

ENCONTROS COM O BUTÔ:
DO REGISTRO AUTOBIOGRÁFICO À DISSOLUÇÃO DE SI
Meetings with the butô: From the autobiographical record to the dissolving of self

Carolina de Pinho Barroso Magalhães¹

RESUMO

Esse artigo procura discutir os processos criativos da dança butô, partindo da reflexão sobre a maneira como tal poética é capaz de acessar profundamente e ao mesmo tempo transcender a subjetividade dos(as) dançarinos(as)/performers, provocando uma diluição da noção de si mesmo, e trazendo às artes da cena novas percepções acerca da noção de trabalho sobre si e da relação arte e vida.

Palavras-chave: Butô, corpo morto, limiar, *Ma*, dissoluções de si.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the creative process of the Butoh dance, starting from the reflection on how such poetic is able to both deeply access and transcend the dancers / performers subjectivity, dissolving the own notion of self, and bringing to the performing arts new insights for the actor's work on Him(her)self and for the relation between art and life.

Keywords: Butoh, dead body, threshold, *Ma*, dissolving of self.

¹ Doutoranda em Artes pelo PPG Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa FAPEMIG e orientação do Prof. Dr. Fernando Mencarelli. Agradecimento à CAPES - Programa de Excelência Acadêmica/PROEX. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e pós graduada em Dança: criação, improvisação e ensino pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). E-mail: caroldepinho@hotmail.com.



Desde o primeiro contato deste corpo – de olhar e registro ocidental – com a dança Butô, fui amplamente impactada pela maneira como tal poética foi capaz de mobilizar em mim sentimentos profundamente opostos e culturalmente contraditórios, lançando-me em um misto de estranhamento, repulsa, encantamento e desejo. Ohno Kazuo, em sua visceralidade exposta e serena e sua maneira sombria de acessar a luz, a alma, o útero materno; Hijikata Tatsumi (o criador do ankoku Butô – “dança das trevas”), na subversão de sua dança “suja”, de sua estética marginal, onde moviam-se, entre escombros, ruínas e destruição, corpo(s) mortos, adoecidos, na resistência de um “corpo que não aguenta mais”². Os mínimos gestos de Ohno Yoshito, Dorothy Lenner, Emilie Sugai, Denilton Gomes, Haroldo Alves³, que pareciam perfurar suas identidades e diluir seus corpos no espaço-tempo, acessando-nos em lugares recônditos, revelando estranhezas e marginalidades em nós, de modo bruscamente sutil. Não parecia minimamente necessária, nem tampouco eficaz, a busca por compreender tais imagens por qualquer via racional, mas apenas estar com elas, dissolvendo medos, tabus e dualismos de minha cultura.

“Entendi” – mas o que você entendeu? Não gosto quando me falam assim. Tentem fazer, mesmo sem entender. “Não entendi, mas me emocionei” – é para isso que se dança. Então, não gosto quando me dizem que entenderam. É bom saber usar a cabeça, mas na hora de dançar, o melhor é esquecê-la. [...] A razão é desnecessária para a alma (OHNO, 2016, p.26).

Segundo o filósofo japonês Uno Kuniichi (2018, p.35), a “revolução da carne”, proposta por Hijikata com o Butô, interessa-se pela fragilidade (por meio da qual, o criador encontra uma “força inumana”, que sua dança é desafiada a acessar), pelas marginalidades, pela errância, pelo adoecimento: inutilidades, que considerava tabus e inimigas da sociedade da produtividade. “Eu posso dizer que minha dança compartilha seus fundamentos com o crime, a homossexualidade, as festividades, o ritual, para que ela seja o ato de exibir abertamente sua inutilidade” (HIJIKATA apud UNO, 2018, p.90).

Corpos em “devir-criança, devir-animal, devir-mulher, devir-doente” (UNO, 2018, p.235), dançando vulnerabilidades e forças, luzes e sombras, vida e morte; desfazendo o intuito do belo sendo o belo; aceitando as transitoriedades das contínuas transmutações da carne, os tempos dilatados de suas ações condensadas, captadas no minimalismo das essências; dissolvendo espaços entre os corpos: todos esses aspectos parecem fazer do Butô, por si mesmo, um ato de transbordamento e transgressão.

Trata-se de um corpo que sempre negou a ação política, mas nem por isso deixou de ser ativista das políticas da vida. É um corpo doente que insiste em criar. Um corpo sem órgãos que recusa a extinção (GREINER In UNO, 2018, p.20).

