

Christine Greiner<sup>2</sup>

Embora os teatros japoneses tradicionais sempre tenham exercido grande fascinação entre nós no Brasil, nada se compara ao impacto do butô. Ohno Kazuo chegou a São Paulo pela primeira vez em 1986 e apresentou *Homenagem para La Argentina, O Mar Morto e Minha Mãe*. Essas obras movimentaram o público e muitos artistas mudaram seus conceitos sobre dança, apesar das dificuldades de se pesquisar butô fora do Japão. No Brasil, apenas fontes secundárias estavam disponíveis – poucos livros e artigos escritos por estudiosos estrangeiros (a maioria dos Estados Unidos e França), e cópias terríveis de videoperformances. Segundo o folheto de propaganda da primeira turnê de Ohno Kazuo em São Paulo e Buenos Aires, o próprio Ohno foi o criador da dança butô, e o nome de Hijikata Tatsumi nunca apareceu. Portanto, levou algum tempo para que os artistas e pesquisadores entrassem em contato com mais detalhes do treinamento e história do butô. Entre o final de 1970 e a década de 1990, artistas brasileiros se mudaram para Yokohama para estudar com Ohno, integrando um circuito que o transformou em um guru. A partir de 2000, inspirados por filmes, textos e fotografias, tanto os dançarinos japoneses quanto brasileiros passaram a oferecer oficinas das suas próprias versões do butô, sem nenhum treinamento específico. Ao mesmo tempo, houve uma reencenação filosófica procurando por novos caminhos, para além dos estereótipos. Em outras palavras, podemos concluir que a história do butô no Brasil inspirou uma genealogia complexa de questões sobre um Japão imaginário, corpos dançantes, imagens exóticas, mas também sobre nós mesmos e nosso poder de mudança coletiva.

#### *A experiência butô avant la lettre*

Antes do grande impacto de Ohno na década de 1980, o butô foi introduzido no Brasil através de dois eventos independentes. Eles representaram algo como um butô *avant la lettre*, que significa: experiências de dança conectadas, de certa forma, à história do butô, mas que optaram por não usar a terminologia butô.

O primeiro evento foi a chegada da dançarina Ohara Akiko, em 1961, na comunidade Yuba (localizada em Mirandópolis, a 600km de São Paulo)<sup>3</sup>. Essa não foi exatamente a introdução do butô no Brasil, por ter ocorrido numa condição muito específica dentro

---

1 Originalmente publicado em inglês no livro *Routledge Companion to Butoh Performance*, organizado pelos professores Bruce Baird e Rosemary Candelario (Routledge, 2018). Este capítulo foi gentilmente cedido pela editora e sua reprodução pode ser feita somente com autorização expressa da mesma.

2 Pesquisadora e professora Assistente-Doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autora de importantes livros sobre o corpo, a arte e a cultura japonesa, tais como *Butô: pensamento em evolução* (Escrituras Editora, 1998), *Leituras do corpo no Japão - e suas diásporas cognitivas* (n-1 edições, 2017) e *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos* (n-1 edições, 2017).

3 Yuba é uma comunidade agrícola criada em 1935, por Isamu Yuba (1906-1976). Os habitantes cultivam sua própria comida e, dentro da comunidade, eles não deveriam usar dinheiro. Além do trabalho duro na terra, os moradores aprendem diferentes tipos de arte como música, dança, pintura e teatro.



de Yuba; mas mesmo assim, podemos considerar esse fato como parte da nossa história butô. Ohara estudou dança no Japão na famosa Ando Mitsuko Academy, onde foi colega de Hijikata, durante os anos de 1950. Naquele momento, após a Segunda Guerra Mundial, companhias americanas como New York City Ballet, Martha Graham, Merce Cunningham e Paul Taylor performaram no Japão. Ohno Kazuo trabalhou na Ando Academy como professor convidado, dando aulas a respeito da sua interpretação pessoal da Dança Expressionista Alemã.

Ohara participou dessa nova tendência da dança ocidental no Japão e deixou Tóquio nos primórdios do butô. Ela conheceu Hijikata como estudante de dança e foi convidada por ele para se tornar um membro de seus primeiros experimentos. Esses experimentos evitavam passos de dança, introduzindo movimentações radicais e forte violência. Naquela época, ela testemunhou o começo da legendária performance *Kinjiki* (Cores Proibidas).

