

## A arte dos ventos no jardim<sup>1</sup>

Rita de Almeida Castro<sup>2</sup>

Tratamos a performance *Fugaku-Mockado* como estudo de caso, focando a especificidade desse caminho de arte, na construção de uma arte dos ventos. Isso nos permite ampliar a reflexão sobre o campo de atuação artística como espaço de observação de sutilezas, como cenário de improviso e encontro.

O tempo pode ser visto sob várias abordagens: o tempo mítico, o tempo ritual, o tempo do calendário. A performance contribui para construir pequenos momentos de suspensão no cerne da metrópole, na convivência com os sons e estímulos próprios da cidade, deflagrando outros sentidos e percepções.

**Palavras-chaves:** Performance, *seita-ho*, arte dos ventos, tempo, improviso.

Que maravilha:  
nas folhas verdes  
nas folhas novas  
brilha o sol!  
Bashō

Talvez preciso assistir à performance *FuGaku-Mockado* como quem olha o jardim, a princípio sem prestar atenção, percorrendo com o olhar distraído as árvores, o céu, o gramado, ouvindo o canto dos pássaros, detendo-se nas pessoas que aparecem entre as árvores, que caminham num tempo diferente do usual, e atendo-se às coisas que nos rodeiam.

A ceramista japonesa Shoko Suzuki (1929-) mudou-se para o Brasil em 1962, construiu um forno tradicional japonês (*noborigama*) em seu ateliê em Cotia, São Paulo, e vem desde então construindo sua obra. No ano de 2003 preparou a exposição *Shoko Suzuki 50 anos de cerâmica*, no Museu da Casa Brasileira, um espaço amplo, com um imenso gramado e árvores, situado num bairro nobre de São Paulo, cercado de muitos prédios, barulho de carros e aviões. Já fazia alguns anos que ela entregara à artista Ciça Ohno três peças em cerâmica para que ela realizasse uma performance, sendo que o momento da exposição pareceu a ambas ser o adequado para a apresentação dessa obra.

O psicanalista João A. Frayze-Pereira, no programa da exposição, situa a obra de Shoko Suzuki:

É que essa obra não é meramente decorativa. Mais do que isso, o que as mãos da artista perfazem transcende o sensível e exige de nós reflexão. [...] concepção de arte não intelectualista, mais próxima da experiência do sensível, atravessada por um

<sup>1</sup> Este texto tem por base a minha tese de doutorado em antropologia: “Ser em cena. Flor ao vento. Etnografia de olhares híbridos”, defendida na USP, em abril de 2005, com orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Caiuby Novaes.

<sup>2</sup> Rita de Almeida Castro é atriz, diretora e antropóloga. Doutora em antropologia pela USP, com a tese “Ser em cena. Flor ao vento. Etnografia de olhares híbridos”, sobre o trabalho do ator e as relações com as técnicas orientais. Desde 1995 é professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB e desenvolve pesquisa na linha da antropologia da arte, com ênfase no campo pré-expressivo do trabalho do ator teatral.

pensamento tributário de certo orientalismo que pensa a vida como transformação inexorável, lenta e permanente, de todas as coisas.

Essa concepção de arte mais próxima da experiência do sensível permeia também todo o processo do treinamento na prática do *seitai-ho*, técnica de equilíbrio do corpo, e seus desdobramentos na vida cotidiana, subsídios para a criação cênica. Construída em conjunto por Ciça Ohno, Andréa Egydio e Toshi Tanaka, a performance *FuGaku-Mockado* faz parte desse caminho de arte.