2 “O Corpo que não aguenta mais” é uma referência ao livro de David Lapoujade, onde o autor disserta sobre corpos esgotados, adoecidos, que, em si, denunciam coações aos quais são submetidos.

3 Alguns dançarinos(as) que têm vivenciado o Butô nos tempos atuais.



Éden Peretta (2015, p.86), pesquisador e dançarino de butô, afirma que o *ankoku butô* seria “um ‘antissistema gestual’: “o que parecia privilegiar a renúncia, a negação e a transformação constante de si mesmo”. O(a) performer/dançarino(a) de butô disponibiliza-se à “esvaziar o seu *shintai* – o corpo social – transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades de matéria [...] para tentar acessar os estratos profundos do *nikutai*” (PERETTA, 2015, p.99). O *nikutai* – corpo de carne – dá passagem a memórias, não apenas de si, como de outros seres e objetos que o constituíram, que o permeiam e o afetam, de suas ancestralidades e do universo. A carne é a via pela qual o corpo se lança no mundo e o absorve, por meio de constantes metamorfoses.

A metamorfose aparece como um dos principais caminhos para a sublimação do “corpo perdido” na banalidade da existência ordinária, tornando possível o desaparecimento do sujeito individual enquanto estratégia explícita de desafio ao mito moderno de individualismo. A força corrosiva com a qual o *ankoku butô* de Hijikata afrontou essa questão baseou-se no entendimento de que na sociedade moderna qualquer tentativa de manutenção do sentimento de individualidade – o sentimento de si mesmo como sujeito unificado – é um esforço fadado ao falimento (PERETTA, 2015, p.91).

A procura pelo butô parece revelar um interesse pelo que existe para além das superfícies dos corpos, de suas camadas sociais, uma cumplicidade com o caos e um desejo pela dissolução das formas; por uma exposição reveladora, não apenas de si, mas de outras existências possíveis em si.

Não há nem “eu” nem “meu corpo”. “Meu corpo” é disperso e esticado em todas as direções, no espaço sem forma nem separação. [...] O corpo é constantemente invadido pelos outros e perde seus contornos, penetrado e devorado pela luz, pelo calor, pela sombra, pelos medicamentos, pelos insetos, pelos animais, pela fumaça, pelos fantasmas, pelo tatame, pela divisória de papel (*shôji*), pelos doces. E todos penetrando-se uns aos outros (UNO, 2018, pp.53-54).

Permitir-se ser transpassado pelo(a) outro(a): humano(a), objeto, animal; não representá-lo ou mimetizá-lo, mas encontrar em si o que há do(a) outro(a); não apenas dançar, mas ser dançado por algo que passa a habitar esse corpo contínuo, borrado, sem fronteiras. “Um outro corpo está saindo de meu corpo bruscamente como quando rabiscamos” (HIJIKATA In UNO, 2018, pp.91-92).

Quando uma criança vê o mundo, quando ela se joga no mundo, já é o mundo que é jogado no corpo da criança. O adulto Hijikata também é observado por essa criança, pois a criança se joga no mundo do adulto. Ser olhado pelos outros e pela carne é o que sugere “uma origem profunda do gesto do butô” – mais do que a ação de observar (UNO, 2018, p.193).

Para acessar tais propostas, Tatsumi Hijikata propõe um “corpo morto”, esvaziado de automatismos, normatividades, estéticas e energias expressivas. “O dançarino de butô deve ser como um cadáver que se levanta. [...] alguém que tenta nascer por si mesmo, fazer um segundo nascimento para excluir algo que lhe é inato.” (UNO, 2018, pp.76-77). Um corpo que se move para além do desejo, das proposições, que dilui os impulsos e os acessa em camadas ainda mais profundas, dilatadas. “Nesse caso, a única voz subjetiva ou expressão que poderia provir do dançarino não seria o resultado de uma sua assertiva pessoal, mas uma ‘secreção natural’ causada pelo conhecimento de seu lugar no interior do *continuum* cósmico” (PERETTA, 2015, p.120). Kazuo Ohno inspirou sua arte no *Bunraku*, teatro de bonecos japonês, entendendo seu corpo como uma marionete do universo, permitindo-se ser movido por ele, acima de seus desejos e pretensões. O butô interessa-se por essas diluições de si no uno cosmos. O trecho abaixo nos traz uma importante consideração acerca dessa imagem, que trago aqui no intuito de questionar uma possível compreensão romantizada da ideia de dissolução de si mesmo no todo; seja pelo entendimento de que se procura uma universalização das experiências, ou de que se encontra uma conexão utopicamente harmônica, estável e quase mística entre o eu e o cosmos. Uno Kuniichi revela-nos uma concepção dessa fusão mais exposta às fragilidades, instabilidades, errâncias e marginalidades:

A dança é feita de gestos, de jogos, de atos que podem enganar os espectadores. Isso quer dizer que ela projeta suas operações sobre todas as coisas do Universo. Esse engano como razão da errância é sustentado e garantido por todas essas coisas. Não é certo que pela dança o homem se torne um com os outros e com a natureza para, então, realizar uma continuidade através da posse ou do êxtase. Sem dúvida, apenas vagueamos ao conservar a consciência e o corpo em descontinuidade; então, a consciência, como luz que atravessa, está conectada à natureza e é capturada por ela. A fragilidade e a errância são termos pelos quais Hijikata define a diferença da carne e afirma seu ponto de vista sobre a humanidade e a natureza (UNO, 2018, p.15).

Em minha primeira experiência com o butô, Ohno Yoshito⁴ trouxe-nos uma flor, um guardanapo e um corte de seda. Dizia-nos que deveríamos aprender com a flor a crescer mutuamente tanto para a terra (trevas e sombras) como para o céu (luz e a claridade), conectando-nos com ambos; e que deveríamos mover-nos integralmente como ela, que possui a mesma expressividade se vista de frente, de costas, ou de lado.

Uma flor, é verdade, não tem frente ou atrás. A flor é também um corpo que nasce para o sol, cresce rumo a ele, mas se encaminha simultaneamente para a escuridão. Há luz na escuridão. Você pode sentir esse conflito de opostos⁵.

4 Essa oficina foi realizada durante o Simpósio Corpólitico - Corpo e Política nas artes da presença, realizado pela UFOP e com organização do Prof. Dr. Éden Peretta, no ano de 2013.

5 Fala de Yoshito Ohno realizada durante a oficina e retirada de artigo de Luciana Romagnolli para o site Horizonte da Cena à época do referido curso: <http://www.horizontedacena.com/vamos-dancar-a-beleza-da-flor-yoshito-ohno-em-ouro-preto-2/>



Ao iniciarmos o contato com o guardanapo (que era de uma textura muito suave), Yoshito estimulou-nos à descoberta dos espaços “entre” - em nosso próprio corpo, e nos encontros entre o nosso corpo e o espaço, lançando-nos as seguintes perguntas: o que havia nos espaços entre? Como poderíamos, por meio deles, fundir-nos ao espaço? Respirar com a parede... Ao trazer-nos o corte de seda, Yoshito comentou sobre sua raridade, e nos mostrou como a seda e também seu corpo poderiam ser fortes – puxando ambos os lados com as mãos, segurando-os por inteiro; e frágeis, puxando apenas alguns fios, que se espichavam ao longe, e seu corpo se transmutava naquela fragilidade. A partir dessa imagem, Yoshito nos disse que no mundo atual, e mesmo nas artes, os seres têm se permitido mostrar apenas seu lado forte, belo e alegre. Dizia-nos que, como artistas, teríamos a responsabilidade de vivenciar e de dar passagem, através de nossa arte, à naturalidade e presença de tais transitoriedades: um extremo naturalmente se desemboca em seu oposto, e não há dualidade nessa percepção. Yoshito sugeria que caminhássemos com cada objeto e experimentássemos essa relação lentamente, até que encontrássemos nossa alma com a sua. Ao demonstrar tais propostas, Yoshito parecia de fato fundir-se a cada um daqueles objetos, em sua essência, encontrar-se com eles, transformar-se neles.

Encontramos com a flor quando nos esquecemos dela. [...] Começar uma conversa – mas faço assim e, de repente, ela desaparece. [...] Só por contemplá-la, já nos tornamos flor. Ver é se alimentar (OHNO, 2016, pp.31-38).