Analisando a dança de Ohara na comunidade Yuba, é muito difícil identificar uma referência explícita ao butô. Tive a oportunidade de entrevistá-la três vezes (1997, 1999 e 2008) e ela me explicou que essa distância estética e filosófica era totalmente intencional. Por mais de vinte anos ela fez um forte esforço para abandonar a “dança das trevas”. Consequentemente, seu grupo em Yuba esteve trabalhando em uma perspectiva diferenciada, desenvolvendo atividades com uma árdua rotina diária em contato direto com a natureza – cortando madeira, preparando hortas e assim por diante. O corpo dançante não é separado do corpo diário da comunidade. Apesar das enormes diferenças, esse é um aspecto que parece mais próximo do trabalho de Min Tanaka no *Body Weather Farm Project*, onde ele decidiu trabalhar tanto com artistas quanto com agricultores japoneses. Essas experiências clamavam por outro ponto de vista. Eles estão procurando maneiras diferentes de convívio, o que significa que o resultado coreográfico ou a pesquisa estética não era a prioridade. Nestes casos, é possível considerar a experiência em dança como um aparato biopolítico para melhorar os laços comunitários<sup>4</sup>.

O segundo exemplo que gostaria de mencionar é Kusuno Takao (1945-2001), um artista visual japonês que se estabeleceu no Brasil em 1977, quando começou a trabalhar com dançarinos e atores brasileiros de diferentes cidades (como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador). Nunca soubemos detalhes da experiência de Kusuno com butô no Japão. Ele foi um grande amigo de Ikeda Carlota e durante os anos de 1970 criou cenários para Maro Akaji e seu grupo Dai Rakuda Kan. Conheceu Ohno Kazuo quando seu irmão, o fotógrafo e produtor Kusuno Yuji, convidou Ohno para ir à São Paulo e desde então se tornaram bons amigos.

Depois de observar sua jornada por quase trinta anos, concluo que Kusuno criou um movimento muito particular (e relevante), inspirado pelo butô e por outros treinamentos japoneses<sup>5</sup>, e essa versão particular da dança butô foi, na realidade, nascida *no Brasil* com os artistas brasileiros.

---

<sup>4</sup> Em 2008, convidei Ohara e Ohno Yoshito para performar durante a exibição de Tokyogaqui (um Japão imaginário, Sesc Paulista). Eles dançaram uma pequena coreografia de Hijikata e falaram com o público sobre Tóquio no final da década de 1950. De acordo com ambos, naquele momento, ninguém entendia o que estava acontecendo. Eles apenas seguiram as “estranhas” instruções de Hijikata.

<sup>5</sup> Como aquecimento ele usou o caminhar *suriashi*, do treinamento de teatro Nô.



De fato, durante os primeiros anos em São Paulo, ele nunca mencionou a palavra *butô*. Introduziu, pouco a pouco, alguns exercícios de percepção corporal e explorou cuidadosamente as possibilidades criativas de cada intérprete. Seu primeiro trabalho, *Corpo 1*, foi apresentado em 1978 no Teatro FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) em São Paulo, e foi realizado pelo dançarino e coreógrafo J. C. Violla. Foi muito impressionante, especialmente porque Kusuno tentou experimentar outra velocidade e ritmo, muito lento, coisa que o público brasileiro não estava acostumado. Contudo, a pesquisa mais importante dessa fase foi desenvolvida com Denilto Gomes (1953-1994), um dançarino brasileiro que tinha formação no sistema de Rudolf Laban. Ele estudou com a pioneira Maria Duschenes (1922-2014), que introduziu o método Laban no Brasil. Gomes teve experiências prévias em grandes produções, mas também em performances underground, principalmente com a coreógrafa Janice Vieira, de Sorocaba (SP). A filha de Vieira, a pesquisadora Andreia Nhür, escreveu uma dissertação de mestrado analisando o trabalho de Denilto Gomes em 2008.

Outros dançarinos e coreógrafos estudaram com Kusuno, como Ismael Ivo, que veio a ser internacionalmente conhecido como um importante curador em Viena, Weimar e Veneza. Ivo concedeu diversas entrevistas<sup>6</sup> falando sobre sua experiência de aprendizado com Kusuno, não exatamente sobre *butô*, mas sobretudo acerca dos processos de criação e consciência corporal<sup>7</sup>. Há uma longa lista de artistas importantes que trabalharam com Kusuno, incluindo J. C. Violla, Emilie Sugai, Patrícia Noronha, Dorothy Lenner, Key Sawao, Ricardo Iazzeta, Marcos Xavier e José Maria Carvalho, entre outros<sup>8</sup>.