Toshi Tanaka, em uma conversa sobre a performance, explicita o conceito de *FuGaku*:

*FuGaku* é minha criação, essa palavra não existia. *Fu* é “vento” e *gaku* é “alegria” ou “arte”. Arte dos ventos. Música japonesa chama *ongaku*. *On*, “som”, *gaku*, “alegria”. Alegria de som. Bonito! No Brasil se fala teatro *nō*, mas no Japão se fala *nogaku*. *Gaku* é caminho ou arte também. Tem outros significados. Eu queria recuperar significado de *gaku*, que é arte, mas também é alegria, isso é gostoso! Outro significado é caminho. Antes da mudança da cultura japonesa, não tinha a palavra arte japonesa. Quando a cultura ocidental entrou em contato com a tradição japonesa, tudo foi traduzido: por exemplo, *nogaku* se torna teatro *nō*. Para o japonês, a vida cotidiana é uma maneira de arte, eu queria recuperar essa circulação. Fazer arte, fazer essa experiência voltar para a vida cotidiana e da vida cotidiana para a cena. Palco, dança, teatro. Quem faz dança volta para a vida cotidiana, é o mesmo corpo, que continua o sentido dessa experiência. Na vida cotidiana, essa experiência vai espalhar para tudo. [...] Vontade de fazer arte, treinar, treinar e realizar (Entrevista realizada em 23 abr. 2004).

O vento vem repleto de ambigüidades, tanto pode ser rajada de vento, vendaval, como sopro calmo e sutil. Eles constroem a imagem do corpo de vento, aquele que tudo sente e nada retém, capaz de infundáveis transformações.

Há uma tendência para criar a dissolução das fronteiras cotidiano/ensaio/espetáculo. O conceito de performance amplia-se, abarcando as esferas do cotidiano. Nessa perspectiva não só o instante da cena é performático, há a elaboração de um outro tipo de eficácia nesse trânsito entre a vida cotidiana e as situações de performance estética.

O Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (grupo NAPEDRA), coordenado pelo professor John Dawsey, do Departamento de Antropologia da USP, é um dos meus maiores espaços de interlocução. Em uma de nossas incursões fomos juntos assistir à performance *FuGaku-Mockado*, no Museu da Casa Brasileira, e fizemos um debate posterior na USP, com os integrantes da performance e o grupo. Foi uma conversa sobre os processos de criação da obra, a experiência da performance e a visão dos espectadores. Gravamos o encontro em vídeo e fiz uma transcrição das falas, o que me possibilitou retomar alguns pontos do debate que são elucidativos para pensar a situação da performance: o tempo não usual que se cria, a diferença dos ritmos internos e externos, a improvisação, a sincronicidade dos performers.

Tanaka fala sobre a relação do *seitai-ho* com a arte:

Meu professor sempre falava: *seitai-ho* é um campo de arte, *butō* é um campo de arte, música também é um campo de arte. [...] Eu estou dando aula sobre performance na PUC. O que é performance? Um professor fala sobre performance, outro professor fala outra coisa, outro artista fala outra, e assim por diante. Categoria de performance tem muitas possibilidades. Pode cada um falar que isso é performance, você pode acreditar. Isso é performance. Por isso é que em performance cada um pode criar o seu mundo. Na

PUC todo ano tem projeto final, quem estuda performance, cada um tem que descobrir sua maneira de arte. Se você acreditar que isso é performance, talvez você possa realizar sua obra. [...] Preparar chá é uma performance. *Seitai-ho* é cuidar do seu movimento, da sua vida cotidiana, segurando sua saúde através da educação corporal. Podemos falar que o *seitai-ho* também é uma performance. Brincar com as crianças e ao mesmo tempo observar, não é só brincar. [...] Que nem com a flor, a gente cuida da planta, está esperando florescer. Parece que não está fazendo nada, mas quem estuda *seitai* está olhando, e só olhar e a maneira de olhar é arte ou uma performance. (Entrevista realizada em 23 abr. 2004).

Como afirma Richard Schechner (2003: 48), neste começo de século XXI, há uma tendência geral à dissolução de todos os tipos de fronteira, em que distinções clássicas entre “como se fosse performance” e “ser performance” estão desaparecendo. Segundo ele,

prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. [...] Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos (2003: 27-28).

Tanto na perspectiva de Tanaka como na de Richard Schechner, a performance aparece como um atributo do modo de ver, e é uma categoria construída a partir das associações e relações que atribuímos a cada ação. Vamos tratar aqui do caso específico da performance *FuGaku-Mockado*, uma obra cênica e, como tal, efêmera, que traz como mote cerâmicas, peças que têm a particularidade de serem transformadas ao longo do tempo. Esvai-se o encontro do performer com a cerâmica e ficam as peças, portadoras de sua própria história.

