

CORRESPONDÊNCIAS MESTIÇAS:
BUTÔ, UMA SERPENTE DE PELE NOVA NA AMÉRICA LATINA
Mestizos correspondences: Butoh, a new skin serpent in Latin America

Simone Mello¹
Sandra Corradini²

RESUMO

Este trabalho discute, através da criação de uma correspondência imaginária entre o bailarino mexicano Carlos Cruz e o criador da dança Butô, Hijikata Tatsumi, o que chamamos de encontros-fricção entre o Butô e os corpos “mestiços” de dançarinos latino-americanos. Seu objetivo é discutir como esse encontro fricciona, mobiliza e afeta sua dança, a inserindo em um campo de forças políticas capazes de perpassar questões comuns entre América Latina e Japão.

Palavras-chave: Butô na América Latina, Correspondência, Carlos Cruz, Hijikata Tatsumi, Mestiçagem.

ABSTRACT

This paper discusses through an imaginary correspondence between the mexican dancer Carlos Cruz and the creator of Butoh dance Hijikata Tatsumi, how what is called here the “the encounter-friction” among Butoh and the “mestizos” bodies of Latin American dancers. Its objective is to discuss how such an encounter can friction, affect and mobilize theirs dancing, inserting them in a political field that embraces common issues between Latin America and Japan.

Keywords: Butoh in Latin America, Correspondence, Carlos Cruz, Hijikata Tatsumi, Miscegenation.

1 Mestre em dança e especialista em Estudos Contemporâneos de Corpo pela UFBA, licenciada em dança pela Universidade Paulista de Artes. Bailarina e diretora do grupo Cuerpo Flutuante de Cusco - Laboratorios Creativos para la Investigación de la Danza y Butoh. E-mail: cuerpoflutuante@gmail.com

2 Doutoranda e mestre em dança pela UFBA, bacharel em dança pela Unicamp. Fisioterapeuta residente no Programa Multiprofissional em Neurologia no Hospital Roberto Santos/BA, graduada em fisioterapia pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, Salvador/BA. E-mail: sandracorradini@gmail.com



Introdução

Este trabalho enfoca a dança butô em sua origem, criada por Hijikata Tatsumi (1928-1986). Tem como objetivo identificar e refletir, a partir do artifício de uma troca de correspondências imaginária, a existência de traços comuns entre a dança de Hijikata e as danças de artistas latino-americanos que dialogam com o butô em seus processos investigativos e na realização de suas obras. Investigadores da dança butô atestam que estes artistas parecem sofrer uma espécie de identificação com o butô, como pretende-se discutir.

Não diferentemente, este trabalho evidencia um certo encantamento que parece contaminar a dança butô na América Latina. A intenção é chamar a atenção para o fato de que esta identificação não se dá de modo superficial em relação às formas que emanam do butô e de seus produtos derivados. Pelo contrário, refere-se a um processo que encontra eco no complexo projeto político-artístico, proposto por Hijikata Tatsumi. Com o intuito de contribuir com o campo da dança, este trabalho corrobora a ideia de que a dança butô vem sofrendo mudanças e atualizações constantes ao longo do tempo, desde os sucessivos contatos com artistas espalhados pelo mundo, incluindo, os países latino-americanos.

Para tanto, este artigo não se debruçará sobre qualquer dança, já que esta é uma linguagem infinita em seu campo de expressão. Parte-se do butô de Hijikata para encontrar suas ressonâncias na América Latina, refletidas nas palavras de Carlos Cruz, bailarino mexicano, cuja dança demonstra sua grande atração pelo *ankoku butô*, de Hijikata.

Carlos Cruz: uma serpente Butô de pele nova

Carlos Iván Cruz Islas nasceu em 1984, mesmo ano em que Hijikata escreveu *O butô da discípula*, carta endereçada à bailarina japonesa Nakajima Natsu. Esta carta inspira a metodologia aqui utilizada, nomeada correspondência. Carlos Cruz não conheceu pessoalmente o fundador da dança butô Hijikata Tatsumi. Porém, ao trilhar seu caminho na dança, foi aluno de dança de Nakajima Natsu. Em 1986, Nakajima iniciou um vínculo com o México, quando, ao partir do Japão em turnê internacional, visitou pela primeira vez a América Latina para apresentar sua obra *Garden*, no Festival Internacional Cervantino em Guanajuato, México.

Durante a VII Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México, Carlos Cruz esteve entre os intérpretes da obra *The News*, sob direção de Natsu Nakajima em colaboração com a diretora do Laboratório Teatro Ritual, Eugenia Vargas (México). Nesta ocasião, Carlos teve a oportunidade de explorar ligações entre aspectos do povo japonês e do povo chontal, confrontando o corpo que dança a partir de um enfoque sócio-histórico, situado em períodos marcados por obscuridade e mortes trágicas presentes em ambas as culturas. Nakajima, em uma de suas passagens pelo México, comenta:



Los mexicanos tienen un alma muy afín al Butoh y esto es por sus raíces. La ascendencia indígena y española los hace susceptibles a este tipo de manifestación que busca, más que nada, ir al encuentro de tu cuerpo original (NAKAJIMA, apud SÁNCHEZ CRUZ, 2009).

Carlos Cruz também estudou e trabalhou com outros mestres do Butô, tais como Endo Tadashi, Kudo Taketero, Mukai Kumotaro, Takenouchi Atsushi, Kaseki Yuko, Tsuruyama Tsuru, Tominaga Makikko, Kan Katsura, Tsuruyama Kinya Zulu, Sazaki Mitsuru, Yoshioka Yumiko. Além de bailarino, Carlos Cruz é diretor do Teatro Cuerpo Social, sediado inicialmente no México e, atualmente, em Arica, no Chile. Cruz compõe sua dança autoral como um poema híbrido sempre em trânsito, constituída numa rede de informações tecida a partir da vivência com seus mestres.

