


De nossos poros e feridas dançam aquíferos

From our pores and wounds, aquifers dance

Rubens Takamine

 0000-0003-1735-3657

rubentakamine@gmail.com

Resumo

A diluição das energias expressivas por meio de procedimentos físicos e práticas espirituais possibilita ao corpo o reencontro com sua própria fluidez identitária, perdida durante o processo de sociabilização. A partir de uma breve analogia entre os estados de transição que operam no “corpo morto” da dança butô de Hijikata Tatsumi, e no “corpo poroso” convocado pela artista e pesquisadora Walmeri Ribeiro, o texto ressona a força motriz de poéticas que surgem do esgotamento para gerar potência e fluxos de vida.

Palavras-chave

Corpo. Dança. Performance.
Esgotamento. Fluxo.

Abstract

The dilution of expressive energies through physical procedures and spiritual practices allows the body to re-encounter with its own identity fluidity, lost during the socialization process. From a brief analogy between the transition states that operate in the “dead body” of Butoh dance by Hijikata Tatsumi, and in the “porous body” convoked by artist and researcher Walmeri Ribeiro, the text resonates the driving force that emerge from exhaustion to generate power and flow of life.

Keywords

*Body. Dance. Performance.
Exhaustion. Flow.*

Minha mãe tinha um curioso costume pelas manhãs. Após acordar, ficava ao pé da porta da cozinha que se abria para um corredor arejado, repleto de plantas cultivadas pela *batchan* (avó, em japonês). Com os olhos bem fechados, meditava em silêncio por dez minutos tendo seu corpo direcionado à luz do sol nascente, lugar que, na espiritualidade okinawana,¹ é a morada de todos os antepassados. Existe uma perspectiva animista nessa cosmovisão demarcada por um conjunto de práticas rituais que promulgam a adoração à natureza celebrando o sol, a água, o fogo, o vento e a montanha, como se fossem divindades. Em determinadas datas comemorativas, os frutos das colheitas são oferecidos aos antepassados como forma de agradecimento, juntamente com as orações e a queima do *senkô* (incenso), pois a manutenção da prosperidade só é possível pela interconexão entre o mundo dos vivos e dos mortos. De modo análogo a muitas culturas ameríndias, a noção de vida para o povo tradicional de Okinawa, da qual minha família descende, extrapola as dualidades estáveis e fronteiras rigidamente delimitadas pelo racionalismo cartesiano, superando a profunda cisão entre natureza e humanidade. A agência presente nas forças-formas da natureza, incluindo a moralidade das estrelas, pressupõe uma ontologia que subverte o antropocentrismo das relações sociais.

Passado o período meditativo, minha mãe agradecia ao sol gesticulando graciosamente as mãos e a cabeça. Para além do elo espiritual, há uma fisicalidade envolvida. Na explicação da ciência, os raios eletromagnéticos da luz solar se transmutam em diferentes formas de energia ao chegar na biosfera, sendo boa parte sintetizada na matéria orgânica que abastecerá toda a cadeia alimentar dos seres vivos. Trata-se de uma dança contínua entre macro e microcosmos, sistemas que habitam sistemas, corpos que consomem outros corpos. Atravessamentos que a cada instante produzem novos fluxos e agenciamentos, mesmo que imperceptíveis. Agradecer ao sol ou à água que sacia nossa sede não é, portanto, nenhuma loucura ou estupidez. E essa talvez seja a lembrança mais bonita que guardo de minha mãe, Marina Takamine.

¹ A espiritualidade okinawana faz alusão ao conjunto de práticas rituais cultuadas pelos povos de Okinawa (Ryukyu). Nessas tradições, as famílias se reúnem em determinadas datas para relembrar a ligação com seus ancestrais, celebrando o equilíbrio entre os vivos e os mortos. Situado em uma região estratégica entre Japão, China e Taiwan, Okinawa atualmente é um arquipélago sob administração do governo japonês.

A vida é a transmutação da luz solar. É a energia e a matéria, transformadas no fogo verde dos seres que realizam a fotossíntese. É a sedução natural das flores. É o calor do tigre espreitando na selva na calada da noite. O fogo verde transforma-se impetuosamente no fogo vermelho, laranja, amarelo e roxo das plantas frutíferas (Margulis, Sagan, 2002, p. 221).

