

INTRODUÇÃO

Figura 01: ideograma japonês da palavra *butoh*

O ideograma japonês para 'butoh' é composto por dois caracteres: '舞' (mae) e '踏' (umi). O primeiro caractere '舞' representa a dança e o segundo '踏' representa o ato de pisar ou pisotear. Juntos, eles significam 'dança de pisotear', que é a origem do termo 'butoh'.

Bu-toh

Fonte: Livro **Butoh: dança veredas d'alma**¹

Durante a disciplina SPA (Seminário de Preparação Acadêmica) ministrada pelos professores Ana Flávia e Miguel Santa Brigida (em 2017), a profª Ana me fez uma pergunta, “Diego, por quê o *Butoh*?”. Naquele momento não soube muito bem o que responder a ela, mas esta indagação nunca saiu de minha cabeça. Hoje, 5 meses após o término da disciplina, me veio clara e nitidamente o porquê de pesquisar sobre o *Butoh*, sendo que todo o contato que tive com esta arte provêm de livros e vídeos da internet.

Acredito que haja uma conexão entre o *Butoh* (sua estética, sua filosofia e o ambiente onde ele surgiu) com a minha história de vida. Cresci em um bairro periférico de Belém-PA, morei lá, aproximadamente, até os quatorze anos de idade. Terra Firma é o nome do bairro, na

¹ BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995. p.23.

época, considerado como um dos bairros mais perigosos de Belém, e lá eu tive contato, não diretamente, mas indiretamente com alguns temas que são trazidos pelo *Butoh*: o crime, ver e saber de amigos que foram presos, que foram mortos ou que estavam foragidos. Tinha também contato com prostituição, com homossexuais e com aliciadores, alguns amigos e outros conhecidos meus. Mesmo não me relacionando diretamente, em convívio com suas práticas, eu os conhecia e sabia de suas atividades.

A casa onde morávamos não tinha grandes estruturas, fora feita para abrigar eu, meu irmão e minha mãe, porém havia alguns problemas, principalmente quando chegava o inverno e as chuvas tornavam-se constantes, todo ano nossa casa era alagada pelas águas da chuva, então tínhamos que levantar os móveis e eletrodomésticos para que não danificassem. Era comum acordarmos de manhã e sem perceber o alagamento, meter o pé na água - sensação que eu guardo até hoje.

Aproximadamente entre os quatorze e dezenove anos, tive contato com o álcool e outros tipos de drogas (maconha), sempre em meio a leituras de poemas ou em rodas de violão, ou durante ensaios de meus amigos músicos. Aos dezoito fui morar só, em uma casa que na verdade mais parecia com um “barraco”, teto podre, chão feito com cacos (sobras) de lajotas e um banheiro improvisado. Neste ambiente, além das condições precárias do local, ainda convivia com ratos, catitas e baratas.

Desde os 12 anos comecei a me interessar por literatura e também comecei a escrever poemas. Conheci a literatura *beat* e me apaixonei de cara. Na verdade, acho que me identifiquei de cara com as histórias e com os poemas que lia. Junto com amigos realizamos sarais de poesia, varais, em especial, um que fizemos na praça Matriz de Marituba-PA, eu já estava com aproximadamente 17 anos de idade. Todos envoltos daquele ar movido por drogas, sexo, poesia, música etc. E perdias, como um amigo próximo, artista (músico) que cometera o suicídio devido ao alto consumo de drogas.

Quando fui morar só, durante 2 a 3 meses, passei na casa de uns amigos de teatro, estávamos em fase de produção de uma peça, nesta casa, que inclusive se aproximava muito do “barraco” citado anteriormente, pude ver amigos se prostituindo para ganhar a vida enquanto juntos, paralelamente, buscávamos ganhar a vida com a prática teatral.

Conheci minha companheira (esposa) em 12 de março de 2009, eu iria completar 19 anos e ela já estava com 20, eu acabara de entrar para a faculdade e estava cursando o

primeiro semestre no curso de Licenciatura Plena em Teatro (UFPA²), inclusive foi neste mesmo período que eu conheci e vi pela primeira vez um vídeo de dança *Butoh*. A partir deste momento, comecei a me distanciar de todo aquele ambiente em que estava mergulhado, passei a focar mais nos estudos, em minha profissão como ator e posteriormente como professor.

Após este breve relato de minha vida e ainda pensando na pergunta feita pela prof^a Ana Flávia, posso perceber que minha relação com o *Butoh* se inicia pelo viés da identificação³. Talvez inconscientemente – em primeira instância –, o contato com esta arte acionou em mim algo que até hoje não sabia explicar, mas ver aquele corpo em cena, me fazia sentir como se eu conseguisse senti-lo, sem estranhamento. Acredito que isso era uma auto-identificação com esta prática poética e estética.

Ao estudar sobre o *Butoh*, pude ir percebendo pequenas identificações com sua filosofia, com sua poética, com sua estética e com a história na qual ele surgiu, pois o *Butoh* está inserido em um ambiente envolto de drogas, crimes, prostituição etc., temas considerados marginais e eu, neste processo de minha vida, hoje com 28 anos de idade, tive contato com estas mesmas realidades. Inclusive, a grande maioria dos artistas, principalmente os franceses que fizeram parte das influências na produção artística do *Butoh* de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, também fizeram parte da minha vida no período que nós nos considerávamos *beatniks*⁴, dentre eles está Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Lautréamont, Jean Genet entre outros que eu tive a oportunidade de conhecer antes mesmo de conhecer o *Butoh*.

O que mais me chama a atenção nestas práticas ditas como marginais, ou sujas, é o fato do artista conseguir trazer à cena, tratar poeticamente de temas que na vida real além de serem densos, complexos, e até pesados, são ignorados pela grande maioria da sociedade, pelos poderes públicos, mantendo-os literalmente à margem dos interesses e das prioridades políticas, exceto em ano de eleição.

² UFPA – Universidade Federal do Pará.

³ Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade se constituiu e diferencia-se por uma série de identificações. LEPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. 4^a ed. São Paulo Martins Fontes, 2001, P. 226.

⁴ Termo utilizado para referenciar pessoas que vivem de acordo com os costumes da geração *Beat*, um movimento de contracultura, que tem a frente os poetas e escritores norte-americanos Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs. Apesar de atualmente estarem começando a surgir pesquisas e trabalhos com foco neste movimento, é uma pena não darem tanta importância, pois é fonte valiosa de produção artística que muitas das vezes as academias deixam de lado por “não ser tão formal”.

É este grito, esta revolta contra uma normatização das mazelas e até mesmo das realidades duramente impostas aos pobres, à marginalização do *gay*, do consumidor de drogas, às classes menos favorecidas, às minorias, às religiões, é esta rebelião provocada como proposta artística que me chamou atenção na produção do *Butoh*, em especial o processo criativo de Hijikata, que trabalha em busca de um estado corporal para encontrar o seu *Butoh*. Este interesse, com certeza, vem da minha experiência como pesquisador no GITA⁵, onde pesquisei sobre como as artes marciais praticadas dentro do grupo podem contribuir para o trabalho de ator. Ali comecei a aprender a perceber e a investigar, assim como ter interesse no processo criativo do atuante cênico.

Este percurso todo – para mostrar que nada é do nada –, me trouxe às profundezas da prática artística denominada inicialmente de *ankoku buyo*, que significa “dança das trevas”, tendo posteriormente sua nomenclatura modificada para *ankoku butoh* e em seguida apenas para *butoh* (BAIOCCHI, 1995, p. 23). O uso inicial da palavra *buyo* referente à “dança” é o que nos permite olhar o *Butoh* enquanto dança, enquanto prática artística voltada à dança. De certo que somam-se a prerrogativa de que seus dois fundadores, ou melhor dizendo, seus dois precursores Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno terem sido iniciados em experiências vivenciadas através da dança moderna japonesa.

Mas nos cabe também olhar que a dança moderna japonesa embebida nas escolas de dança moderna ocidental, principalmente alemã (*neue tanz*), vai trazer uma característica importantíssima para o próprio *butô*, que é a noção estética de corpo no palco.

Se analisarmos a estrutura da dança moderna, veremos que há nela uma maior relação com a simbiose ator, a partir da concepção de bailarino-intérprete, onde o bailarino passa a exercer grande influência na construção do espetáculo, descartando a estrutura da então dança clássica, como por exemplo o *ballet*, que se configura por normas e estruturas pré-estabelecidas, seja no âmbito físico, na narrativa e na própria concepção de cenário etc.

Estamos aqui falando da dança, mas nada nos impede de analisar o teatro em sua órbita produtiva, que já havia sofrido mudanças enormes e rompido com suas estruturas e concepções. A renúncia às correntes clássicas de produção do teatro e da dança os fez caminhar justamente para uma junção destes dois. O estudo aprofundado sobre o corpo, ao invés de não apenas a forma, uma valorização ao atuante invés de pura e simplesmente a

⁵ Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante.

personagem ou a construção cênica. Estas são algumas das características da produção artística moderna que vão fazer parte da concepção, ou dos princípios do butô.

Este caminhar para um hibridismo destas duas artes no âmbito estético e filosófico nos faz olhar o movimento artístico do butô como uma manifestação que, por mais que surgida a partir de experiências voltadas na área da dança, também vai trabalhar com concepções pertinentes ao teatro. Isso nos traz a compreensão de que, nascido neste alvoroço artístico, é também possível compreender, ou investigar o butô pelo viés da atuação cênica, da dança e do teatro, entendendo, por fim, que o termo “artesão” encontra-se nestas duas manifestações artísticas, com a função de atuante cênico.

Não pretendo aqui deflagrar definições sobre o *Butoh* e nem tão pouco limitar o pensamento traçado pelos artistas Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Faço um esforço para compreender as suas práticas no que tange aos seus estados antes de serem postos à cena, levando em consideração os processos criativos que perfizeram os caminhos do *Butoh* com o objetivo de analisar a concepção de *Corpo Morto* em sua produção, baseado nas práticas desbravadoras de Ohno e Hijikata.

O objetivo é estabelecer parâmetros que relacionem este pensamento a uma produção “artesanal”, tendo como base os preceitos da *artesania intelectual*⁶ apresentados por Charles Mills, haja vista que o atuante busca modelar o seu corpo, a fim de apresentar-se como um objeto artístico, tornando-se, portanto, nesta confluência analítica do papel do corpo, do domínio e controle deste, em um processo onde ele seja, ao mesmo tempo a criação e o criador, aqui chamado de *artesão-de-si-mesmo*.

O estudo do corpo sob esta ótica, visa perceber pontos em comum que permitam o intuir que há uma ideia “artesanal” que atua sobre o trabalho de corpo do atuante cênico e que, por mais simples que seja a ideia de uma concepção “artesanal”, existe uma complexidade que permeou a produção artística do *Butoh*. Nestas complexidades habitam conceitos que auxiliam o processo investigativo desta pesquisa e norteiam a reflexão sobre o ator ser o *artesão de si mesmo*.

Esta artesania, aqui provocada, serve para que o leitor compreenda o processo criativo comparado a maestria do artesão, essa ótica ocorre através da observação de que este processo artesanal, deste artista *artesão de si mesmo*, perfaz um caminho no qual o artista compreenda o seu próprio processo, caso contrário, ele estaria apenas criando formas.

⁶ MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009, p.22.

Abordo o *Butoh* a partir da compreensão de **Corpo Morto**, partindo das leituras das obras de Christine Greiner, Maura Baiocchi, Éden Peretta e Kuniichi Uno, que abordam o Butô apresentando a sua ancestralidade, o início de suas apresentações e suas conexões com a leitura do corpo no Japão, em momentos perfazendo o contexto histórico no qual está inserido o início do Butô. Os mesmos, também me auxiliam na compreensão do conceito estético e filosófico denominado de *ma*, que caracteriza a noção japonesa de tempo-espaço.

Para tratar da metáfora de um **corpo morto**, mergulho nos textos que descrevem os caminhos percorridos por corpos nus, embalsamados pelos seus antepassados, percorrendo corpos desconhecidos de uma ancestralidade pulsante em um país pós-guerra, marcado na densidade atômica dos processos criativos e pessoais de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Acredito que esta conexão entre os textos de estudiosos sobre o butô e os escritos dos próprios criadores desta expressão me possibilitem encontrar os caminhos que me façam compreender que este corpo que se apresenta no *Butoh* é um corpo que tem em seu processo criativo um caráter altamente ligado a compreensão de suas ações.

No Butô de Hijikata, há uma necessidade de anular-se, de “não ser”, para que a partir desta iniciativa, o artista possa interagir consigo enquanto obra e expressar-se em cena. Associo a este pensamento a proposta da ótica de **corpo desterritorializado**, anunciado por Kuniichi Uno⁷, como um processo de anulação de si mesmo.

Nesta perspectiva de corpo desterritorializado, lanço-me na árdua tentativa de construir o termo “não-corpo” tecendo um diálogo entre os conceitos de **territorialização/desterritorialização/reterritorialização e não lugar**, respectivamente nas obras de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik e Marc Augé. Neste caso, o pensamento está voltado para o artista enquanto reconhecedor e consciente da trama que desenvolve em seu corpo durante o processo criativo, de um corpo carregado de experiências, memórias, afetos etc., capaz de tornar-se a própria obra.

Diante desta composição conceitual acerca da edificação das diversas máximas sobre o corpo, torna-se salutar dizer-lhes que a compreensão de corpo que perfaz todo o caminho de escrita deste trabalho, está relacionada à ideia de **corpo** pertencente à Benedictus Spinoza, na qual o corpo é natureza, no mais amplo significado da palavra, configurando-se como ser orgânico. Neste aspecto Spinoza potencializa-se o meu trabalho e contribui com seus juízos a partir da formatação de um corpo que é ele matéria e intelecto (pensamento), opondo-se a dicotomização entre corpo e pensamento.

⁷ UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. São Paulo: N-1 edições, 2012, p.15.

O uso dos princípios de natureza de Spinoza e as análises que fiz sobre o processo criativo do corpo (natureza) que dança *Butoh* me levaram a um alinhamento com os preceitos de António Damásio em relação ao estudo da **consciência**. A consciência aqui surge da necessidade de entender os mecanismos que subsidiam o caminho que o atuante cênico percorre para alcançar o estado de “não-corpo”, haja vista que todos os procedimentos desde a desterritorialização do corpo até estabelecer-se enquanto corpo morto, passam por um processo de autoconhecimento não só da forma, mas dos impulsos geradores das ações e gestos em cena.

Ao estudar sobre a consciência identifiquei que o seu curso se dá por agenciamentos que de início acionam imagens contidas no organismo. Na esfera do *Butoh*, estas imagens são ativadas a partir do uso da **memória**, porém não me aprofundo neste conceito trazendo autores que dialoguem, pois deixo à cargo de tratar da memória enquanto procedimento do processo criativo do *Butoh*, exclusivamente por meio das considerações feitas pelos autores (já citados) que tratam da prática do *Butoh*.

Esta dissertação aborda de maneira crítica a discussão sobre o corpo na produção artística, a partir da hipótese de que o corpo do artista se auto modela/molda em um processo de construção que culmina na obra de arte, onde o mesmo corpo estará inserido. Para tanto, minha escrita, de artista maculado pela máquina chamada ocidente, materializa-se a partir da tempestade formada na união destes referenciais, onde prossigo na desventura poética de forja do termo “não-corpo” a fim de que, ao reconhecê-lo, terei também encontrado, no âmago desta produção, a possibilidade de defender e afirmar que o atuante cênico (ator e bailarino) é o *artesão de si mesmo*.

No capítulo inicial (sub-capítulo 1), apresento a concepção de corpo a qual pretendo definir enquanto compreensão de corpo e a forma como o trataremos no decorrer da pesquisa, voltado à natureza, a sua percepção enquanto natureza, deixo claro que não me valho da distinção entre o pensamento (intelecto) e a matéria real (corpo). Ainda neste capítulo (sub-capítulo 2), trato sobre a promoção da consciência enquanto fluxo de um corpo natural, orgânico em seus interstícios, porém não me amparo neste impulso para sabotar sua própria organicidade, tentando eleger uma importância maior entre o intelecto e a matéria, até porque, desde o sub-capítulo anterior esta afirmação já foi quebrada. Para finalizar este capítulo (sub-capítulo 3), discorro em um diálogo entre a memória, a concepção filosófica de tempo-espaço japonesa intitulada de *ma* e o conceito de desterritorialização para tirar-lhes o sumo denominado de “corpo desterritorializado”, conceito que se faz importante para

compreendermos futuramente o processo de corpo morto do *Butoh* e a revelação do “não-corpo”.

No capítulo intermediário (segundo), lhe apresento 3 (três) sub-capítulos: o primeiro consiste em prestar-lhes informação sobre o contexto histórico do surgimento do *Butoh*, está contido nele o início da dança moderna no Japão e a “vanguarda suja” que é um movimento de contracultura do final da década de 1950 com grande força em 1960; o segundo, considero como um parêntese entre o primeiro e o terceiro no qual teço um breve ponto de interseção entre a *neue tanz* (dança expressionista) alemã, denominada de *Ausdruckstanz* e a dança *Butoh* japonesa; após esta fulgás e importantíssima descoberta do sub-capítulo anterior, chegamos ao último, onde aprofundaremos a investigação sobre o *Butoh*, porém focados no processo criativo de Tatsumi Hijikata.

O derradeiro capítulo conduz 2 (dois) sub-capítulos e neles tento: garantir, após todas as discussões levantadas anteriormente, o ponto de vista em que o procedimento chamado de “corpo morto” tem características que o possibilitam ser compreendido como “não-corpo”; ao fim desta dissertação, exausto de discorrer sobre os termos técnicos e conceituais, reúno todo o aparato que fora criado neste percurso e faço um caminho que me direciona a olhar o atuante cênico como um artesão, como talvez, assim tenha ele surgido, no mais puro tatear de seus sentimentos e emoções, na ambivalência de se tornar obra, proponho a este *artista artesão de si mesmo* um retorno a sua casa, ao seu lar, que é ele mesmo.

A abordagem da presente pesquisa caracteriza-se como **qualitativa**, uma vez que “[...] não se preocupa com a representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão [...]” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31)⁸, que neste caso, direciona-se ao estudo da concepção de corpo baseado na perspectiva de *Corpo Morto* relacionada à expressão artística denominada Butô.

A natureza da presente pesquisa caracteriza-se como **básica**, a fim de gerar, através dos resultados da análise crítica “novos conhecimentos sem que haja uma aplicação prática prevista” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.34) neste mestrado, o que não descarta a sua aplicação em outro momento, seja por este artista-pesquisador ou por outro artista.

Quanto ao que diz respeito aos objetivos, atenho-me ao de **pesquisa exploratória**, pois “este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (GERHARDT;

⁸ GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise (Org.). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SILVEIRA, 2009, p. 35). Compreendo que a partir desta concepção é possível traçar as hipóteses que me levem à discussão do atuante cênico *artesão* ser o *artesão de si mesmo* tendo como parâmetro as análises feitas sobre a concepção de *Corpo Morto* de Tatsumi Hijikata.

Sobre o método a ser utilizado faço uso do **dedutivo**, no qual “a racionalização ou a combinação de ideias em sentido interpretativo” (KARUARK, 2010, p. 26)⁹ fazem-se de importante valor, haja vista que neste projeto proponho realizar uma análise crítica a respeito da concepção de corpo sobre o *Butoh*.

Quando decido não realizar neste momento uma atividade prática, é porquê busco me ater apenas a pesquisa de cunho bibliográfico, respeitando a necessidade de tempo que se faz necessário para desenvolver a prática através de um processo criativo. Como dito, nesta pesquisa o procedimento técnico utilizado para o desenvolvimento do projeto é o de **pesquisa bibliográfica**, uma vez que, o material a ser utilizado para subsidiar a coleta de dados e conseguinte a escrita da dissertação refere-se a “[...] material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e, [...], material disponibilizado na internet” (KARUARK, p. 28).

⁹ KARUARK, Fabiana. **Metodologia da Pesquisa**: guia prático. Itabuna: Via Litterarum, 2010.

CAP.1 O CORPO

1.1 Concepção de corpo a ser estudado

Do que precede, compreendemos não apenas que a mente humana está unida ao corpo, mas também o que se deve compreender por união de mente e corpo. Ninguém, entretanto, poderá compreender essa união adequadamente, ou seja, distintamente, se não conhecer, antes, adequadamente, a natureza de nosso corpo.

Benedictus Spinoza

Para não cair no erro paradigmático/pragmático sobre o pensamento de corpo ocidental e oriental, prefiro iniciar esta discussão sobre o corpo abordando as suas potencialidades e identificando pontos que nos sejam úteis para prosseguir com a pesquisa, sem que seja necessário me ater em um discurso que é muito propagado sobre estas duas culturas, sobre as suas diferenças.

Eugênio Barba, buscando evitar esta dicotomia geográfica, modifica o modo de pensar o corpo e o fazer teatral, chamando-os de atores do polo Norte e do polo Sul, é possível identificar características da prática teatral existente em manifestações do oriente e ocidente. Barba identifica que existem dois modos operantes ao que tange a estes dois extremos, neste caso:

O ator do Polo Norte é aparentemente menos livre. Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado [...] (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou o mimo). [...] O ator do Polo Sul não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. (BARBA, 2009, p. 30)¹⁰

Decerto que Barba desenvolve a sua pesquisa sobre a ótica da pré-expressividade, mais especificamente, aos *princípios que retornam*, onde ele vai identificar procedimentos em comum em diversas atividades cênicas e até mesmo nas artes marciais. Mais que um olhar técnico, Barba busca a partir destes critérios, desenvolver uma organicidade em cena.

¹⁰ BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

A possibilidade de trabalhar com células infinitamente menores que o ser humano permite o desenvolvimento de uma vida cênica – uma *organicidade* – que não é necessariamente realista. Mas ela deve refletir e reproduzir a complexa rede de relações que caracterizam a organicidade em um nível biológico. (...) As experimentações com a organicidade são, por si só, revolta técnica e existencial. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 209 – 210)¹¹

Durante o processo de imersão na pesquisa sobre o *Butoh* de Tatsumi Hijikata, identificaremos que há um caminho que nos guia em direção não apenas à morte, mesmo que metaforicamente, mesmo que transcendentalmente, mas para uma conexão com o ser orgânico que habita, ou que co-habita neste espaço-tempo catártico que é o corpo.

Investigar o processo de criação do *Butoh* sobre a ótica de Tatsumi Hijikata (considerado o pai do *Butoh*) e Kazuo Ohno é caminhar por ambientes desconhecidos na tentativa de encontrar rastros que nos forneçam elementos que possibilitem compreender este local onde se insere o corpo do dançarino de *Butoh*. Fato é que, estes dois artistas quebram com a tradicional concepção do corpo japonês, comprimido dentro de um kimono e enrijecido pela sua tradicional ancestralidade.

Verdade é que estes dois olhares caminham separados, cada qual com suas formas de pensar o corpo, mas os dois, neste movimento de romper com as normas, anseiam pelo reencontro com a sua natureza primeira, pelo corpo vivo e verdadeiro em cena, orgânico.

Tanto no teatro como na dança, o termo *orgânico* é usado como sinônimo de “vivo”, ou “crível”. Quem o introduziu na língua do trabalho teatral do século XX foi Stanislávski. Para o reformador russo, *organichnost’* (organicidade) e *organicheskij* (orgânico) eram qualidades essenciais nas ações de um ator, [...]. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 206)

Sponiza declara que Deus é natureza absoluta e que tudo surge a partir de sua infinitude. A partir desta ideia e me aproximando do olhar oriental a respeito de mundo, de concepção sobre natureza, podemos compreender que esta natureza absoluta é a mesma concepção de natureza levantada pelo pensamento oriental, na qual ela faz parte integrante de seu corpo e é capaz até de interferir em sua saúde. São dois pensamentos que partem de lugares diferentes, mas que chegam ao mesmo ponto, no ser orgânico.

Se por um lado os japoneses acreditam serem pertencentes a uma natureza infinita, ou melhor, às forças da natureza lhes pertencem da mesma forma como eles pertencem a elas, por outro lado Spinoza tenta explicar que o homem é parte integrada a partir da existência de Deus, que é natureza absoluta, com isso, Deus em toda a sua grandeza, só o é devido a

¹¹ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA, 2012.

existência de diversas naturezas provenientes dele, tornando assim, todas as coisas orgânicas em sua natureza primária.

Não é pretensão, desta pesquisa, impor conotações de inferioridade ou superioridade a respeito do pensamento sobre o corpo de cada região (oriental e ocidental), e sim estudar a sua substância enquanto matéria prima e essencial para o desenvolvimento da potência prática do atuante cênico. Daniel Lins¹², ao analisar a relação entre os conceitos de substância e potência descritos nos diálogos das obras de Deleuze e Spinoza, explica que:

[...] a substância, como potência absolutamente infinita de existir (e de compreender), tem um poder de ser afetado ilimitado, e que suas afecções são unicamente ativas, porque o poder é infinito [...]. Ao invés de falar da expressão da substância, poderíamos simplesmente dizer: a *substância é expressiva*. (LINS, 2009, p. 19, itálico do auto)

É importante compreender que nesta pesquisa o corpo é o sujeito, e a concepção a respeito dele está localizada no “**entre**” o pensamento spinoziano e o entendimento oriental, sem identificá-lo geograficamente e muito menos lhe aplicar o olhar cartesiano, onde há a separação de corpo e pensamento.

Segundo Michel Henry¹³ (2012, p. 12), de acordo com a ontologia biraniana sobre a disposição cartesiana a respeito da natureza e de suas características:

O corpo, em geral, foi identificado por uma filosofia célebre com a extensão, era concebido como realidade composta de diferentes partes situadas fora umas das outras. O que chamamos aqui de nosso corpo, no entanto, pode se recobrir com esse corpo *partes extra* da natureza física? Nosso corpo é antes um corpo *vivo* e, a esse título, pertence a uma região ontológica que, em virtude de suas características fenomenológicas (características que nos permite, precisamente, considerá-la essência e região autônoma), não pode ser confundida com uma extensão como a cartesiana, quaisquer que sejam as deduções, dialéticas ou não, que possam ser operadas entre essas duas ordens de realidade nas construções das ciências.

Entendendo que não há esta distinção corpo e mente, é possível compreender que enquanto natureza, tudo passa a ser uma coisa só. A partir desta ideia e levando em consideração que estamos tratando de um olhar voltado à prática cênica que nos leva à busca de uma organicidade em cena, resolvo por fim definir o atuante cênico como sujeito “natureza”, na qual o corpo (matéria) está unido à mente (intelecto) a tal ponto que não há distinção, sendo eles uma coisa só.

¹² LINS, Daniel. **Expressão**: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

¹³ HENRY, Michel. **Filosofia e fenomenologia do corpo**: ensaio sobre a ontologia biraniana. São Paulo – SP:É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2012.

Muitos estudiosos, dentre filósofos e pensadores de teatro, em seus tempos e seguindo seus princípios definiram esta relação orgânica entre corpo e mente utilizando diversos termos. O filósofo Maine de Biran (apud HENRY, 2012, p. 14-15, **negrito meu**), em sua pesquisa ontológica descreveu que “[...] nosso corpo é um **corpo vivo** [...] o corpo como ser vivo, aparecendo assim em nossa experiência natural. Semelhante corpo é igualmente uma estrutura transcendente, cujas características fenomenológicas são as próprias características da percepção [...]”. Henri Bergson¹⁴ (2005, p. 13) também descreve o corpo nomeando-o como **corpo vivo**:

Sem dúvida, ele consiste, ele próprio, em uma porção de extensão ligada ao resto da extensão, solidário do todo [...]. O corpo vivo foi isolado e fechado pela própria natureza. É composto por partes heterogêneas que se completam umas às outras. Exerce funções diversas que se implicam mutuamente. É um *indivíduo* [...].

Antônio Damásio¹⁵ (2015, p. 30) ao tratar sobre a consciência e suas relações com o corpo, nos fornece a perspectiva terminológica intitulada de o “**modelo do corpo no cérebro**”, diferente da concepção de criatura-homúculo, “o modelo é uma coleção de mecanismos cerebrais cuja principal tarefa é a gestão automatizada da vida do organismo”.

Barba e Savarese (2012, p. 208-209, **negrito meu**) denominam, ao conjunto de atores, de **organismo vivo**:

Durante o século XX, os inventores da direção teatral [...] transformaram as várias figuras dos atores num único *campo de energia*. Antes, o “Grande Ator” fazia brotar a multiplicidade partindo de sua própria particularidade individual. Agora, os reformadores do século XX trabalharam sobre a multiplicidade dos indivíduos como se eles fossem partes integrantes de uma unidade orgânica única e paradoxal. O espetáculo inteiro tornava-se então um único **organismo vivo**.

Luiz Otávio Burnier¹⁶ (2009, p. 24, **negrito meu**) ao falar sobre a técnica que deve ser usada no trabalho de ator, diz que “se o instrumento de trabalho do ator, como foi visto, não é simplesmente seu corpo, mas seu **corpo-em-vida**, então a técnica para trabalhá-lo deverá ser uma *técnica-em-vida*”.

Renato Ferracini¹⁷ (2003, p. 68, **negrito meu**) apresenta o procedimento de trabalho realizado por Stanislavski, onde “[...] na pesquisa dessa pré-expressividade e **corpo-mente**

¹⁴ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de bento Paulo neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁵ DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução Laura Teixeira Mota. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹⁶ BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica á representação**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

¹⁷ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2ª ed. Campinas, SP: Editor da Unicamp, 2003.

orgânico, Stanislavski tentou buscar, no inconsciente, a fonte criativa do ator”. Bya Braga¹⁸, ao desenvolver sua pesquisa sobre o trabalho desenvolvido por Étienne Decroux, também comunica sobre a existência de um **corpo-mente**: “O **corpo-mente** que Decroux sinaliza revela a prática de um modo de conhecimento. Para o artista francês, uma vez que a mímica corporal executa aquilo que ela pensa, esta possui, até mesmo, uma “superioridade” perante outras artes cênicas” (BRAGA, 2013, p. 51, negrito meu).

Bya Braga (2013, p.58, negrito meu) prossegue e cita a propósito do **corpo-pensamento**, onde a autora, em um diálogo metafórico, na tentativa de se aproximar das leituras que fez de Decroux, diz: “[...] Escuto Decroux dizer sobre o valor do ato criador, sobre seu elogio ao **corpo-pensamento**, sendo também sua fala uma orientação de trabalho artesanal”.

Por fim - e isso não quer dizer que os autores que tratam do corpo enquanto natureza única tenham se esgotado, farto é que dentre minha pesquisa bibliográfica, foram nestes que pude encontrar terminologias que se aproximassem do diálogo que tento travar e a compreensão de corpo que começa a ser desenhada nestas linhas – Uno, tratando de sua análise acerca da relação entre corpo e palavras nas ideias anunciadas por Antonin Artaud, confirma um trabalho na perspectiva de um **corpo orgânico** e a **ideia** de ser visto enquanto um **corpo como organismo**:

[...] as palavras são concebidas em seu limite como pura vibração corporal e simultaneamente como puro objeto paralisado. A linguagem é o corpo do pensamento, mas, em relação ao **corpo orgânico**, ela pertence ao incorpóreo. [...] O que importa, finalmente, é ainda uma outra coisa. Essa outra coisa é exatamente o próprio corpo, o **corpo como organismo**. (UNO, 2012, p. 35, negrito meu)

Como podemos ver, todas estas colocações nos levam e um mesmo ponto, compreender o atuante cênico enquanto uma natureza orgânica na qual todos os seus sentidos, sejam eles intelectuais ou motores, estão organicamente associados de forma a fazer dele uma natureza que trabalhada, é levada em potência para a cena, pois “se existir é uma potência, devemos reconhecer neles uma potência” (LINS, 2009, p. 18).

A partir destas linhas de pensamentos, recorro a Benedictus Spinoza para apoiar e reforçar o meu intuito de considerar o corpo do atuante cênico enquanto “natureza”, considerando que nele existem todos os atributos necessários para considerá-lo como tal, e

¹⁸ BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a arte da atuação: caminhos para a soberania**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.

que enquanto natureza, as suas características voltadas ao intelecto e ao motor, estão imbricadas em sua constituição:

A mente humana é capaz de perceber muitas coisas e é tanto mais quanto maior for o número de maneiras pelas quais seu corpo pode ser arranjado. (...) ora, tudo o que acontece no corpo humano (pela propor. 12) deve ser percebido pela mente. Portanto, a mente humana é capaz de perceber muitas coisas (...) a mente humana percebe, juntamente com a natureza de seu corpo, a natureza de muitos outros corpos. (SPINOZA, 2017, p. 66-67)¹⁹

Lévi-Strauss²⁰ (2012, p. 35) descreve que “o sujeito encontra assim uma realidade, é como o lugar último em que se refletem seus pertencimentos.” É sobre este pertencimento que faço minhas observações, no âmbito do atuante cênico que consegue compreender o seu processo criativo em busca desta realidade, desta organicidade durante o processo de criação.

Figura 02 - Tatsumi Hijikata (1959)



Fonte - <<http://www.jstor.org/stable/1146818>> acessado em 04/04/2017

Esta reflexão é a base da compreensão de corpo que segue nesta pesquisa, pois esta maneira de pensar o corpo, que Spinoza chama de natureza, e a mente humana são a chave que instiga a investigar os processos corpóreos de Hijikata, que propõe uma concepção a partir de um processo investigativo denominado de *corpo morto*.

¹⁹ SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

²⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da Lua: escritos sobre o Japão**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Esta mente humana prefigura o processo de entendimento das reações/ações físicas, sejam elas partindo de dentro para fora ou de fora para dentro do corpo, por sua vez o corpo as recebe através de impulsos, estímulos e age processando-os, o que faz com que o movimento retorne, não com a ideia de início meio e fim, mas com a concepção de que este movimento é um contínuo e existe o tempo todo na nossa “natureza pensante” do atuante cênico.

Dois grandes pensadores e pesquisadores do século XX discorreram suas pesquisas a respeito do impulso e a contribuição deste para o trabalho do ator:

No final de sua vida, Stanislávski tinha consciência da questão dos impulsos. Ele fala da possibilidade do ator “estimular e reforçar os impulsos que existem dentro da ação”, mas ele os associava à periferia do corpo (“os olhos e a expressão facial”), o que está em contradição com as indicações de Grotowski. Do ponto de vista de Grotowski, o ator busca uma *corrente essencial* de vida; os impulsos estão enraizados *profundamente* “dentro” do corpo e depois se estendem para fora. (RICHARDS, 2012, p. 109-110)²¹

Stanislavisk declara que os impulsos partem do exterior para o interior do corpo e Grotowski, defende que eles são gerados no interior e seguem para o exterior do corpo. Portanto, temos duas ideias sobre de onde eles partem e para onde se dirigem, não cabe aqui afirmar qual está errada e qual está certa, assim como também, qual é a melhor. Neste quesito mantenho-me neutro, pois cabe ao atuante identificar ou verificar com qual destas ele prefere desenvolver o seu trabalho e seguir em seu processo criativo (RICHARDS, 2012).

Fato é que estes dois pensadores de teatro encontram em suas pesquisas um ponto em comum, que inclusive se tornou a base de seus trabalhos, o impulso. Dado isto, verifico a grande importância deste dentro do processo criativo do ator e dentro do pensamento de corpo (natureza pensante) processado neste trabalho. O impulso provoca o caminho ao mesmo tempo em que ele é, ou está, na própria energia que percorre o caminho para gerar na “natureza” do ator a substância (potência) que emergirá em cena, “determinar a substância é, pois, reconhecê-la como absolutamente infinita e não como infinitamente perfeita; é também reconhecer sua potência. [...] A substância é o absolutamente infinito que possui toda potência. [...]” (LINS, 2009, p. 16; 18).

Quando dizemos que em cena nenhuma mão, nenhum braço, nem mesmo uma respiração acontece de forma involuntária é justamente dizer que aquele movimento feito pelo atuante cênico não nasceu ali, do nada, mas que aquele gesto, é o resultado de uma concatenação de impulsos deliberadamente provocados, construídos, produzidos. Giorgio

²¹ RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução para o inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Agamben²² (2015) desenvolve a compreensão do gesto através da percepção de sua transfiguração, que lhe propiciou chegar, onde o autor considera como o seu ápice, refere que no gesto não se produz e nem se age, porém o coloca em uma esfera do movimento na qual o gesto tem o seu fim em si mesmo. “O gesto seria o modo de tornar o significado visível. [...] A questão é como traduzi-los” (GREINER, 2010, p. 40)²³, logo, o impulso transforma-se na substância que contém, ou nele está contida a junção física e intelectual, que será a força geradora da ação (tradução dos gestos) em cena vista pelo espectador.

Sendo assim, compreender o impulso como substância potência no trabalho do ator, sugere que ele estimule a sua “natureza” não apenas por meios físicos, o que limitaria a sua atividade, mas que ele, por ser substância, tem a potência de realizar suas ações, concebendo-as a partir de si mesmo. Pois Spinoza (2017, p. 13) alega que: “Por **substância** compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado”. Spinoza esclarece que a substância existe, ou passa a existir e concebe a si mesma, identifico aí a relação/co-relação com a potência, ela existe e só ela é capaz de conceber a si mesma, diria então que o impulso é a essência da substância potência, pois é através dele que é gerada a ação em cena, ação esta que foi feita a partir da potência contida no ato, o que proporciona a existência do ser ator e bailarino, ou o surgimento da personagem no ser ator, se esta potência ocorre, então ocorre o existir em cena, o que nos leva a relação de o ator, encenando (representando ou interpretando) um papel, ter-se tornado um ser orgânico nesta co-existência com o personagem apresentado.

De acordo com a lógica spinoziana, então o impulso seria o atributo, essência da substância potência, uma vez que:

O atributo é a essência da substância [...] Cada atributo de uma substância deve ser concebido por si mesmo. [...] Com efeito, o atributo é aquilo que, da substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência (pela def. 4). Portanto (pela def. 3), o atributo deve ser concebido por si mesmo. (SPINOZA, 2017, p. 18)

A partir desta configuração o impulso se torna, por meio da percepção (intelecto), o responsável em manter a conexão entre a natureza do corpo e a mente humana, provocando o que eu chamo de “natureza pensante”, seria justamente ele também responsável em gerar a potência do trabalho do ator, e como defendo que o ator é uma natureza, não apenas corpo e

²² AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

²³ GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

nem somente mente, mas os dois em constante comunhão, me motivo a afirmar que esta potência gerada encaminha o processo criativo do ator para uma organicidade, haja vista que “Poder não existir é impotência e, inversamente, poder existir é potência (como é, por si mesmo, sabido)” (SPINOZA, 2017, p. 20), logo, a potência é por si só o existir, que para Spinoza se confirma como existência, sendo, existência é vida.

De acordo com o parágrafo anterior, no qual identificamos e analisamos o contexto no qual se insere e afirma a potência enquanto existir, é justo compreender que o existir na/em natureza é o existir por si mesmo, o que se dá através de fluxos que geram a organicidade da “natureza pensante”. Esta organicidade é a mesma que Grotowski buscava ao pesquisar sobre as ações físicas através dos impulsos. “O desenvolvimento desse trabalho sobre o impulso tem lógica se tivermos em mente que Grotowski busca os impulsos orgânicos em um corpo desbloqueado que se orienta para uma plenitude que *não* pertence à vida cotidiana” (RICHARDS, 2012, p. 109-110).

A organicidade aqui tratada, se levarmos em consideração que, para Spinoza a potência é a substância da potência, que por sua vez é a própria existência, logo chegamos a conclusão de que a potência é a veia por onde corre o existir. Neste caso, o existir configura-se a partir da potência que é a radiação provocada pelo sujeito enquanto energia. A energia está contida em qualquer ato que preconize uma potência, o que posteriormente se torna existência. “pois, se poder existir é potência, segue-se que, quanto mais realidade a natureza de uma coisa possuir, tanto mais ela terá forças para existir por si mesma” (SPINOZA, 2017, p. 20).

Então, esta “natureza pensante” é a própria organicidade que embricada pelos diversos impulsos gerados durante o processo criativo do ator vai gerar a potência viva em cena, radiar. Sendo assim, a natureza humana, e a sua complexidade entre o intelecto e as suas relações com o corpo são reafirmações de que há em sua essência, em seu existir, potências que são estimuladas por impulsos, este último, amparando-me nas concepções de Stanislavski e Grotowski, que, mesmo sendo distintas, os dois identificaram a sua importância para o trabalho que é desenvolvido pelo ator. A partir disso, concluímos que nesta ótica, o ator é uma “natureza pensante”, e que o mesmo perfaz seu processo através dos impulsos, quer de maneira consciente, ou não.

Michael Chekhov²⁴ (2010, p. 22) anuncia que “Irradiar no palco significa *dar, transmitir a outrem*. Sua contraparte é *receber*. A verdadeira atuação é um constante

²⁴ CHEKHOV, Michael. **Michael Chekhov**. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

intercâmbio de ambas as coisas”. Sendo assim, a verdadeira atuação seria justamente o ato de radiar, o que por sua vez, segundo Chekhov, só é possível quando o ator tem domínio de seu corpo.