Durante aulas que realizei com Dorothy Lenner (ex-integrante do grupo Tamanduá, dirigido por Kusuno Takao⁶), trabalhávamos a partir de uma criação que eu havia iniciado inspirada em mulheres de minha ancestralidade. Ao improvisar sobre elas, Dorothy me fazia perceber os instantes nos quais meus movimentos transcendiam as barreiras da racionalidade, os momentos nos quais a mimeses e a representação desapareciam e eu me fundia àquelas pessoas, vivenciando-as na experiência de minha própria carne. Essa maneira de criar parecia transpassar dores e alegrias de cada individualidade específica, delas e minhas. Eu só conseguia dizer algo ali, quando me desprendia do desejo de dizer, quando me desidentificava daquela memória, ao mesmo tempo em que me colocava em contato com ela. Essas ações pareciam dissolver as urgências do “eu”, os apegos e julgamentos da experiência, e simplesmente deixar que memórias e encontros passassem, e me transpasssem, em sua essência. “A falta de gravidade que o corpo sentia me fazia descobrir o gesto pelo qual engolimos prontamente as formas que surgem por acaso no pensamento” (HIJIKATA In UNO, 2008, p.90).

Ao refletir sobre a percepção dessa dissolução de memórias por entre os corpos, experienciada em ações concisas e desidentificadas, encontro a colaboração da seguinte percepção de Uno (2018, p.41) sobre a dança de Hijikata:

6 Kusuno Takao foi um dos primeiros artistas a trabalhar com o butô no Brasil. Denominava de dança teatro o trabalho que realizava, porém seus processos criativos eram fundamentados no butô. Kusuno Takao e Ogawa Felicia, sua companheira e parceira de criação, organizaram a primeira vinda de Ohno Kazuo ao Brasil e criaram a Cia Tamanduá.

Há certamente em sua dança e em seu pensamento tudo que é excessivo, caótico, desmedido. Mas também impressiona a habilidade de Hijikata em medir e pesar delicadamente as coisas. Aquilo que ele media era principalmente um caos sem medida. Caos este surgido do interior e do exterior. Mais do que fatiá-lo ou ordená-lo, ele se situa frente a esse caos. Hijikata mede e observa aquilo que sai dele, aquilo que se passa no interior e recomeça, medindo tudo novamente. Tal era sua disposição diante do mundo (UNO, 2018, p.41).

Meu interesse pelo butô partiu do desejo por aprofundar-me na experiência de processos criativos que se dessem a partir de trabalhos sobre si, arte e vida, esse “si” que se desvela, se desconhece, se transforma, e que é ao mesmo tempo uno e múltiplo, micro e macropolítico, que se mostra, se transcende e se desfaz. A partir desse intuito, participei de cursos com Ohno Yoshito, Éden Peretta, Emilie Sugai, Thiago Abel, e aulas regulares com Dorothy Lenner. Nesse percurso, percebo que o que venho encontrando no butô difere-se bastante do que vivenciei em outras linguagens envolvidas em um trabalho sobre si, por haver nele esse interesse por uma “diluição de si”, um transbordar das fronteiras identitárias.

Em trabalhos realizados em dança contemporânea vivenciei pesquisas de campo, leituras, e investiguei meu corpo sendo afetado por um determinado tema ou espaço. Em experiências com o teatro do real, teatro de convívio, estava eu mesma em cena, com minhas histórias, trabalhadas esteticamente a partir das relações, e partilhas do sensível, que diziam também de um tema político maior. Nas investigações a partir de pesquisas de Jerzy Grotowski, realizadas com pesquisadores de sua obra e pessoas que trabalharam com o mesmo, eu descobria meus impulsos, e através deles, necessidades de meu corpo memória, que me permitiam acessar ao desconhecido de mim. Ao dançar butô, esse corpo próprio parecia esvair-se, as memórias dessa carne misturavam-se com memórias de outras matérias e seres, com transformações desse corpo em outros corpos.

A criação no Butô parece atravessar a ideia de um trabalho sobre si⁷, direcionando-se para a busca de uma “anulação de si” – do desejo, do ego – e uma absorção de possibilidades da carne (inconsciente/consciente), da memória coletiva, das memórias dos mortos em nós. Kusuno Takao, um dos precursores do butô no Brasil, e Ogawa Felícia, sua companheira da vida e criação confirmam tais percepções ao comentarem sobre o trabalho de transformações e metamorfoses presentes em seus processos de criação:

O ser humano traz implícito em si o conceito de individualidade marcada e dominada pela existência do ego. [...] o ato de transformação para o dançarino não deve ser resultado de técnicas de interpretação, mas de seu esforço de transformar-se no outro escolhido por sua imaginação. É justamente esse esforço que torna possível a metamorfose do corpo. [...] Trata-se da ação de recriar a existência de si mesmo, fora do próprio corpo, que conseqüentemente poderá ampliar a idéia de si mesmo. [...] Descarta-se o ego para se transformar