Pode-se dizer que Kusuno também deixou marcas importantes em diretores teatrais como Antunes Filho, que já tinha um interesse especial no Japão após o contato com Suzuki Tadashi e com o próprio Ohno. Antunes Filho é o responsável pelo CPT (Centro de Pesquisa Teatral do SESC-SP) e recebeu Ohno Kazuo e Yoshito em São Paulo, ajudando a organizar oficinas, palestras e apresentações com eles. A “influência” do *butô* no seu repertório foi mais visível em sua peça de 1991, *Paraíso Zona Norte*, inspirada no trabalho do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues<sup>9</sup>. Não havia referências literais a gestos, mas existia uma certa *disposição butô*, como parte da metodologia de Antunes para experimentar o corpo dos atores e um certo uso do espaço tempo. Em 2004, o espetáculo *Foi Carmen* apresentou-se como um tributo a Ohno Kazuo e à Carmen

---

6 Dois exemplos de entrevistas: o Programa Metrópolis, em outubro de 2012, e SESC TV, em agosto de 2015.

7 Em 2002, organizei o evento Vestígios do Butô com a família Kusuno no Sesc Consolação em São Paulo. A maioria dos dançarinos que colaboraram com Takao Kusuno apresentaram seus trabalhos, incluindo Ismael Ivo e Renée Gumiel que recriaram a peça de Kusuno, *As Galinhas* (1978), e a Companhia Tamanduá.

8 Entre os participantes da Companhia Tamanduá, Emilie Sugai continuou criando coreografias depois de 2001 (como *Tabi*, *Totem*, *Hagoromo* e *Lunaris*), sempre inspirada na metodologia de Kusuno. Key Sawao e Ricardo Iazzeta criaram sua própria companhia “Key Zetta e Cia” que se tornou um dos grupos de dança contemporânea mais importantes de São Paulo. Não era exatamente uma companhia *butô*, mas a experiência com Kusuno foi claramente considerada um ponto de início fundamental para o trabalho deles. E, finalmente, Patrícia Noronha está escrevendo uma tese de doutorado na Universidade de São Paulo, sobre a importância do *ma* (intervalo de espaço-tempo) na arte, que é algo que ela aprendeu a partir do Kusuno.

9 Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um jornalista brasileiro, considerado um dos dramaturgos mais importantes da sua geração.

Miranda, interpretada pela dançarina Emilie Sugai, que trabalhou com Kusuno por dez anos. Antunes refletiu sobre o mito de Antonia Mercé, a dançarina argentina que inspirou Ohno Kazuo; e a imagem de Carmem Miranda, a atriz portuguesa que se tornou um símbolo da cultura brasileira em Hollywood. De certa forma, essas duas mulheres eram espectros inspiradores.

Em 1995, Kusuno e sua esposa, Felícia Ogawa, criaram a Companhia Tamanduá e, pela primeira vez, apresentaram seu trabalho como dança butô. Kusuno estava focado na gênese do movimento de dança no Brasil, por isso convidou um indígena (Siridiwê Xavante) para participar do espetáculo *O Olho do Tamanduá*. Após essa peça, Kusuno e a companhia apresentaram seu último trabalho, *Quimera, o anjo sai voando* (1999).

Essas experiências foram inspiradas pelas imagens do butô; no entanto, seria um risco considerá-las como “obras butô”. Conversei com Kusuno alguns meses antes do seu falecimento e ele explicou que sua maior dificuldade para realmente trabalhar com butô na sua companhia era a falta de treinamento disciplinado (*shugyô*). Como Kusuno não possuía nenhum suporte financeiro para pagar seus dançarinos, eles costumavam vir por algumas horas a cada semana e então voltavam para suas vidas diárias, portanto eles não tinham a chance de desenvolver a “concentração” necessária para aprender butô. Isso também era um sintoma da precária condição do trabalho artístico no Brasil, sem qualquer apoio financeiro e enormes dificuldades para encontrar um espaço para ensaios. Então, quando perguntei se ele considerava seu trabalho uma experiência butô, ele negou completamente. Apesar de sua posição, muitos dançarinos que trabalharam com ele continuam desenvolvendo algo que consideram uma experiência butô.

#### *Dançarinos brasileiros em Yokohama*

Apesar das experiências anteriores de Ohara e Kusuno, o ponto de partida para difusão de algumas interpretações importantes do butô no Brasil aconteceu principalmente entre o final dos anos de 1980 e a década de 1990, quando alguns dançarinos brasileiros decidiram ir aprender butô no Japão.

