch. Pós-Doutora em Sociologia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob supervisão da Professora Doutora Paula Guerra. Pós-Doutora em Dança pela Université Rene Descartes, Paris V, Sorbonne. Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Associada do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense e atua na Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na mesma Universidade. É Rua Prof. Lara Vilela, 126 - São Domingos, Niterói - RJ, 24210-590, Brasil. E-mail: copeliovitch@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8169-500>.

Receção: 04-11-2019

Aprovação: 12-09-2020

Citação:

Copeliovitch, Andrea (2020). Dançar o zen: aprendizado e poéticas de um processo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 85-99. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a6