



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

THIAGO ABEL MARTINS DA SILVA

(PO)ÉTICAS DO CTÔNICO:
PRIMEIROS MOVIMENTOS DO BUTÔ NO BRASIL

CAMPINAS

2017

THIAGO ABEL MARTINS DA SILVA

(PO)ÉTICAS DO CTÔNICO:
PRIMEIROS MOVIMENTOS DO BUTÔ NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na Área de Concentração Teatro, Dança e Performance.

Orientador: Professor Doutor Odilon José Roble

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO THIAGO ABEL MARTINS DA SILVA, E ORIENTADO PELO PROF. DR. ODILON JOSÉ ROBLE.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ab34p Abel, Thiago, 1988-
(Po)éticas do ctônico : primeiros movimentos do butô no Brasil / Thiago Abel Martins da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Odilon José Roble.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Butô. 2. Dança. 3. Poética. 4. Estética. 5. Japão. I. Roble, Odilon José, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: (Po)ethics of chthonic : first butoh movements in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Butoh

Dance

Poetics

Aesthetics

Japan

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Odilon José Roble [Orientador]

Ana Cristina Colla

Lucia Regina Vieira Romano

Data de defesa: 30-01-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

THIAGO ABEL MARTINS DA SILVA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. ODILON JOSÉ ROBLE

MEMBROS:

1. PROF. DR. ODILON JOSÉ ROBLE
2. PROF(A). DR(A). ANA CRISTINA COLLA
3. PROF(A). DR(A). LUCIA REGINA VIEIRA ROMANO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 30.01.2017

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Odilon José Roble, por ter acreditado nesta pesquisa, pela confiança, pela orientação e por todos os ensinamentos: por ter me auxiliado a abrir as portas da percepção e me guiado nesses primeiros passos no campo da Filosofia e da Estética.

A Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, por toda a acolhida que deram a essa pesquisa e a mim. Pela oportunidade de trabalhar lado a lado e poder beber dessa fonte inesgotável de criatividade que tem me auxiliado a construir os anos mais férteis da minha vida artística.

A todos os dançarinos da Cia. Tamanduá que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração desta dissertação, em especial Marco Xavier com quem tive a oportunidade de compartilhar férteis momentos.

A Patricia Leonardelli, pela melhor disciplina que cursei nessa jornada – “Depoimento Pessoal: A Memória Como Recriação do Vivido” – e pela mulher incrível que ela é; a Mariana Baruco e Lucia Romano, pelas críticas construtivas e pelo cuidado minucioso que tiveram com cada página aqui presente; a Ana Cristina Colla, pelos conselhos, orientações e principalmente por sofrer das mesmas inquietações que eu; a Éden Peretta, que talvez não faça ideia do quanto contribuiu para essa pesquisa devido a admiração que tenho por sua pessoa e suas investigações a respeito deste “Soldado Nu”.

A Alan Paes, por toda sua colaboração como cientista social, músico e principalmente por ser uma espécie de duende “lorquiano” em minha vida. Cada conquista nesses anos foi às custas da luta que travamos juntos. A Rodrigo Putarov, por todo o auxílio com as traduções; a Johnatan Petrassi, pelo auxílio no campo da Psicologia; a Juliana Pedroso, pelas inúmeras reflexões nos campos da Dança e da Política; a Marcella Andriani, por todas as impressões compartilhadas; a Clara Laurentiis e Mônica Cristina, pela inestimável parceria e contribuição.

A todos que confiaram e participaram das oficinas ministradas nesses anos todos. A todos os participantes do Núcleo Experimental de Butô.

