



# Ephemerera

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 2 - nº 2 - 2019/1*

ISSN: 2596-0229



Dossiê dança butô:  
Diásporas do corpo de carne

**PPGAC**  
Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas



Universidade Federal  
de Ouro Preto

# EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Vol. 2, nº 2, Agosto 2019

## Expediente

*Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP*

Coordenação: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Vice Coordenação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana da Costa Dias

### *Equipe Editorial*

Editor-chefe: Luciana da Costa Dias

Editor responsável: Éden Peretta

### *Comissão Científica*

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)

Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Kuniichi Uno (Rikkyo University)

Nanci de Freitas (UERJ)

Peter Pál Pelbart (PUC/SP)

Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

### *Comissão Editorial*

Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Aline Mendes de Oliveira

Éden Peretta

Ernesto Gomes Valença

Letícia Mendes de Oliveira

Luciana da Costa Dias

Marcelo Rocco

Neide das Graças de Souza Bortolini

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Ricardo Gomes

### *Projeto Gráfico*

Éden Peretta

### *Revisão*

Luciana da Costa Dias e Éden Peretta

### *Capas*

Espectáculo Undercurrent - do nervo à unha.

Grupo Anticorpos (DEART/UFOP)

Vinícius Amorim, Daniela Mara, Danilo Felisberto,

Panmella Ribeiro, Lucas Rodrigues e Diego Abegão

Foto: Biel Machado

Plataforma SEER: Editora da UFOP

ISSN: 2596-0229

*Universidade Federal de Ouro Preto*

R. Diogo de Vasconcelos, 122

Pilar - Ouro Preto

Minas Gerais

CEP 35400-000

Fone: +55 (31) 3559-1189



Dossiê dança butô:  
Diásporas do corpo de carne



## *SUMÁRIO*

I Editorial

III Diásporas do corpo de carne

*Éden Peretta*

### *Fundações*

1 Butô: dança da diferença

*Bruce Baird*

9 Butô no brasil: contexto histórico e reencenação política

*Christine Greiner*

21 Fundações e filiações: o legado de Artaud em Hijikata Tatsumi

*Samantha Marenzi*

31 A sabotagem do movimento, de Hijikata Tatsumi, e o desejo de matar a ideologia da morte

*Katja Centonze*

### *Filiações*

59 Reflexões (po)éticas na dança butô

*Thiago Abel*

71 Inquietações do corpo de carne de Hijikata Tatsumi: uma reflexão

*Cáio Picarelli*

83 Correspondências mestiças: butô, uma serpente de pele nova na América Latina

*Simone Mello, Sandra Corradini*

99 Encontros com o butô: do registro autobiográfico à dissolução de si

*Carolina de Pinho Barroso Magalhães*

113 *Transmutações no butô: estados corporais, corpo transformacional e censura no espetáculo Sebastian*

*Ian Guimarães Habib*

129 Testimonios del FIBUTOH en Arica - Chile: Correspondencias sin fronteras para danzar

*Simone Mello, Fernando Montanares, Ocarina Luz, Carlos Cruz, Daniel Segovia*



## EDITORIAL

Após uma cuidadosa gestação, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto lança, com orgulho, o segundo número de sua revista, *Ephemera*. Em um momento em que os céus parecem tão anuviados para as artes e as humanidades, buscamos assim contribuir para manter aberto e fomentar o debate contemporâneo em artes cênicas e performance, através do *Dossiê dança butô: diásporas do corpo de carne*, sob a curadoria e com o belo projeto gráfico do pesquisador e professor Éden Peretta (UFOP).

Agradecemos a todos que doaram seu suor e seu tempo para que este número pudesse existir: ao editor-responsável, aos autores, revisores, tradutores, pareceristas e todos os demais que, de algum modo, seguem acreditando na criação desta revista e que colaboraram com a publicação deste número.

Luciana da Costa Dias  
Comissão Editorial





Dentro de uma perspectiva histórica, aquilo que em todo mundo é conhecido atualmente como dança butô apresenta-se como um ulterior desenvolvimento do projeto político-artístico colocado em cena por Hijikata Tatsumi, já no final dos anos 1950. O *ankoku butô* desenvolvido por ele é fruto de complexas interrelações e influências, desde as muitas colaborações artísticas e contaminações com outras linguagens – literatura, música, artes plásticas e cinema – até o hibridismo próprio ao contexto histórico e cultural vivido pela sociedade japonesa naqueles anos. São elementos igualmente constitutivos de sua poética as experiências vividas em sua infância camponesa e em sua juventude compartilhada com a marginalidade urbana dos anos pós-guerra, além, é claro, da leitura dos pensadores mais ácidos e subversivos da literatura e da filosofia europeias.

Nesse sentido, em uma perspectiva mais rigorosa, seria possível afirmar que Hijikata foi o verdadeiro fundador da dança butô, ao desenhar suas raízes filosóficas, poéticas e metodológicas através de uma “dança do terrorismo”, idealizada e forjada por toda a década de 1950. Contudo, o projeto político-artístico de insurreição física proposto por Hijikata não teria sido possível sem a essencial figura de Ohno Kazuo, seja como sua inspiração poética original ou como intenso colaborador e principal divulgador da dança butô em todo o mundo, muitos anos mais tarde.

Assim sendo, em uma perspectiva mais ampla, a fundação da dança butô enquanto um fenômeno artístico complexo é, justamente, atribuída a esses dois ícones da vanguarda experimental dos anos 1960. Porém, cabe aqui ressaltar que ambos acabaram construindo percursos e propostas de dança muito distintas entre si, devido às similaridades e diferenças de suas poéticas. A dança butô apresenta-se assim em modo plural, desde seus primeiros esboços: se não danças distintas, ao menos duas diferentes faces de uma mesma manifestação, complementando-se e negando-se reciprocamente em suas zonas de sobreposição.

Sem dúvida alguma, Hijikata Tatsumi apresenta-se como um dos personagens mais importantes da cultura experimental japonesa da segunda metade do século XX, influenciando de forma contundente muitos paradigmas estéticos e filosóficos de toda uma geração, contaminando assim a poética de artistas nas mais diferentes modalidades de expressão. As inúmeras experiências propostas por Hijikata consolidaram um projeto político-artístico de ruptura com valores contemporâneos, instituindo uma outra concepção de dança ao assumir como fundamento poético a parte decrépita e anômala da sociedade. O seu projeto cênico absorvia a marginalidade obscura repudiada historicamente pelas estruturas “iluminadas” de um Japão moderno, contrapondo-se assim aos seus paradigmas sociais conservadores. Um projeto constituído sobre uma vasta abertura para o corpo humano e imerso, ao mesmo tempo, em uma íntima relação com a morte.

O ano de 1968 assistiu ao ápice do projeto político-artístico de Tatsumi Hijikata, materializado em sua longa performance solo intitulada *Hijikata Tatsumi to Nihonjin* –



*Nikutai no hanran (Tatsumi Hijikata e os japoneses – A rebelião do corpo de carne)*, mais conhecida somente por “A Rebelião da Carne” ou “A Rebelião do Corpo”. Esse solo – de mais de duas horas de duração – foi descrito posteriormente como uma celebração herética e primitiva, marcando a mudança do foco de suas inspirações, influenciada inicialmente pela literatura “maldita” europeia, para desdobrar-se em uma investigação que passou a examinar intensamente o seu próprio corpo. Nesse sentido, a “Rebelião da carne” coroou o *ankoku butô* de Hijikata, realçando a materialidade e as fissuras que compõem o *nikutai* - corpo de carne - enquanto epicentro de uma revolução (an)atômica. A ênfase dessa fase de trabalho, que se desdobra nos anos seguintes, buscou assim privilegiar a construção da identidade do corpo japonês, emprestando uma dimensão também nativista ao seu projeto. As imagens das figuras humanas que povoavam a sua região de Akita começaram a ganhar forma e contaminar a investigação cênica de Hijikata, materializando-se, porém, somente alguns anos mais tarde com a longa elaboração de seu projeto intitulado *Tôhoku Kabuki*.

O Ocidente conheceu a dança butô somente nos últimos anos da década de 1970 e, desde então, testemunhou a sua infiltração nos mais diferentes campos das artes, protagonizada principalmente por artistas impactados pela intensidade e qualidade da presença cênica de seus dançarinos. Tanto no Japão como em muitos países da Europa e das Américas proliferaram diversos grupos, dançarinos 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 uma forma mais enfraquecida e despida de muitos de suas raízes subversivas, a dança butô, até hoje, atravessa de modo difuso diferentes experiências artísticas ocidentais. Talvez por isso muitos a considerem, equivocadamente, como um exótico método de treinamento corporal, ou mesmo, apenas mais uma “técnica” de dança.

No início na década de 1980, logo após às suas primeiras visões e experimentações artísticas no Ocidente, surgiram também as primeiras pesquisas acadêmicas ocidentais sobre o butô. Os poucos livros e os diversos artigos publicados no Brasil até hoje nos ajudam, com muito esforço, a reconstruir a sua potência e densidade de modo fragmentado. Mas, infelizmente, podemos dizer que os resultados são ainda muito modestos, diante do enorme potencial técnico, poético e epistemológico proporcionado por essa intrigante manifestação cênica.

Em 09 de março de 2018, Tatsumi Hijikata completaria 90 anos de idade. Também em 2018, o espetáculo que simbolizou o ápice de sua concepção de dança – “Rebelião do corpo de carne” – completou 50 anos de existência. Diante dessa significativa coincidência, e da radical contribuição artística proporcionada pela obra e pela vida deste importante personagem da dança mundial, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto vem assim propor o presente *Dossiê* que visa mapear, ao menos em grandes manchas, as releituras sofridas pelo projeto político-artístico de Hijikata Tatsumi em suas diásporas pelo mundo, chegando até a cena contemporânea em contextos geográficos antípodas de sua origem.



Diante das potentes rupturas protagonizadas por Hijikata Tatsumi, e as bases de seu projeto herético de refundação do corpo e da expressividade, acreditamos que a feliz coincidência destes dois aniversários seja um momento propício para celebrarmos e revisitarmos as diásporas realizadas por essa intrigante dança. O presente *Dossiê* pretende assim caminhar nesta direção, ampliando o diálogo, o debate e a conexão entre pesquisadores e pesquisadoras que possuem de algum modo seus trabalhos atravessados pela tensão projetual e subversiva propostas pela dança butô. E, dessa forma, contribuir de modo mais significativo na compreensão dos limites e das potências que as suas profícuas heranças projetam nas experiências cênicas contemporâneas.

Para tanto, foram selecionados alguns dos mais significativos e atuais trabalhos publicados em língua inglesa (e publicados aqui em português pela primeira vez) de importantes pesquisadores e pesquisadoras, dos quatro cantos do mundo, que refletem artística e academicamente sobre o butô. Nossa chamada pública selecionou também alguns dos mais significativos trabalhos de jovens pesquisadores que se debruçaram sobre a dança butô e elaboraram pesquisas em nível de pós-graduação tendo-a como matriz principal.

O título do ensaio da professora Samantha Marenzi, no qual apresenta as instigantes zonas de sobreposição e afastamento entre as práxis de Hijikata Tatsumi e Antonin Artaud, acabou se oferecendo para nós como inspiração para nomearmos as duas diferentes sessões de nosso *Dossiê: Fundações e Filiações*. Na primeira, concentramos os ensaios de pesquisadores e pesquisadoras já consolidados no cenário internacional e com grande contribuição para a área com suas pesquisas temáticas. Na segunda sessão, apresentamos o resultado de nossa seleção pública protagonizada por jovens pesquisadoras e pesquisadores e todo o frescor de suas inquietações. Olhares jovens que nos oferecem não necessariamente a densidade de profundas articulações epistemológicas e sim a potência e a inovação de interfaces possíveis entre um fértil passado e suas reverberações contemporâneas em contextos antípodas: as diásporas do corpo de carne.

Em *Fundações*, além do ensaio de Marenzi, encontramos também Bruce Baird percorrendo os diferentes fluxos metodológicos de desenvolvimento da dança butô, desde seus precursores até a obra de artistas mais contemporâneos, identificando assim a pluralidade técnica e estética como um de seus elementos constituintes e sua verdadeira potência. Katja Centonze, por sua vez, enfrenta com esforço etimológico a centralidade do corpo de carne ao interno da práxis artística de Hijikata. A carne como cadáver, mas também como pulsão e desejo. A carne como dimensão que nos conecta ontologicamente com a finitude e a morte, e como a sua *messa in scena* pode nos desvelar também as suas dimensões políticas.

A pesquisadora brasileira Christine Greiner completa essa primeira sessão percorrendo a germinação dessa diáspora em terras brasileiras, apontando algumas das principais experiências tanto em campo artístico como acadêmico. Este ensaio, juntamente com o de Marenzi, foi publicado originalmente nos Estados Unidos em um dos mais recentes livros sobre butô organizado pelo professor Bruce Baird, a quem gostaríamos aqui de agradecer vivamente pela autorização de publicarmos suas versões em língua portuguesa. Em tempo, cabem aqui também os agradecimentos aos nossos imprescindíveis tradutores Eduardo Miele Dal Secco Júnior e Amanda Lopes Galvão, os



quais emprestaram suas palavras às vozes internacionais aqui presentes.

Na sessão *Filiações*, encontramos os ensaios de Thiago Abel e Caio Picarelli buscando diferentes articulações epistemológicas, em um plano teórico, advindas de suas pesquisas com a dança butô. De um lado temos a interessante aposta na fricção entre ética e poética como epicentro da práxis artística de Hijikata e, de outro, a investigação do colapso entre corpo de carne e corpo social como elemento chave para se pensar uma dimensão micropolítica em seu trabalho. Nos ensaios subsequentes, gradativamente, passamos assim para uma análise mais material sobre as experiências diaspóricas da dança butô em contextos latinoamericanos. Simone Mello e Sandra Corradini analisam assim as particularidades do trabalho do dançarino mexicano Carlos Cruz, influenciado fortemente pela dança butô. Carolina Magalhães, por sua vez, atravessa a sua experiência pessoal de formação junto à dançarina Dorothy Lenner (ex-integrante da Cia Tamanduá, de Takao Kusuno) para problematizar o processo criativo na dança butô, propondo a intersecção entre a noção grotowskiana de trabalho sobre si e o conceito japonês do *ma*.

O *dossiê* se conclui com as análises de processos práticos de criação influenciados diretamente pela dança butô. Ian Habib revisita o processo de criação de seu espetáculo *Sebastian*, reassaltando as influências técnicas e poéticas advindas do butô, culminando seu percurso com as reverberações políticas deste corpo “desnormatizado” colocado em cena e censurado em um evento artístico. Por fim, um coletivo de autores latinoamericanos - Simone Mello, Fernando Montanares, Ocarina Luz, Carlos Cruz, Daniel Segovia - registram seus testemunhos sobre as experiências vividas no FIBUTOH, Festival Internacional de Butoh, realizado no Chile em 2018, refletindo assim sobre a atualidade mestiça da dança butô existente em nosso contexto contemporâneo.

Em tempo, gostaríamos de fazer somente algumas observações de ordem mais formal. Visando proporcionar uma leitura mais fluída, optamos por padronizar a grafia e a forma de algumas palavras, nomes e conceitos. O “o” longo de inúmeras palavras japonesas romanizadas comumente é representado com o acento mácron “ō”, ou com sua representação inglesa “oh”, gerando a grafia “butō” ou “butoh”. Em português, é mais comum encontrarmos o uso do acento circunflexo realizando essa função. Neste sentido, preferimos adotar essa grafia para todos as vogais longas “o” provindas do japonês, gerando a palavra “butô”. Optamos também pelo seu uso com letra minúscula ao início.

Os nomes próprios de todos os artistas japoneses mantiveram a ordem tradicional da língua japonesa - e repetida pelas publicações em língua inglesa - isto é, com o sobrenome antecipando o nome. Neste sentido, encontraremos no corpo dos textos as referências, por exemplo, a Hijikata Tatsumi e Ohno Kazuo. Este último representa a única exceção das regras aqui adotadas na grafia do “o” longo que introduz o seu sobrenome, devido ao seu uso já consolidado em todo o mundo provindo da versão inglesa de seu nome.

Dito isso, só nos resta aqui desejar a todos e todas uma ótima leitura, na expectativa que as linhas que se seguem possam auxiliar em uma maior compreensão, ou ao menos em uma instigante introdução, deste complexo universo político e artístico, feito de carne, amor, trevas e poesia.









*Fundações*



## BUTÔ: DANÇA DA DIFERENÇA<sup>1</sup>

*Butoh: dance of difference*

Bruce Baird<sup>2</sup>

Butô é o nome dado para um tipo de dança, ou arte performática, que tem suas origens nas atividades de Hijikata Tatsumi, no final dos anos 1950 e 1960. Quando ouvimos a palavra “butô”, é provável que nos lembremos de imagens poderosas e grotescas de artistas cobertos com tinta branca movendo-se num ritmo dolorosamente lento, entretanto, as danças não pareciam inicialmente assim. Isso foi quase três décadas antes que esse estereótipo fosse consolidado, mas isso vai além de nossa história. Voltemos ao começo, em 1959. Hijikata Tatsumi era uma personalidade forte, e dominou um pequeno mundo de dançarinos por quase uma década, enquanto experimentavam novas formas de articulação corporal e se esforçavam para derrubar conceitos e categorias de dança pré-existentes<sup>3</sup>. Ele praticamente exercia o monopólio das tarefas de coreógrafo, diretor e produtor, enquanto também dançava. Hijikata teve influências da dança expressionista alemã e também estudou sapateado, balé, flamenco e jazz dance. Segundo relatos, suas primeiras danças, em 1959 e 1960, eram danças representativas ou miméticas de um homem mais velho sodomizando um homem mais jovem, uma mãe enviando um filho para a guerra e uma noiva sendo passada de uma família para outra, como se fosse uma mera peça de bagagem<sup>4</sup>. As descrições dessas primeiras danças nos remetem aos movimentos severos e angulares do *Porta-Estandarte* e da *Morte* na peça de teatro-dança similarmente mimética *A Mesa Verde*, do pioneiro do Expressionismo Alemão Kurt Jooss.

Por várias razões, Hijikata e seus companheiros ficaram insatisfeitos com esse nível de dança representativa e passaram toda a década seguinte em busca de um novo tipo de dança. Experimentos no palco incluíam colocar uma dançarina para executar *arabesques* e *attitudes* com uma bola de gude inserida em seu ânus (com a condição de que não a deixasse cair); dançarinos do sexo masculino montarem em dançarinas como cavalos e chicotearem-nas com enormes falos; instruir os dançarinos a se moverem em unísono; sujeitar a plateia a períodos intermináveis de tédio; comer bolo; apostar corridas-relâmpago; andar de bicicleta; tirar fotos do público; raspar cabeças; e duelar usando gráficos de anatomia. Além desses exemplos específicos, eles deram espaço, no palco, para coisas como loucura, doença, senilidade, violência e dor. Como em muitos

---

1 Artigo ligeiramente adaptado pelo autor e originalmente publicado, sob o mesmo título, em *A Processive Turn: The Video Aesthetics of Edin Vélez*. Editado por Jorge Daniel Veneciano. RUTGERS, NJ: Paul Robison Galleries, 2007, p.42-49. Proibida a citação sem permissão expressa.

2 Professor e pesquisador do Departamento de Idiomas e Culturas do Leste Asiático da Universidade de Massachusetts, Amherst (E.U.A.). Responsável pela edição do livro *The Routledge Companion to Butoh Performance* (Routledge, 2018), bem como autor do livro *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits* (Palgrave Macmillan, 2012)

3 As informações sobre essa breve história podem ser encontradas em KURIHARA (1996) e BAIRD (2005).

4 Ver GÔDA, Nario. *‘Hijikata butô’: Sakuhin nôto* [Hijikata’s Butô: Notes on the Dances], Pts. 1-6, *Asubesutokan Tsûshin* 2 (Jan. 1987), pp.28-35; 5 (Oct. 1987), pp.38-43; 6 (Jan. 1988), pp.40-46; 7 (April 1988), pp.22-28; 8 (Aug. 1988), pp.26-32; and 10 (July 1989), pp.46-52.



outros lugares do mundo na década de 1960, aquele foi um momento inebriante.

Eles deram vários nomes para sua dança rudimentar, mas finalmente se decidiram por *ankoku buyô*, e depois por *ankoku butô*. *Ankoku* significa “escuro negro” e *buyô* é uma palavra padrão para dança, enquanto “butô” é palavra padrão para qualquer dança ocidental, como flamenco, balé e valsa. A palavra “butô” é uma palavra composta emprestada do chinês, cuja primeira parte significa “dança” e a segunda significa “pisar”, ou “pisar com força”. Isso levou alguns observadores a caracterizarem o butô como a “dança do pisar a terra”. No entanto, inicialmente, acredita-se que os dançarinos só queriam uma palavra que sugerisse algo novo e fora do comum, assim sendo, a frase “ankoku butô” provavelmente significava “a dança estrangeira da escuridão”, onde a palavra “estrangeira” deveria ser lida mais em seu significado de “não relacionada” ou “não pertencente”, e não em termos de uma interação Ocidente-Oriente, ou em termos de um conteúdo específico de uma matriz.

Dizer que Hijikata era dominador não quer dizer que se tratava de um gênio solitário, sem colaboradores. Ele era um produto de seu tempo e tinha companheiros de viagem em sua jornada para criar algo novo. Um deles foi o dançarino Ohno Kazuo, que também partilhou do treinamento de Hijikata na Dança Expressionista Alemã e conquistou certa posição no mundo da dança moderna pós-guerra do Japão. Dezoito anos depois, ele viria a se tornar uma grande força mundial do Butô, mas, em 1959, deixou de coreografar suas próprias danças e seguiu, em grande medida, a direção e a coreografia de Hijikata. Outros dançarinos precursores foram Kasai Akira e Ishii Mitsutaka. Hijikata também cultivava contatos nas esferas do Neo-dadaísmo, dos *happenings* e do Fluxus, e não hesitava em pedir-lhes ajuda com cenários, iluminação e figurinos. Além disso, conheceu Takiguchi Shûzô e outros surrealistas e começou a codificar todos os seus manifestos artísticos na forma de ensaios surrealistas<sup>5</sup>. Finalmente, teve uma rápida amizade com o tradutor de Sade, e dilatante no ocultismo, Shibusawa Tatsuhiko. A problemática específica de cada um desses grupos está além do escopo deste ensaio, mas, se me for permitido usar certa generalidade, esses três grupos de pessoas compartilham alguns temas comuns. Um deles era a noção de que o mundo era um lugar infinitamente mais complicado do que aquele concebido pelas autoridades modernas tanto das convenções e tradições japonesas como ocidentais. A segunda era que o mundo do cotidiano estava permeado por convenções e restrições que controlavam aquilo que se poderia dizer e pensar, mas que os humanos tinham se tornado tão acostumados a isso que nem sequer sabiam que essas convenções e limites discursivos estavam em constante funcionamento, em um segundo plano. Assim, cada grupo buscava uma alternativa ao atual regime de pressões socializantes, recorrendo a processos que empregavam o inconsciente, a aleatoriedade, o choque, ou todos os três.

Ao final dos anos 1960, Hijikata começou a levar a sério a tarefa de criar, a partir desses postulados surrealistas, um método coreográfico surrealista ou um surrealismo do corpo. Ele desenvolveu um método coreográfico estruturado, que é muito útil na

---

<sup>5</sup> Para mais informações sobre como o estilo de escrita surrealista de Hijikata reflete seu estilo de dança, igualmente surrealista, ver meu “Metaphorical Miscegenation in Memoirs: the Literary Activities of Hijikata Tatsumi” In *Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature*, PAJLS 5 (Summer, 2004), pp.369-385.



geração de novos movimentos ou novos vocabulários corporais<sup>6</sup>. A primeira parte do método consiste em encontrar novos movimentos ou poses examinando diversas fontes que podem não ter sido, originalmente, consideradas terreno fértil para a geração de movimentos - ou poses -, ou para serem retratadas artisticamente no mundo da dança. Essas fontes incluíam várias pessoas, como prostitutas das classes baixas, agricultores, pessoas doentes, bem como animais, todos os tipos de pinturas ou esculturas e até mesmo coisas como a qualidade dos traços em uma pintura.

Em seguida, o método consiste em usar exercícios de imagens para submeter um recém descoberto movimento-base, ou pose-base, a várias operações de imagens com o intuito de modificá-lo. Essas modificações podem incluir a alteração da pessoa que se imagina estar fazendo o movimento, de modo que, se for imaginada uma pessoa idosa fazendo o movimento, ele sairá diferente do que se for imaginado um jovem fazendo-o (Claro, havia apenas jovens fazendo os movimentos, mas eles ainda seriam instruídos a imaginar serem jovens ou velhos, enquanto faziam os movimentos.) Ou pode-se, também, alterar o pano de fundo imaginário no qual se faz um movimento, permitindo-se, então, imaginar fazer o movimento na água ou no vidro, e esse pano de fundo teria um efeito sobre o movimento. Finalmente, pode-se continuar a imaginar várias coisas, como ser comido por insetos, ou eletrocutado por milhares de volts, com a suposição de que o movimento-base, ou a pose-base, será qualitativamente transformado ao passar por tal experiência.

Para Hijikata, como um estudioso dedicado do surrealismo, parte do objetivo desses experimentos coreográficos parece ter sido descobrir o que aconteceria quando ele combinasse uma pose obtida da observação de um personagem – de algo como uma pintura de Hieronymus Bosch – com a imagem mental de fazer o movimento como se fosse uma mulher velha sendo eletrocutada por dez mil volts enquanto faz o movimento-base em um pano de fundo de pedra. Em parte, a questão é tão simples quanto combinar aleatoriamente todas essas coisas para ver que tipo de coisa nova surgirá, a qual não estará sujeita ao atual regime de convenções e hábitos. Além disso, parece ter havido a noção de que, se sobrecarregarmos suficientemente a mente, a sobrecarga derrubará as convenções e o pensamento habitual cotidiano e, assim, possibilitará que uma prática alternativa venha à tona.

Uma vez que Hijikata tivesse um conjunto de movimentos e os tivesse submetido a um conjunto de operações mentais, ele então os uniria de uma maneira aparentemente aleatória, afim de multiplicar o efeito aleatório. Ele poderia seguir o movimento/pose do personagem de Hieronymus Bosch combinado com uma mulher idosa movendo-se na pedra ao ser eletrocutada com uma lontra, combinada com uma jovem escovando os seus dentes em um pano de fundo de espuma enquanto se imagina sendo observada da parte superior direita do palco. Então, Hijikata pretendia que a sequência fortuita de operações encenasse uma narrativa oculta. A sequência de movimentos poderia estar contando a história de uma prostituta esperando para fazer um aborto em um dia abafado, ou uma

---

<sup>6</sup> Para mais informações a respeito da estratificada coreografia surrealista do butô, ver meu “Structureless in Structure: the Choreographic Tectonics in Hijikata Tatsumi’s Butô,” In *Modern Japanese Theater and Performance*, ed. David Jortner, et al, pp.93-108. Lanham MD: Lexington Books, 2006.



mãe carregando uma criança nas costas enquanto fugia da ira abusiva de seu marido. Claramente, a orientação geral para a loucura, senilidade, doença e dor permaneceu no *butô*, portanto, embora a técnica permitisse que Hijikata contasse a narrativa oculta que ele quisesse por meio dessas cadeias arbitrárias de movimentos arbitrários, modificados de maneiras arbitrárias, em geral, as narrativas ocultas se concentravam em pessoas doentes ou socialmente despossuídas, ou corpos em dor (na medida em que conhecemos essas narrativas ocultas em tudo).

Tendo, Hijikata, continuado a busca por um surrealismo do corpo, as diferenças artísticas fizeram com que o movimento *butô* se fragmentasse. Dois dos primeiros colaboradores de Hijikata, Kasai Akira e Ishii Mitsutaka, foram os primeiros a se estabelecerem como artistas independentes que ainda batizavam suas atividades de “*butô*”. Kasai achava que as danças de Hijikata eram muito cheias de elementos espetaculares e bizarros, e que essas esquisitices estavam ameaçando alguns significados mais profundos pelos quais Kasai achava que o *butô* deveria devidamente lutar. Talvez insinuando as raízes do *butô* na ideia expressionista alemã promulgada por Rudolf Laban, de que se poderia catalogar um vocabulário transcultural universal do corpo e dos gestos, a dança de Kasai baseava-se na ideia de uma correspondência simétrica entre movimento e significado. Ishii sentiu que o *butô* deveria expressar uma realidade profunda que só poderia ser alcançada por meio da improvisação na natureza, por isso, durante um período de tempo, ele dançou na natureza em campos de neve, cachoeiras e florestas. No final dos anos 60, Ohno romperia com Hijikata e dedicaria vários anos à produção de filmes, após os quais se ateu ao silêncio. Então, em 1977, aos 71 anos, ele saiu de sua quase aposentadoria para coreografar sua própria obra, *Homenagem para La Argentina*, que o impulsionou à fama mundial quando a apresentou em Avignon, em 1980. As danças de Ohno eram emocionalmente muito densas, e elas geralmente incluíam músicas ocidentais altamente melodramáticas, como as árias de ópera cantadas por Maria Callas, canções de Elvis, ou músicas devocionais religiosas, como *Ave Maria* ou *Amazing Grace*. Ohno também manteve o termo “*butô*” para descrever suas danças. Outro discípulo, Maro Akaji, formou sua própria companhia, em 1972, e se concentrou em danças que eram ainda mais espetaculares que as de Hijikata, mesmo que, em geral, seguiam os princípios coreográficos surrealistas para gerar novos movimentos desenvolvidos por Hijikata. Finalmente, esses grupos de dançarinos foram unidos por um relativo intruso, Tanaka Min. Min havia estudado balé e dança moderna por uma década, de 1963 a 1973, e, então, rompeu com essas estruturas e começou sua própria carreira solo. Isso incluía atividades como ficar nu em um lugar por horas, para que os espectadores pudessem observar o jogo de luz e sombras em seu corpo enquanto o sol ou as nuvens avançavam. Em 1983 e 1984, Hijikata coreografou danças para Min, e Tanaka estudou com Hijikata e aprendeu o método de dança surrealista descrito anteriormente. Por um tempo, Min também chamou suas atividades na dança de “*butô*”.

Contudo, muitas abordagens do *butô* não encontram igual visibilidade na Europa e na América. Maro foi o artista que melhor transmitiu sua compreensão dessa forma de arte aos discípulos, e, em 1976, seis de seus discípulos (incluindo Ôsuka, Carlotta Ikeda, Murobushi Kô, e Amagatsu Ushio do Sankai Juku) saíram para formar suas próprias



companhias. Por um tempo, pela linhagem de Maro, havia a noção “Uma pessoa, um grupo”, que era uma espécie de slogan-come-manifesto-artístico que indicava a capacidade de qualquer um de ser o principal coreógrafo e líder de um grupo de butô. Além disso, muitos dos discípulos de Maro se mudaram para a Europa, onde foram calorosamente recebidos por europeus ansiosos por adotar uma nova forma artística. Por um tempo, Maro e sua linhagem (particularmente Sankai Juku), Ohno e Tanaka foram o rosto do butô. Não foi muito depois disso que o público, em geral, tomou conhecimento das contribuições de Hijikata na fundação dessa forma artística. Quando dançarinos e coreógrafos descobriram Hijikata, tanto os próprios artistas quanto o público passaram a ir além da compreensão estereotipada do butô.

Para simplificar um conjunto complexo de questões, há, atualmente, vários *continua*<sup>7</sup> por meio dos quais os próprios artistas butô se classificam. Um é a questão da improvisação (muitas vezes, mas não necessariamente, em um ambiente natural), em oposição à dança minuciosamente estruturada. A facção da improvisação sustenta que apenas movimentos não planejados ou espontâneos podem dar acesso à realidade profunda do eu ou do universo, enquanto a facção da estrutura diz que a natureza arbitrária das várias combinações de movimentos, panos de fundo e exercícios imagéticos, é o caminho para o verdadeiro butô.

Outra questão é o que poderíamos chamar de conexão entre o movimento, ou significante corporal, e o significado. A dança de Hijikata baseava-se na suposição de que se poderia criar um novo vocabulário corporal combinando arbitrariamente todos os tipos de elementos distintos, sujeitos a diferentes operações, em novos signos (como se alguém aleatoriamente combinasse letras para formar novas palavras e, depois, combinasse arbitrariamente as palavras para formar novas frases). Esses novos significantes de movimento poderiam, então, ser aleatoriamente usados para transmitir uma narrativa oculta. É como se ele criasse milhares de novos significantes de movimento, mas nunca se preocupasse em contar a ninguém os significados ou as narrativas que ele pretendia que esses novos significantes transmitissem. Inversamente, Kasai e Ohno parecem supor que os movimentos corporais que eles usam transmitem perfeitamente os estados emocionais que têm em mente, sem nenhuma lacuna entre o significante do movimento e o significado (embora nunca o colocassem nesses termos saussurianos), mesmo que Ohno utilizasse a técnica coreográfica de Hijikata, até certo ponto. Isso, eles assumiram, permitiu-lhes apresentar danças universalmente compreensíveis, que transmitiam emoções sentidas universalmente.

