

REFLEXÕES (PO)ÉTICAS NA DANÇA BUTÔ¹
(Po)ethical reflexions in butoh dance

Thiago Abel²

RESUMO

Ao considerar o singular processo de criação da dança butô, movimento de vanguarda pós-guerra nascido no Japão ao fim da década de 1950, criado por Hijikata Tatsumi e tendo como principal colaborador Ohno Kazuo, o artigo apresenta uma reflexão sobre o conceito “(Po)ética”, objetivando chamar atenção para a existência de novas epistemologias de dança embasadas em matrizes éticas e poéticas, apartadas da instrumentalização estética e do engessamento das matrizes visuais.

Palavras-chave: Butô, Dança, Poética, Estética.

ABSTRACT

When considering the singular creation process from the butoh dance, an avant-garde post-war movement born in Japan in the end of the 1950s, created by Hijikata Tatsumi and having Ohno Kazuo as its main collaborator, this research brings a reflection about the concept “(Po)ethics”, objectifying to call attention to the existence of new epistemologies of dance grounded on ethical and poetical matrixes, set apart from the aesthetical instrumentalizations and the plastering of visual matrixes.

Keywords: Butoh, Dance, Poetics, Aesthetics.

1 Este artigo é fruto da dissertação de mestrado de Thiago Abel intitulada *(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil* (PPGADC/UNICAMP).

2 Mestre em Artes da Cena pela Universidade de Campinas - Unicamp (SP). Diretor e performer do Núcleo Experimental de Butô (São Paulo). E-mail: thiago.abel@hotmail.com.



“Não siga as pegadas dos antigos, procure o que eles procuraram”
(Bashô Matsuo).

A dança *butô* emergiu de um contexto sociopolítico particular, mas suas investigações são amplas e abarcam problemáticas atualmente presentes por todo o mundo, especialmente em países explorados pelo colonialismo e pelo imperialismo. Sua luta não pode ser resumida de modo tacanho às imagens de um Japão existente apenas no imaginário daqueles que o inventam aludindo-o aos fetiches orientistas³— bomba atômica, cultura milenar, zen, tecnologia, modernidade versus tradição, sociedade serena, disciplina, etc. Sua luta remonta de crises existentes no Japão desde o século XIX, é resposta às nações imperialistas, é batalha de resistência contra as “luzes” do Iluminismo racionalista, é dança de carne que expõe as rachaduras presentes nos alicerces da modernidade uraniana e apolínea, negadora da morte, da terra, das forças dionisíacas, do caos.

Encara-se neste artigo a dança *butô* como expressão híbrida resultante de conexões e tensões surgidas desde 1873 com a abertura das fronteiras do Japão para a Europa pela Missão Iwakura⁴, contato que resultou na imersão do Japão em uma crise de identidade e de valores que chegou ao ápice com a derrota na Segunda Guerra Mundial em 1945. A dominação estadunidense gerou uma relação turbulenta e contraditória durante o pós-guerra que desencadeou no desejo de resistência expresso em centenas de manifestações populares e na consolidação de inúmeros movimentos artísticos no Japão a partir da segunda metade do século XX. Nesse contexto o *ankoku butô* (Dança das Trevas) amadureceu como manifestação artística que investigou a diluição dos corpos sociais em direção à carne, através de processos criativos que tinham a metamorfose como tema motriz, objetivando trazer à tona a existência soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica, por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida.

3 Orientalismo: termo utilizado por Edward W. Said para descrever o movimento de invenção do Oriente pelo Ocidente, em especial pela ótica da Inglaterra e da França, debruçando-se sobre como uma civilização fábrica ficções para conhecer as diversas culturas a seu redor, tanto para entender quanto para dominar. Said aponta que “Oriente” não é um nome geográfico entre outros, mas uma invenção cultural e política do Ocidente que reúne as várias civilizações a leste da Europa sob o mesmo signo do exotismo e da inferioridade.