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

Tatsumi Hijikata

RESUMO

Ao considerar o singular processo de criação da dança butô, movimento de vanguarda pós-guerra nascido no Japão ao fim da década de 1950, criado por Tatsumi Hijikata e tendo como principal colaborador Kazuo Ôno, a pesquisa apresenta uma reflexão entre os conceitos "(Po)ética" e "Estética" e suas inter-relações, objetivando chamar atenção para a existência de novas epistemologias de dança embasadas em matrizes éticas e poéticas, apartadas da instrumentalização estética e do engessamento das matrizes visuais. Além disso, a dissertação investiga por meio de analogias entre as poéticas do butô – as bases de seu pensamento sensível – e o saber ctônico apresentado pela filosofia de Friedrich Nietzsche e Michel Maffesoli, as causas que fazem o butô continuar instigando o cenário artístico apesar do desaparecimento de parte de suas potências iniciais. Por fim, aponta um panorama dos primeiros movimentos do butô no Brasil gerados pelos artistas Takao Kusuno (Cia. Tamanduá) e Maura Baiocchi (Taanteatro Cia.).

Palavras-chave: Butô; Dança; Poética; Estética; Japão.

ABSTRACT

When considering the singular creation process from the butoh dance, an avant-garde post-war movement born in Japan in the end of the 1950s, created by Tatsumi Hijikata and having Kazuo Ohno as its main collaborator, this research brings a reflection of the concepts “(Po)ethics” and “Aesthetics” and its interrelationships, objectifying to call attention to the existence of new epistemologies of dance grounded on ethical and poetical matrixes, set apart from the aesthetical instrumentalizations and the plastering of visual matrixes. Besides that, the essay inquires beyond analogies between butoh’s poetics – the basis of its sensitive thinking – and the chthonic knowledge presented by the philosophy of Friedrich Nietzsche and Michel Maffesoli, the causes that make butoh keep investigating the artistic scenery even after the disappearance of part of its initial powers. Ultimately, it points an outlook of the first butoh moves in Brazil, generated by the artists Takao Kusuno (Cia. Tamanduá) and Maura Baiocchi (Taanteatro Cia.).

Keywords: Butoh; Dance; Poetics; Aesthetics; Japan.

RESUMEN

Al considerar el proceso único de creación de la danza butoh, movimiento de vanguardia posguerra nacido en Japón a finales de la década de 1950, creado por Tatsumi Hijikata y con el principal contribuyente Kazuo Ohno, la investigación presenta una reflexión de los conceptos "(Po)ética" y "Estética" y sus interrelaciones, con el objetivo de llamar la atención sobre la existencia de nuevas epistemologías de danza apoyado sobre matrices éticas y poéticas, apartadas de la instrumentalización estética y la inflexibilidad de las matrices visuales. Además, la disertación investiga a través de analogías entre la poética del Butoh - las bases de su pensamiento sensible – y el saber ctónico presentados por la filosofía de Friedrich Nietzsche y Michel Maffesoli, las causas que hacen el butoh continuar instigando artistas a pesar de parte de la desaparición de sus fuerzas iniciales. Por último, presenta una visión general de los primeros movimientos de butoh en Brasil generados por los artistas Takao Kusuno (Cia. Tamanduá) y Maura Baiocchi (Taanteatro Cia.).

Palabras Clave; Butoh; Danza; Poética; Estética; Ctónico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I. PERCURSOS DO BUTÔ	16
Reflexões Entre (Po)éticas e Estéticas	16
Contextualizações	20
Tatsumi Hijikata (1928-1986) & Kazuo Ôno (1906-2010)	21
1959 - Cores Proibidas	25
1960 - Turbulências do Pós-Guerra	27
1960-1966 - <i>Dance Experience & Ankoku Butô-há</i>	29
1968 - Tatsumi Hijikata e os Japoneses – A Rebelião da Carne	32
1970-1973 - <i>Hangi Daitō Kan</i>	34
1974-1976 - <i>Hakutōbō</i>	35
1976-1977 - Homenagem para La Argentina	35
1980 - Festival de Nancy	37
1985-1986 - O Último Ano de Hijikata	38
1987-2010 - As Últimas Criações de Ôno	39
II. O SABER CTÔNICO PRESENTE NA DANÇA BUTÔ	41
<i>Ankoku</i>	42
<i>Khthōn</i>	47
O Túmulo e O Corpo Morto	48