Finalmente, há a questão do espetáculo e do entretenimento, em oposição à simples experiência pessoalmente catártica, emocional ou autêntica. Maro é o que mais aceita o butô como uma forma (muitas vezes trágica) de entretenimento através de espetáculos em estilo circense, que chegam a concentrar-se no lado grotesco do mundo. Além disso, Maro nunca foi contrário à incorporação de elementos de natureza relativamente representacional. É possível encontrar uma cena, na obra de Maro, em que um texugo com um bigode de Hitler sodomiza um camponês japonês cego por uma bandeira japonesa

---

7 N. do E.: Preferimos aqui preservar a expressão original utilizada pelo autor, provinda do latim, pela amplitude da imagem que sugere ao referir-se aos fluxos de continuidade.



enrolada na cabeça. Não seria infundado ver, neste drama-dança, uma mensagem sobre os perigos de ser cegado pelo patriotismo. Outros dançarinos sustentam que apenas solos simples de improvisação pessoalmente catárticos merecem o nome “butô”, e que qualquer outra coisa seria uma zombaria com o nome. Na prática, todas essas abordagens se sobrepuseram e se alimentaram entre si, de modo que a realidade é muito mais confusa do que parece apontar a apresentação dos três *continua*. É importante perceber que os dançarinos, em todos os pontos desses três *continua*, chamam suas danças de butô, e, agora, não é um exagero dizer que há tantas abordagens para o butô quanto pessoas que afirmam está-lo praticando.

O butô, então, não é mais uma forma de arte unitária, mas uma arte sem forma e mutável desempenhada por um inquieto grupo de artistas que buscam encontrar seu caminho para o futuro, ao mesmo tempo em que debatem vigorosamente o presente do butô. Ao invés disso ser um impedimento, a tensão entre essas facções e seus objetivos paradoxais serviu para enriquecer essa forma artística. Nossa compreensão dos contornos completos desse debate e das possibilidades dessa forma artística continuará a se ampliar à medida em que estivermos expostos a um número maior de artistas se apropriando da forma artística a partir de várias perspectivas.

Tradução: Eduardo Miele Dal Secco Junior

## REFERÊNCIAS

BAIRD, Bruce *Butô and the Burden of History: Hijikata Tatsumi and Nihonjin*. Tese de doutorado, Universidade da Pensilvânia, 2005.

BAIRD, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

BAIRD, Bruce. Embraced by the (Spot) Light: Ôno Kazuo and the Postmodernism of Butô and Admiring La Argentina. In *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*. Editado por Glenn Adamson et al. Victoria and Albert Museum, 2011, pp.208-211.

BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (orgs). *Routledge Companion to Butoh Performance*. New York: Routledge, 2018.

BLACKWOOD, Michael. *Butoh: Body on the Edge of Crisis*. Michael Blackwood Productions, video. 1990.

CALENDARIO, Rosemary. *Flowers Cracking Concrete: Eiko & Komai's Asian/American Choreographies*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016.

ECKERSALL, Peter. *Performativity and Event in 1960's Japan: City, Body, and Memory*. Palgrave, 2013.

HOFFMAN, Ethan; HOLBORN, Mark. *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York: Aperture, 1987.



- JORTNER, David et al (orgs). *Modern Japanese Theater and Performance*. Lanham MD: Lexington Books, 2006.
- KURIHARA, Nanako. *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*. Tese de doutorado, Universidade de Nova York, 1996.
- KURIHARA, Nanako. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. In *The Drama Review* 44, nº 1 (Spring), pp.18-28, 2000.
- MIKAMI, Kayo. *The Body as a Vessel*. Birchington, UK: Ozaru Books, 2016.
- OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. *Kazuo Ohno's World: From Without and Within*. Introdução por Mizohata Toshio. Traduzido por John Barrett. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.
- PAGÈS, Sylviane. *Le Butô en France: Malentendus, et Fascination*. Pantin: Centre National de la Danse, 2015.
- POULTON, M. Cody. The 1960s and Underground Theater [Introduction]. In *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, editado por J. Thomas Rimer, Mitsuya Mori, e M. Cody Poulton, pp.315-325. New York: Columbia University Press, 2014.
- ROSALES, Gustavo Emilio (org). *Raices Profundas de la Danza* [Raíces profundas da dança]. Edição especial trilingue não numerada sobre butô. DCO DanzaCuerpObsesión, 2015.
- WURMLI, Kurt. *The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*. Tese de doutorado, Universidade do Havaí, 2008.





Christine Greiner<sup>2</sup>

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

#### *Dançarinos brasileiros em Yokohama*

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

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

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

---

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



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

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

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



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

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

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

#### *Procurando pelas mesmas referências*

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

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

---

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



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

### *A imaginação butô*

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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



### *Abordagem filosófica e reencenação política*

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

Tradução: Amanda Lopes Galvão

#### REFERÊNCIAS

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





FUNDAÇÕES E FILIAÇÕES: O LEGADO DE ARTAUD EM HIJIKATA TATSUMI<sup>1</sup>  
*The legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi*

Samantha Marenzi<sup>2</sup>

O ano de 1938 testemunhou a publicação, em Paris, de *O Teatro e seu Duplo*, um conjunto de ensaios escritos por Antonin Artaud. Em comparação com as consequências extraordinárias que os conteúdos deste livro teriam tido sobre o teatro durante a segunda metade do século XX, sua primeira aparição foi ofuscada nos anos seguintes pela guerra e pela ocupação nazista. Além disso, em 1938 Artaud foi trancado em um manicômio onde permaneceu até 1946.

*O Teatro e seu Duplo* é um livro peculiar. Contém muitas histórias, além do manifesto anunciando o teatro como um lugar onde a vida pode ser reconstruída. Não um lugar onde se imita a vida, mas um lugar para materializar as forças ativas por trás da aparência da realidade e por trás das formas de arte domesticadas. As edições do livro marcam alguns dos estágios da experiência de Artaud: seu desaparecimento dentro dos manicômios franceses, seu retorno à vida e à escrita e seus ensinamentos para gerações vindouras de todo o mundo. Quando foi reimpresso em 1944, algumas pessoas que reconheceram o autor como um mestre, se aproximaram dele e obtiveram sua liberação do hospital psiquiátrico de Rodez, assumindo o controle de seu destino e salvando a si mesmos do vazio cultural causado pela guerra. Eles eram jovens atores, poetas, escritores e, até a morte de Artaud em 1948, formaram uma pequena comunidade de discípulos em torno dele. Participaram das atividades do falecido Artaud, que voltou a Paris como um mártir e um santo, agora liberto do contrato com uma sociedade que o atormentava. Deixou a poesia invadir sua vida cotidiana, e essa invasão, que quase derrotou a necessidade do ritual da performance, era ainda chamado de teatro: “o estado, o lugar, o ponto, para apreender a anatomia humana e, através dela, cuidar e governar a vida” (ARTAUD, 1996)<sup>3</sup>.

Em 1958, 10 anos após a morte do autor, o livro começou a penetrar nas mais diversas culturas teatrais, graças à sua primeira tradução à língua inglesa, e também, à influência que teve em grupos como o *Living Theater*, a companhia estadunidense que foi símbolo da militância política, do transbordamento do teatro para a vida e do uso

---

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

2 Pesquisadora e professora vinculada à Universidade Roma Tre, Itália. Autora de vários artigos, ensaios e livros com destaque para *Trasformazioni - rassegna internazionale di danza butô. Fotografia di un'esperienza* (org.)(Editoria & Spettacolo, 2010), *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro* (Bulzoni, 2013) e *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento* (Editoria & Spettacolo, 2018).

3 O excerto (traduzido por C. Schumacher em *Artaud on Theatre*, Methuen, Londres, 1989) foi retirado do *Aliener l'acteur*, um dos cinco textos que Artaud escreveu sobre teatro em 1947, em parte para a leitura pública na Galeria Pierre durante uma exposição de seus desenhos.



subversivo do corpo fora da cerca protetora do palco. Sua influência não foi simplesmente conceitual, pois *O Teatro e seu Duplo* não atingiu apenas o cérebro – ele atinge também os olhos e gera visões; apela às entranhas e provoca sensações; fala ao coração, como Artaud desejava para seu ator, um atleta dos músculos emocionais, que pudesse controlar as paixões e, dessa forma, provocá-las. O ator é um atleta do coração: do seu próprio, do espectador<sup>4</sup> e, podemos acrescentar, do leitor. Esse livro é como uma performance: permanece na memória e a partir desse lugar evoca um novo teatro, diferente a cada vez.

Em 1965, o livro foi traduzido para a língua japonesa, trazendo as palavras de Artaud para o ambiente das vanguardas do pós-guerra, entre intelectuais em busca de uma identidade cultural ao interno do país americanizado do período pós-guerra, atravessado por ondas de protesto que marcavam movimentos políticos, bem como a pesquisa artística. Era um ambiente receptivo, onde Artaud juntou-se a uma constelação de escritores franceses altamente influentes: Jean Genet, Georges Bataille, até mesmo Isidore Ducasse, redescoberto pelos surrealistas e amado por Artaud. Ao poder da literatura, aos temas subversivos da homossexualidade, erotismo, crime, blasfêmia e revolta contra a coerção social, Artaud agregou a ciência do palco.

Esse ensaio explora a profunda influência de Artaud sobre Hijikata, seu butô, sua escrita e seu papel como intelectual, uma influência que defino como fundação e filiação. Por fundação quero dizer a criação de um método, a teorização, a fina sintonia entre a linguagem e a literatura que se relacionam com o butô: um conjunto de proficiências que gera não apenas um novo estilo, mas uma nova cultura de dança. A filiação então, passa a representar a transmissão do legado humano, onde a técnica é usada para transmitir uma ferramenta para a transformação do corpo e da consciência. Nesse caso, a filiação é ativa em duas direções, em direção ao passado, com o reconhecimento da voz dos “pais” e em direção ao futuro com a transmissão dessa voz aos “filhos”.

### *Fundação*

Quando o livro apareceu no Japão, a elaboração do butô de Hijikata Tatsumi, frequentemente vista como uma realização do Teatro da Crueldade<sup>5</sup>, estava em seu estágio experimental, levando a pesquisa sobre o movimento às fronteiras da dança, performance art, happenings e ações de vanguarda. Removida dos códigos dessas formas, além do impacto escandaloso de sua estreia (*Kinjiki*, 1959), havia sua rigorosa pesquisa permitindo o diálogo entre técnica (em busca de novos movimentos e novas relações entre dançarino e público) e escrita: sua própria escrita, assim como a dos autores que o influenciaram, e os intelectuais compartilhando sua aventura e criando um ambiente onde essas tensões poderiam prosperar.

---

<sup>4</sup> Artaud define o ator como um atleta do coração no capítulo *Um atletismo efetivo*, do livro *O Teatro e seu Duplo*. Sobre o coração do espectador ver Franco Ruffini (1994).

<sup>5</sup> Vários estudiosos lidaram com a crueldade no butô usando o paradigma artaudiano para decifrar a experiência de Hijikata. Nesse ensaio, embora eu tenha escolhido traçar um caminho diferente, estou em dívida com os estudos realizados por Kurihara Nanako (1996); Michael Hornblow (2006); Orlando Vincent Truter (2007); Catherine Curtin (2010); Efrati Benjamin (2012).



Hijikata estava familiarizado com Artaud antes mesmo que a tradução de 1965 ficasse disponível. No final da década de 1950, junto com Ohno Kazuo, ele estudou mímica com Oikawa Hironobu, fundador do Artaud-kan em Tóquio. Oikawa estudou em Paris com Jean-Louis Barrault e Étienne Decroux, onde assimilou as técnicas do ambiente no qual Artaud havia treinado como ator. Exercitando o elo entre imaginação e movimento e usando sugestões literárias, Oikawa montou um método de ensino que muito influenciou Hijikata e até hoje é conhecido pelo nome de Sistema Artaud (BARBER, 2005, pp.27-28).

Como é sabido, Hijikata também foi iniciado à complexidade da experiência de Artaud pelo escritor Shibusawa Tatsuhiko, um estudioso francês que foi levado ao tribunal por suas traduções à língua japonesa de De Sade. Para Hijikata, que o descreveu como “o último dos literatos” (SAS, 2003, p.37), Shibusawa foi um guia para o pensamento de Artaud. Antes e juntamente com o acesso direto aos seus textos, o poeta francês penetrou o butô através das histórias de Shibusawa, as noites de conversas com essa figura que olhava para Artaud de uma perspectiva que não era nem teatral – portanto não limitada ao ascendente mito do teatro da crueldade – nem filosófica – baseado na ideia de que livros são veículos de conceitos abstratos. A mediação de Shibusawa trouxe Artaud para dentro do trabalho de Hijikata sob o signo fulminante de Heliogábalo, o protagonista do romance de 1934 de Artaud, *Heliogábalo, ou o anarquista coroado*. No início da década de 1960, Shibusawa escreveu um texto sobre o imperador romano, amplamente baseado na interpretação de Artaud e citando algumas de suas passagens (SHIBUSAWA, 1987, pp.42–76). Então, em 1968, ele traduziu o romance. No mesmo ano, a imagem de Heliogábalo fez uma aparição em *Hijikata Tatsumi e os japoneses: Rebelião do corpo de carne*<sup>6</sup>. Juntamente com a representação do jovem sacerdote que entrou em Roma carregado em uma padiola em meio a uma procissão bizarra, e a dança com o grande falo dourado, os princípios recolhidos por Artaud no livro penetraram na performance.

Para Artaud, Heliogábalo foi a gênese de numerosos temas que, despojados da narrativa ficcional, encontram suas conclusões em seus escritos pós-internação. Um desses temas é o poder mágico dos sons das palavras, o que permite que as palavras parem de ser apenas o veículo para significados lógicos e, que o ato de se expressar verbalmente tenha um efeito sobre a realidade. Artaud procurou essa eficácia no teatro e, especialmente depois de sua internação, na poesia. Outro aspecto que ganhou importância nos anos seguintes foi o elo entre insurreição e loucura e, portanto, o valor político da insanidade, que marcou a violência acusatória de suas últimas peças. O livro também expõe o conflito entre cultura e poder, situando cultura numa posição subversiva contra a ordem social. Finalmente, revela a ideia do corpo como prisioneiro dos órgãos, que acorrentam os humanos ao mundo racional. A liberação do funcionamento orgânico do corpo foi o aviso de Artaud no último texto de sua vida, *Para acabar com o julgamento de Deus*, o qual também marcou o último estágio do trabalho de Hijikata, a ser discutido abaixo.

---

<sup>6</sup> Para a imagem de Heliogábalo na dança de Hijikata, consultar Bruce Baird (2012, pp.105–136).



## Filiações

Durante o período que Artaud passou no hospital psiquiátrico de Rodez, ele foi submetido a mais de 50 eletrochoques, descritos por ele como repetidas mortes nas quais ele perdeu o corpo e a memória. Em face dessa experiência de morte, ele usou suas ferramentas de ator e poeta para recuperar o domínio sobre si mesmo, sobre seu pensamento, seu corpo, sua história e seu destino. Em Rodez, ele começou a praticar exercícios respiratórios que se desenvolveram em vocalizações, declamações e, finalmente, poesia. Em 1945, Artaud começou a escrever e desenhar novamente. Ele escreveu cartas para reconstruir relacionamentos e renascer para o mundo, escreveu cadernos onde ele desconstruiu e reconstruiu sua história, sua anatomia, sua linguagem, para renascer em um novo corpo habitado pela consciência. Artaud percebeu que, além de órgãos, ossos, músculos, nervos, o corpo é feito de memória e de vozes, pensamentos, cultura, imagens e imaginação. Em seus desenhos e cadernos, nos quais ele preencheu com fúria<sup>7</sup> até a morte, os demônios são tão reais quanto as pessoas que ele perdeu. Fantasmas e memórias se misturam para dar à luz figuras poéticas entre biografia e poesia: Artaud chama essas figuras de “filhas do coração ainda por nascer”<sup>8</sup>; elas são velhas amigas, avós, uma irmã que morreu quando criança, alguma mulher desaparecida, algumas que eram apenas sonhos. Ele as invocava, desenhava, localizava-as em sua própria estrutura física, deixava-as falar e as chamava de consciências que escaparam do corpo, para o qual ele tentava trazê-las de volta. De algum modo elas retornavam, pois Artaud posteriormente atribuiu suas características aos jovens poetas e escritores que o procuraram após ler suas cartas e a nova edição de *O Teatro e seu Duplo* e, finalmente, o libertaram do manicômio. Seu retorno de lá, que representa um retorno da insanidade, coincide com um retorno ao teatro, não mais separado da vida.

Através do elo entre corpo e escrita, Artaud criou um espaço onde realidade e ficção, vida e criação artística coexistem. Nesse espaço ele mudou-se para recuperar seu corpo, removendo-o do controle da sociedade, da política e do manicômio.

Enquanto Artaud deixava o corpo penetrar sua escrita e sua poesia, Hijikata deixava a poesia e a escrita penetrarem seu corpo e sua dança. Quando Hijikata escreve sobre dança, ele não a descreve, mas coloca a poesia em movimento. Um exemplo disso são suas notas coreográficas, que não são transcrições do movimento, e sim um dos níveis em que a dança pode existir. Seus álbuns de recortes, preenchidos com imagens coladas,

---

7 No *Œuvres Complètes de Artaud*, publicado por Gallimard e editado por Paule Thévenin, o *Cahiers de Rodez* (Fevereiro de 1945 – Maio de 1946) corresponde aos volumes de XV a XXI, o *Cahiers du retour à Paris* (Maio de 1946 – Janeiro de 1947) aos volumes de XXII a XXV. Os cadernos escritos entre fevereiro de 1947 e março de 1948 aparecem em dois volumes editados por Évelyne Grossman, intitulado de *Cahiers d'Ivry*, Paris: Gallimard, 2011.

8 N. do E.: “*Les filles du coeur a naitre*” – “As filhas do coração por nascer” (ou que ainda não nasceram) – é uma expressão que aparece algumas vezes nos cadernos de Artaud, escritos durante seu período de internação em Rodez, e se refere a diferentes mulheres – vivas, mortas, imaginadas – que na “esterilidade de seu confinamento em Rodez”, incorporaram também seu desejo de liberdade e cura no porvir: mulheres ferozes, livres, guerreiras sempre prontas para batalha. Suas avós e sua irmã caçula, mortas ainda em sua infância, e muitas outras mulheres que o inspiraram ao longo de sua vida se tornariam assim, através da poesia e de seus desenhos, em sua luta por reconstruir sua memória e seu corpo esfaqueados após inúmeras sessões de eletrochoque, suas “filhas do coração”, não nascidas e, por isso mesmo, partes constituintes de si mesmo (apud BARBER, Stephen. *Blows and Bombs*, 2003).



anotações e signos, são um método para criar linguagens e pensamentos coreográficos, para gerar associações entre elementos distantes, para reunir fontes e reformulá-las em vista da sua transformação em movimento real<sup>9</sup>. Outro exemplo é o uso que ele faz da poesia para transmitir movimento, sua maneira de guiar os dançarinos através de uma palavra que traz não somente um significado literal, mas também consequências reais no corpo, espaço e imaginação. Ashikawa Yôko, a dançarina que foi o símbolo da metamorfose corporal investigada por Hijikata na década de 1970, descreve seu treinamento de dança destacando a importância das palavras de Hijikata, “que ele proferiu em um fluxo como poesia. Quando dançamos, as imagens eram todas derivadas de sua expressão verbal. Sem as palavras não poderíamos dançar, então era como seguir um poema” (HOFFMAN et al., 1987, pp.16-18).

Na passagem de dançarino para professor e coreógrafo a questão torna-se não mais transformar o próprio corpo e sim, então, forjar palavras e imagens capazes de transformar outros corpos, ou seja, outras memórias e outras consciências. Artaud também fez essa passagem e escolheu uma pupila durante os últimos anos de sua vida: Colette Thomas, uma jovem atriz que incorporou perfeitamente o papel de filha do coração<sup>10</sup>, na vida e no teatro de Artaud. Também para Artaud a poesia havia se tornado uma técnica para transformar corpos e consciências, e assim as pessoas, não personagens. Esse paralelo é o sinal de um legado duplo: como dançarino, Hijikata é influenciado pelo *o que* Artaud escreve; como professor, coreógrafo e também como escritor, ele desenvolve um interesse em *como* Artaud escreve e como ele muda a realidade através de suas palavras, transformando o passado (biografia e fontes de inspiração), o presente (vida, linguagem, corpo e criação) e o futuro (alunos e leitores).

O entrelaçamento entre corpo e escrita requer rigor. Uma vez que eles atingiram esse ponto de contato, tanto Artaud quanto Hijikata falaram sobre renascimento. Os dois trabalharam para o rompimento e reconstrução do corpo no nível da anatomia, pensamento, memória e movimento. Eles perguntavam a si mesmos como o corpo é formado, do que é composto, pelo que é afetado e o que ele pode ser, o que pode fazer. Ambos viam a possibilidade de regeneração: ao abandonar suas origens, eles nasceram em um novo corpo.

Há uma assonância em Artaud e Hijikata envolvendo o processo de transformação das suas próprias histórias pessoais, a sobreposição das realidades artística e biográfica, onde a história do passado se torna mito. Isso é evidente, por exemplo, no livro *Dançarina Doente (Yameru Maihime)*, a “autobiografia” de Hijikata bem como uma representação de um mundo de invenção visto através da aparência enganosa das coisas, um livro no qual o ambiente e os eventos moldam os personagens e, ao mesmo tempo, induzem às metamorfoses físicas. Publicado em 1983 pela mesma editora das traduções de Artaud, é sintomático como Hijikata, neste como em outros textos, trabalha sua história de vida da mesma maneira que trabalha seu corpo e sua dança, seguindo a ideia de transformação.

---

9 Para mais informações sobre os livros de colagem de Hijikata ver Kurihara (2000), Wurmlí (2008), Morishita (2015) e os ensaios recolhidos no *Dossier Butoh-fu. Dance and words* organizado por Marenzi (2016).

10 Sobre as filhas míticas de Artaud e suas alunas reais, ver o meu livro: MARENZI, Samantha. *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*. Roma: Bulzoni, 2013.



A mesma mudança emerge quando Hijikata fala sobre a irmã morta que habita seu corpo<sup>11</sup>, que se agacha quando ele se levanta, tornando-o denso - história que se conecta, por um fino ténue, à biografia do dançarino, que menciona também outra irmã desaparecida, vendida por seus pais à prostituição, para que ele pudesse dançar. Isso é muito provavelmente uma mistificação, mas oferece um vislumbre do mito que Hijikata construiu para si mesmo e da maneira que essas imagens se transformam em dança. Misturando memória e imaginação, Hijikata atua no nível duplo da reinterpretação de sua história familiar e do seu corpo como espaço ocupado e habitado por seus demônios. Hijikata provavelmente leu ou ouviu algo sobre os textos de Artaud nos quais as filhas aparecem, mas o que é realmente interessante é como eles concretamente representaram o efeito da memória de um ser no corpo: as presenças vindas do passado têm um impacto real no corpo presente.

Miryam Sas, que analisou a relação entre Hijikata e Artaud, e entre o butô e o surrealismo, sublinhou a identificação, por parte de Hijikata, de um dos nodos centrais da aventura artaudiana: a união entre metafísica e matéria<sup>12</sup>. Essa indicação vem diretamente de Hijikata, que escreveu um ensaio sobre Artaud em 1971. O texto *As pantufas de Artaud* é, ao mesmo tempo, mágico e lúcido (tradução em SAS, 2003, pp.39-40). O monólogo com o qual Hijikata termina o texto contém as palavras supostamente faladas pela pantufa que Artaud segurava em sua boca (na realidade em sua mão) no momento de sua morte. Hijikata conhece a aventura humana de Artaud e, nesse caso, novamente ele transforma os detalhes em uma história. Uma transformação que realça o significado dos eventos ao invés de mudá-los. Ele também reconhecia a universalidade de um princípio que Artaud considerava como uma doença do Ocidente, a doença que ele pessoalmente confrontava no teatro, no manicômio, na vida e na poesia: a cisão entre corpo e pensamento.

No mesmo ano em que Hijikata escreveu *As pantufas de Artaud*, dois textos divulgaram os escritos de Artaud depois de sua internação. Esses textos foram traduzidos para a língua japonesa: 1971 viu a tradução japonesa de *Van Gogh: O Suicídio pela Sociedade* (1947)<sup>13</sup>. É um texto deslumbrante no qual Artaud lança uma de suas inventivas mais ferozes contra a psiquiatria para reivindicar os videntes que a sociedade reduziu ao silêncio. Nesse mesmo ano, o primeiro volume de seu *Obras Completas* foi traduzido. Ele recolhe os escritos da década de 1920 e um prefácio escrito por Artaud em agosto de 1946, três meses após seu retorno a Paris. Algumas das “filhas do coração” apareceram

---

11 Kitayama Kenji dá um vislumbre de uma misteriosa assonância entre as filhas de Artaud e a irmã de Hijikata, presenças incorporadas que respondem a suas negações de origens biológicas, familiares e culturais. A interpretação proposta vai em direção ao incesto e, as inclui entre os temas que reverberam de Artaud a Hijikata, mesmo além das leituras desse último. Cf. *Hijikata, un autre Artaud ou un autre qu'Artaud*, entrevista concedida para a Sociedade de Linguagem e Literatura Francesa da Universidade de Seijo, julho de 2003.

12 Ver também Domitie De Lamberterie (2012).

13 N. do E.: A autora do presente ensaio utilizou a versão inglesa do livro, intitulado *Van Gogh: The Man Suicided by Society*. No Brasil este livro foi publicado pela editora José Olympio em 2003, com tradução de Ferreira Gullar, sob o título *Van Gogh: O Suicida da Sociedade*. O livro original foi publicado em francês, em dezembro de 1947, pela K Éditeur, com o título *Van Gogh: le suicidé de la société*. A sutil diferença entre as traduções dos títulos parece modificar semanticamente a perspectiva do autor, por isso nos parece aqui digna de nota.



nele e entre elas a irmã caçula, um das primeiras a nascer das páginas do caderno. Artaud apresentou as obras sob duas palavras: teatro, que é um crematório ou um manicômio, e crueldade, que são seus corpos massacrados<sup>14</sup>. Depois de sua internação, Artaud voltou a usar a definição Teatro da Crueldade, mas as palavras passaram a corresponder a um novo significado.

Não sabemos o que mais Hijikata leu dos últimos escritos de Artaud, ou quais temas lhe eram conhecidos através da mediação dos intelectuais francófonos. O que sabemos é que, desde o final da década de 1950 até o momento em que ele escreveu seu texto, sua exploração do pensamento de Artaud foi nutrida pelo ensino prático de Oikawa e pela orientação de Shibusawa nos escritos e no ambiente cultural do poeta francês. Isso incluía a leitura de *O Teatro e seu Duplo* e a percepção do seu impacto no teatro de todo o mundo; de *Heliogábalo* como um livro amuleto que sintetiza todos os temas importantes do corpo e da linguagem; do livro sobre Van Gogh e o texto explosivo apresentando o *Obras completas*. Próximo desses textos e dos anos surrealistas, estava o conhecimento sobre os eventos biográficos e clínicos de Artaud, suficientes para ir além do fascínio. Depois das referências à imagem de Heliogábalo em sua performance solo de 1968 e o projeto fotográfico contemporâneo *Kamaitachi* realizado em colaboração com Hosoe Eiko, Artaud permaneceu uma importante referência, mas entrou numa camada invisível da obra de Hijikata que, depois de 1973, nunca mais dançou para o público novamente.

As referências a Artaud se tornam explícitas novamente quando Hijikata encontra o som de sua voz, a voz do poeta e do ator. No começo da década de 1980, Hijikata escutou a leitura de *Para acabar com o julgamento de Deus*, gravada por Artaud em novembro de 1947 e censurada pela rádio pública da França. A violência dos textos é realçada pelo poder da voz de Artaud, seu grito e respiração reais. Hijikata recebeu uma cópia de Uno Kuniichi, um estudante de Gilles Deleuze que foi educado em Paris no ambiente da reinterpretação de Artaud por filósofos pós-estruturalistas especialmente interessados nos últimos escritos do poeta e na sua aventura psiquiátrica, desencadeando uma onda explícita de interesses renovados sobre Artaud. Juntamente com Uno, Hijikata trabalhou em seu último projeto, interrompido por sua morte em 1986: *Experiment with Artaud*. A voz de Artaud se tornou uma fonte real para Hijikata (assim como para outras pessoas de teatro ao redor do mundo). Através das assonâncias sombrias entre sua imagem e o legado do poeta, nesse teatro furioso feito apenas de som, o dançarino se reconheceu. Em 1984, quando o dançarino experimental Tanaka Min pediu que Hijikata fizesse uma dança para ele, utilizou essa gravação. A obra intitulada *Foundation of the Dance of Love*, traz consigo a ideia da fundação e filiação, duas palavras que reverberam no título da performance e na linguagem utilizada por Tanaka para falar sobre seu encontro com Hijikata:

Desde que Hijikata picou meus olhos eu me tornei seu filho. Ainda estou intensamente irritado. Gostaria de me tornar um artista que lança uma flecha para a vida cotidiana. Hijikata constantemente sussurra estratégias em meus ouvidos e eu gostaria de apresentá-lo a todos vocês arduamente em pé sobre

---

14 Duas versões preparatórias do *Préambule* aparecem em ARTAUD (1956-1994) nos volumes XXII ( pp.429-432) e XXIII ( pp.45-47), e a versão definitiva aparece no vol. I\* ( pp.7-12).



pernas debilitadas... Por fim, gostaria de declarar que Min Tanaka é um filho legítimo de Tatsumi Hijikata (In HOFFMAN et al., 1987, p.65).

Mais tarde, Tanaka utilizou a voz de Hijikata em várias obras. Em sua experiência, essas duas vozes se entrelaçam. No ensaio especial de *Yuriika* (1996) dedicado a Artaud, Tanaka publicou um texto chamado *Antonin-Hijikata*. Dois anos depois ele encenou uma trilogia baseada em *The conquest of Mexico*, escrita por Artaud em 1933. Em 2002, na ocasião da performance de Tanaka, *Infant Body out of Joint*, em Montreal, Uno Kuniichi uniu os fios desta rede, introduzindo a obra com um discurso intitulado *Body-genesis or Time-catastrophe – About Min Tanaka, Tatsumi Hijikata and Antonin Artaud*. O mesmo Uno que trouxe a voz de Artaud para Hijikata. Essa mesma voz<sup>15</sup>, depois da morte do dançarino, foi editada como fundo sonoro para os fragmentos de vídeo que documentam seu *Hijikata Tatsumi e os japoneses: Rebelião do corpo de carne*.

Vários dentre os estudantes e dançarinos de Hijikata reivindicam o legado de Artaud para si mesmos, em parte filtrados por Hijikata, em parte nutridos por leituras e sugestões pessoais. Por exemplo, Murobushi Kô, que estudou com Hijikata de 1968 a 1970, cultivou uma memória corpórea conectada a Artaud, que o permitiu escrever que podia sentir enquanto dançava, a mão direita do poeta agarrando sua costela, próximo ao coração, uma mão tirada da imagem do velho Artaud em fotografias dos seus últimos anos, que torceram as entranhas do dançarino (OSAWA, 1985). Mas o único a trilhar o caminho traçado pelo “anarquista coroadado” foi Kasai Akira, que colaborou com Hijikata durante a década de 1960 e, em seguida, partiu em sua jornada autônoma na dança. Muito interessado no poder do som da palavra, o qual reconhece na escrita corpórea de Artaud e o usa como energia de movimento ao praticar a eurtmia de Rudolf Steiner, Kasai considerava a figura do Heliogábalo como um arquétipo de sua dança e via o livro de Artaud como um verdadeiro manual para dançarinos, um texto que não é herético, mas ortodoxo, pois fala a *verdade*<sup>16</sup>. Com base nessa afirmação é possível ler, se não a influência, a maneira com que a escrita de Artaud agiu na criação de uma nova dança e uma nova linguagem, escapando de todas as definições de coreografia existentes no dicionário, dedicado à negação da expressão de conceitos e sentimentos.

Hijikata entregou Artaud à memória de seus dançarinos, criando um elo entre passado e futuro. Ele seguiu o exemplo de um poeta que viu a realidade escondida por trás da aparência e usou as ferramentas do teatro para revelar e viver essa realidade. Porém, Hijikata o deixou atravessar seu corpo, sua dança, sua escrita, sua voz, revertendo o legado em uma nova fundação.

Tradução: Amanda Lopes Galvão

---

15 A dançarina Koseki Sumako disse: “Butoh é a voz de Artaud no fim da sua vida”. In *L’Autre Journal*, março 26, 1986, p.55.