Ao entender que a dança é uma escritura particular que cada artista vai desenhando, borrando e redesenhando no seu caminhar, este estudo reitera a ideia de que as grafias apontam entrelaçamentos passados, atualizados em processos do presente, em devires, direcionando projeções futuras. Carlos Cruz move-se nesta linha de navegação, marcada pelas poéticas da diáspora (HALL, 2003). Sua formação inicial em Arte Dramática ocorre no México, na Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Atualmente, vive no Chile e, como dançarino e diretor, investiga diversos métodos, técnicas e o que ele denomina práticas do Vazio. Trata-se de sua própria abordagem do *ankoku butô*, que se organiza em permanente diálogo com a cosmovisão das culturas xamânicas e dos povos ameríndios. Nas palavras de Cruz:

Quizá el butoh sea una piel abandonada que nos encontró y no nos abandonará. Está presente en todo momento de nuestras vidas, antes de ser carne y después que se pudra. ¿De dónde salimos, a dónde iremos? Es en cada bardo donde brotan las semillas del butoh, es el MA, el vientre donde se gesta el embrión, el butoh habita cada espacio abandonado, es la oscuridad de la sombra. butoh es la flor del vacío³ (CRUZ, 2019).

As criações cênicas de Carlos Cruz carregam a noção de *híbridos culturais*, desenvolvida por Stuart Hall, afirmando-se como verdadeiros “fenômenos plurais e diversos que se manifestam nos respectivos saberes/fazeres dos sujeitos individuais e coletivos” (TEIXEIRA, 2006, p.160). Sua dança não apenas traz um eco de seus próprios significados, como também é fruto dos ensinamentos de seus mestres.

Karada significa corpo. Karada pode significar também vazio. O corpo está vazio. Vazio. Karada é como se fosse nada. Tudo entra e sai do vazio. Tudo vai para dentro do Karada. Vitalidade. Isso seria o corpo do Karada: vazio (OHNO, 2018 p.17).

3 Bardo é uma palavra que, neste contexto, se refere ao budismo tibetano e pode ser interpretada por estado intermédio da existência, entre a morte e o renascimento.

As palavras de Ohno Yoshito citadas acima permitem perceber como os sentidos que saltam do modo de Carlos pensar sua dança flutuam no tempo, porque tem um “antes” e um “depois”. Carlos Cruz, em resposta à carta de Hijikata, reivindica seu direito à dança *butô*, e explica:

Tengo derecho al Butoh, pues soy huérfano del cuerpo, de los átomos-carne. Fui desprendido sin la danza-libertad desde el centro del centro, sin el éxtasis-verdad de lo amatorio. Nací sin la trascendencia del encuentro, sin el viaje que atrapa lo invisible, donde brota la danza trazadora del habla, de la mente y el cuerpo. Soy una imagen sucia entre espejos del cuerpo que se encarna en los huesos del sueño, de los sueños-cristales. Por ello camino guiado por la planta de los pies, sigo el rastro del criminal de mis memorias, lloriqueando bajo la luz de la sombra, buscando una piel abandonada que cobije al alma. Soy el aprendiz del espía que abandonó el cuerpo a la lluvia y, según ella, el recuerdo de su último sueño nos danza. Invitación al anonimato por medio de la transformación. Respiración profunda hasta la nada. Madre fuente de Imágenes no significantes, sino intoxicantes (CRUZ, 2019).

Nota-se um conjunto de conhecimentos impresso na dança de Cruz que se aproxima do proposto por Stuart Hall (2003). A ideia não é rotular sua dança como *Butô*, justamente para que esta não assuma uma identidade fixa. Busca-se, por assim dizer, uma nova maneira de compreendê-la, uma vez que toda identidade é móvel e, portanto, pode ser redirecionada. Nessa perspectiva, toda referência ao termo *Butô* pode ser vista um processo em trânsito, o qual se renova e se transforma em contato com cada cultura, sujeito e contexto. Neste viés, também se inserem as ideias proferidas por Yoshito Ohno:

Achamos que se o *Butô* fosse universal, tanto para cultura ocidental como para o Japão... o *Butô* foi criado para se confrontar com a dança ocidental. A gente não tem realmente uma divisão do que é do ocidente, do que do oriente e do que é do Japão. Se alguma coisa nos alcança podemos fazer tudo. Nós, do Japão, esperamos estar sempre prontos para tudo que vem de fora e tudo o que sai de dentro. Nos países da Ásia nós ultrapassamos as fronteiras, então desta forma o *Butô* viveria na cultura do Ocidente (OHNO, 2018, p.19).

A dança de Carlos Cruz é proveniente de um ambiente muito distinto ao de Hijikata Tatsumi, de Ohno Kazuo e de outros dançarinos que plasmaram as origens do *butô*. Considera-se, porém, que estes artistas estejam mergulhados em uma zona de indefinibilidade. Esta zona não permite pensar linguagens puras, pois que são corpos transeuntes que, ao flutuarem em uma zona escura e densa sócio-política, fabricam significados próprios ao dançar. Por todas as partes por onde se estende um corpo em sua linguagem, seja pintura, teatro, literatura, dança, etc, é possível encontrar pistas que atestam, apesar das fronteiras, a existência de zonas de aproximação e de familiaridade por afetos. São zonas com contornos borrados que promovem uma espécie de *ação sagrada*, as quais permitem que as múltiplas expressões dos corpos possam estabelecer contato em um campo dinâmico e, talvez, ritual. No que se refere ao *butô*, esta *ação sagrada* vem se



manifestando nos corpos que dançam, sinalizando um *corpo esgotado* (UNO, 2018) e um *corpo em crise* (GREINER, 2010) que está por toda parte.