4 “Durante a Restauração Meiji (1868-1912), o governo provisório japonês pretendia invadir a Coreia. Mas em outubro de 1873, após uma série de debates, os planos mudaram em favor de uma reforma interna no país, tendo em vista uma ampla modernização. Uma equipe de especialistas japoneses de várias áreas, conhecida como Missão Iwakura, partiu para a pesquisa de campo pelo mundo Ocidental. Na volta, discutido e publicado, o material recolhido durante as viagens, “Jornal das Viagens do Enviado Extraordinário Embaixador Plenipotenciário através da América e da Europa” (cinco volumes, que datam de 1878), passa a constituir a base imposta para uma série de reformas no ensino, na política, na economia e assim por diante. Havia três objetivos bem definidos: ser uma missão de amizade frente aos governos dos quinze países com os quais o Japão mantinha relações diplomáticas; começar a revisão dos tratados negociados com os governos estrangeiros; e aprender. Aprender tudo o que fosse possível para seguir um modelo criado a partir dessas investigações no Ocidente. [...] O resultado não poderia ser diferente. Entre grandes e pequenas imposições, toda uma geração cresceu sentindo-se inferior quando confrontada com culturas ocidentais. Mas o que poderia ser uma grande revolta, transformou-se em angústia e foi, em parte, absorvida pela arte” (GREINER, 1998, pp.7-8).



Tôhoku⁵ também existe na Inglaterra. A escuridão está por toda parte no mundo. O pensamento é feito de escuridão. [...] Há pessoas que de repente adquirem uma visão que vai além do Japão (HIJIKATA apud UNO, 2018, p.140).

Segundo Uno Kuniichi (idem), ainda havia na vida de Hijikata uma tensão conflituosa e criativa entre o que era definido como “Ocidente” e “Oriente”, entretanto, com a globalização, as dimensões geográficas, históricas e culturais não são mais delimitadas como outrora: “as civilizações e tradições já estão bem niveladas e nenhum corpo é dado a priori”. Na obra magna de Hijikata, estreada em 1968, *Hijikata Tatsumi e os japoneses: Revolta do corpo de carne*, o dançarino conseguiu expor que em sua investigação o Japão não era aquilo que definia sua identidade, mas aquilo que moldou seu corpo através das convenções, dos hábitos, da sociabilização; sua dança vem a ser então o ato de libertar o corpo destas amarras para acessar outras forças:

[...] seria esse vínculo com sua terra natal um retorno à origem, uma busca de identidade? Eu acho que não. [...] ele não buscou uma identidade consolidada em sua terra. É certo que ele acentuou visivelmente todas as formas ancestrais do corpo japonês [...]. Ele ficou mais e mais obcecado pelas lembranças das doenças, dos loucos, dos cegos que lhe haviam impressionado desde a infância, então não parou de copiar seus gestos. [...] Não, ele nunca buscou sua identidade, nem sua origem, já que ele buscava sempre qualquer coisa que destruía toda origem e toda identidade. Ele volta a ser a criança que ele era, criança que não se pergunta jamais quem ela é. Ele está no meio de tudo que vê, ouve, sente, toca. Tudo que o cercou e o atravessou uma vez começa a redançar em seu corpo. [...] Certamente não é a busca de uma identidade nacional ou de uma terra natal originária. É uma pesquisa de todos os átomos, de todos os fluxos que atravessaram o corpo de uma criança, tudo que pertence a uma terra sem nome, sem fronteira. [...] a dança é perpetuamente o devir outro. Devir não é imitar, nem simular, é se lançar entre você e o que você será (UNO, 2012, pp.47-48).

Tal reflexão não propõe em nenhuma instância a realização de uma pilhagem cultural ou uma apropriação tacanha dessa manifestação artística legitimamente nascida no Japão, mas objetiva auxiliar a desconstrução dos orientalismos – ou até mesmo dos “japonismos” – e de discursos puristas e atávicos em arte que não sabem lidar com os hibridismos de manifestações que surgem do encontro de múltiplas fontes, em contextos sociopolíticos e culturais complexos, uma vez que o butô possui em seu alicerce conexões – diretas e indiretas – com um largo espectro de correntes artísticas e filosóficas, valendo citar a literatura francesa e a filosofia alemã (Bataille, Marcuse, Nietzsche, Sartre, Genet, Lautrèmont, Sade); a dança moderna estrangeira (Dalcroze, Duncan, Saint-Dennis, Shawn, Humprey); a dança expressiva alemã (Wigman); elementos do Kabuki pré moderno, do Nô, do Surrealismo, do Xintoísmo; em forja com a subjetividade de Kazuo Ohno, sua fé híbrida que mescla elementos cristãos e budistas, sua participação na Segunda Guerra Mundial, sua vida entre a dança moderna e a docência como professor de educação física; com a subjetividade de Hijikata Tatsumi, sua infância campestre

5 Região no nordeste do Japão onde Hijikata nasceu e viveu até mudar-se para Tóquio.

na fria e distante Tōhoku, sua juventude repleta de dissidências sociais pelas margens de Tóquio, sua amizade com grandes nomes do cenário artístico e intelectual japonês (Mishima, Shibusawa, Nakanishi, Takiguchi, Hosoe).