16 Kasai dedicou vários projetos a Heliogábalo, entre os quais uma coreografia para um grupo de dançarinos italianos, dos quais eu fiz parte. A frase aqui citada é retirada de minhas anotações (Roma, 8 de agosto de 2009). Sobre isso ver também, D’ORAZI, Maria Pia. *Akira Kasai, il fantasma di Eliogabalo. Tre studi su Artaud*. Biblioteca Teatrale, n°. 99–100, 2011.



## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1956–1994.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *Cahiers d'Ivry*. Paris: Gallimard, 2011.
- ARTAUD, Antonin. *Aliéner l'acteur, le théâtre et la science*. Bolonha: Il Pomerio, 1996.
- ASLAN, Odette; PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. Paris: CNRS, 2002.
- BAIRD, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave Macmillan Press, 2012.
- BARBER, Stephen. *Hijikata: Revolt of the Body*. Londres: Creation Books, 2005.
- CURTIN, Catherine. Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud. *Contemporary Theatre Review*, 20, nº 1, 2010.
- DE LAMBERTERIE, Domitie. *La métaphysique de la chair. Antonin Artaud et la danse butô*. Avion: Éditions du Cénacle de France, 2012.
- D'ORAZI, Maria Pia. *Akira Kasai, il fantasma di Eliogabalo. Tre studi su Artaud*. Biblioteca Teatrale, no. 99-100 (July-Dec.): 79-105, 2011.
- DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud*. Paris: Seuil, 1996.
- EFRATI, Benjamin. *Fonctions de la cruauté dans l'oeuvre de Tatsumi Hijikata*. Disponível em: [http://miracle.nu/pdf/Efrati\\_Memoire\\_Hijikata\\_maquette\\_finale.pdf](http://miracle.nu/pdf/Efrati_Memoire_Hijikata_maquette_finale.pdf), 2012.
- HOFFMAN, Ethan; et al. *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York: Aperture, 1987.
- HORNBLow, Michael. *Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata*. Performance Paradigm 2 (Março de 2006), pp.26-44, 2006.
- KITAYAMA Kenji. *Hijikata, un autre Artaud ou un autre qu'Artaud*. Entrevista concedida à Sociedade de língua e literatura francesa da Universidade de Seijo, Julho, 2003.
- KURIHARA, Nanako. *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*. Tese de doutorado. Universidade de Nova Iorque, 1996.
- KURIHARA, Nanako. The Words of Butoh. In *The Drama Review*, 44, Spring, 2000.
- MARENZI, Samantha. *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*. Roma: Bulzoni, 2013.
- MARENZI, Samantha (org.). Dossier Butoh-fu: Dance and Words. In *Teatro e Storia* (Vol. VIII, Nuova Serie), nº 37, 2016. Disponível em: [http://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=102](http://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=102)
- MORISHITA Takashi. *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: An Innovative Method for Butoh Creation*. Tóquio: Keio University Art Center, 2015.
- OSAWA, Akihiro. *Scènes*. nº. 1, Revue de l'espace Kiron, Março, 1985.
- RUFFINI, Franco. *Teatro e Boxe. L'“atleta del cuore” nella scena del Novecento*. Bolonha: Il Mulino, 1994.
- SAS, Miryam. *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- SAS, Miryam. *Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism*. Qui Parle, 13, nº. 2 (Spring/Summer), pp.19–51, 2003.



SHIBUSAWA, Tatsuhiko. Kyôtei Heriogabarusu aruiwa dekadensu no ikkôsetsu (O louco imperador Heliogabalus, uma consideração da decadência). In *Shinsei Jutai* (Concepção Divina), pp.42–76. Kawade Shobô, 1987.

TANAKA, Min. *Antonin-Hijikata*. *Yuriika*, 28, n° 382, pp.214-215. Dezembro, 1996.

TRUTER, Orlando Vincent. *The originating impulses of ankoku butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*. Tese de doutorado, Universidade de Rhodes, 2007.

WURMLI, Kurt. *The power of image: Hijikata Tatsumi's scrapbooks and the art of Butô*. Tese de doutorado, Universidade do Havái, 2008.



A SABOTAGEM DO MOVIMENTO, DE HIJIKATA TATSUMI,  
E O DESEJO DE MATAR A IDEOLOGIA DA MORTE<sup>1</sup>  
*Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*

Katja Centonze<sup>2</sup>

RESUMO

Morte e desejo aparecem como características essenciais no butô de Hijikata Tatsumi, o que traz em pauta o paradoxo da vida e da morte, da quietude e do movimento. Hijikata coloca essas contradições nas raízes da dança em si. Esta análise aponta vários aspectos encontrados na estética da morte e nos processos de execução do butô, que captam a tensão entre estar morto e/ou vivo, entre presença e ausência. Mostra-se como os estados físicos da morte biológica são encenados, e demonstra-se que, no teatro não humano do erotismo de Hijikata, a morte se destaca como um objeto colocado com outros objetos no palco, incluindo o corpo carnal (*nikutai*) do performer<sup>3</sup>. A discussão foca na investigação radical de corporalidade, de Hijikata, que coloca sob crítica não apenas o *nikutai*, mas até mesmo o cadáver (*shitai*), revelando as narrativas culturais às quais estão sujeitos.

Palavras-chave: Hijikata Tatsumi, Butô, Morte, Erotismo, Shibusawa Tatsuhiko.

ABSTRACT

Death and desire appear as essential characteristics in Hijikata Tatsumi's butoh, which brings the paradox of life and death, of stillness and movement into play. Hijikata places these contradictions at the roots of dance itself. This analysis points out several aspects displayed in butoh's death aesthetics and performing processes, which catch the tension between being dead and/or alive, between presence and absence. It is shown how the physical states of biological death are enacted, and demonstrated that in Hijikata's nonhuman theatre of eroticism death stands out as an object aligned with the other objects on stage including the performer's carnal body (*nikutai*). The discussion focuses on Hijikata's radical investigation of corporeality, which puts under critique not only the *nikutai*, but even the corpse (*shitai*), revealing the cultural narratives they are subjected to.

Keywords: Hijikata Tatsumi, Butô, Death, Eroticism, Shibusawa Tatsuhiko.

---

1 Gentilmente cedido pela autora e originalmente publicado em inglês na obra Ca' Foscari Japanese Studies 6- *Morte e Desejo no Japão Contemporâneo: Representação, Prática, Performance*. Editado por Andrea De Antoni e Massimo Raveri, 2017. ISBN [ebook] 978-88-6969-151-5 | ISBN [print] 978-88-6969-150-8. Disponível em <https://edizionicafoscarini.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8.pdf>

2 Pesquisadora e professora Associada junto ao Departamento de Estudos Asiáticos e do Norte da África da Universidade Ca' Foscari - Veneza, Itália. Pesquisadora visitante junto ao Tsubouchi Shôyô Memorial Theatre Museum, da Universidade de Waseda, Japão. Colaboradora junto à Universidade de Tréveris, Alemanha. Autora de diversos artigos e livros sobre a dança butô, como *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kô on Hijikata Tatsumi*, (Libreria Editrice Cafoscarina, 2018).

3 N. do T.: Conforme especificado no 4º subitem deste ensaio, o termo performance, do inglês, tem um significado etimológico, podendo ser traduzido como desempenho, apresentação, realização, execução ou experiência. O mesmo serve para o termo performer, que indica, sempre neste ensaio, aquele que executa ou que realiza a dança. Sempre que utilizados pela autora, preferi mantê-los para fins de unidade, até mesmo por serem termos utilizados mesmo no português.



“Comecei a dançar quando decidi morrer”  
(MUROBUSHI apud CENTONZE, 2016a).

### *Labirinto erótico mortal*

Morte e desejo são pressupostos e princípios fundadores da dança butô. Como sua definição anterior, *ankoku butô* (dança da profunda escuridão)<sup>4</sup> implica discutir a morte e o erotismo em relação a ela, isso nos conduz a um discurso tautológico. O butô oferece um imenso e diversificado panorama em referência a ambos, à interrelação entre eles e suas implicações. Ao nos aventurarmos nesse labirinto, vemos como ele explora em profundidade os dois domínios acessando territórios imaculados, embora a morte e o eros sempre tenham sido pilares da história da dança.

Esta dança de vanguarda condensa e articula princípios ctônicos e catatônicos em um nível corpóreo e traz em pauta o paradoxo da vida e da morte, da quietude e do movimento. Hijikata Tatsumi coloca esse dilema nas raízes da dança em si. Sua busca por repensar radicalmente a dança é refletida neste polioxímoro: “A dança pode ser definida como um cadáver (*shitai*) em pé diante ao risco de sua vida”<sup>5</sup> (HIJIKATA, 1987b, 87).

Falando de modo geral, a vanguarda dos anos 1960, no Japão, existiu e se desenvolveu sob a bandeira da morte e do desejo, as quais foram incorporadas em sua estratégia contracultural de dissidência contra a situação estabelecida pela política interna do pós-guerra e a política de aliança entre Japão e EUA, que se instaurou com base no Tratado de Segurança, assinado, primeiramente, em 1951.

O butô de Hijikata surge como uma revolta estética e corporal, forjando, através de atos ultrajantes, a corporalidade especial que sustenta essa década inovadora e turbulenta: o *nikutai*, o corpo carnal<sup>6</sup>. A intervenção por meio do próprio corpo, como local de protesto, caracteriza seu engajamento subversivo.

O *nikutai*, transitório e anárquico, é a corporalidade viva e crua mais exposta à deterioração e mais ligada à vida e ao erotismo. Sua maior expressão e potencial são mostrados em processos como metamorfose, modificação e mutação. Ele paira continuamente entre estados de vida e morte, presença e ausência. Neste estudo, o *nikutai* pode ser interpretado como o núcleo da morte, o que “desaparece” transformando-se no *shitai*, o cadáver. Lidar com o *nikutai* implica em, necessariamente, enfrentar a morte e a mortalidade.

Hijikata desentranha e eviscera o corpo e a dança, mostrando o risco que eles implicam e o quão perto eles estão da morte. Em seu desafio ao teatro e à dança,

---

4 Para as distintas formas e definições de butô ao longo da história, ver Centonze (2014, pp.91-96). Para o conceito de *ankoku*, ver Centonze (2002). Um discurso generalizado sobre o butô pós-guerra seria falso. Até mesmo a dança de seus fundadores, Hijikata Tatsumi e Ohno Kazuo, difere uma da outra. Aqui, vou me concentrar na arte mais antiga, que, por sua vez, muda ao longo da sua história. Uma grande parte das questões apresentadas neste ensaio foram direcionadas para os seus limites no trabalho artístico e na vida de Murobushi Kô. Infelizmente, após a morte de Murobushi, em 2015, não consegui centrar este ensaio em sua estética de morte.

5 Todas as traduções do japonês são da autora.

6 Como discutido em estudos anteriores (ver, por exemplo, CENTONZE, 2002; 2009; 2010), eu intencionalmente não traduzi *nikutai* como “carne”, mas como “corpo carnal”.



ele empurra a dimensão não humana em performance para os extremos e investiga, intelectual e coreologicamente, processos para os quais o dançarino, ou experimentador, começa a animar o inanimado e tornar inanimado o animado. Em sua dança, o cadáver se destaca como protagonista. Indo para além da dramatização e do propósito religioso, o corpo é vivido em seu colapso fatal.

Obliterando e suspendendo a dimensão da transcendência, esta forma de arte não direciona a atenção para o conceito ou a imagem da morte, mas encena sua presença “omni-invasiva”. A plateia é guiada pelo túnel do abismo do *ankoku* e mergulha fundo em suas profundezas sem fim.

#### *A estética da morte para uma dança criminosa e erótica*

Concentrando-se nas práticas de caminhar e ficar em pé<sup>7</sup>, Hijikata coloca sua dança em paralelo ao andar do criminoso no corredor da morte. Conforme discutido em *Keimusho e* (“Para a prisão”, HIJIKATA, 1961), ele estuda a dança dos criminosos, os quais não precisam aprender como se portar em uma prisão, um lugar que ele coloca como o palco da tragédia e do drama, onde “corpos nus e a pena de morte estão indivisivelmente unidos” (p.47). Citando Georges Bataille<sup>8</sup>, ele se refere à conexão entre solidariedade humana, nudez, solidão, continuidade do ser, morte e obscenidade.

Sua dança tenta captar o estado de tensão entre estar morto e/ou vivo, percebido no momento em que um condenado à morte é forçado pelo sistema jurídico a caminhar em direção à guilhotina. Nesta situação paradoxal, a vitalidade atinge seu ápice.

A guilhotina direciona nossa atenção para a condição acefálica, o corpo decapitado<sup>9</sup>. A corporalidade decapitada explorada nas *performances* do butô<sup>10</sup> desafia outras características relacionadas à imagem do *acéphale*<sup>11</sup>, escolhida por Bataille, que escreve: “o homem escapou de sua cabeça, assim como o homem condenado escapou de sua prisão” (BATAILLE, 1985, p.181). Para simplificar, no caso do butô de Hijikata, todo o corpo é concretamente desafiado e colocado em questão. No início do butô, o performer é decapitado de expressões faciais, escondendo o rosto e a cabeça e privilegiando as

---

7 Para os princípios, na prática butô, de *aruku* (caminhar) e *tatsu* (em pé), tirada sua conotação social comum, ver Centonze, 2002.

8 Hijikata cita palavras da introdução de *L'Érotisme* (1957), mas, infelizmente, a fonte japonesa a que ele se refere não é especificada. A primeira tradução japonesa de *L'Érotisme*, de Bataille (1957), foi publicada em 1959 por Muro Junsuke. Se confrontarmos a citação de Hijikata com a tradução de Muro, ficará claro que as duas versões, embora semelhantes, são diferentes. Parece que o dançarino teria pego partes das frases da tradução de Muro e recriado o texto com omissões e pequenas mudanças. Além disso, na “citação adaptada” de Hijikata aparece, por exemplo, o termo *shikei* (pena de morte) (HIJIKATA, 1961, p.47), provavelmente dando suporte a *mise à mort* (BATAILLE, 1957, p.25), traduzido por Muro como *shinaseru koto* (o ato de fazer morrer) (BATAILLE, 1959, p.17).

9 Para a guilhotina no pensamento de Bataille, ver, por exemplo, Bataille (1985, pp.220-221).

10 Ver, por exemplo, o uso de painéis de latão como guilhotinas nas performances questionadoras de gênero de Murobushi: *Bibô no aozora* (*Handsome Blue Sky*, 2003) e *Heels* (2004), discutidas em Centonze, 2009.

11 *Acéphale* foi a revista (1936-1939) fundada por Bataille, além da sociedade secreta associada a ela. Sua imagem de capa, um desenho de André Masson inspirado no Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, retrata um homem sem cabeça simbolizando a morte de Deus e o conceito clássico de homem, e a recusa de uma figura de liderança, portanto, da hierarquia (BATAILLE, 1985, XIX-XXIII, pp.178-181). Sua virilha é oculta por um crânio. No lugar da razão, esta imagem mostra a cultura gnóstica.



costas<sup>12</sup>. Como Hijikata declarou em *Kinjiki* (Cores proibidas”, 1959)<sup>13</sup>, em sua dança, a expressão do corpo se contorcendo em agonia é reorientada do rosto para a parte posterior, que, juntamente com o peito, emana todo o mal e é priorizada (apud CENTONZE, 2016b, pp.451-452).

Cabeças embrulhadas em jornais são expostas, por exemplo, em *Anma - Aiyoku o saseru gekijô no hanashi* (“O massagista - Uma história teatral em apoio ao amor e à luxúria”, 1963). O uso das costas e do corpo acefálico surge, também, em *Heso to genbaku*, (“Umbigo e Bomba atômica”, 1960) de Hosoe Eikô<sup>14</sup>. Neste curta-metragem, Hijikata e Ohno Yoshito aparecem nus, ou de cueca, com as cabeças cobertas por tecidos brancos (fig.1)<sup>15</sup>, ou com uma corda grossa amarrada no pescoço, indicando a situação de serem enforcados ou capturados. Dando um close no tronco sem membros de Hijikata, suas costas criam contrações e movimentos sincopados. Sua cabeça está escondida atrás das costas e, portanto, ausente da cena, já que ele a dobra perfeitamente. Figuras masculinas usando cuecas estão alinhadas na lateral, com as costas para a câmera, em posição de homens urinando (fig.2). Uma galinha branca decapitada orna a cena e luta, agitando-se nervosamente, em agonia, à beira-mar.



Figura 1. As cabeças cobertas de Hijikata Tatsumi e Ôno Yoshito em *Heso a genbaku* (1960), por Hosoe Eikô (Cortesia de Hosoe Eikô).

12 Murobushi fez desta condição sua marca registrada. Para o corpo sem cabeça no butô, ver, também, Centonze (2014, pp.79-80; 2009, pp.175-6). Para uma comparação entre a máscara neutra em Etienne Decroux e no butô, ver Centonze (2014, p.79).

13 Apontamentos escritos para a performance *Kinjiki nibusaku* (*Cores Proibidas*, 2 de setembro de 1959).

14 Refiro-me aos frames do filme experimental de curta-metragem de 16mm *Heso a genbaku*, dirigido por Hosoe Eikô, no Japão. Este retrato único da morte e destruição centrado na vida e no sexo pode ser considerado um dos mais importantes documentos fílmicos das experimentações iniciais do butô (CENTONZE, 2012, 228-230). Para a colaboração entre Hijikata, Hosoe e Mishima Yukio, ver Centonze (2012).

15 Nas fotos de Hosoe, tiradas naqueles anos, podemos ver que os performers costumavam envolver suas cabeças em tecidos pretos. Eu discuti o paralelismo entre esses tecidos pretos e as longas capas pretas de cabeça, chamadas *hikosa zokin*, usadas durante o *Nishimonai bon odori*, em Ugo, Akita (CENTONZE, 2014, p.80). *Bon odori* são danças folclóricas realizadas durante o ritual de morte dos *obon*, que são festivais celebrados para honrar os espíritos que partiram.





Figura 2. Homens em posição de urinar vistos por trás: cena de *Heso a genbaku* (1960), por Hosoe Eikô (Cortesia de Hosoe Eikô).

O submundo fora perfilado a partir do duo de Hijikata com Ohno Yoshito, *Kinjiki* (maio de 1959), considerado, oficialmente, a estreia do butô. Um jovem (Ohno) aparentemente estrangula uma galinha branca entre suas coxas. Um homem mais velho (Hijikata), deitado sobre ele, age como se o estivesse sodomizando<sup>16</sup>. Em referência à relação entre o jovem, a galinha e o homem mais velho, o crítico Gôda Nario vislumbra um ciclo de violência e abuso, uma coerção sexual vivida, pelo homem mais jovem, como um pesadelo, enquanto é iniciado no submundo (apud CENTONZE, 2013, pp.659-661). Com *Kinjiki*, Hijikata consagra a dança e o corpo à escuridão, morte e desejo, e traz em pauta heresia cênica, zooerastia/zoofilia, homoerotismo, assassinato, sacrifício, crueldade. Androgenia e *cross-dressing* são aprofundados em seus projetos seguintes, como durante as sessões de *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (1960-1961). Esse estágio inicial da dança aberrante de Hijikata, de acordo com a periodização<sup>17</sup> de Ichikawa Miyabi, se integra e elabora à literatura escabrosa de Jean Genet, Comte Lautréamont e Marquês de Sade.

A intrincada intimidade entre morte e desejo/sexo, que nada mais é do que a textura da vida, é destacada desde o início da aventura do butô na declaração de Hijikata sobre sua nova dança:

É um percurso extremamente natural eu ser impelido ao mundo do amor do macho<sup>18</sup>, que o drama priorizado, misturado com o sêmen e o suor da sala de ensaio, perfura com o uso da técnica da ereção. Também nos gestos dos dançarinos machos (*osu no*) de natureza delicada, este é um óbvio começo. Neste momento, aperto seis pênis em minha mão. Na pele dos jovens que recebem o ataque de músculos rígidos, formam-se vergões após serem tocadas pelo fio suspenso. Isso dá significado à morte (HIJIKATA, 1959).

*Osu* é o termo que se refere ao macho em animais e plantas. A erotologia de Hijikata

16 Para uma análise detalhada de *Kinjiki*, suas versões e a presença do animal no palco, ver Centonze (2013).

17 Para o olhar histórico de Ichikawa, ver Centonze (2014, pp.86-88). Para a periodização proposta por Shibusawa Tatsuhiko, que difere da de Ichikawa, ver Shibusawa (1992).

18 N. do T.: No inglês, o termo *male* pode se referir tanto ao gênero masculino em homens ou animais, mas, neste caso, conforme especificado mais à frente, Hijikata não faz distinções entre um e outro em sua dança.

vai além do *Menschanschauung*. Ele rompe com a suposição de que o erotismo diz respeito exclusivamente à esfera humana, como sugerido por Bataille. É importante considerar, aqui, que o filósofo francês, embora obscureça categorias, desenvolve o conceito de erotismo como uma “experiência interna” ligada ao misticismo, que transcende a “carne” (BATAILLE, 1969 [1962], pp.23-33, 88). Para Bataille, o erotismo humano se difere da sexualidade animal e traz em pauta a vida interior (p.23). Por outro lado, para Hijikata, que oblitera drasticamente a dialética entre dançarino/ser humano, animal e objeto, tudo acontece através do nosso corpo, incluindo o conhecimento. Como consequência, a dança, se levada aos extremos, é a arte capaz de produzir e concretizar o preciso momento da morte e do desejo. Como será discutido mais adiante, a experiência é a matéria-prima da performance; ela é colocada como a “matéria interna e matéria” (HIJIKATA, 1960) e, portanto, a experiência não se limita à vida interior, mas é depositada em nossos corpos (materiais). A “dança do terrorismo” de Hijikata, como ele mesmo define sua dança (HIJIKATA, 1960), desdobra-se não apenas em um plano sociopolítico, mas coloca a própria concepção de criação artística como sendo um domínio humano. Em sua dança não humana e amorfa, ele coloca o corpo metamórfico em prática. A mutabilidade é absorvida pela textura morfológica do butô e se torna a condição fundamental de sua corporalidade.

#### *Rigor Mortis e Imobilidade*

Eu diria que o butô abarca os diferentes estágios da morte biológica<sup>19</sup>, subvertendo as leis coreográficas e instituindo estados antiestéticos e grotescos do corpo. Ele rompe com as leis físicas ordinárias que associam o movimento à vida e a imobilidade à morte. A morte, sem um começo e um fim, é utilizada em seu processo, incluindo os estados *pre-mortem* e *post-mortem*. Estes são experienciados pelo dançarino (e pela plateia), que encena as condições do corpo e se torna um praticante da morte e do eros.

Hijikata dissocia morte (e dança) do tempo. Devido à revogação do monopólio cronológico, que prevalece no conceito de ritmo e de frase coreográfica, o tempo é radicalmente esfacelado. É minha opinião que Hijikata, em vez de “repensar” o tempo, “mata” o tempo na prática da dança.

Os corpos enrijecidos e paralisados, nas performances de butô, lembram o estado de *rigor mortis* (fig.3).

Conforme destacado por Mishima Yukio, um dos aspectos específicos desta dança de vanguarda é a descontinuidade, a interrupção inesperada do movimento, que desobedece a consciência télica do espectador (apud CENTONZE, 2012, p.220; 2016b, pp.442-446)<sup>20</sup>. Essa prática se torna um elemento de distinção na estratégia experimental de Hijikata. Sua renovação consiste em se compreender a dança sufocando-a, o que significa prevenir e sabotar a sua essência dinâmica ordinariamente percebida, ou seja, o movimento. A dança de Hijikata promoveu um ataque às raízes da arte terpsicoreana, negando sua dinâmica harmônica e fluente, e promovendo o corpo não dançante e não

---

19 Os sinais reconhecíveis de morte biológica considerados aqui são: *pallor mortis*, *algor mortis*, *rigor mortis*, *livor mortis*, decomposição/putrefação e esqueletização.

20 Para uma análise da literatura de Mishima sobre a dança de Hijikata, ver Centonze (2016b).



móvel. Ohno Yoshito costuma recordar (apud CENTONZE, 2013, p.657) que não lhe disseram para executar uma série de caminhos, mas apenas para endurecer seu corpo. O corpo petrificante apresentado em *Kinjiki* é controverso, autocontraditório e separa o performer da dança comum, dificultando o ato de evolução das formas no espaço. A fisicalidade pétrea fora uma clara manifestação e declaração para a morte da dança. Essa inversão de perspectiva nos conduz ao fato de que imobilidade é dança. O paradoxo de vida e morte se realiza no palco, desde que o sangue do dançarino imóvel circule e seu coração bata.



Figura 3. A corporalidade do cadáver performada na dança de Murobushi Kô: *Quick Silver* (2006). Azabu Die Pratz, Tóquio. Foto de Awane Osamu (Cortesia de Awane Osamu).

Uma nova plataforma, que não é um palco horizontal, mas um espaço náufrago e em colapso, é colocada<sup>21</sup>. O butô evita a perspectiva tridimensional e abre a dança para um *playground* multidimensional. Esses fatores levam a novas possibilidades de movimento, ou aos corpos potenciais, que permitem ao performer explorar diferentes aspectos da mobilidade mesmo na quietude, abordando, também, a esfera do corpo morto.

O corpo “sem movimento” pode ser associado ao que Hijikata defende como o *mumokutekina nikutai*, o *nikutai* atético, sem objetivo (apud HIJIKATA, 1961, p.46; CENTONZE, 2010, pp.118-119; 2016b, pp.442-446). Em sua crítica e resistência à sociedade de consumo, Hijikata redime a corporalidade do propósito direcionado imposto pelo sistema capitalista, que veste nossos corpos com falsas necessidades. O sistema de produtividade é decapitado por esse *nikutai* atético, e não por um conteúdo coreográfico ou por um conceito ideológico. Ao mesmo tempo, o *nikutai* atético está isento de sua função de “meio”, ou “instrumento de expressão” subordinado a leis e metodologias coreográficas. Hijikata despe o corpo dançante de sua vetorialidade dirigida

21 Para o conceito de *kūkan o tsukuru* (construir/abrir espaço) nas artes performáticas japonesas, ver Centonze (2011).

e age fora do sistema de coordenadas cartesianas, consagrando-o à esfera entrópica<sup>22</sup>.

Em termos técnicos e práticos, esta dança, nutrida pelo desequilíbrio e pela crise, destrói o conceito comum de coreografia. Movimentos lineares e geométricos são ainda mais ameaçados e negados pelas *keiren*, crises convulsivas ou contrações nervosas. Esses espasmos ou calafrios se assemelham a um ataque distônico que afeta uma ou diferentes partes do corpo, ou toda a sua constituição. *Keiren* podem incorporar a interseção entre o ápice do orgasmo e o *tremor mortis*. Distúrbios do movimento, geralmente descontrolados e involuntários, aparecem como dinâmicas construídas nesta arte corêutica. Encenados, são micromovimentos e, às vezes, tremores infinitesimais, imperceptíveis ao olho, mas profundamente sentidos pela plateia. O *teboke* (senilidade das mãos ou tremor ocorrendo nas mãos), discutido também por Mishima em termos de *Begriffe begreifen* (CENTONZE, 2012, p.224-225)<sup>23</sup>, destrói a relação entre objeto e corpo e, dessa forma, a vetorialidade da linguagem e da denominação.

Também, técnicas de queda refinadas são realizadas. Quedas repentinas são executadas no solo a partir de uma posição vertical, às vezes sem movimentos intermediários e mudança de intensidade. O corpo cai pesadamente e rigidamente como um bloco compacto, sob a influência da gravidade.

Os movimentos intermitentes executados no *butô* podem ser comparados à fase agonizante da galinha decapitada em *Heso a genbaku*, lutando vívida e violentamente, até parar de se mover.

Apenas recentemente que teorias inovadoras e novas visões de dança passaram a se referir à concepção da dança como um fenômeno antidinâmico e não fluente, conforme mostrado na investigação ontológica de André Lepecki (2006).

Em um estudo seminal, Peggy Phelan (1997) ilustra o caso de uma dançarina do New York City Ballet<sup>24</sup> que, após uma lesão, experiencia o impedimento de seus movimentos. A bailarina, imobilizada, explora a interrelação conflituosa entre a expressão verbal na psicanálise e a necessidade de fazê-lo de forma performática e corporal. A análise de Phelan ajuda o leitor a compreender que “os espasmos podem estar mais próximos do movimento ‘puro’ do que a dança” (p.67). Embora a condição da bailarina possa parecer semelhante, a sabotagem do movimento, na estratégia de Hijikata, é um ato consciente que ultrapassa os termos psicanalíticos ou conflitantes entre corporalidade e expressão verbal<sup>25</sup>. Ao mesmo tempo, a negação da dança torna-se, em Hijikata, um caminho para a emancipação desta arte em um mundo dominado por práticas verbais (teatro e literatura), visuais (artes visuais e cinema) e acústicas (música).

### *Shibusawa Tatsuhiko. Performance como sacrifício e experiência*

22 Eu demonstrei, em outro lugar, que Hijikata realiza o salto para onde a dança passa a ser vista como movimento entrópico ou termodinâmica (CENTONZE, 2013, 672-676).

23 Mishima discute a relação entre objeto, corpo e palavras no *butô* de Hijikata (apud CENTONZE, 2016b, 455-458).

24 Aqui, devemos ter em mente a diferença fundamental entre a corporalidade na coreografia de Balanchine e no *butô*.

25 Como discuti em Centonze (2016c), Hijikata trata corpos como palavras e palavras como corpos.



Uma extensa literatura sobre erotismo, fetichismo e obscenidade fora produzida por Shibusawa Tatsuhiko, cujas obras são um importante canal que levou para o Japão cultura e arte relacionadas também à demonologia e ao esoterismo medieval ocidental. Figura influente da contracultura, e amigo íntimo de Hijikata, ele recusa a visão sentimental e otimista da década rebelde difundida durante os anos 1980, e afirma que é impossível descrever sua experiência dos anos 1960 sem falar sobre a figura do dançarino (SHIBUSAWA, 1992, p.223).

Shibusawa (1992, p.231) expressa sua convicção pessoal de que a ideia definitiva da dança de Hijikata reside no conceito de Bataille de “não continuidade da vida”<sup>26</sup>. Quando Shibusawa escreve sobre o dançarino, uma forte ênfase é colocada no aspecto do sacrifício, que o próprio Hijikata considerou como “a fonte de todo o trabalho” (HIJIKATA, 1960). A interpretação de Shibusawa dá destaque ao “erotismo do sacrifício ritual” (SHIBUSAWA, 1992, p.227)<sup>27</sup>, destacada como a principal característica da dança de Hijikata de sua primeira fase. Em relação a essa faceta, o crítico o retratou como *hansai no buyôka* (“dançarino das oferendas em chamas”<sup>28</sup>).

#### Dançarino das oferendas em chamas

O imperador romano Caracala, no meio do caminho de sua peregrinação ao Templo da Lua, morreu após ser esfaqueado pelo assassino enquanto urinava ao ar livre (*tachishôben*). O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, expõe a posição da crise humana na imagem de um homem em pé, urinando ao ar livre, visto de trás<sup>29</sup>. No alvorecer da segunda metade do século XX.

Os teólogos bizantinos discutiam interminavelmente, durante uma noite cheia de estrelas brilhando serenamente, para definir o sexo dos anjos. O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, coreografa interminavelmente, durante a noite escura, para atribuir o sexo a todas as coisas do universo. Ascetismo.

O déspota italiano da Idade Média, sob a resplandecente luz do sol do meio-dia, amputou os órgãos de jovens rapazes a fim de preservar o *castrato*. O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, a fim de realizar o milagre do rejuvenescimento, na dança, amputa o órgão venenoso do coreógrafo, que não consegue mais dançar. Em cima disso, (tudo isso) na trágica e ampla luz do dia produzida pelos refletores.

O poeta e estudioso da metafísica, Joséphin Péladan, no crepúsculo da decadência latina, sonhava com a androginia que torna real a mágica pureza dos sexos. O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, depois de ter deixado a vida cotidiana de fora, cria o andrógino como seu novo conceito de *nikutai*, a fim de capturar a possibilidade da dança na ficção criminal.

Esta é a dialética da arte coreográfica de Hijikata Tatsumi. Todas as danças são

---

26 Shibusawa, estudioso da literatura francesa, traduziu obras de Jean Cocteau e de Sade e publicou, em 1973, a tradução de *L'Erotisme*, de Bataille (1957). Sobre esse companheirismo entre Shibusawa, Mishima e Hijikata, ver Centonze (2016b).

27 Mishima define a performance de Hijikata como um rito herético (apud CENTONZE, 2012, p.223).

28 N. do T.: A expressão em inglês *burnt offerings* pode ser traduzida livremente também como “holocausto”. Contudo, preferimos manter esse entendimento da oferenda em chamas, em sacrifício, por entendermos que se aproxima mais da poética e do entendimento de Hijikata. A ambiguidade do termo, porém, pode nos trazer interessantes reflexões, por isso apresenta-se digna de nota.