Em 1987, a coreógrafa Maura Baiocchi estudou por cinco meses com Ohno e Tanaka Min. De volta ao Brasil, ela manteve diversas oficinas e escreveu um livro sobre sua experiência intitulado *Butô veredas d'alma* (1995)<sup>10</sup>. Baiocchi trouxe Min Tanaka e outros coreógrafos japoneses para apresentar em São Paulo e Brasília e foi fundadora, em 1991, do Taanteatro - Teatro Coreográfico de Tensões, em São Paulo. Naquela época, estava particularmente interessada nas possíveis conexões entre butô e outras experiências artísticas subversivas, tais como, o teatro de Antonin Artaud, as pinturas de Frida Khalo, a literatura de Florbela Espanca, os livros de Friedrich Nietzsche, entre outros. Colaborou com coreógrafos como Hugo Rodas e Regina Miranda e com diretores teatrais, como José Celso Martinez e o já mencionado Antunes Filho.

Ao mesmo tempo, mas por um período muito mais longo de pesquisa (de 1987 até os anos de 1990), a atriz Ligia Verdi tinha aulas semanais no estúdio de Ohno e atestou

---

<sup>10</sup> Este livro é a visão pessoal da autora sobre as lições de Ohno e um esforço para afirmar a impossibilidade de definir butô.



essa intensa experiência alguns anos depois, em uma dissertação de mestrado intitulada *O butô de Kazuo Ohno* (2000), na Universidade de São Paulo. Sua pesquisa não foi publicada, porém vários artistas e pesquisadores a leram, especialmente porque Verdi incluiu entrevistas excepcionais com Ohno Kazuo e Yoshito, além de uma descrição detalhada de suas aulas.

De 1991 a 1994, após finalizar seu curso de graduação em dança na Universidade de Campinas, a dançarina e poeta Ciça Ohno também decidiu estudar no estúdio de Ohno. Ao mesmo tempo, ela teve aulas de Nô com Kobayakawa Osamu da Tessenkai Escola Kanze, também de *seitai-ho* e *do-ho* como Masanori Sasaki e Tanaka Toshiyuki. Em 2001, ela e Tanaka criaram o Jardim dos Ventos, um centro cultural (com cursos e apresentações) que se tornou referência de *seitai* e *do-ho* em São Paulo. Em seu projeto pedagógico, eles não estavam focados no butô. No entanto, durante os espetáculos *Rio Adentro* (2015), *Iki Respiração* (2014) e *Tabibito Viajante* (2009), havia traços do butô que podem ser identificados através das possibilidades de metamorfose e pela percepção de diferentes níveis de consciência. De acordo com Tanaka, não é tanto uma questão de estética butô, mas principalmente um entendimento específico da percepção corporal que realça os intervalos de espaço-tempo e a consciência dos movimentos internos, como a respiração.

Outro exemplo de coreógrafa brasileira que decidiu estudar no Japão é Marta Soares. Em 1995, ela recebeu uma bolsa para artistas da Japan Foundation para pesquisar no estúdio de Ohno. A princípio, ela deveria permanecer seis meses, mas decidiu estender seus estudos para um ano. Soares nunca classificou sua dança como dança butô, mas ela considerou o butô como um divisor de águas fundamental em seu trabalho. Depois de passar uma década nos Estados Unidos estudando dança com vários artistas, a experiência butô transformou radicalmente seu entendimento de movimento corporal, de consciência e de seus processos de criação. A primeira peça que ela criou depois de chegar do Japão, foi *Les poupées* (As bonecas, 1997), inspirada nos anagramas corpóreos criados no início da década de 1930, pelo artista Hans Bellmer. Depois de estudar essas imagens, Soares procurou outra forma de movimento para investigar mais profundamente a fragmentação corpórea, a experiência se focou nas possibilidades das articulações e desarticulações corporais. Essa pesquisa acerca das imagens visuais do corpo continuou em sua coreografia *Homem de Jasmim* (2000). Para essa peça ela explorou os poemas de Única Zurn, que foi casada com Hans Bellmer. Partindo desses escritos, Soares testou coreograficamente a frágil fronteira entre vida e morte e, além dos poemas de Zurn, Soares se inspirou na artista Francesca Woodman e sua pesquisa sobre metamorfose e corpos amorfos. Ela deu movimento às fotografias de Woodman não copiando-as, mas explorando o movimento potencial das posições corporais nas imagens, que podem ser melhor reconhecidas durante a performance nos longos momentos de pausa aparente. Até 2004, o universo feminino esteve sempre presente no trabalho de Soares e, para *O Banho*, ela pesquisou a vida de Dona Yayá, uma rica brasileira que, depois de ter sido considerada louca no início dos anos de 1920, foi trancada em sua própria casa até morrer em 1960. Baseada em sua pesquisa prévia sobre Bellmer, o qual estava muito interessado nos escritos de Jean-Martin Charcot sobre mulheres “histéricas”, Soares decidiu usar a



metáfora do banho, referenciando os longos banhos usados como terapia em Salpêtrière para “acalmar” mulheres supostamente insanas. Analisando seu repertório, é possível identificar a presença do butô entre as imagens encarnadas de todas essas mulheres que também viveram à beira da crise.

Entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000 outros dançarinos decidiram ter aulas com Ohno Kazuo e também com seu parceiro e filho Ohno Yoshito. No entanto, a maioria deles compartilhava o mesmo desejo de copiar um modelo exótico de dança. Alguns desses dançarinos estudaram com Baiocchi. Mas essa tendência também poderia ser identificada entre dançarinos brasileiros que nunca estiveram no Japão e decidiram criar um butô pessoal e imaginário, já que ficaram completamente fascinados pelas poderosas imagens<sup>11</sup>.

Depois de 2000, as visitas regulares de “instrutores” japoneses que viviam no exterior e tinham pouco ou nenhum contato com Ohno e Hijikata intensificaram a onda de mal-entendidos. O Brasil, no século XVI, era um país colonizado e, de 1964 a 1985 a população foi submetida ao poder de uma ditadura militar. Portanto, a busca por gurus e mestres pode ser considerada um traço importante da nossa história, transformando o “butô autoajuda” em um clichê popular entre nós.

#### *Procurando pelas mesmas referências*

Outro exemplo inspirado pelo butô é o trabalho teatral do grupo Lume, sediado na cidade de Campinas (SP). O criador do Lume foi o ator Luís Otávio Burnier (1956-1995), que desenvolveu seus estudos em mímica, teatro e dança em Paris. Durante sua estadia na França, ele pesquisou kabuki e butô. Ao mesmo tempo, ele se interessou pela metodologia do Odin Teatret, trabalhando com o diretor teatral Eugenio Barba em Oslo. O desejo de experimentar diferentes treinamentos corporais, especialmente os asiáticos, se tornou uma característica importante de seu trabalho.

A presença de colaboradores butô no Lume ocorreu em momentos distintos: em 1995, Nakajima Natsu foi convidada como pesquisadora visitante; em 1997, Furukawa Anzu criou uma peça especialmente para o grupo, baseada no livro *Cem anos de solidão*, escrito por Gabriel Garcia Marquez; e em 2004, Endo Tadashi coreografou *Shi-zen*. Apesar dessas experiências, o grupo Lume não abraça o butô como um rótulo. O butô foi considerado um dos elementos de uma técnica e metodologia muito singulares que o grupo desenvolveu nos últimos vinte anos. Com exceção de *Shi-zen*, que estava mais próximo do estereótipo butô devido à orientação de Endo Tadashi, as outras peças parecem ser apoiadas na pesquisa deles sobre singularidades corporais. Um bom exemplo foi a coreografia de Furukawa. Ela observou o material de cada intérprete, tentando criar conexões com sua própria experiência butô, mas sem nunca impor padrões de movimento

---

11 Um bom exemplo é João Roberto de Souza, conhecido como João Butoh. Ele é de São Simão, uma pequena cidade do estado de São Paulo, e se considera o nome mais importante do butô na América Latina. Ele nunca teve um treinamento butô, criou seu próprio estilo e o Ogawa Butoh Center. Essa dicotomia entre imitação e reencenação também motivou minha primeira incursão na pesquisa sobre o butô fora do Japão e, em 1998, publiquei *Butô, pensamento em evolução*, baseando-me em minha tese de doutorado para direcionar esse tema.



ou parâmetros estéticos relacionados aos clichês butô. Assim sendo, a presença do butô pôde ser notada através dos pequenos gestos das atrizes Ana Cristina Colla e Rachel Scotty Hirson. Considerei um precioso *insight* nessa experiência a maneira como Furukawa e as atrizes construíram uma conexão inesperada entre suas pesquisas anteriores a respeito dos gestos e narrativas de diferentes regiões brasileiras e a meticulosa estratégia do butô para lidar com a construção de singularidades corporais.

### *A imaginação butô*

Além dessas experiências que envolveram artistas os quais realmente frequentaram aulas de butô (no Japão ou no Brasil), há também outros tipos de experiências de coreógrafos brasileiros que foram movidos por imagens, projeções e memórias butô. A diferença entre essas experiências e aquelas relacionadas ao butô estereotipado é clara. O objetivo não é copiar um modelo, mas estabelecer um encontro com as questões essenciais<sup>12</sup>.