Tatsumi Hijikata e O Corpo Reificado	51
Kazuo Ôno, O Útero e o Corpo-Cosmo	52
O Convite Trágico	54
III. PRIMEIROS MOVIMENTOS DO BUTÔ NO BRASIL	58
Takao Kusuno (1945-2001)	60
Heranças e Reflexões	64
Cia. Tamanduá	68
Maura Baiocchi (1956-)	73
Heranças e Reflexões	79
Dinâmicas da Taanteatro	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

O *Ankoku Butô* nasceu da realização de uma grave crise. Ele é uma forma de regressão às sombras, uma recusa às luzes. E mais importante do que isso, *Ankoku Butô* sempre diz “não”: ele prefere formas negativas, e seus dançarinos confrontam seus corpos sem o medo de testemunhar as suas desintegrações¹.

Através de pesquisa e análise da arte de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno² e de seus desdobramentos até os primeiros movimentos no Brasil, esta dissertação busca compreender as causas que ressignificaram o butô, vanguarda artística nascida em Tóquio ao fim dos anos 1950. Ao averiguar a multiplicidade de processos e obras relacionadas ao tema – convergentes e divergentes entre si – a pesquisa elucida sobre a dificuldade das artes cênicas transcenderem as instrumentalizações estéticas e compreenderem novas epistemologias em dança alicerçadas em matrizes (po)éticas. Deste modo, o primeiro capítulo envereda-se para uma reflexão acerca dos conceitos Processo/Técnica, Poética/Estética e suas inter-relações, ao considerar os singulares processos de criação e transmissão desta linguagem.

Para isso foi preciso desenvolver conjuntamente uma contextualização do cenário sociopolítico japonês das décadas de cinquenta e sessenta, para que compreenda-se as causas e revoltas de onde emergiu essa dança. Para tal entendimento é preciso libertar-se das amarras criadas pelo senso comum acerca da cultura e do povo nipônico, desmistificando o Japão existente apenas no imaginário daqueles que pensam-no unicamente como um país desenvolvido, moderno, futurista, de cultura milenar, de arte milimetricamente treinada, formado por uma sociedade serena e disciplinada. Tais dados só dificultam a compreensão do Japão do século XX, imerso em uma crise de identidade e de valores que surgiu a partir do contato com a cultura ocidental por meio da abertura de suas fronteiras ao fim do

¹ Pequeno texto escrito por Tatsumi Hijikata para apresentar seus dançarinos ao público europeu nas turnês realizadas em 1983. Apud BARBER, 2006, p.93-94.

² Por se tratar de uma investigação a respeito dos primeiros movimentos do butô no Brasil, a pesquisa utiliza a tradução para o português “Ôno” e “butô”. Entretanto respeitar-se-á a forma utilizada pelos autores das respectivas citações, mantendo assim as grafias “oh” comum nas traduções de língua inglesa e “ō” também utilizada, uma vez que termos em japonês com som prolongado da letra “o” possuem transliteração mais próxima quando transcritos como “ō”.

século XIX, chegando ao ápice com a derrota na Segunda Guerra Mundial e que perpetuou por anos de um turbulento e contraditório pós-guerra.

É preciso apartar o *butô* do “Japão Cartão-Postal” quando objetiva-se libertá-lo das “roupagens” orientalistas em prol de encará-lo como fenômeno que surgiu em resposta às imposições estrangeiras – advindas das relações tensivas entre o povo japonês e as nações imperialistas, no caso, primeiramente os europeus e após 1945, os Estados Unidos da América – e também como movimento de resistência e negação às “luzes” das civilizações racionalistas, industriais e massificadoras. Crítica que não surgiu apenas em forma de dança no corpo de Tatsumi Hijikata, mas que já se anunciava nas obras de personalidades como Lautréamont, Sade, Genet e tantos outros “poetas malditos”. Para o dançarino Akira Kasai, uma vez que Hijikata se imbuíu dessa literatura no início do projeto, esteve em maior sincronia com as revoltas do pensamento europeu do que com inquietações e distúrbios tipicamente japoneses³. O *Ankoku Butô*⁴ dos primeiros anos de 1960 esteve mais conectado – a nível ideológico – à literatura francesa e a filosofia alemã, por tal motivo, associá-lo a um Japão ou a um “Oriente” ficcional criado por europeus, americanos ou brasileiros não auxilia na compreensão deste projeto, nem na possibilidade de viver a práxis de sua inquietação: a exposição das rachaduras presentes nos alicerces da modernidade apolínea, negadora do que a presente pesquisa denomina como saber ctônico⁵.