Menciono a memória de minha mãe – que já fez sua passagem –, pois reverbera diretamente em minhas motivações em pesquisar as convergências entre arte, natureza e espiritualidade, diante de um contexto letárgico demarcado pelo esgotamento de recursos naturais e também de narrativas. Rumo ao invisível, a arte é capaz de expandir horizontes para modos alternativos de ser/estar no mundo. Fissura o espaço-tempo linear do progresso, permitindo o reflorescimento de mitos ancestrais, fabulações, quimeras e utopias, sob o intuito de confrontar diretamente a ascensão dos mitos da pós-verdade, permeados por imaginários totalitários, castradores do devir.

“Qual é a única disciplina no mundo que lhe permite concluir toda e qualquer coisa no seu discurso?” indagou Tunga, em conversa com alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2009, ao refletir sobre a capacidade de vinculação inerente à arte, que busca sempre “dentro do discurso outras ligações, outros sentidos, outras possibilidades de conectar, criar novos sentidos e compreender aquilo que anda por aí” (Fatorelli, Queiroz, 2012, p. 162). Nesse aspecto, a arte é o elo possível entre o invisível e o imaginal, aproximando-se do próprio exercício da espiritualidade.² O filósofo Emanuele Coccia (2020, p. 193) enfatiza que o espírito “não existe em nosso corpo, mas na relação que nosso corpo estabelece com muitos outros corpos”, isto é, o espírito não pertence ou está dentro de um ser. Antes de tudo, trata-se de uma associação, uma conexão, “um fato técnico e, de certa forma, artístico”.

² A ideia contida nas palavras “espírito” e “espiritualidade” que utilizo ao longo do texto, aproxima-se das noções de “memória”, “consciência” e “intelecto”.

A dança

Nutrindo aproximações com as filosofias não ocidentais, passei a pesquisar o movimento por meio da observação de diferentes corpos e materialidades: plantas <> pedras <> objetos <> humanos – sem estabelecer hierarquias ontológicas. Como cada elemento age sobre os demais? A forma passou a importar menos do que a vontade de instaurar vínculos, possibilidades de estar, construir, transformar junto. Quiçá, uma busca constante pela transição entre estados (Turner, 2005, p. 137), tal como ocorre em rituais de cura que nos conduzem a um mergulho profundo no caos para, então, renascer com a sabedoria de nossos ancestrais.³

Nesse ímpeto, ao conectar aspirações éticas e poéticas, conheci a dança *butô*: um divisor de águas em minhas práticas, que vem provocando inquietações desde 2019, quando estive em processo com o Núcleo Experimental de *Butô*,⁴ coordenado pelo artista e coreógrafo Thiago Abel.

O *ankoku butoh* (dança das trevas) surgiu ao final da década de 1950 na paisagem de um Japão em conflito, regurgitando tensões existentes desde o século 19, de quando data a abertura de seus portos às nações estrangeiras.⁵ Na ocasião, os japoneses passaram a se deparar com o excesso de luzes provenientes do Ocidente, o que impulsionou uma veloz e irreversível transformação

³ Victor Turner expressa que os rituais existem em todas as sociedades e constituem transições entre estados. O termo “estado” pode aplicar-se, igualmente, às condições ecológicas, físicas, mentais ou emocionais em que uma pessoa ou grupo se encontra em determinado momento. Um homem pode estar em estado de boa ou má saúde, uma sociedade em estado de guerra ou paz.

⁴ Criado e coordenado pelo artista e coreógrafo Thiago Abel, o Núcleo Experimental de *Butô* é um laboratório político-performático existente desde 2014 que busca por meio de três frentes – pesquisa, criação e formação – um processo investigativo em harmonia com as proposições reflexivas do fundador da dança *butô*, Tatsumi Hijikata, em busca de portas de acesso a um fazer político-artístico afinado aos princípios e procedimentos de criação desse dançarino japonês após mais de 30 anos de seu falecimento, em outro contexto histórico, cultural e geográfico. Fonte: site Núcleo Experimental de *Butô*.

⁵ O isolamento do Japão só foi suspenso após pressões dos Estados Unidos ao impor a abertura dos portos japoneses ao mercado internacional a partir da década de 1850. As reformas implantadas posteriormente, durante a Restauração Meiji (1868-1912), transformaram radicalmente a economia japonesa, inserindo o país no capitalismo emergente. Logo, o Japão se tornou uma potência asiática; entretanto, como explica a pesquisadora Christine Greiner, toda uma geração cresceu se sentindo inferior quando confrontada pelas culturas ocidentais. Essa angústia foi, em parte, absorvida e problematizada pela arte.

em seus valores tradicionais, antes vinculados ao feudalismo e às filosofias animistas. No entanto, as bombas atômicas que devastaram Hiroshima e Nagasaki em 1945 demarcariam o apogeu desse insólito mal-estar. O coreógrafo Hijikata Tatsumi (1928-1986), ao lado do bailarino Ohno Kazuo (1906-2010), seu grande colaborador e principal divulgador do *butô* pelo mundo, foi responsável por dar vazão a uma dança de contestação e resistência “às luzes das civilizações racionalistas, industriais e massificadoras” (Abel, 2017, p. 13).