*Coreoverações*, de Thiago Granato, é um desses exemplos. Ele começou a coreografar em 2008 e, antes disso, dançou com coreógrafos do Rio de Janeiro, como Lia Rodrigues e João Saldanha; e de São Paulo como Cristian Duarte e Thelma Bonavita, entre outros nomes importantes da dança contemporânea brasileira. Ele também teve a oportunidade de estudar na França e Alemanha através de diferentes programas de residência artística. A ideia principal de *Coreoverações* era propor encontros imaginários com os coreógrafos Lennie Dale (membro do grupo subversivo Dzi Croquettes) e Hijikata Tatsumi.

O objetivo de Granato não era recuperar gestos literais de jazz e de butô, nem reconstruir coreografias específicas. Ele estava explorando as possibilidades de “conversar” com artistas mortos durante um encontro imaginário, obtendo insumos de suas memórias.

Para atingir esse objetivo, ele escolheu a experiência do jazz como ponto de partida. Lennie Dale foi considerado um pioneiro do jazz nos anos de 1960, devido a sua grande experiência em musicais americanos antes de chegar ao Brasil, onde conheceu a Bossa Nova. Porém, a marca política de sua carreira foi o grupo Dzi Croquettes, criado em 1972 por Wagner Ribeiro de Souza, Bayard Tonelli, Reginaldo Poly e Benedictus Lacerda. Inspirados pelo bloco de carnaval Piranhas, no Rio de Janeiro, os Dzi Croquettes começaram suas atividades com um humor subversivo no qual todos os participantes se vestiam como mulheres. Como mencionei anteriormente, isso aconteceu durante o turbulento período da ditadura militar, um momento histórico com códigos morais muito rigorosos e uma abordagem explícita para lidar com o corpo a partir de uma perspectiva nacionalista. A transexualidade e homossexualidade estavam fora do escopo das “declarações normais”.

Em Tóquio também havia um grande interesse pelo jazz durante a década de 1960. Hijikata estava curioso a respeito da coreógrafa Katherine Dunham, que foi iniciada nos rituais do vudu haitiano em 1950. Além disso, havia também uma presença significativa

---

12 Essa ideia de “encontros” entre questões artísticas foi desenvolvida por Miryam Sas, no seu livro *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return* (2011).



de músicos de jazz no Japão e Hijikata sentiu-se particularmente tocado pela maneira com que esse gênero musical representava uma manifestação subversiva contra o racismo.

No trabalho de Granato, a especificidade dessas diferentes experiências de jazz e suas ações políticas não apareceram literalmente. Mas houve uma “crise de identidade” proposta pelo artista, que confundiu as fronteiras entre ele próprio, Dale e Hijikata, constituindo uma espécie de comunidade fictícia de dança eletiva. O contraste entre luz e sombra, os movimentos ondulantes do corpo e o uso de diferentes escalas temporais podem ser considerados partes da sua coreografia experimental.

O último exemplo que eu gostaria de citar é a obra de Marcelo Evelin, *Kinjikinstruction*, que continua sendo executada. Evelin nasceu em Teresina, capital do Piauí, localizado na Região Nordeste do país, é o estado mais pobre do Brasil. Ele viveu em Amsterdã por vinte anos e depois de 2000 decidiu voltar para sua cidade natal, Teresina, onde criou o Grupo Dirceu.

Em *Mono*, de 2011, Evelin e outros dois dançarinos criaram três solos inspirados em diferentes artistas. Nesse momento, Evelin começou a sua jornada em busca de Hijikata. Em seu solo, dançou na companhia de bonecas, fazendo uma referência à sua infância, quando era proibido de brincar com bonecas (coisa de menina). Mas durante o trabalho, outro aspecto foi trazido à tona: as fronteiras indistintas entre corpos animados e inanimados, além de outras questões presentes na pesquisa de Hijikata (por exemplo, ambiguidade genital).

*Kinjiki* (Cores Proibidas), como citado anteriormente, foi a primeira obra butô, apresentada em 1959. Como Granato, Evelin não está interessado em qualquer tipo de reconstrução coreográfica. Ele me explicou que ficou profundamente comovido por algumas “instruções implícitas” nessa peça, que sugeriam um estado de corpo precário, como um corpo estrangeiro vindo da pobre Tohoku (Nordeste do Japão) para Tóquio, mas também um corpo sexual e perverso inspirado nos romances de Mishima Yukio e Jean Genet. De certa forma, ele está criando um encontro ficcional entre Tohoku e o Nordeste do Brasil. *Kinjikinstruction* será a primeira parte de um grande projeto chamado “Dança Doente”, inspirado no último livro de Hijikata, *Yameru Maihime* (Dançarina Doente). Ao mesmo tempo, ele criou em Teresina um novo espaço, chamado Campo, para apresentações e experimentações artísticas. Portanto, a pesquisa artística e a abertura de um novo espaço na cidade, feito para compartilhar processos de criação entre artistas locais e estrangeiros, pode ser entendido como parte do mesmo fluxo de informação, o que significa que isso não está relacionado apenas à composição de novas danças, mas também ligado à geração de um novo entendimento de arte e comunidade. É um novo panorama para a cidade e para os corpos dançantes. A empatia com o butô de Hijikata é clara. Acima de tudo, Hijikata precisava encontrar uma maneira de sobreviver através de sua experiência singular de movimento, conectando percepção, pensamento e linguagem. No entanto, o meio ambiente não foi separado, foi chamado simultaneamente com suas múltiplas memórias do corpo. Evelin tentou a mesma trajetória, revivendo eventos (eventos reais e movimentos imaginários) que continuam vivos em seu corpo: uma viagem a Tohoku, uma narrativa imaginária de um livro que ele não pôde ler, a pobreza em Teresina, corpos precários, formas de resistência política.