Considerando a evolução e a expansão do *butô* para fora do Japão como uma espécie de *flutuação* (MELLO, 2013) passível de entrar em ressonância com outras perturbações internas ou externas aos sistemas, pressupõe-se a hipótese de encontrar similitudes e correspondências entre as motivações destes dois artistas, Carlos Cruz e Hijikata. Aqui, o conceito “zona de flutuação” (PRIGOGINE, 1984), fundamentado em uma concepção sistêmica (VIEIRA, 2006), é utilizado para designar os espaços sociais nos quais culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam e são geradas em extrema assimetria, estimulando, frequentemente, novas soluções poéticas para viver e criar. Surge daí a presente abordagem do *butô* como um ser vivo que circula na América Latina, visto como uma serpente em contínua mutação e que não para de trocar sua pele por onde passa.

Há interferência, interpenetração e influência presentes nos contatos diretos e indiretos dos corpos dispostos no mundo. O contato, a fricção e as trocas entre os seres consistem na grande ignição dos processos evolutivos da vida. Todo organismo vivo é caracterizado por um fluxo contínuo de transformações metabólicas, envolvendo milhares de reações químicas. Como escreveu Kuniichi Uno, “tudo está ligado, a tudo, tudo se comunica com tudo. Uma estética é ao mesmo tempo uma política. A demarcação é imprecisa e flutuante” (UNO 2012, p.103).

As micro-ações e indagações movidas neste estudo são aquelas atraídas por corpos que traçam seus percursos no nomadismo, nas migrações, nos êxodos. São corpos que passeiam em estado de crise permanente. O filósofo José Gil defende a ideia da “presença de um significante flutuante” (GIL, 1997, p.19). Flutuante refere-se à superabundância de significância, o excesso de sentido das coisas. Se o corpo é percorrido por energia, o significante flutuante é o que permite o transbordamento de vida, do imprevisível, do múltiplo que cada corpo pode realizar.

As danças do *butô* aqui aproximadas são essas dos corpos no limite de suas forças. Nesta abordagem, o que importa são os corpos errantes, que, perturbados, movem-se como quem perdeu o rumo, assim como o barco que, flutuando, se afasta da margem. Corpo-ar, corpo-fumaça, corpo-ondulação, sempre passageiro, corpo que não se fixa em nenhum lugar. Corpo que, quando dança, ilumina experiências estéticas e desloca zonas de conforto, promovendo alguma mudança nos hábitos perceptivos dos que entram em contato com este tipo de experiência. Talvez o legado dos discípulos de Hijikata, tornados mestres, seja o de dar testemunho, através da dança, das humanidades mergulhadas na angústia, nas encarnações absurdas e desestabilizadoras. São corpos que saem do caminho habitual, desencaminhando a dança de sua rota formal, codificada e previsível. Experiências como a de Carlos Cruz, que revelam a crise em seus corpos-questão, compõem danças-protestos em explosão.

A dança de Cruz é como uma dança-bomba de um corpo-catástrofe que explode sobre os espectadores. Explodiu primeiramente do outro lado do mundo no corpo de Hijikata e, posteriormente, em diversas partes do mundo, de modos distintos, em outras danças, em outros corpos. Uma explosão-primeira cujos efeitos propagaram-se em



novas micro-explosões. Explodiu num corpo, lá, distante, e respingou aqui, na América Latina, em forma de pergunta, tal qual vista nos escritos de Mishima: “Que é que existe, então, no limite extremo? Nada, quem sabe, a não ser umas fitas, flutuando no vazio” (MISHIMA apud GREINER, 1998, p.84).

Hijikata Tatsumi: a escuridão do butô e o corpo que diz não

Ao longo de sua vida, Hijikata Tatsumi esculpiu sua dança em seu próprio corpo e logo fomentou nos corpos dos artistas que com ele trabalharam uma experiência cênica permeada por sacrifícios e restrições. Entre as inúmeras interpretações dos investigadores do butô, podemos encontrar os que as qualificam como “dança do sacrifício” ou “dança do terrorismo” (PERETTA, 2015, p.45), justamente por tratar a dança como um palco de tragédias e o corpo como subversivo e terrorista. Hijikata foi um dançarino incomum; forjou uma dança num corpo que escapa à lógica das formas e dos códigos convencionais, “torturando-o e forçando-o, para subjugar-lo a transformações desfigurantes” (PERETTA, 2015, p.95). Os corpos que interessavam a Hijikata eram os corpos que definhavam enfraquecidos, expostos ao limite das crises da vida. Eram corpos permeados por um mundo disforme, exauridos pela guerra. A atenção de Hijikata conduz a um aspecto marginal da sociedade; dirige o olhar aos corpos que caminham entre os escombros como um quase cadáver no limite das suas forças, construindo uma dança rumo à morte. É neste contexto da vida degradada pelo caos da violência e da barbárie humana que nasceu e se estabeleceu no Japão o butô, dança esta cujo corpo diz não, sem medo de dar testemunho da sua própria desintegração.

“O butô para Hijikata sempre foi um eterno processo que não poderia nunca alcançar seu fim” (PERETTA, 2015, p.85). Foi defendendo este corpo que não pretende seu fim que Hijikata deixou para a dança o seu *ankoku butô*, o qual vem sendo revisitado por seus discípulos que viajam pelo mundo, transmitindo, em novas versões, suas vivências diretas com o mestre. Recusando-se em admitir que seus ensinamentos fossem transmitidos por técnicas codificadas, Hijikata apostou numa dança nascida das memórias pessoais, coletivas e universais. Deixou sua partitura butô, o *Butô-Fu*, um conjunto de escritos acerca de seu processo criativo, reunidos em cadernos e álbuns (PERETTA, 2015, p.74).