O objetivo deste caminho reflexivo é aproximar-se das reais buscas de Hijikata. Suas inquietações transpassaram as décadas e permanecem relevantes à contemporaneidade: ainda é preciso desterritorializar uma sociedade que perdura capitalista, atada ao pensamento binário, lobotomizada pelas instituições religiosas, pelo mercado e pela comunicação de massa, em um constante anestesiamento, focada no futuro e jamais no presente. Além disso, a busca pela diluição dos “corpos sociais”⁶ é assunto atual e intenso não só no campo artístico, mas também no campo político, permeando discussões étnicas, linguísticas, de gênero, de condições físicas, de condições psíquicas e tantas outras.

* * *

Mesmo com artistas transitando entre a Europa e o Japão durante os anos 1970 e tomarem ciência da existência desta manifestação artística⁷, o início da efervescência do butô pelo mundo ocorre em 1980 com a apresentação de Ohno Kazuo (1906-2010) no Festival de Nancy (França) aos setenta e três anos de idade⁸, obliterando de certo modo os vinte anos anteriores onde Hijikata Tatsumi (1928-1986) solidificou seu projeto pessoal elaborado por toda a década de 1950, desenvolvendo os fundamentos filosóficos e práticos dessa dança durante seus primeiros e difíceis anos em Tóquio, cidade que vivia uma crise econômica e que de modo custoso foi se reconstruindo após a guerra.

Hijikata colocou em cena seu visceral, violento e erótico “Cores Proibidas” em 24 de maio 1959. Em 1960, promoveu o “Experiência 650”, uma série de eventos e performances onde artistas de diversas linguagens participavam de ações realizadas de forma improvisada pelas ruas de Tóquio e também em seu estúdio, o Asbestos Kan. Segundo Éden Peretta (2015, pp.52-53), estes trabalhos evidenciam a intenção de Hijikata de apresentar a dança não como objeto estético contemplado passivamente, mas como experiência intensa que se dá entre público e dançarino, repleta de provocações, perigos e outras formas de desequilíbrios sensoriais. Neste mesmo ano surgiu Ankoku Butô-ha, grupo integrado por Hijikata, Ohno Kazuo, Ohno Yoshito, Kasai Akira,

6 Termo utilizado por Éden Peretta (2015, pp.15-16) em alusão a um corpo construído pelo contexto cultural/civilizatório a qual se está submetido o viver em uma sociedade ocidental. Este corpo condicionado e automatizado poderia ser enfrentado ao buscar um corpo autêntico capaz de rebelar-se contra esta estrutura, subvertendo tanto sua anatomia quanto sua história.

7 A primeira apresentação de butô realizada no Ocidente *O Último Éden*, dirigida por Murobushi Kô e executada por Ikeda Carlotta, apresentada na França em 1978. Mesmo ano em que Ashikawa Yoko apresentou-se no Festival d'Automme.

8 De 1976 a 1985 Tatsumi Hijikata dirigiu Ohno Kazuo nos trabalhos *Homenagem para La Argentina* (1977), *O Sonho de Um Feto* (1980) de onde germinou *Minha Mãe* (1981) e *Mar Morto: Valsa Vienense e Espectros* (1985). Em Nancy, Ohno apresenta os dois primeiros trabalhos aqui citados. Após a morte de Hijikata em 1986, Ohno Yoshito auxilia o pai como diretor dos espetáculos, criando posteriormente *Ninfeias* (1987), *Flores, Pássaros, Vento, Lua* (1990) e *Caminho no Céu, Caminho na Terra* (1994). Com tais trabalhos Ohno peregrinará o mundo por aproximadamente vinte anos. Além dos espetáculos, também ocorreram diversas oficinas pelos países por onde passou, ambas as ações – apresentações e oficinas – atraíram diversos artistas a estudar com Ohno em seu estúdio em Yokohama.