O terceiro requisito é a *completa obediência do corpo e da psicologia ao ator*. O ator que se torna senhor absoluto de si mesmo e de seu ofício banirá o elemento de “acidente” de sua profissão e criará uma base sólida para seu talento. Somente um comando indiscutível de seu corpo e de sua psicologia lhe dará a autoconfiança, a liberdade e a harmonia necessárias a sua criatividade. (CHEKHOV, 2010, p. 6)

Compreendemos que ter domínio de seu corpo é, em termos, ter consciência dele, é utilizá-lo como natureza, vivo, orgânico, aqui pensada e já dita, “natureza pensante”. “Pois, para poderem concluir que a substância corpórea – que só pode ser concebida como infinita, única e indivisível (vejam as prop. 8, 5 e 12) – é finita, eles a concebem como composta de partes finitas e como múltipla e divisível” (SPINOZA, 2017, p. 25). O corpo, por ser finito e possível de dividir-se, serve como referência para o trabalho do ator, uma vez que este constantemente constrói e reconstrói a partir da natureza finita de seu próprio corpo. Sendo assim, o ator só é capaz de dividir o seu corpo, na criação de um personagem, ao mesmo tempo em que ele continua sendo ele mesmo em sua consciência, em sua “natureza pensante”.

No processo de atuação, o ator divide o seu corpo, ou a ideia dele? Se o ator divide a ideia do corpo do personagem, logo, o mesmo apenas utiliza o corpo como local de referência (substância) da modificação. Será possível dividir a ideia do corpo? “Disso se segue que nenhuma substância e, conseqüentemente, nenhuma substância corpórea, enquanto substância, é divisível.” (SPINOZA, 2017, p. 22)

Com isso, podemos perceber que o corpo aqui tratado, por ser substância, não se divide, mas disso já sabemos, caso é, qual a relação disto com a compreensão de corpo orgânico? Transcender esta subjetividade a respeito do corpo, de sua natureza, nos acomete a percepção de que no estado de investigação das potencialidades corpóreas de Hijikata simplesmente não há uma divisão ou tentativa de separação, ou pior, de domínio ou falta dele ao que se fere às atividades do intelecto e do corpo, o que há é o uso de suas potências enquanto natureza a partir de uma concepção sobre a morte, a vida, o corpo e uma revolta.

Mas por quê insisto em navegar nas águas densas do *Butoh*? A resposta me retorce e desfruto da compreensão de uma criação que rodopia aos braços de uma magia embalada no afago da ancestralidade daquele corpo livre, infinito e lúcido de si, sendo este corpo o mesmo que apresenta-se ao palco em potência, em vida.

Então pode ser que eu procure no *Butoh* um viés que me indique que esta lucidez possa ser compreendida como a técnica do ator, não no sentido seco e restrito da palavra, mas em um vislumbre de um processo criativo levado ao ponto em que o artista tenha consciência de sua produção, para que este não venha a cargo de produzir em automatismos sem significados, onde as ações e gestos do artista simplesmente surjam e desapareçam sem que o próprio venha a desconhecer o caminho de intenções que vieram a gerar as suas ações em cena.

O que significa, no entanto, de maneira mais precisa, e *considerada no próprio plano ontológico*, essa contingência constitutiva de relação entre uma consciência e um corpo, contingência que, por sua vez, funda, convoca e torna assim necessária a questão do corpo? Corretamente interpretada, semelhante contingência só pode significar isto: em relação à esfera da subjetividade, que se identifica com a própria existência, essa outra região ontológica, na qual pode aparecer e se desenvolver algo como um corpo, é uma realidade heterogênea, essencialmente diferente. Enquanto uma pesquisa se move exclusivamente no interior da esfera da subjetividade, ela não encontra nada que possa se chamar de corpo, muito menos nosso corpo. É só quando se sai dessa esfera originária, quando se efetua uma “passagem” para alguma coisa que se situa fora dela, é que tal encontro com o “corpo” se torna possível. O que existe fora da esfera da subjetividade é o ser transcendente. (HENRY, 2012, p. 12)

Neste fluxo - permita-me chamar de migratório - sobre a subjetividade do corpo enquanto natureza, enquanto rede de organicidade responsável em receber e transmitir em um nível orgânico a construção cênica, que debruço meus esforços na tentativa de poder compreender melhor não todo o processo, mas o momento em que o “corpo morto” passa a ser acionado como um procedimento de criação do corpo que se instaura em cena.

1.2 A consciência na organicidade do corpo

[...] o artesão trata com o mesmo cuidado do interior e do exterior, do avesso e do direito, das partes visíveis e das que não o são. [...]

Claude Lévi-Strauss

Neste momento, adentramos no corpo, entenda o corpo como sendo a “natureza”, que é próprio de todo e qualquer ser humano, haja vista que a sua existência lhe permite a possibilidade de seu uso e todas as afecções e percepções que lhes são permitidas. Mas enfim, superamos o discurso se há separação ou não entre corpo e intelecto, pois já ficou evidenciado no sub-capítulo anterior que, aqui nesta pesquisa, o corpo e o intelecto enquanto natureza é entendido como “natureza”, sendo assim, além de serem um só, são a mesma coisa. Então,

agora tentaremos esclarecer o atributo que se faz necessário, todavia importante, para que se chegue a concepção de um ator *artesaõ de si mesmo* que utiliza seu corpo através da ótica de ser uma “natureza”.

Aqui vamos falar sobre a percepção, que integrada de maneira orgânica durante o processo criativo do corpo do atuante cênico, passa a ser considerada a essência/atributo da consciência que lhe permite compreender o seu processo.

O pesquisador António Damásio (2015, p. 28) apresenta duas características que fazem parte da construção da consciência, denominadas de “organismo” e “objeto”:

[...] e em função das *relações* que esses atores mantêm durante suas interações naturais. O organismo em questão é aquele dentro do qual a consciência ocorre; o objeto em questão, é qualquer objeto que vem a ser conhecido no processo da consciência; e as relações entre organismo e objeto são os conteúdos do conhecimento que denominamos consciência. Vista dessa perspectiva, a consciência consiste em construir um conhecimento sobre dois fatos: um organismo esta empenhado em relacionar-se com algum objeto, e o objeto nessa relação causa uma mudança no organismo.

Trazendo para a nossa pesquisa, é importante ressaltar que esta percepção se dá por meios que permitam o ator compreender que as tensões e in-tensões (objetos) geradas em seu corpo correspondem aos impulsos (substância da potência), que por sua vez, responde a realização das ações expressas pelo próprio corpo (organismo) do atuante cênico. Sendo assim, os dois agem simultaneamente. A partir deste entendimento de como se dá a estrutura da consciência, e que desenvolveremos este sub-capítulo, investigando como ela desenvolve-se dentro do processo criativo do *Butoh*.

Nos perguntamos: qual a relação entre a consciência e a prática do *Butoh* de Hijikata? A resposta nos vêm de ímpeto quase que aniquiladora: se compreendermos que “A consciência, essa rede caótica formada pelos efeitos da herança cultural em nosso cérebro [...] faz o trânsito entre exterior e interior” (DENNETT apud GREINER, 1998, p. 93) dentro de todo um trabalho com as correntes indutoras de uma produção fortemente pautada em uma pesquisa pessoal, em um encontro com o seu eu e sua ancestralidade, com a sua natureza, caminho percorrido por Hijikata que faz parte importante em seu *Butoh*, torna-se ela (a consciência), justamente o “entre” que corresponde a todo um processo que, para o bailarino de *Butoh*, o permitirá perceber seus estados corpóreos, auxiliando-o a compreensão de seus gestos e ações em cena.

Veja bem, o pensamento não é a prova ou a razão da existência, ele o é e existe através da concepção de que co-habita com a existência a partir do momento em que ele passa a existir, assim como a existência, que aqui neste caso chamarei de “natureza”, existe pelo fato

de existir e pela ideia (pensamento) de existir, com isso, chamarei o corpo, que ao obter conhecimento dos *objetos* que interagem com o *organismo* (e vice e versa), traz à consciência sua “natureza”. Logo, podemos concluir que o intelecto (infinitude) e o corpo (finitude) existem em união.

Diz-se **finita** em seu gênero aquela coisa que pode ser limitada por outra da mesma natureza. Por exemplo, diz-se que um corpo é finito porque sempre concebemos um outro maior. Da mesma maneira, um pensamento é limitado por outro pensamento. Mas um corpo não é limitado por um pensamento, nem um pensamento por um corpo. (SPINOZA, 2017, p. 13)

Intelecto (pensamento, ideia, razão) constantemente é caracterizado como faculdade da mente, o que nos leva a pensar que há uma distinção entre as funções da mente e as funções do corpo. O corpo, por sua vez, é posto como matéria a qual pertencem às atividades ditas “motoras”, tais como andar, falar, escrever, olhar etc. Esta ideia, este cartesianismo que pré-figura a existência das coisas a partir de uma conotação preponderantemente ligada a “essência”, nos conduz a uma separação da própria existência.

Se Descartes anuncia “penso, logo existo”, por outro lado podemos responder que só pensamos devido a possibilidade de existir, existir enquanto matéria, natureza. Esta contrarresposta, a meu ver, ainda não seria o melhor olhar para pautar a concepção de corpo nesta pesquisa, pois quando tento “prevaler” a ideia de que o corpo é o motivo de se poder chegar ao intelecto, à consciência, crio mais uma vez uma dicotomia de que eles atuam de forma separada e que o estímulo de um cria a existência do outro.

Não, não é esta a concepção de corpo a qual pretendo desenvolver aqui, trago a ideia de que estas duas essências atuam de maneira constante e indistintas em uma inter-relação na qual o corpo é possível de ter **consciência** de suas atividades o que abre as portas para a concepção de que os dois (corpo e intelecto) co-habitam, pois, ao identificar que a consciência também existe e pertence à faculdade do intelecto, logo, concluimos que este co-habitar do corpo e o intelecto, gerando a “natureza pensante” é a prova única de que a consciência, ou que o atuante cênico, desenvolvendo o seu processo criativo de forma consciente, percebendo os impulsos gerados em sua natureza (corpo e intelecto) estará perfazendo o seu trabalho de forma consciente. Sendo assim, sua natureza estará atuando de forma orgânica, a partir dos pressupostos aqui apresentados.

Spinoza (2017, p. 35) confirma e define este co-habitar explicando que tudo o que faz parte do intelecto está contido na natureza.

[...] por natureza [...] devemos compreender o que existe em si mesmo e por si mesmo é concebido, ou seja, aqueles atributos da substância que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é [...], Deus, enquanto é considerado como causa livre. [...] Um intelecto, seja ele finito em ato, deve abranger os atributos de Deus e as afecções de Deus, e nada mais. Uma ideia verdadeira deve concordar com o seu ideado [...], isto é (como é, por si mesmo, sabido), aquilo que está contido objetivamente no intelecto deve existir necessariamente na natureza.

A partir desta citação, identificamos que o existir enquanto consciência, enquanto “natureza”, surge da necessidade da natureza existir no intelecto e vice e versa, pois estes co-habitam, e este co-habitar gera o conhecimento, o que leva à consciência. Pois a “[...] consciência é conhecimento, conhecimento é consciência, não menos interligados [...]” (DAMÁSIO, 2015, p. 33).

Com isso, a partir desta lógica, podemos pensar a respeito do trabalho do atuante cênico que, para um personagem (ideado) existir, é necessário que este esteja em concordância com a ideia e o conhecimento de suas próprias substâncias potenciais que foram formuladas a partir do contato consigo mesmo, seu autoconhecimento, que gerou a consciência de seu corpo.

Esta concepção nos leva a pensar que um processo criativo no qual o ator esteja amalgamado em procedimentos que lhe permitam ter consciência de sua natureza, lhe levarão a percorrer um caminho que terá como destino um corpo orgânico em cena, quando trato de organicidade entende-se por verdadeiro, crível. Michael Chekhov (2010, p. 23), buscando esta organicidade vai elaborar exercícios psicofísicos que estimulem os atores a alcançarem-na.

Mediante os exercícios psicofísicos sugeridos, o ator pode aumentar o seu *vigor interior*, desenvolver suas aptidões para *irradiar e receber*, adquirir um sutil sentido de *forma*, enriquecer seus sentimentos de *liberdade, desenvoltura, calma e beleza*, vivenciar o significado de seu *ser interior* e aprender a ver as coisas e os processos em sua *integridade*.

Do mesmo modo em que, Stanislavski e Grotowski desenvolveram o chamado método das ações físicas, com os pontos de partida divergentes, porém buscavam tornar o trabalho cênico do ator em algo orgânico, natural, verdadeiro, mesmo que seguindo alguns procedimentos, pois:

Se o ator executa a linha de ações físicas com verdade, ele vai viver no palco de maneira genuína, e isso, por sua vez, acabará sendo percebido pelo espectador. [...] Antes de qualquer outra coisa, o ator deve *ver seus próprios modos de fazer* (na vida cotidiana) para que depois possa *construir* esses “fazeres” (ações) no palco de forma consciente. (RICHARDS, 2012, p. 109-110).

“Com efeito, aquilo cuja natureza (considerada em si mesma, obviamente) envolve a existência é causa de si mesmo e existe exclusivamente pela necessidade de sua natureza.”

(SPINOZA, 2017, p. 32). As modificações que envolvem a natureza, são feitas através das necessidades da existência da própria natureza, então, é correto afirmar que, a natureza induz ela mesma a fim de obter as modificações necessárias, a isto se encaixa a ideia do ator ser o *artesão de si mesmo*.

Neste ponto, nos aproximamos das características de ator, segundo a pesquisa de Bya Braga (2013, p. 52) desenvolvida sobre o trabalho de Étienne Decroux:

[...] ser ator, para Decroux, é ser um artista que possui uma relação distinta com um material, seu corpo-pensamento, fabricando algo por meio da experiência em si, no ato de esculpir em si, em sua complexa materialidade. Ato que apresenta o homem rivalizando com a criação *pela e com* a natureza. Ser ator, para Decroux, é não mostrar sua pessoa e sim “outra coisa” por meio dela, tornando-se “obra de arte”, artefato do real.

Uma vez que o atuante cênico modifica a sua natureza (corpo, ideia e pensamento) com a intenção de alcançar-se enquanto “artefato”, que corresponda às características do seu personagem, que se configura aqui como uma outra natureza (finita), instaura-se a co-existência. O corpo finito do atuante cênico existe e opera devido a finitude do corpo da personagem, e vice e versa, isto é, o corpo do atuante cênico só existe porque aí existe a personagem enquanto “causa” de sua outra existência, é nesta co-existência que habita a atuação.

Segundo Spinoza (2017, p. 33-34):

Nenhuma coisa singular, ou seja, nenhuma coisa que é finita e tem uma existência determinada, pode existir nem ser determinada a operar, a não ser que seja determinada a existir e a operar por outra causa que também é finita e tem uma existência determinada; por sua vez, essa última causa tampouco pode existir nem ser determinada a operar a não ser por outra, a qual também é finita e tem uma existência determinada, e assim por diante, até o infinito.

Ao que diz respeito ao *Butoh* e a sua compreensão a respeito da experiência de haver uma co-existência, Édén Peretta (2015, p. 93)²⁵ informa que através da técnica do “processo de metamorfose proposto no treinamento da dança *Butô* instaura a coexistência de “dois corpos” em um mesmo indivíduo”, uma vez que o corpo do atuante cênico “[...] se transforma passando através de sucessivas reencarnações e algo sempre idêntico a si mesmo enquanto resultado de uma série de reencarnações. Dois corpos no mesmo corpo” (KASAI apud PERETTA, 2015, p. 93).

²⁵ PERETTA, Édén. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Figura 03 - Tatsumi Hijikata (1960)



Fonte - <<http://www.jstor.org/stable/1146813>>, acessado em 04/04/2017

A partir da análise do que fora escrito até este ponto, é possível identificar como o processo criativo trabalhado de maneira consciente pelo atuante cênico, comprometendo o seu *bios cênico*²⁶ caracterizado como “natureza pensante”, ou “corpo-pensamento” como sugere Decroux para a construção de um “artefato”, nos encaminhamos a perceber que a consciência enquanto responsável pelo trânsito entre o *exterior e interior*²⁷ desempenha um papel importantíssimo para o estado de co-existência do atuante cênico, quando este em cena é ele e também é o outro.

Grotowski em sua pesquisa sobre o corpo faz algumas observações a respeito de duas formas de abordagens existentes, trago para a discussão a primeira abordagem citada pelo mestre. Este trecho é importante para percebermos o quanto a consciência é um aspecto relevante para o processo criativo e conseqüentemente, para o trabalho corporal do atuante cênico e que, podemos compreender o uso das artes marciais, que se utilizam dos movimentos

²⁶ A organicidade está intimamente relacionada à presença e ao bios cênico. BARBA, SAVARESE, 2012, p.206.

²⁷ DENNETT apud GREINER. **Butô**: Pensamento em evolução, 1998, p. 93

de forma consciente e empregadas como treinamento psicofísico, podem contribuir para esta consciência do atuante sobre o seu próprio organismo (natureza).

A primeira abordagem é colocar o corpo num estado de obediência domando-o. [...] O perigo dessa abordagem é que o corpo se desenvolva como uma entidade muscular, então, sem ser suficientemente flexível [...] e “vazio” para ser um canal permeável para as energias. O outro perigo – ainda maior – é que a pessoa reforce a separação entre a cabeça, que dirige, e o corpo, que se torna uma marionete manipulada. Apesar disso, eu deveria ressaltar que os perigos e os limites dessa abordagem podem ser superados se a pessoa tem total consciência deles e se o instrutor é perspicaz nesse campo – geralmente encontramos exemplos no trabalho sobre o corpo praticado nas artes marciais. (RICHARDS, 2012, p. 144-145, grifo meu)

Esta consciência citada por Richards, é o fio condutor da pesquisa aqui apresentada, pois, como dito, o ator que usa o seu organismo de maneira consciente é capaz de potencializar a sua prática em cena. O que faz a consciência ser algo importante para esta pesquisa? Hijikata buscava novas formas de pensar o corpo do atuante em cena, mas este objetivo, para Hijikata perpassava por um processo de investigação de seu próprio corpo, um estudo de suas próprias capacidades físicas e intelectuais; entenda que o intelecto está presente na produção de Hijikata a partir do momento em que se faz extremamente necessário – em seu processo criativo – a compreensão dos seus impulsos e tensões geradas.

A importância da *expansão da consciência física* para além da sensibilidade humana, mesmo que trabalhada através de diferentes metodologias, encontra-se igualmente na obra de Tatsumi Hijikata, configurando-se, portanto, como um outro elemento comum ao *butôtai* de ambos artistas. Essa sensibilidade expandida, responsável pela assimilação de outras formas de vida na constituição da corporeidade, potencializaria o desenvolvimento de uma consciência também ampliada que, ao invés de aumentar a capacidade de ação do dançarino, aumentaria a compreensão de seus próprios limites. Nesse sentido, o conhecimento das possibilidades e dos limites de seu corpo seria um dos mecanismos indispensáveis ao dançarino para o processo de construção cênica, enquanto que o domínio técnico de um gesto codificado, em si mesmo, poderia apresentar-se mais como um obstáculo do que como um valor. (PERETTA, 2015, p. 152)

A consciência é também o contato dialético entre o corpo (natureza) com a sua própria experiência, que o *butoka* obtém a partir do processo de investigação do seu/com o seu próprio corpo.

Ao invés de dizer que toda consciência é consciência de alguma coisa como Husserl, Bergson quer dizer que toda consciência é alguma coisa, e qualquer coisa será imagem translúcida – se nada para nem reflete a luz, ou a imagem da luz – como se toda luz fosse negra e imperceptível, parecida com os raios cósmicos. Nossa consciência seria como uma tela preta que interrompe a translucidez de toda a luz, que se torna visível como imagem apenas com esta tela preta. Uma imagem é uma opacidade no cerne da translucidez da luz. (UNO, 2012, p. 122-123)

Mas, se a consciência é por si só alguma coisa, e seguindo esta lógica ela é imagem, podemos dizer que a consciência é matéria criadora de imagem. Esta experiência da consciência ser imagem nos encaminha para o raciocínio de que esta experiência, este momento de ser imagem - realidade dialética que coincide com o pensamento de natureza levantado no início deste capítulo - confabula com a produção de Hijikata e os acionamentos que este utilizava metodologicamente para compor seus trabalhos.

[...] Desse modo, materializava o seu desejo de demolição do organismo social – ou da sociedade – através da fratura das estruturas de seu microcosmo simbólico, seu organismo individual, isto é, o corpo humano. Para realizá-lo, Hijikata tentava capturar e repropor todo tipo de emoções, paisagens e sensações, valendo-se de palavras e conceitos, que possuíam para ele uma fisicidade concreta e, por isso, poderiam proporcionar um específico estado físico. Acreditava, portanto, em uma rota direta para as imagens, não necessariamente arquetípica como no entendimento ocidental, mas imediatamente disponível na conexão entre corpo e espírito. Dessa maneira, tendo as imagens como elemento desconstrutivo do corpo, sua técnica atuava buscando suspender a consciência racional para transformá-lo em uma instância permeável aos fluxos interno e externo, criando as condições necessárias para uma aproximação à essência da própria matéria. (PERETTA, 2015, p. 96)

Aqui a imagem ganha forma, literalmente, advinda da memória, considerada aqui como a experiência criadora da imagem, até a sua materialização, ou melhor, sua expurgação enquanto matéria, resultante na imagem que é o corpo de Hijikata. Falaremos melhor sobre o procedimento do uso da memória, no processo criativo de Hijikata, durante o segundo capítulo.

O corpo (natureza), presente no *Butoh* de Tatsumi Hijikata, existe neste diálogo da existência de uma produção a partir da memória constituída de imagens que formam uma fisicidade²⁸ concreta e consciente, pois o conhecimento de si é gerado a partir da experiência, “é preciso dizer que todo conhecimento deriva da experiência, pois a condição de possibilidade de experiência é ela mesma uma experiência” (HENRY, 2012, p. 37). Com isso, podemos compreender que para ter a consciência dos gestos, da natureza de seu próprio corpo, o *butoka* necessita experimentar um contato ou uma zona de contato consigo mesmo.

E se “todo conhecimento deriva da experiência”, então a natureza (corpo) do *butoka* está intercalada com a própria origem do conhecimento dita por Henry, na experiência, haja vista que “[...] quando se pesa em *butoh*, aquele que está iniciando terá que retirar a experiência do seu próprio movimento [...]” (BAIOCCHI, 1995, p. 79).

²⁸ [...] a *fisicidade* corresponde à parte mecânica pela qual se opera uma ação física. Da fisicidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espço, enfim, tudo o que corresponde à parte mecânica da ação física. FERRACINI, 2003, p.115.

Se a consciência parte de um emaranhado de diálogos entre a experiência, memória e imagens, logo estamos diante de uma concepção altamente voltada para uma experiência formadora do EU²⁹ do atuante cênico, em alguns casos entendido como o *self* ou *bios*, aqui tratado como *natureza-pensante*.

A partir desta ótica, podemos considerar o corpo como uma realidade experimental³⁰ que trabalha na obtenção do conhecimento de si mesmo a partir de seus “gatilhos” que compoem a sua natureza-pensante.

[...] A condição do próprio corpo tem que ser mudada. Através das palavras, o método de Hijikata faz os dançarinos conscientes de seus sentidos fisiológicos e ensina-os a objetivar seus corpos. Os dançarinos podem então “reconstruir” seus corpos como coisas materiais no mundo e até mesmo como conceitos. Ao praticar os exercícios repetidamente, os dançarinos aprendem a manipular seus próprios corpos fisiológicos e psicologicamente. Como resultado, dançarinos de *butoh* podem transformar eles próprios em tudo desde um tapete molhado a um céu [...]³¹

Não quero aqui dizer que este é o caminho ou o único caminho para uma prática fundada em *Butoh*, muito menos que este é um método ou o único método, mas proponho enveredar minha investigação tendo como ferramenta de minha hipótese o uso da consciência nesta prática e que esta consciência faz parte dos procedimentos que possibilitam ao atuante cênico poder desenvolver sua produção de forma orgânica. Desse modo, podemos afirmar que é a partir de um processo criativo que tem como critério a sua produção de maneira consciente que se torna possível investigar, analisar e identificar o trabalho do atuante cênico como sendo o de um *artesão*, conseqüentemente, um *artesão de si mesmo*.

1.3 A memória, o MA e o corpo desterritorializado

“Quando uma pessoa vê a “verdade”, a verdade é realidade sem forma.”

*Albert Low*³²

Neste sub-capítulo, trataremos sobre a possibilidade, ou potencialidade da existência de um corpo que se desterritorializa de si mesmo, que seria uma negação do corpo sobre ele

²⁹ Christine Greiner ao tratar sobre algumas concepções que são vestígios Zen de budismo, nas palavras de Dôgen Kigen (1200-1253) cita que: “Dôgen nunca admitiu um eu transcendente, mas sim um eu que emerge da experiência”. GRENIER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: Helsinki, 2015, p. 39-40.

³⁰ GREINER, 2010, p.51.

³¹ NANAKO, Kurihara. *As palavras do Butoh*: [introdução]. Livre tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 12-28. Tradução de The Words of Butoh: [Introduction]. Ver Anexo 2.

³² LOW, Albert. *A prática do Zen e o conhecimento de si mesmo*. São Paulo – SP: Editora COLTRIX, 2005.

mesmo. Entenda que esta concepção funciona como uma via negativa dentro do processo criativo praticado no *butô*, esta negação é entendida como o ato de perceber-se a si mesmo, tendo como objetivo a consciência, ou auto-consciência de sua natureza.

A concepção de desterritorialização, que norteia este sub-capítulo, baseia-se primeiramente nos escritos colaborativos de Gilles Deleuze e Félix Guattari e posteriormente na parceria de Félix Guattari e Suely Rolnik. Para esta pesquisa, me aproximo da concepção de desterritorialização do corpo, ou de corpo desterritorializado proposta por Kuniichi Uno - orientando de Gilles Deleuze - na qual ele, a partir da problemática filosófica do corpo, identificou que “a dança não somente desloca ou “desterritorializa” a imagem do corpo” (UNO, 2012, p. 15), onde este passa a ser, ou pertencer, a uma potência criadora e esta concepção aproxima-se do entendimento de corpo a qual desenvolvo no decorrer desta pesquisa para tratar posteriormente do “não-corpo” a partir da ótica do *corpo morto*, haja vista que este termo provoca um deslocamento do olhar sobre o próprio corpo.

Figura 04 - Tatsumi Hijikata (1972)



Fonte - <<http://www.jstor.org/stable/1146810>> , acessado em 04/04/2017

Neste sub-capítulo, vamos percorrer os caminhos que nos levam a compreender o corpo como sendo uma natureza desterritorializada de si mesma, para posteriormente percebermos como esta concepção de desterritorialização pode contribuir para o entendimento das manifestações corporais anunciadas por Tatsumi Hijikata durante o processo de construção do seu *butô*.

Percebemos até aqui, que o corpo é uma “natureza” e que o seu estado de consciência lhe permite compreender os impulsos que são gerados durante o ato criador do atuante cênico sobre o seu próprio corpo, o que por sua vez lhe permite trabalhar a sua natureza de forma mais eficaz e eficiente ao que se refere à organicidade da cena, e que há de se ter alguns cuidados para que este corpo não se torne vazio e tampouco inflexível (RICHARDS, 2012). A problemática que nos move agora é: como, a partir das concepções de *corpo morto* é possível alcançar a organicidade (verdade) em cena, quais caminhos são possíveis seguir para se trabalhar através desta ótica?

O objetivo aqui, não é promover um método, ou destacar uma técnica corporal ou um treinamento específico, mas discutir sobre uma concepção de corpo que se aproxima e nos faz compreender melhor como se desenvolvem estas práticas, ou melhor, como poder observá-las e tentar compreender seus processos (intelectuais, físicos, impulsos, experiências etc.).

[...] a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. [...] O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido [...]. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. [...] O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. [...] A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 388)³³

Como dito anteriormente, o ato de desterritorializar-se é a “via negativa”, ou melhor dizendo, um “princípio da negação, no qual a ação sempre começa na direção oposta àquela do destino final” (FERRACINI, 2003, p. 62), que visa o reencontro do atuante cênico com ele mesmo, é um processo de investigação pessoal que caminha para a compreensão de sua potência, ou seja, de sua existência. Kuniichi Uno (2012, p. 27) descreve sobre o bailarino Nijinsky e como se deu a desterritorialização:

O acontecimento que é Nijinsky surgiu no interstício do capitalismo, do estado, das guerras e das revoluções do século XX como uma “desterritorialização” do desejo da dança. [...] O corpo de Nijinsky se localiza neste paradoxo. Sua dança [...] é, ela mesma, a conclusão de uma assombrosa desterritorialização. E logo ele reencontra a ele mesmo [...].

Como podemos perceber, esta “desterritorialização” do olhar sobre o corpo tem sua importância, quando ela propicia a quem se desterritorializa se reconhecer, se reencontrar, a isso identificamos a potência desta prática. Esta natureza desterritorializada segue em constante fluxo para o atuante, uma vez que o trabalho com o seu corpo nunca termina.

³³ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

Greiner fala sobre a medicina clássica no Japão e a relação dela com a individualização, aborda algo pertinente à ótica de corpo para o atuante cênico, possível de ser utilizado nesta pesquisa, uma vez que esta concepção volta-se ao uso do corpo e da natureza que o rodeia, na qual “a natureza do si mesmo sempre foi processual e em fluxo como a natureza” (GREINER, 2015, p. 27).

Compreender o corpo como um outro, que desaloja-se para se realojar, é sem dúvida um ato de distanciamento do sujeito para com o objeto, podemos anunciar então que, esta configuração, que este distanciamento é parte do processo de perceber, de se conhecer. E o distanciamento é justamente para que não haja o risco de contaminação a respeito do entendimento de si mesmo, por isso, quando Uno fala sobre o “reencontro”, quer ele anunciar que o atuante cênico (bailarino e ator) retorna. Quer dizer, reterritorializa-se.

A esta ideia e a percepção do “si mesmo”, associo à pesquisa sobre a percepção de Merleau-Ponty³⁴ (2015, p. 45-46):

A certeza que tenho de mim mesmo é, aqui, uma verdadeira percepção: eu me apreendo, não como um sujeito constituinte, transparente a si mesmo e que desdobra a totalidade dos objetos do pensamento e da experiência possíveis, mas como um pensamento particular, um pensamento engajado em certos objetos, um pensamento em ato, e é sob esse aspecto que estou certo de mim mesmo. O pensamento é dado a si mesmo; de algum modo, estou lançando no pensamento e disso me apercebo. Sob este aspecto, estou certo de ser pensamento disto ou daquilo, ao mesmo tempo que estrito pensamento.

A concepção que parte da ótica Zen Budista assemelha-se a este olhar de esvaziamento (desterritorialização) ao mesmo tempo em que assume uma postura voltada a percepção de si mesmo em comunhão com a natureza ao redor. Com isso, esta camada de consciência que parte de uma posição perceptiva sobre algo ou alguém, só é alcançada através da ação de esvaziar-se.

A Forma nada mais é que o Vazio

O Vazio nada mais é que a Forma

(LOW, 2000, p. 52)

A memória faz parte do processo constitutivo deste corpo, ele por si só já é uma natureza territorializada pelas lembranças das experiências vividas desde cedo no útero de sua mãe. Como vimos anteriormente, que a consciência é matéria criadora da imagem, é perceptível que na prática de Kazuo Ohno, uma das características mais fortes em sua

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. 1. ed., Belo Horizonte: autêntica Editora, 2015.

produção é o trato com as imagens interiores, devido a isto ele insiste em retornar ao ventre materno, a sentir a chuva, flor etc., é um caminho que não deixa de ser endógeno, na busca de encontrar o seu “EU” primário, ou primitivo, desarraigado dos conceitos, preceitos e paradigmas de uma sociedade que dita parâmetros e regras.

Dançar não por experiência, nem mesmo
para se mostrar. Limite. *Soul*, espírito, *heart*
– ah, que lindo! Dançar é cuidar muito,
muito dele. A alma, minha alma, mamãe, as
cerejeiras em flor, numa floração sufocante.
Então há o sol, os planetas que giram.
Indiferentes a tudo isso, estendam os braços,
bem abertos. Não é ver, não é pensar com a
cabeça. Se pensarem, tudo parecerá tolice e
não se faz mais nada. Estendam os braços,
bem abertos, sem pensar. Tem que ultrapassar
a lógica e mergulhar assim, ligeiro, sabe?
Vivemos sobre a terra sem nos darmos conta.
Vivemos sem pensar. O sol, a mãe, o filho...
Como estender os braços para tudo isso?

Kazuo Ohno³⁵

Hijikata também desenvolve sua percepção e construção corporal através da memória, ele aciona momentos vividos em sua infância, tais como a lama em seu corpo quando a neve derretia, o corpo que ficava amarrado, as crianças com seus corpos presos em cestas enquanto os pais colhiam o arroz e o vento, que misturado ao ar frio da inóspita *Tohoku*, onde nascera, provocava a sensação de lhe rasgar a pele.

A Lama:

Eu tenho a sensação de que há um nó de madeira, em algum lugar na minha parte inferior do abdômen preso na lama, que está gritando alguma coisa. Enquanto na lama, ocorre-me que eu poderia muito bem acabar sendo uma. Ao mesmo tempo que este sentimento insuportável vem a tona em meu corpo, algo estranho toma forma na lama. É como se meu corpo tivesse, do seu núcleo, retornado ao seu ponto de partida. [...] Mas eu posso, eu sei, declarar que o meu *butoh* começou lá com o que eu aprendi com a lama no início da primavera, não de nada a ver com as artes

³⁵ OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: N-1 edições, 2016, P. 42.

cênicas de santuários ou templos. Eu estou claramente ciente de que eu nasci da lama e que meus movimentos agora foram todos construídos sobre isso.³⁶

A Criança:

[...] aquelas crianças, que tratavam suas mãos como se elas não fossem suas próprias mãos. Seus corpos eram delas mesmas, mas suas mãos elas tratavam como coisas. É por isso que elas provavelmente se sentiram “outras”. Elas fizeram todos os tipos de coisas, como às vezes torcer os ouvidos para afastá-los. Embora esta história pareça totalmente ridícula, aqueles movimentos lá mais tarde tiveram um efeito de grande alcance no meu *butoh*. O que aprendi com aquelas crianças influenciou muito meu corpo.³⁷

O vento:

[...] gostaria de falar um pouco sobre a fria Akita, onde cresci e onde sopra um vento selvagem e tempestuoso. [...] há algo chamado “vento Daruma”. [...] às vezes, quando o vento faz uma rajada para o norte, a neve faz um redemoinho e o vento é simplesmente incrível. Então, uma pessoa de Tohoku pode ficar envolvida no vento que sopra do caminho entre os arrozais para a minha porta da frente e, vestida no vento, torne-se um vento Daruma de pé na entrada. O vento Daruma entra no salão, e isso já é *butoh*.³⁸

Mas o que realmente a memória tem haver com o estado de desterritorialização o qual está inserido o corpo do *Butoh*? Em que momento a memória se faz ferramenta ou procedimento para a obtenção deste corpo que dança *Butoh*?

Antes precisamos entender qual a finalidade na memória, ou como ela pode ser utilizada nos princípios do *Butoh*. Para o corpo *Butoh*, o corpo do *butôka*, é possível dizer que a memória modifica a qualidade da matéria (corpo, natureza pensante) e prossegue na re-significação deste a partir do momento em que ela é a base para a criação dos gestos e ações desenvolvidas em cena.

No processo de investigação arqueológica do corpo, colocado em cena pela práxis artística de Tatsumi Hijikata, se instauraria o fenômeno de reificação dos múltiplos níveis da memória inscritos na materialidade do corpo. Essa objetificação das memórias pessoais, coletivas e universais, teria como objetivo modificar as qualidades da matéria que compõe o “corpo de carne”, tornando-as visíveis também em um plano físico. Nesse o próprio corpo seria reconstruído enquanto objeto [...]. (PERETTA, 2015, p. 152)

É importante observar que na concepção de corpo do *Butoh* há terminologias que servem para diferenciá-lo: o “corpo de carne” (*nikutai*) se refere a matéria física, ou

³⁶ HIJIKATA, Tatsumi. **Vento Daruma**. Livre tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 71-81. Tradução de Wind Daruma. Ver Anexo 5.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

materialidade crua do organismo humano³⁹, o *shintai* (corpo cultural)⁴⁰ seria o corpo cotidiano, socialmente construído de regras e pertencente a um contexto social. É a partir da subversão do *shintai*, do corpo cotidiano e da pesquisa sobre as diferentes qualidades da matéria orgânica que o *butôka* consegue alcançar o seu *butôtai* (corpo butô). No *Butoh* esta transmutação se faz através do uso da memória.

Hijikata considerava o corpo como um reservatório da memória do inconsciente coletivo e sua dança parti da exploração desse universo de reminiscências encravadas na própria carne [...]. Essa espécie de repositório da memória, é na verdade permeada simultaneamente por diferente estratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o *ankoku* de cada dançarino: a sua matéria escura. (PERETTA, 2015, p. 100)

Considerando que cada um de nós é composto por memórias desde a tenra infância, e que elas estão encravadas em nosso organismo (*nikutai*), daí entra o importante olhar ao corpo pensado por Hijikata que é a antítese à dualidade existente entre corpo ser diferente de pensamento. Para Hijikata não há esta diferenciação, pois ocidentalmente temos o costume de identificarmos a memória como sendo abstrata e, portanto, pertencente ao nível do pensamento, o que por sua vez acaba por ignorar a participação do corpo enquanto organismo capaz de receber, processar e responder aos estímulos de uma experiência, com isso, fica o corpo relegado ao simples fato de exercer suas atividades motoras.

Para Hijikata era diferente, o corpo é considerado como um organismo único, que contempla de maneira conjugada as prerrogativas intelectuais e motoras transformando-o em um organismo, literalmente, onde tudo está interligado. Com isso, trabalhar com as memórias lhe proporcionaria: 1 a fuga de uma “lógica” instituída e exemplificada dentro de produções que tendem a prender o atuante cênico em normas pré-estabelecidas, proporcionando uma superficialidade produtiva; 2 faz com que o atuante cênico estabeleça uma conexão consigo mesmo, na tentativa de fazer deste momento, o local de sua criação. “Nesse sentido, o *butôka* tem diante de si o seu *ankoku* como matriz expressiva e, ao mesmo tempo, lócus de realização de sua dança [...] ajudando-o assim a evitar que permaneça na superficialidade de um simples redesenhar da realidade.” (PERETTA, 2015, p. 100-101)

Na peça *nô*, o espaço vazio se torna um dispositivo estrutural do sonho e da memória, permitindo rever fragmentos de um passado esquecido. Este dispositivo cênico da ruína como lugar de aparecimento e desaparecimento é recorrente na maior parte das obras de Zeami. As peças começam sempre quando tudo parece ter

³⁹ PERETTA, 2015, p.145.

⁴⁰ Ibidem.

terminado. [...] O protagonista *Shite* está sempre morto, como um intruso na história presente, revivendo os eventos que o levaram a morte. (GREINER, 2015, p. 54)

Então, se o corpo é o caminho para que o atuante cênico chegue em suas memórias e que a partir delas possa expressar-se, podemos intuir que esta endogenia no *butô*, lhe proporciona além de uma consciência de si mesmo, de seus impulsos, uma concepção de corpo-memória⁴¹. É possível que o corpo como receptáculo da memória, e zona de experiência, tenha as suas memórias transformadas em forças. Com isso, é delicado afirmar que um se sobrepõe ao outro, porém, podemos dizer que os dois atuam juntos e juntos modificam a natureza do atuante cênico. De acordo com Greiner (2015, p. 115), sobre as transformações ocorridas “no período pós-Machiko, as marcas da perda foram identificadas por meio da monstruosidade do corpo. As memórias se transformaram em forças amorfas destrutivas [...]”.

Sendo o *butôtai* gerado por estas memórias, potência de algo que existiu, o corpo passa a ser considerado, nesta linha de pensamento, como repositório de memórias, como um cemitério de memórias, o que nos leva a atingir a ideia de que o atuante cênico está trabalhando através dos “corpos acumulados de seus mortos”⁴². Nesta prerrogativa, o atuante cênico tem a configuração de seu corpo (*butôtai*) como um fantasma, potencializado nas reificações de suas memórias, organismo desterritorializado da matéria (*shintai*), que germina em sua carne (*nikutai*) produzindo a sua reterritorialização já reconfigurado por suas lembranças, assume-se assim, como um corpo morto e é neste estado de decomposição que o *butôtai* instaura-se, no momento “entre”.

Para o desenvolvimento deste processo, é preciso:

[...] procurar esvaziar o seu *shintai* – o corpo social – transformando-o em um receptáculo vazio, pronto para incorporar outras qualidades da matéria. Essa diluição do *shintai* apresenta-se como uma das principais metodologias de trabalho construídas por Hijikata para tentar acessar os estratos profundos no *nikutai*. (PERETTA, 2015, p. 99)

Sim, é neste processo, em que o corpo desterritorializa-se e reterritorializa-se, em sua qualidade de esvaziamento, que se configura como o estar entre, que lhe possibilita reconfigurar-se posteriormente e assumir uma nova forma.