Victor Turner, em seu livro *From ritual to theatre* (1982: 13), diz que a antropologia da performance é uma parte essencial da antropologia da experiência, e que “cada tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, é explanação e explicação da vida”. Refere-se à etimologia da palavra performance, que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou “executar completamente”, e assim situa a performance como o final apropriado de uma experiência.

No debate na USP sobre a performance *FuGaku-Mockado*, dialogamos sobre o processo de criação da obra. A performer Ciça Ohno narra a sua experiência:

Perceber as peças através do toque; colocar a mão e perceber qual era o movimento que elas reproduziam internamente no meu corpo. Às vezes, segurando para ver qual era o peso delas, a textura, e aos poucos ir me aproximando das peças. Até que chegava um momento em que eu improvisava mesmo: Nesse momento, saiu várias vezes uma espécie de serpente, não sei por quê, mas enfim, quase como um personagem serpente, uma mulher serpente. As peças me causaram muitas impressões, também de uma verticalidade, dados que iam pincelando várias coisas, em vários momentos do processo. Até que teve uma hora que compartilhei com um grupo de pesquisa formado por algumas pessoas que já estavam conosco há algum tempo e eu disse: “vamos brincar com estas peças?” E assim fomos brincar. Depois, começamos a arrumar o jardim, então

uma das práticas era carregar terra, pisar na terra, perceber este elemento terra que é o elemento básico da cerâmica. A terra com a água. Foram meses brincando de carregar terra. Então eu falava: “Toshi, quando é que a gente vai recomeçar os trabalhos cênicos?” E ele: “o que você não está vendo é que a gente já está fazendo.” [...] Eu acho que o *Mockado* pouco se fez no sentido de construção de cena, não tem nada na verdade. Agora o que tem por trás disso, a gente bater o pé, fazer o chão lá em casa, fazer os treinamentos, cuidar das crianças, isso tudo está inserido na construção de um corpo, do equilíbrio de tudo. Por isso acho que é um corpo que você trabalha em vários mundos, e é preciso ter muita força de vontade para conter e adquirir um corpo que sustenta o cênico. (Debate na USP, realizado em 3 out. 2003).

A noção de corpo que aparece na prática do *seitai-ho* e na performance *FuGaku-Mockado* relaciona as esferas *de dentro* e *de fora*, coloca o corpo em processo, em contínua metamorfose na interação com o outro e com o meio em que está inserido.

A noção de tempo pode ser vista sob várias abordagens: temos o tempo mítico, o tempo ritual, o tempo do calendário. Como diz Paul Ricoeur, “o rito exprime um tempo cujos ritmos são mais amplos do que os da ação ordinária. Ao assim escandir a ação, ele enquadra o tempo ordinário e cada breve vida humana num tempo de grande amplitude” (1997: 181).

O tempo do calendário, que é o tempo socializado em cada cultura, é construído e compartilhado na ação cotidiana. O ritmo da metrópole tem suas peculiaridades, em contraponto com o ritmo do campo. O tempo interno que se cria na prática do *seitai-ho*, a sucessão do tempo físico no período de aula na metrópole, o tempo da ação performática, que é o tempo do rito expandido, dilatado, e os estados que ele cria nos performers e espectadores são algumas das facetas do tempo, que nos inspiram distintos modos de ver.

A visão de alguns espectadores da performance contribui para a reflexão sobre o tempo interno, o tempo da performance e o tempo cotidiano. Comenta John Dawsey:

Essa peça foi uma surpresa; esses movimentos vagarosos, na verdade movimentos mínimos, vindo lá das árvores, e me pegando de surpresa, vocês circundando por trás do público, e isso foi uma quebra na expectativa e no tipo de movimento que a gente está acostumado de certa forma. O movimento do dia na metrópole, talvez, mas foi quase uma aparição saindo da mata. [...] Deu um branco, um vazio, que foi crescendo, porque minha primeira sensação ao olhar aquele meio foi contemplar o vazio (Debate na USP, realizado em 3 out. 2003).