Nakajima Natsu, Ishii Mitsukata, Takai Tomiko e Motofuji Akiko, ativo de 1960 a 1966. O trabalho do grupo pode ser dividido em duas fases: uma primeira onde os trabalhos se inspiraram na literatura de autores como Sade, Lautréamont e Genet; e uma segunda onde a inspiração literária abriu espaço para a investigação dos conteúdos da própria carne. Essa investigação da carne foi ganhando solidez e atingiu o ápice em 1968 com o já citado “Revolta da Carne”.

Em 1973, Hijikata deixou de dançar aos quarenta e cinco anos, no auge de sua popularidade, dedicando-se exclusivamente à função de diretor e coreógrafo. Manteve de 1970 a 1974 o grupo *Hangi Daitô Kan* – onde afinou e condensou suas investigações e procedimentos de criação – termo criado pelo amigo Mishima Yukio para descrever sua dança, que pode ser traduzido como “Espelho da Grande Dança do Sacrifício”. Segundo Peretta (Ibidem, p.60), mais relevante do que apontá-lo como um grupo é chamar atenção para a relevância conceitual do *Hangi Daitô Kan*, que propunha um corpo que se lança em sacrifício nas chamas para trazer à tona “aquilo que não tem voz”. De 1974 a 1976 trabalhou com o grupo *Hakutôbô* – formado apenas por mulheres, “como se apenas os doentes e as mulheres vivessem à beira do caos com seus corpos fluidos, frágeis, desconstruídos, sem esconder nada de frágil” (UNO, 2018, p.57). Publicou em 1983 seu único livro *Dançarina Doente*. Em 1985, conseguiu colocar em cena parte de seu projeto intitulado “Kabuki de Tôhoku”, não concluiu devido ao câncer e a cirrose hepática que tiraram sua vida em 1986 (PERETTA, 2015, p.62-83). Nestes últimos anos e sua vida, investigou aquilo que denominou “a coleção dos corpos debilitados”, uma pesquisa que almejava adentrar um universo onde “não há mais máscaras, nem armas, nem negações. Há apenas partículas, vibrações, movimentos infinitamente pequenos em que a vida e a morte não são mais separáveis” (UNO, 2018, p.58)⁹.

* * *

Ao fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, Hijikata Tatsumi já havia consolidado seu percurso artístico. Apesar de continuar dedicando-se ao aprofundamento das bases filosóficas de sua dança afinada à perspectiva de diluição de tudo aquilo que controla e despotencializa a carne, o público e a crítica começaram a identificar e cristalizar uma “forma” ao butô, enfraquecendo parte de suas questões iniciais.

Entre os artistas que têm propagado butô pelo mundo ocidental, há uma minoria que testemunhou o começo do movimento e um grande número de admiradores que reinventaram o butô segundo suas próprias necessidades e convicções.[...] A maioria das experiências norteadas por artistas (que pouco ou nada conhecem das questões iniciais do butô e dos treinamentos para criação), está amparada nos “produtos” do butô e não no processo perceptivo que havia gerado as pesquisas mais potentes. [...] Os pontos de partida mais populares foram: (1) modelos estereotipados que se estabilizaram no processo de replicação no ocidente, (2) clichês abstratos e herméticos que atravessaram os discursos, podendo significar qualquer coisa uma vez proferidos por supostos mestres e gurus; (3) e experiências melodramáticas que camuflaram toda inquietação política e filosófica em prol de um forte apelo emocional (GREINER, 2013, p.2).

9 Indica-se Peretta (2015) e Uno (2018) como referências bibliográficas em português para interessados em mais detalhes sobre as investigações de Hijikata Tatsumi.

Uma das causas para os fatos apontados por Greiner ocorreu pela dificuldade que dançarinos, críticos de arte e público interessado tiveram ao não apartar o *butô* dos cânones que são muitas vezes associados à linguagem da dança, uma vez que no projeto de Hijikata Tatsumi:

[...] a dança era concebida muito além de uma suposta organização sintática e racional dos gestos, caracterizando-se realmente enquanto uma experiência profunda da existência, impossível de ser circunscrita por um método preciso de ensinamento didático. A sua metodologia de trabalho sempre se apresentou de modo aberto e experimental, propondo-se efêmera em suas formas, mas densa em seu conteúdo (PERETTA, 2015, p.85).