Hoje, podemos ter um maior acesso às informações que atestam a devastação ecológica e humana que atingiu o Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Também somos bastante conscientes das negativas ressonâncias planetárias que afligem a humanidade. Este conjunto de fatos, perigosos e nocivos, uma vez exposto, permite compreender um pouco mais as motivações que levaram Hijikata a se afastar das danças formais já estabelecidas e aceitas em seu contexto, oriundas da sua própria cultura e também da cultura ocidental para “procurar dançar entre a vida e a escuridão” (OHNO, 2018, p.18).

Muito se fala das atualizações que o butô vem sofrendo com a morte de seus criadores, Hijikata e Ohno Kazuo. No entanto, talvez seja mais relevante indagar se o butô, em suas transformações, pode contribuir para desvelar o que hoje permanece no escuro, no contexto da sociedade latino-americana. A questão que se coloca é se esta escuridão, que



vem mobilizando a atenção de alguns artistas nascidos em culturas totalmente distintas às do Japão, pode gerar um campo de novas confrontações e revelações ao corpo que dança.

Dentro deste contexto e como exercício imaginativo, este trabalho propõe, então, revisitar o Butô na América Latina, considerando a necessidade de um olhar mais diaspórico, que rompe com as formas puras, assumindo componentes híbridos. Kuniichi Uno, em seu livro *Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado* (2018), revela:

Havia muitas notas para coreografias, palavras ditadas ou anotadas por seus discípulos, cuja totalidade ainda é desconhecida e dispersa. A criação coreográfica era certamente o objetivo primordial da pesquisa que ficou para posteridade. Mas a presença de Hijikata também se construía em uma prática verbal densa e insólita. Ele refletiu, nomeou suas danças, escreveu manifestos, organizou colaborações com uma profusão admirável de ideias. Pode-se afirmar que suas palavras sempre foram inseparáveis de sua dança (UNO, 2018, p.182).

Inspirado no estilo de Hijikata, este estudo envereda pelo butô e flutua como ele, entre corpos e palavras, rastreando a poesia desta serpente despedaçada, que, com gestos e palavras, “continua apesar de tudo, a encontrar uma vibração rítmica, desenhando figuras singulares como nuvens-nevoeiro” (UNO, 2018, p.82). Por entender o Butô como uma “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente” (HALL, 2013, p.13), sugere-se a leitura do diálogo apresentado adiante de uma forma livre e ativa, como quem busca o rastro de uma serpente, que, trocando de pele, passeia transformando-se pela América Latina.

Correspondência ficcional entre Carlos Cruz y Hijikata Tatsumi: uma metodologia performativa

Muitos já trocaram correspondências e escreveram cartas. Algumas, enviadas e publicadas; outras, perdidas e esquecidas no tempo. A correspondência é, em primeira instância, um ato de imaginação.

A *carta-diálogo* que segue abaixo talvez possa parecer um sonho dadaísta projetado através e no lugar de uma metodologia investigativa. A intenção é reunir e refletir fragmentos dos escritos destes dois artistas-dançarinos, pensadores da dança, do corpo e da cena. Trata-se de uma reflexão que parte de um diálogo-correspondência, no qual Hijikata e Carlos Cruz encontram-se num tempo fora do tempo, suspenso e flutuante, onde o que mais interessa é o eco dos significados entre as palavras, bem como a escuta sutil, hoje, tão cara à arte de viver e criar.

Hijikata - Nós, homens contemporâneos, não vivemos estabelecendo relações com a pele que abandonamos.

Carlos – A pele que abandonamos, partícula da poeira no ar, se mantem flutuando, esperando ser vista, iluminada por feixes que penetrem e abram a fenda na escuridão, vislumbrando nossa real origem.



Hijikata - Agora butô é uma dança que pressupõe tempo de crescimento, decrescimento e o diálogo.

Carlos - butô é transformação, grande expansão e influência no mundo. Outros corpos tomaram a pele do butô, abandonada pelo corpo japonês, coberta dos ressuscitados, condenados a reencarnar.

Hijikata - Esta pele que nos separa é arrancada violentamente do corpo, mas ela é a nossa própria terra e morada. Numa relação provável com o corpo, uma vez mais, como se fosse pele abandonada, caminham juntos na ilusão de estarem unidos.

Carlos - A serpente não deixa sua pele mutante em abandono, ela a comerá. A lagarta come a casca do ovo que foi sua primeira pele. O caranguejo vermelho devora seus recém-nascidos. Para recuperar a força, depois de dar à luz (parir) a morte, a mãe humana terá que comer a placenta, pele abandonada do recém-nascido.

Hijikata - Dentro da história pessoal de cada indivíduo, os mortos inconscientemente auxiliam também na evolução da vida. O butô está presente no nascimento e na morte.

Carlos - A pele que abandonamos tem a esperança de encarnar outros ossos, ou pelo menos, tornar-se um tambor que faça dançar até a morte.

Hijikata - No butô, o pensamento cotidiano desaparece e o pensamento mais profundo vem à tona.

Carlos - O butô decresce e cresce no corpo dos outros. A sombra se enraíza nas próprias raízes. Investiga os antepassados enterrados no ventre de nossa presença. Despertando os mortos que vivem em nós.