Na opinião da espectadora Ana Lúcia Pastore:

Eu gostei de ter me percebido sentindo muito mal. Porque eu cheguei muito apressada, achei que estava atrasada [...] e vim correndo e, quando eu cheguei, eu senti na frente de uma árvore, e primeiro o ambiente me fez me sentir muito mal por estar me sentindo daquele jeito. Tão apressada e, também como o John, eu senti a aparição de vocês como um convite para a gente se dar conta das sutilezas. Então durante toda a performance de vocês eu sentia que foi mudando minha sensibilidade em relação ao ambiente, porque aos poucos eu fui deixando de ouvir aqueles sons dos carros que a gente ia ouvindo passando e do avião passando. Das pessoas que às vezes estavam conversando e correndo, e eu fui observando coisas muito sutis. Não sei se vocês lembram, mas neste sábado teve uma revoada de cupins do chão e eu estava perto dali. Eu achei fantástico aquilo, porque fez parte da performance; se vocês tivessem combinado com os cupins, não teria sido tão bom. Porque chega uma hora em que o vento estava mais forte e as

roupas balançavam, os cupins apareciam e as pessoas começaram a se incomodar. Eu não me incomodei e eu detesto cupins, detesto insetos, e não me incomodei com eles! Até achei legal, porque alguns perdiam as asas. Ali em cima da minha roupa, claro que um entrou na roupa e me incomodou, mas com uma sutileza que em outra situação eu teria ficado muito incomodada, mas desta vez eu gostei muito. Eu diria que para mim foi um convite para as sutilezas da vida que a gente perde muito, quase totalmente. Uma experiência muito bonita (Ibid.).

Deleuze e Guattari, no livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, situam o conceito de *hecceidade*, que parece muito pertinente para pensar a que corpo o *seitai-ho* se refere:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afetos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia. Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito (1997: 47).

Essa definição de *hecceidade* tem uma grande conexão com a abordagem do *seitai-ho*, para o qual o que importa é como você está no instante em que se encontra. Nesse intercruzamento de latitude e longitude. De acordo com a estação, o dia, a temperatura da hora. Como dizem Deleuze e Guattari: “São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado”. Não há uma definição a priori do sujeito que se coloca em situação de treinamento, ou na situação de performance, é ele a partir da interação consigo mesmo, com o outro, com o espectador, no ambiente em que se encontra.

Quando o rosto torna-se uma *hecceidade*: “Era uma curiosa mistura, o rosto de alguém que simplesmente encontrou o meio de se ajeitar com o momento presente, com o tempo que está fazendo, com essas pessoas que estão aí”. Você é longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afetos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la. Um enxame de gafanhotos trazidos pelo vento às cinco horas da tarde; um vampiro que sai na noite, um lobisomem na lua cheia (Ibid., 49).

Ou uma nuvem de cupins no instante da performance *FuGaku*, como na descrição da espectadora Ana Lúcia Pastore, que simplesmente encontrou o meio de se ajeitar com o inusitado do encontro. Assim, a situação da performance é efêmera e repleta de pequenos acontecimentos tanto para o performer como para o espectador. Considerando, como Deleuze e Guattari, que

o clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam. [...] As relações, as determinações espaço-temporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades. [...] Uma *hecceidade* não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma (Ibid., 50).

As crianças, em grande parte, interagiram com a performance no contexto do jardim, do parque, circularam pelo espaço. Enquanto os adultos estavam parados, elas subiam nas árvores e no instante seguinte passavam no meio dos performers. Como o ambiente não era um espaço cênico convencional, elas se permitiram interagir em suas múltiplas potencialidades. Crianças simplesmente estão, nem muito além nem muito aquém do seu momento presente, situam-se em seu campo de presença.

O estado que a performance cria contribui para construir esses pequenos momentos de suspensão no cerne da metrópole, na convivência com os sons e estímulos próprios da cidade, deflagrando outros sentidos e percepções.

Como afirma Viola Spolin, em seu *Improvisação para o teatro*, todas as pessoas são capazes de improvisar, de valer-se da intuição e criar momentos de espontaneidade, em interação com as pessoas e o ambiente onde se encontram.