Nas palavras da artista e pesquisadora Maura Baiocchi (1995, p.54), “o *butô* é uma dança que não se aprende por meio de exercícios, é o que o corpo adquiriu inconscientemente e imediatamente no decorrer dos anos”. Hijikata criou uma série de procedimentos que levavam os corpos de seus discípulos ao extremo, por meio de exercícios de alta intensidade e de repetições. Investigou a diluição do corpo cultural (*shintai*) com o objetivo de desconstruir sua domesticação, tornando-o um receptáculo poroso capaz de incorporar diferentes qualidades da matéria: um corpo de carne (*nikutai*). Como afirma o pesquisador Éden Silva Peretta (2013), esse corpo renuncia, então, à expressividade, transformando-se em uma espécie de “corpo morto”.



Figura 1
Núcleo Experimental de Butô,
Marginais transtemporais,
2019
Registro: Júlia Ribeiro
Fonte: arquivo pessoal (<https://vimeo.com/534694305>)

Com a proposição da remoção gradual das energias expressivas e o conseqüente zeramento do corpo, em um nível quase molecular, Hijikata foi capaz de conduzir um processo de desconstrução dos automatismos gestuais e de ressignificação da materialidade do organismo humano, encontrando-se assim uma substância primordial compartilhada por todas as existências que compõem a dinâmica da natureza, acolhendo tanto a vida quanto a morte, sem distinções nem hierarquias (Peretta, 2013, p. 514)

Hijikata instaurou um processo de investigação das metamorfoses e identidades polimórficas, “objetivando trazer à tona a existência soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica, por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida” (Abel, 2019). As próprias noções duais masculino/feminino são borradas na dança. Desse modo, pelo rompimento das identidades fixas operadas pelo sistema radicular, o butô recusa a mimese, a representação e as manifestações do ego. A razão é destituída de seu lócus de privilégio sobre o organismo, que passa a vibrar o fluxo da própria carne: desobedece ao comando de seus órgãos internos, desvelando vagarosamente os limiares do submundo. A urgência maior é desmontar o equilíbrio do corpo, forçando-o a sair do adestramento apolíneo ao qual fora submetido – não é à toa a afinidade de Hijikata por temas que ainda fissuram a sociedade normativa e patriarcal, como a homossexualidade, o erotismo, a marginalidade.

A descrença de Hijikata em sistemas hierárquicos e totalizantes germinava da crítica acerca das forças que regem as sociedades ditas modernas ou civilizadas, remetendo-nos ao pensamento trágico. Friedrich Nietzsche, ao longo do século 19, foi um dos primeiros filósofos a denunciar o adoecimento da cultura ocidental, que “sofria de niilismo”, e necessitava de cura. O filósofo esboçou a imagem desastrosa do mundo moderno na “insanidade de uma vida que almeja exclusivamente o lucro, apregoa o maquinismo e a mecanização das relações” (Azevedo, 2009, p. 181), uma supressão às potências de vida contidas na carne, na embriaguez e no caos, cujos sintomas teriam origem na tradição filosófica pautada na metafísica socrática. É nesse ímpeto que, segundo Nietzsche, o artista detinha a missão de restaurar a saúde social de seu povo, ao fazer da arte uma exaltação das forças criativas, dionisíacas e extáticas – energias capazes de impulsionar o fluxo de vida.

Afinal, o que dança um corpo esgotado quando se coloca de pé? Na tentativa de dar matéria ao estado de tensão entre o estar vivo e o estar morto, a dança das trevas devolve, por alguns instantes, o humano à natureza. A cisão é desfeita.

Desse breve panorama histórico, podemos suscitar que o *butô* surgiu e se manifestou em um contexto sociopolítico muito bem delineado. Difícil até descrevê-lo no tempo verbal presente. A pesquisadora Christine Greiner (2019, p. 17) enfatiza que o imaginário estereotipado acerca do *butô* enquanto “modelo estético para ser seguido a partir de uma perspectiva mimética, com maquiagem branca no corpo, membros contorcidos e caretas” não faz sentido algum, já que a proposta germinal de Hijikata era exatamente romper com as cristalizações identitárias e os orientalismos.