29 Como Hijikata declarou, em uma conversa com Mishima, em referência à sua “dança da crise”, uma das posições emblemáticas que refletem essa condição é a retaguarda de um homem em pé que urina ao ar livre (*tachishôben*) (apud CENTONZE, 2012, p.224; 2016b, pp.450-451).



suas experiências, e são oferendas em chamas para a terra. Isso deve ser pensado como se não houvesse palco (SHIBUSAWA, 1961).

*Hansai* indica o sacrifício por queima, ou seja, uma das principais formas de sacrifício, em que a vítima é completamente queimada no altar. O conceito, que aparece no *Livro de Levítico*, é conhecido, em inglês, também, como *holocaust*. Em 1970, o termo *hansai* é recuperado quando Hijikata passou a assinar suas produções como *Hangidaitôkan*. Conforme referido por Motofuji Akiko, este acrônimo fora selecionado pelo poeta Takahashi Mutsuo. *Han* representa a primeira sílaba de *hansai*, e *gi* representa a primeira sílaba de *giseishiki* (rituais de sacrifício)<sup>30</sup>. Takahashi, um amigo íntimo de Mishima, descreve Hijikata como “um personagem que sobe ao altar, o palco, e marca<sup>31</sup> a grande terra simbolizada pelas tábuas de madeira” (CENTONZE, 2016b, p.441). Para o poeta, Hijikata é o dançarino que alimenta a chama do sacrifício em direção ao céu, aspirando por um modelo de *butô* tão grande quanto o grande universo e escolhe o caminho mais difícil: viver honestamente.

Apenas alguns meses antes de seu próprio sacrifício ritual e ato de denúncia, Mishima, cuja morte autoinfligida tornou-se um divisor de águas entre os anos 1960 e 1970, escreveu, com um pincel, o epíteto *Hangidaitôkan* em um tecido branqueado de dois metros de comprimento. Ele foi destinado a ser pendurado no terraço da Loja de Departamentos Seibu, em Ikebukuro, onde a mostra performática *Hijikata Tatsumi Hangidaitôkan (fu) korekushontenji sokubai* (*Hijikata Tatsumi Hangidaitôkan*, com venda de itens de coleção em exposição, 28 de agosto - 1 de setembro de 1970) estava acontecendo (CENTONZE, 2016b, p.442)<sup>32</sup>.

Shibusawa continua a articular o discurso sobre o sacrifício e o liga à discussão do termo *pafômã* (performer). Ele chama a atenção para o uso inicial dessa definição por Hijikata, demonstrando que o conceito de performer, ou *taikensha* (literalmente “experimentador”)<sup>33</sup>, era altamente levado em consideração pelo dançarino. Conforme elucidado pelo crítico: “o performer, neste caso, é o executor que oferece no altar, em sacrifício, sua carne (*niku*)<sup>34</sup>” (SHIBUSAWA, 1992, p.227). O autossacrifício, uma auto-imolação que aparece como conseqüência de uma dança arriscada e desafiadora, onde o próprio corpo do intérprete está envolvido, está implícito aqui<sup>35</sup>. De acordo com Shibusawa (1992, p.227), o assassinato de uma galinha no palco deveria ser considerado

---

30 *Dai* (macro) deriva de *daiuchû* (macrocosmo), e *kan* deriva de *kikan* (modelo, exemplo) (para uma explicação detalhada de *Hangidaitôkan*, ver CENTONZE, 2016b, pp.441-442). *Tô* refere-se a *fumu* (marca). A marcação dos pés é um elemento universal na dança e nos rituais, nos quais a morte e o sexo convergem. Reevocada também em *bu-tô*, sua importância na tradição teatral japonesa e na dança folclórica é transversal. O *fumu* é utilizado em rituais de morte como o *chinkon*, executado para o apaziguamento das almas, ou em ritos de fertilidade e colheita abundante, como o *ta-ue odori* (CENTONZE, 2008, pp.129-130).

31 N. do T.: o termo em inglês *stamping* indica a ação de marcar com o pé, ou pisar o chão, selar.

32 Seu curador artístico foi Nakanishi Natsuyuki.

33 Desde suas anotações de planejamento para *Kinjiki nibusaku*, Hijikata define os performers como *taikensha*.

34 Neste caso, a corporalidade é definida como *niku*; portanto, traduzo, em sentido estrito, como “carne”.

35 Para uma discussão sobre *kagura* (dança ritual) como sacrifício nas artes performáticas japonesas, ver Centonze (2008, pp.130-133). Para uma análise do sacrifício e do animal no palco, como concebido no *butô* e na performance contemporânea, ver Centonze (2013, pp.661-666).



como uma consequência, naqueles anos.

A qualidade intrínseca da arte entendida não como representação, mas como a experiência *hic et nunc* (“aqui e agora”), que envolve tanto o performer quanto a plateia, surge aqui. Hijikata frequentemente enfatiza que o teatro requer um senso de realidade (HIJIKATA, 1961, p.48).

Se seguirmos o argumento de Shibusawa, que pontua a importância da *experiência* e da *performance*, o dançarino *butô* *experiencia* a morte, enquanto *performa* (em seu significado etimológico) a morte.

#### Pallor mortis e shironuri

Não somente o *rigor mortis* é buscado, mas outros estágios da morte também podem ser detectados de forma visível e sensível.

O *pallor mortis* é retratado pelo *shironuri*, a prática de pintar de branco o corpo dos dançarinos, implementada especialmente depois de *Anma*<sup>36</sup>. Por outro lado, em seus primeiros anos, Hijikata tinha a tendência de escurecer sua pele com graxa preta e azeite de oliva (CENTONZE, 2013; 2014, p.80)<sup>37</sup>. Comparado com a tinta preta, que é mais associada ao “ardor implacável” (HIJIKATA, 1960), o *shironuri* se difere pela algidez, ou o processo de *algor mortis*, e aumenta a condição de ambiguidade. De fato, este dispositivo cromático leva a uma suspensão da estética em si, aproximando-se do indefinível, que é a essência do corruptível *nikutai*. Os corpos brancos nus são projetados com um erotismo refratado e distorcido. Por um lado, a cor aplicada abafa a nudez. Por outro lado, fortalece a expressão erótica, desviando-a.

Putrefação e decomposição são aspectos estéticos comuns mostrados na dança *butô*. Ambas são articuladas, também, em relação ao movimento (CENTONZE, 2016b). A maquiagem branca misturada com cola pendurada no corpo dos performers como farrapos pode se referir ao corpo sujo e em decomposição. Pode aparecer como uma estética de perturbação visual e, portanto, sua nudez não necessariamente estimula o desejo sexual da plateia<sup>38</sup>.

O *shironuri* pode disfarçar a idade do performer. Esta estratégia teatral cria um jogo peculiar de sombra e brilho, visibilidade e não visibilidade, e interage com as luzes do palco. Um efeito importante, gostaria de salientar aqui, é que essa maquiagem apaga a identidade, gênero e status social do performer, e aparece como um forte recurso de pulverização de resíduos de subjetividade<sup>39</sup>.

Além disso, desvincula o performer de sua identidade humana ao nivelar a

---

36 Para a conexão entre o nome da dança de Hijikata e *shironuri*, ver Centonze (2012, p.221). Para mais detalhes do *shironuri*, ver Centonze (2004, p.69-73).

37 Os corpos foram pintados com pó dourado nos espetáculos de dança dirigidos por Hijikata, uma prática ainda hoje cultivada pelo *Dairakudakan*, de Maro Akaji, em cujas performances os dançarinos às vezes também são pintados de azul, sugerindo, também, o *livor mortis*. Em contraste, a cor escolhida por Murobushi, nos últimos tempos, é prata.

38 Por outro lado, devido à sua estranheza, os dançarinos podem parecer mais desejáveis. Há uma conexão com a estética conhecida pelo nome de *ero guro nansensu*, baseada na combinação de erotismo, grotesco e absurdo expressos na literatura e arte modernistas surgidas entre os períodos *Taishô* (1912-1926) e *Shôwa* (1926-1989).

39 Para o discurso de Ohno Yoshito sobre o *shironuri* e identidade, ver Centonze (2004, p.70).



diferença entre a anatomia humana e o espaço orgânico/inorgânico ao redor, paisagem ou elementos naturais, objetos artesanais que facilitam o processo heteromórfico<sup>40</sup>. O dançarino se move entre o aparecimento e o desaparecimento da existência, presença e ausência no palco, entre este e o outro mundo, que são indistinguíveis.

A esqueletização também se manifesta. Os ossos e o esqueleto do dançarino são colocados em foco em dinâmicas performativas.

Gunji Masakatsu (1977, p.43) considera o *ankoku butô* como uma segunda vinda da dança da morte, ou *danse macabre*, difundida na Europa durante a Idade Média<sup>41</sup>. Gunji vê a dança de Hijikata em contraste com a metrópole de Tóquio, que floresce em seu crescimento econômico após a Reconstrução do pós-guerra (p.43). Ele retrata o dançarino com uma máscara de caveira e uma grande foice, performando secretamente sua dança esquelética nas profundezas da cidade.

Em seus estudos, são traçadas várias conexões entre a nova dança e aspectos do folclore japonês e da dança tradicional, na medida em que, em sua opinião, a arte de Hijikata, que mostra o moribundo *nikutai* a todo o momento, sintetiza “uma bela dança clássica da morte” (GUNJI, 1973, p.121) que irradia erotismo<sup>42</sup>. O estudioso especifica que não é uma dança artística que coloca o *nikutai* como seu elemento. Em vez disso, é uma dança pré-artística da morte, que é validada como tal porque é o ato em si de devorar esse mesmo *nikutai* (p.122).

Examinando o sentimento de terror provocado pela cor branca, Gunji (1985, p.86) percebe que os corpos pintados de branco conferem uma sensação de estarem rebocados na parede, como se essa condição fosse consequência da punição por um crime de insurreição. Sua brancura não conota uma clara franqueza; ao invés, “nas profundezas dessas figuras brancas e nuas, depois de afundar na escuridão das trevas, um odor de dissimulação é estranhamente condensado” (GUNJI, 1985, p.86)<sup>43</sup>. Por outro lado, a fulgurosa transparência de Ohno Kazuo “não mostra essa misteriosa e sórdida escuridão” (p.86).

De acordo com Gunji (1985, p.86), os corpos manchados de lama branca ecoam a ideia de que todas as criaturas vivas estão cobertas com as cinzas da morte da Segunda Guerra Mundial. Desde os tempos antigos, a brancura tem sido associada aos ossos brancos dos cadáveres. O estudioso (1985, p.88) argumenta que o *ankoku butô* adota um *shironuri* vingativo, como um tabu que se rebela contra a teoria médica e a ciência, que determinam aqueles que estão sujeitos à segregação social. Sua brancura traz, também, a ideia do retorno ao útero (GUNJI, 1985, p.88).

Em um sentido contrastante, a maquiagem branca é aplicada, também, para “sugerir a existência do corpo (*karada*), definido como *nikutai*, dentro da escuridão” (GUNJI, 1991a, p.250). A corporalidade definida como *karada* desempenha um papel fundamental na cultura da morte japonesa, como salientado por Gunji Masakatsu (apud

---

40 É importante notar, aqui, que o corpo metamórfico não realiza um ato de mimesis no *butô* de Hijikata.

41 Para um estudo comparativo do Tarantismo, *danse macabre* e *butô*, ver Centonze (2008).

42 Para uma análise sobre artes performáticas tradicionais japonesas e o *butô*, ver Centonze (2004; 2008).

43 Essa brancura suja é, também, discutida por Shimizu Masashi (apud CENTONZE, 2004, p.71-73).



CENTONZE, 2008, p.126-128). Também indica o recipiente oco, a cigarra<sup>44</sup>.

É ainda sugerido, por Gunji (1991d, p.260), que esses corpos irregularmente manchados de branco, com o pó descascando e caindo da pele, criam uma imagem onde a relação sexual é relegada às sombras. O pó branco, com o qual estão incrustados, se arrefece e provoca intoxicação por chumbo; portanto, na dança clássica japonesa, esta maquiagem se associa à morte desde o seu uso. Gunji (1991b, p.257) compara as figuras brancas da dança a pessoas hibernando, enfatizando a condição de rigidez, que também está relacionada à condição climática da congelada Tōhoku, região nativa de Hijikata.

#### Shitai e suijakutai. *Os mortos estão dançando*

A corporalidade e suas nuances fluidas passam por precisas análise e investigação nas práticas de dança e escrita de Hijikata. A partir do final dos anos 1960, Hijikata articula a corporalidade do *suijakutai* com mais ênfase. Este corpo está impelido à astenia, debilitação, fraqueza, emagrecimento, definhamento e provoca uma crítica contra a próspera e higienizada sociedade pós-guerra do Japão (HIJIKATA, 1985, p.70). O *suijakutai* é um corpo desidratado, que também pode ser visto em contraste com o corpo saudável e estável apresentado pelo *Körperkultur* alemão (CENTONZE, 2015, pp.102-108)<sup>45</sup>. Ele pode ser interpretado, também, como um corpo contaminado, ou híbrido (CENTONZE, 2008, pp.127-128; 2016c, p.129).

Desde o início dos anos 1970, a estética da morte e os aspectos folclóricos tornaram-se mais refinados, como é visível, por exemplo, em *Hôsôtan* (*História da Variola*, 1972). Gunji (1991c, p.84) observa que, num sentido amplo, o butô de Hijikata e Ohno Kazuo, que incorpora o corpo japonês caindo aos pedaços após a derrota e sua realidade desesperadamente grotesca, pode ser rastreado até o *'honegarami' no nikutai buyô*, a dança do *nikutai* reduzida a pele e osso, que ele considera estar na raiz dos costumes folclóricos japoneses.

Conforme observado por Shibusawa (1992, p.229), o último período do butô de Hijikata, com suas coreografias construídas em torno de Ashikawa Yōko, é caracterizado por uma mudança de gênero em direção ao feminino<sup>46</sup>, e se concentra na acima mencionada tese de Hijikata que postula a dança como uma cadáver em pé.

Um *topos* bem conhecido na dança de Hijikata é a identificação de seus mestres butô com os mortos<sup>47</sup> e por deixar sua irmã mais velha habitar dentro de seu corpo (HIJIKATA, 1985, p.75)<sup>48</sup>. Ele expõe essa situação em termos de fazer os gestos dos

---

44 O termo *karada* é composto por *kara*, que significa o lamaçal (*nukegara*) completamente privado de seus líquidos e vida, e o sufixo *da*. Foi usado durante o período *Heian* (794-1185) para designar a pele rejeitada da cigarra após sua ecdise, ou o corpo morto (*shitai*). Para *karada*, ver, também, Centonze (2010, p.115-117).

45 Para a relação entre *Ausdruckstanz* e a dança no Japão, ver Centonze (2015).

46 Figuras de mulheres falecidas também se tornam centrais no butô, a partir dos anos 1970.

47 Por outro lado, o lema *mortui vivos docent*, adotado pela comunidade médica, passa um sentido relacionado à prática científica da dissecação anatômica. A afirmação de Hijikata pode ser lida, também, como uma intenção de enfraquecer o sistema *iemoto*, as escolas estruturadas hierarquicamente nas artes tradicionais japonesas, centradas no diretor, com uma relação professor-aluno condicionada.

48 Na dança de Ohno Kazuo, sua mãe defunta e a dançarina de flamenco modernista Antonia Rosa Mercè y Luque (1888-1936), conhecida por seu nome artístico La Argentina, aparecem.



mortos morrerem novamente dentro de seu corpo e fazer os mortos morrerem mais uma vez, completamente. Para ele, aqueles que já morreram podem morrer repetidamente dentro de seu corpo. Em referência à sua irmã, ele acrescenta: “quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu involuntariamente acabo me sentando. Minha queda é, na verdade, sua queda”(HIJIKATA, 1985, p.75). Nesse caso, o performer age e é feito para agir<sup>49</sup>. Os mortos podem se tornar mais presentes ou vivos do que o próprio dançarino, como se ditassem o movimento. Eles são companheiros do ato performático. O defunto é um corpo que se move dentro do dançarino, cujo próprio corpo é estranho ao próprio dançarino. Levando à cena a unicidade contraditória da vida/desejo e morte, o falecido se levanta, senta-se, enquanto o corpo estranho se opõe, ou se compara com os movimentos dos mortos quase que automaticamente.



Figura 4. Gokuraku-hama (Paradise Beach), um dos pontos de Osorezan, a Montanha do Medo na Península de Shimokita, Prefeitura de Aomori. Osorezan é venerada como o portal para o mundo dos mortos. A área pacífica e bela de Gokuraku-hama é considerada o lugar onde os vivos podem encontrar os mortos chamando seus nomes. Foto da autora (agosto de 2015).

Embora eu tenha elaborado essa situação em relação ao *butô* e à memória como um processo de “reificação da memória” (CENTONZE, 2003-2004, p.34), eu diria que, em vez do ato mnemônico, a prioridade, no *butô* de Hijikata, deveria ser direcionada à *res* da morte, à sua objetificação, isto é, à reificação da morte.

O caso *return of the corps* explicado no estudo de Phelan (1997, p.66-68), que

---

49 Para a condição de “ser dançado”, ver Centonze (2008). Em relação a essa ideia, também tracei uma conexão entre o *butô* e o “polimorfismo diacrônico” do *wazaogi* nas artes performáticas japonesas (CENTONZE, 2004, pp.73-75; 2008, pp.130-133). Em *Nihon shoki* (Chronicles of Japan, 720), a primeira *kagura* (uma dança de striptease de marcação [N. do T: stamping]), executada pela deusa *Ame no Uzume*, é definida como *wazaogi*. *Wazaogi* é um conceito polissemântico que abrange o significado de “invocar as almas”, “gesto imitativo” ou “dança mimética”. Além disso, indica a performance, bem como o performer. *Ame no Uzume* é considerada, também, ancestral de *Sarume no Kimi*, a performer feminina, que faz o ritual do *chinkon*.



explora profundamente a corporalidade feminina em relação aos eventos psíquicos e onde os problemas relativos à verdade e ao tempo<sup>50</sup> - embora desclassificados - ainda estão em pauta, está ligado a experiências traumáticas e manifestações sintomáticas. Por outro lado, no butô, podemos falar de “return of the corpse” (“o retorno dos cadáveres”). A aparência ou presença dos mortos na dança de Ohno Kazuo e Hijikata é separada dos processos psicanalíticos. Presente e passado não são questionados. É difícil discernir em Ohno Kazuo e Hijikata o senso comum da dor da perda ou o luto. Não há a perda da presença da pessoa (morta). Pelo contrário, sua dança morta, embora diferente uma da outra, desencadeia uma espécie de *parousia*, tomada em seu sentido etimológico de presença ou chegada física - ambas incorporam corpos femininos/cadáveres e, conseqüentemente, produzem danças transgêneras auxiliadas pelo *cross-dressing*, sem apagar completamente sua parte masculina. No caso de Hijikata, o corpo feminino é do cadáver, que questiona o dançarino (HIJIKATA, 1985, p.75), enquanto no discurso de Phelan sobre a gravidez psicológica da paciente Anna O. e o corpo feminino é enfatizado que: “feminidade é aquela parte dos corpos que a lógica pode apenas tratar como uma pergunta: o corpo feminino, o corpo psicanalítico, pode assumir apenas uma forma interrogativa” (PHELAN, 1997, p.67).

Como Hijikata (1985, p.74) delinea em relação à sua dança e treinamento, os movimentos, em seu butô (e, portanto, a presença dos mortos), são naturalmente forçados a sair de seu corpo, e “não há tempo para a expressão”. Sua dança é um fluxo natural, e não uma forma de possessão ou transe.

#### *A reiteração da morte e a miira*

A interminável reiteração da morte desenvolvida no butô se desdobra como uma constante em diversos níveis, considerando, também, o engajamento contínuo do performer, que enfrenta sua própria mortalidade no palco. Murobushi Kô, por exemplo, perseverou durante décadas em sua prática da morte perseguindo a dança da *miira* ou *sokushinbutsu*, “os ascetas”, como explicou Massimo Raveri (1990-1991, p.250), “que buscava alcançar a salvação e a imortalidade através da automumificação”. Aqui, encontramos um dos paradoxos em Murobushi, que abordou exclusivamente a prática física, sem visar a “salvação” e a “imortalidade”. Em suas performances, ele rasteja como um anelídeo perto da morte, saboreia a textura rarefeita e densa dele e propaga sua ressonância erótica e mortífera por entre a corporalidade da plateia.

O paradoxo mostrado no butô é sintetizado na imagem da múmia/*miira*. Como ressalta Raveri (1990-1991, 256), “a automumificação ascética significa a conquista de uma condição ambígua que não é a vida (porque a *miira* não tem todas as características de uma pessoa viva), mas que também não é morte (porque a *miira* carece de todas as características classificatórias de uma pessoa morta)”. A *miira* pode ser denotada como uma catalisadora anti-*establishment*, que lança dúvidas sobre a diferença cultural entre a vida e a morte (RAVERI, 1990-91, p.257).

No início de sua carreira, Murobushi conduziu, no site de Dewasanzan, uma pesquisa das técnicas corporais de *shugendô*, praticadas pelos ascetas da montanha,

---

50 Phelan (1993, pp.127-129) discute a perspectiva de uma “segunda vez”, um conceito adotado a partir da teoria de Ilya Prigogine sobre a reversibilidade na termodinâmica.



*yamabushi* (CENTONZE, 2009, pp.168-169).

Em seu ensaio sobre a performance *Komusô* (1976)<sup>51</sup>, de Murobushi, Hijikata (1987c, pp.227-228) declara que descobriu na estranha dança de Murobushi uma nova forma dos restos sagrados de Buda (*bukkotsu*), uma nova *miira*, um novo butô, que ele considera muito próximo ao ponto de partida de seu próprio butô.

Eu diria que o hendecassílabo eufônico de Dante ||*E caddi come corpo morto cade*|| (“E caiu, como um cadáver cai”) (DANTE, *Inferno*, 5, l. 142; apud DI SALVO, 1987, p.93), ganha corpo quando Murobushi esmaga violentamente seu corpo no chão (fig.5). Oda Sachiko (2016) descreve as peculiares quedas do dançarino como *hotokedaore* (literalmente queda de Buda), uma terminologia emprestada da técnica Nô, que indica a queda para trás tal como uma estátua de Buda<sup>52</sup>.

Uma faceta controversa é que a prática corporal de Murobushi é desvinculada de propósito religioso, místico ou extático; sua arte performática não contempla estados de transe. Isso nos ajuda a enquadrar, também, os conceitos incongruentes de ascetismo e sacrifício na dança de Hijikata, que deslizam sobre oxímoros, como o que ele chamou de o “sublime sofrimento kármico (*kugô*) do crime” (HIJIKATA, 1961, p.48)<sup>53</sup>. A dissonância estridente das categorias é destacada, também, por Gunji (1991c, p.84), que ressalta que o *ankoku butô* é caracterizado pela abstinência sexual, ao mesmo tempo que desenvolve o erotismo.



Figura 5. O corpo endurecido de Murobushi Kô e sua técnica de queda: *Krypt* (2012). Kamakura, Shogai Gakushu Center Hall, Kamakura. Foto de Awane Osamu (Cortesia de Awane Osamu).

Hijikata (1985, p.72) enfatiza que aprendeu seu butô da lama, e que não tem relação com as artes performáticas dos santuários e templos.

51 *Komusô* são monges Zen mendigos, que escondem a cabeça sob um cesto de palha.

52 Deve ficar claro que o teatro Nô, e grande parte do teatro tradicional japonês, são baseados na morte e no desejo.

53 No entanto, deve-se observar que, alguns dias antes de suas performances, Hijikata praticou *danjiki* (fixação). Provavelmente, isso deve ser interpretado em termos de “preparar o corpo” para sua prática de dança, e não em termos de alcançar purificação ou iluminação. Aqui, devemos nos utilizar do conceito de *karada o tsukuru* (construir/fazer o corpo), que desempenha um papel fundamental nas artes performáticas japonesas (CENTONZE, 2011, pp.213-215).



Um requisito fundamental na arte de Hijikata é a distância entre o dançarino e seu corpo, entre o dançarino e seus movimentos. Em sua discussão com Suzuki Tadashi e Senda Akihiko (1977, pp.119-120), Hijikata observa que a dança, a arte que é baseada em seu próprio corpo, é facilmente suscetível ao êxtase e reconhece nele um perigo. Consequentemente, ele desaprova a tendência da dança moderna para o “êxtase sem resistência”, e rejeita a improvisação nas performances, quando esta resulta em uma “ecologia superficial” (HIJIKATA et al., 1977, pp.119-120).

Aí reside, também, a diferença em relação à disposição de Bataille com o misticismo e o êxtase. Em contraste com Hijikata, Bataille parece defender o estado de arrebatamento:

Aquele que tenta ignorar ou não compreender o êxtase, é um ser incompleto cujo pensamento é reduzido à análise. A existência não é apenas um vazio em agitação, é uma dança que força a pessoa a dançar com fanatismo (BATAILLE, 1985, p.179)

### *O shitai sob crítica. A morte e o nikutai como objeto*

Os escritos de Hijikata trazem à tona não apenas a consciência da natureza ilegível com a qual nosso corpo é dotado, mas também revelam a ininteligibilidade da morte. Todos nós estamos familiarizados com a morte, que eletrifica nossos corpos e partes mais profundas, mas nunca experimentamos isso perfeitamente a menos que estejamos completamente mortos e mudos. Como ele diz: “mesmo que eu não conheça a morte, ela me conhece” (HIJIKATA, 1985, p.75).

O ensaio de Hijikata *Nikutai ni nagamerareta nikutaigaku* (*The study on the nikutai scrutinised by the nikutai*, 1969) se sustenta como um *nikutai* que observa a prática cognitiva relativa à corporalidade<sup>54</sup>. Este “texto corporal”<sup>55</sup> torna-se um exemplo representativo do intrincado debate sobre o *nikutai* nos anos 1960. É, também, uma chave importante para se acessar a conceituação de corporalidades diversas de Hijikata e seu intrigante relacionamento com a linguagem e as palavras.

A investigação corpórea de Hijikata envolve, por exemplo, corpos criminosos, refletindo sobre as declarações em seus depoimentos jurídicos. Kodaira Yoshio (estuprador e *serial killer* executado em 1949), e sua relação com os corpos femininos que ele estuprou, são colocados em pauta. Sem tocar em questões morais, Hijikata aborda, também, a corporalidade de Abe Sada, a quem ele pessoalmente encontrou (fig.6)<sup>56</sup>. O caso de Abe<sup>57</sup> tornou-se um símbolo de sexo e morte depois dela asfixiar eroticamente seu amante, Ishida Kichizô, em 1936. Ela castrou o cadáver e carregou consigo o pênis e os testículos durante dias.

---

54 Aqui, a conexão entre o *nikutai* e o discurso sobre o *nikutai* é invertida. Os atuais estudos da dança pontuam este mesmo aspecto: o corpo do estudioso deve ser incluído epistemologicamente na análise e a corporalidade deve ser trazida de volta ao seu sentido corpóreo (CENTONZE, 2016c, pp.134-135).

55 Neste ensaio, oralidade e escrita, performance e grau de instrução, corpos e palavras são fundidos. Para escrita corporal, ver Foster (2010).

56 Hijikata e Abe aparecem no filme de Ishii Teruo, *Meiji, Taishô, Shôwa: Ryôki onna hanzaishi* (*Love and Crime*, 1969).

57 Abe é considerada um ícone da cultura *ero guro nansensu*. Ela também é conhecida mundialmente graças a *Ai no kôrida* (*O império dos sentidos*, 1976), de Ôshima Nagisa.





Figura 6. Abe Sada e Hijikata Tatsumi: panfleto de *Shiki no tame no nijūnanaban* (*Twentyseven Nights for Four Seasons*, 25 de outubro a 20 de novembro de 1972). Esta série de performances realizada no Art Theater Shinjuku Bunka por Hangidaitōkan incluiu também *Hōsōtan*. A foto original, que mostra Abe Sada e Hijikata, foi tirada por Fujimori Hideo em 1969. (Cortesia do Centro de Pesquisa para as Artes e Administração das Artes da Universidade de Keio).

Hijikata discute, também, *nikutaigaku* (estudo sobre o corpo carnal) e *nikutaishi* (história do corpo carnal). Ambas não são designações comuns. Na minha opinião, estes neologismos são enfatizados em relação ao *shintai* (corpo), a corporalidade predominantemente considerada em uma pesquisa filosófica. Como consequência, *nikutaigaku* e *nikutaishi* podem ser vistos em contraste com a designação comum *shintairon*, a teoria sobre o corpo (CENTONZE, 2010; 2011). Em relação ao *nikutai*, *shintai* é mais como uma espécie de corpo normalizado inserido em um contexto social.

Hijikata compara *nikutaishi* e *nikutaigaku* a bactérias e considera ambas as disciplinas como uma mitologia, que é compartilhada por um grande número de pessoas e vive na superfície do corpo carnal. Ele, ironicamente, observa que esses discursos sobre o *nikutai* são destinados a manter a “higiene do corpo (*karada*)” (HIJIKATA, 1969, p.31). Aqui, novamente, ele manifesta uma espécie de crítica contra as normas de higiene introduzidas pela força de ocupação, na sociedade do Japão pós-guerra. De acordo com o dançarino, essa condição do “descursificado”<sup>58</sup> *nikutai* é transitória e, em seguida, ele acrescenta que a “extinção real” faz sua entrada. Aqui, Hijikata pontua a diferença entre a extinção real e o cadáver: o *shintai* não toma parte da extinção real e, portanto, também o cadáver é afetado por bactérias mitológicas.

O cadáver (*shintai*) é uma extinção temporária e se assemelha à paisagem (*fūkei*). Mesmo a este (cadáver), insiram as bactérias do mito. Nosso *nikutai* é algo que se precipita na vida enquanto ela já se extingue, e sabemos disso através da fisiologia (HIJIKATA, 1969, p.31).

58 N. do T.: O termo em inglês *discoursified* é um neologismo da autora.



A crítica lúcida e radical de Hijikata sobre a corporalidade é levada ao extremo. Não apenas o *nikutai*, mas até mesmo o *shitai*, é colocado sob análise, e o dançarino individualiza as narrativas culturais a que esse está sujeito. Em outra passagem, Hijikata comenta sobre os cadáveres de crianças afogadas e foca, sem um brilho retórico, na relação entre a catástrofe natural e o corpo infantil:

Desastres naturais e crianças estão conectados. Há muitas crianças colocadas como apêndices de desastres naturais. É um desastre natural quando são varridas por doenças, assim como quando um *mochi* (bolo de arroz) fica preso na garganta. As crianças estão em pé ao lado das calamidades naturais. Elas gritam, não porque encontraram seus chapéus ou um de seus sapatos caiu, mas sim porque não conseguem encontrar seus corpos (*karada*).

Eu tive a experiência, uma após a outra, de ser quase jogado dentro da panela de ferro, mas eu não fui capaz de presenciar tal desastre natural pela cidade. Falar sobre desastres naturais me faz lembrar de enchentes. Juntamente com as enchentes vêm os cadáveres de crianças afogadas (*kodomo no suishitai*), e quando a barriga branca e inchada das crianças vem à tona, dá uma sensação de calma (HIJIKATA, 1969, p.33).

Suas palavras secas e frias manifestam uma ausência de desespero e estão fora da esfera à qual se aplicam os julgamentos morais. O dançarino parece ainda mais “impassível” quando descreve as barrigas inchadas, que são “grelhadas” pelo sol e flutuam na superfície da água, enquanto continuam inchando e expelindo coisas. Acontece dele confundir o cadáver com um boneco, um saco de palha ou um cão, e cutucá-lo com uma vara (apud HIJIKATA, 1969, p.31).

Parece evidente que suas afirmações ou imagens, e sua dança mortal, em geral, não são entendidas em termos de *memento mori*. Os exemplos dados acima confirmam a reificação da morte e dos mortos no *butô*. Os cadáveres são semelhantes a objetos, e o corpo humano, morto ou vivo, e o objeto são equalizados.

Um aspecto importante na revolução de Hijikata, enunciado por Mishima *ante litteram*, é a relação entre o corpo e o objeto, exemplificado pelo dançarino como um paciente afetado pela poliomielite tentando pegar um objeto. Mishima vislumbra um processo de estranhamento nessa relação e detecta a coisa (*mono*) como uma coisa, em si, pavorosa (*monojitai*) (apud CENTONZE, 2012, pp.224-225). Eu acredito que o que é descrito por Mishima pode ser conectado e estendido àquela corporalidade específica do *hagurete iru nikutai* (o *nikutai* alienado e perdido)<sup>59</sup>, frequentemente mencionado por Hijikata (CENTONZE, 2016c, pp.132-133).

Ichikawa Miyabi foca nessa relação *nikutai*/objeto e discerne, na dança de Hijikata, uma operação, que ele define como a *nikutaika sareta mono*, ou a coisa “*nikutai-zada*” (apud CENTONZE, 2014, pp.96-100; 2016b, p.457).