O corpo deveria assim renunciar à sua expressividade, transformando-se em um “corpo morto”, esvaziando-se de seus automatismos e intencionalidades para criar

⁴¹ Ibidem, p. 152.

⁴² Ibidem, p.101.

um espaço fértil da reconstrução de uma próxima existência. O corpo como um receptáculo, ou *karada*, (pacote vazio), não deveria, portanto, anular-se, mas sim reconstruir-se, dilatando seus intervalos de silêncio, e transformando a si mesmo no próprio “ma”: um vazio cheio de possibilidades. (PERETTA, 2015, p. 97)

Nesta construção técnica e poética, podemos compreender uma das principais concepções da estética japonesa, o *ma*, que representa o estado de esvaziamento de algo, porém com toda a potência de recriá-lo em qualquer outra coisa.

Além da natureza, que é fundamental para o estudo das percepções do corpo, destaca-se o chamado espaço-tempo, ou *ma* [...]. Esta noção começa a chamar atenção de artistas, arquitetos e pesquisadores europeus [...] Em 1978 [...] o arquiteto Isozaki Arata [...] explicou [...] que as noções de espaço e de tempo são unidas em japonês pelo *ma*. De acordo com a sua definição, *ma* é o “intervalo existente entre dois objetos ou duas ações, vazio e abertura entre elementos ou tempo de pausa”. (GREINER, 2015, p. 52)

O corpo no *Butoh* incorpora a qualidade de *ma* no momento em que alcança o seu estado considerado aqui como corpo morto, o que nos incentiva a analisá-lo como um “não-corpo”, haja vista que este encontra-se desabitado, porém em potência para habitar-se. Com isso, o corpo co-habita entre a vida e a morte, entre o não estar corpo e o ser corpo, entre o desterritorializar-se e o reterritorializar-se. Podemos dizer que, a partir desta compreensão, o corpo do *butô* atua no estado do “entre” onde tudo pode acontecer.

E como vimos anteriormente, o existir é um fato, ato de ser sem qualquer predisposição para que aconteça. Assim sendo, neste estado “entre” onde encontra-se o *butôka*, percebemos que neste processo de desterritorializar-se e reterritorializar-se, podemos dizer que o *butôka* se envolve em uma “ação concomitante de desterritorialização, uma vez que há sempre um deslocamento. Mas não se trata de uma relação exclusiva com o espaço (uma mudança de local) e sim de uma reorganização significa que cria novas metáforas e mediações” (GREINER, 2010, p. 47), cria-se um *continuum* durante o seu processo.

Para compreendermos melhor este processo de desterritorialização, para então partir para a concepção de corpo morto, é fundamental que dialoguemos com alguns princípios que estão inseridos em ambos os casos. Se o *ma* é o tempo espaço onde o *butôka* pode se permitir experimentar suas organicidades através do acionamento da memória, é justamente no *ma* que o atuante se desterritorializa. Haja vista que o *ma* tem características de tempo-espaço vazio,

podemos intuir que, para que o *butôka* alcance a qualidade de corpo morto é necessário que o mesmo se desfaça de seu próprio corpo cotidiano.

“[...] não deveria, portanto, anular-se, mas sim reconstruir-se, [...] e transformando a si mesmo no próprio “*ma*”: um vazio cheio de possibilidades. [...] Tatsumi Hijikata buscava despertar a sensibilidade corpórea [...] e desse modo, dar vida a um corpo que conseguisse transcendê-las: um corpo não cotidiano.” (PERETTA, 2015, p. 97).

Este processo é alcançado a partir de uma busca ao vazio (*ma*) do próprio artista, provocando assim a desterritorialização de seu corpo. Na perspectiva de que o corpo é uma natureza plena, se anunciarmos uma desterritorialização do corpo, também estamos instigando “uma espécie de desterritorialização da mente” (GREINER, 2015, p. 53), por fim, alcançamos a compreensão do processo que gera o corpo desterritorializado.

CAP. 2 – POÉTICAS DE UM CORPO MORTO

2.1 A “Vanguarda Suja” japonesa e o surgimento do *Ankoku Butoh* de Tatsumi Hijikata

É utópico pensarmos o butô como uma manifestação artística estritamente japonesa com características puramente nipônicas. De fato, em seu surgimento, segunda metade da década de 1950 e seu auge durante a década de 1960, em meio ao fluxo de vanguarda, também conhecido como “vanguarda suja”⁴³, havia no ceio desta atmosfera o intuito de resgate da cultura japonesa que se daria através de um movimento de profunda investigação das culturas tradicionais do Japão, que, ao que nos concerne às práticas cênicas, já que tratamos aqui do butô, vai ao encontro do Nô e do Kabuki⁴⁴, assim como também do Yose⁴⁵ (arte tradicional voltada ao erotismo).

O movimento da “vanguarda suja” busca romper com a ocidentalização imposta pela América do Norte, especificamente os Estados Unidos, que após o lançamento das duas bombas nucleares resolveu “ajudar” o Japão em sua reconstrução. Com isso, trouxe (impôs) a sua cultura⁴⁶, seus filmes, suas danças, através do discurso de modernização. Bem, uma das características que os artistas da vanguarda japonesa procuravam quebrar, era justamente a estrutura e a concepção puritanista e moralista⁴⁷ que havia sido atribuída à arte japonesa. Devido a isto, com base na “estética da feiura”⁴⁸, do grotesco⁴⁹, do “mau gosto”⁵⁰, propunham

⁴³Foi nessa atmosfera difusa que uma nova cultura experimental começou a desabrochar no Japão, apresentando diversos modos de expressão criados por jovens grupos de artistas. O ambiente híbrido e promíscuo das artes captou esses radicais dilemas colocados em cena pelo campo antropológico e os releu em uma perspectiva igualmente intercultural. Foi então que o paradoxal movimento de renúncia e de absorção dos diversos elementos da cultura ocidental, misturados à nostalgia de um passado idílico, serviu de pano de fundo ao desenvolvimento da cultura artística do pós-guerra japonês. PERETTA, 2015, p. 19.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, p.20.

⁴⁶ Assim sendo, a partir da década de 1950 o povo japonês passou a conviver cotidianamente com a onipresença das bases militares, dos filmes, das músicas, das danças e dos entretenimentos sexuais criados pelos norte-americanos. Ibidem, p.6.

⁴⁷ Ibidem, p. 32.

⁴⁸ A “estética da feiura” (*shûaku no bi*), [...] pode ser uma dessas importantes influências transversais, sendo uma característica legitimada seja pela tradição de folclore, seja pela arte clássica japonesa. Quando observada no teatro Kabuki, essa beleza negativa revela a dramatização de alguns dos aspectos do ser humano concebido em sua totalidade, uma vez que procura colocar em cena também a parte obscura da existência e não somente a sua dimensão idílica. / A tradicional “estética da feiura” (*shûaku no bi*) era legitimada pelas práticas das personagens mascaradas que invadiam as casas e molestavam seus moradores. Ibidem, p. 21-22 e 69-70.

⁴⁹O uso do feio, do grotesco, a inversão dos valores sociais e estéticos de uma superfície “não japonesa”, são profundamente radicados em certas tradições ainda vivas em algumas regiões do Japão e, por isso, poderiam ser considerados, em um nível subliminar, elementos integrantes de algumas manifestações artísticas contemporâneas. [...] como exemplo o Hyottoko, a dança grotesca das “caras tortas”; o Modoki, no qual se buscava ridicularizar os rituais sagrados; o Namahage, o festival do norte no qual jovens rapazes entravam nas

uma ruptura com a concepção de cultura que os Estados Unidos estavam tentando imputar, e esta transição cultural que preconizava a América também anulava a própria cultura japonesa.

É nesta densidade de estilhaçamento de sua própria cultura que os artistas da vanguarda japonesa procuraram resgatar a sua história. Neste caso, foi percebido que o resgate seria possível através das características presentes no folclore japonês - para melhor dizer, na cultura tradicional japonesa - por este ser ancestral e nele serem encontradas as propriedades consideradas como constituintes das raízes japonesas. Começa-se então uma trajetória de ressurgimento de algumas características de matrizes culturais, dentre elas o Nô e o Kabuki, ao mesmo tempo em que também buscava-se quebrar com a concepção dita anteriormente (puritana e moralista) e as estruturas pré-estabelecidas que vinham sendo impostas pelos americanos.

Segundo Éden Peretta, de acordo com os estudos de Klein sobre este argumento ideológico de resgate à tradição, diz-se que a:

[...] motivação desse olhar cíclico em direção ao passado é que as representações do teatro tradicional japonês eram uma antítese ao modelo ocidental e, logo, podiam ser utilizadas para confrontá-lo e transcende-lo. Em outras palavras, o antigo teatro japonês apresentava-se como uma antítese possível aos valores da modernidade ocidental através da contraposição dos elementos dramáticos de sua clássica construção cênica, ou seja, da ênfase sobre a narrativa realista baseada na racionalidade de causa e efeito e na sua organização linear do tempo em princípio, desenvolvimento e fim. (PERETTA, 2015, p. 20-21)

No âmbito da produção artística de Hijikata, Kurihara Nanako⁵¹ diz que:

Contraditoriamente, o próprio Hijikata enfatizou, na conversa com Suzuki e em outros lugares, que a dança dele não tinha nada a ver com artes cênicas estabelecidas. Mas há uma série de exemplos da vida de Hijikata que reforçam sua conexão com as artes cênicas tradicionais. [...] Hijikata estava indubitavelmente interessado nas artes cênicas tradicionais e foi afetado por elas. Mas ele deliberadamente evitou confrontar diretamente “artes cênicas/ de palco nacionais/ tradicionais”, como *noh* e *kabuki*. Nisso, Hijikata era muito diferente de Suzuki que encontrou e usou as artes tradicionais de uma maneira sistemática e analítica. A experiência direta da natureza foi muito importante para Hijikata. Em sua conversa com Suzuki, ao explicar sua atitude complexa em relação à Sartre, Hijikata declarou que a estação da primavera de Tohoku com sua abundância de lama o ensinou a dançar.

casas com sapatos e máscaras horrendas, gritando e ameaçando as crianças; e o Akutai Matsuri, no qual eram utilizadas linguagens e gestualidades ofensivas contra as pessoas participantes. Ibidem, p. 22.

⁵⁰[...] A dança Butô foi também significativamente influenciada pela sua estética do “mau gosto”, na qual procurava enfatizar o feio e o irracional, valendo-se na maioria das vezes, de objetos cotidianos do final de Era Meiji (1868-1912), da Era Taisho (1912-1926) e início da era Shôwa (1926-1989), períodos esses que, não por coincidência, inspiraram enormemente também o teatro de vanguarda do anos de 1960. Ibidem, p.13.

⁵¹ NANAKO, Kurihara. **As palavras do Butoh**: [introdução]. Livre tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 12-28. Tradução de The Words of Butoh: [Introduction]. Ver Anexo 2.

Bem, até então apresentei o contexto “contra-cultura”, ou contra ocidentalização no qual estava inserida a “vanguarda suja” e contemporaneamente o surgimento da dança *Butoh*. Uma manifestação endógena que se desenvolveu nas produções artísticas daquele período. Mas é importante voltarmos um pouco mais no tempo, para compreendermos o desenrolar histórico da dança moderna japonesa ou dos bailarinos que foram de extrema importância para a introdução da dança moderna no Japão e, coincidentemente, para a formação dos bailarinos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno que posteriormente construíram o alicerce da dança *Butoh*.

Em 1912, vindo da Itália, o bailarino Giovanne Rossi fica responsável em criar um grupo de balé do Teatro Imperial de Tóquio. A partir de suas aulas destaca-se um dos artistas que auxiliou na introdução da dança moderna no Japão, Baku Ishii (1886-1962). Em 1916 Ishii abandona os métodos de ensino de Rossi e dedica-se a um projeto pessoal intitulado de “dança-criativa” com outras concepções que vão contra os preceitos do próprio balé. Em 1922 Ishii realiza uma turnê pela Europa na qual teve contato com outros expoentes da dança moderna ocidental, Isadora Duncan, Jaques Dalcroze e quem mais exerceu influência significativamente em sua dança, Mary Wigman.

Outro importante artista para a dança moderna japonesa foi Takaya Eguchi, que durante o período de 1931 a 1933 foi aluno da própria Mary Wigman, responsável por ter exercido grande influência em Baku Ishii. Eguchi estudou os métodos e a estética expressionista da dança alemã *neue Tanz*⁵² e propiciou:

[...] o nascimento de duas das principais linhas expressivas da dança moderna japonesa. De um lado, os ensinamentos influenciaram diretamente o crescimento de uma matriz mais lírica e dramática da dança moderna através de artistas como, por exemplo, Fumie Kanai. De outro lado, os seus ensinamentos influenciaram de modo significativo o nascimento de uma matriz moderna mais crua e gestual, representada pela dança Butô. (PERETTA, 2015, p. 37)

Como já visto, a experiência adquirida por Eguchi através da *neue Tanz* foi mais que um divisor de águas na dança moderna japonesa, podemos dizer que foi uma nascente de

⁵² *Neue Tanz*: [...] dança anti-clássica e anti-acadêmica no início do século XX. Quanto à sua designação, ocorreu a utilização de vários termos durante quase vinte anos: dança livre, dança subjetiva, dança nova etc., para ser finalmente chamada de *Ausdruckstanz*. (p. 38) / A *Ausdruckstanz*, ou dança expressionista, exerceu um papel de fundamentação da ciência da expressão cujo norteamento foi a experiência das vanguardas. [...] seus criadores – Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss e outros –, [...] contribuíram para o seu desenvolvimento, como também do francês François Delsarte com seus estudos antecipatórios, realizados por volta de 1876, conhecidos por Duncan e Laban (p.85). SCHAFFNER, Carmen, **Da Dança Expressionista Alemã ao Teatro Coreografado na Bahia: Aspectos Interculturais e Pós-Dramáticos em Dendê e Dengo e Merlin**. 2011. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança, Salvador, 2011.

correntes poéticas, filosóficas e estéticas. Mas você deve estar se perguntando, se Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno são considerados os precursores do *Butoh*, onde é que Baku Ishii e Takaya Eguchi entram? A resposta mostra-se simples caro leitor, Ishii e Eguchi, principalmente o segundo, exerce grande influência na formação dos dois, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Vou tentar situar-lhe brevemente em que período houve esta formação e inclusive o encontro dos dois precursores do *Butoh*: Em 1930, Kazuo começou a frequentar o estúdio de Eguchi, porém só a partir de 1936, após ter trabalhado anteriormente com Baku Ishii, que Kazuo Ohno vai fazer parte integrante e de forma efetiva na escola de Takaya Eguchi por 5 anos que serão interrompidos devido ter sido chamado à participar na guerra. Em 1945 Kazuo retorna e vai trabalhar com Mitsuko Andô, discípula de Eguchi, e finalmente realiza a sua estréia nos palcos em 1949. Em 1952 Tatsumi Hijikata chega à Tóquio e vai fazer parte do grupo de Mitsuko Andô, o que propicia a parceria com Kazuo Ohno, mas apenas em 1954 os dois dividem a cena no palco durante o espetáculo *O Corvo (Karasu)*. Anos mais tarde, em novembro de 1961, Hijikata anunciará como *Ankoku Butoh-ha* a sua pesquisa em dança, fundando assim o seu coletivo de trabalho onde estavam inseridos Yoshito Ohno (filho de Kazuo Ohno), Akira Kasai e Mitsutaka Ishii, tendo em alguns momentos a participação de Kazuo. Este grupo irá durar até 1966, tendo a sua última apresentação, neste mesmo ano com o espetáculo *Tomate (Tomato)* (PERETTA, 2015).

Há evidencias de que no final da década de 1950 Hijikata já vinha experimentando alguns preceitos que permeariam a matriz estética e poética do *Butoh*, que trazia uma ruptura com a estética da dança moderna japonesa vigente na época. Segundo Peretta, em 1957, ainda no grupo de Mitsuko Andô, Hijikata havia organizado uma apresentação (*Chino no Tete*), porém foi impedido de realizá-la, pois algumas cenas foram consideradas perigosas. Contudo, mesmo que ele não tenha efetivamente conseguido concretizá-la sobre o palco, apenas o fato de tê-la concebido fez com que ele considerasse esse ano como o verdadeiro início de seu *Ankoku Butoh* (PERETTA, 2015).

Finalmente Hijikata consegue levar ao palco uma dança construída sob os preceitos poéticos, filosóficos e estéticos do *Butoh*, finalmente em 1959, com a apresentação da obra *Cores Proibidas (kinjiki)*, considerada um marco e ponto decisivo na dança moderna japonesa. De acordo com Nario Godâ (Apud PERETTA, 2015, p.50-51), que considera *Kinjiki* como a obra que:

[...] deu início ao *Ankoku Butô* de Tatsumi Hijikata, foi inovadora porque descartou, de modo pragmático, alguns dos principais paradigmas da estética ocidental, tais como a música enquanto guia da dança, a mediação das referências interpretativas dos programas e a própria técnica gestual e interpretativa.

Como podemos perceber, a dança *Butoh*, não é de toda estritamente e generalizadamente apenas influenciada pela cultura japonesa, pois fica claro que as concepções estéticas e poéticas que irão permear a origem do *Butoh*, são atravessadas pelos ensinamentos e experiências absorvidos durante aproximadamente 10 anos em que Tatsumi Hijikata passa no grupo de Mitsuko Andô com quem estudou balé, jazz e flamenco (PERETTA, 2015). Porém, por ser discípula de Takaya Eguchi, Andô tem um grande diálogo com as concepções da dança alemã *Neue Tanz*. Segundo Eden Peretta (2015, p. 38):

[...] é possível dizer que a *neue Tanz* exerceu uma influência significativa nas raízes da dança moderna japonesa, uma vez que os seus protagonistas tiveram algum contato, direto ou indireto, com ela durante as suas formações. A sua introdução no Japão, de modo geral, ajudou a deslocar o foco dramaturgico para as fontes criativas pessoais, exaltando a fértil interação entre forma e conteúdo, opondo-se assim à interpretação de formas preexistentes usadas nas danças tradicionais e à excessiva estilização de um vocabulário gestual, vertente trabalhada principalmente pelo balé clássico até o momento. [...] com a sua expressividade extrema e a inclusão de gestos grotescos, a *neue Tanz* muitas vezes foi denominada pelos japoneses como “dança feitiço” (*poison dance*).

Notemos que, de fato, o butô sofreu grande influência da *Neue Tanz*, mas acredito que a principal inspiração destaca-se pela atitude artístico-política que a *Neue Tanz* traz, onde aproxima-se, de certo modo, à postura que os artistas da “vanguarda suja” japonesa estavam suscitando na época. Uma ruptura com as estruturas preestabelecidas que invadiam o Japão através da americanização, e ao que tange a produção corporal, a *Neue Tanz* propõe ao bailarino à perceber o seu próprio corpo através do deslocamento do foco “dramaturgico para as fontes criativas” (PERETTA, 2015, p. 38). Está aí a grande contribuição metodológica para o *Ankoku Butoh* de Hijikata?

Compreender esta linha, ou bem dizer, esta árvore genealógica do *Butoh*, nos leva para outro campo de análise desta manifestação artística, que nos sensibiliza a perceber o processo de formação do próprio *Butoh*. Até aqui, vimos a grande influência que a *neue Tanz* exerceu para a dança moderna japonesa, e consecutivamente, para o *Ankoku Butoh*. Até então estamos falando de uma estética e poética voltadas ao corpo do butoka⁵³, passaremos agora a analisar as influências que outras manifestações artísticas ocidentais européias desempenharam na produção do *Butoh* de Hijikata, a literatura.

⁵³Bailarino que dança *butô*.

É interessante ressaltar que nesse período, no início dos anos de 1960, esse coletivo de artistas da “vanguarda suja”, que impulsionava a cultura artística japonesa, mesmo confrontando-se com os valores opressores provindos da cultura ocidental, contemporaneamente, tinha também como fonte de inspiração os contramovimentos endógenos a essa própria cultura. Quase toda a arte experimental dos anos de 1960 possuía uma intimidade e, portanto, sofria influências das obras de grandes nomes, seja da literatura crítica francesa, seja da ácida filosofia alemã. (PERETTA, 2015, p. 08)

Não distante de toda esta efervescência literária, filosófica e artística, as produções de dança do *Ankoku Butoh-ha* de Hijikata também seguiam esta tendência impulsionada pelos movimentos da “vanguarda suja”. Tendo algumas peças sido criadas a partir de textos oriundos da literatura ocidental, tais como Jean Genet, Lautréamont, Marquês de Sade, Antonin Artaud e poetas japoneses, em especial Yukio Mishima, de quem Hijikata explorou o texto para criação da obra *Cores Proibidas (kinjiki)*, em 1959.

Mas o que aproxima os artistas da “vanguarda suja” com os escritores ocidentais, especialmente os franceses? E qual a relação destes com a produção do *Ankoku Butoh-há* de Hijikata?

Para além da manifestação de contra-cultura anunciada pela “vanguarda suja” japonesa da década de 1960 - deixemos claro que é uma luta contra a americanização de uma cultura que fora anulada com a chegada dos Estados Unidos – havia - e é por esse motivo que esta vanguarda era chamada de suja -uma alusão a temas considerados “impuros”, “imorais”, “ilegais” etc.

O romance *Diário de um Ladrão* apresenta algumas características que, a meu ver, são pertinentes às discussões levantadas pela “vanguarda suja” e também nas produções de Hijikata, e que inserem-se na concepção de ruptura proposta na época, tais como a aparência decadente do lugar onde Genet mora com Stilitano, a prostituição, a relação homoafetiva, o roubo, o furto, a violência apresentada no simples desejo de brigar de Stilitano, a ação de se travestir e – uma das que eu acho altamente significativa – a postura de afirmação e convicção de seus atos, que é justamente o momento em que Genet conversa com a senhora.

Stilitano fazia as mulheres lhe darem um pouco de dinheiro. Na maior parte das vezes ele o roubava delas, ou quando elas o pagavam, não devolvendo o troco, ou de noite na bolsa delas, quando estavam no bidê. [...] O nosso quarto era pequenino. Era sujo. A bacia era imunda. [...] Num fim de tarde ele precisou briga. [...] Stilitano, por recusar-se ao meu prazer, tornava-se o símbolo da castidade, até mesmo da frieza. Se fodia frequentemente com mulheres eu ignorava. [...] Quando eu lhe trouxe as pestas que ganhara com alguns homens dos mictórios, Stilitano decidiu que eu iria trabalhar no La Criolla. – Você quer que eu me vista de mulher? – murmurei. [...] Um laço amarrotado, enxovalhado! E que cabelos haviam de ser? Os de uma peruca artificial ou os meus sujos e encaracolados? [...] O patrão do La Criolla, infelizmente, exigia que eu me mostrasse de “moça”. De moça! [...] Compreendi então como é difícil chegar à luz arrebatando o abscesso da vergonha.

De travesti pude uma vez aparecer com Pedro, exhibir-me com ele. Compareci uma noite e fomos convidados por um grupo de oficiais franceses. Na mesa havia uma senhora de cerca de cinqüenta anos. Ela me sorriu gentilmente, com indulgência, e não agüentando mais me perguntou: – Você gosta de homens? – Sim senhora. – E... quando foi que começou? (GENET, 2005, p. 60-65)⁵⁴

Os artistas que faziam parte deste movimento abordavam temas pertinentes a homossexualidade, prostituição, crime, tentavam trazer à tona todas as manifestações “impuras” do homem, e que, diante a uma cristalização de uma sociedade que se oculta através de dogmas e paradigmas lhes interessava como uma característica filosófica. Uma insurreição da classe marginalizada que contesta não apenas o seu lugar, mas a sua tomada de poder e um brado perante a falsa purificação que tentava ser instituída no ramo das artes japonesas.

Com isso, os autores franceses contribuiriam para a “vanguarda suja” figurando:

(...) como leitura de cabeceira de muitos dos personagens mais importantes da revolução artística do pós-guerra japonês. Isso porque, através de seus escritos poéticos, conseguiam dar forma à centralidade de um corpo constantemente em oposição, a uma sexualidade metamórfica e ilegal, que pareciam apresentar-se em uma perfeita sintonia com a aura de dissidência social e revolução corporal gerada pelas ruas de Tóquio naqueles anos. (PERETTA, 2015, p. 09)

É atravessando os escritos poéticos, não apenas franceses, que os artistas vanguardistas japoneses puderam transcender seus questionamentos e alcançar uma revolução poética, estética e filosófica. Ao que se refere ao *Butoh*, poeticamente corporal através de uma metamorfose impulsionada pela dialética do corpo real (cotidiano) e corpo imagético (metamorfoseando poeticamente paisagens da memória) oriundo das pesquisas feitas por Hijikata, no qual foi possível re-configurar uma nova concepção de corpo. Dentre os períodos que são identificados no trabalho de Hijikata, o primeiro (até 1963) é o que traz características do uso da literatura como material contundente para a sua criação.

O espetáculo *O Massagista Cego (Anma)*, de 1963, figura como mais um ponto de reelaboração da carreira de Hijikata, pois marca o fim do primeiro período de seu *Ankoku Butô*. Com esse espetáculo, parece abandonar a primazia das referências literárias – Mishima, Lautréamont, Genet, Sade -, que até então inspiravam seus trabalhos, emprestando-lhes uma alta carga de violência e erotismo dentro de um projeto de purificação através do mal. Inicia assim um novo período, materializando suas primeiras paisagens da memória, em que o foco central passou a transitar por temáticas mais especificamente japonesas. Em *Anma*, Hijikata realiza uma renúncia ao corpo e à sua destruição através de uma dança violenta e erótica, coroando assim todo um período de desconstruções, que teve como consequência a proposição de um novo nascimento. (PERETTA, 2015, p. 54-55)

⁵⁴ GENET, Jean. **Diário de um Ladrão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Figura 05 – Espetáculo Anna (1963) coreografado por Tatsumi Hijikata



Fonte - <<http://www.jstor.org/stable/1146810>>, acessado em 04/04/2017

A literatura não era apenas uma ferramenta para ser utilizada em espetáculos, ela era uma tentativa de aproximação de uma realidade cravada no Japão pós-guerra e que por vezes pertenciam a própria realidade dos artistas da “vanguarda suja”. Um exemplo disso é que o próprio Hijikata realizou vários furtos e assaltos, chegando até a ser preso. Mesmo aprisionado, esta experiência não passou despercebida pela capacidade de percepção e absorção de Hijikata. Conforme Éden Peretta na convivência com criminosos e em alguns momentos com a oportuna prisão, Hijikata “[...] construiu em seu corpo um repertório de sensações compartilháveis seja com o imaginário literário de autores como Genet, seja como um sentimento de *compaixão* – em sua raiz etimológica – para com os outros criminosos com os quais coabitava” (PERETTA, 2015, p. 76).

Esta é uma das hipóteses que, para além do olhar poético, faz com que Hijikata, e os demais artistas da “vanguarda suja” japonesa, figurassem, ou melhor, se identificassem com a literatura ocidental conhecida como “maldita”, muitas vezes marginalizada e a atribuíssem em seus experimentos como ferramenta propulsora de suas produções.

Publicações ocidentais geraram grande entusiasmo na época justamente porque representavam muitas temáticas que reforçavam a aura de dissidência social e de

revolução corporal daqueles anos, como o corpo em permanente oposição e as transformações sexuais. Escritores como Jean Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Marquês de Sade, Herbert Marcuse e George Bataille acentuaram alguns desequilíbrios e deram nomes precisos a muitos dos conceitos dentro dos quais Hijikata já se movia de modo instintivo. (PERETTA, 2015, p.71)

A partir desta compreensão a respeito da influência exercida pela dança ocidental, e principalmente a dança expressionista alemã à dança moderna japonesa e na produção artística de Hijikata, a este último especialmente a *Neue Tanz*, que representa o início da dança moderna no Japão⁵⁵, e do entendimento da importante inspiração que os escritores ocidentais geraram nas produções artísticas daquela época, chegamos a conclusão de que banhado neste meio de contravenções e em busca de uma endogenia que representasse a realidade a qual o Japão pós-guerra estava inserido, surge a necessidade de uma arte que corresponda às carências sentidas naquele período.

É neste “favorável” terreno, onde artistas buscam uma abertura para promover a transformação dos movimentos artísticos que vinham sendo determinados pelo absoluto domínio dos Estados Unidos no âmbito geo-político e cultural, que nasce o *Ankoku Butoh* de Hijikata, que mesmo não erguendo nenhuma bandeira partidária, estava inserido neste contexto revolucionário, de resistência e que, inclusive dialogava junto aos diversos artistas que compunham este movimento. Pode-se considerar que estes artistas procuravam produzir uma arte que, diferente da inócua arte americanizada, pudesse lhes devolver a sua origem, que fora castrada pela agressiva presença norte-americana.

2.2 A *neue tanz* alemã e o *Butoh*

Como nesta dissertação estamos investigando o processo criativo de Tatsumi Hijikata, acredito que torna-se importante também compreender o seu percurso de formação. Já vimos a trajetória percorrida por Hijikata e pudemos entender cronologicamente como ocorreu desde a sua ida à Tóquio, o encontro com Kazuo Ohno até o surgimento do grupo *Ankoku Butoh-há*, onde Hijikata coloca em prática a poética e estética do *Butoh*. Mas ainda cabe a questão: por

⁵⁵ Faz-se importante falar que antes da introdução da *Neue Tanz*, trazida pelos precursores da dança moderna japonesa, Baku Ishii e Takaya Eguchi, o Japão considerava qualquer outra dança que não pertencesse a sua tradição, como dança ocidental. Foi a partir da introdução da *Neue Tanz* que o Japão passou a reconhecer o termo dança moderna. PERETTA, 2015, p. 38.

quê a *Neue Tanz* - ou melhor dizendo, a *Ausdruckstanz* (dança-expressão ou dança expressionista)⁵⁶, lhe exerceu tanto fascínio e influência?

[...] a partir dos anos 1900, ocorre uma ruptura no modo de pensar e de viver da sociedade alemã, gerando movimentos como “A Reforma de Vida”, que influenciam vários dançarinos no sentido de repensar a dança numa nova perspectiva de dança livre, elaborando questões fundamentais sobre o corpo e a gestualidade e elevando a dança a uma forma de conhecimento. Desta maneira, surgem na Alemanha vários estilos de dança livre e subjetiva que focalizam a expressão “de dentro para fora” ou seja, a externalização da alma do indivíduo. O termo *ausdruckstanz* (dança-expressão) surge em torno dos anos 1920, subsumindo todos os estilos. (SCHAFFNER, 2011, p. 14)

Takaya Eguchi retorna ao Japão, em 1933, após ter passado 3 anos como aluno de Mary Wigman (1886-1973)⁵⁷, que junto com Rudolf Laban é uma das responsáveis pela criação deste estilo expressionista de dança. Traz em sua corrente filosófica, poética e estética peculiaridades que se assemelham à efervescente manifestação vanguardista do Japão de 1960, que viria a pôr em prática algumas de suas características potencializadas.

Sobre Mary Wigman a pesquisadora Andréia Reis⁵⁸ diz:

Ao terminar seu curso no Instituto Dalcroze, Wigman deixou Hellerau e partiu ao encontro de Laban, [...]. Wigman compreendeu que não era o movimento que deveria seguir o ritmo da música, mas a dança como aquela que nascia dos movimentos da vida deveria ser guiada pelo ritmo do movimento interno. Neste momento Wigman descobriu em seus exercícios a independência entre música e ritmo. Foi a partir desta descoberta que ela buscou sua dança sem música, proveniente de seu próprio ritmo interno, partindo para um trabalho onde o movimento não mais se originava de um estímulo exterior, mas que viesse do seu impulso interno. Para isso, Wigman dançava com os pés descalços e de olhos fechados. Sua dança nascia da emoção e necessidade interior do corpo do artista, não mais por movimentos codificados ou pré-estabelecidos por uma norma exterior. (REIS, 2007, *online*⁵⁹)

⁵⁶ SCHAFFNER, 2011, p. 06.

⁵⁷ Fonte: <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/>, acesso em 16/05/2018

⁵⁸ REIS, Andréia. **O Corpo rompendo fronteiras**: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. 2007. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas_ - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9209>. acessado em 16/05/2018.

⁵⁹ Fonte: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9209/2/AndreiaComSeg02.pdf>, acessado em 16/05/2018.

Figura 06: Mary Wigman



Fonte: <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/>, acesso em 16/05/2018

Neste momento, para tratar do *Butoh*, é preciso entendê-lo como membro pertencente à “vanguarda suja” japonesa, como vimos anteriormente. Então, a partir desta compreensão vamos tentar traçar um caminho ideológico para identificar as características que se assemelham entre a *Ausdruckstanz* de Mary Wigman e as concepções do *Butoh* de Hijikata.

A primeira semelhança que há entre estas duas estruturas que nos colocamos a analisar é a identificação com o movimento vanguardista francês. Se do lado oriental, Hijikata os lia e produzia com base em seus ideais,

“[...] na Alemanha foi a *Ausdruckstanz*. [...] onde as interligações sociopolíticas e culturais se deram através da troca entre pensadores e artistas de diversas partes da Europa, inicialmente da França. E, mais decisivamente depois, a partir do encontro e da convivência estética das ideias rebeldes e vanguardistas dos movimentos do expressionismo alemão e do futurismo russo.” (SCHAFFNER, 2011, p. 38-39)

Bem, de início há uma referência ao movimento de revolução vanguardista francês que dentre estas duas manifestações, que mesmo distantes conseguem traçar elos de ligação a partir de pressupostos éticos, estéticos e poéticos.

Prosseguindo com as relações identificadas entre o *Butoh* e a *Ausdruckstanz*, existe nestes dois estilos uma aproximação filosófica que vai contra à formalidade, ou melhor, às

formas e normas que regem a concepção do *ballet* ou das danças que têm em seu núcleo uma rigidez ou um supervalorização das técnicas, assim como também de servir como ferramenta para simplesmente narrativa de uma história externa às verdades e necessidade do corpo. Este pensamento de desconstrução das técnicas pré-estabelecidas e este movimento de antissistema também fez parte da *Ausdruckstanz*, considerada “anticlássica e antiacadêmica” (SCHAFFNER, 2011).

Andréia Reis (2007, *online*⁶⁰) descreve como se desenvolve os procedimentos metodológicos de Mary Wigman, que busca acionar impulsos interiores do bailarino com o objetivo de que ele efetua suas ações e gestos a partir da concepção “de dentro para fora”.

O objetivo tanto de Laban quanto de Wigman era possibilitar a cada dançarino trazer à dança seu modo pessoal de movimento, transformando uma forma abstrata em uma forma orgânica. [...]. O método de Wigman partia do conhecimento interior de cada pessoa sem uma técnica anteriormente determinada; a ênfase estava no processo de conhecimento interior. O dançarino, ao olhar-se interiormente, de certa forma anula sua visão exterior e busca em si a percepção do movimento.

Este processo aproxima-se muito dos procedimentos desenvolvidos pelo Butô, que tende a fazer com que o bailarino encontre o seu próprio *Butoh*. Ao que se refere ao *Butoh* e a sua filosofia, de acordo com Éden Peretta (2015, p. 15-16), nas produções de Hijikata:

[...] os artistas não tinham como preocupação principal a construção de um trabalho narrativo estruturado, mas apenas sobreviver como artistas expressando a si mesmos. [...], a dança era concebida como um intenso modo de existência e não como veículo para uma mensagem ou organização quase gramatical do espaço e dos gestos. Não tentavam, portanto, falar através do corpo, e sim deixar que o corpo falasse por ele mesmo, revelando, desse modo, a sua verdade, desvelando-se a si mesmo, em toda a sua autenticidade e profundidade, ao rejeitar decisivamente a superficialidade da vida cotidiana. Tatsumi Hijikata, [...] construiu assim as bases filosóficas de uma exploração coletiva por uma estética, permeada também pela ruptura e rebelião características de sua época. Projetou os fundamentos de um antissistema gestual que buscava a transformação de si mesmo para uma conseqüente desconstrução do corpo social, concentrando-se principalmente na recusa e na negação, ao invés de apresentar técnicas e procedimentos para serem assimilados e fixados.

⁶⁰ Fonte: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9209/2/AndreiaComSeg02.pdf>, acessado em 16/05/2018.

Figura 07: Tatsumi Hijikata (esquerda) e Mary Wigman (direita)



Fonte: <http://www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html> (imagem da esquerda) e <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/> (imagem da direita), ambas acessadas em 16/05/2018.

Outra similaridade que há entre o *Butoh* de Hijikata e a *Ausdruckstanz* de Wigman e que, também aproxima-se do espírito da “vanguarda suja” japonesa, é a abordagem ou resgate de si mesmo através da experiência ritualista, que no caso do *Butoh*, relaciona-se com as manifestações artísticas da tradição japonesa. Inclusive há no *Butoh* de Hijikata uma ligação forte com a dança *yamabushi*, que fica localizada em sua terra natal.

[...] o *Ankoku Butô* de Hijikata compartilha, de algum modo, muitos elementos significativos próprios ao universo das danças e dos rituais que reverenciam a morte e o renascimento, possuindo uma certa relação com as danças dos *yamabushi* – os ascetas da montanha praticantes do *shugendô* – cujas práticas permaneceram enraizadas no tecido cultural de Tôhoku. (CENTONZE apud PERETTA, 2015 p. 70)

Ao que diz respeito à prática exercida por Wigman em relação ao uso das práticas ritualísticas, é importante salientar que Rudolf Laban foi um dos grandes responsáveis por este contato de Wigman com o ritual; a partir de 1913 Laban dedica-se a libertação do convencionalismo da dança, da formação dos movimentos à sua subordinação à música, e na tentativa de resignificá-la na busca de uma proximidade do homem com a natureza orgânica (SCHAFFNER, 2011).

Figura 08: Mary Wigman em “With Dance” (Dança Bruxa) de 1914



MARY WIGMAN IN WITCH DANCE

Fonte: file:///C:/Users/Gabriel/Downloads/AndreiaComSeg03.pdf, acessado em 16/05/2018.

Toda esta exploração em processos ritualísticos praticada por Laban contribuiu na produção de Mary Wigman em sua *Ausdruckstanz*, onde “[...] praticamente construiu seu repertório, deixando-se influenciar pelo ritual na dança empregando ciclos temáticos com ritos de celebração, de morte, de maternidade e outros. (SCHAFFNER, 2011, p. 84)

Toda esta influência que a *Ausdruckstanz* exerce no *Butoh* se torna evidente quando Kazuo, na década de 1930, vai à Alemanha para estudar no *Mary Wigman's Dance Institute*:

A influência de Wigman pode ser vista também no Oriente, mais especificamente no Japão, com Kazuo Ohno. [...] ficou fascinado e impulsionado a estudar a moderna técnica de dança de Mary Wigman; isto formaria sua estética e mudaria sua trajetória. Entre os trabalhos de Wigman, Ohno referia-se em particular a coreografia *Witch Dance* como uma influência dramática. Na década de 30, estudou no *Mary Wigman's Dance Institute* na Alemanha, de onde trouxe a influência do Expressionismo para o Butô com ênfase no dramático, grotesco e místico. Assim, juntamente com Tatsumi Hijikata (1928-1986), Ohno fez desta abordagem base da sua estética coreográfica. A ênfase interior do corpo é evidente na dança Butô onde, mesmo no não-movimento, o movimento está presente enquanto fluxo corporal interno. (REIS, 2007, *online*⁶¹)

⁶¹ Fonte: file:///C:/Users/Gabriel/Downloads/AndreiaComSeg03.pdf, acessado em 16/05/2018.

A *Ausdruckstanz* foi mais que um movimento artístico dentro da Alemanha, ela trouxe à tona discussões a respeito da encenação, não apenas no campo da dança, mas também à concepção do próprio teatro. É capaz que existam mais características, semelhanças, entre estas duas manifestações, mais do que as que aqui foram exposta, e que aqui nos servem para percebermos a importância das concepções de dança, de corpo, de vanguardismo levantados por Mary Wigman, e que foram passando até chegar, através de Baku Ishii e Takaya Eguchi e Kazuo Ohno, e que transformou a concepção de corpo e maneira de lidar com ele, desenvolvido posteriormente nos trabalhos dos dois pioneiros da dança *Butoh*, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Figura 09: Mary Wigman (esquerda), Kazuo Ohno (centro) e Tatsumi Hijikata (direita)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/328551735308345735/> (imagem à esquerda) acessado em 16/05/2018
<http://www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html> (imagem do centro) acessado em 16/05/2018
<http://www.jstor.org/stable/1146815> (imagem à direita) acessado em 04/04/2017

Mary Wigman morreu em 1973, neste mesmo ano Tatsumi Hijikata se despedia dos palcos em sua última apresentação intitulada *Temporal de Verão (Natsu no Arashi)*, Hijikata aparece em dois atos (“menina” e “lepra”) onde ironiza “o padrão de beleza feminino proclamado pela cultura nazista” (PERETTA, 2015, p. 62). Após esta apresentação Hijikata dedica-se a apenas dirigir e coreografar (PERETTA, 2015).