Hijikata - O butô deve ser apreciado tão enigmaticamente quanto a vida. Afinal, não temos certeza se isso é uma armadilha ou uma secreta relação com alguma coisa ou, conforme a ilusão, o rastro do criminoso. Quando criança, você também foi abandonada numa vida de impressões que, vistas e ouvidas, permaneceram na memória. Essas impressões agradáveis e desagradáveis, misteriosas e peculiares são naturalmente as bases do butô. Como nós ainda não somos seres totais, estas impressões devem ser o conteúdo e a fonte do butô.

Carlos - Butô impulsiona a resistência, se nega a ser colonizado pela pele do capitalismo. Carne que se revela à conquista brutal, à exploração, à escravidão e ao roubo contemporâneo.

Hijikata - Ah! Denunciados como fundadores do recém-criado butô, não temos ninguém que nos exorta. Portanto, só nos resta abandonar a língua sob a chuva.

Este *diálogo fictício* entre Hijikata Tatsumi (1928-1986) e Carlos Cruz (1984-) foi proposto a partir da *Carta à Discípula* (1984), de autoria de Hijikata, escrita por ele para Nakajima Natsu (1958) no mesmo ano de nascimento de Cruz, que curiosamente, muito tempo depois, se tornaria intérprete de uma obra dirigida por Nakajima. Como discípula e integrante da companhia de Hijikata, Nakajima vivenciou o butô em uma experiência direta com ele, sendo atualmente considerada autoridade máxima deste



movimento. De acordo com seu ponto de vista, “o que diferencia o butô das danças ocidentais é que ele parte do desaparecimento da humanidade para, depois, fazer com que o bailarino possa transformar-se em objetos, animais ou pessoas” (MOLINA, 1999).

As palavras escritas por Carlos nesta inédita correspondência-resposta⁴ sugerem mestiçagem. Uma mestiçagem de fios poéticos e corpóreos que pode ajudar a enlaçar novos sentidos a possíveis leituras dos corpos que dançam na América Latina.

La discípula nos recuerda que lo enigmático nace aceptando la totalidad del afuera o la invisibilidad del adentro. El enigma de la vida es la danza. La dificultad de la vida invita a crear. La vida y la danza se conectan. Lo que produzco es la vida, mi vida. La danza incluye muchos territorios, pero no hay división; no fronteras, no jerarquías. Danzo para desarrollar mi ser. Encontrar algo en concreto con relación a tu ser. ¿Hacia dónde te puede llevar para crear una pieza? Vincular con la vida para encontrar una luz y salvarnos. Por eso, analizar y presentar la creación es importante (CRUZ, 2019, s/p).

As palavras de Cruz, acima descritas, inscrevem-se numa zona de contato que permite pensar a presença espacial e temporal dos sujeitos, anteriormente isolados por disjunturas geográficas, históricas e contextuais, como trajetórias que emergem de/ nas bifurcações, pressupondo cruzamentos muitas vezes impensáveis. Kuniichi Uno, pesquisador da vida e da obra de Hijikata, escreve:

Hijikata quis realizar uma poesia em ação, mais do que uma nova dança. A transgressão poética nesse caso, significava transgredir a poesia e a dança como gênero. E esta poesia foi realizada pelas palavras assim como pelos signos antes das palavras, excluindo a linguagem. A dança era indispensável para essa ação – poesia, mas essa última não estava fechada na dança. Por isso mesmo quando esta poesia era constituída com palavras, seus sentidos e efeitos abriam uma dimensão fora da linguagem (UNO, 2018, p.132).

Ciane Fernandes, pesquisadora da dança, em *Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva* (2008), situa de partida a problemática da escrita acadêmica na arte, a zona intervalar dos entre-lugares. Para ela, a importância está na natureza dinâmica das palavras e não simplesmente no seu movimentar incessante, sendo o dinâmico a variação relacional e gradual entre ação e pausa.

Não faltam exemplos de correspondências importantes na história da arte. Antonin Artaud (1896-1948), dramaturgo francês, muito admirado por Hijikata, escreveu

⁴ Carta-resposta de Carlos Cruz a Hijikata (2019): La serpiente no deja su piel cambiante en abandono, se la comerá. La oruga come el cascaron del huevo que ha sido su primera piel. La cangrejo roja devora a sus recién nacidos. Para recuperar fuerza, después de parirnos a la muerte, la madre humana habrá de comer la placenta, piel abandonada del neonato. La piel que abandonamos tiene la esperanza de encarnar otros huesos, o por lo menos, (que) de ella se haga un tambor que haga danzar a la muerte. El Butoh decrece y crece en el cuerpo de los otros. La sombra se enraiza en las propias raíces. Hurga en los antepasados enterrados en el vientre de nuestra presencia. Despertando a los muertos que viven en nosotros. Butoh impulsa a la resistencia, se niega a ser colonizado por la piel del capitalismo. Carne que se revela a la conquista brutal, a la explotación, esclavitud y saqueo contemporáneos.

inúmeras cartas que eram verdadeiras obras de arte, além de peças teatrais, enviadas por cartas a editores e a seus amigos de confiança. Durante os quase dez anos que ficou internado, entre prisões e hospitais na França, Artaud manteve-se sobre seus escritos, mesmo submetido às mais inóspitas condições de vida. Suas cartas escritas no Hospital de Rodez foram, para ele, um recurso para não perder sua lucidez. Revelam um homem em terrível estado de sofrimento; expressam sua dor através de uma escritura íntima marcada pela intensidade. São diálogos desesperados de um ser isolado com seu médico e, através deles, com toda a sociedade. Escreve Artaud (1947): “Não quero que ninguém ignore meus gritos de dor e quero que eles sejam ouvidos”. Como se sabe, a origem das correspondências está relacionada à necessidade do homem em se comunicar.