As indagações de Hijikata Tatsumi permanecem vivas ainda hoje, mais de 30 anos após sua desencarnação. A força motriz da ética *butô* – que impulsiona a escrita deste texto – transpassa as fronteiras temporais, geracionais, territoriais. Segue inspirando práticas ao redor do mundo, desencadeando ações e reflexões não apenas no âmbito artístico e cultural, mas também ecológico. A crítica radical contra os biopoderes que cerceiam e despotencializam nossos corpos se mantém extremamente oportuna, principalmente em territórios em que a escravidão, o colonialismo, o epistemicídio e o extrativismo predatório prosperaram, deixando expostas feridas profundas – como é o caso da América Latina.

Os poros e as feridas

O corpo morto no *butô* é igualmente poroso, perde seus contornos ao ser “devorado pela luz, pelo calor, pela sombra, pelos medicamentos, pelos insetos, pelos animais, pela fumaça, pelos fantasmas, pelo tatame, pela divi-sória de papel (*shôji*), pelos doces” (Uno, 2018, p. 54). A proposição de diluir as energias expressivas até seu limiar, como vimos, torna um corpo disponível a ser habitado por energias outras.

A artista e pesquisadora Walmeri Ribeiro (2021, p. 70) em suas práticas performativas ressona a ideia-ação de corpo poroso, sendo este uma esponja que tudo pode absorver, um corpo “capaz de sentir, escutar e incorporar micromovimentos, microssonoridades, tatilidades e temporalidades, bem como os macromovimentos e a amplitude do todo no qual está inserido”. Seja pela meditação

profunda, pelo jejum prolongado, pela respiração holotrópica,⁶ exaustão física e inúmeros outros métodos de hipersensibilização, uma pessoa é capaz de experimentar esse estado corporal, utilizando-o como instrumento para o fazer artístico.

Um corpo poroso é uma forma de ser e estar no mundo, de se conectar, de se misturar, criando zonas de contaminação e contágio, sem bordas, sem fronteiras, sem hierarquias entre espécies. Um corpo que busca por um outrar-se, um construir-se, construindo, em conexão (Ribeiro, 2021, p. 70).

Situado no campo híbrido da arte, da ciência e da tecnologia, o projeto de pesquisa Territórios Sensíveis,⁷ coordenado por Walmeri Ribeiro, insurge de experiências imersivas em ambientes naturais. Essas trocas afloram questões éticas e poéticas no sentido de uma construção crítica em torno do Antropoceno⁸ e das crises ecológicas, que sensivelmente já enfrentamos. Diante desse contexto, o projeto se utiliza das metodologias de pesquisa em artes com intuito de sensibilizar os participantes – coletivos compostos majoritariamente de artistas, cientistas e pessoas das comunidades locais – em prol de uma “conexão do homem com e para a natureza” (Ribeiro, 2015, p. 198). O projeto se efetua na processualidade de ações performativas em territórios delimitados pela devastação.

⁶ Segundo o neurocientista Eduardo Schenberg, o termo “holotrópico”, criado pelo psiquiatra tcheco Stanislav Grof e sua esposa, Christina, significa mover-se em direção à totalidade; implica a saúde mental e o bem-estar resultarem da transcendência da usual fragmentação psíquica em que vivemos, com sensação de isolamento e independência das coisas que nos cercam. Considerada técnica poderosa da psicologia transpessoal, permite o acesso seguro e sistemático aos estados não ordinários de consciência.

⁷ Concebido em 2014 pela artista e pesquisadora Walmeri Ribeiro, também professora dos programas de pós-graduação em artes da UFF e UFRJ, Territórios Sensíveis consiste em um projeto de pesquisa e criação que reúne artistas-pesquisadores, cientistas, ambientalistas e comunidades locais para que, juntos, possam construir novas formas de imaginar e viver no mundo contemporâneo. Fonte: site Territórios Sensíveis.

⁸ Antropoceno é termo originalmente cunhado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, em 2000, para denominar a época geológica atual, que se caracteriza pela dominação humana e seu imenso impacto na Terra.