7 A noção de um “trabalho do ator sobre si mesmo”, foi inicialmente desenvolvida por Constantin Stanislávski, referindo-se à mobilização de aspectos pessoais da experiência do ator para a construção do personagem, a partir das ações físicas. Jerzy Grotowski continuou a desenvolver essa pesquisa acerca das ações físicas a partir do trabalho com os impulsos, dando passagem ao desconhecido de si.



no outro. [...] As experiências, os fenômenos e as sensações que ocorrem no corpo do dançarino – e, também, a anulação do corpo e a observação profunda de alguma imagem – tornam possível atingir o físico-corpóreo, que se torna um corpo em metamorfose. [...] O possível se ativa quando, por um instante, há o abandono de si mesmo (OGAWA; KUSUNO, 2006).

O butô acontece nesse corpo que se abre ao risco de não ser, de deixar morrer até mesmo os impulsos reveladores de memórias inconscientes, e se transformar em algo que não é mais seu, que faz parte de uma memória maior, de um registro desprendido de qualquer entendimento mesmo que levemente enrijecido de si, da auto-importância e auto-identificação. “Hijikata desconfiava do movimento e da ação. Uma passividade extrema da carne o interessava, o que permitia ao mundo se jogar na carne. Em sua coreografia, havia um estranho princípio de impessoalidade baseado na passividade e na imobilidade” (UNO, 2018, p.40). O corpo morto seria, talvez, esse desapego de um comando interno, de um eu que rege, identifica e controla.

Algo singular, em sua experiência também singular do corpo, o forçou a dançar. Era necessário dançar para conhecer e exprimir o que o corpo viveu de singular. Mas essa experiência não cessa de se dilatar, não cessa de ultrapassar a dança. Hijikata é extremamente sensível a tudo o que se instala, se congela, se formaliza e pesa sobre as artes e as expressões. A dança não é uma exceção. Tudo o que é expresso, mesmo com delicadeza e sinceridade, pode trair aquilo que deveria ser expresso ao torná-lo explícito, externalizado. Hijikata procurava algo que transbordasse a dança através da dança. Essa alguma coisa ultrapassa a dança, mas também zomba dessa ultrapassagem. A dança é experimentada para questionar essa alguma coisa, esse gesto de ultrapassagem (UNO, 2018, p.74).

Um corpo limiar, continuamente livrando-se de si mesmo (UNO, 2018, p.202), morrendo e renascendo em outras possibilidades da carne. “É melhor para mim não saber o que fazer....matar a mim mesmo de novo e de novo....não pensar....apenas pela alma...”⁸.

O limiar, na obra do filósofo e sociólogo Walter Benjamin, refere-se a uma zona intermediária, que permite o trânsito entre lugares distintos, e muitas vezes opostos, sendo uma chave entre o que vem antes e o que vem depois, um espaço entre, de suspensão, potência e ambiguidade; uma zona de transbordamentos e fluxos, que se opõe à ideia de fronteira. A fronteira seria um espaço de limites definidos, que, segundo Gagnebin (2010, p.13) “contém e mantém algo, evitando seu transbordar, mantendo definidos os contornos e limitações de um território”; limiar (soleira, umbral) distingue-se desse conceito por constituir “registro de ultrapassagem”, de “passagens”, transições.

8 “It’s better for me not to know what to do...kill myself again and again...not thinking...only by soul”. Documentário Que es el Butoh KAZUO OHNO Mundo Butoh, Gustavo Collini, tradução da autora. Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=hkB13hbnZrg>, dia 9/12/2018.

Designa essa zona intermediária à qual a filosofia ocidental opõe tanta resistência, assim como o chamado senso comum também, pois, na maioria das vezes, preferem-se as oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.), mesmo que se tente, mais tarde, dialetizar tais dicotomias (GAGNEBIN, 2012, p.15).

Segundo o filósofo e sociólogo Walter Benjamin (2006), a experiência de liminaridade tem se tornado cada vez mais escassa na modernidade ocidental a partir do abandono dos ritos de passagem.

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou (e, com isso também o despertar) (BENJAMIN, 2006, p.535).

Nos tempos atuais parece ser cada vez mais necessário retomar a experiência de deriva nesse espaço de liminaridade, de vivenciar a potência dessa zona indeterminada, com o objetivo de criar porosidades nas fronteiras, torná-las permeáveis, tirar do limbo as marginalidades, bem como permitir o morrer de uma identidade, e ver nascer em si outros(as), muitas vezes inesperados(as).