2.3 O *Butoh* de Tatsumi Hijikata

Ao contrário do que muitos imaginam ao assistirem um espetáculo *Butô*, ao se depararem com um corpo aparentemente seguindo impulsos de uma maneira inconsciente ou

até mesmo irracional, e esta é uma interpretação comumente feita, porém vimos que uma das matrizes que compõe a estrutura técnica da natureza (corpo) do *butôka* é o ato de pertencer à compreensão de uma consciência que parte de vários impulsos e estende-se a fisicidade do atuante cênico.

Sim, dentre os espasmos físicos e a penumbra de um corpo que oscila como uma brisa leve por sobre a carne, há um forte caminho que permeia o abandono de si, destruição do *self*⁶², que conjuga a memória ao ato de subversão da carne, e cria uma dialética com a própria morte. Este percurso, ou como preferires, procedimentos, servem para que o *butôka* alcance o seu *shintai* (corpo humano natural e orgânico) através do seu *nikutai* (corpo de carne).

Este percurso/procedimento promove a liberação do corpo das amarras do corpo cotidiano carregado de paradigmas e técnicas pré-estabelecidas conforme o seu meio social. Esta metamorfose é que permite ao corpo transmutar-se em fluxo, estado entre tempo e espaço, onde toda potencialidade pode ser sentida, vivenciada, experimentada, é como se o corpo fosse um receptáculo ao mesmo tempo em que é um corpo nu, neutro (“MA”), mas que contém o seu passado, que inclusive lhe servirá de impulso/inspiração durante a sua construção.

Figura 10: Takeshi Kosugi (esquerda) e Tatsumi Hijikata (direita) em 1963

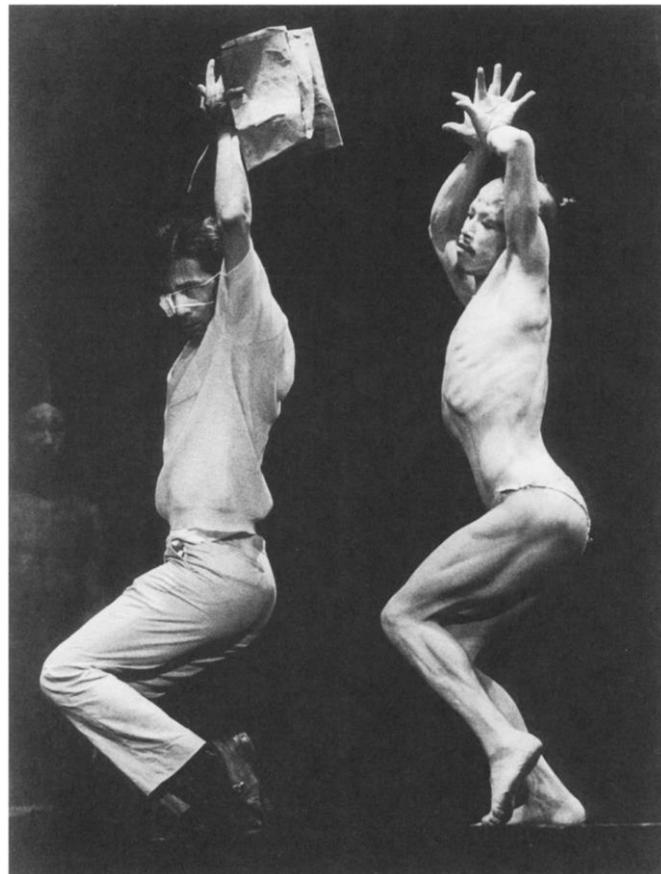


Fonte: <http://www.jstor.org/stable/1146813>>, acessado em 04/04/2017

⁶² A variedade de procedimentos com os quais procurou desconstruir o *self* físico de seus dançarinos revelou alguns de seus mecanismos de subversão física e cultural. A gestualidade por eles alcançada, buscando dissolver a dimensão social de seus corpos, colocava também em tensão os modelos que os padronizavam moral e funcionalmente dentro da sociedade. (PERETTA, 2015, p.146)

Para Hijikata, faz parte do processo criativo este estado do corpo. Que se aproxima ao conceito de “*ma*” que pode ser descrito como tempo-espaço, vazio, porém potencialmente capaz de reconfigurar-se em seus impulsos, outra alusão à morte feita por Hijikata é que em nosso corpo habita todo o nosso antepassado, com isso, é preciso que o artista compreenda, se desfaça das condições de seu corpo cotidiano para conseguir alcançar os seus mortos. Para Hijikata a morte é onde o bailarino encontrar a sua organicidade e a partir daí desenvolve o seu *Butoh*. Os fundamentos que emergiram no *ankoku Butoh* foram fundamentais para a construção de alguns princípios do movimento artístico que viria a ser conhecido como a “vanguarda suja”, caracterizado pela proposta experimental daqueles anos (PERETTA, 2015).

Figura 11: Tatsumi Hijikata (esquerda) Koichi Tamano (direita) em 1972



Fonte: <<http://www.jstor.org/stable/1146810>>, acessado em 04/04/2017

Apresenta-se uma dança de características próprias, com uma composição corpórea singular às apresentadas na época, insinuava-se por entre os escombros de um Japão devastado pela segunda guerra mundial um grito que contempla, ou desfigura as formas de dança preconizadas pelo olhar enrijecido e caótico do ocidente. Agoniza e rasteja por debaixo de uma frenética bandeira ocidental um movimento surgido às margens e marginalizações de

um Japão destruído, nos bordéis, “as performances do *ankoku butô* aconteciam quase sempre, em Tóquio. O clima marginal, ligado à boemia, ao espírito de revolta, combinava com a cidade” (GREINER, 1998, p. 24).

[...] Parece que o *ankoku butô* surge justamente assim: como uma resposta a esses discursos pré-fabricados. Uma resposta bastante diferente do estilo japonês conhecido, até então, através de outras manifestações artísticas. A polidez asséptica e bem comportada é revirada pelo avesso. (GREINER, 1998, p. 16)

Esta realidade relaciona-se a uma busca incessante de reencarnar-vivo em uma consciência sobre a morte que traz à tona um novo corpo sob uma nova configuração, um corpo morto, porém vivo.

Os seus manifestos assemelham-se às atividades vanguardistas (do Japão) da época, conhecidas através das ondas modernistas (ocidentais). De acordo com os estudos de Christine Greiner, “de todos os movimentos estéticos, *butô* é mais frequentemente identificado com o surrealismo” a partir da concepção na qual muitos artistas surrealistas proclamavam “que a arte nunca poderia ser produzida pela razão inteiramente desperta”, logo, a “*não razão*” seria uma ferramenta importante para a produção de obras surrealistas. Pois “quando *butô* aparece nesse contexto, é justamente por conta da sua suposta busca à não-razão. O discurso é o mesmo de sempre: dança inconsciente, sem código, sem forma, como se estes fossem sinônimos para a liberdade” (GREINER, 1998, p. 17).

Porém, o *butô* é também identificado como um movimento ligado ao dadaísmo, no qual aproxima-se das características propostas pelo Dadá, movimento estético que “não se permitia concluir, fechar” (GREINER, 1998, p. 17).

Qualquer afirmação conclusiva deverá considerar o seu oposto, deverá estar pronta para ser destruída, porque o que interessa não é a sua conclusão, mas a não conclusão, o campo das possibilidades, ou ainda, nas palavras de Hausmann, a ‘indiferença criativa’. [...] É desmontar um brinquedo só porque ele está pronto, acabado, para se ter a possibilidade de fazer outro, para também desmontá-lo. (GREINER, 1998, p. 17)

Mas a verdade é que o *Butô*, de acordo com seus precursores, não procura ater-se a tais definições para desenvolverem suas práticas artísticas, “[...] e se chegou à pesquisa da “*não-razão surrealista*” e do “*inacabamento dadaísta*” foi através do estudo do corpo. Tudo estava lá” (GREINER, 1998, p. 18). É comum que suas obras, apresentações, performances, - mesmo que sendo consideradas como um movimento de vanguarda, por volta de 1960 -, contenham características dos movimentos modernistas ocidentais que surgiram no início do século XX.

Mas, uma das características mais marcantes na dança Butô e que faz ela aproximar-se do modernismo ocidental, é a ruptura que esta dança vai realizar com as outras estéticas já existentes na época. Lembrando que a ruptura é uma característica contundente na estética e poética moderna.

Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história – e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos [...]. Essa intenção clamava, por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” [...]. (BAUMAN, 2001, p. 09)⁶³

Uma ruptura com as formas. Mas é importante ressaltar que não havia, como critério de sua estética ou poética uma necessidade ou dependência lógica do Butô com estes movimentos, pois se eles chegaram lá foi a partir de suas pesquisas voltadas especificamente aos processos do corpo.

As estruturas rígidas e impostas como verdades universais são largadas, jogadas ao ar como as bombas de Hiroshima e Nagasaki e eclipsam-se ao choque com a realidade que cai imposta e a realidade existente, sobrevivente, real.

[...] o ano de 1959 permanece realmente marcado na história pela encenação da revolucionária peça criada por Hijikata, a qual se apresentou como um decisivo ponto de ruptura estética no desenvolvimento da dança moderna japonesa. [...] colocou em cena os fundamentos de seu Ankoku Butô, ou “dança das trevas”, propondo uma consistente fusão entre a dança e a “escuridão” da existência humana [...], foi inovadora porque descartou, de modo pragmático, alguns dos principais paradigmas da estética ocidental, tais como a música enquanto guia da dança, a mediação das referências interpretativas dos programas e a própria técnica gestual e interpretativa. (PERETTA, 2015, p. 50-51)

Entra em cena um “corpo desconhecido”⁶⁴, um corpo nu, entra em cena um corpo transvertido, entra em cena a ancestralidade latente da carne, com a sua capacidade de não se subjugar em uma única forma, sendo ela uma potência de ser, uma satisfação de apenas estar. Sobre a nudez e a sua propulsão política, Marshall Berman⁶⁵ (1986, p. 105) diz que, “no século XVIII, as metáforas da nudez como verdade e do despir-se como autodescoberta ganham nova ressonância política”. Esse corpo sem formas rígidas, sem regras para existir, transforma-se na transcendência política conquistada pelo ato de conhecer-se, de se permitir conhecer-se, de encontrar-se.

⁶³ BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

⁶⁴ UNO, 2012, p. 118.

⁶⁵ BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

Seria o Butô um manifesto sobre o encontrar-se, sobre o reconhecer os limites da vida, por isso a morte passa a ser tema recorrente em suas pesquisas, como se quisesse assumir, que só é capaz de reconhecer a vida e suas verdades, aquele que for capaz de reconhecer a morte? Uma morte que não segue o sentido literal de “fim”, mas sim, uma potência de transfigurar-se em força para a existência, para um corpo vivo, pelo fato de reconhecer neste corpo o seu trajeto, pelo fato de compreender de maneira consciente o significado da existência, uma postura enraizada no movimento Zen Budista.

Sobre esta relação do Butô com a cultura do Zen Budista, Christine Greiner (1998, p. 61) afirma que:

Nessa extensão, o mundo do artista aproxima-se e, segundo Suzuki, coincide mesmo com o do *zen*, já que “o homem-zen transforma sua própria vida no trabalho de criação. [...] faz parte do butô que pensa na degradação do corpo humano e na possibilidade de experimentar outras formas.

No livro *Treino e(m) poema*, o qual foi produzido a partir dos ensinamentos de Kazuo Ohno durante suas aulas e oficinas voltadas para a dança Butô, tendo suas falas gravadas e transcritas, as quais compõe as páginas do presente livro, Ligia Verdi, aluna de Ohno, no período de 1987 a 1990, relata que:

[...] sua lição para o momento da dança é, coerentemente com o zen, de que deixemos tudo para trás, que nos livremos de tudo, para conquistarmos a nossa *crazy dance*. Para dançar esta dança, ou melhor, ser dançado por ela, é preciso esvaziar-se, abandonar-se, mantendo-se disponível e atento à escuta do que vem de dentro e de fora. (OHNO, 2016, p. 20)

Nesta lógica, deste abandonar-se, há uma co-existência entre a vida e a morte, ou na verdade, o que o Butô procura é a experiência no “entre”, caminhar entre e absorver os dois a uma realidade inerente, onde não haja distinção de vida e morte, mas sim, que haja uma existência na qual ela tenha consciência sobre a vida e a morte? Reconhecer a morte, o limite da sua matéria, é reconhecer a si mesmo por uma “via negativa”.

Um criminoso no corredor da morte forçado a caminhar até a guilhotina já é uma pessoa morta, mesmo quando ele se apega, até o fim, à vida. O antagonismo feroz entre vida e morte é empurrado para o extremo e expresso de forma coesa neste ser miserável solitário que, em nome da lei, é forçado a uma condição injusta. Uma pessoa que não anda, mas que é forçado a andar; uma pessoa que não vive, porém forçada a viver; uma pessoa que não está morta, mas que é forçada a estar morta deve, apesar de tal total passividade, expor paradoxalmente a vitalidade radical da natureza humana. [...] Esta mesma condição é a forma original de dança e é minha tarefa criar tal condição no palco.⁶⁶

⁶⁶ HIJIKATA, Tatsumi. **Para Prisão**. tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 43-48. Tradução de To Prison. Ver Anexo 3.

Quais caminhos o bailarino do *butô* percorre para alcançar este estado de corpo? Eis que neste exato momento, entra em cena o meu objeto ao que se refere ao *Butoh*, o corpo morto. É ele um dos caminhos que possibilita à Tatsumi Hijikata realizar a transição nesta coexistência, um corpo morto, porém vivo.

Nesse sentido, há qualquer coisa de catastrófico no tempo, sem que exista necessidade de falar de todos os acontecimentos catastróficos que se produziram no tempo histórico. Quero dizer que os gestos de um dançarino podem trabalhar esse tempo, de modo que seu corpo se introduza em uma dimensão que coloca em questão todas as condições que definem a realidade habitual do corpo humano. Um corpo destacado de todas as determinações sensório-motoras, expressivas, práticas, pode se encontrar constituído unicamente pelo tempo puro, virtual e invisível que se tornou, a despeito de tudo, um pouco sensível. Esse corpo e esse tempo estão sob a fronteira do visível. (UNO, 2012, p. 53)

Traçando um diálogo com a modernidade e as suas transgressões, o corpo morto é, por ele mesmo, excelência e isso é a sua maior virtude, esta consciência de sua própria existência lhe proporciona a sensação de liberdade. Kuniichi Uno, aborda sobre o ato de simular e a relação que este tem com a liberdade. Explica ele que o “[...] simular é desterritorializar, desterritorializar-se, libertar-se da identidade, da forma, da unidade” (Uno, 2012, p. 98-99).

Kuniichi Uno então prega que a desterritorialização provoca a libertação. Com isso, o corpo morto torna-se um movimento de desterritorialização de si mesmo, para poder compreender os seus impulsos e suas potências, que estão contidas nele mesmo. Sendo assim, seguindo este pensamento, podemos afirmar que o corpo morto apresentado na dança *Butoh* é um processo de libertação.

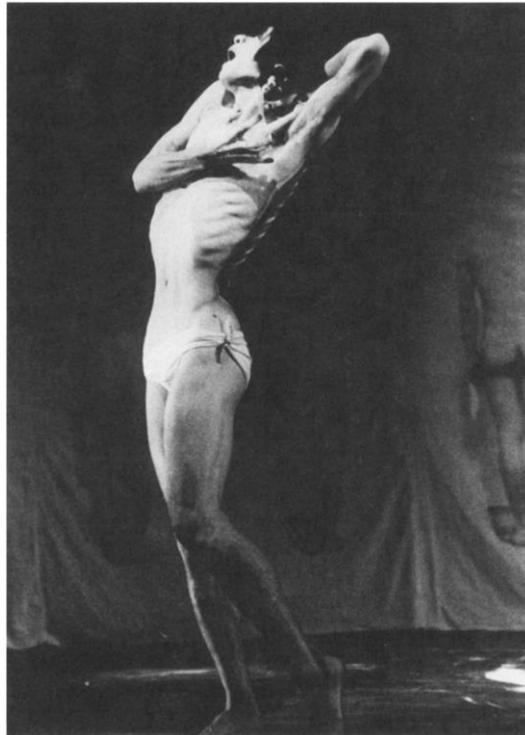
O corpo morto, também pode ser caracterizado como um corpo nu. A nudez aqui inserida não representa uma nudez física, objetiva, mas sim uma nudez subjetiva, na qual se possa compreender que não há nenhuma barreira entre corpo, mente e o estado de habitação deste corpo ou desta matéria em outros corpos, ocasionando uma “transparência” para que as coisas possam habitá-lo, mas este estado de habitar-se só é possível a partir do momento em que haja uma consciência deste corpo.

[...] Bergson quer dizer que toda consciência é alguma coisa, e qualquer coisa será imagem translúcida – se nada para e nem reflete a luz, ou a imagem da luz – como se toda luz fosse negra e imperceptível, parecida com os raios cósmicos. (UNO, 2014, p. 122)

A nudez aqui tratada, no *Butô*, dialoga com a nudez, que segundo Marshall Berman (1986, p. 104), ao discutir sobre a relação entre verdade e o nu, na obra de Marx, diz que “[...] a verdade nua é aquilo que o homem é forçado a enfrentar quando perdeu tudo o que os outros homens podem tirar-lhe, exceto a própria vida”. Seria o *Butô* uma tentativa de encontrar a

“verdade” através dos impulsos corpóreos? Esta nudez provoca a ressurreição deste corpo-morto justamente no momento em que o homem é forçado a enfrentar, tendo ele perdido tudo, lhe sobrando agora só o corpo para se expressar, sem adornos, sem adereços, sem fala, sem a métrica do cotidiano com suas regras e condições.

Figura 12: Tatsumi Hijikata (1967)



Fonte: <http://www.jstor.org/stable/1146815> acessado em 04/04/2017

Christine Greiner (2010, p. 33-35) aborda a concepção de nudez, ou vida nua, dialogando com a concepção de abandono relacionado à lei da vida, eis que estes em diálogo, são capazes de gerar o que ela caracteriza como “zona de indiferença”, chamada também de “estado de exceção” que surge justamente quando um território passa a ser possível. Esta “zona de indiferença” se situa no “entre”, surge entre as oposições, tais como externo e interno, caos e normalidade, a partir desta ótica, podemos dizer que esta “zona de indiferença” é o que acontece quando Hijikata busca alcançar o corpo morto, uma vez que este estado atua no tempo-espaço *ma*, entre a vida e a morte. “A presença da vida nua enfraquece a linha de distinção entre a vida e a morte, entre o estar ou não exposto à morte. Estabelece inevitavelmente uma zona cinzenta (ou zona de indistinção)” (GREINER, 2010, p. 37)

Trago uma citação do próprio Hijikata, onde ele anuncia sobre a concepção de corpo nu que é alcançado, mesmo que solitário e a nudez pregada por Georges Bataille,

comparando-os ao estado de morte, acho importante trazer esta fala de Hijikata, pois nada melhor que o próprio artista para tratar e dialogar com o pensamento que viemos traçando até aqui.

De uma sala fechada ao ar livre, do ar livre à prisão – que inevitavelmente será meu caminho. Meu corpo nu será carregado sem nenhum pretexto de inconveniência. Será permitido passar sem nenhuma inspeção dos meus efeitos pessoais, e darei uma nova olhada na dança que pode ser narrada por mãos nuas e por andar. A frase “caminhar incansavelmente” sempre aponta para a essência da dança. Georges Bataille disse: “A nudez oferece um contraste com a auto possessão, a existência descontínua, em outras palavras”. Ele também disse: “É um estado de comunicação que revela uma busca por uma possível continuação do ser, além dos limites do eu. Os corpos se abrem para um estado de continuidade através de canais secretos que nos dão um sentimento de obscenidade. Ficar nu é visto em civilizações onde o ato tem significado total, se não como um simulacro do ato de matar, ao menos como um equivalente a perda de gravidade”. Essas palavras de Bataille parecem aproximar-se mais da solidariedade humana de corpo nu, que é alcançado pela primeira vez, mesmo que o corpo seja solitário, através da continuidade do ser, ou seja, da morte. Vejo na prisão tal estágio de tragédia, um estágio de drama onde o corpo nu e a morte estão inseparavelmente juntos.⁶⁷

Seria o corpo-morto essa “verdade nua” existente enquanto realidade localizada no estado “entre”? Faço aqui outra conexão e me instigo a pensar que esta “verdade nua”, esta “zona de indiferença” criada na experiência, no “entre” a morte e a vida, não teria ela uma relação próxima com o conceito de *ma* oriental.

Segundo Greiner, absorvendo os pensamentos de Masakatsu Gunji e Hachimoto a respeito do *ma* e sua relação com a estética japonesa, assim como também, sua influência nas artes, compreende-se que o *ma* “[...] é o espaço tempo entre um movimento e o outro. No entanto, não é simplesmente o espaço vazio. É um tempo-espaço que pode ser transportado artisticamente [...]” (GUNJI, 1970, p. 72, apud GREINER 1998, p. 40), transportado para uma área que manifesta-se potencialmente dentro dos movimentos artísticos. A partir desta fala, em que o *ma* pode atuar como potência no campo das artes, podemos compreender que a sua capacidade de afetar as potências, quer dizer que é possível considerá-lo como “lugar que estimula as energias potenciais e transforma a potencialidade em realidade.” (HACHIMOTO, 1993, p. 283 apud GREINER, 1998, P. 40).

É neste estado, no *ma*, neste “entre”, que o artista de *Butoh* vai mergulhar para encontrar o seu *shintai*, o seu corpo morto, o qual irá trabalhar em cena, ele busca encontrar seu próprio *Butoh*, sua origem, em uma solidão que só ele caminha a procura de si.

⁶⁷ HIJIKATA, Tatsumi. **Para Prisão**. tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 43-48. Tradução de To Prison. Ver Anexo 3.

Hijikata vai habitar o *ma*, instaurando aí o corpo morto como a possibilidade de dançar em um tempo espaço fora do eixo evolutivo. É uma questão delicada. Não se pode dizer que *ma* e corpo morto sejam sinônimos. Mas o corpo construído para explorar o *ma*, aí ganha existência de corpo morto. Isto porque, este é o corpo que tem a qualidade, para dançar neste tempo-espaço intervalar. Só a morte rompe o fluxo do tempo. Suspende o corpo neste intervalo espaço-temporal. Trabalho com descontinuidades, destruição e criação. (GREINER, 1998, p. 44)

É no *ma* que o *butoka*, ou melhor, o seu corpo desenvolve o processo de desterritorialização, podemos considerar este ato como o de uma destruição de si mesmo, uma *auto-destruição-inovadora* no qual Berman (1986), atravessando o olhar de Marx, sobre a sociedade burguesa, define como sendo um constante autodestruir-se para se reconstruir?

Greiner, citando o crítico Ichikawa, afirma que:

[...] o processo de depuração, chamado por alguns, [...] de “desconstrução”, foi tão intenso que não havia mais um eixo de equilíbrio. Quando fala em desconstrução, Ichikawa mergulha o *butô* novamente no diálogo com o pós-moderno [...]. Mas a precariedade com que os dançarinos (ou melhor, as dançarinas) mal se mantinham em pé, também indica a fragilidade do equilíbrio como uma permissão ao vento para exercer a sua função primordial [...]. Deste ponto de vista, pode-se identificar um novo tipo de organização sistêmica. Não são apenas os códigos tradicionais que são desconstruídos. [...] o processo de desconstrução, teria que chegar também ao *ma*, no corpo. Para tanto, não basta compreender o que é dança das trevas e intervalo de tempo-espaço. É preciso saber que essas duas concepções só podem ser entendidas juntas, na mesma rede. (1998, p. 32 e 76)

Neste caso, a auto-destruição é o ato responsável em fazer o artista se auto-conhecer, dissolvendo tudo o que seja sólido, para encontrar-se, ou reencontrar-se. Mas, por que o artista precisaria se auto-conhecer para produzir uma obra? O que queria Tatsumi Hijikata, quando este decide isolar-se no interior onde nasceu e lá, no seio da família buscar encontrar o “verdadeiro” *Butoh*, ou o seu *Butoh*?

[...] a decisão de Hijikata, de romper com a tendência geral despedindo-se do ocidente, não havia sido precipitada e significava uma reflexão sobre o que é ser japonês num mundo tão internacionalizado. Em 67, Hijikata voltara a sua terra natal, Tōhoku, acompanhado de Hosoe. Era uma necessidade de retomar o começo. Reavaliar o que estava fazendo. (GREINER, 1998, p. 23)

Neste momento, considero que Hijikata promove o seu próprio renascimento. Desenvolvendo uma pesquisa sobre os limites do corpo Hijikata encontra-se, ou reencontra-se consigo mesmo a partir de suas pesquisas, mesmo tendo saído da cena artística por alguns anos. É importante salientar que este período de isolamento fez-se necessário para que Hijikata pudesse se aprofundar em sua pesquisa sobre o corpo e encontrar aí os princípios que nortearão a construção deste corpo morto.

Este isolamento vem acompanhado de um ato reflexivo sobre a sua própria dança, Maura Baiocchi (1995, p. 9) relata que:

Hijikata Tatsumi, o precursor da face “sombria” da dança butoh, consagrou toda sua vida à pesquisa e à disseminação dos usos e costumes de um “corpo cultural”. Mais que a um simples retorno às fontes, procedeu a uma fértil busca do reconhecimento do elo ancestral. Movimento de introspecção no berço da modernidade [...].

Identifico que esta introspecção a qual Hijikata se submete pode relacionar-se com a política do não lugar anunciada por Marc Augé⁶⁸, quando este trata do isolamento como caminho para obtenção deste espaço. Trato aqui o espaço do não lugar identificando-o com a concepção de *ma*, como o espaço-tempo onde habita o corpo morto, concepção esta que nos leva a compreender que deste confronto entre o não lugar e o corpo morto surge a concepção de “não corpo” como sendo resultado, ou indicativo de um corpo em potência tomando como referência as possibilidades potenciais existentes no próprio espaço-tempo *ma*. Este isolamento tem afinidade com o reconhecer-se através da coexistência entre dois mundos.

O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e daquele que não o é mais a experiência particular de uma forma de solidão e, em sentido literal, de uma “tomada de posição” – a experiência daquele que, diante da paisagem que é obrigado a contemplar e que não pode contemplar, “toma a pose” e tira da consciência de atitude um prazer raro e, às vezes, melancólico. [...] a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade [...] (AUGÉ, 2012, p. 81)

É esta tomada de pose, a pose de seu corpo, a pose de seus instintos, a pose de suas necessidades, que proporciona ao corpo morto esta autonomia perante a vida, fazendo dele uma potência viva, mesmo que assombrada pelos seus antepassados, pois habitado agora pela ancestralidade de um Japão que configura-se fora dos grandes centros inundados pela modernização e conseguinte ocidentalização.

E é neste isolamento, o qual prefiro chamar de introspecção, pois já sabemos que este movimento feito por Hijikata tinha o interesse de refletir sobre a sua dança, isso o difere da palavra “isolamento”, que prefigura apenas um distanciamento de tudo, neste caso, posso dizer que a introspecção de Hijikata o levou ao “isolamento”/distanciamento. Este movimento possibilitou ao artista o contato com os impulsos humanos, que vieram preencher suas pesquisas sobre o corpo. Augé (2012, p. 110) afirma que “é no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos”.

Foi necessário Hijikata destruir a si mesmo, pois muitos críticos da época já anunciavam que o bailarino havia parado de dançar. Considero este desaparecimento como um ato de destruir-se, de desconstruir-se. Hijikata, então, estava perfazendo o caminho assinalado como *autodestruição-inovadora*. Este momento vivido por Hijikata pode ser

⁶⁸ AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9ª ed. Campinas – SP: Papyrus, 2012.

interpretado pelo conceito de "destruição criativa", no qual Bauman (2001, p. 40) se utiliza para representar uma das características da modernidade da sociedade no século XXI:

[...] destruição criativa ou criatividade destrutiva, se for o caso: de "limpar o lugar" em nome de um "novo e aperfeiçoado" projeto; de "desmantelar", "cortar", "defasar", "reunir" ou "reduzir", tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro [...]. E o que o homem faz, o homem pode desfazer.

Este movimento torna-se um *continuum* dentro do processo criativo da dança *Butoh* e apresenta uma nova concepção de corpo que renasce de suas próprias entranhas. Este renascimento é administrado pela consciência de um corpo re-configurado onde:

A ideia do corpo morto está intimamente ligada a essa questão de deixar de ser algo ou alguém e renascer como outra coisa ou outra pessoa. [...] Essa consciência de corpo morto é a consciência que opera como um registro diferente, algumas vezes chamado de inconsciente [...]. O que interessa nesse momento é que só o corpo morto parece capaz de trabalhar neste registro, habitando o lugar/não-lugar [...]. (GREINER, 1998, p. 61-62)

Esta destruição criativa levou Hijikata a concepção de um corpo morto, um corpo infinito, capaz de transitar entre outras possibilidades desde uma forma consciente ou inconsciente, possibilitando a este corpo uma potência significativa ao que diz respeito ao uso desta autonomia, onde não há o pensamento dicotômico entre corpo e mente, e sim o uso deste de maneira a promover o rompimento do que nós mesmo consideramos como material e imaterial.

Figura 13: Tatsumi Hijikata (1972)



Fonte: <<http://www.jstor.org/stable/1146810>>, acessado em 04/04/2017

Tatsumi Hijikata renasce desta destruição criativa e nos apresenta o corpo morto como uma ideia de ser qualquer coisa e poder reorganizar-se novamente em qualquer outra coisa, como um “não corpo” que possibilita o habitar-se por si mesmo ou por outros corpos que o habitam a partir da ideia que já é a própria coisa. É este corpo, ou este “não corpo” que seguirá como objeto de minha pesquisa, desenvolvendo as interfaces que o possibilitam existir e configuram-se como movimento importante para o processo criativo do ator e do bailarino.

CAP.3 O ARTESÃO DE SI MESMO

É pois importante que, por uma ação permanente sobre si mesmo, o ator aprenda a conhecer seu corpo como se explora um território [...]

Jean-Jaques Roubine

Utilizar do conceito de não-lugares de Marc Augé (2012) para tratar da concepção de corpo, aqui anunciada como não-corpo, baseia-se no uso do conceito de territorialidade/desterritorialização/reterritorialização de Félix Guattari e Suely Rolnik (2013), onde os autores apresentam um entendimento amplo sobre a compreensão de território, transcendendo o ponto de vista comumente utilizado pelos etólogos e etnólogos. Neste caso, relativizo a percepção de território proposta por Guattari e Rolnik (2013, p. 388), pois já que os seres “se organizam segundo territórios”, e que a ideia de “território pode ser relativa [...] a um espaço vivido”, sugiro pensarmos então que o corpo é um território, justamente por ser um espaço de experimentações da realidade vivenciada.

Após entender esta linha de pensamento, que trata da apropriação de território descrito por Guattari e Rolnik, declino sobre o plano anunciado como não-lugares. Este conceito perfaz uma discussão sobre a concepção de território existente na supermodernidade e assim como os dois já citados, também relativiza a concepção de tempo e espaço definida pelos etnólogos e a noção sociológica de lugar. Se Marc Augé (2012, p. 36) determina que:

[...] os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta [...].

Tão logo lemos isto e já podemos aferir que o corpo do atuante cênico, do *butoka*, por atuar no *ma*, tempo-espaço vazio, onde habita o corpo desterritorializado e a potência deste mesmo corpo em reterritorializar-se, nos faz entender o corpo como um território em trânsito – mesmo que não seja prolongado, até porquê, esta noção de tempo, de acordo com o próprio Marc Augé, encontra-se defasada em comparação à modernidade, uma vez que a unidade de espaço terrestre torna-se paradoxal devido a aceleração dos meios de comunicação e transporte –. Este corpo, aqui apreendido como um território em trânsito, permite aos impulsos a sua metamorfose, transformando-os, ou corporificando-os através da fisicidade das ações.

A partir desta “desterritorialização” do próprio pensamento a respeito dos conceitos de *território* e de *não lugar*, desnudando-os à camada humana, descobrindo suas conexões com o corpo do atuante cênico, que de acordo com nossos estudos a respeito da filosofia e estética japonesa, este encontro se daria no espaço-tempo *ma*, vazio de convicções que limitam e os definem em palavras, mas que potencializa ainda mais as suas amplas significações. A partir deste movimento de “desterritorialização” dos conceitos promovo a “reterritorialização” dos mesmos para anunciar que é atravessando-os que conseguiremos impetrar a noção de não corpo, que, como objeto desta pesquisa, direciona-se ao corpo (natureza) do atuante cênico.

3.1 A concepção de “não-corpo” como processo criativo

Basta de jogo de palavras,
de artifícios de sintaxe,
de malabarismos formais;
precisamos encontrar – agora –
a grande Lei do coração,
a Lei que não seja uma Lei, uma prisão,
senão um guia para o espírito perdido
em seu próprio labirinto.
Além daquilo que a ciência jamais poderá alcançar,
Ali onde os raios da razão se quebram contra as nuvens,
esse labirinto existe,
núcleo para o qual convergem todas as forças do ser,
as últimas nervuras do espírito

Antonin Artaud

Ele já não fala coisa-com-coisa, suas entranhas foram corroídas e eletrocutadas em uma crueldade insistente nas banhas do caos. Ele já não tem forma, encontrar a si mesmo é motivo de delírio enquanto se espreita ao espelho e busca ressignificar-se em um auto-retrato. Ele dança nas trevas enquanto prostitutas bêbadas o lambuzam de vinho e suas pálpebras estremecem em uma marquise abortada nas periferias. Eles recrutam desejos que nunca serão alcançados, mas que permanecem escorrendo pelas virilhas e desaguam em um tremendo

ritual no qual os poetas uivam para a luz morta que é emanada dos postes lambendo seus textos em busca de uma realidade forjada à meia luz de um cigarro acendido.

Antes de mais nada, este escrito é uma análise sobre a revolta do corpo sobre o próprio corpo, um manifesto. A partir deste grito e das manifestações geradas no *Butoh*, me permito analisar e refutar a ideia de que, no campo das artes cênicas, mais especificamente o teatro e a dança, direcionado ao ator e ao bailarino, ao atuante cênico, que estes são *artesãos de si mesmos*, através da ótica em que são eles criadores e criaturas, criadas por eles mesmos. Esta análise do artista ser um *artesão de si mesmo* relaciona-se com a ideia de reconquista do corpo como um território onde se é possível ser, pregado pelo *Butoh*, seria o: “Eu não danço no lugar; eu sou o lugar” (TANAKA apud BAIOCCHI, 1995, p. 68).

Avançando sobre a conquista de um corpo sem órgãos, Daniel Lins⁶⁹ (1999, P. 49) declara que o indivíduo ao tornar-se artesão único de seu corpo sem órgãos, começa de imediato a experimentar e que só o fato de desejá-lo, já é pô-lo em prática, tornando-se um artista que é ao mesmo tempo, ele mesmo a sua obra (criação), porém solitário. Esta solidão, é presente no trabalho do *Butoh*, é percebida na guia do Zen Budismo penetrada por uma busca de si através do ato meditativo, é dizer que só “você é capaz de encontrar os caminhos para se auto-conhecer”, e para o *Butoh* isso é extremamente importante.

No *butoh*, segundo Yoshito, há uma forma fundamental que define o estilo, mas dentro desse universo gestual cada um pode criar sua maneira de dançar. ‘o importante é que se chegue ao homem, à expressão de seus sentimentos mais profundos’, define. [...] Yoshito afirma que a atual dança japonesa retrata somente as coisas exteriores e que em sua opinião deveria voltar-se um pouco para o interior do homem, para o autoconhecimento. (BAIOCCHI, 1995, p. 69)

A partir deste ato de autoconhecimento, ligado a um trabalho de re-construção de si mesmo durante o processo criativo do *Butoh*, que encontro motivações para utilizar o termo artesão relacionando a prática artística como uma artesanania, aproximando-se do contexto histórico da palavra artista, derivada de artífice. Para Mills (2009, p. 61):

O trabalho do artesão é assim um meio de desenvolver sua habilidade, bem como um meio de desenvolver-se a si mesmo como homem. O autodesenvolvimento não é uma meta velada [...]. À medida que confere a seu trabalho a qualidade de sua própria mente e habilidade, está também desenvolvendo sua própria natureza; nesse sentido simples, vive no seu trabalho e através dele, e esse trabalho o manifesta e revela para o mundo.

⁶⁹ LINS, Daniel. Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Reluma Dumará, 1999.

Este artista artesão estaria “morto”, “adormecido”, teria sido “perdido”? Seria possível reencontrar esta artesanaria através da ótica do corpo morto do *Butoh*? Esta consciência revive ou sobrevive nesta poética?

Tudo isso deverá
ser arranjado
muito precisamente
numa sucessão fulminante

Antonin Artaud

Falar de corpo, de um corpo vivo, porém morto, de um corpo orgânico, todavia um “não-corpo”. É navalhar um caminho sombriamente poético da existência. Proponho-me a dissecar esta “poética de um corpo morto”, apropriando-me dos princípios da dança *Butoh* japonesa para encontrar, ou expor, ou embalsamar estas entranhas no acalanto de uma pulsação, aqui chamada de *artesão de si mesmo*.

Este corpo morto, aqui estudado, serve como ponto de partida, ou referência a um aprofundamento das características que os levaram a este estado, de buscar na “morte” uma consciência perdida em vida. E através deste desprendimento, poder reencontrar a “vida” em cena. Christine Greiner (1998, p. 62) esclarece o uso da consciência no processo criativo do *Butoh*, relacionando-a com a característica de corpo morto.

Essa consciência de corpo morto é a consciência que opera como um registro diferente, algumas vezes chamado de inconsciente, mas que [...] acabará por ser trabalhado apenas como consciência, sem a necessidade de qualquer complementação [...]. O que interessa nesse momento é que só o corpo parece capaz de trabalhar neste registro, habitando o lugar/não-lugar chamado, pelos japoneses, de *ma*.

Percebemos que a consciência é trabalhada em outra esfera ou como um catalisador da potência desse corpo morto. Dada a importância que há no trabalho do *Butoh* uma consciência que reside no procedimento do “corpo morto”, traçando os caminhos que levarão à construção, ou reconstrução de um outro corpo através da potência encontrada neste lugar, que, segundo Christine Greiner, pode ser considerado como um “lugar/não-lugar” e que, de acordo com esta pesquisa, pode ser considerado como um “não-corpo”. Esta afirmativa nos permite prosseguir com a ideia de que o estado de consciência de “corpo morto” presente no *Butoh* nos faz perceber que este mesmo corpo passa a habitar, o que poderíamos chamar de outro estado de existência, e este outro estado significa que nos percebemos habitando um outro lugar, que por vezes configura um não-lugar. Acompanhando o raciocínio, se este corpo passa a habitar, ou compreender-se, através de impulsos gerados por ele mesmo, que é

possível “habitar” outro lugar, ou melhor, um não lugar existente nele mesmo, é possível compreendermos então que este mesmo corpo pode ser entendido como um não-corpo, a partir da relação que este exerce com seu estado interior, alcançado por um comportamento, dito anteriormente, de autoconhecimento.

Marc Augé (2012, p. 98), em seu livro *Não Lugares*, descreve os efeitos do reconhecimento através do anonimato em que situam-se os indivíduos na super modernidade. Este anonimato provoca um afastamento de si mesmo e é a partir deste distanciamento que é possível o indivíduo reconhecer-se, pois o “passageiro dos não lugares faz a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si” (AUGÉ, 2012, p. 96).

Greiner cita o *ma* como sendo o não-lugar aqui exposto, este não-lugar dá origem ao corpo-morto e este, como objeto de estudo neste trabalho, configura-se como sendo um não-corpo na organização do corpo que se re-territorializa no *Butoh*, ou que vive o *Butoh*. Se Augé explica que o não-lugar é um processo experimentado, por vezes no anonimato, associa esta característica ao processo de auto-reflexão que ocorre para, ou no corpo que dança *Butoh*, tendo esta solidão como percurso percorrido para que se chegue ao corpo morto. E se conseguirmos compreender este movimento, esta identificação entre o conceito de não-lugar exposto por Augé e o processo criativo para se chegar ao corpo morto, então caro leitor, damos um passo à diante e anunciamos que desta interposição conceitual obtemos o que chamo ou estou me esforçando para chamar de “não-corpo”.

Agora que chegamos a este ponto, compreendendo a construção do termo/conceito “não-corpo”, nos cabe perguntar em qual ou em que território existe este corpo? Voltemos ao *ma*, “princípio codificador espaço-temporal da cultura japonesa” (GREINER, 1998, p. 11), conceito importante para compreender tanto a poética quanto a estética da cultura japonesa. Não tendo uma definição muito clara e lógica, *ma* representa o vazio ao mesmo tempo que não se configura como um simples espaço vazio. Segundo a concepção japonesa, é neste espaço/tempo que as coisas acontecem, que elas existem, ou passam a existir, como no caso do “não-corpo” no *Butoh*. É neste vazio que os gestos e ações acontecem, que criam formas, que a existência passa a transitar utilizando-se da potência que este não-lugar lhe permite (GREINER, 1998, p. 40-42).