Em sua dança “desumanizante” centrada *no hinigen* (não humano), Hijikata descarta uma visão antropocêntrica da dança em termos de expressão humana:

---

59 Em Hijikata, essa definição assume várias conotações (CENTONZE, 2016b, pp.455-456; 2016c, pp.132-3).



Na dança (butô), que entretém a si mesma, [...] o estímulo usado para se esquecer o fato de que se é humano provoca a condição de se sentir afeto pelas coisas abaixo da humanidade. A posse de poder não humano e de poder subumano atinge a emoção cáustica, que extirpa a psicologia dos objetos inanimados (HIJIKATA, 1987a, p.92).

Em *Nikutai ni nagamerareta nikutaigaku*, Hijikata argumenta que muito já se escreveu sobre o *nikutai*, e que o *nikutai* destrinchado por teorias já é um *nikutai* morto. Ele enfatiza, então, que não considera a morte do outro como sua.

A morte é discutida, também, em relação aos natimortos, que não têm genealogia e cuja beleza o atrai. O dançarino especifica: “o corpo morto em pé enquanto arrisca a própria vida nos pertence, e as coisas projetadas à distância estão localizadas em nosso *nikutai*” (HIJIKATA, 1969, p.31).

### *Contra a Ideologia da Morte*

À luz das questões discutidas até agora, a percepção da morte de Hijikata, se vista por uma certa perspectiva, parece próxima à especulação política de Herbert Marcuse, exposta em “Die Ideologie des Totes” (2002)<sup>60</sup>.

Marcuse (2002, 102-3) critica o pensamento ocidental, que postulou a morte como um telos de vida e um privilégio existencial como ser humano. Ele discute a morte em sua construção histórica e demonstra o processo de sua elevação para uma categoria metafísica. Como Marcuse sustenta (p.104), a morte foi submetida a uma “inversão ontológica” e o processo biológico de morrer, que é uma questão de fato, foi culturalmente transformado em uma necessidade inelutável, que permite que os seres humanos preencham seus seres ontológicos.

O filósofo mostra evidências da estreita relação entre poder e morte e remapeia a ligação entre o eros e a morte. Não apenas no passado, mas também em sociedades contemporâneas higienizadas, o poder sobre a morte é um dos mais importantes instrumentos de repressão e a ideologia da morte ainda está em ação. Portanto, o controle social repressivo e a coerção resultam na institucionalização da morte e o direito de administrá-la. Neste caso, a pena de morte desempenha um papel fundamental. Marcuse (2002, p.109) priva a morte do medo que ela naturalmente evoca, de sua violência e transcendência intangível. Ele afirma que a liberdade só é possível quando a morte não aparece como negação da negação, ou como redenção da vida. O poder sobre a morte deve ser trazido de volta e todos devem decidir sobre seu próprio fim.

Nos termos de Marcuse (2002, pp.112-113), podemos dizer que Hijikata “traz a morte para sua autonomia” e a subtrai das regras sociopolíticas e culturais impostas. O dançarino mina a base da opressão social desintegrando o controle que ela exerce sobre nossos corpos e fortalecendo a consciência corporal em uma conexão complexa e conflituosa com a ficção (teatral). Focalizando seu discurso sobre a pena de morte e a corporalidade (HIJIKATA, 1961), Hijikata se direciona à expressão direta da ideologia da morte.

---

60 Publicado pela primeira vez em 1959 como *The Ideology of Death*, em *The Meaning of Death*, editado por Herman Feifel (Nova York: McGraw-Hill).





Figura 7. Utagawa Toyokuni (1823). *Ehon kaichū kagami*. Picture Book: Pocket Mirror, considerado inovador por seus temas macabros e violentos na época: a morte e o desejo, como retratado no período Edô. Aqui, a história de amor entre um *rônin* (samurai sem mestre) e uma mulher fantasma é destaque (Cortesia do International Research Center for Japanese Studies).

Sua operação iconoclasta, alcançada através de palavras e corpo/dança, desfigura e destrói a ideia, em si, da morte, que ele realoca em um nível orgânico/inorgânico. No entanto, a desintegração das categorias culturais de Hijikata vai além: sua crítica do *nikutai*, do *shitai*, do *nikutairon* e do *nikutaishi* desmantela o ôntico e a ontologia. Ele vai além dos termos culturais convencionais sobre a condição cadavérica, falimentar e defeituosa que o conceito de morte implica, jogando sutilmente com presença e ausência e apagando sua definição e percepção comuns. Hijikata atua em um contexto onde a existência e a realidade são colocadas em um sistema diferente. Ele desestabiliza o conceito de morte dissecando os de existência e de presença e fragmentando a condição de *fuzai* (ausência) e *hizai* (inexistência), transformando a morte em uma forma diferente de presença.

Depreciando o teatro de seu tempo, Hijikata insiste na necessidade da realidade (*akuchuariti*) e no direito de reivindicar sua segurança (HIJIKATA, 1961, p.48). Ele despoja a cultura produzida pela civilização da máquina e leva em consideração a situação de facto de seus dias, que é realçada pela repetição do *kyô* (hoje, os dias de hoje). Ele reflete sobre a geração mais jovem, que se alista na *Jietai* (Força de Autodefesa), e os define como “armas letais que sonham” (p.48), que, embora almejem o sofrimento imposto (*kugô*)<sup>61</sup>, em vez de se preocuparem com seu sustento, sacrificam suas vidas em nome do ideal de morte. Em seu ensaio *Keimusbo e*, Hijikata (1961, pp.48-49) liga sua arte ao pensamento de Marcuse declarando que o conceito de “provocação” traçado pelo filósofo é, para ele, “dança”. Mas, como o dançarino enfatiza, esta provocação não faz sentido se “nós lamermos as feridas da civilização da máquina estando fora de controle”. Para se opor

<sup>61</sup> Eu, deliberadamente, não toquei na questão da dor no *butô*, pois requer uma seção específica para sua análise.

à “política que inala para dentro de seu peito funções esqueléticas” (HIJIKATA, 1961, p.49), nesta situação real, é necessário nos armarmos com um apagador de quadro negro e apagar “a cultura das lágrimas e das tristezas que existem na carcaça da mentalidade das vítimas”, assim como seus sinais de um impotente futuro.



Figura 8. Utagawa Toyokuni (1823). *Ehon kaichū kagami*. Picture Book: Pocket Mirror. A mulher é transformada em um esqueleto e o rōnin continua a abraçá-la (Cortesia do International Research Center for Japanese Studies).

Tradução: Eduardo Miele Dal Secco Junior

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions De Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges. *Erotishizumu*. Traduzido por Muro Junsuke. Tōkyō: Daviddosha. Traduzido de: *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions De Minuit, 1957[1959].
- BATAILLE, Georges. *Death and Sensuality. A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Ballantine Books, 1969.
- BATAILLE, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*. Editado por Allan Stoekl. Traduzido por Allan Stoekl; Carl R. Lovitt; Donald M. Leslie Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- CENTONZE, Katja. La ribellione del corpo di carne nel butō. In BOSCARO, Adriana (org.), *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, 151-65, 2012.
- CENTONZE, Katja. Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō. In CERESA, Marco (org.). *Asiatica Venetiana*, 8-9. Venezia: Cafoscarina, 21-36, 2003-2004.



- CENTONZE, Katja. Ankoku butô. Una politica di danza del cambiamento. In BOSCARO, Adriana (org.), *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, 61-76.
- CENTONZE, Katja. Finis terrae. Butô e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale. In MIGLIORE, Maria Chiara (org.), *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*. Galatina (Lecce): Congedo Editore, 121-37, 2008.
- CENTONZE, Katja. Resistance to the Society of the Spectacle. The 'nikutai' in Murobushi Kô [online]. In CASINI ROPA, Eugenia (org.). *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 1(0), 2015, pp.163-86. Disponibile em <http://danzaericerca.cib.unibo.it/article/view/1624>.
- CENTONZE, Katja. Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai. New Generation Facing Corporeality. In CENTONZE, Katja (org.), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butô. Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*. Venezia: Cafoscarina, pp.111-141, 2010.
- CENTONZE, Katja. Topoi of Performativity. Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces. In SCHOLZ-CIONCA, Stanca; REGELSBERGER, Andreas (org.), *Japanese Theatre in a Transcultural Context. German and Italian Intertwinings*. München: Iudicium, 211-230, 2011.
- CENTONZE, Katja. Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikô. In ECKERSALL, Peter Geilhorn, Barbara; GROSSMAN, Eike; MIURA, Hiroko (org.). *Enacting Culture-Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*. München: Iudicium, pp.218-237, 2012.
- CENTONZE, Katja. I colori proibiti di Kinjiki 1959-2009. Ôno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel butô. In COCI, Gianluca (org.), *Japan Pop.Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*. Roma: Aracne Editrice, pp.653-684, 2013.
- CENTONZE, Katja. Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza. Ankoku Butô. In RUPERTI, Bonaventura (org.) *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*. Venezia: Cafoscarina, pp.74-100, 2014.
- CENTONZE, Katja. Butô, la danza non danzata. Culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania [online]. In CASARI, Matteo; CERVELLATI, Elena (org.). *Butô. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*. Bologna: Università di Bologna, Dip.delle Arti e ALMADL, 102-22, 2015. *Arti della performance. Orizzonti e culture* 6. Disponibile em <http://amsacta.unibo.it/4352/>
- CENTONZE, Katja. Kô Murobushi Faces Murobushi Kô. A Stranger In His Home Country And In His Body [online]. *Theatre Arts*, 2016a. Disponibile em <http://theatrearts.aict-iatc.jp/201602/3962/>
- Centonze, Katja. Letteratura invaghita del corpo.La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio. In MANIERI, Antonio; MIGLIORE, Maria Chiara; ROMAGNOLI, Stefano (org.). *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*. Roma: Aracne, 2: pp.439-462, 2016b.
- CENTONZE, Katja. Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice. In MARENZI, Samantha (org.), *Butoh-fu. Dance and Words*. Dossier 37. Teatro e Storia. Roma: Bulzoni Editore, pp.127-138, 2016c.
- DI SALVO, Tommaso (org.). *Alighieri, Dante: La Divina Commedia*. Bologna: Zanichelli, 1987.



- FOSTER, Susan Leigh. Choreographing History. In CARTER, Alexandra; O'SHEA, Janet (org.). *The Routledge Dancer Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge, pp.291-302, 2010.
- GUNJI, Masakatsu. *Shi to iu kotenbutô* (A Classical Dance Called Death). *Bijutsu techô* (Art Notebook), 2, pp.121-123, 1973.
- GUNJI, Masakatsu. *Hakai no naka no kongi – Butô e no michi* (Nuptial Ceremony Within Transgression. The Path Towards Butô). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 20(4), pp.43-47, 1977.
- GUNJI, Masakatsu. *Butô to kinki* (Butô and Taboo). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 28(6), pp.86-89, 1985.
- GUNJI, Masakatsu. *Butô to kinki* (Butô and Taboo). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: pp.247-252, 1991a.
- GUNJI, Masakatsu. *Hijikata Tatsumi to iu kotenbutô* (A Classical Dance Called Hijikata Tatsumi). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: pp.253-258, 1991b.
- GUNJI, Masakatsu. *Nobiru to kagamu* (Extension and Bending). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: pp.79-86, 1991c.
- GUNJI Masakatsu. *Shironuri jigokukô – Chôshizen no shikisai* (Shironuri Infernology. Tints of Supernatural). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: 259-262, 1991d.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Kinjiki* (Forbidden Colours). *Kugatsu itsuka rokuji no kai – 6nin no abangyarudo* (Meeting of 5 September at 6 o'clock. Avant-garde by 6 Artists) = Programme note, 650 EXPERIENCES no kai (Meeting of 650 EXPERIENCES. Daiichi Seimei Hall, Tôkyô, 5 September), s.p., 1959.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Naka no sozai/sozaim* (Inner Material/Material). *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai*. *Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikô shashinshû* (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Meeting. Hosoe Eikô's Photo Collection to Offer as Gift to Mr. Hijikata Tatsumi) = Programme notes, *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE meeting. Daiichi Seimei Hall, Tôkyô, 23-24 July), s.p., 1960.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Keimusho e* (To Prison). *Mita bungaku* (Mita Literature), 1, pp.45-49, 1961.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Nikutai ni nagamerareta nikutaigaku* (The Study on the nikutai Scrutinised by the nikutai). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 12(10), pp.30-35, 1969.
- HIJIKATA, Tatsumi; SENDA, Akihiko; SUZUKI, Tadashi. *Ketsujo toshite no gengo – Shintai no kasetsu. Butai kûkan e no puroseshu* (Language as Lack. Assumptions about the Body. Processes Towards the Performance Space). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 20(4), pp.108-126, 1977.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Kaze daruma* (Wind Daruma). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 28(6), 70-6. Hijikata Tatsumi (1987a). "Asobi no retorikku" (Divertissement Rhetoric). *Hijikata, Tatsumi, Bibô no aozora* (Handsome Blue Sky). Tôkyô: Chikumashobô, pp.90-97, 1985.



- HIJIKATA, Tatsumi. *Hito o nakaseru yôna karada no irekae ga, watashitachi no senzo kara tsutawatte iru* (The Replacement of Bodies, which Makes People Cry, is Transmitted by Our Ancestors). Hijikata, Tatsumi, *Bibô no aozora*. Tôkyô: Chikumashobô, pp.77-89, 1987b.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Miira no butô. Murobushi Kô* (The miira butô. Murobushi Kô). Hijikata, Tatsumi, *Bibô no aozora*. Tôkyô: Chikumashobô, pp.227-231, 1987c.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London; New York: Routledge, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *Die Ideologie des Totes*. Jansen, Peter-Erwin (org.), *Nachgelassene Schriften Herbert Marcuse*. Luneburg: Zu Klampen, 3: pp.101-14, 2002.
- ODA, Sachiko. *Kemonoburi no hito* (The Beast-dance Man) [online]. *Theatre Arts*, 2016. Disponível em <http://theatrearts.aict-iatc.jp/201602/4089/>.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.
- PHELAN, Peggy. *Mourning Sex. Performing Public Memories*. London; New York: Routledge, 1997.
- RAVERI, Massimo. In Search of a New Interpretation of Ascetic Experiences. In BOSCARO, Adriana; GATTI, Franco; RAVERI, Massimo (org.). *Rethinking Japan*. Sandgate: Japan Library, pp.250-261, 1990-1991.
- SHIBUSAWA, Tatsuhiko. *Hansai no buyôka* (Dancer of Burnt Offerings). Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai. Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikô shashinshû 2 (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Meeting. Hosoe Eikô's Photo Collection to Offer as Gift to Mr. Hijikata Tatsumi 2) = Programme notes, Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Meeting. Daiichi Seimei Hall, Tôkyô, 3 September), s.p., 1961.
- SHIBUSAWA, Tatsuhiko. *Hijikata Tatsumi ni tsuite* (About Hijikata Tatsumi). Hijikata Tatsumi, *Yameru maihime* (The Ailing Dancer). Tôkyô: Hakusuisha, 223-32. Shibusawa Tatsuhiko (1968). "Nikutai no fuan ni tatsu ankoku buyô" (Ankoku buyô Standing in the Uneasiness of the nikutai). *Tenbô* (Perspectives), 115, pp.100-103, 1992.







*Filiações*



REFLEXÕES (PO)ÉTICAS NA DANÇA BUTÔ<sup>1</sup>  
*(Po)ethical reflexions in butoh dance*

Thiago Abel<sup>2</sup>

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 orientalistas<sup>3</sup>— 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 Iwakura<sup>4</sup>, 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 Coréia. 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).



Tôhoku<sup>5</sup> 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 anestesiamiento, focada no futuro e jamais no presente. Além disso, a busca pela diluição dos “corpos sociais”<sup>6</sup> 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 artística<sup>7</sup>, 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 idade<sup>8</sup>, 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)<sup>9</sup>.

\* \* \*

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).

---

<sup>9</sup> 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 sensório-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”<sup>10</sup>, 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 controlada<sup>11</sup>.

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

---

<sup>11</sup> Diante a impossibilidade de explicar 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 sociais<sup>12</sup>. 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 plásticas 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 psicofísicas<sup>13</sup>, 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 conseqüentemente 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.



INQUIETAÇÕES DO CORPO DE CARNE DE HIJIKATA TATSUMI:  
UMA REFLEXÃO

*Inquietations of Hijikata Tatsumi's body of flesh: a reflection*

Caio Picarelli<sup>1</sup>

RESUMO

O presente artigo se debruça sobre as reflexões poéticas do “corpo de carne”, inquietação do bailarino, diretor e fundador da dança butô, Hijikata Tatsumi. O objetivo principal é discutir este conceito em oposição às construções opressivas do que pode ser chamado de “corpo social” que Hijikata visava destruir através de suas inovadoras proposições em dança.

Palavras-chave: Tatsumi Hijikata, Dança Butô, Corpo.

ABSTRACT

The present article focuses on the poetic reflections of the “body of flesh”, a concern for the dancer, director and founder of the Butoh Dance, Hijikata Tatsumi. The main objective is to contrast such concept to the oppressive constructions of the so called “social body”, which Hijikata sought to destroy through new propositions in dance.

Keywords: Tatsumi Hijikata, Butoh Dance, Body.

---

<sup>1</sup> Pesquisador da Faculdade Angel Vianna/FAV-RJ, pós-graduado (*Lato Sensu*) em Preparação Corporal das Artes da Cena pela Faculdade Angel Vianna. Bailarino e pedagogo de dança. E-mail: caiopicarelli@gmail.com .



## Introdução

Nascido sob o nome de Yoneyama Kunio em 9 de março de 1928, foi o caçula de uma família de onze filhos que acompanhou a morte dos nove irmãos mais velhos em função da Segunda Grande Guerra. Por viver em Akita, nordeste de Tōhoku, Hijikata cresceu em uma região campestre e que continha plantações de arroz responsáveis por abastecer parte do Japão.

Por conta de invernos tempestuosos que geravam lama na mudança de estação, Hijikata seria atravessado de diversas maneiras ao longo de sua vida pelo elemento do vento e pela matéria da lama que, de acordo com Peretta (2015, p.47), “somados ao modo de vida de sua infância camponesa, serviriam como verdadeiros mestres para Hijikata Tatsumi, ajudando-o a compor alguns dos principais fundamentos poéticos de seu percurso artístico”.

No ano de 1952 muda-se definitivamente para Tóquio e começa a estudar danças, como balé, jazz e dança moderna. É nesta mesma cidade que, em função das dificuldades de se manter em uma metrópole em ascensão, acaba realizando delitos. Hijikata passa a viver em pensões nas margens de Tóquio, tendo contato direto com todo tipo de dissidentes sociais. A aproximação sentida por Hijikata em relação às figuras marginalizadas, somada a seu apreço pelo escritor Jean Genet, fizeram com que essas experiências contribuíssem diretamente para o amadurecimento de suas inquietações, que perpassariam quase toda a década de 1950, sendo apresentada oficialmente, segundo alguns pesquisadores, no dia 24 de maio de 1959 sob o nome de *ankoku butô* em uma performance cênica intitulada *Cores Proibidas (Kinjiki)*, baseada no romance homônimo e homoerótico do escritor Mishima Yukio.

Influenciado por figuras de contracultura como Marques de Sade (1740-1814), Conde de Lautréamont (1846-1870), Jean Genet (1910-1986) e Mishima Yukio (1925-1970), Hijikata Tatsumi expôs o início de seu projeto artístico-político de forma visceral e sexual. *Cores Proibidas*, segundo Peretta (2015, p.50), marcaria “um decisivo ponto de ruptura estética no desenvolvimento da dança moderna japonesa” por Hijikata desmontar uma estrutura cênica padronizada até então. Dissociando os elementos da iluminação e da música com a feitura da dança, “ele expôs a violência humana e as sombras dentro de seu trabalho que consistia em um jovem Ohno Yoshito dançando com um Hijikata tomado de insatisfação e escondido nas sombras observando” (UNO, 2018, p 108).

O efeito pós *Cores Proibidas* aproximou Hijikata dos movimentos de contracultura vanguardistas do Japão naquele momento específico e contribuiu para a aproximação do bailarino com o escritor Mishima Yukio.

Ao longo de sua trajetória como bailarino, diretor e coreógrafo, Hijikata passou por diversos processos investigativos em seu corpo e em de seus bailarinos. Porém, seu intento inicial, que o corroía seu cerne, nunca se alterou. Hijikata desejava aniquilar a opressão que a carne sofria mediante um sistema dominante de corpos domesticados, mecanizados e demarcados por gestuais socialmente impostos, ou citando Rolnik (2018, p.52), “hábitos culturais que nos conduzem ao cotidiano” por serem adestrados ao longo da vida. Esse Corpo de Carne” de Hijikata era corpo político de luta, sem levantar



bandeiras, mas acoplando através de suas fibras musculares e porosidades ósseas, um projeto (po)ético, artístico, social e político. Em *Para a Prisão!* (1961) ele expôs parte de seus ideais e posicionamentos, bem como também os princípios ideológicos que corresponderiam seus esforços enquanto artista:

Todas as forças morais civilizadas, em colaboração com o sistema de economia capitalista e aquele da política, excluem firmemente a carne como objetivo, meio ou instrumento de alegria. Sem dizer que o uso da carne sem objetivo, que eu chamo de dança, será o inimigo mais execrável e um tabu para a sociedade produtiva. Isso porque minha dança é uma operação para exibir a esterilidade absoluta contra a sociedade produtiva. Ela partilha um fundo comum com os crimes, a homossexualidade, as orgias, os ritos. Neste sentido, minha dança é baseada em uma luta contra a natureza primitiva, ela se faz sobre todas as ações autônomas, e que contêm os crimes, a homossexualidade, e se constitui como uma revolta contra a alienação do trabalho humano na sociedade capitalista. É por isso que os criminosos estão presentes na minha dança (HIJIKATA in KURIHARA, 2000, pp.44-45).

A carne, para Hijikata, se torna o estopim que possibilita, nas palavras de Peretta (2013, p.508), “um momento de insurreição ao interior das estruturas de poder da sociedade de seu tempo”. Como possibilidade de gerar reflexões, talvez sejam essas algumas razões que levaram Hijikata a intitular seu trabalho como ‘uma dança criminosa’. Ele simplesmente dançava, como se não tivesse jamais levado a sério a dança como conjunto de gestos expressivos, de aspectos formais ou de movimentos formalizados ligados a uma certa psiquê (UNO, 2014, p.43).

A partir de *happenings* com músicos, fotógrafos, artistas plásticos e profissionais do cinema realizados no início dos anos de 1960, que ficaram conhecidos como *Dance Experience*, Hijikata demonstrava com maior potência seu intento até aquele momento: o corpo como rompimento do hábito e da mecanização social, como citado anteriormente em *Para a Prisão!*. O corpo como condição de constante exploração e metamorfose que tinha a capacidade de romper com padrões, mas tornando o ato de dançar uma experiência ligada entre artistas e a ordem dos sentidos dos espectadores através de provocações, perigos e outras formas de desequilíbrios sensoriais (PERETTA, 2015, p.53), tornando o espectador um cúmplice e cocriador da experiência realizada. Parafrazeando o filósofo e amigo de Hijikata, Uno Kuniichi (2014, p.43), “a dança estava por ser descoberta, por ser encontrada, talvez reencontrada ou reinventada, mas, no final, ele (Hijikata) estava sempre nas bordas das formas disciplinares da dança”.

Tatsumi Hijikata investigou o material que, segundo pesquisadores, seria o ápice de seu projeto artístico a ser lançado em 1968: *Hijikata Tatsumi e os japoneses – A rebelião do corpo de carne (Hijikata Tatsumi to Nihonjin – Nikutai no Hanran)*. Uno (2014, p.57) ressalta que Hijikata “queria perturbar, transgredir, destruir a moral, as instituições, todas as autoridades sociais, políticas e culturais” junto de sua revolta.

O marco de *A rebelião do corpo de carne* poderia ter sido o espectro das metamorfoses que Hijikata passou a explorar e se inquietar durante a preparação de seu projeto. Não



se tratava de romper com as danças ocidentais, mas imergir profundamente em novas possibilidades. Hijikata sentia profundamente que a carne era excluída, sufocada, alienada na sociedade mais e mais rapidamente urbanizada, capitalizada, uniformizada (UNO, 2014, p.44). Barber comenta que nas pesquisas para desenvolver a *Rebelião do corpo de carne*, “ele suspendeu seu outro trabalho em andamento e preparou-se, por muitos meses, com extrema disciplina e inanição, como se tivesse retirado qualquer elemento estranho ou supérfluo de seu corpo” (BARBER apud PERETTA, 2015, p.57), e através dessas abdições, segundo o mesmo autor, Hijikata apresentou-se esquelético e em estado de definhamento. A transformação metamórfica joga um papel decisivo no conjunto dos procedimentos técnicos desenvolvidos por Hijikata para a desconstrução do corpo cultural e da individualidade de seus dançarinos (UNO, 2014, p.47).

Tatsumi Hijikata acaba acentuando os pontos levantados em *Para a Prisão!* (1961) no palco através de sua *Rebelião do corpo de carne*. Há a marginalidade, o erotismo, constantes (re)descobertas sexuais na sociedade, provocações, e não adiantaria tentar varrer para debaixo do tapete. Além disso, há a necessidade de fazer a carne livre, de trazer as potências para essa carne. Ainda de acordo com Uno (2018, p.30), Hijikata “opôs seu ser-corpo à civilização moderna, ao capitalismo, à política e mesmo à democracia”. Eis também possíveis motivos que levavam Hijikata a simpatizar com os dissidentes sociais e os marginalizados. São corpos que rompem de diversas maneiras com as estruturas pragmáticas e adestradas da sociedade. Através desses corpos, Hijikata conseguiu pesquisar maneiras de acessar possibilidades de constantes metamorfoses. A carne era a causa, o propósito e até mesmo o fim. Todos os poderes doutrinadores que tentassem frear a resistência per se que a carne tem fôlego de ser-existir, são inimigos diretos do dismantelar dessa revolta necessária para a ascensão do corpo em carne.

No final, a “Dança das Trevas” de Hijikata perpassou incessantemente por diversos estudos de potência e, embora tentem caracterizar esses processos e artesanias como a afirmação de um molde, de uma técnica ou de uma forma, Hijikata buscava a oposição disso. Não, “ele nunca buscou sua identidade, nem sua origem, já que ele buscava sempre qualquer coisa que destruía toda origem e toda identidade” (UNO, 2014, p.47).

### *Corpo social*

A domesticação do que se conhece como “corpo” é realizada há muito tempo. Pode-se conferir mais recentemente essa mecanização do corpo com o fortalecimento da economia neo-liberal, colonizadora, falocêntrica e opressora que busca defender como forma de prisão, a imposição de estruturas de moral.

Uma sociedade que existe sob o poder de um Estado, na faceta que for, passa pelo processo que Foucault (2017, p.150) chama de administração dos corpos, gestão da vida e governamentalidade, posteriormente, chamado de biopoder<sup>2</sup>. Esse controle se dá por interesses diretos ligados a fatores políticos e econômicos que transformam todas as potências da carne em instrumentos de faturação e subserviência aos poderes do Estado e reafirmação de “castas” sociais.

---

2 Biopoder como sujeição dos corpos sociais e o controle da população. Cf. Foucault, 2017, p.151.



Hábitos, comportamentos, demarcação explícita de gêneros e o desenvolvimento de morais limitadoras são traços das potências neoliberais e colonizadoras que visam de maneira indireta, através da dominância da macropolítica<sup>3</sup>, a teatralização do corpo para bom funcionamento social e desenvolvimento de uma dita “identidade individual”.

Rolnik (2018, p.25) cita que através de “sua dobra financeirizada, o regime colonial-capitalístico exerce essa sua sedução perversa sobre o desejo cada vez mais violenta e refinadamente, levando-o a se entregar ainda mais gozosamente ao abuso”. Para a domesticação de um corpo social, se faz necessário o desejo do consumo, e através desse consumo, a necessidade de produzir incansavelmente através do trabalho para, enfim, existir a condição financeira razoável que permite um indivíduo manter a fria roda da economia capitalista.

Através da reafirmação desse “corpo social” mecanizado e repleto de aparatos gestuais, os corpos tornam-se peças que visam a construção de uma identidade excessivamente demarcada, fator que permite o nascimento de um sentimento extremo de nacionalismo, e, como consequência, os instrumentos necessários para o surgimento de governos opressores, fascistas e altamente dominantes. A consequência dessa instrumentalização do corpo é justamente a possibilidade de se estruturar poderes e morais que criam padrões de beleza, de ação social e demarca que o contrário desse “espelho ideal”, se torna um crime. A oposição do “corpo social é justamente o “corpo de carne” pois ele não pode ser dominado e não respeita as bordas impostas por uma dominância.

Para Foucault (2017, p.151) a domesticação e formação desse “corpo social” parte justamente da tenra infância. Com a construção de um sistema educacional que visa formar “cidadãos de bem”, esse corpo é moldado através de constantes lapidações éticas, estruturações físicas através da construção de gestos permitidos, proibidos e na demarcação de que há a necessidade da distinção econômica e social que faz com que o sistema neoliberal-colonizador se mantenha e fortaleça. O “corpo social” se desenvolve com suas capacidades tolhidas, e a morte desse corpo acaba sendo responsabilidade e vontade do Estado no desenvolvimento de “vilões e mocinhos”. O biopoder se torna um elemento indispensável para o fortalecimento do poder capitalista, “que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (FOUCAULT, 2017, p.152).

O “corpo social” que Hijikata visava destruir passa a trabalhar através de duas matrizes que se complementam e (co)existem quase em uma monolatria<sup>4</sup>: a docilidade e a fúria. Através das constantes demarcações de poder, o “corpo social” se torna dócil ao somatizar dentro de suas potências criativas, a subserviência perante um poder dominante, enquanto seu espectro de fúria é liberado em tudo que fuja dessa padronização, ou seja, o “corpo de carne”.

---

3 Entende-se macropolítica, aqui, como as esferas sociais gerais de uma sociedade.

4 Monolatria – do grego monos (única) e latreia (adoração) parte da crença de diversas potências divinas em uma única existência-corpo-raiz.



Com o aperfeiçoamento da máquina dominante neoliberal-colonizadora-falocêntrica, a primeira força tolhida é a da carne, e a primeira esfera a ser oprimida, a das artes. Contextualizando na realidade analisada, as manifestações artísticas que colocam em cena o fechamento ao pensamento crítico são interpretadas como afronta, e potências como teatro, dança e performance, formas de vulgarização da “moral e dos bons costumes”. A arte e a carne estão diretamente ligadas ao fortalecimento da não-conformidade que é antagonista ao “corpo social”. Junto da existência desse corpo-máquina, Rolnik ressalta que:

As imagens das operações do golpe intercalam-se então com as do fortalecimento e da expansão não só dos movimentos sociais macropolíticos preexistentes, mas também desse novo tipo de ativismo. Além de não submeter-se à institucionalização, o novo tipo de ativismo não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos – insurgência macropolítica – pois a expande micropoliticamente para a afirmação de um outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir ou, mais precisamente, o direito à vida em sua essência de potência criadora (ROLNIK, 2018, p.24).

A luta de Hijikata contra o “corpo social” no Japão do século XX se faz contemporânea à luta que se vive em um Brasil no século XXI. É, possivelmente, uma guerra contra a mecanização do gesto e da vida. É ataque direto à domesticação das forças da carne. Uma luta direta contra a organização sistêmica do corpo subdividido em instrumentalizações precisas e funcionais, e esses fatores acabam atingindo diretamente o seio de controle que o Estado exerce sobre a carne na criação de leis. Pode-se entender melhor Hijikata ao denominar sua dança de “criminoso” no seguinte trecho de Bey:

A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de ‘carne apropriada para o consumo’ aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal, e assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia e o estrangula (BEY, 2003, p.33).

Preciado diz que “estamos imersos em uma reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos” (PRECIADO apud ROLNIK, 2018, p.11), elucidando que mesmo havendo a guerrilha contra o “corpo social” pela libertação que se busca através da carne, os poderes neoliberais constantemente arranjam formas de se reciclarem através de remodelações de discurso cujo o objetivo é criar novos hábitos e comportamentos como forma de resgatar os espectros mais conservadores do “corpo social” domesticado. Um corpo colonizado pelo ensino inconsciente de intolerâncias e medos que ficam muito visíveis na situação atual do Brasil, como o caso da expoente força de instituições religiosas que ditam condutas morais e hábitos intolerantes contra tudo que fuja da padronização do “cidadão de bem”, fortalecendo o necropoder do Estado, a mecanização das potências criativas através dos discursos de liberdade e de um paraíso utópico.



Vale notar que a formação desse corpo domesticado se dá a partir do manejo sistêmico que ilude uma amalgama de corpos em busca de uma liberdade que, dentro do sistema neoliberal-colonizador, é utópico. Mbembe (2018, p.9) cita que “a expressão máxima dessa soberania é a produção de normas gerais por um corpo-povo composto por homens e mulheres livres e iguais”. O fato que é incansavelmente trabalhado pelo sistema opressor: a fantasia que há liberdade em corpos, demarcando também, diferenças claras dessa liberdade para gêneros, etnias, idades e condições socioeconômicas. A domesticação do “corpo social”, incluindo em um Brasil contemporâneo, se dá alicerçado pelo poder de vida-morte comandado pelo Estado e pela ilusão de liberdade que reforça a teatralização dos gestos sob os nomes de moral, hábito e sociedade.