Se o tempo na modernidade – em particular no capitalismo – encolheu, ficou mais curto, reduzindo-se a uma sucessão de momentos iguais sob o véu da novidade (como no fluxo incessante de produção de novas mercadorias), então decorre daí uma diminuição drástica da percepção sensorial por ritmos diferenciados de transição, tanto na experiência sensorial quanto na espiritual e intelectual. As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”. O melhor seria poder anulá-las e passar assim o mais rapidamente possível de uma cidade a outra, de um país a outro, de um pensamento a outro, de uma atividade a outra, enfim como se passa de um programa de televisão a outro com um mero toque na tecla do assim chamado “controle remoto”, sem demorar inutilmente no limiar e na transição. O que se perdeu com esses novos ritmos (que podem também ter qualidades positivas) é aquilo que Benjamin, citando o grande antropólogo Arnold van Gennep, chama não só de passagem, mas de “ritos de passagem”, título do livro de van Gennep (GAGNEBIN, 2010, p.15).

Para transitar nessa zona de liminaridade Bock (2010, p.77) afirma que é importante “[...] uma predisposição específica do sujeito, que pode ser vista como um tipo de atenção particular.” Faz-se necessário, portanto, ir contra as tentações de classificações apressadas, e disponibilizar-se à experimentação desses períodos de suspensão, hesitação.

No entendimento do antropólogo Victor Turner (1974,p.120), os “seres limiaries” - que se permitem à experiência dos ritos de passagem - existem no “limbo da ausência



de status”, e são “ao mesmo tempo não mais classificados e ainda não classificados” (TURNER, 1974, p.48); instauram em si a ambiguidade, o paradoxo e a transitoriedade.

[...] os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p.116-117).

Esse antropólogo traz como uma das características dos seres liminares o fato de serem socialmente invisíveis, considerando que a sociedade apenas vê o que espera e é condicionada a ver (TURNER, 1974, p.149), bem como a percepção dos mesmos como algo “sujo”, obscuro, indescrito (TURNER, 1974, p.48). Perctta (2015, pp.30-31) afirma que a dança *butô* convoca, “de um modo muito mais difuso e inconsciente do que racional e estruturado”, um dos princípios do Kabuki, de trazer à sua dramaturgia seres e corpos liminares:

Essas íntimas relações que o Kabuki estabelecia com os níveis obscuros da sociedade emprestavam um status liminar aos seus atores, projetando-os em uma zona de penumbra social [...] Outro fator simbólico que auxiliava na manutenção dessa posição liminar e paradoxal de mediador dos mundos aos atores de Kabuki era que, no imaginário coletivo da época, os seres rejeitados socialmente tinham um acesso especial à magia e ao mundo da morte.

A dança *butô* parece trazer em si a potência, morte e imanência dessa zona de liminaridade, por meio dos tempos dilatados de suas transmutações constantes, de seus corpos mortos e marginalizados, das coexistências entre estados aparentemente opostos, de sua permissividade à fragilidade e errância, e, de modo relevante, pela importância da experiência do *Ma* nessa poética. O *Ma* é um conceito/palavra japonês/a, considerado impalpável, porém altamente presente no cotidiano do povo japonês, que refere-se à “[...] intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc.. [...] *Ma* é uma espacialidade intersticial em suspensão, prenhe de potencialidades, um espaço-entre disponível para tudo poder “vir a ser”.” (OKANO, 2008, p.179). A ideia de *Ma* foi inicialmente trabalhada, no contexto das artes da cena, no teatro Nô, e surge como lugar de prática e reflexão nas práticas de Kusuno Takao, Endo Tadashi, bem como é compreendida como um elemento essencial do *butô* por alguns pesquisadores. Christine Greiner (1998,p.4) afirma que o *butô* “é sobre capturar espíritos em um intervalo de tempo/espaço chamado *ma*, que faz parte do cotidiano japonês.”

Hijikata vai habitar o *ma*, instaurando aí o corpo morto como a possibilidade de dançar em um tempo-espaço fora do eixo evolutivo. É uma questão delicada. Não se pode dizer que *ma* e corpo morto sejam sinônimos. Mas o corpo construído para explorar o *ma*, aí ganha existência de corpo morto. Isto porque, este é o corpo que tem a qualidade, para dançar neste tempo-espaço intervalar.