Van Gogh também escreveu cartas, nada menos que oitocentos e setenta e quatro; a maioria endereçada a seu irmão Theo. Van Gogh, mesmo tendo vivido em profunda agonia e com constantes perturbações psíquicas, escreveu palavras que não permaneceram apenas com ele. Em carta dirigida a Theo, menciona: “A tristeza durará para sempre”.

Destaca-se, ainda, a escultora francesa Camille Claudel (1864-1943), que viveu internada no asilo, correspondendo-se por trinta anos com seu irmão Paul Claudel, renomado poeta francês. Vaslav Nijinski (1890-1950), grande bailarino e coreógrafo russo, considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo, desde os vinte e nove anos diagnosticado com esquizofrenia, nunca deixou de escrever ideias e sentimentos próprios em correspondências. Do mesmo modo, o escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936), em 1999, trocou cartas com o escritor japonês Oe Kenzaburo (1935) a respeito das políticas de freamento da corrida armamentista e nuclear no mundo. Mishima Yukio (1925-1970), amigo influente de Hijikata, também trocou cartas com seu amigo e escritor Kawabata Yasunari (1899-1972) ao longo de sua vida, mantendo um permanente debate sobre arte e vida.

Todas estas correspondências trazem à tona uma aparência visivelmente degradada da vida. Escritas e trocadas em diferentes contextos e culturas, conformam um conjunto de escritos alinhados por temperamento, crise e luta pela sobrevivência, consistindo numa exaustiva discussão do corpo e da arte atravessados pela angústia. Com a pausa suspensiva daquele que espera por uma carta-resposta que tarda em chegar, prorrogando em reticências a comunicação entre um escritor e outro, um leitor e outro, André Breton (1896-1966), através da sua escrita surrealista, assegura:

Escrever carta não lhe oferece nenhuma dificuldade real, desde que, fazendo-o, ele não se proponha um objetivo acima da média, isto é, desde que se limite a entreter-se (pelo prazer de entreter-se) com alguém. Ele não fica aflito com as palavras que virão, nem com a frase que virá, terminada a sua. Ele será capaz de responder à queima-roupa a uma pergunta bem simples (BRETON, 2014).

A escrita de uma *carta-resposta* foi o desafio proposto a Carlos Cruz. Responder para Hijikata, no lugar de Natsu Nakajima, possivelmente fizeram as ideias de Cruz saltar de um lugar sem lugar, de maneira não linear, viajando no tempo e voltando a Tóquio dos tempos de Hijikata para uma informal conversa de bar. Ainda são vagos mais detalhes



sobre a origem desta carta de autoria de Hijikata endereçada para sua discípula. Sabe-se, contudo, que Hijikata dava grande importância às palavras e que suas falas e seus escritos parecem rir da solenidade. De acordo com Uno Kuniichi, Hijikata lia poemas e os aprendia de cor, mas era o próprio princípio da vida e sua ação que eram singularmente poéticos. Ele ditava seus escritos e quando alguma palavra não era reconhecida ou não era encontrada em dicionários, dizia que isso não importava (UNO, 2018, p.132). Desta forma irreverente, o dançarino “cunhou livremente seus próprios termos, tais como *magusare* (espaço arruinado) e *nadare-ame* (o doce que dribla). Seus escritos são muitas vezes como poemas surrealistas” (NANAKO apud FISHER, 2013, p.53).

As palavras de Hijikata guiaram este trabalho como um estímulo encorajador. Para ele, “não há filosofia antes do butô. Só é possível que a filosofia possa sair do butô” (HIJIKATA apud BAIOCCHI, 1995, p.18). A poética que nasce desta correspondência seguirá flutuando por entre as grafias inesperadas da evolução. Talvez assim seja possível acompanhar a poesia-ação de Carlos Cruz. Como o próprio bailarino latino-americano diz: “los cuerpos malditos de razones y palabras, en la búsqueda-danza. Nube-lluvia del Chamán destrozado” (CRUZ, 2019).

Dança correspondência ancestral: novamente e novamente renascemos

Carlos Cruz pode ser visto como um exemplo de artista que propõe novos agenciamentos responsáveis pela construção de um pensamento butô diaspórico que vem florescendo na América Latina. O bailarino investiga aspectos processuais e perceptivos gerados por indagações pessoais acerca do corpo latino-americano em face às contaminações e às atualizações da dança butô. Diante disso, questiona-se, então, a possibilidade de pensar a dança de Carlos Cruz como um testemunho de um *corpo esgotado* que espelha as ruínas de nossa sociedade latino-americana atual.

Partindo do princípio de que as danças trazem consigo vestígios de outras danças já dançadas e que os corpos que dançam encarnam memórias advindas de uma afetividade atemporal, as palavras expressas na *carta-resposta* de Cruz para Hijikata evidenciam a construção processual de uma corporeidade crítica, manifestada nas práticas e ideias de ambos os artistas. Demonstradas algumas semelhanças que saltam das palavras destes dois corpos roubados, violados e marginalizados, marcados por uma qualidade butô, a ideia, então, é refletir se existe ou não uma poesia intensa, poética e violenta, que inspira e provoca a dança de Cruz, tal qual sugerem os estudiosos que investigam a dança de Hijikata.