É habitando este espaço do corpo, que o *Butoh* de Hijikata encontrou, ou melhor, se reencontrou para lançar mão à sua pesquisa sobre si mesmo, e que, segundo nossos esforços, deu luz à concepção do “não-corpo”:

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

Quando dizemos que ele habita este espaço-temporal que não é um lugar ao mesmo tempo em que o é, queremos dizer que este corpo, quando habitando o *ma*, além de resignificar-se enquanto corpo (natureza-pensante) transfigurado como “não-corpo”, o mesmo co-habita com estas duas formas de pensamento, é neste co-habitar que instaura-se o não-corpo.

O dançarino se via imerso em um contexto no qual deveria procurar esvaziar o seu *shintai* – o corpo social – transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. Essa diluição do *shintai* apresenta-se como uma das principais metodologias de trabalho construídas por Hijikata para tentar acessar os estratos profundos do *nikutai*. Contudo, é possível perceber que tal metodologia estabelece, no seu interior, ao menos em um plano discursivo, uma relação dialética entre essas duas dimensões do organismo humano, isto é, o *shintai* e o *nikutai*, conduzindo a uma sobreposição conceitual e paradoxal em que o *nikutai* figuraria como o próprio *shintai* da dança Butô. (PERETTA, 2015, p. 99)

Estaria então o “não-corpo” servindo de ferramenta para se obter o corpo em vida, um corpo orgânico na cena, preenchido de suas potências?

Christine Greiner aborda o processo de individuação e os níveis de pré-individual, esclarecendo que suas potências nunca se esgotam e que:

Desse modo, o ser pode se defasar de si mesmo e transbordar do seu centro e, nesse sentido, a realidade pré-individual seria a própria natureza e não se configuraria como o contrário do homem, nem como o lugar onde o homem está, mas sim como a primeira fase do ser. O pré-individual representaria a percepção sensorial, a motricidade e o fundo biológico da espécie [...] De acordo com essas formulações, o ser é mais que uma unidade e muito mais que uma identidade. É uma potência de mutação. Por isso, a não identidade do ser não é apenas uma passagem para outra identidade (que gera ou se contrapõe à primeira), mas uma incompletude que está sempre em movimento. (GREINER, 2015, p. 195-196)

Neste caso, a morte significa o anonimato do ser, o “não ser”, que pré-figura a existência do “não-corpo”, um estado de distanciamento que possibilita analisar e reivindicar a autonomia de seu corpo, seus sentimentos, suas emoções, re-significando sua existência dentro do *ma*, “zona de indiferença” onde ele próprio desterritorializa-se em processo de desnudamento para se chegar ao *ma*, local de atuação do “não corpo” e ambiente onde o *butoka* acaba por reterritorializar-se. É nesta dialética de desabitatar-se e reabitatar-se, de descolonizar-se e recolonizar-se que acontece o *Butoh*. E este caminho solitário é o que dá

uma das maiores características desta manifestação, pois é unânime entre todos que o praticam responderem que cada um tem o seu *Butoh*, e que cada pessoa, só ela, é capaz de o encontrar.

Posso dizer que estes princípios são olhares de descolonização do corpo e que esta mesma serve como passagem, um fluxo para a libertação da matéria, para a transgressão às regras, para um desnudar-se mergulhando em si, para uma transcendência à conceituação de morte, de corpo e do próprio corpo. Mas é importante ressaltar que esta descolonização tende a recolonizar-se trazendo consigo a experiência, a memória, a existência de um corpo morto, re-significado em “não-corpo”, pois aquele corpo que está em cena não pertence mais a uma conceituação simples e cotidiana, ele está habitado de suas entranhas e pulsa efervescente.

Kuniichi Uno (2012, p. 28) descreve sobre o ato de desterritorializar-se:

[...] Não se pode escapar de si mesmo. [...] A compra e a venda de um terreno é uma das trocas desterritorializantes através da qual é preciso desterritorializar-se até “si mesmo”, amalgamado à terra. [...] são englobados, ao mesmo tempo, a troca e a negação da troca, a terra e a negação da terra. Tal ambivalência acaba por se fundir em um acesso de loucura com a ambivalência da vida e da morte. [...] Desterritorializado pelo fato de devir “si mesmo”, e desterritorializante para além deste “si mesmo”, ao mesmo tempo em que, ao nos entregarmos a uma vida escancarada, de cortar a respiração, viramos em direção à morte.

O que o *butô* prega é um reencontro em “si mesmo”, a ponto de desprender-se de si, com o intuito de encontrar-se, de encontrar o seu eu orgânico. Chego a pensar que este caminho aspira uma transcendência completamente para além da matéria e sobrevoa as planícies de uma elevação espiritual anunciadas pelo Zen Budismo caracterizando a cultura tradicional do Japão onde “[...] No contrafluxo de toda a necessidade de concentrar a atenção, todo conflito torna-se uma dança [...]” (LOW, 2000, p. 101) e também anuncia uma ruptura com esta tradição estética, que sub-emerge na deformidade de um país devastado e retorna trazendo nos dentes uma revolução da carne, da natureza e do espírito.

Nesse sentido, revela-se em sua matriz técnica e poética um conflito essencial pela supremacia, ou pela separação, entre a “identidade no corpo” e a “objetividade no corpo”. Para ele, o dançarino deveria transformar-se em um objeto, construindo uma relação amorosa com a sua materialidade, para que esse objeto no qual havia se transformado, por sua vez, pudesse convocar um espírito, o espírito do próprio dançarino, possibilitando que uma existência humana fosse transformada em algo não humano. O corpo deveria assim renunciar à sua expressividade, transformando-se em um “corpo morto”, esvaziando-se de seus automatismos e intencionalidades para criar um espaço fértil de reconstrução de uma próxima existência. O corpo como um receptáculo, ou *karada* (pacote vazio), ao deveria, portanto, anular-se, mas sim reconstruir-se, dilatando seus intervalos de silêncio, e transformando a si mesmo no próprio “ma”: um vazio cheio de possibilidades. (PERETTA, 2015, p. 96-97)

A “desterritorialização” e o “não lugar” são dois olhares que caminham juntos, ora se cruzam, ora se distanciam e aproximam-se em uma dialética frenética, como descargas de eletrochoque que questionam o verdadeiro papel do corpo, no palco, na vida, discutindo e re-significando o papel da morte perante a existência e o papel do corpo perante a morte. Compreender a morte como o ato de desterritorialização, uma descolonização na planície do *ma* é entender que não existe um final, que a morte é a materialização do *ma* que exige do ser, do homem, a sua mais pura entrega, o seu mais terno abandono.

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém

Antonin Artaud

Mas por quê este corpo descolonizado torna-se um objeto?

Ele, ao deparar-se com a plenitude de um corpo deformado, nu, estranhamente sentiu o desconforto. Compreendeu que seus anseios e suas mordanças o castigavam e que já estava acostumado com o suor, com o sangue, com a decadência de um ser que mesmo em vida já não vive. Caminha vazio, depreciando e distorcendo-se diante das sombras melancólicas que mantêm seu corpo confortavelmente castrado. Quisera ele esta liberdade sem forma, esta ruína, quisera ele sentir-se.

Tal ambivalência acaba por se fundir em um acesso de loucura com a ambivalência da vida e da morte. “À primeira vista, a morte pode parecer aterrorizante, mas se refletirmos atentamente sobre a vida, é a vida confrontada à morte que parece terrível. Como se, de uma maneira estranha, a vida e a morte fossem uma coisa só. É como se qualquer coisa tivesse tentado me dilacerar a alma, sem conseguir”. Desterritorializado pelo fato de devir “si mesmo”, ao mesmo tempo em que, ao nos entregarmos a uma vida escancarada, de cortar a respiração, viramos em direção da morte. O desejo de ultrapassar a troca, de destruir a troca, por sua vez, pertence à vida, mas uma vida tão excessiva que não podemos mais conservá-la. Chega-se ao ponto em que, vista do exterior, ela parece a chegada da morte, o aniquilamento, a parada completa (...) o processo de sempre devir qualquer coisa é uma estratégia para não trocar jamais a vida contra a morte. (UNO, 2014, p. 28-29)

A partir destes caminhos, em um processo de desterritorializar-se ao mesmo tempo em que se re-territorializa é que o atuante cênico atinge o estado de “não-corpo”, no qual há um processo de busca de um corpo não habitado, ou de um corpo a desabitar-se para se reencontrar habitado. Encontro no conceito de *não-lugar* um afago que me permite dialogar e propor o conceito de “não-corpo”, um lugar habitável, transitório, que se cria em uma corrente de desabitação-povoamento e uma constante de abandonos.

Este corpo, com essa potência de NÃO-CORPO, não habitado, mas povoado e abandonado, seria este estado físico-mental no qual Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, buscavam em seus *Butoh*'s?

Figura 14: Nimura Momoko (esquerda) e Tatsumi Hijikata (direita) em 1972



Fonte - <<http://www.jstor.org/stable/1146810>>, acessado em 04/04/2017

Minha proposta é pensar o corpo como um espaço que co-habita com e entre os outros corpos e com o próprio corpo do atuante cênico, fazendo uma teia de relações que se conectam e geram um diálogo. Dentre estas conexões estão as experiências de vida, memórias, espaços e o próprio corpo. Para reforçar este simbolismo criado, cito Marc Augé (2012, p. 58), no qual alega que “(...) o próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos. (...) o corpo é um espaço compósito (...)”.

Neste caso, o atuante cênico, a sua natureza, alcança a condição de não-corpo onde as conexões acontecem, assim como o não lugar, habitado e abandonado pelos corpos carregados de experiências e com suas memórias. O “não-corpo” é constituído de um constante habitar-se-desabitar-se-rehabitar-se, é um território que se desterritorializa-se e reterritorializa-se dentro do espaço-tempo *ma*, breve conexão poética com a morte e sua potência de resistir à vida e sua capacidade de recriá-la a partir de uma construção consciente e de suas funções e sua organicidade.

É justamente nesse corpo em constante transformação (*narushintai*) que se encontra a substância fluida e primordial da obra de Tatsumi Hijikata. Provocando a exploração de identidades [...] de seus dançarinos [...] de seus “corpos possíveis”, fazendo-os compreender que, para se aproximarem desses seus “corpos em potência”, deveriam atingir seus estados de objeto de realidade concreta e não simbólica, e deveriam, ainda, experimentar a instabilidade de suas instâncias de carne, perseguindo assim a “verdade” (*hontô no Koto*). [...] o *nikutai* seria um horizonte a ser alcançado através do árduo processo de experimentação, em que o dançarino deveria descobrir a qualidade [intima, o estado de ser dos objetos, tendo principalmente, para isso, que concebê-los ontologicamente. (PERETTA, 2015, p. 99-100)

As conexões acontecem no corpo do atuante cênico, matéria, pulsação. Afirmando aqui que o corpo é um espaço, um potencial espaço que pode vir a ser ocupado, co-habitado entre o atuante cênico e os impulsos que o re-significarão. Logo, entendemos que, assim como o NÃO-LUGAR de Marc Augé e a pesquisa pessoal de Tatsumi Hijikata intitulada de CORPO MORTO, o NÃO-CORPO surge dentre este encontro conceitual como proposta de um corpo que pode se re-significar e ainda ser o mesmo corpo, apesar de não ser mais o mesmo.

3.2 De volta para casa

Quem sou eu?

De onde venho?

Antonin Artaud

Perceber o corpo, apreendê-lo enquanto forma, enquanto tato, enquanto éter, é discutir sobre o seu conceito, sua função, sua objetividade, sua subjetividade. Agora, apreender sobre o não-corpo, não é depor contra o mesmo, é um ato de instigar a percepção das estruturas que compõem o arcabouço físico para questionar o que é o corpo para o atuante cênico. Faço aqui mais um adendo e permita-me lembrar-vos que esta análise sobre o *Butoh* é uma dentre tantas outras e que ela não está encerrada em si mesma, assim como o próprio *Butoh* não está encerrado em Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Tendo dito, o que pretendo aqui é analisar a ideia de corpo morto na ótica de “não corpo” dentro do processo criativo do atuante cênico, o que nos concede estudar as veredas por onde passam ou passaram os procedimentos de construção corporal de Tatsumi Hijikata e perceber este caminho como um processo artesanal, não contraponho os conceitos de obra e artesão, ao contrário, uno-os e mantendo-os indissociáveis, percebo o atuante cênico enquanto o artesão de si mesmo.

Nesta compreensão entre artista, artesanaria e artesão, uno-me à concepção de “artesanaria intelectual contemporânea, aliada à prática cênica” (BRAGA, 2013, p. 18 -19), onde os estudos de Charles Mills (1916 – 1962)⁷⁰ fazem-se basilares para o desenvolvimento desta ótica. Para Mills a construção de um pesquisador assemelha-se a de um artesão, e quando o trago para a discussão é justamente pela delicadeza de enxergar o trabalho de pesquisa relacionado ao artista, levando em conta que o processo criativo do *Butoh* é um ato de pesquisa seja ela corporal (de sua natureza) ou seja, ela levada ao ponto de compreensão de si mesmo.

O “artesão intelectual” de que trata Mills deve ser visto como um “tipo ideal”, no sentido weberiano do termo – algo que não é encontrado em forma “pura” na realidade social, mas que, construído pelo pesquisador a partir do exagero de algumas propriedades de determinado fenômeno, nos ajuda a compreendê-lo. Nesse sentido, ver o trabalho de pesquisa como um ofício ressalta a importância da dimensão existencial na formação do pesquisador. Isso não quer dizer que se devam explicar os resultados do trabalho a partir da biografia; não estamos falando de fenômenos psicanalíticos ou coisas do gênero. (CASTRO apud MILLS, 2009, p. 13-14)

Tatsumi Hijikata desenvolveu os seus processos criativos baseando-se na concepção de que trabalha junto com a morte, de que ela trazia o significado para as coreografias que encenava. A partir deste recorte, do uso da “consciência da morte” como material indutivo dentro do processo de criação de Hijikata, eu me proponho a questionar: se o artista estava interessado em criar com base em uma negação à vida, reconhecendo a morte como condutora, ou se ele não estaria correndo de encontro à simples decomposição da matéria? Se este é um caminho coerente à análise dos métodos de Hijikata, lanço outra questão: então trabalhar na decomposição se chegará ao que suponho ser a não matéria? Veja bem, não é anti-matéria, é não-matéria, se assim for, então o corpo do bailarino buscava uma transcendência para se chegar ao “não corpo”, ou perceber sua matéria corporal como sendo uma não matéria corporal, que aqui chamo de não-corpo.

No Butô de Hijikata, a dança passou a ser o espaço principal para a eliminação do *self* físico, e o corpo começou a apresentar-se não mais como um meio, mas como um fim em si mesmo, uma possibilidade viva para os constantes atos de recriação, questionamento e repensamento daquilo que é considerado racionalmente como a realidade. [...] Desse modo, a dança de Tatsumi Hijikata transcendeu qualquer suposta finalidade plásticas ou estética, desqualificando-se enquanto possível gênero codificado, para apresentar-se como uma investigação profunda da existência, um real modo de vida definido pela presença total no tempo presente. [...] A metamorfose, como princípio técnico e poético criado por Hijikata, torna possível também a transcendência [...] encontrando assim uma substância primordial compartilhada por todas as existências que compõem a dinâmica da natureza,

⁷⁰ CASTRO apud MILLS, 2009, p. 07;12.

acolhendo tanto a vida como a morte, sem distinções nem hierarquias. (PERETTA, 2015, p. 92-94)

Mais uma vez, veja bem, não estou insinuando anti-corpo, não é uma negação ao corpo, mas sim, um mergulho profundo, um trânsito, um estar no entre a composição corpórea, fisicamente construída e amalgamada de toda a sua consciência, é o corpo morto carregado de passado, de memórias, de vida. É na busca deste estado, nem corpo e nem anti-corpo que compreendo existir o não-corpo, este seria ou é o nome dado ao estar entre a matéria e a anti-matéria, estar entre a vida e a morte: “na morte há vida, na vida há morte” (BAIOCCHI, 1995, p. 49).

Falar sobre um corpo morto, ou de uma dança das trevas, das sombras, ou de uma dança com a morte, é falar de potências que propiciam um devir na infinitude de aspectos rizomáticos (DELEUZE, 2012, P.2), onde a busca de uma essência viva nos interliga e interagem entre si, porém atenuadas em uma “ausência” repleta de potência. Entenda que a negação é a afirmação de algo, portanto, quando dita como dança das trevas é possível interpretar que a concepção de trevas, sombras, morte surge a partir da dialética entre as suas oposições, que neste caso seriam: claridade, luz e vida, “[...] quando você tenta contrastar objetos, obtém uma melhor compreensão deles [...]” (MILLS, 2009, p. 44). Compreender estes aspectos corpóreos é mergulhar nas fronteiras da existência utilizando-as como meio para rasgar as formas que abrigam o próprio corpo.

Sobre o devir, Deleuze esclarece que ele se dá através de:

“[...] uma circulação de afectos impessoais, uma corrente alternativa, que tulmutua os projetos significantes, tanto quanto os sentimentos subjetivos, e constitui uma sexualidade não humana; uma irresistível desterritorialização, que anula de antemão as tentativas de territorialização edipiana [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 12-13)

Caberia falar que o corpo aqui estudado e percebido enquanto um devir ele mesmo, faz com que o mesmo mergulhe em si, em suas zonas de *afectos* e caminhe rumo a desterritorializar-se de si, dos grilhões ancorados em seu corpo. “Para realizar o verdadeiro encontro com o Butoh ou a dança, em seu estado mais puro, é necessário primeiro livrar-se de todas as formas preestabelecidas por si mesmo, ou impostas por outrem” (BAIOCCHI, 1995, p. 47-48). Empreitada tortuosa e delicada na qual o corpo não é mais ele mesmo ao mesmo tempo em que o é. “O que é realmente necessário para o trabalho-como-artesão, contudo, é que o vínculo entre o produto e o produtor seja psicologicamente possível [...]” (MILLS, 2009, p. 60).

A partir daí, suponho que o corpo reterritorializa-se, pois ele há de encontrar-se, de reencontrar-se, ou até mesmo de perceber-se em um outro estado, seja ele consciente ou não, seja na antropofagia do subconsciente, mas há de apropriar-se de si mesmo, pois é fato que não há como não ser. A grande questão é que a desterritorialização se dá com o mais puro objetivo de propiciar ao atuante cênico, que este se reencontre com a sua própria natureza, para isso faz-se necessário que ele elimine, ou esteja livre das camadas que condicionam nosso corpo física-mente, com o intuito de fazer com que os movimentos emergjam naturalmente do próprio corpo (BAIOCCHI, 1995, p. 29).

Seria esta compreensão uma dialética do corpo ou sobre o corpo? Mas que corpo é esse? Charles Mills também afirma isso a respeito do pesquisador, determinando que ele seja artesão, que ele não deixe seu trabalho ser persuadido pela técnica a ponto de transformá-lo em algo meramente técnico ou um simples ato de cultuar um objeto. Diz ele:

“Seja um bom artesão: evite todo conjunto rígido de procedimentos. Acima de tudo, procure desenvolver e usar a imaginação [...]. Evite o fetichismo de método e técnica. Estimule a reabilitação do artesão intelectual e despretenso, e tente se tornar você mesmo tal artesão.” (MILLS, 2009, p. 56)

Neste ponto, sobre a ótica do artista ser um artesão que não seja enrijecido pela técnica e que esta não se sobressaia no seu artesanato, é fundamental pensarmos que evidentemente todo trabalho (artesanato), mesmo que o artista, ou melhor, o artesão não desenvolva de forma consciente e nem afirme ter conhecimento de seu processo técnico, isso não o isenta de ter desenvolvido o seu artesanato sobre algum procedimento técnico, como disse antes, mesmo que, sem conhecimento sobre. Fato é que no *Butoh*, também existem procedimentos técnicos dentro de seus processos, mas ela (a técnica) não é o ponto principal em seu trabalho, ela não assume uma posição de fundamental importância transformando o processo de criação em um método científico que uma vez aplicado corretamente, seguindo passo à passo seus itens o fará alcançar o corpo morto (não-corpo). E Hijikata faz questão de mostrar isso em seu artigo “Vento Daruma” (Wind Daruma):

[...] Em uma rápida olhada, essas mãos parecem um avião ou outra ferramenta de carpinteiro. Eles são imediatamente parte de seu corpo e não. As mãos de um carpinteiro estão de alguma forma conectadas às mãos dessa criança que fez suas mãos comerem alguma coisa. Eu resolvo essa conexão mais tarde no meu *butoh*, mas falar sobre a substância das técnicas de dança não é muito interessante.⁷¹

⁷¹ HIJIKATA, Tatsumi. **Vento Daruma**. Livre tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 71-81. Tradução de Wind Daruma. Ver Anexo 5.

O corpo abriga nossa ancestralidade, os nossos devires encontram-se presentes nos músculos, na pele, na cor, na memória etc. A memória aqui passa a ser ferramenta importante para o trabalho do artista. Quando Hijikata e Kazuo declaram dançar com seus antepassados, com os mortos, estão eles anunciando a importância destes para a composição de seus corpos, de suas coreografias e mais ainda, estão eles lançando mão de um confronto com uma “morte conceitual” haja vista que suas lembranças são o registro de uma experiência que existiu e que pode ser revivida através de sua dança, de seus corpos. A memória aqui passa a ser o tempo-espaço, o *ma* onde o corpo do artesão irá trabalhar.

Há uma diferença sensível entre dançar algum fenômeno que existe internamente, gravado no corpo (*niku-tai*), e dançar algum fenômeno que existe fora do corpo. A paisagem interior emerge do corpo naturalmente, como uma imagem virtual dos dados da memória individual-coletiva. *Niku-tai* ou paisagem interior são as impressões (lembranças, manias do corpo, experiências espirituais) gravadas em cada pessoa. Um “butoísta” (praticante de dança Butoh) deve reconhecer e explorar essas impressões e desenvolver a capacidade de fazer uma montagem ou síntese desses elementos pessoais. (BAIOCCHI, 1995, p. 19-20)

Hijikata, em uma de suas palestras falou sobre o “Vento Daruma”, sobre o local onde nasceu, sobre a lama em seu corpo quando criança e como todo este aparato de lembranças o conduziam na produção de seu *Butoh*, esta é uma afirmação de que a memória torna-se importante como ferramenta na construção do corpo que dança *Butoh*, logo, o corpo do *butoísta*, para assumir-se em “corpo-morto”, em “não-corpo”, é acionado por estes indicadores. Andreas Huyssen⁷² analisa a produção artística de Kentridge e Malani, em meados da década de 1990 e descreve a utilização da memória em suas obras, insinuando que ela se torna objeto insistente na obtenção de algo, aqui, produção das obras de arte:

A memória como obsedante e sombria, e não plenamente transparente, a sombra da memória escurecendo um presente predominantemente esquecido, os locais de violência e os espaços de esquecimento, tudo isso, a esta altura, tornou-se central para um discurso político e cultural [...]. (HUYSEN, 2014, p. 57)

Não deixando de lado as características sobre a ótica de um artesão que nos trouxe até aqui, para tratar do uso da memória como a utilização da experiência vivida e de como isso é ricamente importante para o trabalho de uma “artesanía intelectual”, Mills (2009, p. 22) descreve que:

[...] o trabalhador intelectual forma-se a si próprio à medida que trabalha para o aperfeiçoamento de seu ofício; para realizar suas próprias potencialidades, e quaisquer oportunidades que surjam em seu caminho [...]. Isto significa que deve

⁷² HUYSEN, Adreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Rio de Janeiro - RJ: Contraponto, 2014.

aprender a usar a sua experiência de vida em seu trabalho intelectual: examiná-la e interpretá-la continuamente. Neste sentido, o artesanato é o centro de você mesmo, e você está pessoalmente envolvido em cada produto intelectual em que possa trabalhar.

Estas atribuições dadas ao corpo, de reconfiguração da sua própria existência, de resgate de suas memórias, de um reencontro com sua ancestralidade, com sua espiritualidade, com a sua natureza, objetivam estimular a vida verdadeira e livre que ainda habita em suas entranhas e que há muito fora castrada através de normas, condutas, guerras, escravidões, pré-conceitos etc.

Tanto Hijikata quanto Ohno sempre preferiram a via metafórica, virtual e imagética ao formularem suas definições, ou melhor, suas digressões sobre a vida. A dança *butoh* seria a arte essencial que amplia os horizontes do pensamento sobre a questão do homem enquanto ser cósmico e reelabora a função integradora e universal da arte enquanto fenômeno de libertação e expansão das consciências. (BAIOCCHI, 1995, p. 18)

Esta “consciência expandida e liberta” anunciada por Maura Baiocchi nos faz crer que o *Butoh*, mesmo que dialogue com o subconsciente, traça seu caminho de forma consciente e perpetra a sua reterritorialização a partir da compreensão de si, de seus impulsos, que mesmo estando transfigurados na ótica etérea materializa-se em impulsos e movimentos e sensações. Esta consciência de si o liberta e faz com que o artesão sinta-se livre “para controlar sua própria ação de trabalho. O artesão é, conseguinte, livre para aprender com seu trabalho, e para usar e desenvolver suas capacidades e habilidades na execução do mesmo” (MILLS, 2009, p. 59).

Este corpo, que não é mais o comum, não é mais cotidiano – ao mesmo tempo em que o é devido a sua permanência em vida na existência da matéria –, anuncia a sua morte pragmática e deseja manter-se em vida, almeja, através desta “liberdade” a existência de uma natureza que, como dito antes, rizomática, junte-se a ela o reconhecimento e a reconfiguração deste a tornar-se o que aqui viemos investigando como “corpo morto” e o que aqui proponho enquanto leitura poética desta metáfora a configurar-se como um “não-corpo”.

Sabemos que dentre as manifestações artísticas (teatro, dança e performer) o próprio corpo do artista é o objeto que materializa-se em obra de arte, seja ele trabalhado em diferentes métodos ou escolas. Mas o que é esse corpo, ou em qual momento ele deixa sua funcionalidade cotidiana para assumir-se enquanto obra de arte? Quais caminhos podem ser percorrido para que o corpo do atuante ressignifique-se em obra? É imprescindível saber que eu não tenho as respostas destas perguntas, assim como provavelmente Hijikata, Ohno, Barba, Grotowski, Burnier, Ferracine, Decroux, Artaud, Wigman não têm, pois o que mostramos

aqui foram caminhos, não são os únicos, tão pouco os últimos e muito menos os primeiros: o mais importante é que são meios de se chegar e mais importante ainda é que cada artesão irá provavelmente encontrar o seu próprio caminho de volta para casa, de volta para si mesmo.

Prestes a finalizar este escrito, esta dissertação que, como um artesão em tempo de produção de sua artesanaria sente-se satisfeito e prazeroso com sua obra⁷³, podemos descansar os braços, relaxar e ponderar sobre o *Butoh*, para o chamado “corpo morto”, compreendido como um “não corpo”. Tendo em vista a análise da desterritorialização e a concepção de não-lugares, que entendemos que é no *ma*, o “entre”, que este momento/instante/estado possibilita o corpo ser, que o *Butoh* acontece, é então que o corpo (*shintai*) reconfigura-se e reterritorializa-se como obra de arte.

Concluo – neste momento – minha escrita nesta pesquisa com as palavras de Kazuo Ohno a respeito do trabalho desenvolvido por ele e alguns artistas contemporâneos seus, inclusive o próprio Tatsumi Hijikata, e espero que suas palavras ecoem como um mantra para todos que forem pesquisar suas artesanias.

Eu não gosto muito da palavra “artista”, sabiam? Tanto Mishima, quanto Shibusawa, eles são mais artesãos do que artistas, eu também gostaria de ser assim rotulado, se possível. Mishima, Shibusawa, Hijikata, todos artesãos. Há muitas opiniões a respeito, fica difícil falar qualquer coisa, mas Mishima morreu cometendo *harakiri*. Um artista não morre por *harakiri*. Eu não quero me afastar, Mishima, Shibusawa, Hijikata, não quero me separar deles, por isso acho que os três são artesãos. Eu também sou artesão. Não gosto quando me chamam de artista. Considero-me um artesão. Desde há muito tempo. (OHNO, 2016, p. 125)

3.3 Desdobramentos da pesquisa

Após o percurso de pesquisa sobre a prática do *Butoh* vivenciado nesta dissertação, pretendo desenvolver futuramente, como proposta de doutorado, uma investigação a respeito da Estética e Poética do Grotesco (ou da feiura) nas produções artísticas orientais, haja vista que nesta dissertação foi identificada uma tênue conexão com esta estética e as produções artísticas japonesas, aqui, o *Butoh*.

Ainda tateando desconhecidamente este terreno, anseio por me lançar nas veredas íngremes de uma concepção, que em momentos fora vista como deformação e prejudicial à arte a partir de um entendimento ocidental, e que em outros fora potencializada como impulso

⁷³ MILLS, 2009, p. 59

criador e prumo de maestria de alguns artistas. Identificar o seu fluxo, ou seus fluxos, na arte e percorrer um trajeto de encontros, nascentes de uma produção artística é meu propósito como desdobramento futuro dentro da academia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AMORA, Antônio Soares de. **Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa**. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 1997.
- ASLLAN, Odete. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética. Tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9ª ed. Campinas – SP: Papirus, 2012.
- AZAVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2009.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de bento Paulo neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía de ator**: caminhos para a soberania. Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator**: da técnica á representação. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- CHEKHOV, Michael. **Michael Chekhov**. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução Laura Teixeira Mota. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3.** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4.** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- _____. **O que é a filosofia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FERRACINE, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** 2ª ed. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2003.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GENET, Jean. **Diário de um Ladrão.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise (Org.). **Métodos de pesquisa.** Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GREINER, Cristine. **Butô: Pensamento em evolução.** São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- _____. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas.** São Paulo: Helsinki, 2015.
- _____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2010.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 12. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- HENRY, Michel. **Filosofia e fenomenologia do corpo: ensaio sobre a ontologia biraniana.** São Paulo – SP: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2012.
- HIJIKATA, Tatsumi. **Vento Daruma.** Livre tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 71-81. Tradução de Wind Daruma.
- _____. **Para Prisão.** tradução de Adriana Bísvaro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 43-48. Tradução de To Prison.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Rio de Janeiro - RJ: Contraponto, 2014.
- JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator.** 3.ed. São Paulo: Ática 2006.

- KARUARK, Fabiana. **Metodologia da Pesquisa: guia prático**. Itabuna: Via Litterarum, 2010.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. Apresentação. In: SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid DormienKoudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Larousse do Brasil; CARVALHO, Laiz Barbosa de (co-aut.). **Minidicionário Larousse da língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- LEPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. 4ª ed. São Paulo Martins Fontes, 2001, P. 226.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da Lua: escritos sobre o Japão**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LINS, Daniel. Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Reluma Dumará, 1999.
- LINS, Daniel. **Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- LOW, Albert. **A prática do Zen e o conhecimento de si mesmo**. São Paulo – SP: Editora COLTRIX, 2005.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- _____. **Técnicas de Pesquisa científica**. São Paulo: Atlas, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. 1. ed., Belo Horizonte: autêntica Editora, 2015.
- MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.
- Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MOTTA LIMA, TATIAANA. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NANAKO, Kurihara. **As palavras do Butoh: [introdução]**. Livre tradução de Adriana Bís caro de Castro Luz. [S. l.: s. n.], 2000. Vol. 44, No. 1, p. 12-28. Tradução de The Words of Butoh: [Introduction].
- OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. (tradução para a língua portuguesa de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERETTA, Édén. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- REIS, Andréia. **O Corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff**. 2007. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas_ - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9209>. acessado em 16/05/2018.
- RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução para o inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jaques. **A arte de ator**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- SCHAFFNER, Carmen, **Da Dança Expressionista Alemã ao Teatro Coreografado na Bahia: Aspectos Interculturais e Pós-Dramáticos em Dendê e Dengo e Merlin**, 2011. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança, Salvador, 2011.
- SILVA, Cassandra. **Metodologia e Organização do Projeto de Pesquisa** (guia prático), Fortaleza-Ceará, 2004.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SPRITZER, Mirna. **A formação do ator: um diálogo de ações**. 2. ed. – Porto Alegre: Mediação, 2003.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1984.
- _____. **A preparação do ator**; tradução de Pontes de Paula Lima. 24ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. **Manual do ator**. (tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução João Azenha Jr.) – São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise (Org.). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. São Paulo: N-1 edições, 2012.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

APÊNDICE 1

CRONOLOGIA DE TATSUMI HIJIKATA

1928

Tatsumi Hijikata, nascido em 09 de Março de 1928, na cidade de Tohoku, lugar de clima severo, tendo sua atividade principal voltada para a agricultura, principalmente o cultivo do arroz. Filho caçula dentre 9 (nove), presenciou a partida de seus irmãos para a segunda guerra e a volta deles em estado de pó, sua irmã à quem se apegou com apreço, chegando até a transferir o sentimento de mãe à ela, também vai fazer parte deste ciclo de perda a qual faz parte a vida de Hijikata.

Nasceu em Akita, localizada nessa região norte do Japão, em 1928. Seu nome era Kunio Motofuji, que quer dizer 9 de um mês, em alusão ao seu aniversário, dia 9 de março. (GREINER, 1998, Pp. 23)

Tatsumi Hijikata – nome artístico assumido posteriormente – nasceu em 9 de março de 1928. Foi o último de onze irmãos e teve seu nome registrado oficialmente como Kunio Yoneyama, na periferia de Akita, região nordeste da ilha de Honshu, mais conhecida como Tôhoku; uma região fria de cultura camponesa, responsável por uma rica produção de grãos que alimentavam todo o país. (PERETTA, 2015, P. 46)

1941

Em 1941, no início do envolvimento do Japão na Segunda Guerra Mundial, Hijikata tinha somente treze anos de idade e, por isso, não foi convocado para combater no exército japonês, sendo designado para trabalhar na fabricação das armas junto à fábrica de aço de Akita. Todos os seus irmãos mais velhos, pelo contrário, tiveram que partir para a guerra e morreram em combate, deixando assim marcas significativas no imaginário do jovem Kunio e, por consequência, também em sua futura poética. A memória de suas “partidas” e de seus “retornos” foi registrada por Hijikata, com sutileza e potência, muitos anos depois, em seus escritos (...) (PERETTA, 2015, P. 47)

1945

Em 1945, ano em que a Guerra teve seu fim, Tatsumi Hijikata já havia decidido dedicar-se às experiências cênicas, influenciado também pelo seu pouco conhecimento sobre as danças

experimentais européias e norte-americanas, as quais conhecia praticamente somente através das revistas da época. Começou a freqüentar lições de dança na capital de Akita, atraído pelo trabalho da dançarina Katsuko Masumura, discípula de Baku Ishii, e, portanto, influenciada pela potência expressiva da *neue Tanz* alemã. (PERETTA, 2015, P. 47-48)

1949

Em 1949, depois de alguns anos de experimentação com Masumura, Hijikata partiu para Tóquio atraído pela atmosfera experimental que atravessava a dança japonesa naquele período, concentrada em grande parte na capital.

A vida na cidade grande mostrou-lhe principalmente a pobreza e o desemprego, forçando-o a antecipar o seu retorno ao norte. Porém foi nesse curto período de permanência que teve a oportunidade de assistir a uma performance (...) durante um recital de dança moderna (...) organizado pela companhia de Mitsuko Andô, e protagonizado pelo experiente dançarino Kazuo Ôno, Era a primeira performance oficial de Ôno, já com 43 anos de idade (...).(PERETTA, 2015, P. 48)

1950

No seu retorno ao norte, Hijikata reiniciou a colaboração com a companhia de Masumura e, já em 1950, fez sua primeira performance pública, intitulada *Lua Sobre a Praia (Tsuki no hamabe)*, encenada na sala de cinema da cidade de Akita. (PERETTA, 2015, P. 48)

(...) foi para Tóquio nos anos 50. Estudou com Mitsuko Ando, que recebeu influências do jazz e da dança americana moderna. Exercitou-se também em flamenco e tentou estudar com Takaya Egushi, que estudara *der neue tanz* (dança nova alemã) na Alemanha. (BAIOCCHI, 1995, P. 30)

1952

O ano de 1952, além de marcar o final da ocupação política dos Estados Unidos da América sobre o Japão, apresentou-se também como um ano decisivo na vida de Tatsumi Hijikata. Naquele ano, decidiu transferir-se definitivamente para Tóquio e aproveitando a atmosfera de fermentação cultural própria àqueles anos de reconstrução, iniciou seus estudos em diferentes formas de dança, incluindo balé, jazz e flamenco. (PERETTA, 2015, P. 48)

Mitsuko Andô é também uma personagem importante tanto para a dança moderna japonesa como para a dança Butô, pois além de influenciar diretamente a carreira de Kazuo Ôno, compartilhando com ele o palco e sua pesquisa cênica dentro da mesma companhia, inspirou contemporaneamente Tatsumi Hijikata, acolhendo-o no seu coletivo de trabalho em 1952, o mesmo ano em que ele chegou a Tóquio, provindo de seu distante Tôhoku, Hijikata, por sua vez, chegou à capital depois de um período de experiência com o trabalho da dançarina Katsuko Masumura, decidindo definitivamente partir em busca de novos horizontes e de outras abordagens da dança. Aproximou-se assim do coletivo coordenado pelo já afirmado Takaya Eguchi, sediado em Tóquio.

Foi então justamente através da companhia de Mitsuko Andô que se deu o promissor encontro entre Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno; encontro que, alguns anos depois, propiciaria o nascimento da dança Butô. (PERETTA, 2015, P. 39-40)

1953

Em 1953, começou a frequentar o estúdio de dança moderna de Mitsuko Andô (...). (PERETTA, 2015, P. 49)

Hijikata permaneceu no grupo de Andô – o Unique Ballet – até o final dos anos de 1950, tendo feito sua estréia oficial sobre os palcos, dividindo a cena com Kazuo ôno, somente no espetáculo *O Corvo (Karasu)*, em 1954. (PERETTA, 2015, P. 40)

1954

Em 1954, ano da morte de sua mãe, atuou junto com Kazuo Ôno no mesmo palco em uma peça intitulada *O Corvo (Karasu)*, utilizando pela primeira vez, o sobrenome Hijikata, “Kunio Hijikata”. (PERETTA, 2015, P. 49)

1956

Até 1956, quando ainda se dedicava à dança moderna e não havia iniciado a pesquisa que originaria o *ankoku butô*, usava o nome artístico Kunio Hijikata. Foi assim que apareceu na segunda parte do show de M. Ando e K. Horiuchi, Grupo de Ballet Único. (GREINER, 1998, P. 24)

1957

No evento de 1957, Hijikata deveria ter apresentado a performance intitulada *Chino no Tete*, mas foi proibido de realizá-la devido à existência de algumas cenas perigosas. Contudo, mesmo que ele não tenha efetivamente conseguido concretizá-la sobre o palco, apenas o fato de tê-la concebido fez com que ele considerasse esse ano como o verdadeiro início de seu *Ankoku Butô*. (PERETTA, 2015, P. 58)

1958

Só em 58, quando dirigiu a pequena peça *Haniwa No Mai*, para o Festival da Associação para Artes Performáticas Contemporâneas, usou pela primeira vez o nome Tatsumi Hijikata. Coincide com a despedida das suas tentativas de coreografar dança moderna. (GREINER, 1998, P. 23)

(...) continuou participando de diversos recitais organizados pelo grupo Unique Ballet (Horiuchi Kan) de Andô, até o ano de 1958, quando iniciou sua nova fase de experimentos cênicos. Esse período de explorações foi também potencializado especialmente pelo encontro, em 1956, com a dançarina Akiko Motofuji – sua futura parceira profissional e pessoal – e com o Asbestos Kan – seu futuro estúdio e base essencial para a elaboração da subversiva concepção de seu *Ankoku Butô* (...). (PERETTA, 2015, P. 49-50)

Em 1958, Kunio modificou definitivamente seu novo nome artístico para “Tatsumi Hijikata”, coreografando e atuando em uma peça intitulada *Dança da Estátua Sepulcral (Haniwa no mai)* (...).(PERETTA, 2015, P. 50)

1959

(...) Em 1959, colaborou com Kazuo, dirigindo seu trabalho experimental intitulado *O Velho e o Mar*(...). (PERETTA, 2015, P. 50)

Mesmo que a primeira performance de dança Butô seja datada oficialmente pelos historiadores como tendo acontecido no ano de 1959, é possível afirmar que essa exibição foi apenas um dos cumes de um intenso processo iniciado muitos anos antes e que encontraria seu ápice somente mais de uma década depois. *Kinjiki*⁷⁴ foi apenas um primeiro esboço de uma revolução corêutica que já estava em movimento, em um plano formal, ao menos desde

1949, quando Tatsumi Hijikata já fazia suas experiências amadoras na dança e assistiu, pela primeira vez, a uma performance de Kazuo Ôno (...). (PERETTA, 2015, P. 3-4)

O verdadeiro *début* de Tatsumi Hijikata ocorreu em 24 de Maio de 1959, durante um evento organizado pela Associação Japonesa de Dança. Criou uma peça curta, sem música, inspirada na novela *kinjiki* (cores proibidas) – história de tema homossexual de Yukio Mishima. (BAIOCCHI, 1995, P. 30)

Não foi à toa que Hijikata escolheu o texto de Mishima (1951) para inaugurar o *ankoku butô* no palco teatral. Lá, parecia tudo concentrado: a repressão no Japão, a agressão ocidental, a arte, a morte, a sexualidade, o sofrimento tão particular que ganhava ares universais.