Figura 2
Territórios Sensíveis, *Raízes voadoras*, 2015
Fonte: <https://www.territoriosensiveis.com/raizes-voadoras>

Ao longo dos últimos dois séculos (pelo menos), a supremacia do antropocentrismo reforçada por diversas teorias científicas, políticas e econômicas legitimou um conjunto de práticas predatórias com consequências irreversíveis aos ecossistemas. Na lógica do progresso, a diversidade da matéria pouco importa, desde que a natureza – apartada da humanidade – sirva às exigências do capital. A própria história já nos mostrou que a sede voraz pelos domínios chamados de naturais só gerou e segue gerando o derramamento de sangue, recrudescendo as desigualdades em todo o planeta.

Sob efeito das crises que hoje enfrentamos, nossos líderes garantem que “logo, vai passar”. Esquecem, todavia, que os povos originários jamais saíram da crise: convivem com a iminência de fim do mundo desde a expansão marítima. O antropólogo Bruno Latour (2020), na primeira conferência do livro *Diante de Gaia*, expressa de forma contundente esse paradigma em que a crise é sempre apontada como temporária, passageira. O discurso de superação, porém, é somente uma forma de nos tranquilizar e, assim, adiarmos o confronto direto com as mazelas instauradas pelo suprasistema neoliberal.

Em 2019, o grupo de pesquisa Territórios Sensíveis realizou uma série de ações no Mangue do Jequiá às margens do rio Jequiá, afluente da baía de Guanabara. A comunidade local de pescadores sofre com o descaso do poder público: grande parte vive sob ausência de infraestrutura sanitária, sendo impactada diretamente pelo lixo ali despejado e pelos constantes derramamentos de petróleo que ocorrem na baía de Guanabara (Ribeiro, 2021).

Além disso, o ambiente lodoso dos manguezais produz um solo com pouca oxigenação e grande quantidade de água salobra, o que exala um odor característico. Diversas espécies de plantas e arbustos desse bioma precisaram se adaptar por meio de raízes aéreas que auxiliam a busca de oxigênio na superfície. Essa capacidade de adaptação e sobrevivência em circunstâncias desfavoráveis é uma das inquietações que move as práticas conduzidas por Walmeri Ribeiro. Frente às crises ecossistêmicas desencadeadas pela asfixia do mangue, o que um corpo poroso é capaz de absorver dessa paisagem? Que sensações despertam dessa experiência de contágio?

Pela ampliação da escuta e momentos prolongados de investigação *in sitio*, o corpo vagarosamente se aglutina à paisagem, tornando-se o próprio território. O ensurdecido desejo humano de posse e controle é silenciado para dar volume ao respirar das árvores, ao tintilar dos grilos, ao respingar dos mangues. Abre-se espaço para uma percepção expandida que reconhece a coexistência de vidas, além da humana. Mais que isso, um verdadeiro corpo poroso é capaz de captar as simbioses invisíveis que nutrem as relações orgânico <> inorgânico no ambiente. Na relação holográfica, de partes pelo todo, o corpo-território do *performer* passa a habitar (e até mesmo ser) as ruínas do Antropoceno. E se a paisagem ferida clama por reparação, o desejo multiespécie se torna o desejo por uma cicatrização coletiva. Aglutinar as cicatrizes de nossas feridas abertas é como tentar fazer as pazes com nosso passado colonial e extrativista mal resolvido.

No sentido da poderosa crítica que se vocifera, podemos estabelecer uma aproximação anacrônica entre a noção de corpo poroso presente nas práticas laboratoriais do Territórios Sensíveis e a noção de corpo morto na dança *butô*, visto que ambas as intervenções nascem da cisão, das feridas expostas, da descrença em sistemas hegemônicos que esgotam as potências de vida. Objetivam, antes de tudo, a transformação de nossos modos de agir no aqui e agora. Perfazem corpos vibrantes interessados nos interstícios da matéria, no renascimento contínuo de si.