### *Abordagem filosófica e reencenação política*

Rebecca Schneider (2011) é uma das importantes estudiosas que vem questionando como lidar com os vestígios de performances e ocorrências históricas. A ideia da *reencenação* não significa copiar, restaurar ou imitar o passado. Como Schneider apontou, eventos históricos como uma guerra nunca estão finalizados. Em vez de terminarem, são levados a diante por memórias incorporadas que não definem limites entre lembrança e passado. Nesse sentido, reencenação significa capturar um traço e reencená-lo através da memória corporal. Este também tem sido um assunto importante para as artes cênicas. É uma escolha entre abordar a arte “ao vivo” como algo que desaparece (uma presença e não um arquivo), ou como ambos: o ato de permanecer e reaparecer.

Refletindo sobre os vestígios do butô no Brasil, parece que as experiências mais relevantes estão mais ligadas à ideia de reaparecimento e algum tipo de reencenação política. A maioria dos materiais disponíveis continua sendo uma variedade de documentos midiáticos (fragmentos de filmes e fotografias). Contudo, de acordo com Ariella Azoulay (2008), há sempre um “contrato” entre as fotografias, as pessoas fotografadas e aqueles que veem as imagens. Azoulay emprega o termo “contrato” para lançar palavras como empatia ou compaixão. Esse contrato subjetivo é o “organizador da contemplação”. Para ela, as fotos estão sempre mudando. Significam coisas diferentes dependendo do contexto e, portanto, elas podem ativar diferentes ações. Não se trata da expressão de condições preexistentes ou “essências interiores” supostamente expressas nas imagens fotografadas. Essa ideia pode sugerir uma outra possibilidade de lidar com fontes históricas.

Além desses debates epistemológicos, também é importante reconhecer o papel da abordagem filosófica proposta por Uno Kuniichi. Na última década, Uno veio ao Brasil quatro vezes, oferecendo palestras em diferentes cidades (São Paulo, Rio de Janeiro, Ouro Preto, Campinas e Salvador). Após a tradução de seu livro *A Gênese de um Corpo Desconhecido* (n-1 edições, 2012) para a língua portuguesa<sup>13</sup>, vários artistas e pesquisadores de diferentes cidades repensaram suas ideias acerca do butô<sup>14</sup>.

Todos que tem a oportunidade de estudar a história do butô sabem que o corpo dançante proposto por Hijikata (o corpo morto) sempre foi singular e situado. Era uma experiência corporal radical que não fazia sentido de uma forma genérica e nunca deveria ser considerada um modelo estético para ser seguido a partir de uma perspectiva mimética, com maquiagem branca no corpo, membros contorcidos e caretas. Essas coreografias estereotipadas continuam a fascinar o público, mas simultaneamente tornou-se possível reconhecer diferentes abordagens, muito mais próximas das compreensões filosóficas do

---

13 Traduzi seus textos, após dez anos de parceria, compartilhando seminários e projetos de pesquisa com Uno em diversos lugares (principalmente Tóquio, São Paulo e Lisboa).

14 Entre eles está Éden Peretta (que escreveu um livro sobre a história do butô, *O soldado nu* [Perspectiva, 2015] e então tornou-se professor na Universidade Federal de Ouro Preto). A artista visual Ana Amélia Gennioli, o performer e cineasta Ernesto Filho e o já citado Grupo Lume (que propôs uma discussão sobre a pesquisa de Uno para lidar com possíveis conexões entre butô, Artaud e a filosofia de Deleuze e Guattari) e, em particular, Renato Ferracini, que escreveu sua tese de doutorado inspirado na filosofia de Deleuze e Guattari, tentando estabelecer pontes entre teoria e prática para pensar a criação como uma construção de singularidades incorporadas. Ao ouvir as palestras de Uno, essa conexão se tornou mais forte.



butô. Em 2011, durante uma palestra pública no Sesc Consolação (SP), Tanaka Min afirmou que não considera mais sua dança como butô, porque o butô não era compatível com um certo sistema de arte (incluindo festivais, orçamentos, etc.); e também porque butô era algo que Hijikata propôs em um determinado contexto histórico e quando ele fazia, era significativo, mas provavelmente não é mais.