A performance aconteceu dia 24 de maio de 1959, em um evento para novos dançarinos, organizado pelo corpo oficial da Associação Artística de Dança do Japão, lembra Holborn (1987:11). A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música. Yoshito, filho de Kazuo Ono, estava presente. (GREINER, 1998, P. 19)

Contudo, o ano de 1959 permanece marcado na história pela encenação da revolucionária peça criada por Hijikata, a qual se apresentou como um decisivo ponto de ruptura estética no desenvolvimento da dança moderna japonesa. *Cores Proibidas (Kinjiki)* colocou em cena os fundamentos de seu *Ankoku Butô*, ou “dança das Trevas”, propondo uma consistente fusão entre a dança e a “escuridão” da existência humana. (...) Para Nario Gôda (...) a performance que deu início ao *Ankoku Butô* de Tatsumi Hijikata foi inovadora porque descartou, de modo pragmático, alguns dos principais paradigmas da estética ocidental, tais como a música enquanto guia da dança, a medição das referências interpretativas dos programas e a própria técnica gestual e interpretativa. (PERETTA, 2015, P. 50-51)

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 Tatsumi Hijikata já no final dos anos de 1950. (PERETTA, 2015, P. 44)

1960

Texto-manifesto de Hijikata: “Inner Material/Material” (julho de 1960). (PERETTA, 2015, P. 53)

Foi justamente essa cultura de protesto que formou o contexto urbano para o desenvolvimento do *Ankoku Butô* (Dança das Trevas) de Tatsumi Hijikata: a materialização de um ambicioso projeto de transformação anatômica que pôde apresentar aos jovens desafetos do tradicionalismo das artes do espetáculo uma filosofia alternativa e persuasiva para a expressão teatral. Contudo, mesmo que tenha nascido em meio às turbulentas mobilizações sociais que antecederam a renovação do tratado militar de 1960 – que mantinha a submissão do Japão aos EUA – e, ao mesmo tempo, materializado uma filosofia alternativa que preencheu, de modo contundente, a lacuna expressiva deixada pelas formas de espetáculo até então vigentes, o *Ankoku Butô* não foi, em modo estrito, um movimento politicamente orientado. (PERETTA, 2015, P.10-11)

Em meio às revoltas e manifestações urbanas do início dos anos de 1960, Hijikata organizou uma série de eventos e performances realizadas de forma improvisada pelas ruas da cidade e dentro de seu estúdio, o Asbestos Kan, contando com a colaboração de muitos desses artistas. (PERETTA, 2015, P. 52)

1961

Texto-manifesto de Hijikata: “To Prison”⁷⁵ (janeiro de 1961). (PERETTA, 2015, P. 53)

Em novembro de 1961, já há alguns anos desenvolvendo performances experimentais de modo independente ou em colaboração com outros artistas, denominou essa sua pesquisa em dança *Ankoku Butô-ha*, fundando assim um coletivo de trabalho formado principalmente por Yoshito Ôno, Akira Kasai e Mitsutaka Ishii, tendo muitas vezes a preciosa participação de Kazuo Ôno. (PERETTA, 2015, P. 40)

Espectáculo do grupo *Ankoku Butô-ha*, segundo Édén Peretta (2015, p.53) *Cerimônia Secreta de uma Hermafrodita no Início da Tarde (Hanin-hanyosha no Uirusagari no Higi)*, de 1961.

Em novembro de 61, Hijikata elegeu o grupo composto por Kazuo Ono, seu filho Yoshito, Mitsutaka Ishii e Akira Kasai como *ankoku butô-há*.⁷⁶ Esse grupo durou até 66. Nos anos 70, o termo *ankoku butô* foi encurtado para *butô* (Klein, op.cit:8). (GREINER, 1998, P. 19)

⁷⁵ Ver anexo 2.

⁷⁶

1963

Na coreografia *anma-Aiyoku o Sasaeru Gekijo no Hanashi (O Massagista Cego, uma história teatral para suportar amor e luxúria)*, de 1963, o crítico Nario Gôda (1985:74) aponta o final dessa primeira fase de criação de Hijikata, muito influenciada pelas obras literárias. Depois dessa peça, os grandes nomes da literatura desaparecem de seus programas. Começa um novo mergulho, desta vez, no corpo. (GREINER, 1998, P. 21)

Espectáculo do grupo Ankoku Butô-ha, segundo Édén Peretta (2015, p.53): *O Massagista Cego – uma História Teatral em Apoio ao Amor e à Luxúria (Anma – Aiyoku o sasaeru Gekijo no Hanashi)*, de 1963.

O espetáculo *O Massagista Cego (Anma)*, de 1963, figura como mais um ponto de reelaboração da carreira de Hijikata, pois marca o fim do primeiro período de seu Ankoku Butô. Com esse espetáculo, parece abandonar a primazia das referências literárias – Mishima, Lautréamont, Genet, Sade -, que até então inspiravam seus trabalhos, emprestando-lhes uma alta carga de violência e erotismo dentro de um projeto de purificação através do mal inicia assim um novo período, materializando suas primeiras paisagens da memória, em que o foco central passou a transitar por temáticas mais especificamente japonesas. (PERETTA, 2015, P. 55)

1965

Em 65, na coreografia *Bara Iro Dansu (A Dança da Rosa Colorida)*, Hijikata usava os princípios da medicina chinesa, decorando o palco com diagramas e mapas da anatomia do corpo. Há uma referência aos órgãos da respiração. Ele investigou as camadas do corpo, as suas estruturas físicas e os movimentos que eram então considerados não-conscientes. (...) marca o primeiro trabalho de parceria entre Hijikata e Ono e a ideologia dos anos 60, com um magnetismo que atraía jovens talentos. (GREINER, 1998, Pp. 24-25)

Espectáculo do grupo Ankoku Butô-ha, segundo Édén Peretta (2015, p.53) *Uma Dança Colorida de Rosa – Na Casa do Sr. Shibusawa (Bara Iro Dansu – A La Maison de M. Civeçawa)*, de 1965.

Em novembro de 1965, toma forma *Uma Dança Colorida de Rosa (Bara Iro Dansu)*, protagonizada por Tatsumi Hijikata, Kazuo ôno, Yoshito ôno, Akira Kasai e outros. (PERETTA, 2015, P. 55)

1966

(...) Na segunda metade dos anos de 1960, teve início o trabalho de Hijikata como mestre e coreógrafo, dedicando-se também à formação de modo anárquico e sistemático, de inúmeros discípulos (...)(PERETTA, 2015, P. 59)

Espectáculo do grupo Ankoku Butô-ha, segundo Éden Peretta (2015, p.53): “e o último trabalho oficial do grupo Ankoku Butô-ha, (...) em 1966 e intitulado *Tomate – Lições Introdutórias aos Beatos Ensinos do Amor Erótico (Tomato – Seiai Onchôgaku Shimanzue)*).

O espetáculo *Tomate (Tomato)*, realizado no ano de 1966, ficou marcado historicamente como a última performance do grupo Ankoku Butô-ha e o início da longa suspensão da colaboração artística entre Kazuo Ôno e Tatsumi Hijikata. (PERETTA, 2015, P. 56)

No interior dessas experimentações performáticas, de 1960 a 1966, constituiu-se o grupo Ankoku Butô-ha, (...). (PERETTA, 2015, P. 53)

1967

Em 67, Hijikata voltara a sua terra natal, Tôhoku, acompanhado de Hosoe. Era uma necessidade de retomar o começo. Reavaliar o que estava fazendo. Em Tôhoku, Hijikata havia passado a sua infância, sendo o mais jovem dos nove irmãos. (GREINER, 1998, Pp. 23)

Hijikata, aos 39 anos⁷⁷, atravessava um período de introspecção, com uma dieta de leite e sopa *missô*, além de fazer bronzeamento artificial, provavelmente para preparar esteticamente o corpo, como o fizera Mishima, antes de morrer. Para estes artistas, o entendimento da morte era o fim de um processo estético. Hijikata preparava-se para a sua nova coreografia *Nihonjito Hijikata Tatsumi-Nikutai no Hanran* (Revolta da carne), que tinha como subtítulo *Tatsumi e os Japoneses*. Holborn (op.cit:13) observa que este subtítulo é ambíguo, mostrando a preocupação de Hijikata com a cultura japonesa mas, ao mesmo tempo, separando-o dela. Em *Revolta da carne*, alguns movimentos lembravam a dança ocidental, e foi a última vez que estes gestos foram usados dentro de uma coreografia⁷⁸. Talvez, por isso, seja considerado, um

⁷⁷ 1967.

⁷⁸ O recital citado anteriormente tinha outra organização, mais performática, não podendo ser considerado propriamente uma coreografia.

divisor de águas, onde há quem identifique aí o nascimento de uma “forma” para o butô. (GREINER, 1998, P. 25)

1968

Depois da infância e da volta a Tōhoku, o segundo recorte importante no processo de criação de Hijikata, é maio de 68, quando butô ainda estava guardado no Japão e o movimento estudantil explodia em muitas cidades, de Paris a Tóquio. (GREINER, 1998, Pp. 25)

Retomando o fio da história, o trabalho de grupo com Yoshito e Kazuo Ono, Akira Kasai, Mitsusaka Ishii e Kiuchi Tamano não durou muito. Em 68, Hijikata dá um recital banhado à valsa, tango, flamenco e outros estilos populares Ocidentais. Era a despedida do Ocidente e constituía uma exceção. Isso porque, o período estava cunhado por citações internacionais. (GREINER, 1998, Pp. 22)

Em 1968, aos 39 anos, Hijikata criou a obra considerada um marco em sua vida e divisor de águas: *Revolta da Carne*, com o subtítulo *Tatsumi Hijikata e os Japoneses*. Era uma resposta aos “irmãos” japoneses que se separavam de suas origens nacionais. Este trabalho deixou uma impressão de selvageria incontrolável, destruição e indiferença.

Conta Yoko Ashikawa, sua principal discípula, que durante um ano, antes de representar *Revolta da Carne*, Tatsumi entrou em um período de introspecção. Jejuava e corria todos os dias. (...) (BAIOCCHI, 1995, P. 32)

O ano de 1968 assistiu ao ápice do projeto político-artístico de Tatsumi Hijikata, materializado em sua longa performance solo intitulada *Tatsumi Hijikata e os Japoneses – A Rebelião do Corpo de Carne (Hijikata Tatsumi to Nihonjin – Nikutai no haran)*, mais conhecida somente por a *Rebelião da Carne* ou a *Rebelião do Corpo*. Esse solo (...) foi descrito posteriormente como uma celebração herética e brutalmente primitiva, marcando a mudança de foco do trabalho de Hijikata: em um primeiro momento ele é influenciado significativamente pelo pensamento crítico ocidental e, a partir desse espetáculo, adota uma práxis que passou a examinar intensamente o seu próprio corpo. (PERETTA, 2015, P. 56-57)

1969

Texto-manifesto de Hijikata: “From Being Jealous of a Dog’s Vein”⁷⁹ (maio de 1969). (PERETTA, 2015, P. 53)

No fim dos anos 60, começam a surgir posições como o *beshimikata*⁸⁰, talvez um dos resultados do canibalismo butô em relação a formas pré e pós-modernas, analisa Klein (op.cit: 50-57). (GREINER, 1998, P. 21)

Por toda a década de 1960, Hijikata transitou também por outras linguagens artísticas e colaborou com alguns diretores experimentais de cinema, atuando em alguns filmes de vanguarda e comerciais. (PERETTA, 2015, P. 58)

1970

Após os anos 70, as mudanças são radicais. (GREINER, 1998, P. 22)

No início da década de 1970, Hijikata possuía já um percurso artístico consolidado e dedicou-se a um aprofundamento das bases filosóficas e metodológicas de sua dança a partir de experimentos com os jovens aspirantes que freqüentavam seu estúdio. Unindo alguns desses desconhecidos dançarinos, com a colaboração de alguns escritores e poetas experimentais, Hijikata criou o grupo **Hangi daitô kan** (Espelho da Grande Dança do Sacrifício), e começou a colocar em cena uma série de espetáculos nos anos seguintes. (PERETTA, 2015, P. 60)

1973

Em 1973, coloca em cena *Temopral de Verão (Natsu no Arashi)* (...). Nesse mesmo ano, abandona os palcos como dançarino, aos 45 anos de idade e no auge de sua popularidade com os críticos e o público, para dedicar-se exclusivamente à função de diretor e coreógrafo. (PERETTA, 2015, P. 61-62)

1974

Depois de 70 e do *seppuku*⁸¹ de Mishima, Hijikata mudou. Ficou durante quatro anos em silêncio. Diziam que ele desistiria de dançar. Mas foi nesse período que começou a buscar

⁷⁹ Ver anexo 3.

⁸⁰ Posição considerada arquetípica na qual o corpo tem convulsões espasmódicas, os olhos reviram, a língua sai para fora e o rosto fica irreconhecível. Devido ao seu surgimento, alguns autores atribuem à Hijikata a arquitetura 9ª forma) do butô e á Ono, a sua alma. Uma interpretação embasada no dualismo forma-conteúdo.

uma movimentação do começo da vida, do ser primordial. Durante o período de reclusão, voltou-se para a dança feminina. Segundo ele, os homens tinham sido banhados no pensamento lógico ocidental, mas as mulheres conheciam a lógica da realidade que não era só a racional. Por isso, apenas elas seriam capazes de dançar como ele queria. Assim é formada a trupe *Hakutôbô*, em 74, é apresentado o trabalho que ele havia desenvolvido com Yoko Ashikawa e Momoko Nishida, durante os anos de reclusão. (GREINER, 1998, Pp. 26)

Em junho de 1974, criou uma série de trabalhos de Butô que deu início ao grupo Hakutôbô, constituído exclusivamente por mulheres (...). O grupo realizou seu último espetáculo em 1976, mesmo ano do fechamento do Asbestos Kan devido às inúmeras reclamações dos vizinhos. (PERETTA, 2015, P. 62)

1977

Em novembro de 1977, auxiliou Kazuo Ôno em seu retorno aos palcos, depois de quase uma década de silêncio criativo, dirigindo o célebre espetáculo *Homenagem para La Argentina (Ra Aruhenchîna-shô)*, que foi apresentada (...) em 1980, no festival de Nancy, na França, projetando Kazuo Ôno e a dança Butô em todo o Ocidente. (PERETTA, 2015, P. 62)

1978

Segundo a crítica de dança Kazuko Kunioshi (1995:1), a primeira performance oficial da dança butô na Europa, aconteceu em janeiro de 1978, no teatro *Nouveau Carre*, em Paris, com *Butoh-há Sebi* e o grupo *Ariadone*. Em outubro do mesmo ano, Yoko Ashikawa apresentou um trabalho de Hijikata como parte da exposição *Ma-tempo e Espaço do Japão*, no Museu Louvre, sob o patrocínio do Festival de Outono. (GREINER, 1998, Pp. 31)

1981

Hijikata ainda dirigiu Kazuo Ôno no espetáculo “*Minha Mãe (watashi no okaasan)*, em janeiro de 1981”. (PERETTA, 2015, P. 63)

1982

De 1968 a 1982, Hijikata praticamente só coreografava e dirigia (...). Nesse período, persistia com a ideia de quebrar os limites do *ankoku butoh*. Menos preocupado com a auto-

⁸¹**Seppuku** é o nome correto para o suicídio ritual que, entre os ocidentais, muitas vezes é substituído por *haraquiri*, que se refere ao gesto literal e não ao sentido mais profundo do ato.

identificação, era de certa forma como uma criança tentando se comunicar com os mortos. Criou um vocabulário que consistia em numerar e classificar os movimentos de acordo com imagens (...) Este vocabulário de movimentos era criado a partir de imagens-lembranças de sua infância e da natureza: as pernas tortas das crianças, assim moldadas pelo fato de terem permanecido por muito tempo em estreitos cestos de palha, enquanto os pais trabalhavam nos arrozais. O andar torto do japonês se tornou uma das posições básicas: o dançarino ficaria de pé equilibrando-se nas bordas externas dos pés, tremendo levemente e com muita tensão (...). (BAIOCCHI, 1995, P. 33)

1983

Hijikata ainda dirigiu Kazuo Ôno no espetáculo “*Mar Morto (Shikai)*, (...) em fevereiro de 1983”. (PERETTA, 2015, P. 63)

Em 1983, a editora Hakusuisha organizou uma compilação dos artigos escritos por Hijikata (...), e publicou o livro *A Bailarina Doente (Yameru Maihime)*. (PERETTA, 2015, P. 63)

Em Abril de 1983, Hijikata retorna aos palcos, juntamente com Yoko Ashikawa, com o trabalho intitulado *Os seios do Japão*. (BAIOCCHI, 1995, P. 33)

Em 1983 (...) Hijikata (...) em abril (...), reaparece no espetáculo *Um Panorama de Uma Tonelada de Perucas (Keshiki ni itton no kamigata)*, colocando em cena u retorno esperado que parecia oferecer-se como uma conclusão definitiva de seu ciclo, ao restabelecer, em outro nível, alguns pressupostos iniciais de sua pesquisa, como a sexualidade de jovens e velhos. (PERETTA, 2015, P. 63)

1984

Em 1984 coreografou para Min Tanaka uma forma de dança que chamou de *Ren-aiButoh-há Teiso: Foundation of Dance of Love*, encenada ao som de um discurso de Antonin Artaud – *Para Acabar com o Julgamento de Deus* – gravado pela Radiodifusão francesa um mês antes da morte de Artaud em 1948. (BAIOCCHI, 1995, P. 33)

1985

Texto-manifesto de Hijikata: “Wind Daruma”⁸² (maio de 1985). (PERETTA, 2015, P. 53)

⁸² Ver anexo 4.

Na época do festival de butô de 1985, o próprio Hijikata admitia uma crise no butô, lembra a crítica Kuniyoshi. Ele queria voltar para Tôhoku, não apenas para criar mais duas peças para o *Hakutôbô*, mas para continuar a série projeto *Kabuki Tôhoku*, como ele havia chamado a sua coreografia de *72, Hiki no Tameno 27 Ban* (27 noites para 4 Estações). A crítica especializada observou referências à vida rural e ao movimento *namba*, típico dos agricultores japoneses. Mas, voltar a Tôhoku, era, mais do que isso, visitar o ponto de partida onde estudara as danças *kagura* durante a sua infância e o vento *kazedaruma*. Quem sabe, mais uma vez repensar o butô, como ele já havia feito antes. (GREINER, 1998, Pp. 31)

Tohokukabuki Project, de 1985, com Yoko Ashikawa e um grupo de jovens dançarinos, foi seu último grande trabalho. Era uma combinação de suas novas tentativas com a dança selvagem do interior e a dança do teatro popular tradicional. Uma tentativa de popularizar o butoh. Abandonou a técnica corporal espetacular e espontânea, característica de sua primeira fase até *Revolta da Carne*. Foi aí que descobriu um sentido ancestral e religioso em sua dança. Voltava às origens, à terra e ao feminino.

“(…) os mortos são meus professores. Devemos cuidar bem dos mortos. Mais cedo ou mais tarde também seremos chamados. (...) temos que trazer os mortos para perto de nós e levar nossas vidas com eles. Não há nada a não ser claridade agora. Mas me pergunto se esta claridade não chegou nas costas da escuridão dentro de nós. (...) Não há escuridão na noite agora. Antigamente a escuridão era nítida.”(BAIOCCHI, 1995, P. 33-34)

O ano de 1985, último ano de sua vida, foi intenso e repleto de realizações. Depois de abrir o 1º Festival de Butô no Japão e dirigir *Mar Morto*, de Ôno, Hijikata consegue reabrir o Asbestos Kan e, principalmente, colocar em cena grande parte de seu projeto de vida intitulado *Tôhoku Kabuki Keikaku*. Nesse seu último ano de produção, conseguiu organizar esse seu grandioso projeto, transformando-o em quatro espetáculos – com intervalos de mais ou menos três meses entre cada um – nos quais, segundo Viala e Masson Sekine, apresentou uma forte tendência em abandonar algumas técnicas espetaculares para concentrar-se na expressão da vida e do ser. (PERETTA, 2015, P. 63)

1986

No final de sua vida, Tatsumi Hijikata parecia dedicar as suas pesquisas em busca do *suijakutai*, o “corpo definhado” ou “debilitado”, ambicionando assim tentar apagar o corpo e ir mais além dele, além de qualquer coisa que tivesse uma forma material. E foi justamente

esse possibilidade do “desaparecer” que Hijikata estava pesquisando pouco antes de falecer de câncer e cirrose hepática, no dia 21 de janeiro de 1986, aos 57 anos de idade. (PERETTA, 2015, P. 63-64)

Hijikata morreu no dia 21 de janeiro de 1986. (BAIOCCHI, 1995, P. 35)

APÊNDICE 2

Kurihara Nanako

As palavras de *Butoh*

O fundador do *butoh*, Hijikata Tatsumi, faleceu em 1986 aos 57 anos. Em contraste com outro fundador do *butoh*, Ono Kazuo, o qual está com 93 anos de idade e ainda atuando internacionalmente, Hijikata nunca deixou o Japão. No entanto, a influência de Hijikata é mundial e evidente em filmes, fotografias, escritos, e os muitos dançarinos que foram treinados ou afetados por sua arte.

A ausência física de Hijikata parece fortalecer sua presença nos restos do trabalho de sua vida. Um filme documentário de Ouchida Keiya de uma performance de Hosotan (Uma estória de varíola, 1972)¹, uma parcela de um trabalho em série intitulado “Shikinotame no nijishichiban (Vinte e sete noites para as quatro estações, 1972)”, nos permite ver uma clássica dança Hijikata: deitado no chão, ele se contorce ao acompanhamento de "Bailero" de Joseph Canteloube. Apenas uma tanga cobre seu corpo magro, suas costelas estão claramente expostas, o resultado de vários dias de jejum. Sua maquiagem branca *butoh* está deslizando por sua pele, como escamas de uma ferida cicatrizando. Talvez esta pessoa decaída esteja morrendo porém tentando se levantar, uma situação e imagem que Hijikata sempre falou a respeito. Através da imagem de bolhas de emaciação e morte, esta figura horrenda revela a beleza da vida. O *butoh* de Hijikata parece conter o segredo de ser.

A palavra “*butoh*”, agora o nome aceito do gênero, originou-se como *ankoku buyo* no início de 1960. “*Ankoku*” significa “escuridão absoluta”. “*Buyo*”, um termo genérico para dança, é usado em muitos compostos: por exemplo, “*gendai buyo*”, dança moderna; e “*koten buyo*”, dança clássica. Mais tarde em 1960, “*ankoku buyo*” evoluiu para “*ankoku buto*”. A palavra “*buto*” é usada em compostos tais como “*buto-kai*”, um tipo de dança de salão europeu, ou “*shi no buto*”, a dança medieval europeia da morte. Ou seja, “*buto*” era usada para se referir a formas de danças ocidentais. Todavia, de acordo com o dicionário japonês “*Kojien*”, “*buto*” também significa “*haimu*”, uma saudação cerimonial específica na corte imperial na qual uma pessoa joga as mangas longas do vestido tradicional japonês e bate os pés (Shinmura 1991:2037). “*To*” significa bater os pés. Apesar do movimento de bater os pés não ser típico do *butoh*, Hijikata criou o termo “*ankoku butoh*” para denotar uma dança cosmológica que partiu completamente de danças existentes e explorou o lado mais sombrio da natureza humana.

A morte relativamente prematura de Hijikata, personagem auto mistificador, e trabalhos extraordinários fizeram dele uma figura mítica. Esforços recentes para reexaminar seu legado têm começado a expandir nosso entendimento tanto do homem quanto de seu trabalho. Em novembro de 1998 um simpósio de uma semana sobre Hijikata foi realizado no Teatro *Tram*

em Tóquio. Dançarinos, artistas visuais, poetas, e estudiosos de várias disciplinas discutiram aspectos da vida e carreira de Hijikata, tais como seu uso idiossincrático da linguagem e seu relacionamento com a dança clássica. Uma noite foi dedicada a uma discussão por dançarinos de *butoh* não japoneses. As opiniões francas desses dançarinos de vários contextos culturais ofereceram um valioso contraste com as tendências insulares do mundo *butoh* no Japão. O Arquivo Hijikata Tatsumi foi inaugurado recentemente no Centro de Arte da Universidade Keio Gijuku em Tóquio, e mais fontes estão se tornando publicamente acessíveis, seus abundantes materiais aguardam estudo crítico. Estamos apenas começando a avaliar Hijikata, seu *butoh*, e o que ele estava tentando alcançar na sua vida e no seu trabalho.

Esta questão de TDR é provavelmente a primeira publicação em que as palavras de Hijikata são traduzidas para o inglês em textos completos e não em trechos. Até agora, apenas as seleções de seus escritos evocativos foram traduzidas, e normalmente apresentadas com um número de fotografias. Apesar delas definitivamente estimularem a imaginação dos leitores de língua inglesa, essas traduções parciais eram muito limitadas, especialmente considerando o vasto número de palavras que Hijikata deixou para trás. Leitores japoneses podem facilmente obter vários livros de sua escrita, mais notavelmente o Hijikata Tatsumi zenshii de dois volumes (The Collected Works of Hijikata Tatsumi/ As obras completas de Hijikata Tatsumi, 1998).

Com esta história em mente, nós decidimos traduzir uma variedade de textos completos que datam de 1960 a 1985: uma palestra, uma entrevista, uma conversa e notas de seus álbuns de recortes para *butoh*. Esperamos que esses escritos permitam aos leitores de inglês entender os contextos e os estilos, as mudanças e continuidade, do pensamento e coreografia de Hijikata.

Outro critério foi selecionar peças que se relacionem diretamente com as artes cênicas. Nós não incluímos Yameru Maihime (Dançarina enferma [título de inglês provisório], 1983), porque isso, o mais longo dos escritos imaginativos de Hijikata, está sendo traduzido para o inglês por Kobata Kazue e será publicado até o final do ano de 2000.

Palavras e Corpo

Apesar de ser um homem do corpo, palavras eram essenciais para Hijikata. Ele era um leitor voraz, e ele escreveu e falou sobre seu *butoh* em muitas ocasiões. Ele era particularmente fã de batalhas verbais com artistas, poetas, e escritores, que ele iniciou durante bebedeiras e que ele considerava um processo necessário para suas criações. Nesses debates de bebedeiras, por assim dizer, ele pegou palavras, isto é, ideias de seus interlocutores e jogou enigmas de volta para eles. Numerosos banquetes e sessões de beber foram realizadas em bares, casas de amigos, e no Asusbesutokan (Asbestos Hall / salão de amianto),³ que era tanto a casa quanto o estúdio de Hijikata. Hijikata treinou seus dançarinos e trabalhos coreografados usando palavras. Em última análise, sua dança foi anotada por palavras chamadas *butoh-fu* (notação *butoh*). Um tremendo número de palavras circunda sua dança.

Mas as palavras de Hijikata não são fáceis. Frequentemente seus escritos são estranhos, ambíguos, e incompreensíveis até mesmo para os Japoneses ou para pessoas próximas a Hijikata. Suas frases são por vezes incorretas de acordo com a gramática japonesa. Ele criou livremente seus próprios termos, tais como *ma-gusare* (espaço podre ou para podridão) *enadare-ame* (doce de driblar). Suas escritas são muitas vezes como poemas surrealistas. No simpósio no Tram, Nishitani Osamu, Um estudioso da literatura francesa que costumava sair para curtir no estúdio de Hijikata, ressaltou, "A escrita de Hijikata não é diferente nem da prosa nem de algo como poesia – e seu japonês é torcido" (1998). Uno Kuniichi, um estudioso e um conhecido de Hijikata que escreveu *Aruto: Shikotoshintai* (Artaud, Thought/pensamento, and Body/ e corpo, 1997), respondeu, "[Hijikata] criou algo persuasivo ao desconectar as articulações das frases" (1998). A linguagem de Hijikata implica significados e sentimentos que a linguagem lógica não pode transmitir. Suas palavras são dedos entre os quais a areia escorrega. Apesar de seus escritos serem estranhos, eles não são necessariamente desconhecidos ou inacessíveis. Os escritos de Hijikata são evocativos e desafiadores.

Quando eu li as palavras de Hijikata pela primeira vez, eu senti que não eram um japonês claro; elas eram muito loucas – eu pensei que ele era auto-mistificador. No entanto, após eu fazer aulas de *butoh* com Ashikawa Yoko, aquele sentimento mudou completamente. Ashikawa, desde 1968 um dos discípulos mais importantes de Hijikata e seu colaborador indispensável, manteve fielmente o ensinamento de Hijikata após sua morte. Conforme eu aprendia e praticava *butoh*, as palavras aparentemente místicas de Hijikata se tornaram reais e compreensíveis. Eu fui convencido de que suas palavras eram uma expressão precisa do que ele sentia e pensava. Inegavelmente, Hijikata criou uma cortina de fumaça de comportamentos e linguagem estranhos, mas esta parede fazia parte de sua estratégia consciente para construir uma imagem mística dele mesmo e de seu trabalho.

Onomatopéia

Um dia em 1988, em uma oficina/*workshop* na International Christian University (Universidade Cristã Internacional) em Tóquio, Ashikawa disse aos participantes para se tornarem tapetes molhados. Tapetes molhados? Nós deitamos no chão de diversas maneiras. "Sinta o peso da água dentro de você, um tapete." Ela sugeriu um sentimento de umidade usando uma onomatopéia japonesa: "*i jyuju*." O som implica transpiração de água.

Onomatopéia ocupa uma posição importante na linguagem de Hijikata. Os sons evocativos foram o meio para transmitir estados físicos e sensações específicos. Em japonês, palavras onomatopéicas são frequentemente utilizadas como advérbios, enquanto que em inglês palavras onomatopéicas tendem a ser verbos ou os substantivos formam os verbos, como "buzz" ou "meow/miau." Por exemplo, *nekoga "nyanyd " naku* em japonês, é "a catmeows/um gato mia" em inglês. "*Neko*" é gato, "*nyanya*" é um advérbio onomatopéico, e "*naku*" significa choro/chorar. E geralmente tais onomatopéias são simultaneamente explicações e efeitos sonoros miméticos. Eles explicam como uma ação é realizada ou no que ela resulta. Por

exemplo, a onomatopéia *bishobisho* indica um estado de "molhado por um todo" (Kakehi e Tamori 1993).⁴Linguagem onomatopeica japonesa é feita para capturar um sentido físico, em vez de simplesmente imitar ou se referir a um conceito por meio de um som.

Em exercícios *butoh* como aqueles conduzidos por Ashikawa, alguém deveria ser capaz de poder se tornar um tapete molhado torcido ou pesado com muita. Como alcançar isso iria de cada pessoa. Ashikawa não nos dizia o que fazer ou como se comportar; ela simplesmente nos dizia algumas poucas palavras. As participantes eram todas mulheres adultas e algumas eram dançarinas modernas, e para todos nós, parecia estranho tentar seriamente se “tornar tapetes molhados”. Mas em pouco tempo eu me tornei sensível ao meu próprio estado físico de ser; Fiquei livre do meu eu diário, tornando-me uma coisa tão humilde no chão.

Depois de eu assistir aulas por vários meses em 1990 e 1991 no estúdio de Hakutobo (White Peach Room/ quarto pêssego branco), um grupo que foi originalmente criado em 1974 por Hijikata com Ashikawa como artista principal,⁵ eu comecei a entender que Hijikata havia tentado capturar todos os tipos de emoções, paisagens, ideias, e daí por diante, usando palavras que eram fisicamente reais para ele.

Exercícios

Na aula de Ashikawa, havia exercícios básicos de rotina. Um deles era chamado de *mushikui* (mordidas de inseto). Um aluno é informado pela primeira vez, "Um inseto está rastejando entre o dedo indicador e o dedo do meio na parte de trás da sua mão e depois do seu braço inferior e até o seu braço." O professor esfrega uma baquinha de um lado para o outro através de um tambor, fazendo um som de deslizar. Então ela toca aquelas partes específicas do corpo para dar algum sentido físico para o aluno. O número de insetos aumenta um por um e finalmente, "Você não tem nenhum objetivo. No final, você é comido por insetos que entram por todos os poros de seu corpo, e seu corpo se torna oco como um animal empalhado." Cada inseto tem que estar no seu lugar exato. Não se deve confundir ou generalizar os insetos mesmo quando seus números aumentam.

A parte mais difícil deste exercício foi que alguém tinha que “ser isso”, não apenas “imaginar isso”. Isto foi enfatizado em sala de novo e de novo. A condição do próprio corpo tem que ser mudada. Através das palavras, o método de Hijikata faz os dançarinos conscientes de seus sentidos fisiológicos e ensina-os a objetivar seus corpos. Os dançarinos podem então “reconstruir” seus corpos como coisas materiais no mundo e até mesmo como conceitos. Ao praticar os exercícios repetidamente, os dançarinos aprendem a manipular seus próprios corpos fisiológico e psicologicamente. Como resultado, dançarinos de *butoh* podem transformar eles próprios em tudo desde um tapete molhado a um céu e podem até incorporar o universo, teoricamente falando (Kurihara 1996).

O Corpo é uma Metáfora para Palavras

Para Hijikata o corpo é uma metáfora para palavras e palavras são uma metáfora para o corpo. Ele disse que o cérebro é meramente uma parte do corpo. A declaração de Hijikata encontra um eco no recente trabalho em ciência cognitiva. De acordo com os cientistas cognitivos George Lakoff e Mark Johnson, contrariamente à visão cartesiana, "a mente é inerentemente incorporada, a razão é moldada pelo corpo, e como a maioria do pensamento é inconsciente, a mente não pode ser conhecida simplesmente por auto-reflexão" (1999:5). Eles e muitos outros cientistas cognitivos discutem que a linguagem é fisicamente baseada. Um sente "up/para cima" e "down/ para baixo" em inglês, e *Kibun* (um sentimento) *gaagaru* (levanta) e *ochikomu* (cai) em japonês.

Nos estudos de desenvolvimento infantil, observou-se que as crianças simpatizam com os objetos como se fossem seres humanos, projetando suas próprias emoções sobre eles. O psicólogo Heinz Werner chamou isto de "physiognomic perception/percepção fisionômica." Um garoto de dois anos de idade, vendo uma xícara caída de lado, disse, "Pobre xícara cansada!" Outro chamou um gancho de toalha "cruel". Werner escreveu, "Durante o período fisionômico da infância é a própria ausência de polaridade, e o alto grau de fusão entre a pessoa e a coisa, sujeito e objeto, que são característicos" (Werner [1948] 1961:72). Similarmente, em sua palestra "Kaze Daruma," (Wind Daruma/Vento Daruma) publicado nesta questão de TDR, Hijikata descreve colocar uma panela de cozinha em um campo para mostrar a ela o mundo lá fora. Tão próximas quanto as ideias de Hijikata parecem para aquelas dos cientistas cognitivos, linguistas, e psicólogos, ele era também muito diferente deles porque ele era um poeta, sempre tentando capturar vida amorfa – vida que resiste ser estabelecida em qualquer forma particular. Hijikata tentou criar seu próprio universo com sua própria língua/linguagem. Essa foi uma das razões que ele continuou a mudar seus temas e estilos: ele queria evitar ficar preso em uma forma estática e perder a vida.

Hijikata via o corpo em tudo e tentou capturar isso em palavras. Em *Butoh no tame no sukurappubukku* (Scrapbooks/livros de recortes para Butoh) uma cópia de uma foto supostamente por Jean Fautrier é colada em uma página e cercada por notas manuscritas, intitulada "Zaishitsuhen II Fotorie" (On Material II Fautrier/ Em Material II Fautrier). Hijikata percebeu o corpo nesta pintura – como ele menciona em uma entrevista com Shibusawa Tatsuhiko publicada como "Nikutai no yami o mushiru" (Plucking Off the Darkness of the Flesh/Arrancando a escuridão da carne) nesta questão. Como Hijikata disse a Shibusawa, "Pinturas, também, são criadas por seres humanos e revelam sua última 'qualidade *butoh*' (butoh-sei)." O corpo capturado foi colocado em palavras: "uma pessoa composta de sensações táteis e partículas" e "gafanhoto voador" (veja "On Material II Fautrier"/ Em Material II Fautrier). E eles foram percebidos como movimentos por um dançarino *butoh* com a ajuda de mais palavras de Hijikata.

Ao invés de liberar o corpo da linguagem, Hijikata amarrou o corpo com palavras, tornando-o um objeto material, um objeto que é como um cadáver. Paradoxalmente, por este método, Hijikata moveu-se além das palavras e apresentou algo que apenas um corpo vivo pode expressar. Essa é a essência do *butoh* de Hijikata. Hijikata viu a existência humana como inextricavelmente parte do corpo. Mas esse corpo só ganha vida quando é perseguido em um

canto por palavras e dor –isto é, consciência. Ele praticou rigorosamente esse ponto de vista com seu próprio corpo e vida.

O surgimento do Butoh de Hijikata

As palavras de Hijikata dissipam os equívocos sobre o *butoh* e seu próprio trabalho, que foram erroneamente essencializadas e estereotipadas. *Butoh* é muitas vezes visto como algo essencialmente "japonês" ou "Tohoku", A região do nordeste do Japão, onde Hijikata cresceu. Alguns estudiosos também tentam facilmente conectá-lo com o Budismo Zen e outros elementos "japoneses" ou "orientais". Outros particularmente críticos americanos veem o *butoh* como um produto direto do bombardeio nuclear dos EUA de Hiroshima e Nagasaki. Por exemplo, discutindo *butoh* e o teatro de dança de Pina Bausch, crítica de dança Anna Kisselgoff escreveu no New York Times em 1984:

Cada grupo usa imagens que incluem dor e sofrimento, que são frequentemente violentas e que chocam. Ambos são claramente parte de um teatro em revolta. Há críticos europeus que estabeleceram uma conexão entre essas tendências e os países em que cresceram – ou seja, a Alemanha que emergiu dos campos nazistas da Segunda Guerra Mundial e do Japão que emergiu de Hiroshima. O apocalipse lança sua sombra. (1984, sec. 2:I)

Quatro anos mais tarde Vicki Sanders escreveu:

Hijikata Tatsumi [...] era um adolescente quando os Estados Unidos deixou cair as bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. Ele pretendeu uma carreira na dança clássica, mas, assim como o ataque atômico alterou para sempre o curso da história política japonesa, assim como suas réplicas marcam indelevelmente os artistas emergentes da nação e suas atitudes em relação às raízes estéticas das quais surgiram. (1988:148)

Sim, a Guerra afetou Hijikata grandemente, como influenciou gerações inteiras de artistas e escritores japoneses. E claro que *butoh* contém muitos elementos “japoneses”. Todavia, a origem do *butoh* de Hijikata é muito mais complexa.

Deixando Tohoku em 1952, aos 23 anos, Hijikata experimentou um grande choque quando chegou na Tóquio moderna. "Naka no sozai/ Sozai" (Material interno / Material)”? um artigo que apareceu no programa de seu primeiro recital, Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai (Hijikata Tatsumi Recital Experiências de Dança, Julho 1960), é autobiográfico e revela muito sobre sua vida e psicologia na época. A confusão de pós Guerra prevaleceu e o dramático crescimento econômico pós-guerra ainda não havia começado. As pessoas estavam longe de serem afluentes especialmente jovens artistas. Mas eles estavam livres e cheios de energia caótica. A Segunda Guerra Mundial destruiu fisicamente Tóquio, mas a havia libertado artisticamente. A rápida mudança em valores da sociedade - da restrição da

obediência inquestionável ao imperador-deus às "escolhas livres" trazidas pela "democracia" tornaram as pessoas suspeitas de tudo.

Em Tóquio, Hijikata teve vários trabalhos, tais como estivador e negociante de sucata, para sobreviver enquanto ele continuava a dançar. Sua fome era literal. Como um artista jovem, ele não tinha nada a perder.

Hijikata teve um sentimento especial sobre sua educação e de onde ele veio. Ele era o sexto filho e décima criança de onze filhos. Seus pais cultivavam e também tinham uma loja de macarrão *soba*. Tohoku era ainda uma região "subdesenvolvida" do Japão naquela época e o dialeto de Tohoku era frequentemente o alvo de piadas na TV. "A diferença entre Hijikata e os jovens artistas urbanos que ele conheceu deve ter sido enorme. Ele seguiu as tendências intelectuais da época, lendo vorazmente literatura francesa incluindo obras de Arthur Rimbaud e Comte de Lautreamont.

Mas Jean Genet era seu escritor favorito. Sentindo-se alienado do urbano e do moderno, Hijikata lutou para estabelecer sua própria identidade e criar um trabalho original. O mundo paradoxal de Genet capturou a imaginação de Hijikata. Genet, rejeitado pela sociedade, se afirma como ele é, rejeitando a sociedade por sua vez, e construindo seu próprio ethos paradoxal (veja Genet [1949] 1964). A pobreza se tornou uma virtude; piolhos eram emblemas da prosperidade. A imaginação de Genet transformou um preso em sua vestimenta listrada de rosa e branco em uma flor gigantesca no início do *The Thief's Journal*/Jornal do Ladrão ([1949] 1964). Essa conversão paradoxal se tornou o guia estético de Hijikata ao longo de sua vida: o feio é o bonito; morte é vida.