Só a morte rompe o fluxo do tempo. Suspende o corpo neste intervalo espaço-temporal. Trabalha com descontinuidades, destruição e criação (GREINER, 1998, p.44).

A pesquisadora Ligia Verdi, em seu prefácio à obra *Kazuo Ohno – Treino (em) Poema*, afirma que o *Ma* está presente nas palavras e na dança de Ohno Kazuo:

Muitos perceberão o *ma* como o vazio, o silêncio, o minimalismo. Ohno Kazuo diz para não termos receio do Nada, da pausa, do silêncio, pois o espaço vazio é um espaço cheio e é nele que precisamos submergir. [...] O que isso tem a ver com a dança de Ohno Kazuo? Isso é uma estrada a seguir para compreender a cena-butô, uma vez que introduz: o tempo do intervalo, onde sua dança se situa; o estar presente no aqui-agora e, paradoxalmente, a apropriação do devir – espaços-tempo por onde sua dança transita; e o mundo invisível, com o qual sua dança dialoga (VERDI In OHNO, 2016, pp.19-20).

Durante as aulas de Dorothy Lenner, a percepção e experiência do *Ma* apresentava-se como um dos elementos fundamentais do trabalho, segundo ela, advindo das práticas com Kusuno Takao, e desafiador para a maioria dos praticantes de butô (no contexto brasileiro onde trabalharam). No trecho que se segue, Emilie Sugai, participante da Cia Tamanduá, dirigida por esse diretor e atual parceira de criação de Dorothy Lenner, confirma a importância do *Ma* no trabalho de Kusuno Takao:

Um exercício constante em nossos encontros de criação com Kusuno Takao era a percepção e utilização do *Ma*, seja observando o outro, seja se exercitando. [...] Na dança, o *Ma* é a suspensão do movimento, um intervalo entre uma coisa e outra, onde tudo pode acontecer. O espectador não sabe que rumo tomará o dançarino, bem como este, que suspende o movimento num estado em que ele mesmo não sabe (sabe e não sabe) o que virá em seguida. [...] Com o *Ma* podemos criar pulsação, tensão e diálogo entre corpos. Kusuno Takao diz: “Com meu corpo posso entrar no *Ma*. Posso diminuir o espaço. Se fico encolhido o *Ma* não se expande. Existe um limite espacial” (KUSUNO apud GREINER, 1997, p.12). Há uma grande diferença entre ocupar o espaço com movimentos e produzir tempo com o corpo. Não é apenas o ficar parado com corpo inerte⁹.

Uma das maneiras pelas quais Dorothy auxiliou-me a vivenciar o *Ma* foi através da prática do *suriachi*¹⁰ – uma caminhada, trazida do teatro Nô, baseada nos trabalhadores das plantações de arroz. Dorothy orientou-me a deslizar os pés, com os joelhos semi-flexionados, as mãos em concha, na altura dos rins, e os olhos projetados ao mesmo tempo para longe e para dentro. Essa prática possibilitou-me inicialmente uma “limpeza”, não apenas mental, como também física (lágrimas, secreções), e um estado de entrega que

9 Apud SUGAI, Emile. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/>

10 Noronha (2009) também refere-se ao *suriachi* como exercício utilizado por Kusuno Takao para trabalhar o *Ma* na Cia Tamanduá de Dança Teatro. Nas oficinas de Emilie Sugai, também ex-integrante do grupo, o *Ma* é também procurado como percepção e vivência prática de variadas maneiras.



parecia permitir-me entrar em contato com a criação com mais profundidade e menos controle. Segue abaixo um relato de experiência de Emilie Sugai¹¹ na prática do *suriashi* com Kusuno Takao:

Adotei como treino corporal, uma prática que visa principalmente o crescimento do corpo e espírito, advinda dos ensinamentos de Kusuno: o *suriashi*, que significa ‘deslizar com os pés’. [...] A percepção se aguça, criando um espaço intermediário de ligação entre os sentimentos internos e o espaço externo de deslocamento. Este caminhar possibilita um estado interiorizado, presentificando um corpo receptor de infinitos sentimentos envolvidos. Ocorre uma transformação: de um procedimento externo rigoroso nasce uma expressão de uma atitude interna, ao vasculhar a memória, o inconsciente e seu ambiente. Costumávamos fazer do *suriashi* um longo período de preparação, durante os longos ensaios de criação do *O Olho do Tamanduá*. Para Kusuno Takao não havia pressa [...] Enquanto não havia nada de interessante a ser visto aí ou algo que cativasse o seu olhar, ele não tinha pressa. Nossos corpos ainda não estavam preparados.