Já se passaram mais de sessenta anos desde que o butô começou a vagar entre vivos e mortos. Ele emergiu como um fantasma num território específico que se reerguia de um Holocausto, entre os escombros das cidades e humanidades arrasadas pela guerra. Se em sua origem o butô surgiu em uma atmosfera japonesa de contestação e promiscuidade, manifestando-se como uma nova dança nunca antes vista, marcada pela provocação explícita dos corpos em situação de desequilíbrio, esta dança, ao deixar sua ilha natal e se expandir pelo mundo, logo ganhou o status de uma expressão artística que desestabilizou



de modo irreparável as noções de dança, de corpo e de performance (PERETTA, 2015). O butô que flutua na América Latina vem se mostrando capaz de permanecer no tempo e seguir perturbando e desestabilizando os corpos que com ele entram em contato.

Migrações e diásporas são movimentos que esbarram nas fronteiras. Estas podem ser vistas como um lugar limítrofe, zona de contato que permite o encontro. Um lugar que traz à tona provocações acerca dos deslocamentos da cultura em seus discursos e práticas. Robin Cohen define diáspora como “o ato de viver num país e no seio de uma coletividade, mas com o olhar sempre perfurando o tempo e o espaço à procura de outro país ou lugar” (SANTOS, 2008, p.240). Lugar este que pode significar reinvenção de si mesmo, ou ainda, um lugar no qual é possível imaginar-se em um novo *corpo desconhecido*, surgindo na linha de fuga da auto-organização.

Sob este prisma, a dança de Carlos Cruz deixa seu testemunho nos reiterados processos de autoconhecimento em face ao estranhamento da diferença. Aberto à linguagem do outro, cada artista é provocado a vivenciar os desafios das traduções interculturais. Homi Bhabha esclarece:

A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação, ou uma adaptação. A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a diferença do outro revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos’ (BHABHA, 2005, p.141).

Helena Katz (1996), pesquisadora e crítica de dança, reflete o butô aprendido fora do Japão como uma busca em forma de movimento para dentro de si, carente de uma moldura local. Para ela, pode-se aprender apenas o processo de captar esse processo. “Voltem a seus países”, escreve o crítico japonês Gôda Nario a estrangeiros que desejam aprender o butô no Japão⁵. Tomado por fomes e autopermissões antropofágicas, Carlos Cruz deseja comer, ainda que pelas bordas, tudo que encontra em seu caminho.

Michel Serres, importante filósofo francês, cuja obra atravessa diversas áreas do conhecimento, sugere pensar as *zonas mestiças* da criação. Para ele, todo processo de conhecimento é mestiçagem, não existindo conhecimento puro e estável. Somos “a interseção flutuante de gêneros diversos. Somos corpo, somos mente e espírito flutuando no tempo” (SERRES apud LÉVY; AUTHIER, 1995, p.14).

Os saberes não se delineiam como continentes cristalinos ou sólidos fortemente definidos, mas como oceanos, viscosos [...]. Toda evolução e todo aprendizado exigem a passagem pelo lugar mestiço [...] lugar onde tudo se mescla e se mistura [...], no jogo da pedagogia, que não é jogado a dois, é jogado a três. Um processo da aprendizagem implica necessariamente numa mestiçagem, envolvendo um conjunto de interlocutores (mestre, aprendiz e o próprio conhecimento) que, de acordo com o filósofo, formam um único tecido “como uma colcha de retalhos (SERRES, 1993, p.16).

5 De acordo com o programa do espetáculo *O Olho do Tamanduá*, de direção de Takao Kusuno, escrito por Helena Katz, em 1996.



Uma relação mestiça se deu entre Hijikata e sua própria experiência, a qual reverberou, contaminou e ainda contamina diversos artistas de forma direta ou indireta, consciente ou inconsciente. Uma aprendizagem é mestiça quando exige a passagem por um terceiro lugar. O corpo como receptáculo, concebido por Hijikata como *corpo-karada*, e por Carlos como *vazio*, mobiliza a investigar o encontro com corpos que se reconstróem a partir do silêncio de um pacote vazio, “transformando a si mesmos no próprio *ma*, o vazio que permite novas possibilidades” (PERETTA, 2015, p.97). É neste espaço intervalar dos encontros que o conhecimento, o pensamento ou a invenção não cessam de saltar de um lugar para o terceiro lugar. “Aquele que conhece, pensa ou inventa depressa se torna esse terceiro que passa estando sempre no incessante fluxo das ressonâncias que afetam, impactam e alteram o curso dos corpos em estados contínuos de metamorfose” (SERRES, 1993, p.27).

A partir do conceito de Serres, a mestiçagem pode ser vista, também, como “local de passagem”. Nesta perspectiva, o Butô que transita na América Latina é mestiço porque coloca em dúvida constante a identidade do corpo que dança, uma vez que esta é múltipla, confusa e flutuante. Uma mestiçagem do corpo implica numa mestiçagem da cultura; uma mestiçagem que nasce do desejo e da necessidade de *outrar*. O corpo é mistura, resultante de cruzamentos que se fundem formando uma composição heteróclita. Por isso, “somos e não somos ao mesmo tempo” (SERRES, 1993, pp.27- 28).

Deste modo, é possível considerar que Carlos Cruz é e não é um *butoka*. Sua dança, assim como o butô, cujas naturezas são mistura, perseveram em si mesmos e em suas inter-relações e evoluções, sobrevivendo no tempo, porque são capazes de afetar e serem afetados. Mistura não se refere à simples fusão de dois ou mais domínios. Como salienta Greiner (1998), há muito mais emergindo nos trânsitos do diálogo natureza-cultura. Um corpo de um dançarino é esta aliança entre campos, onde se perpetuam ilimitadamente processos de atualização das informações, que se repetem indefinidamente, tudo em uma sinergia coletiva, de afetividades plurais.