Kinjiki

Kinjiki (Forbidden Colors/Cores Proibidas, 1959) é considerada a primeira peça *butoh*. Seu título foi tirado do romance de Mishima Yukio sobre amor homossexual masculino. Mas o sentimento e conteúdo foram tirados de Genet. A aparência desse desempenho/ performance foi bastante diferente da que consideramos o *Butoh* agora. Hijikata e Ono Yoshito, o filho de Ono Kazuo, trocaram uma galinha branca viva como símbolo de amor. Como visto em fotografias de Otsuji Seiji (I9:130-3I),¹² alguns movimentos se assemelham à aqueles da dança do jazz, os quais Hijikata aprendeu fazendo aulas e dançando com Ando Mitsuko (que mais tarde trocou seu nome para Noriko), um de seus muitos professores de dança. Mas ao mesmo tempo se reconhece posturas simbólicas que podem ser da música de fundo da dança moderna de Hijikata. E alguém também vê, mesmo assim, o rígido, corpo contido que se tornou o protótipo de um corpo masculino no *butoh* de Hijikata.

Kinjiki causou uma grande controvérsia no mundo da dança tradicional por causa do seu tema, seu sexualmente explícito efeito sonoro ofegante, e seu uso da galinha, a qual Ono Yoshito deveria sufocar até a morte entre suas coxas.¹³ Como resultado da controvérsia, Hijikata, Ono Kazuo, e outros dançarinos deixaram a *Zen nihon geijutsu buyokukai* (All Japan

Art Dance Association / Toda Associação de Dança Artística do Japão) atualmente *Gendai buyo kyokai* (Contemporary Dance Association / Associação de Dança Contemporânea).

Nesta época Hijikata encontrou Mishima, como consequência de ter pegado emprestado o título de seu romance. Mishima, já um romancista estrela, se tornou profundamente interessado no trabalho de Hijikata. Ele frequentemente visitava o estúdio de Hijikata, o encorajava, e o apresentou para figuras culturais importantes. Especialmente significativa entre eles era Shibusawa, um erudito estudioso da literatura francesa. Mishima era entusiasmado/apaixonado por Georges Bataille e Marquis de Sade. A tradução de Shibusawa de 1792 *Les Prosperite du Vice Part II* de Sade foi apreendido pelas autoridades por obscenidade, levando a um notório processo judicial de 1960 envolvendo escritores proeminentes como testemunhas.

Shibusawa, da mesma idade de Hijikata, se tornou um amigo muito próximo, fornecendo uma grande quantidade de compreensão na literatura e pensamento contemporâneo. Desta época em diante Hijikata expandiu grandemente sua associação com escritores, poetas, e artistas em outros gêneros, deixando para trás o mundo da dança tradicional limitada. Ele se transformou de um dançarino desconhecido em um artista de vanguarda em ascensão.

"Keimusho e" (To Prison/Para prisão) publicado em *Mitabungaku* (A literatura Mita, 1961) é o resultado direto dos novos amigos e interesses de Hijikata. Cravejado com citações de vários escritores famosos ocidentais como Herbert Marcuse, Jean Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, e Bataille, este artigo às vezes desajeitado transmite de forma impressionante o impacto em Hijikata de seu novo ambiente e sua receptividade a novas formas de pensar. As ideias de Nietzsche e Bataille ressoaram com aquelas de Genet, ajudando a formar a própria abordagem paradoxal de Hijikata para com a arte e a vida. Neste ensaio inicial, Hijikata quase se enterra nos escritos de Marcuse, et al./e outros, ainda emerge com sua própria presença forte focando no corpo e em suas próprias experiências.

Depois de *Kinjiki*, os trabalhos de Hijikata continuaram a evoluir em tema e estilo. Nos anos de 1960, ele usou principalmente artistas masculinos. Frequentemente os temas eram vistos na época como "perversão sexual": homossexualidade e travestismo. E ele colaborou com muitos artistas das escolas neo – dadaístas e surrealistas. Em *Anma* (Masseur, 1963) ele colocou tapetes de tatame na área do público onde velhas mulheres jogavam *oshamisen* e dançarinos masculinos jogavam uma bola para frente e para trás, realizavam outras tarefas atléticas, e até andavam de bicicleta. Esta peça se tornou a mais próxima entre os trabalhos de Hijikata aos Acontecimentos que eram frequentemente encenados no Japão naquela época por artistas como A kasegawa Genpei, Nakanishi Natsuyuki, e Takamatsu Jiro.

Em contraste, deve-se notar que Hijikata criou *Banzai onna* (Banzai Woman/ Mulher Banzai, 1959), sobre uma mulher que cerimoniosamente enviou soldados ao fronte em uma estação de trem com *banzai*, e *Yome* (Bride/Noiva, 1960), sobre uma noiva no campo, para a dançarina Onrai Sahinaal, uma professora de colegial e seu parceiro naquela época. Estes trabalhos foram supostamente baseados em suas próprias memórias de crescer em Tohoku. O assim chamado "retorno para Tohoku" no trabalho de Hijikata é geralmente datado da viagem no

final dos anos 60 para a região com o fotógrafo Hosoe Eiko para o projeto Kamaitachi (Sickle Weasel/ Doninha da foice) 15, o qual resultou em uma exibição de fotos (1968) e em um livro (1969) do mesmo título. Nestes primeiros trabalhos estavam as sementes das séries Tohoku kabuki de Hijikata nos anos 70.

Mudança e Continuidade

"Nikutai no yami o mushiru" é uma entrevista de Shibusawa – impressa no mensalmente intelectual *Tenbo* (The Perspective/A Perspectiva) em Julho de 1968 – que foi conduzida antes da performance de Hijikata Tatsumi para *nihonjin: Nikutai no hanran* (Hijikata Tatsumie os japoneses: Rebelião do Corpo) em outubro daquele ano, no meio do movimento de poder estudantil no Japão. Esta entrevista revela que Hijikata estava em um período de transição prevendo uma drástica mudança.

Em Hijikata Tatsumi para *nihonjin*, elementos ocidentais e japoneses entraram em colapso. Com movimentos espasmódicos, Hijikata, carregado em um *palanquin*, entrou no palco pela plateia. Um longo quimono cobre seu corpo nu. Na sua mão ele segura um falo dourado. A performance mostra a influência de “O Teatro e seu Dobro” de Antonin Artaud, traduzido para o japonês em 1965. Artaud influenciou a nova geração no teatro japonês, e Hijikata não foi exceção. A entrada com um falo dourado era remanescente de passagens em "From Heliogabalus, or The Anarchic Crowned/ De Heliogábalos/ ou o Anárquico Coroado" de Artaud. Em uma cena, Hijikata usou um vestido longo e dançou violentamente, seus movimentos evocando a valsa e o flamenco. Em outra cena, vestindo um quimono e meias de menina, ele saltou e torceu como se estivesse inválido. Hijikata estava tentando misturar o que ele adquiriu de fora eo que estava tomando forma de dentro: a fusão de suas obras de vanguarda e peças como *Banzai onna* e *Yome*. A primeira parte do título *Hijikata Tatsumi tonihonjin* claramente indica que Hijikata estava fazendo uma mudança consciente a partir de um foco aparentemente "ocidental" para o trabalho que intensamente examinou seu próprio corpo, especificamente, um corpo masculino que cresceu em Tohoku, provavelmente para ele se libertar do corpo.

Após a performance de Hijikata Tatsumi para *nihonjin*, Hijikata começou a criar peças para Genjusha (Fantastical Animal Company/ Empresa Animal Fantástica), um grupo de mulheres que trabalhavam em um pequeno teatro, e *Hangidaito kan* (Mirror of Sacrificing Great Dance/Espelho de sacrificar a Grande Dança), um grupo de mulheres e homens. Estes se tornaram o alicerce da série de 1972 *Shiki no tame no nijushichiban*, que passaram a ser descritas como Tohoku kabuki. A série consistia de *Hosotan*, *Susamedama*, *Gaishi-ko* (Study of Insulator/ Estudo de Insulador), *Nadare-ame* (Dribbling Candy/ Driblando o Doce), e *Gibasan*, cada uma das quais era uma performance completa de uma noite e representava uma estação diferente do ano. Todas incluíam temas de Tohoku, personagens, sons, etc. Como o título indica, a série durou 27 noites, com cada peça reproduzida cinco ou seis vezes. Este trabalho em série foi o maior dos projetos de Hijikata.

"Inu no jomyakunishittosurukotokara" (From Being Jealous of a Dog's Vein/ De ser ciumento da veia de um cão), escrito para *Bijutsutecho* (Art Notebook/Caderno de Arte, 1969), dá uma visão clara desse novo estágio no trabalho de dança de Hijikata. Embora ele tenha mencionado anteriormente elementos Tahoku em sua entrevista com Shibusawa, neste artigo ele apresentou suas ideias como baseadas principalmente em suas memórias. Ele também escreveu que sua irmã mais velha havia morado dentro de seu corpo. Por volta desta época ele começou a vestir um quimono com os cabelos pendurados longos ou amarrados num coque e falando na língua feminina.

Em contraste com peças anteriores totalmente masculinas, o trabalho de Hijikata durante esse período apresentou cada vez mais artistas femininas, apesar dele escrever, "Se as veias azuis podem ser vistas através da pele de um cão, não há nenhuma necessidade para o corpo de uma mulher" (veja "From Being Jealous of a Dog's Vein"/De ser ciumento da veia de um cão). Apesar desta afirmação, ele precisava do corpo de uma mulher para realizar suas novas danças. Ele estava muito agradecido com o raro talento de Ashikawa Yoko, que poderia trazer para a realidade dançada o que Hijikata desejava. Um de seus discípulos do sexo masculino de longa data, Waguri Yukio mencionou no simpósio *Tram* que Hijikata e o silencioso Ashikawa se esconderam em um estúdio para criar suas danças (1998b). Nessas intensas sessões Hijikata disparou palavras e Ashikawa as expressou em movimentos e as escreveu como notação de *butoh*. Eles trabalharam juntos por horas. Ninguém mais foi autorizado a participar. Ashikawa frequentemente ensinava as danças produzidas nessas sessões para os outros discípulos.

Essa intensa colaboração entre os dois era necessária para o nascimento do novo estilo de *butoh* de Hijikata. Mas isso levantou o questionamento se era sempre necessário ter um relacionamento aparentemente hierárquico entre um controlador, coreógrafo dirigente e um dançarino que passivamente a visão do coreógrafo. E por que Hijikata precisa do corpo feminino de Ashikawa? Era devido a natureza de sua dança, ou por causa da natureza de sua personalidade?

Tohoku está em todo lugar

Hijikata frequentemente dizia que Tohoku é um país estrangeiro. Em uma entrevista, ele afirmou, "Apesar de ser Tohoku kabuki, existe um Tohoku na Inglaterra. A grande escuridão existe em todo o mundo, não existe? Pensar é o escuro" (1985:17). Ele também mencionou que o passado histórico de Tohoku era como uma colônia que exportou soldados, cavalos, e mulheres para o Japão central (1985:18). Hijikata exaustivamente explorou de onde ele veio. Ao fazê-lo ele acabou fazendo de Tohoku um lugar imaginado além do espaço e do tempo. Enquanto, no entanto, ele usou o "nativismo" popular no Japão do começo da década de 70, ele o fez de uma maneira extremamente radical. Ele foi sem dúvida um empreendedor perspicaz e um excelente artista ao mesmo tempo.

O amor pela "natureza crua" em muitos dos seus aspectos, ambos bonitos e cruéis, no trabalho de Hijikata foi até certo ponto causado pelo crescimento econômico dramático no Japão dos

anos 60 em diante. Este crescimento foi alimentado por uma industrialização rápida e, muitas vezes, ecologicamente negligente em uma escala tremenda. Fábricas foram construídas por todo o Japão. Elas produziam poluição extrema em muitas áreas, levando a qualquer número de resultados extremos incluindo a doença de Minamata, causada por envenenamento por mercúrio, e a doença Itai-Itai, que é causada devido a envenenamento por cádmio. Paisagens e comunidades foram destruídas; relações sociais tradicionais e costumes foram interrompidos. O sentimento generalizado de perda permeando a sociedade japonesa deu origem ao desejo de recapturar um estilo de vida mais idílico e socialmente completo pensado para ser qualidades do Japão pré-moderno. Este retorno a um Japão mais velho, melhor se tornou uma fantasia cultural nacional (veja Ivy 1995). Muitas pessoas em torno de Hijikata enfatizaram inegavelmente o "Tohoku-ness" em seus trabalhos. Este Tohoku-ness correspondia claramente aos sentimentos melancólicos dos espectadores.

Tohoku kabuki de Hijikata foi aceito com entusiasmo. Isso lhe trouxe a oportunidade de apresentar um novo trabalho no teatro principal/convencional Seibuo qual, ao contrário de seus locais anteriores, é dirigido por uma grande corporação. No entanto, alguns intelectuais e artistas agora se distanciaram de Hijikata. Shibusawa estava entre eles, mas ele estava na minoria entre os espectadores de *butoh*.

Com *Shiki no tame no nijushichiban*, Hijikata abriu um novo terreno. Através deste sucesso um número de pessoas jovens sem muito treinamento em dança foram iniciadas em seu mundo. Ele parou de dançar aos 45 anos de idade em 1973- por razões que não estão claras. Depois de 1974 ele se concentrou em coreografar uma série de apresentações no pequeno Asbestos Hall para Hakutobo, o grupo que ele começou com Ashikawa.

A cada dois meses uma nova peça era realizada. Os trabalhos de Hijikata se tornaram marcados por um estilo particular. Isso contrastava fortemente com o seu trabalho até esse ponto, o qual sempre estava mudando. *Shiki no tame no nijushichiban* incluiu movimentos externos do tipo kabuki, os quais o próprio Hijikata encenava. Simultaneamente, todavia, haviam personagens *Yufu* (mulher corajosa) que dobravam seus joelhos e costas profundamente com seus queixos para fora. Essa fase transicional precedeu um novo estilo de dança para Hakutobo, o qual era caracterizado por movimentos concentrados, contidos para artistas femininas. A incrível transformação de Ashikawa em uma figura arqueada e sem jeito e as mudanças completas das suas expressões faciais semelhantes a máscaras foram impressionantes e surpreenderam a audiência. O que Ashikawa mostrou foi o resultado não apenas do trabalho prático no corpo, mas das palavras com que Hijikata a bombardeou conforme eles foram trabalhando sozinhos no estúdio. As palavras dele eram metáforas para o seu corpo. Ele estava tentando transmitir seu corpo para ela através de suas palavras. Ashikawa reagiu a essa palavra/procedimento do corpo grandemente. Ashikawa até disse que uma troca de corpos ocorreu (1990:164). Palavras de Hijikata – ações dela: uma metodologia que usava palavras para criar formas definitivas estava sendo estabelecida durante este período.

Atitude em relação a Artes Performáticas Clássicas

O título original de "Fragments of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi/ Fragmentos do vidro: Uma conversa entre Hijikata Tatsumi e Suzuki Tadashi" era "Ketsujo toshite no gengo=shintai no kasetu" (Language as Lack and Temporary Construction of the Body/ Linguagem como Lapso/falta e construção temporária do corpo). Isso foi publicado em Abril 1977 em *Gendaishitecho* (O Caderno para Poesia Contemporânea). Apesar da linguagem de Hijikata soar misteriosa, ele era na verdade muito metodológico e analítico. Nesta conversa, o diretor teatral Suzuki, ele próprio um artista teórico, constantemente puxa o Hijikata mistificador de volta para um lugar onde ele deve ser analítico. Este puxa e empurra entre os dois artistas de teatro experimentais esclarece algumas semelhanças e diferenças entre o dançarino revolucionário e o inovador diretor teatral que dividiram o mesmo período glorioso de artes cênicas subterrâneas japonesas.

Na conversa, moderador Senda Akihiko menciona que Hijikata usou a frase Tohoku kabuki em referência a *Shiki no tame no nijshichiban* quando ele visitou o dançarino um pouco antes da performance/encenação da peça. Em 1973, um artigo entusiasta, "Shitouiukoten butoh" (A Classical Dance Called Death/ Uma dança clássica chamada Morte) de Gunji Masakatsu, uma autoridade em artes de apresentações tradicionais japonesas, especialmente kabuki, também conectou Hijikata com kabuki, definindo kabuki como "contorcendo-se no interior do útero entre japoneses" e ao contrário do kabuki atual, que é mais sobre o espetáculo (1973:121). O artigo de Gunji foi publicado logo após a apresentação de *Shiki no tame no nijshichibane* suas palavras influenciaram fortemente sem dúvida o discurso acerca de *butoh*.

Contraditoriamente, o próprio Hijikata enfatizou, na conversa com Suzuki e em outros lugares, que a dança dele não tinha nada a ver com artes cênicas estabelecidas. Mas há uma série de exemplos da vida de Hijikata que reforçam sua conexão com as artes cênicas tradicionais. Seu amigo, o poeta Yoshioka Minoru, lembrou-se de Hijikata falando sobre a peça *kyogen Tsurigitsune* (Prendendo uma Raposa) – agora considerada como um dos trabalhos mais importantes em *kyogen* – que havia sido exibido na televisão em 1973 (1987:62). Ele também testemunhou Hijikata fervorosamente olhando para *Nishiki-e* (ukiyo-e multicolorida) e velhas telas de madeira em uma livraria usada/sebo. Um dos maiores gêneros dessas impressões/gravuras é *yakusha-e* (gravuras de ator) que retrata os atores kabuki no palco. Yoshioka afirmou que Hijikata recebeu inspiração para *Shiki no tame no nijshichiban* dessas impressões (1987:56-57). Hijikata estava indubitavelmente interessado nas artes cênicas tradicionais e foi afetado por elas. Mas ele deliberadamente evitou confrontar diretamente "artes cênicas/de palco nacionais / tradicionais", como *noh* e kabuki. Nisso, Hijikata era muito diferente de Suzuki que encontrou e usou as artes tradicionais de uma maneira sistemática e analítica. A experiência direta da natureza foi muito importante para Hijikata. Em sua conversa com Suzuki, ao explicar sua atitude complexa em relação às artes, Hijikata declarou que a estação da primavera de Tohoku com sua abundância de lama o ensinou a dançar.

"Kaze Daruma" (Wind Daruma/Vento Daruma) é uma palestra originalmente intitulada "Suijakutai no saishfi" (Coleção de Corpo Emaciado), dada na noite anterior ao festival Butoh

85, *Butoh zangerokushfisei-shichinin no kisetsutoshiro* (Collected Record of Butoh Confessions: Seven Persons' Seasons and Castles/ Registro coletado de confissões Butoh: estações e castelos de sete pessoas) Em fevereiro 1985.21 Hijikata falou de uma maneira desenhada para se dirigir a uma audiência geral. Perto do fim de sua vida, Hijikata focou em "suijakutai" (the emaciated body/ o corpo emaciado). Provavelmente uma das atualizações deste corpo emaciado foi a figura fantasma de Ashikawa Yoko encenada em *Tohoku kabuki keikaku4* (Tohoku Kabuki Project 4/Projeto Tohoku Kabuki 4) em 1985. Em um quimono masculino, Ashikawas e movia como se ela estivesse flutuando, seus olhos quase se fechavam, como se seu corpo estivesse desaparecendo. Esta figura era surpreendentemente diferente daquelas poderosas presenças que ela retratava em obras da década de 1970. Hijikata uma vez escreveu, "Assim como o próprio corpo perece, ele tem uma forma. Butoh tem uma outra dimensão" (1998:295). Ele ambiciosamente tentou apagar o corpo e ir além dele, além de qualquer coisa com uma forma material. Foi este "desaparecendo" no qual ele estava trabalhando um pouco antes de morrer. Hijikata perguntou, "Onde o ser humano vai após a morte?" Esta era a pergunta que ele obviamente confrontou quando ele percebeu que sua própria morte estava perto. Ao mesmo tempo, ele ainda estava no processo de desenvolver sua noção do corpo emaciado. Na palestra, Hijikata apenas mal toca no tema do corpo emaciado, citando um antigo padre Budista, Kyogai, e então contando histórias de "Kaze daruma" que Hijikat ahavia retransmitido muitas vezes antes. Como o dançarino *butoh* Murobushi K622 afirmou no simpósio de Hijikata, "Butoh não foi ainda alcançado" (1998). Butoh, para o próprio Hijikata, era um processo em andamento – ele nunca poderia ser terminado ou alcançado.

Conclusão

Hijikata afirmou em 1977, "Agora é o momento crucial em que o mundo se encheu de todos os tipos de materiais. Mesmo quando havia obstáculos e coisas resistentes no passado, nós não compreendemos necessariamente o que faltava dentro de você vividamente" (1977:123). Ele experimentou mudanças sociais drásticas da pobreza pós guerra ao extremo materialismo. Ele estava ciente de como tais mudanças influenciam o relacionamento entre o mundo e o corpo: "O corpo é constantemente violado por coisas como o desenvolvimento da tecnologia" (1969: 19). Hoje essas mudanças estão acelerando. O rápido desenvolvimento da tecnologia de computador, tecnologia de realidade virtual, e a internet estenderam as possibilidades humanas para o future mas parecem simultaneamente estar corroendo ou mudando nossa percepção do que é real. Deste contexto atual pode-se ler mais claramente que a luta de Hijikata para apresentar o real em uma época em que o corpo é constantemente simulado.

Indubitavelmente, o corpo é culturalmente construído em um nível, mas é somente isso? Hijikata chamava o corpo de "a coisa mais remota no universo" (em Ashikawa 1990:163). Poucos de nós buscamos o mais real e vamos além do mero relativismo examinando o corpo intensamente, enquanto tentamos evitar o perigo de o essencializar. Palavras podem ser uma arma para confrontar o corpo. Apesar de um relacionamento entre o corpo e a linguagem sempre existir, nós somos pressionados a examinar aquele relacionamento agora devido a

natureza dessa mesma época em que vivemos agora. As palavras de Hijikata e a documentação de seus trabalhos nos dão uma direção – mas também levantam mais questões. As traduções apresentadas nesta edição de TDR irão, eu espero, criar um espaço maior para examinar o relacionamento entre o corpo e a linguagem tanto na prática quanto na discussão.

Notes

1. Para o som de vogal longo japonês, o diacrítico "-" é colocado em cima da vogal como *embuyo*, *shiisei*, and *Tohoku*. Entretanto, palavras comumente usadas em inglês como *Tokyo*, *Kyoto*, e *butoh* são deixados sem diacríticos.
2. Extratos mais longos de três artigos de Hijikata foram traduzidos em *Butoh: Sombras da escuridão* (Viala and Masson-Sekine 1988).
3. O pai de Motofuji Akiko, esposa de Hijikata, era um importador de amianto. Dizem que desde que ele comprou o lugar para a filha, Hijikata lhe deu o nome de Asbestos Hall/Salão de Amianto.
4. Segundo os linguistas, os japoneses têm mais destes em comparação com outras línguas, incluindo o inglês. Existem vários dicionários japonês-inglês para explicitamente traduzir onomatopeias e palavras miméticas para o inglês. Veja *Onomatopea: gion, gitaigo no rakuen* (Onomatopoeia: The Paradise of Sound Effective, Mimetic Words/ Onomatopoeia: O Paraíso do Som Eficaz, Palavras Miméticas) de Kakehi e Tamoripara a natureza específica da onomatopoeia em japonês.
5. Quando eu estava fazendo aulas, Ashikawa tinha começado a trabalhar com o diretor Tomoe Shizune, originalmente um guitarrista e compositor, e o grupo é chamado de Tomoe Shizune to Hakutobo (Tomoe Shizune e Hakutobo).
6. Todas as citações de Ashikawa são de classes durante 1990/91, salvo indicação em contrário.
7. Para os leitores que gostariam de experimentar por si próprios, um CD-ROM, *Butoh Kaden* pelo discípulo de longa data de Hijikata, Waguri Yukio (1998a), está disponível. Baseado no seu trabalho com Hijikata, Waguri criou este *butoh-fu* multimídia em que se pode ver como Hijikata usava palavras para a dança. Há 22 segmentos de Waguri se movendo para as palavras de Hijikata.
8. Eu estou em dívida com o *Kotobatoshintai* de Amagasaki Akira (Words and Body/Palavras e corpo, 1990) para essa conexão do conceito de Heinz Werner para Hijikata.
9. Hijikata fez uma série de álbuns de recortes, preenchendo-os com palavras e imagens para criar suas obras de arte.
10. Originalmente este artigo não possuía título. Quando este artigo foi incluído no livro *Bibo no aozora* (Hand some Blue Sky/Céu azul bonito) em 1987, um editor o intitulou "Naka no sozai/ Sozai."

11. Tohoku sempre foi considerado uma fronteira distante e tem evocado imagens míticas para o Japão por séculos. No século VII, o Tribunal Imperial enviou soldados para conquistar seus habitantes, pessoas/povoado Ezo que foram consideradas como os ancestrais dos Ainu, pessoas indígenas vivendo principalmente em Hokkaido, Karafuto, e Chishima. Entretanto, há estudos arqueológicos recentes sugerindo que os Ezo foram os que levaram a cultura Jomon, a cultura original japonesa que começou cerca de 10,000 AC e durou até 500 AC.

12. As fotografias Otsuji não são fotos de performance/atuação, mas foram tiradas em um estúdio.

13. O frango na verdade não morreu segundo Motofuji e Ono Yoshito.

14. Um *shamisen* é um instrumento de três cordas que se tornou muito popular na segunda metade do século XVI.

15. Kamaitachi é um fenômeno em que a pele rasga espontaneamente. As pessoas costumavam pensar que uma doninha invisível era responsável por dividir a pele, daí o nome.

16. O título é equivocado e intraduzível, típico de Hijikata. *Susamué* um verbo que significa aquele algo, especialmente uma mente, fica selvagem ou se torna áspero, ou aquele um faz coisas como ele/ela deseja. "Dama" *étama*. A pronúncia é alterada porque ela se conecta com outra palavra. Tama significa uma bola, e também uma mulher bonita ou uma cortesã ou uma prostituta. Eu acho que o título significa "uma mulher bonita que se tornou áspera" ou "uma prostituta que ficou selvagem."

17. Como Hijikata explicou, *gibasané* um nome regional para uma alga marinha particular que cresce na costa de Akita.

8. A língua japonesa é de gênero em termos de palavras, estilo e pronúncia.

19. Deve-se notar que a audiência do butoh era uma minoria então no Japão e continua assim. No entanto, Ono Kazuo e Sankaijuku liderados por Amagatsu Ushio são mais ou menos reconhecidos pelo público japonês convencional.

20. Este é o único trecho entre as peças escolhidas para tradução nesta edição. Isso era para manter uma balança com as outras peças, uma vez que o artigo original é algumas vezes mais longo que "Wind Daruma/Vento Daruma," o mais longo do que os outros. Eu escolhi seções que se concentram na relação entre o corpo e a linguagem e a atitude de Hijikata em relação às artes cênicas clássicas.

21. Isto foi publicado como "Kaze daruma: butoh zangerokushfsei" (Wind Daruma: Collected Record of Butoh Confessions/Vento Daruma: registro coletado de confissões Butoh) em *Gendai shitec hoe* m Maio 1985. A palestra foi dada em fevereiro 1985.

22. Murobushi K6 (b. 1948) é um ativo dançarino butoh na Europa.

APÊNDICE 3

Para a Prisão

Hijikata Tatsumi

Eu, que peguei uma gripe olhando para uma pedra e fiquei ansioso olhando para uma paisagem com ninguém nela, cresci pensando em mim mesmo mutilado. Um dia um homem parou ao lado do meu pai; uma árvore quebrou e meu pai caiu. Agarrando uma pedra, eu resisti; meu pai estava sendo espancado. Esse foi o começo da minha percepção de um mundo infeliz. Deve haver, no entanto, erros mais frutuosos na natureza sangrenta.

Eu cresci sempre farejando criminosos, isto é, uma empresa como a deles. Todo mundo carrega o fardo de ser uma criança humana, ansiando por companheiros para fugir de casa com. Minha raiva por isso sozinha era ampla.

Uma gangue de amigos contém a dimensão do cheiro. A palavra "mundo" não era senão delírio para mim, que havia passado minha infância como um vira-lata. A natureza sangrenta sempre transborda as alocações da história e da sociologia, e meu olhar nunca vacilou dele. Os amigos que fiz em Tóquio foram, por assim dizer, os habitantes do "mundo" transparente e mecânico, sem nenhum vínculo com a natureza sangrenta e mesmo sem cheiro. Não pude deixar de vê-los como cadáveres.

Não há algum trabalho que restrinja a putrefação absoluta e o terror gráfico em todo o mundo? Eu sempre pensei que gostaria de colocar minhas mãos no eixo da raiva que sustenta esse tipo de trabalho.

Hoje eu não sou mais um cachorro. Embora desajeitadamente, extremamente desajeitadamente, eu definitivamente estou me recuperando. O que, no entanto, a minha recuperação significa? O que significa recuperação para mim? Já não me recuperei? Não continuo a recuperar para ficar doente? Em qualquer caso, minha situação atual é a de caminhar ao redor de uma sala com as janelas bem abertas enquanto seguro um mosquete de fósforo.

Estou tentando desesperadamente escapar da adega da liberdade de estar amarrado e da relação entre as cordas usadas para amarrar. Fiquei frustrado na infância devido a uma

conversa de uma casca de arroz infeliz. Uma coisa é certa, porém, não vou mais ser enganado por um cheque ruim chamado democracia. Nenhuma correspondência futura me alcançará a partir de pombos ligeiramente sujos libertados pelas mãos da sociedade e eu também estou impondo silêncio na minha juventude, quando eu não era nem um cachorro lambendo as feridas do capitalismo. De qualquer forma, eu tenho um fósforo na janela. Mas por algum motivo meu dedo não alcança o gatilho. Existe alguma miséria maior do que confiar um sonho a uma realidade a partir da qual alguém mais tarde terá que acordar? Eu deveria fechar a janela imediatamente e continuar a conversa entre isso, minha única vida e o universo. O que eu não consegui encontrar até mesmo na infância... Eu, finalmente, acabei de transformar de um cachorro em uma criatura viva chamada de ser humano.

De repente um garoto nu entrou na porta de armas. O corpo nu está sangrando. Em meio a uma continuidade parecida com raiva, faço reparos em braços e pernas, que constantemente se desviam em um corpo orgânico individual. Esquecendo a origem das pernas e até a dos braços. Eu sou uma loja de corpo; minha profissão é o negócio da reabilitação humana, que hoje é chamado de dançarino.

Todo o poder da moralidade civilizada, de mãos dadas com o sistema econômico capitalista e suas instituições políticas, é totalmente contrário ao uso do corpo simplesmente para o propósito, os meios ou a ferramenta de prazer. Ainda mais, para uma sociedade orientada para a produção, o uso sem propósito do corpo, que eu chamo de dança, é um inimigo mortal que deve ser tabu. Posso dizer que a minha dança compartilha uma base comum com o crime, a homossexualidade masculina, os festivais e os rituais, porque é um comportamento que explicitamente ostenta sua falta de objetivo diante de uma sociedade orientada para a produção. Nesse sentido minha dança, baseada na auto ativação humana, incluindo a homossexualidade masculina, o crime e uma luta ingênua com a natureza, pode naturalmente ser um protesto contra a "alienação do trabalho" na sociedade capitalista. Essa é provavelmente a razão, também, que eu tenha assumido expressamente com os criminosos.

Existem alguns pontos comuns na taciturnidade dos criminosos, e há erros esmagadores que se estendem diretamente. Eu sou sempre arrastado pelas pernas dos jovens criminosos hoje que passam por mim. São pernas que nunca levaram a política como cúmplices para passear. Jovens que perseguem muito além da suspeita a medicina interna e faca cirúrgica, que a civilização de hoje dispensa para eles. Eu aposto realidade em uma vitalidade absurda que purgou o eco da lógica do meu corpo e eu sonho com o dia em que eu

sou enviado à prisão com eles. Na prisão eu aprenderei a jogar futebol. Eles são as pernas dos criminosos sem necessidade de aprender a ficar em tal lugar. Eu estou estudando esse tipo de "dança criminal".

No mundo exterior, os criminosos sempre foram obrigados a resistir. Na realidade externa, eles experimentam plenamente que não há nada digno de crença. De vários pontos de vista, uma família para eles não pode ser uma única unidade onde eles conseguem sentar. O material de hoje, eles adquiriram um instinto protetor de que pensar é perigoso. Antes de tudo, postulamos para começar com uma composição na qual eu mantenho e eles estão preparados para suportar. Em primeiro lugar, eu posiciono para começar com uma composição na qual eu fico de pé e eles estão preparados para suportar. Eu ando e eles são feitos para/forçados a andar. De repente, eles começam a correr e eu também corro. Eu caio. Eles correm. Eles se levantam sem nenhum ferimento de onde eles caíram. Por que o lugar onde eles se levantam é diferente do qual eu levanto sangrando? É inútil, no final, questionar o que causa que minhas atividades se corrompam constantemente. A remodelação humana é realizada apenas em conexão com jovens que experimentam incessantemente os movimentos naturais que destroem a matriz do bom senso de hoje. Eu sonho com tal dança criminal. Não haverá mais qualquer hesitação sobre os teatros incendiados.

Ao ar livre. Na vida real, eu poderei me tornar um assassino de segunda categoria. Eu gostaria de ter minha própria subjetividade, que oscila em misturar e confundir o processo imaginativo e o processo da vida real. Eu gostaria de estar sentado, sem sequer um passaporte, cheio no meio de um erro. Eu gostaria de estar sentado, sem sequer um passaporte, bem no meio de um erro.

De uma sala fechada ao ar livre, do ar livre à prisão - que inevitavelmente será meu caminho. Meu corpo nu será carregado sem nenhum pretexto de inconveniência. Será permitido passar sem nenhuma inspeção dos meus efeitos pessoais, e darei uma nova olhada na dança que pode ser narrada por mãos nuas e por andar. A frase "caminhar incansavelmente" sempre aponta para a essência da dança. Georges Bataille disse: "A nudez oferece um contraste com a auto possessão, a existência descontínua, em outras palavras". Ele também disse: "É um estado de comunicação que revela uma busca por uma possível continuação do ser, além dos limites do eu. Os corpos se abrem para um estado de continuidade através de canais secretos que nos dão um sentimento de obscenidade. Ficar nua é vista em civilizações onde o ato tem significado total, se não como um simulacro do ato de

matar, ao menos como um equivalente a perda de gravidade".¹ Essas palavras de Bataille parecem aproximar-se mais da solidariedade humana de um corpo nu, que é alcançado pela primeira vez, mesmo que o corpo seja solitário, através da continuidade do ser, ou seja, da morte. Vejo na prisão tal estágio de tragédia, um estágio de drama onde o corpo nu e a morte estão inseparavelmente juntos.

Que eu estou atordoado com a beleza de um portão de prisão que não é nada senão uma postura de perplexidade comigo mesmo, feito para ficar na distância mínima de estar nu. Isso é quão aterrorizante é estar nu, no mundo exterior nós já estamos completamente nus. Para hoje a autoridade e o significado de um portão de prisão sendo fechado estão diminuindo. Em qualquer caso, é equivalente a ser lançado. Eu serei levado alegremente. Discurso proibido, som inventado para não chegar até os meus ouvidos, em trajes de uma cor indescritível, eu devo continuar a ser consciente de que eu ainda estou nu como está. Nenhum teatro corresponde a este, que está equipado com o mecanismo perfeito para meus atos destrutivos contra a produção e a moralidade. Eu vejo minha própria dança em um estado de grupo alegre banhando-se na prisão, e vejo presos no corredor da morte na queda da civilização moderna e na crista da família do seu bom senso. E eu vejo a forma original da minha dança em seu andar.

Um criminoso no corredor da morte forçado a caminhar até a guilhotina já é uma pessoa morta mesmo quando ele se apegar, até o fim, à vida. O antagonismo feroz entre vida e morte é empurrado para o extremo e expresso de forma coesa neste ser miserável solitário que, em nome da lei, é forçado a uma condição injusta. Uma pessoa que não anda, mas que é forçada a andar; uma pessoa que não vive, porém forçada a viver; uma pessoa que não está morta, mas que é forçada a estar morta deve, apesar de tal total passividade, expor paradoxalmente a vitalidade radical da natureza humana. Sartre escreveu: "Um criminoso com mãos unidas agora em pé no andaime ainda não está morto. Um momento faltando para a morte, aquele momento de vida que intensamente se deseja a morte." Esta mesma condição é a forma original de dança e é minha tarefa criar tal condição no palco.

Enviar obras históricas para o teatro tem grande importância nos dias de hoje. Temos o direito de solicitar uma garantia de realidade entre o barulho aleatório e o mau gosto que são o equivalente a quase matérias-primas. O sublime ascetismo do crime. Um rosto totalmente vazio que suporta tortura. Jovens que adquiriram inteligentemente uma vitalidade absurda. O

puro desespero que emerge antes que a esperança seja esmagada. Minha tarefa é organizá-los em um grupo de dança e transformá-los em soldados nus.

Desejando o ascetismo, a geração de hoje vacila. Pode-se inferir que a maioria (membros da Força de Autodefesa) abandonou a solidariedade com a carne de sua geração e se jogou no exército com um desejo de estar ligado, em vez de ganhar a vida. A dança, que é um meio entre um espírito e um impulso para um ritual secreto por causa do derramamento na carne e no sangue dos jovens, termina em acabar com elas como armas letais que sonham.

O que é capaz de enfrentar a condição de hoje, que envolve as distorções de uma solidariedade dividida em pedaços, não é senão o estabelecimento de uma nova imagem humana individual e a aquisição dessa solidariedade. Eu coloco essa solidariedade no âmbito do meu trabalho. Eu tento pressionar os limites de mim e do meu material. Da natureza do meu trabalho, seres vivos são o meu material. Eles são seres vivos jovens que seguram suas línguas. Jean Genet escreveu: "Talento é cortesia com respeito à matéria; consiste em dar canção ao que era idiota. Meu talento será o amor que eu sinto por aquele que constitui o mundo de prisões e colônias penais."² Estas palavras, completa e exatamente, levam à minha determinação. "É preciso", nas palavras de Nietzsche, "tirar o traje de percepção estéril projetado pela civilização contemporânea" desses jovens que fecham a boca antes e depois de qualquer ação. Nietzsche também disse: "Meu trabalho é reanimar com vitalidade um esqueleto reunido da consciência de ser uma vítima. Sou um homem de simples paixão sensual. O sentido do trágico aumenta e diminui com sensibilidade." Porque eu sou, como nessas palavras de Nietzsche, um homem de paixão sensual, meu trabalho em todos os seus aspectos é como segue: Que eu devo continuar aprendendo ainda muito mais coisas de cortar cabeças com uma enxada. Isso, com minha própria vontade, devo apertar uma arma letal em minhas mãos. Eu devo primeiro tentar recuperar essas mãos. Essas novas mãos para o bem de operar uma máquina devem ser apoiadas pelas mãos que seguraram uma enxada; eles não são mãos que se afligem por um acidente de trabalho. Devo cortar esses dedos finos que jogam com restos. "O trabalho é um poder prioritário e uma provocação em luta com a natureza; é a superação da resistência," disse [Herbert] Marcuse.³ Esta "provocação" é, em minhas próprias palavras, "dança." Mas uma língua que lambe as feridas desta civilização mecânica desenfreada já ultrapassa o escopo de nossa provocação. As políticas que escondem no peito uma função desprovida de significado não são senão uma estação para humanos incompetentes que começaram a ter dúvidas sobre si mesmos em sua fonte. Devemos

continuar a abrir a situação atual com as mãos que possuem uma borracha de giz que limpa os sinais de um futuro impotente, daquela cultura de gritos lúgubres que existem no esqueleto da consciência da vítima. Estou colocando no corpo do meu trabalho um altar semelhante ao ascetismo diante de um corpo humano purgado de impurezas. Meu trabalho é remover armas de brinquedo dos membros da juventude de hoje, que se desenvolveram em circunstâncias áridas, e para terminá-las como soldados nus, como uma cultura nua.

Hoje eu não conheço nada, em termos de formação de alienação e a continuidade de dureza que o trabalho impõe a um corpo, que se classifica com ervas daninhas em terras agrícolas pobres no verão. Na energia bruta combinada com o ritmo autônomo que apoia esse trabalho, há algo que quase faz você cobrir seus olhos. Jovens agricultores perdem seus anos dentro dessa energia. Os bebês que nascem lá crescem jogando mesmo agora com merda. A situação atual é que toda uma família encontra recuperação em uma doença anal sofrida por um filho de seis anos em uma área de cultivo de solo pobre. As mãos dos pais estão conectadas às mãos que provocam os deuses. Este fenômeno faz um desenho de um humor preto risível e isso me parece ser uma dança misteriosa.