No caso do improviso na situação da performance, no contexto do *seitai-ho*, há uma influência dos anos de prática no corpo dos praticantes, que os disponibilizam para a cena. Nessa mesma perspectiva do improviso a partir do “corpo preparado”, do fazer espontâneo após a vivência, em seu relato autobiográfico, o cineasta Akira Kurosawa (1990: 276) diz que, embora trabalhe as seqüências de forma antecipada, coisas que ocorrem sem previsão podem produzir um efeito surpreendente. Ele compara esse processo ao de uma panela sendo aquecida ao forno: “Cinzas e outras partículas podem cair sobre a cobertura derretida durante o aquecimento e produzir imprevisíveis mas belos resultados”. Ele chama essas mudanças de percurso de “transformações em um forno”.

Por processo similar passa a ceramista ao colocar suas peças para aquecimento no forno, há o elemento inusitado na obra final. Essa dimensão também está presente no trabalho do performer, como fala Toshi Tanaka: “Em improvisação não tem previsão. [...] Por isso é que se não tiver uma direção vai ter mais saber, porque terá mais pesquisa, se tiver um ponto de vista fechado não vai ter possibilidade. Nós estamos treinando a respirar, a olhar, mas num tempo íntegro”.

Numa situação de performance têm-se, por parte tanto do performer como do espectador, os movimentos de olhar para dentro e para fora, o improviso podendo surgir de estímulos externos e internos. Como diz a espectadora Ana Lúcia Pastore: “A coisa dos cupins, que, aliás, foi seguida do vôo dos pássaros para comer os cupins. Isso também foi fantástico. Quer dizer, o espaço de vocês foi tomado por pássaros e cupins, muito legal aquilo”.

A performance *FuGaku-Mockado* aconteceu ao ar livre, com os performers transitando entre os espectadores. Não havia um espaço cênico frontal. Na tradição do teatro ocidental temos a convivência de palcos tradicionais, frontais, palcos de arena e espaços múltiplos onde atores e espectadores circulam. Mas ainda existe em muitos espectadores a tendência a uma expectativa de frontalidade na relação ator-espectador, como se só pudesse estabelecer uma relação cênica pelo olho. Esse tipo de performance

evidencia que não se vê inúmeros ângulos ao mesmo tempo, cada pessoa só vê o seu, e quem olha para um dos performers, desfoca o outro.

Em alguns momentos, os performers criavam uma composição que possibilitava que fossem vistos juntos, mas, dada a característica da performance e a amplidão do espaço, havia muitas vezes essa necessidade de escolha, por parte do espectador: para onde dirigir o olhar, sempre parcial. Essa eleição fica evidenciada no uso de câmeras fotográficas e fílmicas, o recorte da imagem, o que é enquadrado e o que fica de fora, um fragmento do real ou uma suposta ilusão de totalidade.

A performer Ciça Ohno fala da sua percepção no instante da performance: “A única coisa que me lembro é a sensação de total verticalidade. Eu senti um eixo muito claro. É a única coisa que me lembro daquele vazio todo, era este tubo e só. Estava muito claro isto dentro de mim”. Na fala do espectador John Dawsey: “Vocês parecem quase cerâmicas”; fica evidenciado o processo de transformação do ato performativo, que permite a expansão do performer na interação com o objeto, o “como se”, a construção de uma “segunda natureza” .

Ao observarmos a imagem da mão da performer no vaso de cerâmica, a maneira de tocar nos remete ao conceito de *najimi*, técnica de ficar junto, as mãos, o corpo, o olhar, mas com ar entre os corpos. Ao comentar esse conceito, Tanaka disse:

Dentro do corpo existem muitas lembranças, memórias, e o toque desperta essas lembranças. Se você toca com a mão, sem uma preparação não sente nada. Mas se tem uma preparação e toca qualquer coisa, aí vêm as sensações. É aqui que começam os movimentos. Antes de começar, ninguém sabe o que vai sentir. Parece que a cerâmica está pedindo. Mas quando sente a mão mais delicada, parece que puxa, algo vem naturalmente. Essa sensação é meu ponto de vista, que pode ser um pouco diferente. Na nossa geração falta sensibilidade com as partes do corpo. (Debate na USP, realizado em 3 out. 2003).