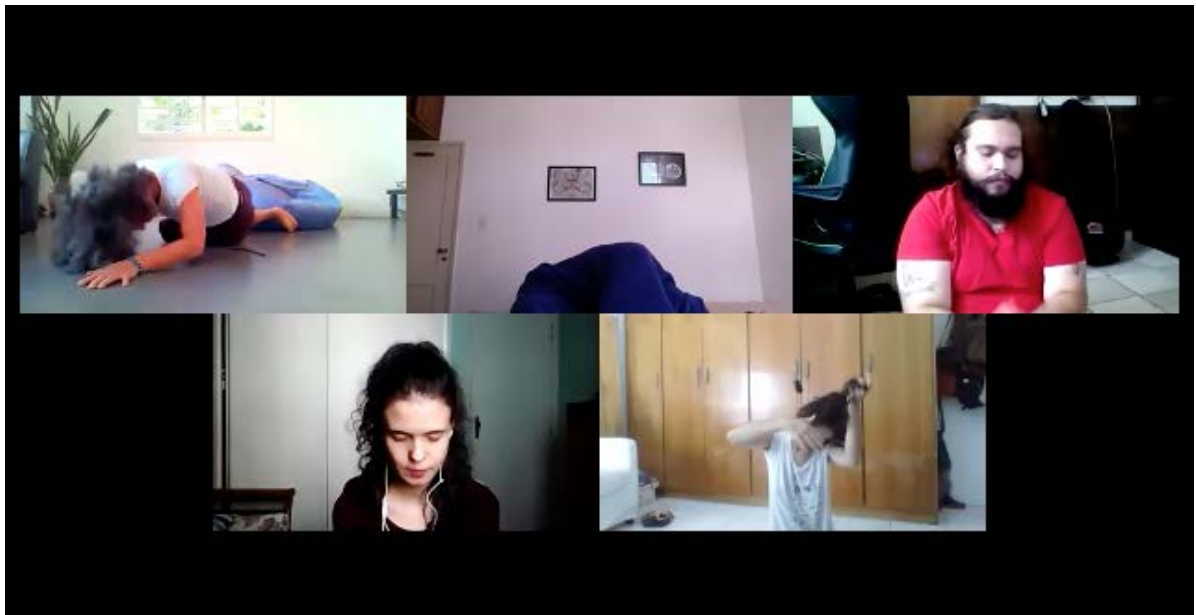
Os aquíferos

Ao pesquisar o termo “poroso”, deparei-me com uma paisagem geológica específica que pressupõe o abastecimento, a cura e a renovação. É o caso dos aquíferos, verdadeiros corpos porosos. Aquíferos são reservatórios subterrâneos formados por rochas permeáveis que retêm toda água que se infiltra no solo. Apesar de consistir em uma estrutura fixa e rígida, as cavidades permitem a água escoar e adquirir mobilidade interna. Pouco a pouco, a água chega aos rios e poços artesianos. É por conta de um aquífero que os cursos de águas superficiais de rios, lagoas, nascentes, mananciais e pântanos, permanecem estáveis, já que o excesso é absorvido pela porosidade terrestre.

Ao atravessar as rochas subterrâneas, as águas passam por um processo natural de filtragem, tornando-se potáveis para o consumo. Por isso, a necessidade de sua preservação a fim de evitar a contaminação dos lençóis freáticos, seja pelo uso de agrotóxicos, mineração ou qualquer atividade antrópica que deflagre a saúde desse sistema.

Contagiado pela ideia-ação de corpo poroso, concebi uma prática artevida intitulada *O nascimento da água*.

Figura 3
Rubens Takamine e Ateliê da
Performance, *O nascimento
da água*, 2021
Fonte: <https://vimeo.com/693137676>



Quantas nascentes brotam em mim?

A pergunta norteou a experiência coletiva que conduzi junto ao Ateliê de Performance⁹ em abril de 2021, a convite da artista e pesquisadora Eloisa Brantes Mendes. No encontro, que aconteceu *online* em virtude do contexto pandêmico, discutíamos a relação entre os rios e o fluxo de movimento na dança. Rios que fluem águas repletas de memória, memória das margens, das pedras e cascalhos. Memória do lodo. Rios que levam nutrição e esperança a diferentes formas de vida.

Propus um exercício à turma: 1) Ficar cinco minutos em silêncio total com os olhos fechados; 2) Reconstruir mentalmente a lembrança de algum momento especial em contato com a água doce e recriar esse ambiente com o maior nível de detalhamento possível. Poderia ser água de rio, lago, cachoeira, água da chuva. Qualquer lembrança que remetesse a esse elemento; 3) Após o breve momento de concentração, iniciava-se a música. Através dos estímulos sonoros acionados, cada pessoa movimentaria seus aquíferos internos. Aos poucos, nos tornaríamos o próprio fluxo da água imaginada.

Nosso corpo é constituído de aproximadamente 60% de água.

Como essa água interna se movimenta?

Como se encontra com a água externa?

Que memórias carrega?

Onde nasce e por onde escorre?

Deságua.

Nos aproximamos das florestas, cachoeiras e montanhas, consagramos as plantas de poder na tentativa de encontrar salubridade em meio à intoxicação da mente e do corpo, perante os excessos de civilidade. Fugimos de nós mesmos, fatigados de um suprassistema que nos estimula o acúmulo supérfluo, a competição desigual, a espetacularização de si, a reafirmação de uma educação formal e padrões que nada têm a nos ensinar sobre como viver as situações mais frágeis e banais da vida: as perdas e separações, o desapego à materialidade, a compreensão de nossa finitude ao acaso.