Dorothy sempre recordava-me do *Ma* e de sua importância quando eu antecipava meu desejo à necessidade da ação, interrompendo o acontecimento de um gesto, de um movimento, de uma metamorfose que estava a se dar, segundo ela, simultaneamente no público e em mim. Nesses momentos, Dorothy sempre voltava a me lembrar do *Ma*, às vezes sugerindo pausas, para que eu pudesse vivenciá-lo, por outras oferecendo variados recursos para aguçar essa percepção.

Ma é, conforme o arquiteto, algo que não se permite definir, tanto que nem os próprios japoneses sabem verbalizar adequadamente o que seja o *Ma*. Apesar da sua inefabilidade, os japoneses utilizam e identificam *Ma* no seu cotidiano, através do modo de se comunicar, tanto gestual, quanto verbal. A expressão *Manuke* (composta de dois ideogramas que significam respectivamente *Ma* + tirar = falta do *Ma* = idiota) existente na língua japonesa, por exemplo, demonstra que a falta do *Ma* corresponde à falta de inteligência, a uma pessoa ignorante. Não saber obter uma pausa apropriada numa conversa é também falta de bom senso no Japão. O *Ma* é conhecimento adquirido naturalmente, herança cultural de um povo, e assim, um senso comum enraizado na vida cotidiana (OKANO, 2008, p.26).

Para Kusuno Takao a experiência do *Ma* não parecia se fazer presente apenas em suas pesquisas, como também nos temas abordados por suas criações, tendo em vista o espetáculo *O olho do Tamanduá*, baseado na experiência de ritos de passagem indígenas, ou ‘Quimera’, que abordava vivências de zonas de liminaridade entre a vida e a morte. Segundo Dorothy Lenner e Emilie Sugai, Takao compreendia o *butô* não como uma linguagem, mas como uma filosofia de vida.

Apesar de ser possível encontrar elementos em comum nas diversas experiências de *butô* descritas nesse artigo, é também parte de seus fundamentos o entendimento

11 Cf. SUGAI, Emile. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/>

de que cada criador/a o desenvolve e permite-se ser conduzido por ele, à sua maneira. A transcendência de fronteiras de sua poética há tempos tem transpassado limites geográficos, de modo que a antiga pergunta, ainda ressonante: “é possível fazer butô no Ocidente?” parece se diluir.

A ruptura de dualismos, a diluição do tempo, a potência do erro, da marginalidade, da fragilidade, o questionamento da forma, do código, a desconstrução do entendimento do belo, o furo nos excessos da racionalidade, a dissolução dos espaços entre a profundidade do dentro e a vastidão do fora, permeabilizados e difundidos, a fusão entre o micro e o macro, o político-a-político-estético, encontra reverberações urgentes em nossas sociedades cada vez mais racionalistas, excludentes e fragmentárias. Através do butô a diferença transborda a cena, vivencia seus ritos de passagem, acessa o que nos leva, o que nos trouxe, e realiza suas metamorfoses e heterotopias.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOCK, Wolfgang. *Atenção, fuga e salvação medida – duas figuras liminares em rua de mão única, de Walter Benjamin*. In Otte Georg, Seldmayer Sabrina e Cornelsen Elcio (org) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.
- GREINER, Christine. *O butô em evolução. Lições de dança*. Rio de Janeiro, n. 1, 1999.
- GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo escrituras, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio; (org. POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva / SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- OGAWA, Felícia; KUSUNO, Takao. *Aidéia do físico-corpóreo em transformação*. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/> e originalmente publicado no livro MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006.
- OKANO, Michiko. *MA: Entre - Espaço da Comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.
- PERETTA, Éden. *O soldado nu: raízes da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PERETTA, Éden. *Potências da carne, poesias do corpo*. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 15, n. 3, p.507-522, dez. 2013. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://www.fe.unicamp.br/revistas/ged/etd/article/view/5566>>. Acesso em: 03 jun. 2014.
- TURNER, Victor. *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In The Proceedings of the American Ethnological Society (Republicado em *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, New York, Cornell University Press), 1964.



TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974 [1969].

VAN GENNEP, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago: Phoenix Books/University of Chicago Press, 1960 [1909]. [Tradução brasileira: Os Ritos de Passagem, Petrópolis, R.J. Vozes, 1978.]

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