Uma das singularidades desse trabalho é ampliar as potencialidades de sensibilidade e expressão por parte do artista. Como diz a performer Ciça Ohno: “*seitai* trabalha muito dupla, com o outro, e essa percepção com o mundo, com os outros, o cuidado. Eu comecei a perceber como é gostoso ter cuidado com alguém, e isso também eu acho que de alguma maneira acontece cenicamente. No fundo, você começa a ter mais cuidados”. Tanto com o outro como na relação com os objetos cênicos, uma relação singular de escuta e observação é construída.

Durante a performance *FuGaku-Mockado* houve uma movimentação cênica circular, seja no movimento individual do performer ou na interação entre eles. O espectador John Dawsey comentou esse aspecto, especialmente a interação entre a movimentação circular do performer e a própria cerâmica, o que lhe dá uma imagem quase de recriação do trabalho do oleiro ou da ceramista na criação desse movimento, principalmente levando em conta que as cerâmicas de Shoko Suzuki se singularizam pela forma ovóide. A performer Andréa Egydio contou que o movimento e a textura da cerâmica apareceram durante a performance. Em vários momentos parecia que os performers entravam em sincronia com o movimento próprio das cerâmicas.

Para criar a cerâmica, Shoko Suzuki, como nas técnicas milenares, faz uso da terra, da água e do fogo em interação com o ar. Estão presentes os elementos básicos que participam de tantas cosmologias. Como expressar com o corpo, o movimento, a circularidade proposta pela ceramista Shoko no contato com o barro? Uma das formas, como já foi dito, são os movimentos dos performers, também circulares, seja em torno de si ou na interação com o espaço. Toshi diz: “Esta situação de colocar a cerâmica na

terra é especial, porque por muito tempo foi deixada fora, até quebrar, voltar à terra, a idéia da Shoko, de circulação, voltar à terra”. No percepção da performer Andréa Egydio: “As cerâmicas puxam para a terra, não só pelo peso, mas também pela energia; ela ajuda a te enraizar”. A intenção da ceramista e dos performers foi captada pelo espectador John Dawsey:

A sensação que eu tive é que vocês pareciam estar trazendo oferendas, todo aquele movimento. Um dos momentos marcantes foi a colocação destas cerâmicas na terra. Parecia uma oferenda à terra. Que é a terra voltando para a terra, é uma oferenda de terra para terra. É um ciclo. Depois disso eu senti uma liberdade muito grande nos movimentos, [...] porque eu senti o vento na verdade (Debate na USP, realizado em 3 out. 2003).

Durante a performance, Toshi Tanaka cantou um poema em japonês, criado por ele, que reverenciava o fogo. Presente na queima da própria cerâmica, o elemento fogo simboliza, com suas chamas, a ação fecundante, purificadora e iluminadora, ao mesmo tempo em que, ao queimar, pode devorar e destruir. (Chevalier e Gheerbrant, 1994).

Como diz Clifford Geertz (2001: 184), existem algumas palavras que podem nos levar ao “centro de todo um complexo de valores e atitudes culturais, revelando toda uma rede de roteiros específicos da cultura”. Os termos japoneses *naikan* (vista interna), *najimi* (maneira de tocar com ar entre os corpos) e *kan’no* (sensibilidade entre os corpos) desempenham esse papel na prática do *seitai-ho*.

Fazer parte do tempo cotidiano da metrópole, e trazer dimensões de tempos ritualísticos ou míticos, não é exclusividade da performance *FuGaku-Mockado*, faz parte do universo da arte. O que a singulariza e nos leva a elegê-la como estudo de caso é a construção de um caminho artístico que aborda uma experiência do sensível: a arte dos ventos. Campo privilegiado que nos permite fazer uma reflexão mais ampla sobre a atuação artística como espaço de observação de sutilezas, como cenário de improvisado e encontro.

### Referência Bibliográfica

- BASHŌ, Matsuo. *Sendas de Oku*. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores, 1983.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KUROSAWA. *Relato Autobiográfico*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Ano11. N° 12. Ano 2003. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. Nova Iorque: Paj Publications, 1982.