⁹ Ateliê de Performance é um “espaço transdisciplinar de pesquisa e criação em performance” voltado para o desenvolvimento de processos artísticos-políticos e práticas sociais que engajam o corpo em ação. Projeto de Pesquisa e Extensão / Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes – Uerj, sob coordenação de Eloisa Brantes Mendes. Fonte: Ateliê de Performance.

A vida é um caos artístico controlado, um conjunto de reações químicas, desnorreadamente complexo que produziu, há mais de 80 milhões de anos, o cérebro de mamífero que hoje, sob a forma humana, redige cartas de amor e usa computadores de silício para calcular a temperatura da matéria na origem do universo (Margulis, Sagan, 2002, p. 44).

O carbono de nossos ossos, a água de nossos vasos sanguíneos. A epiderme carrega a memória do mundo, mesmo que em nível molecular. H₂O. Duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio. A gota de lágrima que escorre de nossos olhos possui a mesma composição química das águas que condensam, nesse instante, nos mananciais do rio Orinoco. Ao fabular a viagem microcós mica, nossos corpos se movimentam com a força turbulenta de um oceano obscuro, desconhecido. E por que temos tanto medo do desconhecido? Tão breve regressaremos ao mesmo caos artístico (do qual nos originamos) em um ciclo bonito de eternos retornos.

Diante de um cenário de viradas ontológicas em vez de questionar a “humanidade” nas coisas (se isto ou aquilo possui vida, espírito ou consciência), de modo a criar essencialismos e hierarquias, poderíamos pensar a vida como um simples sopro que anima a matéria temporariamente. Sem antropomorfismos, sem excepcionalidade alguma. Em referência ao título do conto *O sopro da vida – Putakaryy Kakykary*,¹⁰ ninguém possui a vida: é a vida que nos possui.

Costumo dizer grosseiramente que a performance é a arte dos encontros efêmeros com sedimentação de memórias e afetos duradouros para aqueles que a presenciam. Na contracorrente das ideias de aniquilamento, diferenciação, competição e segregação, os aquíferos pressupõem a dissolução subjetiva do eu-indivíduo para consumir a comunhão de diferentes vazantes. Uma percepção coletiva e integrada de partículas que não necessariamente colidem, mas se aconchegam. Tal como rios afluentes, estávamos ali, em estado de presença ampliada pela porosidade de nossos corpos.

¹⁰ *O sopro da vida – Putakaryy Kakykary* é um conto-livro de Kamuu Dan Wapichana, lançado em 2019 pela Editora Expressão Popular, que narra a história do menino Wyn Dan. Aos cinco anos de idade, Wyn viu uma semente se desprender de uma árvore e germinar no chão: ficou encantado com o fenômeno e foi perguntar para a irmã o que era aquilo.

Pedi então que regressassem. Que abrissem os olhos vagarosamente para que, então, pudéssemos compartilhar atravessamentos e percepções. Rumo à conclusão do texto, transcrevo a seguir um breve trecho do diálogo que tivemos.¹¹

Eloisa – Realmente, uma viagem. Visitar dessa perspectiva de ser água [...] Foi muito forte para mim.

Isabel – Eu fiquei mais parada. Pensar na água que fica parada, que está dentro de você, pensar nessa água interna, que talvez não seja leve e fluida, mas mais pesada. Eu gostei disso e achei que é uma prática muito [pausa] vou usar uma palavra relativa à água: contracorrente! Porque é totalmente o contrário do que a gente está fazendo no dia a dia.

Gabriel – Ainda estou voltando. Mas eu percebi que, quando tinha uma passagem mais forte na música, eu chegava a tremer, eu levava um susto. Você entrava muito nas palavras. No escutar.

Gislaine – E com a potência das vozes, às vezes um pouco mais forte, às vezes um pouco mais leve, os movimentos mudavam. Quando era uma voz mais potente meu fluxo mudava e quando era uma voz mais calma, ficava em uma leveza muito boa, parecia que eu estava em uma cachoeira.

Rubens – Que bom que fluiu. Fico feliz.

Eloisa – Fazer qualquer prática de dança aqui (*online*) é muito complicado, mas eu acho que a gente está precisando abrir esses espaços, sabe? De experimentação mesmo, de experimentação radical.