Por volta do décimo terceiro ano do período de Showa, [1938], as áreas de uma colheita de Tohoku foram atingidas por bloqueios anais. Essas vozes chorosas devem ser registradas de novo na cultura da preservação. Embora elas estejam se tornando hoje um acompanhamento importante para a minha dança, eles eram "choros primitivos" que só agora, 12 anos desde que comecei a viver em Tóquio, consegui lidar com eles habilmente. Estou mastigando os gritos e a profundidade dos gestos esotéricos olhando atentamente e incessantemente para o mundano. Estou inventando uma caminhada moldada do presente de cima da terra escura onde a dança e o salto não poderiam estar unidos. Na infância, a terra escura do Japão era minha professora de várias maneiras de desmaiar. Eu devo trazer para o teatro aquela sensação de pisar. Eu sou um soldado voluntário nu que força este pisar para confrontar o manejo de pernas que foram domesticadas por pisos.

Eu coloquei uma cerimônia de iniciação para a juventude como o altar do meu trabalho. É talvez semelhante ao ascetismo e pode ser chamado de cerimônia de vinda de idade. Eu gostaria de criar tal dança feita carne e sangue, a qual eu iria empreender com meu próprio corpo, não por mútuo entendimento mas por sofrer o medo de acreditar e o ato de continuar a experimentar. Acreditar nas pessoas hoje é um trabalho solitário. Acreditar e

continuar a viver são mitos de atos impossíveis de nomear. Arriscar. Com as mãos que avaliaram o peso dos testículos, eu comprovo um semblante cego.

Estou estupefato com os corpos de jovens criaturas que, destituídos de qualquer eco ético, superaram as ruas. Eu estou fazendo o assunto do meu trabalho as areias quentes, os veículos rápidos, as perseguições dramáticas e as conversas nuas que eliminaram a punição dada pela sociedade da sua realidade compartilhada de se comportarem como juventude pouco amada. Eu acredito - através de conversas incessantes com jovens criaturas que ficam a uma distância mínima da experiência primordial e pelo trabalho que brinca com seus corpos - que elas podem ser aperfeiçoadas como meus soldados nus. A remodelação humana só será realizada apenas se envolvendo com uma arma letal dos sonhos que há muito ignorou a pobreza da política.

Notas dos Tradutores

1. Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality / Erotismo: Morte e Sensualidade*, 17-18. Traduzida por Mary Dalwood. São Francisco: City Lights Books, 1986. Em todo o caso, as fontes serão observadas quando disponíveis.
2. Jean Genet, *The Thief's Journal / O Diário do Ladrão*, 110-11. Traduzido por Bernard Frechtman. New York: Grove Press, 1967
3. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: / Eros e Civilização: Um inquérito filosófico sobre Freud*, 110-11. Boston, MA: Beacon Press, 1974.

APÊNDICE 4

Para ser célula na veia de um cão

Hijikata Tatsumi

Apenas quando, apesar de um normal, corpo saudável, você vem desejar que, você estava incapacitado ou nasceu incapacitado, Você dá o primeiro passo em um Butoh. Uma pessoa que dança Butoh tem apenas um desejo tão fervoroso, bem como o anseio de uma criança ser aleijada.

Quando eu vejo uma criança jogar palitos e pedras em um cão coxo tentando escapar da vista, então encoste-o contra uma parede, e sem pensar caia fora, sinto ciúmes do cachorro. Por que? “porque é o cão que deriva o maior benefício aqui” Porque é o cão que tem o melhor benefício nesta situação. É o cão que tenta as crianças e, sem considerar a sua própria situação, se expõe completamente. Um cão pode até fazê-lo com os intestinos pendurados em vermelho da barriga.

Com peixes e pássaros, As coisas são bastante diferentes. Em primeiro lugar, peixes não tem pernas. Além disso, eu tenho que me preparar de várias maneiras antes de entrar nesta palavra mal iluminada que os peixes veem a cada dia. Com os pássaros, eu não consigo me entusiasmar, a menos que eu pesque e esmague os pássaros juntos com seu ninho em uma caixa antes de levá-los. Eu recebo a minha primeira emoção apenas depois eu luto para eliminar os obstáculos pesados, então encontro muitos ovos incubados embaixo de tudo.

Eu sou capaz de olhar para um corpo humano nu assustado por um cachorro. Esta é uma lição essencial para o butoh e leva à questão de exatamente qual é o antepassado de uma pessoa butoh.

Adoro “gaiolas costelas” mas, novamente, parece-me que a caixa torácica de um cão é superior à minha. Esta pode ser uma imagem mental antiga que tenho. Nos dias chuvosos algumas vezes vejo a caixa torácica de um cão e me sinto derrotado por isso. Desde o início, meu butoh não teve utilidade por um grande incomodo ou uma curva supérflua. Apenas pele e osso, com o mínimo de músculo –esse é o ideal. Se as veias azuis puderem por meio da pele do cachorro, então não há necessidade para o corpo de uma mulher. Mesmo quando, como agora, eu luto para escrever algo, uma mulher não é nada de ajuda (“sem ajuda uma mulher

somente é”); ela nem é capaz de servir como uma borracha. Eu sabia disso há tanto tempo quanto eu posso lembrar, com um entendimento que reverbera no fundo do meu coração.

Eu anseie repetidas vezes pelo significado de por onde começar, um significado que eu não tenha sido capaz de determinar em minha própria vida e que não ganha vida em meu talento. Eu aprecio os animais molhados e os antigos corpos, murchos como árvores mortas, precisamente porque eu acredito que através deles eu sou capaz de chegar perto do meu desejo. Meu corpo deseja ser cortado em pedaços e se remontar em algum lugar frio. Eu acho que é, afinal, o lugar para o qual eu devo retornar e tenho certeza de que, congelado e prestes a cair, o que os meus olhos virão lá é simplesmente uma intimidade com os pensamentos que continuam a morrer suas próprias mortes.

Eu tenho de vez em quando (em pensar) pensado em manter um cadáver. Mas fico entediado com coisas como algodão ou teias de aranha, lâmpadas ou pão, que exigem manuseio suave. Sem dúvida, eu também cresci derretendo o meu cérebro enquanto me afogava no fundo no armário e comendo bolachas de arroz encharcado, mas aqueles sentimentos, aquelas emoções agora se perderam totalmente em algum lugar no meu corpo e são incapazes de se desenvolver em qualquer coisa mesmo perto do terror que senti, perguntando-me (pensando) onde eu tinha ido na morte da noite.

Se o paradeiro do alimento pode nos sacudir estamos perdidos, eu acho que os humanos serão tão bons quanto meio morto. Eu tenho uma memória da infância de comer tanta galinha, um alimento que assustou ambos, minha mente e meu corpo, que eu apenas mordi outros alimentos, sem engoli-los. Por esse motivo sozinho, meu corpo criou várias coisas importantes. Da mesma forma/ do mesmo jeito, através, muitas vezes fui severamente punido por isso. Quando eu vi crianças com suas bocas abertas ou crianças afogando seus corações no raso, eu pensei que eles eram simplesmente gordos, criaturas bagunçadas, apenas para a reprodução. As ovas de salmão pareciam para mim como os intestinos de Cristo e eu não comi. Atualmente eu tenho um desejo cada vez maior de alguma forma me afastar dos alimentos roendo apenas no ar ou colocando um pequeno pedaço de madeira entre os dentes. Porque acredito que as coisas que se perdem um vez “eu como ele realmente se estabeleceram no meu corpo”, eu não posso mais permitir que os alimentos entrem no meu estômago. Se esse tempo chegar, não haverá absolutamente nenhuma necessidade para minha família e amigos para se preocupar ou chorar. Quando isso acontece, tudo deve inevitavelmente tornar-se claro, mas desde minha irmã morta começou a viver dentro do meu corpo, as coisas não

funcionam assim. Minha irmã, além disso, não reclama de tudo mas só faz um inarticulado som talvez duas vezes por dia. Se ele reclamasse ela não seria mais uma irmã para mim, mais que isso, desastre seria nunca mais caminhar pela minha casa. Então eu estaria em apuros. Como posso comunicar isso, porque eu costumava ser um gênio positivo em encontrar coisas com valor monetário, eu não tenho condições de sonhar? Já não penso eu preciso falar sobre como eu estava na minha infância, usando a economia de adultos românticos.

Eu concebi todo tipo de coisas e as fiz chegarem eretas ao longo do longo corredor de uma escola normal, e porque o meu corpo tornou-se completamente vazio e fraco. Eu fui apreendido pelo sentimento de que um esperma, usando um laxante em tudo e abandonado pelo ritmo, foi assombroso ao longo deste corredor.

Onze ou treze anos depois eu vi o butoh de uma jovem que se arrastou nas mãos e os joelhos debaixo da varanda e ficou lá com um pano de algodão molhado no rosto. Não importa o que, ela não saiu da varanda. Seu rosto era como carvão queimado, e eu acreditei desde então que ninguém se incomodaria de me perguntar exatamente o que era aquela jovem mulher e meu esperma tinha comido o que nos unia. No momento, eu manuseei um coelho sobre um molhado, placa de madeira quebrada e tentou desenhar uma foto, mas o lápis escorregou e a cor não caiu bem. O sentimento entre o meu esperma e a jovem mulher parecia no caminho como fumaça daquele lugar escondido. Desde então, eu não penso “,” eu já tive a experiência de forma concreta e escondendo diretamente essa emoção como resultado de uma relação com uma mulher normal e saudável.

Quando penso em espírito exaltado para a fisiologia, meu gosto permanece imperturbável, esmagando até à morte a sombra de um corpo nu soluçando na beira de um abismo. Depois disso, por mais insignificante que seja, porém indistinto, eu sinto que um pedaço de mim que é difícil discernir permanece em luz sutil. É assim que as coisas são. Eu sou alguém que se alegra quando as pessoas morrem. Não faz diferença se são intelectuais ou mesmo aqueles que defendem escritores. Há um sino de vento ecoando na minha cabeça amaldiçoada e eu quero apenas sentar-me, como uma criança no limiar da totalidade que está esperando que algo seja entregue. Mas em três anos meu cabelo cresceu demais para flutuar no vento. Eu faço os "agricultores" que vêm à minha casa em Meguro comem como vacas, com os olhos fechados e urinando de pé, com as cabeças penduradas. Me transformei de novo e de novo em um instrumento musical estranho e brutal Isso nem suor nem eu vivo minha vida virando um palmo de silêncio batendo no silêncio em uma tibia. Eu também me

transformei em uma caixa de gavetas vazia e um tronco de salgueiro ofegante. Eu também vi fantasmas fazendo sumô [lutador] em um parente e conseguiu muitas vezes criar um bebê que pega seus ossos e sangra no nariz. Um dia, um vento maligno, como uma bela mulher, veio se mexendo em um coágulo, e quando me tocou ali na minha cabeça, também, endurecido em um nódulo.

Quando penso na menarca de uma velha, tenho a sensação de que posso ir a qualquer lugar. Mas esses fenômenos ocorrem no mundo onde o som cessou. Parece-me que essas coisas, sujas como doces sonolentas, acabarão por controlar as coisas congeladas. Esta "minha" respiração nas proximidades fará com que este "eu" distante, entupido com frio, já não sabe quem é o antepassado, consciente de mim como um corpo virgem. O que eu dança não está nem perto da "butohificação" da experiência, muito menos o domínio do butoh. Eu quero me tornar e ser um corpo com os olhos abertos, um corpo tenso ao ponto de engate em resposta à majestosa paisagem ao redor. Não que eu pense que é melhor, em tal momento, não olhar para o meu próprio corpo, mas me arrependo por ter examinado isso também e entorpecido e eu sou incapaz de permitir a infelicidade do meu corpo.

Onde butoh é um meio de expressão, ele só fornece uma forma quente de butoh, que se baseia em toda a gama de ciúmes e submissão, e sempre toma a forma de súplica e prostração. Isso não é muito importante para mim. Enquanto falta ainda falta, ainda pode chamar qualquer falta no seu corpo. Embora a falta seja uma falta, ainda pode-se chamar qualquer falta que haja em seu corpo de auto-suficiência. Embora seja indecente, por causa da minha necessidade de restaurar alguma coisa ao meu corpo frio, Eu acho que vou manter esse rosto que está fresco de acordar um pouco mais. No passado, vários dos meus butoh costumavam sentar-se em tapetes de tatami folheados de frente para o jardim. Quando o sol brilhava, eu corria para fora.

Parece claro para mim, o que ajuda o meu butoh é a necessidade de ter/sofrer para não se acertar ou errar.

Maio de 1969.

Originalmente publicado como "Inu no j myakuni shitto suru koto kara" em Bijutsu Techo.

APÊNDICE 5

Vento Daruma / Wind Daruma

Hijikata Tatsumi

Eu fui e peguei uma gripe horrível, e eu aposto que há pessoas na platéia que têm gripe também. É a primeira gripe que eu tenho em 20 anos. Com esta gripe eu não suou muito, ou à noite ou de dia, mas meu nariz escorre e quando eu o assoo, minhas orelhas são afetadas. Quando as pessoas ao meu redor com gripe assoam seus narizes também, elas fazem um som fungando. É como se houvesse uma sociedade comunal na vizinhança (risadas). Deixe o mesmo ataque da doença e as pessoas se reunirem, parece. Eu penso há muito tempo que talvez nós devêssemos desistir de nossos delírios sobre a boa saúde e apenas trazer um resfriado para cada bairro. As pessoas podem então se dar bem umas com as outras. Mas, é verdade que um resfriado pode ser o início de todos os tipos de doenças, então você não pode ser descuidado.

Por falar em resfriados, gostaria de falar um pouco sobre a fria Akita, onde cresci e onde sopra um vento selvagem e tempestuoso. Em Akita, ou devo dizer em todo o distrito de Tohoku, há algo chamado "vento daruma".¹ É melhor explicar isso um pouco. Às vezes, quando o vento faz uma rajada para o norte, a neve faz um redemoinho e o vento é simplesmente incrível. Então, uma pessoa de Tohoku pode ficar envolvida no vento que sopra do caminho entre os arrozais para a minha porta da frente e, vestida no vento, torne-se um vento daruma de pé na entrada. O vento daruma entra no salão, e isso já é *butoh*. Gostaria de falar um pouco sobre essa ideia de um vento daruma.

No início, pensei em falar sobre uma "reunião de corpos emaciados". Eu não sei por que, mas as pessoas em Tóquio parecem ter ficado loucamente ocupadas e estão sempre falando sobre cuidar de sua saúde e ficarem iludidas sobre a saúde. Algumas pessoas até correm sem pensar pelas ruas. Gostaria de medir os seres humanos e as dimensões de suas vidas excessivamente macias, com um medidor de medida padrão de emaciação. Há algo estranho sobre delírios de saúde, e é por isso que eu me estabeleci neste tópico da conferência/palestra. Eu mesmo fui recolhido por um resfriado (risadas). Devido ao meu resfriado eu acho que não consigo evitar falar sobre essas coisas.

Eu estava preocupado que poderia ser alguma coisa que eu estava me esquecendo de dizer sobre corpos emaciados então eu perguntei ao Fujii Sadakazu, um conhecido que mora em Kamakura, se havia crônicas úteis de emaciação. Ele me contou sobre um livro chamado *Nihonreii ki* (Crônica milagrosa japonesa/Japanese Miracle Chronicle) e disse que eu deveria ir comprar uma cópia na livraria e ler. Mas eu lhe disse que mesmo que eu o lesse eu não iria entender e pedi a ele para escrever o que ele sabia sobre o livro e me enviar. Eu tenho seu bilhete aqui e gostaria de lê-lo para você.

Muito, muito tempo atrás havia um padre chamado Kyogai, que escreveu o *Nihonreii ki*. Este padre teve um sonho sobre ele mesmo, na noite de 17 de março de 788. Neste sonho ele havia morrido e empilhado lenha para queimar seu próprio cadáver. Sua alma ficou ao lado de seu corpo o vendo queimar, mas o corpo simplesmente não queimou da maneira que ele queria. Então Kyogai rompeu alguns ramos e espetou seu corpo queimado com eles, depois o virou e virou para queimá-lo. Então ele contou para as outras almas que também estavam queimando seus corpos para fazer como ele havia feito. E suas pernas, joelhos, juntas, braços, cabeça, e todo o seu corpo queimou e caiu em pedaços. A alma de Kyogai falou alto, então ergueu a voz e gritou. Mas nenhuma das pessoas por perto parecia conseguir ouvir. Então a alma de Kyogai colocou sua boca contra a orelha de uma pessoa na tentativa de transmitir esta última liminar, mas a pessoa não respondeu, provavelmente porque ele não conseguiu ouvir. E Kyogai escreveu isso: "Como as almas dos mortos não têm voz, é improvável que escutem meus gritos".

Mas tem alguma coisa estranha aqui. Kyogai não escreveu aquilo durante seu sonho, mas após ele acordar dele. Caso contrário como ele poderia ter escrito esta estória tão rapidamente? Meu vento daruma é girado no vento e vem tropeçando ao longo do caminho entre os arrozais pensando o tempo todo sobre seus próprios ossos queimando, assim como este padre gravou.

De um lado tem a cremação. Mas o vento daruma está realizando um enterro aéreo de seu próprio corpo, sua própria alma. O enterro aéreo e a cremação se misturam e, embora o vento daruma tente gritar, sua voz se mistura com os lamentos do vento. Se o vento daruma está gritando ou o vento está lamentando, ele sopra cada vez maior e maior e finalmente abre caminho para a minha porta. Como se sentiu quando chegou? A história que acabei de contar sobre o sacerdote se funde com o vento daruma e à espreita há uma condição de um vento daruma extremamente misterioso. Mesmo quando o vento daruma entra no salão, não diz

muito. Ele cai pela lareira aberta. Então, durante muito tempo um membro da família adiciona carvão ao fogo, sem pedir nada também. Toda vez que eu via alguma coisa parecida com aquilo quando eu era criança, eu sempre me maravilhava que apesar dele parecer vagamente estranho, ele era ainda familiar de alguma forma. Isso me fez pensar o que realmente aconteceu. É algo que acontece muito, como quando uma bagagem verificada chega então uma carta a segue. Isto é como um vento daruma fala sobre o que aconteceu com seu próprio corpo.

"õ-õ-te-ha."

"Ah, você gritou, 'õ-õ.'"

"Byu-byu."

"Ah, o vento está soprando 'byu-byu.'"

E eu começo a entender um pouco o que aquele "o-o-te," "byu-byu-te," e "ha" são sobre, quão duro ele era e que tipo de rosto ele tinha, um rosto que olhou para o mundo após a morte. Ele tinha se tornado parecido com uma máscara. Ele não era nem carne e sangue nem estava fazendo um papel em contar uma história ou relacionar alguma ficção; era uma pessoa que acabara por habitar um corpo vivo, um corpo que havia renascido naquele lugar. Há, porém, diferentes tipos de vento daruma; este é um dos melhores. Há alguns que entram juntos, gritando "o-o-te, byu-byu-te."

Mesmo no verão as pessoas em Tohoku, quando elas entram em casa, batem a neve que fica presa entre os dentes de suas sandálias de madeira [*geta*] durante o inverno. No verão eles fazem um barulho com seus *geta*, mas mesmo no verão eles são incapazes de se livrar de seu hábito de inverno. Mas após o verão há um friozinho: é um verão que faz você tremer. Há também um tempo quando apenas o vento entra: não é nada – mas – o vento daruma. Minha família dirigia um restaurante *soba*³, e nossa casa tinha muitos quartos vazios, o que com meus irmãos mais velhos estando fora no exército. Frequentemente eu ficava lá sozinho, o que era bem assustador.

Toda a vez que eu estava completamente sozinho e ouvia o barulho de *geta* na entrada ou havia qualquer sinal de que o vento daruma havia entrado, eu corria ao redor da casa para que ele não soubesse onde eu estava. Não tenho certeza se isso pertence ou não à conversa de hoje, mas houve um vento daruma, girou e foi levado pelo vento. Rolou ao longo do caminho

entre os arrozais e queimando seu corpo conforme vinha, o vento daruma foi trazido até minha casa. Sim, eu penso agora que eu verdadeiramente pude ver alguma coisa boa.

No início da primavera o vento é algo especial, soprando a desleixada, úmida lama. Às vezes no início da primavera eu caía na lama e o meu corpo de criança, lamentável ao seu núcleo, flutuava suavemente lá. Eu tento falar, mas é como se alguma coisa já tivesse sido falada. Eu tenho a sensação de que há um nó de madeira, em algum lugar na minha parte inferior do abdômen preso lá na lama, que está gritando alguma. Enquanto na lama, ocorre-me que eu poderia muito bem acabar sendo uma. Ao mesmo tempo que este sentimento insuportável vem a tona em meu corpo, algo estranho toma forma na lama. É como se meu corpo tivesse, do seu núcleo, retornado ao seu ponto de partida. Caído na lama e praticamente sem conseguir se mover, eu me vejo com o olhar estreito de um bebê cujos olhos parecem estar acordados, mas estão realmente adormecidos. E então, a cabeça de um bebê vem rolando na lama. É estranho isso? Penso que sim. Quero dizer, por que haveria uma cabeça de bebê rolando por lá? De qualquer forma, eu faço bagunça na lama com essa coisa como a cabeça de um bebê. Eu não sinto que estou jogando; é mais como se eu acabasse fazendo isso. Apesar de eu talvez não ser capaz de explicar por que aquilo foi, isso realmente aconteceu e é por que eu posso falar sobre isso agora. Se é uma flor de squash desaparecendo ou um cavalo ficando magro no rosto, tudo se resume a um conto do corpo. Quando estou afundado na lama, uma boca sai da sola do meu pé e suga a lama da minha sola. Línguas de lama aparecem entre meus dedos dos pés e minha cabeça e os pés vão às avessas. Essas imagens do início da primavera da minha infância totalmente lamentável vêm à mente, as imagens de se transformar em um álamo japonês e serem explodidas no vento.

Eu frequentemente penso em quão importante são as solas dos pés para os japoneses. Eles andam como se roubando suas próprias pegadas. Minha mãe sempre me falou, "corra com a mente de uma pessoa cega." Dentro do meu corpo mesmo agora está o sentimento que eu cresci com a minha cabeça e as solas dos meus pés virados de cabeça para baixo. Se você não fizer nada mais, entretanto, você se transformará em lama. E você não pode se contentar com a lama sozinho. Mas eu posso, eu sei, declarar que o meu butoh começou lá com o que eu aprendi com a lama no início da primavera, não de nada a ver com as artes cênicas de santuários ou templos. Eu estou claramente ciente de que eu nasci da lama e que meus movimentos agora foram todos construídos sobre isso.

É uma peculiaridade minha, mas eu não consigo comer biscoitos de arroz crocantes. Eu não suporto aquele som crocante que eles fazem quando você os morde. Eu gosto, em vez disso, de comer bolachas encharcadas, depois de cozinhá-las sobre uma chaleira para suavizá-las. Eu vim confiar em um corpo no estado de encharcado e macio, como a melancólica música popular "Sado Okesa". Eu também tinha o estranho hábito de descansar o meu corpo em um lugar onde não havia chance de resgate. "Pirralho fraco" é o que as pessoas em Tohoku chamam isso. Bem, eu posso ser fraco, mas isso é porque nada ao meu redor tem contornos claros e é por isso que eu gravito para a lama, para o choupo japonês e para bolachas de arroz encharcadas.

A época que eu estou falando sobre era, eu acho, 1933. Aparentemente o ano que eu nasci, os jornais publicaram artigos sobre a ferrovia na Manchúria sendo explodida e Zhang Zuolin sendo assassinado e como alguém chamado Hitomi Kinue ganhou alguma coisa nas Olimpíadas. Eu chequei mais tarde e esse é o tipo de época que era. Foi um período em que o céu asiático foi gradualmente, tornando-se estranhamente nublado. Em um canto da sala de chão de barro, eu fui forçado a comer um pedaço de carvão meio queimado, que deveria curar as crianças de inquietação. No passado, também, crianças com vermes eram muitas vezes forçadas a comer carvão meio queimado. A mulher que me fez comer carvão veio de uma fazenda. Seu corpo meio girado para fumar, ela pegou um pepino do campo e o comeu em um canto da sala de piso de barro. Depois, houve a fuligem, que veio do fogão. Eu usava um quimono amarrado com um cinto de seda como essa fuligem. Até eu ir para a escola eu nunca fui forçado a vestir roupa de baixo, e é por isso que meu coração sempre costumava bater, com o pulso de um cachorro. Eu me tornei um pirralho inquieto. Entediado, chacoalhando pelos quartos vazios daquele sombrio restaurante soba, eu estava possuído pelo pensamento de que se eu de alguma forma não esmagasse este mundo, alguma coisa terrível aconteceria. Esse é o tipo de coisa que eu lembro agora. Granizo caiu, e eu tive uma infância terrivelmente monótona.

Mas o início da primavera é a estação movimentada para agricultores, e todos saem para trabalhar nos arrozais. Nas casas ao redor não há ninguém em casa. Na maioria das famílias, as crianças com dois ou três anos eram amarradas aos postes em suas casas. Eu espreitava essas crianças, que são fascinantes. Elas se movem de maneiras estranhas, como as que fazem suas mãos comer alguma coisa. Estando nessa idade, eles, naturalmente, não consideram quais coisas estranhas estão fazendo ou mesmo que elas mesmas são humanas.

Enquanto eu estou absorto em olhar para uma dessas crianças, a mãe retorna para casa e diz, "Então você gosta de crianças, não é? Bem, começando amanhã não venha mais por aqui." Ela achou que eu era estranho por andar tanto por ali para olhar para aquelas crianças, que tratavam suas mãos como se elas não fossem suas próprias mãos. Seus corpos eram delas mesmas, mas suas mãos elas tratavam como coisas. É por isso que elas provavelmente se sentiram "outras." Elas fizeram todos os tipos de coisas, como às vezes torcer os ouvidos para afastá-los. Embora esta história pareça totalmente ridícula, aqueles movimentos lá mais tarde tiveram um efeito de grande alcance no meu butoh. O que aprendi com aquelas crianças influenciou muito meu corpo.

Em uma escala um pouco maior, é um marceneiro. Um marceneiro mestre pode informar o clima melhor do que o relatório meteorológico. Ele presta mais atenção ao clima do que um meteorologista. Ele planeja placas todos os dias e estuda as condições de umidade. Você pode pensar em um antigo marceneiro como um meteorologista. Mas porque este velho companheiro trabalha tão duro, ele às vezes deixa as mãos descansarem, no topo de um bloco. Em uma rápida olhada, essas mãos parecem um avião ou outra ferramenta de carpinteiro. Eles são imediatamente parte de seu corpo e não. As mãos de um carpinteiro estão de alguma forma conectadas às mãos dessa criança que fez suas mãos comerem alguma coisa. Eu resolvo essa conexão mais tarde no meu butoh, mas falar sobre a substância das técnicas de dança não é muito interessante. Quando eu estava envolvido em fazer pesquisas em tais coisas, no entanto, eu encontrei o seguinte em um determinado livro: "Algumas crianças pequenas dão indícios de alimentar algo aos dedos dos pés, alguns tentam mostrar aos seus bezerros o que está fora do quarto em que estão, e alguns tentam mover seixos para mostrar um novo cenário para as pedras no jardim."

Bem, não é isso o que eu vi? Uma vez, às escondidas, eu coloquei a panela da cozinha no meio de um campo. Eu fiz isso porque senti pena da panela, presa na cozinha sem sol, e queria mostrar a ela o mundo lá fora. O sentimento em algum lugar dentro de seu corpo de que seu braço não é realmente seu braço esconde um segredo importante. As raízes do butoh estão escondidas lá. Então eu penso comigo mesmo que eu sou uma caixa vazia. E de algum lugar perto, alguns caras aparecem, dizendo: "Eu sou uma caixa vazia" e dando risadinhas. Alguns deles dizem, "Nós somos como urnas funerárias" e de alguma maneira comunicação acontece. Uma vez eu me tornei um tronco de vime, que se tornou um fole que dirigia cada e todos meus órgãos para fora, depois jogava. Ao mesmo tempo, quando eu vi um cavalo

parado, eu senti vontade de levar uma serra para ele, ou eu senti vontade de cortar o rio. Você pode fazer isso, afinal, quando está congelado; então, vá cortar o rio e buscá-lo e seu corpo se estenderá rapidamente. É o mesmo com o céu. Pense nisso como um único prato e você pode destruí-lo. Esse prato único é um prato humano. Esmague-o e provavelmente haverá algum tipo de alvoroço. Tais extensões do corpo, não necessariamente delírios, irão aumentar de forma selvagem.

Também no início da primavera, a neve derretida flui para os rios com pressa e gira ao redor. Eu pulo exatamente naquele turbilhão. E eu agarro nas raízes de uma árvore de salgueiro. "O que aconteceu? Ele morreu?" Gritando, os adultos vêm me procurar e eu sou resgatado do turbilhão. Lá eu nasci novamente; eu nasci. Eu renasci de novo e de novo. Já não basta simplesmente nascer do útero. Eu renasci de novo e de novo. Eu faço tais experimentos em qualquer lugar. No passado, todos tinham uma jarra de água cheia de água. Eu costumava cortar a água na jarra com uma foice. "Pare lá, reparta!" Eu pedia. Como eu tento de alguma forma sufocar o tempo. É uma relação de sangue com meu butoh, outra relação de sangue, não é, que eu estava registrando lá. Isto não pode ser alcançado treinando. Meu corpo se treina por rotina. Por isso, eu frequentemente costumava dizer, meu butoh não é absolutamente um dançarino de experiência de butoh, muito menos um domínio de butoh. Quando você entra em contato com essas coisas, algo é naturalmente forçado a sair do seu corpo. Eu frequentemente costumava dizer que não há tempo suficiente para expressar qualquer coisa.

Nem todas as minhas histórias são sobre ações ocupadas como estas. Um pirralho cauteloso que sempre, sempre sentiu que meus órgãos internos eram facilmente enganados, eu imitava um idiota, com minha boca totalmente aberta. Quando eu então olho para fora, muitos adultos entram na linha de visão do meu filho. Há uma pessoa caminhando que está tentando alcançar seu corpo e um homem andando que está ofegante enquanto seu corpo o acompanha. Eu olho febrilmente para todos. Mas também chove muito. Então eu me sento na varanda e vejo a chuva espirrando na horta. Aquela varanda é importante. Onde a chuva começa e onde ela termina? O espaço circundante também é misturado neste tempo de chuva sem início e sem fim, e não há mais nenhuma distinção entre tempo e espaço. E eu me pergunto se, como o repolho apodrecendo, acabarei podre até o núcleo/raiz. Esse é o "ma" que eles falam tanto sobre na dança japonesa *kabuki* (*nihon buyo*).⁴ Esse "ma" também apodrece. Eu o chamo de "rotting ma/apodrecendo ma." Este "apodrecendo ma" é terrível. E eu faço uma rápida fuga

para dentro do armário. Nada disso poderia ser percebido de fora, mas eu estava lutando desesperadamente com essas coisas.

Quando eu fiz essas coisas diferentes – se reais ou não, embora de fato todas elas terem acontecido – ficarem eretas e eu pensei sobre elas, eu fui algumas vezes surpreendido pela noção de que um esperma estava flutuando para baixo do longo salão de uma escola. Um esperma abandonado pelo ritmo cambaleou ao longo. Quando eu recorro minha própria infância, eu derramo lágrimas apesar de mim mesmo, porém não na frente dos outros.

Deixe-me falar sobre a minha mãe. Bem, isto não é exatamente sobre a minha mãe. A neve escorre e é assim que os bebês escorriam da minha mãe. Onze deles. E eu fui o último. O dia depois de ter um bebê, minha mãe já estava de volta na cozinha, lavando louças. Com 11 crianças, há muitos irmãos e irmãs para mim. Todos os meus irmãos mais velhos foram para o exército. Meu pai os faz beber saquê de um copo de saquê, e talvez ele disse alguma coisa como, “Faça o seu melhor,” mas eu realmente não sei. Então eles todos ficam vermelhos de tomar saquê. Eles ficam daquela maneira porque eles são todos irmãos grandes e sérios. E quando eles voltam há areia em urnas funerárias. Eles partiram vermelhos e voltaram areia. Ah, essa coisa que é forma emerge conforme desaparece; forma se torna vívida ao desaparecer. Não que eu estivesse pensando em tais pensamentos no momento. Não pensei neles até chegar à idade. Pergunto-me se a minha mãe pensou a mesma coisa. Eu não queria ir à escola, mas nem minha mãe nem meu pai nunca me mandaram ir. Isso era o completo oposto das famílias hoje. Enfim, eu não queria ir. Eu vacilei entre ir e não ir. Era o meu corpo que vacilou. Então, puxando as juntas do joelho para fora do lugar, sentei-me na estrada. Então, o plano das articulações, deslocado dos limites do pensamento com a cabeça, esticado cada vez mais largo. Oh, eu não tenho que ir. Dizendo que vou fazer isso ou aquilo, eu vacilo; eu só preciso deslocar minhas articulações; estas são as coisas que eu estava fazendo.

Porque esse foi o tipo de infância que eu tive, e porque não havia mais nada para jogar, como um ladrão estudei os gestos e os costumes das tias do bairro, minha mãe e meu pai e, claro, todos os meus outros membros da família. Então eu coloco todos dentro do meu corpo. Pegue o cachorro do vizinho, por exemplo. Fragmentados dentro do meu corpo, seus movimentos e ações se tornaram jangadas flutuantes. Mas às vezes essas jangadas se juntam e dizem algo, lá dentro do meu corpo. Então elas comem a escuridão, a comida mais preciosa que meu corpo tem dentro dele. Uma vez os gestos e movimentos que eu reuni dentro do meu corpo ficaram conectados às minhas mãos e saíram. Quando eu tentei entender alguma coisa,

a mão seguinte segurou a mão agarrada. Uma mão perseguindo uma mão acaba sendo uma mão senil incapaz de alcançar qualquer coisa. Isso não vai diretamente para a coisa. Isso é como o corpo é feito. Não era que eu tinha descoberto a forma em que as coisas são finalmente alcançadas de forma indireta. Isto é um pouco diferente da dança que eu aprendi após vir para Tóquio; nem um, dois, três, um, dois, três, indo para a rotunda, deslizando sem sentido pelo espaço. Esta luta com a matéria invisível emergiu como um tema dentro do meu corpo. No meio de agarrar algo, uma mão se torna senil. Isto acontece muito com pessoas velhas. E uma mão acaba indo por alguma coisa e nunca voltando. No caminho isso escurece. Uma mão esbarra em algo; uma mão desaparece. Se você ouvir com muito cuidado, você entenderá que não estou necessariamente falando sem sentido ou falando por desespero. Eu "reuni" os cães no bairro e muitos outros animais também. Eu lhe direi algo fácil de entender. Eles criam bichos-da-seda de onde eu venho. Quando os bichos-da-seda se alimentam de folhas, não há fim para sua mastigação. E há um homem que range os dentes enquanto tira uma soneca ao som da mastigação dos bichos-da-seda. Esses sons, de mastigar e ranger, se unem. Eu posso ouvir esses sons: um homem tirando uma soneca rangendo os dentes e bichos-da-seda mastigando folhas. Então, seu quimono de algodão leve que perdeu a cor, ele acorda de sua soneca e se levanta, enquanto range os dentes e vai para onde os bichos de seda estão mastigando. Os dois estão ligados. Quando esse é o caso não há absolutamente nenhuma necessidade para prática de dança. Estes são os tipos de coisas em que eu penso.

Eu gostaria de fazer os gestos mortos dentro do meu corpo morrer mais uma vez e tornar os mortos novamente. Eu gostaria de ter uma pessoa que já morreu morrer de novo e de novo dentro do meu corpo. Eu posso não conhecer a morte, mas ela me conhece. Eu frequentemente digo que eu tenho uma irmã morando dentro do meu corpo. Quando eu estou absorvido em criar um trabalho butoh, ela arranca a escuridão do meu corpo e come mais do que é necessário. Quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu impensadamente me sento. Para mim, cair é para ela cair. Mas ainda há mais em nosso relacionamento do que isso. Ela diz para mim, "Você está totalmente imerso em dança e expressão, mas o que você consegue expressar emerge de alguma forma não o expressando, você não acha?" Então ela desaparece silenciosamente. Ela é minha professora; uma pessoa morta é minha professora de butoh. Você precisa apreciar os mortos. Porque nós também, mais cedo ou mais tarde, algum dia longe ou perto, será convocado, devemos fazer preparativos extraordinários enquanto vivos para não entrar em pânico quando chegar esse momento. Você deve levar os mortos perto de você e viver com eles. Tudo agora são luzes (ou tudo agora é leve). Quando levamos luz nas

nossas costas, não é o fardo carregado na parte de trás da nossa escuridão? Esse pirralho tem tudo do seu jeito, come a escuridão com avidez e dispersa os restos em todos os lugares. É por isso que a escuridão escapa da noite. Não há mais escuridão para as noites. A escuridão no passado era translúcida. Eu contaria essa história se houvesse tempo para isso, mas não, não haverá tempo para isso.

Vamos mudar o vento para um arrozal. E isso traz algo chamado de *izume*, um tipo de recipiente térmico. É uma cesta, tecida de palha de arroz, para manter o arroz quente. As pessoas colocavam seus bebês nessas cestas e as levavam para trabalhar nos arrozais. Eles colocaram-nas, quatro ou cinco, nos campos. É claro que as crianças que se encontram lá defecam e urinam e seus fundos ficam com coceira. Mas as crianças são presas nas cestas, que são cheias de todos os tipos de coisas para que elas não consigam se mover, e elas berram. Elas gritam neste campo e isso, mas não importa o quanto elas continuem, seus pais trabalhadores nunca dão uma olhada para elas. Esses pais têm uma vida difícil. Eles trabalham misteriosamente em um trabalho que está além do excesso de trabalho. Eles trabalham curvados e é por isso que eles não podem olhar para trás. Mas as crianças berram interminavelmente. No céu úmido e aberto, um vento glutão engole os gritos dessas crianças. Não importa o quanto elas gritem, o som nunca alcança os adultos trabalhadores. As gargantas das crianças incham. Tudo na frente dos olhos delas fica escuro e elas desmaiam. É como se elas estivessem dormindo, e acordando, e dormindo e acordando novamente. Depois de um tempo elas percebem que chorar não faz bem. Então, um olho seco parece flutuar com um plop em um pires de lágrimas. Seus rostos estão pegajosos com lágrimas e mucosas. Elas as pegam e as comem. Elas estão arrancando a escuridão e comendo. O que as crianças estavam pensando naquela hora? Eu gosto de imaginar, embora improvável, eles devem ter pensado que grande tolo o céu era ou imaginado se eles estavam em um cemitério. Mesmo que o céu seja um grande tolo, as crianças foram colocadas desde o início em um artifício onde suas vozes não levariam. Lá eles aprendem a brincar com seus próprios corpos como brinquedos, eles aprendem a arrancar a escuridão e a comer ela. Ao anoitecer, as crianças são tiradas das cestas. Porque suas pernas são todas dobradas, elas não podem levantar nem esticar as pernas. Os adultos estão ao redor delas, observando com fracos sorrisos. Mas as crianças são solenes. Elas nem olham para as faces dos pais. Naquela época, qual era o paradeiro das minhas pernas dobradas? Eu simplesmente não posso falar o suficiente sobre isso.

Eu não acho que isso seja apenas uma conversa sobre dança. Pode até mesmo a expressão, quando atinge o local para onde se destina, realmente realizar qualquer coisa? Este é o problema contido nas pernas dobradas desses bebês e é transformado, vacilante e balbuciando, em pernas curvadas. Pessoas estrangeiras são capazes de falar de forma suave e coerente e dançar nas pernas graciosas. Crianças e adultos que trabalham, porque viveram e morreram repetidamente, trotam em duas varas, sem dobrar as articulações de suas pernas. Havia um rapaz, também, com uma perna. As crianças foram levadas para casa. Você deve experimentar a vida com uma pessoa morta. Isso irá adicionar um sabor imperceptível à sua vida e comida. É muito bom, polvilhe-o.

Ah, acabou o tempo? É como uma enfermeira, não é? A partir de amanhã, se você olhar a *butoh* de uma forma tão clara, você pode ser capaz de compreendê-la muito bem. Provavelmente era difícil me seguir por causa deste meu frio, mas agradeço-lhes muito.

May 1985 Originally printed as "Kazedaruma" in Gendaishitecho./Maio 1985 Originalmente impresso como "Kazedaruma" em Gendaishitecho.

Notas do Tradutor

1. Um *daruma* é uma figura limpa, ponderada, de modo que sempre salta reta quando derrubada. No Japão, é amplamente acreditado ser um símbolo de persistência que leva a eventual sucesso. *Daruma* é uma abreviação para *Bodhidharma*, um sacerdote mítico do Oriente Médio disse ter levado a prática Zen e ensinamentos à China cerca de 500 CE (Common Era/Era comum).
2. *Nihonreii kié* uma coleção de fábulas budistas escritas entre 810-824 CE.
3. Macarrão de trigo sarraceno.
4. "Ma" refere-se ao espaço entre. Na música e dança japonesa, a palavra significa uma batida de repouso, ou uma batida entre palavras que produzem um ritmo esperado.