E como acrescenta Greiner, “até o século XIX, os japoneses não demonstraram nenhum interesse em construir uma teoria estética. A percepção da vida lhes parecia mais que suficiente” (GREINER, 2017, p.49). Apesar de ter desenvolvido elaborados procedimentos de criação, nunca foi o intuito de Hijikata estruturar ou cristalizar um método, seu intuito era justamente encontrar portas de acesso cambiantes, mantendo os procedimentos a serviço da criação e não o contrário. O que pode ser encarado enquanto estrutura de seu trabalho são as matrizes (po)éticas, isto é, as profundas reflexões que Hijikata desenvolveu a respeito do corpo, da dança e da existência, para Uno Kuniichi (2018, p.105) “uma espécie de pensamento fundamental, que diz respeito a tudo, como uma ética ou uma arte de vida”; Gôda Nario (apud KLEIN, 1988, p.79), comentou que a sensibilidade de Hijikata “revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia pessoal de vida ou de uma epistemologia”.

O modo que o dançarino encontrou para “dar corpo” a esse pensamento sensível foi através de uma prática – discursiva e artística – poética: sensória, imagética e metafórica. Válido ressaltar que segundo Greiner (2015, p.28) – citando as pesquisas de George Lakoff e Mark Johnson – “a metáfora não é apenas figura de linguagem, mas pode ser reconhecida como operador primário da cognição, acionada pelo sistema sensorio-motor”, isto possibilitou gerar todo um conteúdo cogitativo que não se apartou corpo, pelo contrário, possibilitou e potencializou a transformação, subversão e metamorfose do corpo.

Toda essa elaboração criada por Hijikata é o que aqui é denominado “matrizes (po)éticas”. O jogo que se faz com a palavra “poética” ao escrevê-la com parênteses objetiva aludir que a poética da dança *butô* carrega uma ética, ao pensá-la a partir de da etimologia da palavra grega “*ethos*”¹⁰, compreendendo-a como um posicionamento diante da vida, um modo de existência. Nesta perspectiva, é importante desassociar ética de moral, sobretudo quando se discute uma manifestação subversiva por excelência. O sociólogo Michel Maffesoli auxilia esta questão ao dizer:

¹⁰ Caráter, disposição, costume, hábito.



Será talvez mais necessário do que nunca proceder a uma distinção entre a moral, que decreta um certo número de comportamentos, que determina os caminhos de um indivíduo ou de uma sociedade, que, numa só palavra, funciona com base na lógica do “dever-ser”, e a ética, que remete ao equilíbrio e à relativização recíproca dos diferentes valores que integram dado sistema (grupo, comunidade, nação, povo, etc.). A ética é, antes de mais nada, a expressão do querer viver global e irreprimível; ela traduz a responsabilidade que este conjunto assume quanto à sua continuidade. E, neste sentido, é ela dificilmente formalizável. Servindo-nos de uma metáfora, diremos que ela é comparável ao que, em medicina, denomina-se uma cinestesia: aquela sensação interior que experimentamos, tanto do que nos cerca, quanto do movimento muscular. Pode-se ainda ir além e dizer que a ética coletiva é o sentido vivido da estática e da dinâmica, que constituem uma sociedade enquanto tal. Em um tempo em que, seguindo-se à obsolescência das representações políticas, um número significativo das “belas almas” faz profissão de fé do moralismo, não será inútil lembrar que foi sempre em nome do “dever-ser” moral que se instauraram as piores tiranias, assim como o suave totalitarismo da tecnoestrutura contemporânea a ele muito deve. Por outro lado, será difícil negar que muitas atitudes comumente qualificadas de imorais originam-se de uma inegável generosidade da maneira de ser. Assim é a moral muitas vezes inspiradora ou acompanhadora da ordem estabelecida. A ética, ao contrário, manifesta-se ora nos sobressaltos dos períodos de efervescência, ora, de maneira mais difundida, pela duplicidade cotidiana, a qual, aparentemente aceitando as diversas imposições morais (no que concerne particularmente aos regulamentos do trabalho e do sexo), encontra numerosos expedientes para a expressão do querer viver obstinado da sociedade. [...] não há dúvida que o imoralismo ético da massa conserva, com o passar do tempo e de uma maneira astuta e encarniçada, uma multiplicidade de atitudes consideradas aberrantes pela moral indicada. O que deveria, por outro lado, tornar esta última mais modesta é o fato de que, não raro, a aberração de hoje foi a verdade de ontem ou será a de amanhã. [...] Esquecemo-nos muitas vezes desta evidência, que faz da anomia o motor de toda sociedade (MAFFESOLI, 1985, pp.21-22).