A carne sendo a força de resistência, é oprimida por amarras e violentada em um contexto macrossocial, porém, há a potência de corpos que almejam se fazer carne. O conflito é constante para tentar romper com o fino véu que fantasmagoricamente se faz presente na frente de um “corpo social”, e é através desse embate que é possível beber dessas fontes para continuar a empreitada em um Brasil contemporâneo no rompimento dos padrões idealizados pela construção midiática do que é belo ou grotesco. Destruir o imperialismo da imagem branca, estereotipadamente rica, limpa e economicamente viável dentro de um sistema. Abraçar as dissidências sociais existentes dentro das possibilidades construídas em um “corpo de carne”.

O perigo que reside nesse poder do Estado é o que Mbembe (2018, p.10) vai chamar de “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos”. O “corpo social” passa a ter finalidade específica para um poder outro que visa a padronização em escalas e tipos, para um bom funcionamento econômico, social, político e religioso. Ao revisitar os dizeres de Hijikata em *Para a Prisão!* (1961), em que confronta diretamente o sistema, afirmando que sua dança é composta por marginais, e que suas feituas são uma afronta diretamente aos poderes dominantes que tem ligação direta com funcionamentos capitalistas, pode-se entender o discurso como possibilidade de alerta, rebelião e guerra contra a organização sistêmica do corpo, que alicerça as limitações subjetivas do “corpo social” por serem necessárias para a continuidade do poder corporativo.

A busca pelo rompimento da mecanização do gesto talvez possa ser o trunfo contra a domesticação do corpo, e através de abordagens que residem no processo de investigação do “corpo de carne”, pode ser apresentada a possibilidade de liberdade do “corpo social”. Liberdade essa para aqueles que conseguem se destituir do véu através da arte cuja função não é a de interpretar um novo corpo, mas sim romper com os limites das organizações corporais e se aprofundar em um estado de afecção onde o corpo passa a ser carne, passa a afetar e aterrorizar todas as potências do modus operandi cotidiano revelando que não há separação entre arte, sociedade, política<sup>5</sup>, cultura e economia. Tudo é afetado e tudo pode e deve ser aterrorizado como a destruição ao Capital.

---

<sup>5</sup> Quilici chamará essas possibilidades de “Penetração e contaminação do cotidiano” (QUILICI, 2004. pp.31-32).



### *Corpo de carne*

Se por um lado o “corpo social” ganha forma-força com a domesticação das potências de criação da subjetividade, o nêmesis de tal estrutura do poder opressor se dá no avesso de tais práticas. O “corpo de carne” acaba detendo em seu próprio cerne a capacidade de destituir toda e qualquer estrutura dominante justamente por ir contra qualquer estrutura, instrumentalização e limitação da ação da carne dentro de uma sociedade. O processo de afinamento do “corpo de carne” investigado por Hijikata Tatsumi buscava estados densos de metamorfose para destituir com todo traço identitário, geográfico, cultural, histórico e temporal. A carne, através desses processos, angariava em si toda a potência de ser resistência, partindo diretamente contra os movimentos das dominâncias.

A bailarina e pupila de Hijikata, Mikami Kayo (2016, p.44), relata os seguintes dizeres proferidos por ele: “O sacrifício reside na raiz de qualquer trabalho, e os bailarinos são os filhos ilegítimos dessa experiência idiossincrática. Eles são os que experimentam o sacrifício através de seus corpos”. A ideia de sacrifício, sendo despida do aspecto de culpa cristã, iria acompanhar todo o processo de perscruta minuciosa de Hijikata ao longo das investigações do “corpo de carne” porque é através dessas práticas sacrificiais que os espectros de metamorfose aconteceriam, libertando o corpo pela carne e atingindo assim novas possibilidades de devir.

As potências dos devires são diretamente relacionadas a minorias em um sistema de relação dominador-dominante, e é através das metamorfoses geradas pelo combate direto ao “corpo social”, que a dança atinge a capacidade distinta de ser um agente de guerrilha.

O “corpo de carne” não necessita levantar bandeiras contra nada, pois dentro de seu próprio cerne ele acaba indo contra todos os poderes dominantes, confronta o sistema que detém o poder sob uma parcela de pessoas porque essa carne é livre. Há a busca de se livrar de tais amarras sociais e de morais disfuncionais durante a concepção desse “corpo de carne”, que entende em cada poro, que eles – o sistema – “venderam-lhe ideias de bem & mal, infundiram-lhe a desconfiança de seu próprio corpo” (BEY<sup>6</sup>, 2003, p.11) como tentativa de domesticação criativa e existencial. A carne não está à mercê dos poderes, essa é a razão do desespero dos necropoderes. A carne é.

E por isso, não se trata de política, economia, nacionalismo, títulos ou a criação de uma nova ética. É completamente o oposto de toda uma montagem pré-estabelecida. Porém, durante o período de vivência com as performances do *Dance Experience*, Hijikata escreveu o seguinte trecho abordando o estado de recepção do corpo para estar aberto aos processos metamórficos, e assim, ser carne:

Um receptáculo dançante, ou um receptáculo que convida a dança a entrar. De qualquer forma, esse receptáculo precisa manter um estado de esvaziamento contínuo. Quando preenchido em excesso, naturalmente haverá uma invasão

---

<sup>6</sup> Vale citar que a ponte aqui feita entre butô e Hakim Bey surgiu através de atravessamentos com pesquisas do Núcleo Experimental de Butô (São Paulo) e seu coordenador-diretor, o pesquisador e performer Thiago Abel (São Paulo).



repentina, e o espírito passará por essa invasão. O receptáculo transborda, se torna vazio e as pequenas explosões deixada pelo intruso permanecem enquanto ele rouba. O corpo continua a mover. Esse estado de esvaziamento é encorajado pelo ritmo do *butô*. *Butô* é a constante metamorfose dentro do esvaziamento. O self e as outras partes são mantidas em um estado de transe. Nesse momento de transbordamento ou de roubo, você é invadido e preenchido. Esse movimento de esvaziamento é por si o receptáculo. Esse estado de segurança que vem do transbordamento e do roubo, dá origem às potências recorrentes do *butô*. O self que foi roubado é naturalmente transformado no self atual (HIJIKATA apud MIKAMI, 2016, p.103).

A metamorfose acaba sendo contemplada como uma força que descentraliza a necessidade da formação de um corpo específico regrado de técnicas ou lucidez. Ampliar uma macro escuta para devir metamorfose que gera o processo de rompimento com teatralizações gestuais e os automatismos cotidianos. É guerrear contra o ego, a domesticação da razão e suas limitações. É lançar-se ao fogo, sacrificando esse “corpo social” que, dentro de suas dilacerações e derretimentos, revela a potência transmorfa e deformada do “corpo de carne”.

Porém, como criar para si um “corpo de carne”? Existem exemplos de possibilidades psicofísicas tais como realizadas por Hijikata junto de seus bailarinos como cobrir o corpo de gesso, treinos físicos em jejum, estímulos sensoriais com objetos e temperaturas diversas. Vale notar que tal vocabulário psicofísico não serve como manual, mas exemplificação de processos que podem ser plurais. A indagação e solução pode trazer para a cena o fato de que o corpo já é essa carne. O que precisamos ser feito para reencontrá-la?

Não há como se estar em estado de metamorfose, se acoplar à todas as pelejas que a carne visa combater, sem o treino, seja como for: árduos treinos físicos, exercícios cênicos, jogos lúdicos, sensibilizações corporais ou extensas meditações, não importa. É através da investigação de esforços e a relação da matéria com o espaço que pode se fazer viável a luta contra a organização e o desenvolvimento das morais, ou, como dizia Artaud: “não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e simples reações nervosas e orgânicas” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.49).

Entregar-se às possibilidades de entrar em metamorfose, reconhecendo a necessidade de guerrear contra o “corpo social”, é o fôlego necessário para o encontro de abordagens que surjam através da carne para entregar-se aos processos de devires, tal como citados anteriormente por Hijikata em seu discurso sobre o corpo como um receptáculo.

Hijikata costumava dizer que: “minha dança está enraizada na descoberta de possibilidades que o corpo humano pode se metamorfosear em tudo, de animais, plantas e até objetos inanimados” (HIJIKATA apud MIKAMI, 2016, p.73), sendo uma possibilidade de guerrilha dentro de formas que não são a representação de um ideal dominante como a figura humana. Esse processo, de acordo com Ichikawa Miyabi<sup>8</sup>, tinha como o objetivo de fazer os corpos entrarem em contato com a maior crueza

7 Manifesto intitulado “*ankoku butô* na ansiedade do corpo”.

8 Para maiores detalhes ver MIKAMI, 2016, p.73.



possível dentro de suas consistências. Através de repetições de exercícios físicos e de alta intensidade, tal como sensibilizações e estímulos diversos na pele, Hijikata permitia que o corpo em estado de ação encontrasse dentro de si a capacidade de ser carne através de sua própria manipulação corporal junto do espaço, possibilitando preencher como um receptáculo às capacidades e forças de qualquer espaço, em qualquer tempo, e aflorar um corpo outro.

O antropólogo Hakim Bey (2003, p.21) aponta um entendimento das possibilidades desse corpo metamórfico de carne em ação, ao dizer dentro de seu conceito de Arte Sabotagem que “o menor indício de um egotismo mesquinho ou mesmo de um gosto pessoal, estraga sua pureza e vicia sua força. A Arte Sabotagem não pode nunca procurar o poder – apenas renunciar a ele”. Todo o intento de se chegar ao “corpo de carne” não é a construção de algo. O ato de escavar a própria carne é tamanho, que a luta é contra os processos de organização, contra toda identidade, contra toda a formatação e teatralização humana. O grau de entrega e urgência em se libertar deve ser o combustível que atinge as células, fibras, nervos, músculos, ossos e órgãos, todo e qualquer poro inundado de revolta, grito, destruição, assim como, de possibilidades para descobrir um corpo completamente novo. Não é vanguarda ou surrealismo.

É ser carne que se metamorfoseia por haver o contágio rizomático de obscurecimento que traz a experiência, o entendimento e o desentendimento de que não há como separar corpo-mente, tudo é uno por ser quintessência da mesma potência.

A revolta do “corpo de carne” pode se dar através do sofrimento e das pelejas sociais, mas é através da revolta que as destituições encontram a possibilidade de uma realidade que não é utópica porque é de carne, o que precisa ser feito é libertá-la através dos processos de (des)construções e (de)formações que possam vir junto de treinos e exercícios constantes e ininterruptos através do esforço e das inquietações.

Ao buscar tais porosidades do corpo, ampliam-se os horizontes das manifestações metamórficas que possibilitam o surgimento urgente de um “corpo de carne”, o corpo cru e grotesco, que tem, como consequência, a exposição de tabus oprimidos durante o adestramento do corpo. Mikami (2016, p.29) revela que esse sentido de grotesco pode ser visto nas proposições artísticas de Hijikata “em sua revolta violenta contra as ordens estabelecidas”, trazendo ao protagonismo as forças e potências de um corpo que não reluz socialmente por não cumprir o adestramento gestual exigido pelo cotidiano. É feio por ter o caos e as raízes da lama e do sangue, e, por isso, abafado e apagado.

O rompimento não é imediato pois necessita esmero e paciência na tessitura de investigações do “corpo de carne”. Ao corpo que deseja se fazer carne, é necessária a atenção aos hábitos como forma de rompimento. Os hábitos e modos transportam o sedentarismo fundamental para a articulação de um “corpo social”. Pode-se usar Grotowski para tal reflexão, Quilici nos traz:

Grotowski enfatiza a necessidade de se recuperar certa vitalidade se reconectando aos impulsos do corpo. Sem a liberação dessa energia seria impossível para o praticante decolar em direção a um novo patamar, mais sutil. O corpo cotidiano marcado pela vida sedentária e submetido à ‘máquina de pensar’, traços



marcantes da vida ocidental moderna, deve ser desbloqueado para a experiência da corrente dos impulsos vivos e da organicidade. Nessas proposições, existe um diagnóstico implícito sobre a condição do homem moderno e sobre as possibilidades da arte se constituir como uma via de transformação, dando-se uma nova orientação para técnicas encontradas em contextos tradicionais (QUILICI, 2015, p.95).

Através do rompimento de hábitos, já começam a nascer margens férteis para a transposição e metamorfose do corpo automático e adestrado em uma força de vísceras e carne onde é contemplada a possibilidade do agir e do existir, implodindo dentro das esferas micropolíticas e fomentando a energia de resistência e de livramento dos grilhões sociais. Romper com o “corpo social” é oferta-lo a um espelho de sacrifício, queimando-o como uma oferenda através de criação de portas de acesso a esses processos de metamorfose: Treinar incessantemente as articulações do corpo até a exaustão, meditar por horas debaixo do sol intenso na praia, correr sem destino e estimulando todas as articulações durante esse processo, permitindo-se afetar pelos estímulos gerados na pele pelo vento, suor, calor ou frio. As possibilidades são infinitas.

É preciso se entregar, estar em uma prontidão possível onde haja a circulação energética e de todos os corpos dentro dos processos de transmutação. A revolução vem a partir da carne em movimento, que se oxigena e se cuida. A revolução vem dos afetos e cuidados com o outro e consigo dentro desse processo libertário. O cuidado de si é o rejeitar a ficcionalização do corpo pois permite o esvaziar-se dos conteúdos para ser preenchido com um presente imediato em estado de presença distinto, atravessando e sendo atravessado pelo espaço.

Uno (2018, p.229) diz que Hijikata, em sua dança criminal, “não estava apenas elogiando o mal (como dissidência social). Ele queria observar os poderes e as instituições que investiram de parte a parte na vida e no corpo, e na vida do corpo”. Não é uma conjectura maniqueísta ou binária de “bem e mal”, é muito além. É um processo diluído em cada fibra da vida, de maneira bruta, em cada fásia do cotidiano, de maneira colossal. É exercitar os sentidos, e descobrir respostas plurais de desterritorialização do “corpo social”.

Se inquietar com as investigações do “corpo de carne no cotidiano é constantemente um embate. A afronta daqueles que são domesticados pelos modos e gestos será por vezes efusiva, mas a carne que vai se nutrindo dos desvínculos sociais se fortalece até o momento em que não é abatida. A carne se fortalece na formação de uma teia com outras carnes, com outras formas de exercício, com novas proposições de uma disciplina, desconexões de trâmites teatralizados e novos fortalecimentos de afeto. Estar de pé, existir respirando.



## 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.
- BEY, Hakim. *Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- GREINER, Christine. *Butô, pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- KURIHARA, Nanako. The Words of Butoh. In *The Drama Review*, 44, Spring, 2000. pp.43-48), New York, 2000.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica. biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIKAMI, Kayo. *The body as a vessel*. Reino Unido: Ozaru Books, 2016.
- PERETTA, Édén. *Memórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata*. Artigo (Anais do VII Congresso da ABRACE) – Eixo temático em Tempos de Memória, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2178/2272>
- PERETTA, Édén. *Potências da carne, poesias do corpo*. Artigo (Revista Acadêmica) – Publicado pela Revista Acadêmica da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, v.15, n.3, p.507-522, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/etd.v15i3.1269>
- PERETTA, Édén. *O soldado nu: raízes da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2015
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições, 2018.



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

Simone Mello<sup>1</sup>  
Sandra Corradini<sup>2</sup>

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 vacío<sup>3</sup> (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/fazer 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).

---

<sup>3</sup> 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 subjugá-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 mantém 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-resposta<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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 Japão<sup>5</sup>. 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).

---

<sup>5</sup> 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 *corpokarada*, e por Carlos como *vazio*, mobiliza a investigar o encontro com corpos que se reconstruem 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](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.





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 Magalhães<sup>1</sup>

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.

---

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>. Os mínimos gestos de Ohno Yoshito, Dorothy Lenner, Emilie Sugai, Denilton Gomes, Haroldo Alves<sup>3</sup>, 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 Yoshito<sup>4</sup> 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 opostos<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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, fundirmo-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 Takao<sup>6</sup>), 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 mímeses 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 transpassassem, 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:

---

<sup>6</sup> 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, Édén 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 si<sup>7</sup>, 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 desapareço 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...”<sup>8</sup>.

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.

---

<sup>8</sup> “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 limiares” - 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 cerimoniais (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, indesejado (TURNER, 1974, p.48). Peretta (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 a “[...] 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 intercalar.



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 inerte<sup>9</sup>.

Uma das maneiras pelas quais Dorothy auxiliou-me a vivenciar o *Ma* foi através da prática do *suriachi*<sup>10</sup> – 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 Sugai<sup>11</sup> na prática do *suriachi* 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 medila – duas figuras liminares em rua de mão única, de Walter Benjamim*. 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, Édén. *O soldado nu: raízes da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PERETTA, Édén. *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.





TRANSMUTAÇÕES NO BUTÔ: ESTADOS CORPORAIS, CORPO  
TRANSFORMACIONAL E CENSURA NO ESPETÁCULO *SEBASTIAN*  
*Transmutations in Butoh: Physical states, Transformational Body and censorship in the  
performance Sebastian*

Ian Guimarães Habib<sup>1</sup>

RESUMO

O presente trabalho destina-se a examinar parte da construção de Corpo Transformacional no espetáculo solo *Sebastian*, descrevendo partes de seu processo de criação e de suas configurações em meu trabalho como ator-dançarino e analisando as implicações político-sociais que culminaram com sua censura em 2018. Este espetáculo de dança-teatro se constitui de experiências consubstanciadas na transformação corporal a partir do butô.

Palavras-chave: Butô, Transformação Corporal, Estados Corporais, Gênero, Corpos Políticos.

ABSTRACT

The present work is intended to examine part of the Transformational body construction in the performance solo *Sebastian*, describing parts of its creation process and its configurations in my work as an actor-dancer and analyzing the socio-political implications that culminated with its censorship in 2018. This dance-theater play consists of experiences embodied in the body transformation from butoh.

Keywords: Butoh, Body Transformation, Physical States, Gender, Political Bodies.

---

<sup>1</sup> Ian Guimarães Habib é ator-dançarino, performer, artista visual e pesquisador (PUCMG/UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais*, investiga Dança, Performance e Gênero. Integra o NuCuS (UFBA) e é Ativista da ONU. Email: nebullaemovement@gmail.com.



O presente trabalho destina-se a examinar parte da minha construção de um Corpo Transformacional no espetáculo solo *Sebastian* (2017), originado do projeto multimeios Sebastian<sup>2</sup>, a partir de dois vieses: (1) da descrição de fragmentos do seu processo de criação e de suas configurações em meu trabalho corporal como ator-dançarino; (2) da análise das implicações político-sociais da obra. Este espetáculo de dança-teatro se constitui de experiências consubstanciadas na criação da transformação corporal sacrificial do ponto de vista da experiência do butô, e trata dos temas do martírio, do erotismo, do sagrado e de questões sobre a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. São pesquisados aspectos que atravessam meu corpo, tendo como base São Sebastião. Através dos processos de transformação corporal, surge a imanência, a errância, a multiplicidade e a porosidade, “em cujos processos movimentos se dissolvem constantemente, transitando entre a emergência física do acesso de espaços de movimento limítrofes e o devaneio do trabalho imagético e energético” (HABIB, 2018, p.8).

O espetáculo *Sebastian* (2017) foi o resultado final da disciplina Estágio de Atuação, que cursei no Bacharelado em Interpretação do curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa de criação realizada sedimenta quase uma década de práticas em dança-teatro e butô, em investigações iniciadas no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino (CEC)<sup>3</sup> e continuadas posteriormente junto a Ana Medeiros<sup>4</sup>, Nishiyama Hiroshi<sup>5</sup> e Seki Minako<sup>6</sup>. Minha pesquisa em butô, assim como todos os processos de criação do espetáculo *Sebastian* e do projeto *Sebastian*, encontram-se detalhados em *Corpo-Catástrofe: a transformação e o corpo sacrificial* (2018). A pesquisa foi integrada pelos colaboradores artísticos Alexandre Brum Correa, André Vaillant, Benjamin Abras, Chico Machado, Emily Chagas, Filipe Rossato, Gilmar Iria, Guilherme Augusto Corgozinho, Janaína Freitas, João Gabriel de Queiroz, Leela Alaniz, Michel Degas, Michele Degan e Raísa Campos.

---

2 O Projeto envolveu a produção de vídeo-performances, foto-performances, festa performática, dentre outros, trabalhos que podem ser verificados online. Disponível em: <<https://geikeoutside.wixsite.com/nebullamovement/copia-plays>>. Acesso em: 8 jun 2018.

3 Grupo de pesquisa localizado em Belo Horizonte - MG. Desde 2010 desenvolvem-se lá pesquisas em Dança-Teatro e Butô, junto dos artistas Guilherme Corgozinho, Raísa Campos, Elba Rocha e Arethusa Iemini, e com a consultoria de Carla Normagna (UFMG). Disponível em: <<https://labdramaturgiacorporo.wixsite.com/laboratorio/historico>>. Acesso em: 01 junho 2018.

4 Ana Medeiros é bailarina, professora e coreógrafa de dança contemporânea com formação na Martha Graham School of Contemporary Dance. Viveu por 23 anos em Nova York, onde dançou com Mila Parish and Dancers, Jean Erdman Theater of Dance, Aria Edry, Sandra Kauffman, Isadora's Dance Legacy e Mary Miller Dance Company. Em janeiro de 2015, inicia seu projeto de pesquisa e estudo do Butô com Yoshito Ohno no Kazuo Ohno Dance Studio em Yokohama, Japão. Hoje o seu trabalho é voltado à prática desta vertente. Disponível em: <[http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia\\_4.html](http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia_4.html)>. Acesso em: 03 junho 2018.

5 Há mais de 20 anos dançando com Ohno Kazuo e Ohno Yoshito, o bailarino japonês Nishiyama Hiroshi atualmente reside em Porto Alegre.

6 Nascida em Nagasaki após a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e atualmente morando em Berlim, Seki é artista da segunda geração da dança butô e tem feito trabalho colaborativo de performance experimental. Em 1987, ela cofundou “Danse Théâtre Grotesque” com Yoshioka Yumiko e Itoh Kim, e desde 1996 ela tem se concentrado em trabalhos solo e projetos colaborativos, como diretora ou coreógrafa. A artista regularmente visita Porto Alegre.



O solo foi também parte de reflexão sobre a Cena Mitopoética<sup>7</sup>, trabalho de Iniciação Científica do diretor Saulo Almeida na mesma Universidade e no mesmo Departamento. A construção do espetáculo *Sebastian* (2017) foi analisada por Almeida (2018) em pesquisas<sup>8</sup> sobre Mito e Rito.

O cerne de minha pesquisa no projeto *Sebastian*, e conseqüentemente em meu trabalho como ator-dançarino no espetáculo, foi a transformação corporal - uma das práticas corporais mais operadas no butô -, noção conectada aos estados corporais através da eterna instabilidade corporal. Essa prática pode se dar no butô por procedimentos de movimentação baseados em tarefas físicas, por orientações de movimento, pelo trabalho imagético corporal, pela estética da cena, etc. O Corpo Transformacional<sup>9</sup> é aquele que, partindo da mudança dos seus estados corporais, tem, dentre outras perspectivas, sua qualidade de movimento, sua forma e sua existência alteradas. Qualidade, no enfoque em que é explorada na concepção de *Sebastian* (2017), é a linguagem corporal que indica aspectos do movimento de um dançarino como formas de se mover e de se relacionar com os espaços, sentimentos, sensações, percepções, texturas, pensamentos, desejos... Cada palavra descritiva de uma qualidade pode implicar certos movimentos, inspirar uma série de unidades de movimento, assim como motivar referências de desenho-pintura-objeto a uma imagem dançada. Essas palavras poéticas são meios para ampliar e detalhar uma imagem corporal.

Nesse sentido, tomo o exemplo do *butô-fu*, que é a notação da qualidade de movimento do butô inventada por Tatsumi Hijikata, dançarino e também poeta. Waguri Yukio (2017) intitula *Ear Walk* (Orelha Caminhante) um tipo de *butô-fu*, “Uma orelha grande está no chão aos pés. Caminhe ao longo das linhas dessa orelha. Passando curvas e encostas, entre na profundidade da orelha. De repente, um olho cresce na ponta do dedo indicador.”. O *butô-fu*, cria redes de movimento poéticas, descrições de qualidades físicas dos procedimentos de *metamorfose*.

Sondra Fraleigh (2010) explicita o marcador metamórfico do butô, afirmando que a dança tem um potencial e uma morfologia transformacional, por delinear percursos em transição. Para a autora, a metamorfose é transitiva, sugerindo um lento processo ou mudança contínua, enquanto a transformação muitas vezes sugere uma culminação ou mudança repentina. Assim sendo, uma transformação pode ser também uma alteração dramática resultante de uma lenta metamorfose:

---

7 Acesso em: 10 jan 2019. Disponível em <[https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/191960/Poster\\_60010.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/191960/Poster_60010.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>.

8 O trabalho deu origem a artigo sobre a Mitopoética no espetáculo e ao trabalho de conclusão de curso do diretor. Acesso em 13 jan 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/15008>>. Acesso em 9 jul 2019. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189432/001084627.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

9 O termo Corpo Transformacional é uma noção criada por mim em reunião das minhas experiências e de pensamentos sobre o corpo do butô e outras práticas cênicas associadas aos estados corporais, em pesquisas em Dança, Performance, Gênero, Filosofia, Antropologia e Neurologia Cognitiva. Também será relacionado à palavra metamorfose, conforme outras pesquisas no campo do butô.



Morfar é do grego *morphos*, que significa “forma”, “superfície” ou “estrutura”. Morfar é mudar - como na dança - onde o corpo humano está constantemente em fluxo, parando aqui e ali para respirar e apenas olhares momentâneos. “Morfar” é uma abreviação relativamente recente de “metamorfose”, a palavra para transformação. Morfologia, então, é o estudo das formas e suas transformações, incluindo as de rochas, plantas e animais. Como qualquer organismo vivo, o corpo humano está constantemente passando por mudanças, uma dança de começos e chegadas: desaparecendo, caindo, emergindo, dormindo, acordando e caminhando. (...) Os dançarinos do butô parecem entender isso! Eles conscientemente se transformam: de cultura à cultura e do nascimento à velhice - transfigurando de homem para mulher, de humano para vida vegetal, desaparecendo em cinzas, animais, insetos e deuses. (...) Tornar-se outro não é uma ideia nova (FRALEIGH, 2010, pp.44-45).

A transformação corporal é todo o processo de *metamorfose* corporal materializado pela alteração das qualidades de movimento. Essa noção, segundo Fraleigh, foi produzida por Hijikata em seu *ankoku butô*, quando ele criou a noção do “corpo que se torna” (FRALEIGH, 2010, p.55), sugerindo que o corpo que vivemos não é um corpo objetivo que podemos controlar. Nesse sentido, “Renasça sempre e em todo lugar. Novamente e novamente” (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010, p.81), explicita o que se encontra abaixo da superfície do desejo, a experiência contínua do ser. Da mesma forma, segundo experiências que me foram transmitidas em ensinamentos de Nishiyama Hiroshi, Ohno Yoshito trabalha a visão em perspectiva através dos olhos de outros seres, como animais e insetos, em seu método. As diferentes formas de ser flor, as diferentes flores que podemos ser, as diferentes formas de se ver uma flor ou de se imaginar diferentes tipos de luz são práticas comuns vivenciadas por ele.

Para uma melhor compreensão dessas operações utilizadas na materialização da transformação corporal no espetáculo *Sebastian* (2017), analisarei agora alguns dos conceitos do butô e algumas das práticas de “encontrar e transformar”, isto é, de fundir-se com o espaço e tornar-se uma imagem. Logo, examinarei brevemente a metodologia de criação em butô que utilizei, através de um dos vários *princípios de movimento* usados no espetáculo para a criação do Corpo Transformacional. Por fim, investigarei algumas das implicações político-sociais da criação desse corpo.

Utilizo como método de criação princípios de movimento, já que minhas operações estão mais próximas de perguntas e proposições para criação do que de estruturas coreográficas fixas e fechadas, sendo que a dança, como acontecimento, não necessariamente necessita de uma estrutura. Liao (2006) explica que uma das formas de detalhar e organizar coreograficamente a dança, para Ohno e Hijikata, é nomear diferentes imagens em um papel e desenhar linhas entre esses nomes, criando não uma narrativa linear do desenvolvimento de uma história, mas sim um cenário multidimensional, que pode ser visto de diferentes perspectivas para desenvolver a transformação corporal.

Esses *princípios* – todas as proposições e perguntas de movimentação produzidas no solo –, são criados por mim em um trabalho imagético, ou seja, na busca por “tornar-(m)e uma imagem” em uma dança-ritual de sacrifício. Esse objetivo é uma das propostas



do butô perseguidas em *Sebastian* (2017) e envolve técnicas corporais de manipulação do espaço, manipulação do tempo, trabalho sobre a existência corporal e trabalho de transformação. Todas compreendem a ideia de seguir um percurso corporal através de imagens, permitindo que o corpo seja a própria imagem escolhida e que essa imagem dance.

Para pensar os processos de *tornar-me*, valho-me de Liao (2006), que realça a existência corpórea do corpo no butô quando, em 1970, Hijikata e Ashikawa reuniram um grupo de dançarinos para produzir *Hangi Daitokan*, literalmente “a grande experiência da dança como um ritual de sacrifício com a cremação do corpo” (2006, p.59). Esta afirmação, segundo o pesquisador, indica que na filosofia dançante de Hijikata o corpo tem que deixar de ser ele mesmo, isto é, não sendo mais o corpo dos dançarinos, para que outros tipos de imagens do mundo possam usá-lo para se manifestarem através das técnicas corporais de “encontrar e transformar”. Neste caso, a dança é vista como um “ritual de sacrifício” que se baseia na transformação corporal e que começa com “cremar-se”. Ainda para Liao (idem), essa metáfora se tornou a noção de *corpo vazio*, conceito central do butô.

Waguri (apud LIAO, 2006, p.66) declara que Hijikata adotou o termo *nikutai* para descrever o corpo dançante, mas eventualmente usou também *karada* explicando que apenas quando o corpo está vazio ou cremado, toda a natureza pode passar por ele e ser manifestada. O corpo, “transformando-se em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria” (PERETTA, 2015, p.99), pode “capturar e repropor todo tipo de emoções, paisagens e sensações, valendo-se de palavras e conceitos” (PERETTA, 2015, p.96) que proporcionem estados físicos específicos. O *corpo vazio*, quer dizer, o corpo que deixou de ser como era, irá encontrar-se e fundir-se com o ambiente ou com todo o espaço da performance. A noção de *shintai* também tem aqui grande importância. Assim são explicados os termos:

O termo corpo vazio tem sido usado para descrever uma atitude particular em relação ao corpo dançante. Durante o desenvolvimento da dança butô, a noção do corpo vazio foi explicada a partir de diferentes perspectivas e considerada a partir do uso de uma variedade de termos. Dois termos que foram utilizados no final dos anos 1950 são *nikutai* e *karada*. A palavra *nikutai* começou a ser usada durante o período Meiji para significar um corpo que é recheado e embalado firmemente. *Karada* foi usado após a Segunda Guerra Mundial para significar um corpo que está vazio. O termo *kara* implica “vazio” e *da* implica “em pé” (LIAO, 2006, pp.59-60, tradução minha).

E, conforme explica Ohno Yoshito:

O *shintai* é baseado na vida cotidiana, se levantar, sentar, o que a gente faz no dia-a-dia. Se o Kazuo se levantasse nas suas performances, ele se levantaria assim, isso é *nikutai*. Sem as coisas do dia-a-dia, eu vejo uma flor, uma flor muito bonita, isso é *shintai*, uma flor bonita. A flor está me olhando, ela está me olhando, isso é um jeito poético, o *nikutai*. *Shintai* é o dia-a-dia, o *nikutai* seria um jeito poético, como no surrealismo. Outra palavra: *karada*, significa corpo



também. *Karada* pode significar também vazio. O corpo está vazio. Vazio. *Karada* é como se fosse nada. Tudo entra e sai do *karada*. Tudo vai pra dentro do *karada*. Vitalidade. Isso seria o corpo do *karada*: vazio. E essas coisas são muito importantes de pensar, o *karada*, *nikutai* e *shintai* (OHNO, 2015, p.45).

O *corpo vazio* permite, portanto, o primeiro passo da transformação, que se dá com a instauração do *encontrar-se* com o ambiente. O modo como o corpo corresponde ao espaço e aos locais onde ele está imerso envolve o *fundir-se* com o espaço. O espaço quando fundido com o corpo se torna um espaço especial e o corpo se torna um corpo especial, e a relação de correspondência se torna um relacionamento especial, ou seja um corpo-espaço, que confronta as noções de corpo hegemônicas e cartesianas<sup>10</sup>. Tanaka Min<sup>11</sup> articula assim o corpo-espaço: “Eu não danço no espaço, mas eu sou o espaço” (apud VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p.158). Ohno Kazuo, em 1994, reforça a *metamorfose* corpo-espacial ao descrever seu processo de tirar seus trajes e colocá-los no chão, sentindo sua carne e pele se desprenderem gradualmente do corpo, envolvendo-o no cosmos.