Qualquer estudo acadêmico ou artístico acerca destes dois artistas ditos marginais poderá captar apenas átomos dos seus infinitos aspectos e facetas. A *carta-diálogo* criada neste trabalho revela as mãos criadoras de Carlos e Hijikata dispostas à obra. Obra e vida confundidas, na carne de cada um destes artistas que plasmam suas ideias em papel e em danças. Obras encarnadas na revolta dos corpos, na indignação que é única, intransferível. O que eles deixam ou transmitem, efetivamente, não se refere a um conjunto de ensinamentos ou de normas estéticas, mas uma atitude. Uma postura de rebelião radical, de inconformismo e de recusa em compactuar com nossa civilização decadente ou estagnada, ainda que parcialmente. As trajetórias dos artistas, consagrados em vida ou após a morte, delineiam-se na perspectiva das derrotas e fracassos da humanidade. Inscrevem-se nas zonas sombrias da marginalidade e na radicalidade de suas posturas críticas em face de seu tempo. Neste sentido, a dança ganha status de *Dança-Manifesto*.

Neste estudo, as danças de Hijikata e de Cruz foram enlaçadas em uma *correspondência-manifesto*. Correspondência vista como um ato de comunicação entre dois seres, embasados nas suas respectivas criações artísticas sempre acompanhadas da

crise. Dança e crise que se misturam e apresentam correspondências nos corpos destes dois artistas. Danças de corpos que tem fome e que encontram correspondências com outras fomes. Dança de corpos que tremem de medo e de coragem, se afetam, se moldam, se fecham, se abrem e indagam a si mesmos sobre o que fica após o encontro, seja com outras danças, pedaços de danças, de outros corpos e culturas.

Hijikata deixou um legado para a humanidade num contexto explosivo e perturbador que foi o Japão após Segunda Guerra Mundial. Contudo, o butô segue atualizando-se em novos corpos-catástrofes, abrindo-se pouco a pouco a um novo território ritual da regeneração simbólica do corpo. Se o butô em seu princípio se estabeleceu como uma dança dos avessos, fruto das “decomposições anatômicas e atômicas” desarticuladoras dos automatismos (PERETTA, 2015, p.99), ao tomar contato com outros corpos de distintas culturas, passou a habitar um campo de novos testemunhos espalhados pelo mundo, os quais provavelmente refletem traumas dos corpos cultural e social. Se o butô nasceu como uma dança que renunciava a expressividade formal, buscando expor um *corpo morto*, abriu também um campo de possibilidades para os artistas que buscam se esvaziar de seus automatismos e intencionalidades, voltando a atenção para as gestualidades metafóricas de um corpo não cotidiano.

Por onde passa a dança dos mestres e dos discípulos do butô, presencia-se o esforço de cada um em iluminar os corpos roubados, perdidos, escondidos e oprimidos pelos valores da sociedade contemporânea. Como explica Ohno Yoshito ao se referir ao butô em sua origem, vivenciado junto a seu pai Ohno Kazuo e Hijikata: “a gente estava pensando numa forma de corpo que se encaixasse na gente” (OHNO, 2018 p.18). A correspondência imaginária aqui proposta entre Hijikata e Cruz convida a repensar a dança como um campo deslizante do qual emergem discursos híbridos e elípticos. O exercício poético mais importante que perseguir a hipótese do butô original se manter vivo ou não, ou se artistas latino-americanos podem ou não se auto intitular *butokas*, é deixar que esse reservatório inesgotável de sentidos simplesmente siga como uma serpente, abandonando a pele no tempo e a língua sob a chuva.

REFERÊNCIAS

- BRETON, A. *Manifesto Surrealista*, 1924. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>.
- BAIOCCHI, M. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- CRUZ, C. *Los hombres de hoy*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por correio eletrônico em 20 fev. 2019.
- FERNANDES, C. *Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação*. V Congresso da Abrace. UFMG, 2008.
- FISCHER, K. A. *O Butoh ou a perseguição no vazio*. Repertório, Salvador, nº 21, p.50-57, 2013.
- GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.



- GREINER, C. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- GREINER, C. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. Annablume, 2010.
- KUSANO, D. *Mishima: o homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÉVY, P.; AUTHIER, M. *As árvores do conhecimento*. São Paulo: Escuta, 1995.
- MELLO, S. M. *Flutuações do butoh no corpo do artista que dança: poéticas da Mestiçagem*. Dissertação de Mestrado. PPPGDANÇA/UFBA, 2013.
- MOLINA, M. *Natsu Nakajima enseña los secretos de la danza butoh a actores andaluces*. El País, Sevilla, 1999.
- OHNO, Y. Imagens de uma Dança. In *Corpolítico: corpo e política nas artes da presença* PERETTA, É.; NOSELLA, B.L.D. (Org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2018. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/view/145/115/378-1>
- PERETTA, É. *O soldado nu: raízes da dança Butô*. Editora Perspectiva, 2015.
- PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *A nova aliança*. Brasília, DF: UnB, 1984.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SÁNCHEZ CRUZ, M. La coreógrafa Natsu Nakajima. In: *Revista UniVerso*, Xalapa / Veracruz / México, nº 369, ano 9, 14 de setembro de 2009. Disponível em https://www.uv.mx/universo/369/arte/arte_04.htm
- SANTOS, B.S. *A gramática do tempo: por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SERRES, M. *A guerra mundial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- SERRES, M. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- UNO, K. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- UNO, K. *Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado*. n-1 edições. 2018.
- VIEIRA, J. A. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento: arte e ciência: uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza. Expressão, 2006.
- TATSUMI, H. *O butoh da discípula (carta a Natsu Nakajima)*. Revista do LUME 2, v.1, n.1, 2012.
- TEIXEIRA, E.; HALL S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A; 2005. Texto Contexto Enfermagem, Florianópolis, 2006.