Essa foi uma conclusão radical, mas, do meu ponto de vista, muito ambígua. Se butô não é compatível com o mercado de arte contemporânea, ele seria o veículo perfeito para questionar os limites do neoliberalismo como um poderoso operador filosófico para reinventar corpos, movimentos e pensamentos. No contexto da América Latina, essa pode ser uma maneira diferente de reencenar o aspecto mais político da experiência de Hijikata. No nosso caso, não temos que lidar com os vestígios da Segunda Guerra Mundial, mas com outros tipos de biopoderes que emergiram de nossa história colonial e recente ditadura. Poderíamos considerar a reencenação do butô como uma estratégia poderosa para confrontar o neoliberalismo, narcisismo e a arte inofensiva? Seríamos capazes de reencenar a história butô além dos limites da auto expressão?

Existe uma prática budista que em japonês se chama *shugyô* (cultivo pessoal). A qual indica um projeto prático ou treinamento de espírito através dos recursos do corpo. É uma outra forma de explicar como o movimento e a prática corporal elevam o pensamento, como diversos cientistas e filósofos do Ocidente também propuseram para explicar a ideia de uma mente corporificada. O filósofo Alva Noë, por exemplo, explicou que devemos pensar nas habilidades sensório-motoras como “habilidades protoconceituais”, pois o conhecimento conceitual emerge do movimento corporal e não inicia como discurso organizado (NOË, 2004, p.183). Butô não tem nada a ver com a prática budista, mas a aliança entre corpo e mente é uma questão importante.

Nesse sentido, gostaria de sugerir que existem diferentes abordagens para tratar o “treinamento butô”. Em alguns casos, os coreógrafos estão interessados em procedimentos específicos, como por exemplo: como articular e desarticular o corpo, como experimentar a metamorfose dos estados corporais, dentre outros componentes da técnica butô. Contudo, a reencenação política do butô é algo relacionado ao que o filósofo Brian Massumi propôs como “intuição como uma arte política”.

A intuição não é um sentido interior místico. Não conota uma relação mais profunda ou mais autêntica com o eu. E não é o oposto da racionalidade... é algo performado na formação da percepção... o pensamento-sentimento corporificado é intuição (MASSUMI, 2015, p.45).

É político porque está cheia de potencial para a mudança. Torna-se um campo de potenciais. A maioria dos artistas brasileiros aqui mencionados não tem um profundo conhecimento da história butô. Mas eles sentem o pensamento-sentimento corporificado proposto por Hijikata e tem tentado experienciar isso através de seus próprios corpos e questões, procurando por sua própria “ferida”. De acordo com Uno Kuniichi, Hijikata se desarticulava ao assumir:



uma extraordinária densidade e sensibilidade, as experiências e pensamentos do corpo, reevocando a “ferida” do corpo... A experiência do corpo para ele é, acima de tudo, a experiência dessa ferida. Seu pensamento está profundamente ligado à essa ferida (UNO, 2012, p.60).

Esse enigma político da dança de Hijikata lida com a singularidade da vida e da morte, através de um cadáver dançante que arrisca sua vida para se levantar. É possível reencenar essa proposta para evitar a condição de vida nua nos lugares abandonados como Teresina? É possível reclamar para esse movimento não produtivo o resultado da exposição de corpos precários e vidas precárias?

Tradução: Amanda Lopes Galvão

## REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- BAIOCCHI, Maura. *Butô, Veredas d'Alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- GREINER, Christine. *Butô, pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo M. *Tokyogaqui um Japão imaginado*. SESC, 2008.
- GREINER, Christine. *Hijikata Tatsumi – le corps mort vers la vie*. Ebisu Magazine, Études japonaises 40-41. Tóquio: Maison Franco-Japonaise, 2009.
- MASSUMI, Brian. *The Power at the End of the Economy*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.
- NHÜR, Andreia. *Procura-se Denilto Gomes, um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*. Dissertação de mestrado, PUC-SP, 2008.
- NOË, Alva. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- VERDI, Ligia. *O Butô de Kazuo Ohno*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 2000.
- SAS, Miryam. *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter, Engagement and Imagined Return*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2011.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains, Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Abingdon, UK: Routledge, 2011.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.