A anomia de Hijikata buscou destruir “todas as fronteiras que determinam os contornos e as formas da vida social, razoável, moral ou sentimental” (UNO, 2018, p.58). Sua (po)ética apresentou a vida como acúmulo de inúmeras mortes e o corpo como um cemitério onde as sensações se concentram e transpassam; compreendeu que qualquer possibilidade de transformação dos indivíduos em sua sociedade só seria possível ao combater os aspectos do identitarismo que engrossam as fronteiras entre o sujeito e o mundo buscando então proposições em direção à uma subjetividade porosa. Manteve-se fiel à Morte por ver nesta a força motriz da metamorfose e do devir; não perdeu de vista durante toda sua jornada uma das primeiras imagens: a galinha decapitada que permanece movimentando-se após o abate, evidenciando que há campos de movimentação independentes da ação cerebral ou controlada¹¹.

Segundo Greiner (1998, p.3), o butô é uma concepção com habilidade cognitiva

11 Diante a impossibilidade de explanar com profundidade sobre tantas matrizes (po)éticas em um artigo, o parágrafo que se seguiu buscou ao menos pontuar o que há de elo fundamental entre elas.

que disponibiliza o corpo para testar diferentes estados e percepções: “[...] um modo de perceber e mapear estados de ser vivo. É uma elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações, organizada pelos efeitos de nossa herança cultural. É válido ressaltar que nesta perspectiva o entendimento de “herança cultural” vai além da rasa compreensão de cultura em seu espectro social-civilizatório, uma vez que a investigação de Hijikata desejava acessar uma força corpórea que só seria possível ao apartar-se de alguns limites sociais¹². Hijikata busca uma herança que está na própria carne, incorporada, é claro, de afecções pessoais, coletivas, históricas, geográficas, geológicas, cósmicas e genéticas pela qual o corpo passa tanto enquanto indivíduo (em toda a experiência vivida pela subjetividade) como enquanto espécie (todas as transformações da vida biológica na evolução ocorrida durante milênios).

Sendo assim, isomorfismos seriam naturalmente uma consequência. Assim como na Química, seria possível presenciar o fenômeno onde duas ou mais substâncias de composição diferentes – os artistas e suas ações – se apresentassem com uma mesma estrutura cristalina – no caso, as matrizes (po)éticas. Entretanto há uma grande diferença entre isomorfismo e assimilação superficial. Poder-se-ia ter visto as matrizes (po)éticas do *butô* presentes nos dizeres de seu fundador transformarem-se em novos corpos. Este fazer artístico apreendido singularmente por cada corpo poderia ter apresentado vastas possibilidades físicas e psíquicas, tanto na forma quanto no conteúdo dessas criações, ao trazer para cena a potência de cada corpo. Entretanto, vê-se justamente o oposto: imita-se de modo banal e melodramático as caretas e contorções vistas em vídeos e fotografias dos anos 1960, 1970 e 1980.

[...] Tanto no Japão como em muitos países da Europa e das Américas proliferaram diversos grupos e performers que assumiram a dança *butô* como matriz poética de suas práticas artísticas, senão necessariamente no tecido dramaturgico de suas obras, ao menos nos fundamentos de suas técnicas de preparação corporal em busca de uma eficácia da presença cênica. Assim, de forma mais instrumentalizada e despida de seus princípios subversivos, a dança *butô* se apresenta atualmente extremamente difundida nos meios artísticos ocidentais. Talvez por isso muitos a consideram, equivocadamente, como mais uma “técnica” de dança, quando não um exótico método de *training*. Raros foram aqueles artistas que conseguiram, de fato, transcender a superficialidade de uma instrumentalização estética (tão importante na concepção artística ocidental, de matriz visual) e se aproximaram das raízes desse verdadeiro projeto herético (PERETTA, 2015, p.XXII-XXIII).