Rubens – Agora estava pensando. Isabel falou dessa água que é interna, parada, e a gente se esquece que o gelo é uma forma d'água também. Como seria uma pedra de gelo derretendo sob a sombra? Seria uma dança muito vagarosa.

Eloisa – É lindo isso que Isabel trouxe da água. São tantas as águas! A água parada é uma água, claro. Então tem essa sensibilidade de que cada corpo traz uma dimensão da água.

¹¹ O diálogo completo pode ser acessado no vídeo *O nascimento da água* (ver figura 3).

Não é fascinante perceber que a água nunca morre? Ontem foi *iceberg*, amanhã será nuvem. Transita por entre os espaços, mistura-se com os sólidos, depois evapora. Muda de estado conforme a dança do universo.

O corpo em seu devir-água é capaz de trazer uma reconciliação: ensina-nos a vislumbrar genuinamente a conformação da outra – água desconhecida – em todas suas fragilidades, contradições, anomalias, transmutações. Pouco importa. No final, a desembocadura é a mesma para todas nós.

Rubens Takamine é artista e pesquisador, mestre em *Poéticas Interdisciplinares* (PPGAV/UFRJ) e doutorando em *Comunicação e Cultura* (PPGCOM/UFRJ).

Agradecimentos especiais ao Ateliê de Performance (Gislane Machado, Vitor Hugo Garcia, Beatriz Brito e Gabriel Saar), coordenado pela artista e professora Eloisa Brantes Mendes (Uerj); ao grupo de pesquisa A imagem em descompasso (Isabel Ávila, Daniela Cassinelli, Alice Garambone, Sema, Gabriela Syderas Ferreira, Davi Bernard e Alexandre Brasil), coordenado pela artista e professora Analu Cunha (Uerj); ao laboratório Territórios Sensíveis, coordenado por Walmeri Ribeiro (UFF); e ao Núcleo Experimental de Butô, coordenado pelo artista e professor Thiago Abel. Que nossas águas profundas possam se encontrar mais vezes pelos aquíferos subterrâneos de nossas existências.

Referências

- ABEL, Thiago. Reflexões (po)éticas na dança butô. *Ephemera* (Online), v. 2, p. 59-70, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2224>. Acesso em 27 fev. 2022.
- ABEL, Thiago. *(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1630623>. Acesso em 27 fev. 2022.
- AZEVEDO, José Andrade de. Civilização e cultura em Nietzsche: domesticação e elevação. *Akrópolis Umuarama*, v. 17, n. 4, p. 179-186, out.-dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/2897>. Acesso em 26 mar. 2022.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança Veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Desenhos de Luiz Zerbini. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- FATORELLI, Joanna; QUEIROZ, Tania (orgs.). *Cadernos EAV 2009: encontros com artistas. Tunga*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, p. 162-213, 2012. Disponível em: <http://eavparquelage.rj.gov.br/biblioteca/publicacoes/>. Acesso em 1 mar. 2022.

GREINER, Christine. Butô no Brasil; contexto histórico e reencenação política. *Ephemera*, v. 2, p. 9-19, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2222>. Acesso em 26 mar. 2022.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: UBU Editora, 2020.

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion. *O que é vida?* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PERETTA, Éden Silva. Potências da carne, poesias do corpo. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 15, n. 3, p.507-522, set.-dez. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315058348_Potencias_da_carne_poesias_do_corpo. Acesso em 25 mar. 2022.

RIBEIRO, Walmeri. Poéticas do outrar-se: a potência de corpos porosos na criação artística. In: NÓBREGA, Guto; FRAGOSO, Malu (orgs.). *Hiperorgânicos. Arte, consciência e natureza: criar, cultivar, conectar*. Apres. Carlos Azambuja. São Paulo: Circuito, p. 59-75, 2021. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/hiperorganicos-3-arte-consciencia-e-natureza-criar-cultivar-conectar-guto-nobrega-e-malu-fragoso-org/>. Acesso em 22 mar. 2022.

RIBEIRO, Walmeri. Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza. *ARS*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 196-205, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/106087>. Acesso em 22 mar. 2022.

TURNER, Victor. Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem. In: *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora UFF, 2005 [1964].

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Sites

Ateliê de Performance

<https://www.atelieperformance.com/>

Núcleo Experimental de Butô

<https://www.nucleoexperimentaldebuto.com>

Territórios Sensíveis

<https://www.territoriossensiveis.com>

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

Como citar:

TAKAMINE, Rubens. De nossos poros e feridas dançam aquíferos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 106-121, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>