Outro fator que auxilia na compreensão do assunto é atentar-se à “pista de pouso” de onde o *butô* lançou voos para todo o globo: a Europa. Um amplo número de dançarinos colaboradores de Ôno e Hijikata deixou o Japão a partir dos anos 1980 para viver em países como França e Alemanha⁶, onde encontraram mais respaldo para seus trabalhos. Uma vez que grande parte desses dançarinos foram os disseminadores do *butô* para o mundo, é válido o seguinte questionamento: quais são os “*butôs*” que ainda possuem correspondência com o Japão? Não objetiva-se

³ PERETTA, 2015, p.73.

⁴ A presente pesquisa utiliza-se do termo *Ankoku Butô* – primeiro nome cunhado por Hijikata para sua dança – para auxiliar leitor a diferenciar quando refere-se ao projeto de Tatsumi Hijikata em seus primeiros anos de existência. Utiliza-se o termo *butô* quando refere-se a trabalhos desenvolvidos após esse período e/ou desenvolvidos por outros artistas-colaboradores dos fundadores.

⁵ Assunto desenvolvido no segundo capítulo desta dissertação.

⁶ Alguns exemplos: Anzu Furukawa (1952-2001), Natsu Nakajima (1943-) e Tadashi Endo (1947) vivem na Alemanha, Carlotta Ikeda (1941-2014) vivia na França.

aqui obter uma resposta, mas refletir sobre as diversas discussões etnocêntricas que buscam avaliar “graus” de força e legitimidade dos trabalhos de acordo com tal crivo. Uma vez que o trabalho vem de tantos artistas que há décadas não vivem mais em sua terra natal, seria ainda relevante dar atenção a tais discursos, quando o estopim desse projeto político-artístico foi justamente o encontro e as relações de atração e repulsa entre a cultura do estrangeiro e a cultural local? Tal reflexão não é de modo algum uma proposição para a realização de uma pilhagem cultural ou uma reapropriação tacanha dessa manifestação artística legitimamente nascida no Japão, mas objetiva auxiliar a desconstrução de discursos puristas e atávicos em arte que não sabem lidar com o hibridismo de manifestações surgidas justamente do encontro de múltiplos territórios fronteiriços, intervalares e em constante trânsito. Deste modo, a presente pesquisa encara a dança butô como uma arte híbrida resultante de conexões e tensões que surgiram inicialmente com a abertura das fronteiras à Europa, depois com a dominação estadunidense e o desejo de resistência – situação dada de modo similar em inúmeros países onde estabeleceu-se o neocolonialismo – e posteriormente como movimento de vanguarda que investigou a diluição dos corpos sociais em um constante movimento de metamorfose em direção a um corpo desconhecido; tudo em uma fusão à subjetividade de Tatsumi Hijikata, permeada pelas memórias da infância em Tōhoku, a juventude marginal em Tóquio e a criação de sua “dança-rebelião”. Sendo assim, a dança butô emergiu de um contexto sociopolítico particular, mas suas investigações são amplas e abarcam problemáticas globais.