Parece haver ainda muita dificuldade em transcender a instrumentalização estética, mesmo quando o cerne do projeto está justamente em combater tais imposições ao corpo, permitindo-lhe investigar suas próprias forças e formas. Apesar do *butô* propor um novo processo de criação, ainda não se alcançou a emancipação de didáticas visuais e de replicação.

12 “O conceito de cultura é profundamente reacionário. É uma maneira de separar atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social e cósmico) em esferas, às quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiotização dominante – ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.15).



Na verdade, não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos, misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças descolam nossas percepções reais, das quais não retemos mais do que algumas indicações, simples “signos”, destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 2006, p.30).

O observador, tocado pelas potências da dança butô, ao buscar os mecanismos de sua transmissão, busca por vias já conhecidas, codificadas: surge a obsessão para encontrar uma técnica, um método, alicerçado em formas e fórmulas advindas de uma “instrumentalização estética de matriz visual”, entretanto o butô propõe justamente uma nova epistemologia em dança alicerçada em matrizes (po)éticas. O butô sempre foi enigmático e suas recriações podem ser vistas positivamente, desde correlatas ao pensamento-guia desta manifestação artística. Deste modo, compreende-se que criações artísticas como o butô, apesar de isomorfas, permanecem potentes quando mantêm conexões com suas éticas e poéticas, pois quando captadas apenas pela aparência tornam-se pastiches, decalques, formas vazias.

É válido ressaltar o que é apresentado por Nietzsche (2007, pp.58-60), “o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos”, só há concepção quando ocorre esta união, pois apenas nas aparências apolíneas é que Dionísio se objetiva. Faz-se aqui este apontamento para que não se crie um discurso de vilanização da estética, gerando um pensamento maniqueísta que cinda esses conceitos que só possuem efetivação quando unidos. O fato é que determinada poética não carece da necessidade de cristalizar-se em uma matriz visual idêntica a determinado padrão para ser legitimada. Toda obra de arte ganha certas características no decorrer de sua concepção por uma relação entre ética, política e estética, mas dentro de uma nova epistemologia alicerçada na (po)ética, seus aspectos visuais poderiam ser tão plurais e diversificados quanto o número de pessoas que a realizam. Ao fechar uma matriz visual ao butô castram-se as possibilidades de criar algo que realmente compactue com as ideologias do movimento.

* * *

Quanto à técnica, certamente fazemos exercícios para uma expressão, seja balé clássico ou dança tradicional japonesa, mas às vezes pensamos que não se trata de técnica, e que o que conta é como uma técnica se produz. Há uma fala com seu coração e outra apenas com sua boca. Uma técnica é como a palavra, podemos nos perguntar de onde ela vem, e para essa questão é importante perceber que não é apenas a técnica que determina tudo (HIJIKATA in UNO, 2018, p.129)

De acordo com o crítico de Kabuki Masakatsu Gunji: “se existe uma técnica altamente elaborada na dança de Hijikata, ela se encontra numa outra dimensão e não é o que podemos realizar com exercícios, no sentido geral. É de certa forma uma técnica da vida após a morte ou além da técnica” (apud UNO, 2018, p.137). Uno reitera: “se existe o que parece ser o domínio de uma técnica [...], é uma técnica bastante singular que



encontra seu sentido apenas quando relaciona-se à pesquisa fundamental de Hijikata” (UNO, 2018, p.137). Ao comentar suas impressões ao ver as gravações do espetáculo “Tempestade de Verão” (1973), disse: “uma forma, se esta existe, exclui sempre a fixação e a petrificação” (2018, p.48).

Seria triste receber apenas imagens inertes, emblemáticas, do butô inventado por Hijikata: maquiagem branca, expressões grotescamente deformadas, gestos rituais que nunca foram essenciais para Hijikata. Ao desconfiar das determinações a respeito da mente e das ideias, não parou de descobrir e redescobrir aquilo que há de infinito no corpo. Sua confiança no corpo era enorme. Mas era necessário notar aquilo que há de infinito, de extraordinariamente móvel no corpo. Ele desconfiava da inércia, era vigilante em relação à mitificação do corpo, pois a beleza, a força, a exploração do corpo sempre foram mitificadas consideravelmente (UNO, 2018, p.48).