Porém, a transformação não é simples e nem representativa. Ohno explica: “Se você deseja dançar uma flor, você pode imitá-la e será a flor de todos, banal e desinteressante; se você colocar a beleza dessa flor e as emoções que são evocadas por ela em seu corpo morto, então a flor que você criar será verdadeira e única e o público será movido.” (apud VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p.23). Isso se dá devido ao processo metamórfico, que, segundo Peretta (2015), revela ainda, como princípio técnico, a renúncia de qualquer possibilidade de simulação, imitação, ficção, ilusão ou mascaramento, colocando em cena as cruas e profundas transformações do *nikutai*, denominadas pelo mesmo como “o corpo de carne” (2015, p.28).

No processo de criação corporal imagético, Waguri (apud LIAO, 2006, p.100) evidenciou nas conduções verbais de Hijikata verbos que se conectam com características importantes das imagens como emaranhar-se, cáibrar, vagar, sempre mudar, transformar, flutuar, ficar frio e sólido, arder, tremer, desaparecer, afundar, sobrepor e assim por diante. Então, de acordo com o pesquisador, a situação geral pode ser percebida e incorporada através da rede de ações apresentadas através desses verbos e também de adjetivos conectados a texturas específicas das imagens – como roupas feitas de pus fumegantes, sobretudos pesados encharcados, órgãos internos ressequidos, solos pantanosos, partes

---

10 Descartes (1993) enfatizou um pensamento dicotômico, usando, por exemplo, duas metáforas para descrever ação e percepção, como processos diferentes. Uma das heranças cartesianas ocidentais é manifestada na diferenciação entre corpo e mente, muito comum ainda na contemporaneidade.

11 Tanaka Min explica o *Body Weather* (Corpo Clima), forma artística que desenvolveu a partir do butô, como a criação de um corpo que mede a paisagem, um corpo em relação ao ambiente, o corpo em relação de amor-morte ao dia. Tanaka, concebe seu novo método destinado a conectar profundamente os dançarinos ao espaço e à paisagem ao redor deles. *Body Weather* muitas vezes descreve os ciclos de nascimento, morte e renovação, mas tem como foco principal as interseções dos corpos dos dançarinos e os ambientes que habitam. Cada corpo, assim, é concebido como em constante mutação, como o clima, em um relacionamento complexo com seu entorno. Sua chácara denominada *Body Weather Farm* é uma abordagem única para viver, trabalhar e criar em comunidade. Enquanto os membros aprendem novos padrões de engajamento social, a paisagem penetra em seus corpos e influencia sua arte. Disponível em: <<http://bodyweather.blogspot.com>>. Acesso em: 03 junho 2018.



secas do pássaro empalhado, e assim por diante. Para Waguri, esses adjetivos contribuem para que as texturas sejam apresentadas como uma das múltiplas manifestações da presença da imagem, e não como uma racionalização.

Fraleigh (1999) também reafirma a importância das instruções verbais no trabalho corporal com imagens. Ashikawa descreve uma caminhada repleta de qualidades, ações e texturas: “A fumaça está saindo de todas as suas articulações. Há um grande prato de água em sua cabeça e lâminas de barbear sob seus pés” (apud FRALEIGH, 1999, p.144). E Liao (2006) cita instruções verbais imagéticas do *butô*, como o *koan*, que é uma forma de enigma cuja função é interromper a lógica. Um dos *koan* usados pelos praticantes de *butô* é “qual era o meu rosto antes dos meus pais nascerem?” (FRALEIGH, 1999, p.87). O *koan* permite a experiência corporal, a transformação da face no *butô*, etc.

Com essa compreensão corporal do trabalho imagético, pesquisei em *Sebastian* (2017) *princípios de movimento* em improvisações de transformação corporal de múltiplos estados guiadas por imagens temáticas. No processo de criação, fui água, pássaro, insetos, olhos, feto, dentre muitas outras imagens dançadas. Para tal, explorei os estados líquidos, os vibratórios, os de imobilidade, os paradoxais, dentre muitos outros. Aqui descreverei apenas os paradoxais, como exemplo.

Articulando pernas e pés, retomo uma memória. Nela, piso lentamente em solo arenoso, caminhando pelo litoral de uma grande ilha<sup>12</sup>. Foi-me dada uma simples indicação de mover-me de um ponto A para um ponto B muito distante. A *caminhada inicial*<sup>13</sup> envolve espaço-tempo dilatado, alongado. O espaço-tempo no *butô* pode ser associado ao voo das borboletas, já que envolve o entre do ritmo não previamente estabelecido, da imediatez, do caos e do sempre-novo.



Figura 1 – Cena 2. Fonte: Própria.

O espaço-tempo onde-quando parece que nada acontece – mas onde-quando tudo pode acontecer –, é a concepção de *ma*. Pilgrim (1986) define a palavra *ma* como um “intervalo” entre duas (ou mais) coisas e eventos espaciais ou temporais, portando

---

12 As memórias estão sempre presentes em minhas práticas da dança, e também são formas de acessar a transformação corporal por imagens.

13 A caminhada aparece na Cena 2 de *Sebastian*.

significados como buraco, abertura, espaço entre, tempo entre. Não apenas conceito estético da tradição japonesa, o termo está presente no cotidiano, na movimentação e em todo o universo. Segundo o autor, um quarto é chamado *ma*, por exemplo, ao referir-se ao espaço entre as paredes.

Por extensão, *ma* também significa “entre”. No complexo *ningen* (“ser humano”), por exemplo, *ma* (...) implica que as pessoas (*nin*, *hito*) estão dentro, entre ou em relação aos outros. Assim sendo, a palavra *ma* claramente começa a ter um significado relacional - um sentido dinâmico de estar entre, com (...) ou relação com as outras. Relacionada a isso, ela também carrega conotação experiencial, já que estar entre pessoas é interagir de alguma forma dinâmica. (...) A palavra, portanto, carrega significado objetivo e subjetivo; isto é, *ma* não é apenas “algo” dentro da realidade objetiva e descritiva, mas também significa modos particulares de experiência (PILGRIM, 1986, pp.255-256, tradução minha).

Refiro-me a *espaço-tempo* em conjunto, como um só termo, pois os corpos do *butô* revelam que o colapso do espaço e do tempo como dois objetos distintos e abstratos só pode ocorrer em um modo particular de experiência, promovendo o esvaziamento do mundo dualista objetivo-subjetivo, que perpetua a ideia de separação entre corpo e mente. Conforme Pilgrim (1986, pp.255-256), em termos estéticos, imediatos e relacionais, a experiência do espaço pode ser notada como idêntica aos eventos ou fenômenos que ocorrem nele. Assim, em última análise, *ma* transcende a objetividade da própria existência de intervalos localizados no espaço-tempo, nos levando à tensão limite que envolve localizar coisas nomeando-as e distinguindo-as.

Pilgrim (1986, pp.255-256), em uma compreensão dos escritos do ator Nô Komparu Kunio, refere-se também ao espaço-tempo positivo como sendo o espaço-tempo negativo ocupado por coisas ou pessoas. O tempo-espaço negativo é *ma* substancial e criativo, de energia potencial, que outros nomeiam espaço imaginário (*yohaku*, *kūhaku*), preenchido e completado pela imaginação. A abertura ou esvaziamento corporal da compreensão de *ma*, reverencia os mundos *entre*. É o que pode estar explicitado nas impressões de Uno Kuniichi sobre a dança de Tanaka Min:

*O que conta não é, acima de tudo, a imagem, mas o que se passa entre as imagens. Também não é o movimento ou os movimentos. É o próprio tempo, com todos os seus aspectos de petrificação, de coagulação, de cristalização, de decomposição. A lentidão dos gestos quase invisíveis trabalha certamente o corpo que se abre sobre tudo que é virtual no tempo. (...) Há um aspecto do tempo indivisível, irregular, irredutível nas unidades já pré-estabelecidas que, não raramente, consistem em traduzir o tempo em termos de espaço. Há um tempo vivido não somente por um indivíduo ou pela humanidade, mas que existe antes da humanidade (UNO, 2012, p.57, grifo meu).*

O *entre* colocado por Uno (2012) parece estar articulado à noção de tempo. No *butô*, o *ma* formula redes espaço-temporais, e tais “locais” experienciais evocam, por sua própria natureza, um imediatismo dinâmico, ativo, mutável, poético, onde o



corpo como entrecruzamento de multiplicidades faz-se – e vai ainda além – nas duplas realidades do consciente-inconsciente, sujeito-objeto, exterior-interior infinito, visível-invisível, do que dança-toca e do que é dançado-tocado.

Retomo a minha *caminhada inicial* em *Sebastian* (2017). Em determinado momento, esqueço-me do lugar para o qual a direção inicial me estava levando e volto atrás, gradualmente minimizando a distância entre A e B. A sensação de esquecimento se intensifica a cada diminuição, e as pausas e retomadas ficam cada vez menos precisas, com maiores resquícios de movimentos. Quando são acrescentados mais pontos na trajetória A para B, formam-se B para C, C para D, e assim por diante. A desorientação aumenta criando um *Corpo Intermediário em uma Caminhada Esquecida*<sup>14</sup>.

Essa caminhada envolve um estado paradoxal sempre mutável, através do qual o corpo do dançarino performa múltiplos impulsos simultâneos de movimentos, estando regularmente entre impulsos ou entre direções paradoxais. Nunca há um término, já que antes do final de cada movimento, outro já começou. Nesse sentido, as diretivas dos impulsos, direções e momentum são interconectadas às formas e direções de olhar, ao ambiente e à gravidade. O corpo *ma* intermediário, o corpo do entre, bordeja suas memórias, bordeja o consciente-inconsciente. Segundo Greiner (1998), o corpo construído para dançar *ma* ganha existência de corpo morto, já que só a morte rompe o fluxo do tempo, com suas descontinuidades, destruição e criação.

Corpo morto. Agora, retorno à memória descrita no princípio da *caminhada inicial*, a memória de percorrer o litoral de uma grande ilha. Enquanto caminho, visualizo uma pequena Igreja. Percorrendo o alto da torre desse local, descrevo meu encontro com uma representação em metal de São Sebastião, um corpo em transformação, e no qual também me transformarei ao longo do ritual sacrificial em *Sebastian* (2017):

Encontro um corpo em metal corroído com superfície naturalmente texturizada, por meio da qual uma musculatura bem desenvolvida se desenha crivada por flechas. Noto a ocorrência de locais com pequenos e delicados buracos em sobreposição, poços sobre cujas camadas depositou-se sujeira ou água. Pode-se supor estarem espalhados irregularmente sobre os grãos de diferentes volumes que cobrem superfícies horizontais e menos inclinadas. Áreas de turquesa são formadas ao redor dos orifícios da pele, região por onde vaza o violento condensado interior da escultura. Crateras violáceas. Quando emerge nas camadas superficiais sólidas, a matéria participa em reações de corrosão e, dependendo da estabilidade ou solubilidade de seus componentes, especialmente da capacidade de ligarem-se a componentes atmosféricos agressivos, muda de cor e dá lugar a manchas e listras nitidamente demarcadas e profundas, especialmente no torso.

Particularmente em uma atmosfera úmida, as mudanças de cor ocorrem frequentemente em rosas, laranjas e vermelhos iridescentes intercalados com amarelos, azuis, verdes e roxos. Durante a exposição contínua à umidade, essas cores de interferência desaparecem e são substituídas por tons castanhos avermelhados uniformes, conhecidos como acabamentos estatuários oxidados.

---

14 Esse corpo foi utilizado também na Cena 15 do espetáculo. Essa caminhada me foi ensinada por Seki Minako. O corpo-caminhada criado chama-se *The Inbetween Body and the Forgetting Walk*, conforme expressão em inglês utilizada por Seki.



Nos pés, levemente retorcidos e protegidos por longa folhagem assimétrica, há texturas processuais. Também nas mãos, atadas ao alto tronco de uma árvore, ainda que os dedos apresentem padrões tanto mais complexos quanto proporcionalmente evoquem subdivisões fractais. Com um dos joelhos levemente flexionados, a cintura pélvica pende lateralmente, e através das linhas porosas, um longo tecido de espessura infinita cobre a sua nudez. Vibração sob o pesado sítio dos ombros. Contudo, já não se reconhece o atlético soldado romano bruto, linear e rígido.

Conforme mudam as estações e passam os anos, a alteração natural da matéria deixa traços sutis na superfície, e a figura gradualmente adquire uma pátina distinta. As variações nas cores criam uma fachada ricamente evocativa da vida. A partir dessa diferença de tonalidades faz-se diáfana a carne, a pele, os ossos e as cartilagens, e agrava-se a dureza de muitos contornos acidentados (HABIB, 2018, p.27).

Detenho-me ainda nos corpos diáfanos e acidentados de Hijikata e Kazuo, que já instauravam a vivência-imagem do *wabi-sabi*<sup>15</sup>, proclamando a falta a partir da devastação. A falta subsiste ainda no porvir. E a transparência evidencia a multiplicidade. Os corpos múltiplos, fundados no terreno impreciso da experiência e da memória, clamam pelo rompimento verdadeiro com o dualismo. Como sugere Deleuze (1995) todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões. Aos sistemas centrados e relações binárias, opõem-se redes de corpos não-hierárquicos e intercambiáveis, mapas que devem ser construídos, sempre desmontáveis, conectáveis, reversíveis, modificáveis, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga, de forma a produzirem inconsciente, novos enunciados e outros desejos. São esses Corpos Transformacionais que evocam a dança no butô e em *Sebastian* (2017).

O corpo em *Sebastian* (2017) é multiplamente transformacional. Além de valer-se das práticas de transformação corporal e das alterações de estados corporais em todo o processo de criação, o espetáculo trata da noção da *transmutação* em múltiplas instâncias. A primeira instância dá-se na criação do Corpo Transformacional sacrificial, ato através do qual preparo minha transformação em morte-vida durante todo o espetáculo. A transformação sacrificial e a relação com São Sebastião estão também presentes nas noções de corpo e na obra de Mishima Yukio<sup>16</sup>. A segunda instância dá-se através de meus encontros com São Sebastião, um deles já aqui exemplificado pela pátina na escultura metálica do santo. Ao longo do processo, transformo-me eu mesmo em Sebastião, Lilian, Sebastian, Ian. Sebastião – um corpo também em mutação, como demonstrado na *Legenda Áurea*, segundo registro de Varazze (2003) –, foi santo morto e martirizado por ser quem era. Ao longo da História da Arte suas representações mudaram consideravelmente, tendo sido despido progressivamente e transformado

---

15 *Wabi-sabi* está relacionado à pátina, ou seja, à beleza que existe na natureza. *Wabi* pode ser traduzido como “Gosto tranquilo” e *sabi* refere-se à simplicidade. Sugimori Eitoku (2004), quando olha para uma coisa imperfeita, tem a sensação de que algo está faltando. Essa falta, por sua vez, o leva a imaginar o item como completo ou incompleto. Compreende que uma flor em plena floração logo murchará e que isso também faz parte de sua beleza. (...) Como parte do processo natural, a flor irá desaparecer.

16 As especificidades dessas construções e de suas relações com o butô fogem do escopo do presente trabalho, mas são analisadas em detalhes em Habib (idem).



em um ícone homoerótico. O santo tem sua comemoração nacional anual no dia 20 de janeiro, dia de meu aniversário. A terceira instância é a presença da transformação corporal em todos os elementos de cena e na forma como são utilizados, seja o texto-poesia, as projeções, o cenário – 200 kgs de cordas de sisal, uma mala, um longo tecido branco semitransparente, uma moringa de barro, uma bacia de madeira pequena, e uma lâmpada presa a um fio –, e o figurino, que materializam em cena aspectos da fluidez da minha subjetivação de identidade. Por fim, uma quarta instância dá-se através da minha transgeneridade. O corpo transgênero, ontologicamente transformacional, é um corpo que potencialmente e continuamente transforma-se e simultaneamente é transformado. É corpo que se transforma diante do outro e ao mesmo tempo transforma-o.



Figura 2 – Cena 4. Fonte: Própria.

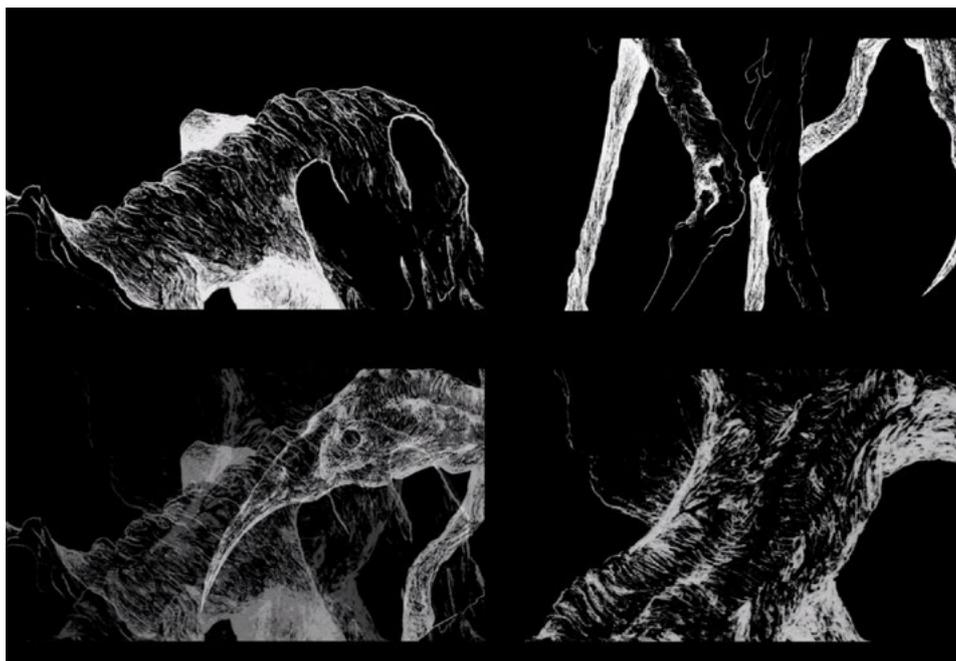


Figura 3 – Projeções da Cena 4, um pássaro que se transforma em troncos, rochas e outras formas naturais. Fonte: Própria.

Desde 1970, há esforços japoneses no butô, em contexto pós-guerra, em enfatizar a transformação corporal através da desierarquização entre humanos e não-humanos, como resposta aos horrores político-sociais:

Hijikata sempre se interessou pelas zonas de indistinção entre pessoa e coisa, entre seres animados e inanimados, entre vivos e mortos. Essa desierarquização instaurou em sua pesquisa novos modos de pensar o corpo e fez da dança um dispositivo para reinventar o corpo, que, por sua vez, transformou-se em um dispositivo com aptidão para profanar relações de poder (GREINER, 2015, p.147).

*Sebastian* (2017) é também resposta a um cenário político mundial permeado por guerras, ascensão de regimes políticos autoritários, práticas científicas e institucionalizadas de violência, fundamentalismo religioso, tentativas de normatização das diferenças corporais e de gênero, e pela interdição a certos corpos. Após circular por inúmeros festivais nacionais e internacionais, fui censurado e amplamente midiaticizado<sup>17</sup>, em 2018, no estado de Santa Catarina. Fui proibido no dia 17 de julho de 2018, quando o site da Prefeitura de Gaspar - SC publicou nota oficializando o cancelamento do espetáculo, que seria exibido dia 18 do mesmo mês, dentro da programação do 23º Festinver. *Sebastian* (2017) foi selecionado para o Festinver por indicação da curadoria do Festival Internacional de Teatro de Blumenau (FITUB). É importante salientar que digo aqui não que o espetáculo *Sebastian* (2017) tenha sido censurado, mas que, antes, meu Corpo Transformacional foi censurado.

A censura, atualmente retomada em novas configurações – após o contexto do golpe político-militar de 1964 e o período da Ditadura Militar Brasileira –, é direcionada hoje principalmente a obras compostas por Corpos Transformacionais. Os processos<sup>18</sup> que nela culminam por certo começam muito antes, com a negação de direitos sociais básicos, com a injustiça epistêmica, com a apropriação identitária, com a exclusão no mercado de trabalho, com o silenciamento de relatos de abuso e com o extermínio. A (in)visibilização dos Corpos Transformacionais na cena, em contexto de exploração da metamorfose advinda de estudos do butô, está materializada também no noticiário sobre o tema. O corpo transformacional não é sequer nomeado ou mencionado nas notícias que de sua interdição tratam, posto que a única menção a ele se dá pelo que dele não pode ser visto, pelas ausências, já que um corpo que não está presente não pode sequer dançar:

---

17 Uma das muitas notícias pode ser verificada na NSC, afiliada de Santa Catarina à Rede Globo. Acesso em: 17 jul 2019. Disponível em: <<https://www.nscototal.com.br/colunistas/fernanda-nasser/cancelamento-de-peca-de-teatro-gera-polemica-em-gaspar>>.

18 Para compreender os dispositivos de poder institucionais e não institucionais cisnormativos e racistas que exercem colonialidades sobre diversidades corporais e de gênero, apoio-me em Viviane Vergueiro Simakawa (2015).



Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 1996, p.9).

Esses procedimentos de interdição, controle e delimitação do discurso são procedimentos de controle de corpos, controle da *transmutação* dos corpos. A política radical subversiva implicada no butô é produzida, dentre outros fatores, pelo poder que possuem os Corpos Transformacionais de produzir diferença, ou seja, de transformar, confrontando as noções de corpo hegemônicas e cartesianas geradas no contexto capitalista ocidental. Diante disso, insistir em materializar e conhecer modos de materialização corporal transformacionais na cena contemporânea que se utilizem das práticas de transformação corporal, aprofundando-se em seus discursos, é reconhecer seus papéis na alteração das estratégias de poder que oprimem e exterminam certos corpos. Corpos empoeirados surgem das chamas do bombardeamento de Hiroshima e Nagasaki. Corpos ensanguentados surgem da violência da identidade de gênero do Brasil. Corpos transformadores.



Figura 4 – Projeções da Cena 16. Fonte: Própria.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Saulo Vinicius; ÉBOLI, Luciana Morteo. *A cena Mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação*. MANZUÁ - Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, nº 1, pp.23-38, 2018.

ALMEIDA, Saulo Vinicius da Silva. *Têssituras Mitopoéticas: do pessoal ao coletivo*. 2018.

ALMEIDA, Saulo Vinicius da Silva. *A cena mitopoética: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica*. 2018.



- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. 1. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Coord. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DESCARTES, René. Tratado do homem. In: MARQUES, J. *Descartes e sua concepção de homem*. São Paulo: Loyola, 1993. v. 25, pp.139-220.
- ESTADO. *Michaelis*. Disponível em:<michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 28 jul 2018.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRALEIGH, Sandra Horton. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. 1ª ed. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.
- FRALEIGH, Sandra Horton. *Butoh: Metamorphic dance and global alchemy*. Champaign: University of Illinois Press, 2010.
- GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 edições, 2015
- HABIB, Ian Guimarães. *Corpo-Catástrofe: a transformação e o corpo sacrificial*. 2018. 132 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- LIAO, Pao-Yi. *An Inquiry into the Creative Process of Butoh: With Reference to the Implications of Eastern and Western Significances*. 231 f. Tese de Doutorado – Laban City University, Londres, 2006.
- OHNO, Yoshito. Imagens de uma dança. In PERETTA, Édén; NOSELLA, Berilo (Org.). *Corpolítico: corpo e política nas artes da presença*. Ouro Preto: Editora UFOP, pp.43-48, 2018. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/view/145/115/378-1>
- PERETTA, Édén. *O soldado nu: origens da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PILGRIM, Richard B. *Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan*. History of Religions, Chicago, v. 25, n. 3, p.255-277, fev. 1986.
- SUGIMORI, Eitoku. *Japanese patinas*. Portland: Brynmorgen Press, 2004.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*. Trad. Hilário Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIALA, J; MASSON-SEKINE, Nourit. *Butoh: Shades of Darkness*. 1ª. ed. Tokyo: Shufunotomo, 1988.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 244 f. 2015. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>



## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

*ANA MEDEIROS COREOGRAFIA*. Biografia. Acesso em: 03 junho 2018. Disponível em: <[http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia\\_4.html](http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia_4.html)>.

*BODY WEATHER*. Body Weather. Disponível em: <<http://bodyweather.blogspot.com>>. Acesso em: 03 junho 2018.

*CENSURA DO ESPETÁCULO SEBASTIAN*. Acesso em: 19 abril de 2019. Disponível em: <<http://jornaldesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/geral/noticia/2018/07/por-conter-cenas-de-nudez-peca-teatral-que-seria-apresentada-em-gaspar-e-cancelada-10512520.html>>.

*CENTRO DE ESTUDOS CORPORAIS DO ATOR BAILARINO*. Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino. Disponível em: <<https://labdramaturgiascorpo.wixsite.com/laboratorio/historico>>. Acesso em: 01 junho 2018.

*DANZANETTV*. Cómo entender la Notación Butoh-Fu de Tatsumi Hijikata. Disponível em: <<https://vimeo.com/229074648>>. Acesso em: 01 junho 2018.

*NSCTOTAL*. Censura do Espetáculo Sebastian. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/colunistas/fernanda-nasser/cancelamento-de-peca-de-teatro-gera-polemica-em-gaspar>>. Acesso em: 17 jul 2019.

*SEBASTIAN*. Sebastian. Acesso em: 8 jun 2018. Disponível em:<<https://geikeoutside.wixsite.com/nebullamovement/copia-plays>>.





TESTIMONIOS DEL FIBUTOH EN ARICA - CHILE  
CORRESPONDENCIAS SIN FRONTERAS PARA DANZAR  
*Testimonies of the Fibutoh in Arica - Chile: Correspondences without frontiers to dance*

Simone Mello<sup>1</sup>  
Fernando Montanares  
Ocarina Luz  
Carlos Cruz  
Daniel Segovia

RESUMEN

Este artículo reúne los testimonios de cuatro artistas, Fernando Montanares (Chile), Ocarina Luz (Chile), Simone Mello (Brasil) y Carlos Cruz (México) que reflexionan sobre las experiencias y memorias de los talleres y presentaciones de dos maestros japoneses: Tominaga Makiko y Mai Ken, ambos invitados al FIBUTOH, Festival Internacional de Butoh de Chile de 2018.

Palabras-claves: Butoh en América Latina, Testimonios, Tominaga Makiko, Mai Ken.

ABSTRACT

This article brings together the testimonies of four artists, Fernando Montanares (Chile), Ocarina Luz (Chile), Simone Mello (Brazil) and Carlos Cruz (Mexico) who reflect on the experiences and memories of the workshops and presentations by two Japanese masters: Makiko Tominaga and Ken Mai, both invited to the FIBUTOH, International Festival of Butoh of Chile of 2018.

Keywords: Butoh in Latin America, Testimonies, Makiko Tominaga, Ken Mai.

---

<sup>1</sup> As informações sobre a biografia da/os autora/es encontram-se ao final do texto.



## *Introducción*

Este artículo es sobre recordar y olvidar. Sobre lo que queda en la memoria, sobre lo que se registra y se repite y sobre lo que se pierde también. Reunimos las memorias de cuatro artistas: Fernando Montanares (Chile), Ocarina Luz (Chile), Simone Mello (Brasil) y Carlos Cruz (México) las cuales se presentan en forma de testimonios; y respetan el estilo de escritura de cada autor. Por medio de relatos particulares, se comparte con el lector el placer de los detalles, que se refieren a la convivencia con los maestros del butoh, Tominaga Makiko<sup>2</sup> y Mai Key<sup>3</sup>, durante el FIBUTOH<sup>4</sup>, realizado en la ciudad de Arica (en noviembre de 2018), cuando ambos compartieron sus respectivos talleres y presentaron sus solos.

Este artículo compuesto por testimonios, configura una experimentación rizomática. Son experimentaciones que surgen de agenciamientos colectivos, en las cuales los sujetos pueden entrar y salir por múltiples caminos. No hay una puerta de entrada, tampoco una de salida. De la misma manera, existen múltiples posibilidades de entradas y salidas para leer e interpretar este artículo. En las experimentaciones rizomáticas, lo importante no son los sujetos por ellos mismos, ni los objetos por sí mismos, sino las alianzas, las mezclas, los contagios y los afectos provocados en las relaciones.

Cada cuerpo-organismo sobre la tierra es un mundo informacional. Los cuerpos se dilatan en contacto con otros cuerpos. Una danza engorda otras danzas. Para el filósofo Espinosa, no existe el bien o el mal, sino buenos y malos encuentros (MELLO, 2013, p.36). Cuando hay un buen encuentro entre un cuerpo y otro, nuestra potencia de actuar aumenta y de ahí derivan sensaciones como alegría, esperanza, estima. Al contrario, cuando hay un encuentro en el cual los cuerpos no combinan, la potencia de actuar disminuye, lo que resulta en sentimientos como tristeza, rabia. Consideramos que “lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento.” (DELEUZE, en PELBART, 2013, p.328).

Hacer experimentación en danza, en esta perspectiva rizomática, requiere de buenos encuentros, en los cuales la potencia de actuar aumenta. A continuación, reunimos cuatro testimonios que cargan memorias del breve e intenso convivio con ambos maestros. Se espera que sea posible al lector, inferir ideas que no están dadas y que no se establecieron a priori, más que una vez presentadas en conjunto puedan componer una intrincada red.

---

2 Tominaga Makiko fue la primera maestra japonesa de butoh en visitar Chile, en 1995. Inició su formación a los 18 años, integrando la compañía Dairakudakan de 1978 a 1991. Desarrolló una técnica personal muy pura y minimalista. Desarrolla su trabajo principalmente como solista.

3 Desde principios de los años 90, Mai Ken ha trabajado como bailarín y coreógrafo solista. Su investigación del movimiento se basa en la danza expresionista alemana, el método Laban, ballet, teatro, artes marciales, música, yoga y meditación Zen, que practicó desde los 16 años en el Monasterio de Kyoto.

4 <http://www.fibutoh.com/makiko-tominaga/> y <http://www.fibutoh.com/ken%20mai/>



*Testimonio de Fernando Montanares: el butoh en el Centro MB2.*

Dentro de los constantes cambios artísticos que ocurren con el paso del tiempo y de generación en generación, para las regiones como Arica; es sumamente necesario tener constantes inyecciones que refresquen los ojos de los espectadores y que los inviten a generar nuevas preguntas sobre sus concepciones acerca del arte y los cánones dentro de los cuales entendemos que “es” o “no arte”.

El butoh es una de estas estéticas particulares que, si bien no es nada nueva, no es *mainstream*<sup>5</sup> ni tampoco *trendingtopic*<sup>6</sup>. Iniciada como un movimiento vanguardista japonés hace cerca de 60 años, debido a lo particular de su visión sobre qué es lo bello, y el esfuerzo que supone para un espectador ser parte de un fenómeno representacional de este estilo, esta danza, o teatro, o performance, o acción artística escénica ha cobrado fuerza latente por debajo de los espacios y estilos artísticos que se consideran populares, masivos y oficiales.

En Arica han sido contadas las veces en el tiempo en que se ha podido ver una presentación bajo la etiqueta con este nombre, y esto también afecta la relación de la audiencia frente a un arte que es otredad<sup>7</sup> per se. Sin embargo, flores emergen en el desierto y ya sea por lo novedoso, la curiosidad, el morbo o solo la necesidad de encontrarse con otro distinto que te resinifique, el butoh que se ha presentado en Centro MB2<sup>8</sup> siempre ha tenido una buena recepción por parte de la audiencia.

Fue el caso de lo sucedido con la 3ra versión de FIBUTOH, Festival Internacional de Butoh de Chile, el cual por primera vez tuvo extensión a otras regiones y que ha sabido plantear semillas poderosas, trayendo a exponentes japoneses que den cuenta de manera sólida sobre la formación en esta poética. Tominaga Makiko y Mai Ken fueron los dos artistas invitados que dieron talleres para 15 personas durante 4 días, y que además presentaron sus funciones con una gran recepción del público.

Esto es sin duda un empujón más, que permite seguir generando lazos y fortificar una creciente escena local, que se valida en sí misma con exponentes locales, nacionales e internacionales que permiten percibir un abanico amplio de posibilidades, estéticas y discursos escénicos que a largo plazo serán los narradores de la identidad cultural artista de esta región y que también alzarán la bandera de la diversidad frente a un *mainstream* que encarcela los ojos del espectador en lugares comunes que despiertan sus instintos más básicos e inmediatos.

Estoy seguro que prolongado en el tiempo el butoh, la danza, el teatro y todas las artes escénicas que indaguen en poéticas particulares serán los pilares fundamentales para una revolución en la mirada del mundo.

---

5 La traducción de la palabra “mainstream”, varía según el contexto, pudiéndose usar: mayoritario, convencional, principal o dominante, entre otros sinónimos.