Havia muito treino e Hijikata criava notações para as danças, mas nenhum procedimento era demasiadamente sistemático ou técnico. “Hijikata é extremamente sensível tudo o que se instala, se congela, se formaliza e pesa sobre as artes e as expressões” (UNO, 2018, p.74). Elaborava então um caminho de criação que privilegiava o processo constante de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo. Usufruí de estímulos sensoriais e imagéticos, trazendo a seus dançarinos referências da poesia e das artes plástica para criar deslocamentos de percepção do corpo e do movimento por caminhos transpassados pelas palavras, imagens, literaturas, sonoridades, cadências, cores, traços, texturas etc., gerando jogos analógicos e dialógicos por meio de alusões, contrastes, oposições. Também usufruí dos tabus sociais e de alguns extremos dos limites corporais que poderiam ser entendidos como torturas psicofísicas¹³, como disse Peretta (2015, pp.91-92), Hijikata

apostou na sexualidade e na violência como chaves de acesso às dimensões socialmente reprimidas do inconsciente individual, imergindo o dançarino em sua escuridão, explicitando o inerente conflito entre seus desejos profundos e a sua crença artificial em sua própria racionalidade.

Seus processos de criação proporcionavam transformações nas redes de conexões somáticas por meio de estímulos físicos, sensoriais e imagéticos de diversos níveis.

Aprender dança não é um problema de como posicionar um braço ou uma perna. Já que não acredito em nenhum método de ensinamento de dança, nem em movimentos controlados, não ensino dessa maneira. Eu nunca acreditei nesses sistemas; sempre desconfiei deles desde o dia em que nasci (HIJIKATA apud VIALA; MASSON-SÉKINÉ, 1988, p.186).

13 Como exemplo é possível citar o estrangulamento de galinhas em *Cores Proibidas* (1959), a utilização sacos de gelo sobre as genitálias dos dançarinos em *O Massagista* (1963) e a realização de jejuns para a criação de *Revolta da Carne* (1968).



Ou, nas palavras de Ohno,

Eu nunca ensino aos meus alunos uma técnica. Porque o movimento é a vida. Mover-se quer dizer buscar a vida. Cada pequeno instante de meus espetáculos pode ser mutável porque é a própria vida a determiná-lo (OHNO apud D’ORAZI, 2001, p.161).

Tatsumi Hijikata deixou para as artes da cena um curto-circuito, feriu os cânones para que se busque “raízes mais profundas”, desconstruiu-os porque não há saber sem deslocamento de percepção, torturou as percepções para gerar caminhos mais profundos, não para repetir o já trilhado. A relevância de novas pesquisas que apresentem os caminhos de investigação do *ankoku butô* em seus aspectos político, artístico, filosófico e epistemológico – abandonando os “esteticismos” – está em finalmente compreender o que foi edificado por Hijikata ao propor uma nova práxis em dança: novos caminhos cognitivos ao corpo e consequentemente ao fazer artístico, à comunicação, às linguagens e seus modos de operação. Conhecer as matrizes (po)éticas desta manifestação artística é o primeiro passo para buscar práticas que estejam afinadas com as premissas de Tatsumi Hijikata e consigam a partir delas, mais do que “dançar butô”, operar ações que presentifiquem nas ruas o que há de mais pertinente no legado de Hijikata: a força de terror poético que reside no corpo e na dança.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Thiago. *(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do Butô no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2017.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- D’ORAZI, Maria P. *Kazuo Ôno*. Palermo: L’Epos, 2001.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GREINER, Christine. *Butô: Pensamento em Evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- GREINER, Christine. *Butô(s) na América Latina: Uma Reflexão Crítica*. São Paulo: Fundação Japão. 2013.
- GREINER, Christine. *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- GREINER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- KLEIN, Susan Blakely. *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ithaca: Cornell University East Asia Programa, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: Contribuição a uma Sociologia da Orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.



- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PERETTA, Éden. *O Soldado nu: raízes da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- VIALA, Jean; MASSON-SÉKINÉ, Nourit. *Butoh: Shades of Darkness*. Tóquio: Shufunotomo, 1988.