6 La traducción de la expresión “trendingtopic” en este contexto se refiere a la tendencia, o tema del momento.

7 La otredad cultural, puede identificarse, por ejemplo, cuando se migra a un país con una cultura diferente y allí se encuentra con los usos y costumbres de un compatriota. En la antropología cultural, es el objeto de estudio de la alteridad cultural.

8 Centro MB2 para la Experimentación de las Artes de Arica, Chile. Dirigido por Fernando Montanares.



*Testimonio de Ocarina Luz: De la memoria, en la piel.*

Comparto aquí parte de mis pensamientos, sentires, vivencias en relación a los adentramientos “Butoskyanos”, que surgen desde cuando conocí al danzarín mexicano Carlos Cruz, en 2015.

Lo que me cautivó profundamente del butoh como lenguaje, fue percibir una entrada a viajar sutil y profundo hacia el vacío y la ruptura. Me cautivé de la construcción poética de la imaginación, de la reivindicación de la Muerte, la participación de lo espontáneo del momento, entrar en *Kairos*<sup>9</sup> y la improvisación. También la resistencia energética para sostener la escena y todo ese imaginario que se construye y que siento muy sensible y cuando lo siento, lo veo desde alguien que pone su cuerpo al servicio, alguien que logra el vacío. Y desde allí, veo como si fuera una marioneta, siento que veo cómo se moviliza por cuerdas no visibles y que éstas salen del público, del espacio, del momento, de otros.

Fue para mí una exquisita vivencia tomar las invitaciones de Makiko y luego estar presenciando su discurso desde el movimiento y el silencio de su trabajo.

Hay palabras de Makiko que quedaron suspendidas en mí y que movilizaron reflexiones que se extienden a otros terrenos de la vida, por ejemplo;

Cada micro movimiento modifica el espacio todo, ser consciente de esto me invita a estar presente en mis acciones, los movimientos de la vida, las personas con quienes me vinculo y como lo hago. La invitación a ver y sentir como las emociones nos traspasan y como el viento continúan su propio viaje, no me aferro a los estados de la emoción, sólo les vivo. Cuando algo se vacía aquí... Algo nace o crece en otro lugar.

De manera concreta adoré la insistencia de Makiko en sus ejercicios simples (aparentemente) en los que transitamos por elementos y sus cualidades. Sin conciencia quizás, fuimos invitados a fluir como el oleaje llevando una pelota leve y siendo en conjunto el oleaje y luego, el mismo ejercicio cambió toda la cualidad cuando fuimos hojas secas al viento y también en conjunto y también con la entrega de la pelota leve. El ejercicio de movilizarnos desde el 3° ojo también es algo que me impactó internamente.

Finalmente, el trabajo con Mai Ken, para mí, fue el referente de la in-conexión del saber con el hacer.

Dentro del mismo contexto del encuentro con los dos maestros, se generó un sinfín de encuentros de cuerpos y vivencias que sin dudar entretejen otras cosas. Encontrarnos como compañeros en los talleres me encantó, y vernos juntos en este terreno.

*Testimonio de Simone Mello: Así escuché y dance...entre mar y desierto.*

En el mundo antiguo, donde los libros aún no existían, las personas tenían que recordar. Viene de un artificio de los budistas la creación de los *Sutras*, que pretenden

---

<sup>9</sup> *Kairós* palabra del griego antiguo, un concepto de la filosofía griega que representa un lapso indeterminado en que algo importante sucede. En la mitología griega, *Kairós* es el dios del clima y las estaciones.





Tadashi Endo, cuando él dirigió al Grupo Bando do Olodum en Salvador, Bahia el espectáculo *DÔ* En sus palabras:

El ideograma japonés de “DÔ” está formado por dos lados que se unen: en el lado izquierdo está la palabra peso y a la derecha la palabra poder, que también puede entenderse como energía. Entonces, el significado de la señal es “energía pesada”; el movimiento es “energía pesada”. [...] Pero este movimiento también debe ser como el viento. Tenemos que sentir, pero no solo en la imaginación; también tenemos que sentir con nuestro cuerpo. Eso es lo que significa “DÔ” (ENDO, 2012)<sup>11</sup>.

Cuerpos en movimiento que danzan practicando “DOKYO”, enseñanzas del camino. Camino que nunca está separado de donde estamos ahora (MELLO, 2013, p.117). Danza que actualiza el cuerpo, donde lo importante, es saber que caminando aprendes a retirarte, volviendo como una flor en dirección a luz y luego al interior, iluminando nuestro propio fondo del mar.

Makiko nos recordó que estamos siempre rodeados por un océano – nuestra “piel oceánica” que marca y delimita nuestro ser; pero este ser, en su forma, nunca deja de estar en contacto con los otros seres. ¿Cómo puedes escapar de la idea de “mi cuerpo”? A lo que ella misma responde:

[...]suelta y deja ir las gotas de agua que deben caer, prende y luego apaga, suelta y deja flotar el cuerpo. Deja caer algo y verás que al mismo tiempo siempre algo crece. Siempre es bueno sorprenderse, pero también puede ser que no pase nada...suelta”.

Finalmente, somos escénicos y tratamos que nuestras danzas acontezcan en la presencia de otros. No se trata de danzar para sí mismo; comentaron los dos maestros. Investigamos los acontecimientos, donde nuestra motivación está en ofrecerse al otro. Experiencias compartidas en comunión. Como dice Mai Ken: “[...]El butoh es como una ceremonia, somos las flores que se llevan al cementerio. ¡Seguimos los poemas de nuestro cuerpo, sin olvidar que no bailo para mí!”

“Hagan preguntas - recomendó Makiko inúmeras veces - preguntas a su propia danza”. ¿Y al final, cuando nos sentamos a conversar, preguntamos a Makiko: cómo podríamos seguir avanzando? “Bueno este es vuestro trabajo”. Y después de una risa y un silencio dice: “Quizá preguntando qué es lo importante, tenemos diferentes puntos de vista, focos, al respecto de la belleza, de la vida, de la danza. Hay que seguir preguntando”.

Y le pregunté si la contención de la expresión podría ser un camino para el escénico, para el cuerpo que danza en el escenario, desde la perspectiva del butoh. No, respondió Makiko. Trataba de referirme a contención, restricción, moderación, control, freno, comedimiento, que, a su vez, puede aludir a encerrar o albergar dentro de sí algo a ser trabajado.

---

11 Fragmento del texto de Endo, Tadashi publicado en página web: “Kamaitachi - O espíritu do vento cortante”. Proceso del Espectáculo “DÔ”. Salvador. Bahia, 2012.



Asimismo, discurrimos todos sobre el “espacio del encuentro” que el arte promueve, constituyendo campos de conocimiento y estimulando la circulación de los saberes que pueden y deben ser compartidos. Pero, en fin, ¿qué es lo que puede acontecer al acaso en los encuentros?

¡Nuestro ser hambriento y antropófago, que peregrina por los desiertos y se lanza en los océanos, puede encontrar algo en el camino y comerlo!

Al inicio de la primavera es costumbre en la tradición japonesa admirar las bellas flores. Esa costumbre recibe el nombre de *Hanami*, esto es, “mirar las flores”. Tal vez la danza butoh sea una “Danza-Hanami”, que nos hace ver la flor que vive oculta en cada ser. Tal vez sea un camino particular: “*Butoh-KADO*”, Camino de Flor... Flor que puede ser entendida también como la letra, el aroma, el verbo, los sonidos-simientes, que despiertan nuestra existencia: Danzar implica hacer florecer contextos que cruzan las líneas fronterizas. Líneas de fuga que no paran de interferir en otras líneas de creación y pulsión. La ofrenda de una danza-flor es el regalo del caminante: ¡Gracias Mai Ken y Makiko por sus danzas–ofrendas!

Y si, aun así, quedan más preguntas, ¿cómo podrían nuestros cuerpos en colapso, exhaustos, desnudos, desnutridos, expuestos al sufrimiento, responder cuestiones? El cuerpo en el límite de sus fuerzas, es pregunta.

El cuerpo que danza se propaga en preguntas. Y con estas memorias y breves palabras que les compartimos aquí, dejamos expuesta la Flor-Peregrina, entre más preguntas, ¡porque danzar es mucho más indagar y contemplar, que responder!

“*Ofrezcan flores celestiales e incienso!*”, dice Buda<sup>12</sup>.

*Testimonio de Carlos Cruz: Momentum Butoh Vida.*

*Momentum*<sup>13</sup> – Tominaga Makiko: ...la tensión no del cuerpo si no del espacio. Expande tu sistema nervioso desde la arritmia, rompe tus patrones rítmicos. Concéntrate en tu sensibilidad, en tu mirada expandida, en el exterior. Madera en tu mente, pero cuerpo flexible. Trata de colgar, de suspenderte, pies con aire dentro, mirada expandida, profundidad, reduciendo el peso en las rodillas, salta, ríe, pierde peso. Observa las pequeñas tensiones y suelta por un pequeño agujero, cambia el peso, abre hombros, la clavícula; rodillas y cervicales relajadas. Colgar es tensión a la gravedad, no te empujes tú, la ola te llevará, el resto del cuerpo cuelga. Colgar para transmitir. Soltarse al vacío, sin piernas, sin caderas, colgando del axis. Ese es el espacio que habitas... ENTRE. Agua salada entra por los poros, te atraviesa por todas partes. Trata de soltar las articulaciones, tu columna acuática, mantén un axis alrededor del cual cuelga el cuerpo, un eje de cada situación. Viento cambiante. Los árboles hacen que el viento esté ocupado, un

12 Sutra del loto blanco del dharma sublime: *Myôhô renge kyô*.

13 *Momentum* es un término que se deriva del latín y que traducido al español significa “movimiento”.



árbol se mueve, otro callado, uno, veces todos... puedes ver el camino del viento en los árboles. Tormenta de hojas en otoño, hojas que caen como un rehilete... El viento sopla, tus huesos ligeros como las hojas. Espacio detrás de la espalda y los hombros. Abre el espacio en el propio cuerpo abierto, el viento sopla de nuevo entre las articulaciones. Espacio entre una mariposa en tu nariz, te lleva la música de su aleteo. Cada articulación tiene una puerta por la que salen mariposas, maravillas del interior que se escapan al mundo. La piel por fuera es muy fina. La mariposa está en la columna vertebral. Es la vida y la muerte en un instante; ríos de muerte, ríos de vida. El tiempo de la mariposa es silencioso en la vida. Una mariposa en la mente. La mariposa se conecta con tus ancestros por todos lados. Hacen conexión con tu memoria ancestral. La mariposa es el puente entre ellos y tú. Camina hacia ellos con pies de bebé, con la flotación de las articulaciones, suelta toda la tensión, ábrelos espacio, cuelga del axis, el océano sopla el viento en las articulaciones, vuela una mariposa del tercer ojo. Toques muy suaves y movimientos intermitentes. El titilar, el derretir genera un movimiento mínimo, eso es suficiente. Solamente perdiendo tensión se genera este estado. El fino descubrimiento que se suelta, se desvanece, microscópicamente se pierde y se genera un espacio. Hay un gran espacio en lo mínimo que compone todo. Siempre hay espacio en el cuerpo para que se abra una pregunta. ¿Qué es afuera, que es adentro?

Ese momento en que algo ocurre, es un pequeño *momentum*: ...observa la reacción y ponla dentro, no necesitas hacer algo, cambiar porque paso, solo observa donde ocurre ese suceso. No necesitas anticipar nada. Solo algo pasó y obsérvalo, deja que ocurra. Nacen milimétricos movimientos, deja que la tensión que se desahogue a la tierra, lo que está fuera del axis cae se derrama hacia atrás. Deja ir, suelta y cuelga del axis telaraña. El momento de dejar ir es donde aparece un espacio que nace en la separación. El mínimo movimiento abre el espacio tiempo. Cada nervio es receptor no sólo de impulsos que indican una acción o definición del cerebro, sino que abre un espacio en la memoria universal. Dos posibilidades: encuentro y tensión. Sorpresa. El encuentro entre tú o yo es muy abstracto. Permite que la frontera se rompa y puedas entrar en el otro un instante, ¿Cómo podemos perder la tensión juntos? Una transfusión que es el momento y después se va, cómo deshacernos de la vida, de mi sensación por nuestro momento. Si puedes, es más fácil explorar el espacio junto. No forma, si no el espacio que se comparte en un momento. El holograma<sup>14</sup> como espacio para la transferencia de sentidos por medio de la percepción. ¿Qué pasa en tu cuerpo cuando esa percepción es tocada? Si intentas expresar algo se rompe el hilo delgado de la proyección. Hologramas que transmutan la fragilidad del cuerpo son posibles perdiendo la tensión y reduciendo la emoción. En algún momento no importa dentro o fuera, pero lo que viene o aparece en el espacio como dolor o emoción, la emoción es un impulso, tampoco importa porque va y viene, no se puede fijar nada de eso, solo puedes descubrir que no es posible. ¿Qué pasa si la humanidad desaparece? No me importan los cuerpos sino su contenido. Lo sublime, la

---

<sup>14</sup> Carlos Cruz propone en su danza la idea del "Cuerpo Holograma". En nuestro cuerpo, en cada una de sus partes, encontramos la representación de la totalidad de nuestro organismo; así pues, somos también un holograma, que refleja las zonas de luz y sombra. En términos de la física un holograma, es una foto realizada con el empleo de un laser y que la principal característica que posee es el carácter tridimensional de la imagen.



energía sutil, la fragilidad del ser humano. No mostrar. No expresar más. Contemplar el *momentum*. La armonía del detalle. La transformación que nace de la observación. Muchas preguntas son respuestas en las ruinas del dolor. El mar da la posibilidad de ir sin fronteras. Cada cosa tiene un espíritu. Crear no solo a partir de la violencia si no del pensamiento elevado. La no expresión contiene la simiente de la posibilidad creativa del espectador. Lo que se crea juntos. No te preocupes de lo tuyo completamente. ¿Cuál es tu función en lo que se crea en el espacio? Eso es lo que te mueve, esa situación es no tuya si no la situación. Tocar al otro y sumergirse, perderse en los mundos del otro. Caminar con los ancestros, uno en cada poro. Cada uno de mis ancestros exige un espacio en mí, me habitan, me mueven, trazan un rumbo hasta ahora empolvado por el cotidiano presente. El espacio tiempo cambia constantemente y es imposible detener esos cambios o su movimiento. ¿Qué es la existencia, hacia dónde avanza? El humano no puede estar solo y nunca podemos estar vacíos”.

(...)

Butoh Vida y Mai Ken: ...los gestos que nos ordenan la vida y dan forma a las cosas oscuras, las raíces, el feto, el grito, lo primitivo, el chamanismo, el animismo, las energías espirituales de las raíces ancestrales, son importantes para seguir tu origen, tu pasado, de ello nos inspiramos, pero el camino no es igualarse al otro, tratar de ser como lo otro, sino buscar dentro de tu corazón y alma para construir tu propia historia, ahí radica su originalidad. El cuerpo te pide su propia danza según su condición. Lo sagrado no tiene jerarquías, todo es sacro, abierto. La flor que se abre para todo el mundo, a ella no le importa, se abre para todos. Hijikata Tatsumi<sup>15</sup> fue a Akita para buscar quien era. El cuerpo doblado por el trabajo en la tierra, y algunos aspectos del arte occidental inspiran su creación como en *Nuestra señora de las flores*<sup>16</sup>. Uno debe ser honesto, puro, para que el butoh no tenga que hablar. Uno debe dejar caer su propia máscara. El butoh no es actuación, es transformación. Más allá de los aspectos humanos debes dejar ir tus deseos, tu ego, tu nombre, todo para poder ser como un bebé. Pureza y vacío. Para poder transformarte, debes confiar en tu flor, tu imagen del cuerpo y la flor se separan por qué no se armonizan. Se necesita poner la imagen limpia en el corazón. La mente engaña, se vuelve una pantomima, la cualidad es diferente, la danza de la cabeza y la danza del corazón. Las imágenes cambian tus imágenes desde el inicio desequilibrando al cuerpo.

Diversas imágenes en tu cuerpo, fragmentación. Notación Butoh es poner las imágenes en el cuerpo no en la cabeza, la imaginación guía al cuerpo y así Hijikata creó su danza. Cada uno puede construir por tanto su propio butoh. Para la transformación tu observación de lo que te rodea es importante de observar. La flor que se muere tiene una hermosa transformación, la flor de la vida es tan bella como la flor de la muerte. El movimiento purifica el cuerpo de sus traumas y sus enfermedades, experiencia que

---

15 Hijikata Tatsumi fundador del Butoh, nació en Akita en 1928, falleció el 1986.

16 “Nuestra Señora de las flores” (obra de Jean Genet), recreada por Kazuo Ohno en 1960. <http://www.caleidoscopio.art.br/entrevista/artescenic/kazuoojno.html>



hace uso del cuerpo no solo por el pensamiento y permite entender mejor la vida y la muerte. Las limitaciones no te permiten mover, entonces comprendes el mundo interior, pero la mente se pregunta qué puedo hacer. La inmovilidad duele, las posturas en que te sientas causarán dolor. Quietud y movimiento, armonioso como un árbol, abierto. De esa capacidad de la mente surge el conocimiento. Un poco de luz a la oscuridad de nuestro mundo interno y a la vez mirar para el mundo externo al que se le ofrece tu danza. Energía invisible que se nutre de la energía del alrededor. La memoria que atraviesa al cuerpo, la memoria que está en la energía de las cosas. La respiración es el puente de la memoria. El momento más importante de la respiración es el *Ma*<sup>17</sup>, el momento entre inhalar y exhalar. Tú centro y el *Ma* del estrado entremedio surge el sonido más hermoso, a la sabiduría del corazón del mundo de las cosas sumo mi ser. El estado de presencia con el mundo, el cómo te comportas es responsabilidad tuya, pero siempre necesitas un centro para saber que es el momento. Otra energía me conduce, otra conciencia del universo, la energía del *prana*<sup>18</sup>, nace de la apertura del cuerpo para dejarse penetrar por esa energía vital.

El butoh puede ser como el amor, una energía más poderosa que la energía que mueve a la mente. No es una filosofía, es una experiencia que genera una conciencia. Cómo abrir el cuerpo, la mente, el corazón, no qué es el butoh si no que experiencia y visión surgen del butoh. No hay una técnica particular, uno sigue los poemas de su cuerpo, tiene algo sagrado y exótico como parte de la naturaleza, la mente humana volvió sucia la sexualidad de la naturaleza, pero es una energía que nace de la pureza que no logramos entender.

Butoh es como una ofrenda del cuerpo al espacio, a la gente. El escenario es un cementerio, los cuerpos abiertos para danzar mostrando más pasión a la vida. El mundo que nos rodea, es tu maestro, donde pongas tu mirada hay un maestro del movimiento. Somos una gota en medio del océano. Escucha tu templo y escucharas tu maestro, necesitamos comprender una manera de estar, un *tantra*, sabiduría no conocimiento, es la transferencia que hace el butoh.

#### *Experiencias compartidas em comunión.*

Zaratustra, personaje famoso del filósofo Nietzsche, desciende de la montaña abandonando su soledad para decir algo y en esta peregrinación está constantemente encontrando discípulos, pero para ellos les indica casi siempre el camino de la despedida y el adiós: “Yo os digo: es preciso tener todavía un caos dentro de sí, para poder dar a luz a una estrella danzarina” (NIETZSCHE, 1999, p.17).

El mismo Nietzsche escribe una carta a George Brandes que dice: “...después de haberme descubierto, no es gran cosa el encontrarme, lo difícil, ahora, será perderme

---

17 De acuerdo con Michiko Okano, el concepto del *Ma* para los japoneses está asociado con el “Vacío” que, a diferencia de una concepción occidental cuyo significado es la nada, es visto como algo del nivel de potencialidad, que puede contener todo, y por lo tanto, la posibilidad de generar el nuevo.

18 *Prana*, palabra en sanscrito que se puede traducir como aliento de vida.



(NIETZSCHE)<sup>19</sup>. Zarathustra confiesa sin piedad: el hombre es “...un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso”.

Yo amo aquel cuya alma está tan llena que se olvida de sí mismo, y todas las cosas están dentro de él: todas las cosas se transforman en su ocaso” (NIETZSCHE, 1999, p.16).

Así que la enseñanza de Zarathustra, acerca del desapego seguido del adiós, propone olvidar lo que enseña y se convierte en un estándar casi imposible de cumplir, ya que todo lo que deseamos es recordar cada detalle que nos transmiten nuestros maestros.

Actualmente, el éxito de un artista-investigador está relacionado en vincular, gestar al desarrollo de su capacidad de recaudar fondos, encontrar personas dispuestas a trabajar en su equipo y hacer alianzas que proporcionen la tecnología y los equipamientos necesarios para la evolución de su proyecto e investigación. Por ejemplo, como el caso de los gestores del FIBUTOH-Chile, que necesitaron crear las condiciones necesarias para traer a América Latina dos maestros *butokas*, implicando en el desarrollo de estrategias de sostenibilidad, exploración de nuevos territorios y concretización de alianzas (como lo que sucedió entre los organizadores del FIBUTOH de Santiago y Fernando Montanares del MB2 de Arica). Como se refirió Montanares en su testimonio, el butoh, experimentado en el contexto del MB2 en Arica; fue una auténtica experiencia de la “otredad filosófica” la cual, cuestiona su propia existencia, enfrentándose a formas de pensamiento diferentes a la suya como, por ejemplo, la danza butoh vivenciada en latinoamérica versus al territorio de su origen. Siendo así, repensar nuevos caminos metodológicos para investigar el butoh en América Latina, se siente como un “Camino de Piedras”. Es prudente, por lo tanto, sentarse sobre ellas, observar todo lo que llena el espacio-tiempo entre ellas, contemplar cada detalle, para luego colgar, como nos recomendó a menudo Makiko en su taller.

La ruta de acceso al butoh y el contacto con los cuerpos de bailarines latinoamericanos, requiere ser reinventado cada vez. La danza convoca los esfuerzos. Línea por línea. Como en este escrito, el butoh desdibuja (borra) las fronteras culturales, el tiempo, la geografía, buscando nuevas navegaciones. Por entre las líneas del bailarín errante Carlos Cruz, nos fue posible rescatar la energía del movimiento: el *momentum* de las experiencias compartidas junto a los maestros, que requiere de los danzantes, otro texto, con un enfoque diferente del análisis crítico tradicional, un enfoque poético. Es la madre poesía, que nos presta aquí su territorio sin fronteras, donde el *Ma* japonés que nos habla Carlos Cruz, puede encontrar el *Kairós*, Dios griego de los momentos de crisis, evocado por Ocarina Luz. En estas líneas por donde se mezclan y entremezclan ideas, prácticas y cuerpos que bailan, aprendemos de estos testimonios: la duda es el comienzo de la danza. La danza es para aprender a manejar las preguntas. Bailar implica en perseguir los rastros

---

19 Fragmento de la carta de Nietzsche para Georg Brandes. Extraído de <http://unlargo.blogspot.com/2014/05/nietzsche-un-testigo-de-la-verdad.html>.



de los maestros experimentados y los pasos que aún daremos en alrededor de nosotros mismos y al mismo tiempo, es pasear acompañados de los vivos y los muertos. En esta reunión de múltiples vistas, que tiene como objetivo conquistar a sí mismo, puesto que hemos perdido las líneas que delimitarán dónde empieza uno y de dónde empieza el otro, tratamos de la danza que tiene lugar en presencia de otros, porque se trata de no bailar sólo para sí mismo y si de investigar la danza como un evento, que acontece en la presencia de los otros y hace viento.

De esta manera la realización del FIBUTOH puede verse como una experiencia compartida en comunión. El instante preciso, el momento oportuno de este encuentro-comunión, es el punto de inflexión decisivo que representa un lapso indeterminado en que algo importante sucedió. Ohno Yoshito (1938), hijo de Ohno Kazuo (1906-2010), pasó diecisiete años fuera del escenario; y comenta que siempre ha existido conflicto entre la vida y arte, y que creía que necesitaba alguien para ayudarlo a manejar su vida y su arte;

Yo siempre he sido ayudado por muchos artistas y muchos fotógrafos. Cada uno tenía un ambiente abierto para siempre cooperar con los demás. Probablemente hoy en día es un poco diferente, somos separados. Espero que existan más personas trabajando juntas. Me gustaría hacer eso: trabajar junto (OHNO, 2018, p.21).

Como todo lo que implica el colectivo se asume la presencia de la crisis, podemos también pensar en esta producción del FIBUTOH como una experiencia inquietante, que nos invita a preguntar: ¿Qué flota de un cuerpo a otro, a través del tiempo, culturas, lugares? ¿Y cómo? Nuestra hipótesis es que la información fluctúa, en espiral por desviaciones, por los bordes, irregulares formas radicales, improvisadas al azar, también circula en lo formal, pero siempre acompañado de la crisis. Aprender perturba la comodidad del orden. Aprender provoca a la confrontación, y nos invita a salir de un lugar conocido hacia lo desconocido infinito.

En Japón, el sentido de la palabra *Sensei*, que puede traducirse como “Maestro” o “Gran maestro”, significa literalmente “persona nacida antes de otro”. En uso general, significa maestro o profesor. Además, la palabra también se usa para mostrar respeto a alguien que ha alcanzado un nivel de maestría en una forma de arte o alguna otra habilidad: escritores, músicos y artistas; por ejemplo, son tratados de esta manera en Japón. En este sentido, maestro es aquel que maneja con habilidad alguna técnica, como composición: el arte de la arquería, *Kyūdō*, que literalmente significa “Camino del Arco”, el arte de la caligrafía japonesa, *Shodō*, “Camino de la Escritura”, o *Kendo*, que significa “Camino de la Espada”. Como podemos notar todas estas palabras contienen el *kanji*, carácter *Do* porque son técnicas que superan el mero dominio formal y hacen referencia al “Camino infinito del aprendiz de un Arte”; llegando al *Shado*, arte sin arte, o la creación natural y sin artificios. Así que nuestra experiencia con los maestros Makiko y Mai Ken, queda en nuestra memoria como un “encuentro-*Shado*”.

Al danzar vamos reflejando la caminata de todos que ya danzaran sobre la tierra.



Considerado como uno de los más grandes maestros del butoh, Kazuo Ohno acostumbraba decir: “Baile como una flor que no pide permiso para nacer” (OHNO en BAIOCCHI, 1995, p.21). Los nombres de algunas de sus obras más importantes: “Lotos”, *Ka Cho Fu Getsu* (Flores, Pájaros, Vientos, Luna), “Camino en el Cielo” y “Camino en la Tierra”, resaltan la refinada conexión entre la vida, el camino y el arte BUTOH.

En 2014, tuve la oportunidad de volver a acompañar (como escritora-observadora) el taller del maestro Tadashi Endo, en la ciudad de Guadalajara, que nos hablaba de danzar “como el humo” del incienso o de la flama de vela; aquí sus palabras proferidas al grupo, el último momento;

a lo largo de la vida vamos concretando y reduciendo. Reduciendo la vela como la vida. No es solo moverse, es un proceso. Al menos siete años para comenzar a bailar butoh. A veces tenemos que parar como un árbol, con nuestros pies sentimos un primer acercamiento y con nuestro centro (tanden) sentimos nuestras raíces. Si bailas butoh, tienes que bailar hasta que mueras. Bailamos para compartir almas, para dar a nuestras almas la audiencia. No para recibir aplausos, no para hacer llorar o reír a la audiencia. Comenzamos a bailar butoh caminando y luego reducimos” (ENDO, 2014).

Vamos danzando-caminando entre el presente y una línea ancestral que celebra el aprendizaje junto a los maestros vivos y muertos. La vivencia con ambos maestros *butokas* invitados al FIBUTOH, quedará presente en nuestras caminatas-peregrinas, que remiten al ideal budista zen, del desapego. Butoh-Latinoamericano en una reunión que nos devuelve a la naturaleza original de la mente: cuando bailamos, nos vamos adentrando en un estado de vacuidad, de vacío, el *Sunyata*, flotando en armonía y trascendiendo toda la oposición entre sujeto y objeto, interno y externo. El uno en el espejo del otro, el antepasado y el actual, lo efímero y lo eterno *Kôdô*, el “Camino de la Esencia”.

## REFERÊNCIAS

- BAIOCCHI, Maura. *Butoh, veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- DANIEL, Claudio. Imagens do Japão na Poesia Modernista Brasileira. In *Eutomia - Revista de Literatura e Linguística*. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/viewFile/875/658>
- ENDO, Tadashi. *Kamaitachi - O espírito do vento cortante*. Processo del Espectáculo “Dô”. Salvador. Bahia, 2012. Disponível em <https://materialdomovimento.wordpress.com/2012/09/29/a-energia-do-vento/>
- MELLO, Simone Martins. *Flutuações do Butoh no corpo do artista que dança. Poéticas da Mestiçagem*. Dissertação de mestrado - PPPGDANÇA/UFBA. Orientação: Lela Queiroz, 2013.
- NIEZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Disponível em [http://www.dominiopublico.es/libros/N/Friedrich\\_Wilhelm\\_Nietzsche/Friedrich%20Wilhelm%20Nietzsche%20-%20Así%20Habló%20Zaratustra.pdf](http://www.dominiopublico.es/libros/N/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche/Friedrich%20Wilhelm%20Nietzsche%20-%20Así%20Habló%20Zaratustra.pdf)



NIEZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Edición Integra. Madrid, 1ª ed., 1999.

OHNO, Yoshito. Imagens de uma dança. In PERETTA, Éden; NOSELLA, Berilo (Org.). *Corpolítico: corpo e política nas artes da presença*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2018. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/view/145/115/378-1>

OKANO, Michiko. Ma – a estética do entre. *Revista USP*, São Paulo, n. 100, 2014.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

## SOBRE OS AUTORES:

### *Simone Mello /1972 (Santos-Brasil)*

Bailarina y directora del Cuerpo Fluctuante de Cusco (Laboratorios Creativos para la Investigación de la Danza y Butoh). Con Maestría en Danza por Universidad Federal de Bahía-Brasil (2013), disertación “Fluctuaciones del Butoh en el Cuerpo del Artista que Danza. Poéticas del Mestizaje”. Con Especialización en Estudios Contemporáneos de Danza - Programa de Post-Grado en Danza (UFBA) Bahía-Brasil, 2007. Con Licenciatura en Danza por la Universidad Paulista de Artes (São Paulo-Brasil-1996). Creadora y directora del “I y II Encuentro Internacional de Danza Infinita” y “Residencia Fluctuaciones del Butoh”, Cusco 2015/2016. Tiene artículos publicados en el Guía de Arte de Lima, en la Revista Fluir de México y en la Revista Luli - Papeles en Movimiento de Bolivia y Revista Infoartes del Ministerio de Cultura de Perú.

### *Fernando Montanares Letelier / 1988 (Arica-Chile)*

Licenciado en Actuación Teatral Universidad Uniacc. Premio de Arte y Cultura Regional Arica y Parinacota en 2012 y 2017. Ha realizado estudios en México, Grecia, Venecia, Estados Unidos y Japón. Se dedica a profundizar en el Método Suzuki para el entrenamiento del actor y Viewpoints, además de vincular la danza y el teatro en sus puestas en escena.

### *Ocarina Luz Murtagh Iglesias / 1981 (Arica-Chile)*

Danzarina. Desde 1997 inicia el recorrido en la Danza, 2001. Estudia en Universidad de Chile la carrera de Lic. en Artes mención Danza, en 2009 se titula como profesora especializada en Danza, en 2013 conoce la Biodanza y entra a la escuela de formación en Biodanza, en 2015 conoce a Carlos Cruz y se adentra en el mundo del Butoh.

### *Carlos Iván Cruz Islas / 1984 (Hidalgo-México)*

Egresado de la primera generación de la licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Su formación y creación ha sido influenciada por diversos maestros. Ha participado en talleres de Butoh con: Natsu Nakajima; Tadashi Endo; Taketero Kudo; Kumotaro Mukai; Atsushi Takenouchi; Yuko Kaseki; Tsuru Tsuruyama; Makikko Tominaga; Ken Mai, Katsura Kan; Kinya Zulu Tsuruyama; Mitsuru Sazaki; Yumiko Yoshioka; Diego Piñón; Eugenia Vargas; Espartaco Martínez entre otros. Es director, actor e investigador del Grupo Cultural Internacional Teatro Cuerpo Social. Investiga las prácticas del “Vacío” y conceptos del paradigma Holográfico aplicados a la escena. Especialidad en el movimiento artístico *ankoku butoh*. Director del “I Encuentro Internacional de Butoh – Energías de lo Primitivo”, Arica-Chile, 2018.



*Daniel Segovia / 1982 (Lima-Perú)*

Revisor del artículo en castellano. Promotor cultural. Licenciado en Administración en Turismo y especialización en Formulación de Proyectos Culturales. Estudios de Maestría em Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo. Docente del programa de Gestión Cultural de la Asociación Museo de Arte de Lima em los cursos de Gestión en Turismo Cultural; Comunicación y Marketing Cultural; y Cultura Digital y Nuevos Medios.