Em seguida, o segundo capítulo questiona as razões do butô permanecer instigando o cenário artístico apesar do desaparecimento de parte de sua força e inquietação inicial. Sobre tal assunto investiga-se analogias possíveis entre as poéticas do butô – a base do pensamento sensível deste projeto – e a filosofia ctônica, apresentada aqui pela obra de Michel Maffesoli (1944-), e a filosofia dionisíaca ou trágica de Friedrich Nietzsche (1844-1900), pensadores conscientes das fissuras do projeto iluminista, atentos às forças subterrâneas e a um saber voltado a terra e ao momento presente, oposto aos racionalismos e niilismos da sociedade moderna. Por fim, o terceiro capítulo aponta o panorama dos primeiros movimentos do butô no Brasil, apresentando dados das três visitas de Kazuo Ōno

ao país e a respeito dos trabalhos dos pioneiros Takao Kusuno (Cia. Tamanduá) e Maura Baiocchi (Taanteatro Cia.).

A investigação se alicerça em bases historiográficas para fomentar e auxiliar o desenvolvimento das reflexões propostas, entretanto, mais do que um trabalho histórico objetivou-se desenvolver uma contextualização dos movimentos do butô e de suas interpretações no cenário artístico atual, gerando material para que artistas e pesquisadores possam futuramente encontrar novas portas de acesso para a prática desta “dança das trevas”.

I

PERCURSOS DO BUTÔ:**Reflexões Entre (Po)éticas e Estéticas:**

O início da efervescência do butô no Brasil ocorreu em abril de 1986 com a vinda de Kazuo Ôno ao país, ano também marcado pelo falecimento de Tatsumi Hijikata¹. Com sua morte precoce, tornou-se escasso o número de artistas que tiveram contato com este movimento sem ser via Kazuo Ôno. Apesar de ser Ôno o principal disseminador do butô pelo mundo, foi Tatsumi Hijikata o criador do projeto denominado a partir de 1959 como *Ankoku Butô* (dança das trevas):

[...] em perspectiva mais rigorosa, seria possível afirmar que Hijikata foi o verdadeiro fundador da dança Butô ao apresentar seus fundamentos filosóficos, técnicos e metodológicos através de uma “dança do terrorismo”, idealizada e forjada por toda a década de 1950, em seu duro cotidiano às margens de uma sociedade urbana. Contudo, não é possível desconsiderar a essencial figura de Kazuo Ôno na raiz do projeto político-artístico de insurreição física de Hijikata, seja como sua inspiração poética original [...], seja como intenso colaborador e principal divulgador da dança Butô em todo o mundo, muitos anos mais tarde. Assim sendo, em uma perspectiva mais ampla, a fundação da dança Butô enquanto fenômeno artístico complexo é, justamente, atribuída a esses dois importantes artistas da vanguarda experimental dos anos de 1960².

Nos anos 1960, Tatsumi Hijikata colocou em cena sua dança das trevas, descrita na época como visceral, violenta e erótica, inspirada em autores como Marquês de Sade (1740-1814), Conde de Lautréamont (1846-1870), Jean Genet (1910-1986) e Yukio Mishima (1925-1970). No início dos anos 1970, Hijikata já havia consolidado o seu percurso artístico, e apesar de continuar dedicando-se ao aprofundamento das bases filosóficas de sua dança, o público começou a identificar uma "forma do butô" que enfraqueceu em parte as questões iniciais do movimento. Em 1980, Kazuo Ôno cativou a Europa e começou sua peregrinação por todo o planeta. Consciente ou não da valorização de uma forma que surgia, tinha naturalmente em sua mensagem um contraponto: dedicou-se a expressar sua arte

¹ Morto em 21 de janeiro de 1986.

² Ibidem, p.45.

apenas por metáforas, propunha encontros *free style*³ e raramente discutia "o que era o butô". É este o artista que chegou ao Brasil em 1986:

Entre os artistas que têm propagado butô pelo mundo ocidental, há uma minoria que testemunhou o começo do movimento e um grande número de admiradores que reinventaram o butô segundo suas próprias necessidades e convicções. [...] A maioria das experiências norteadas por artistas (que pouco ou nada conhecem das questões iniciais do butô e dos treinamentos para criação), está amparada nos "produtos" do butô e não no processo perceptivo que havia gerado as pesquisas mais potentes. [...] Os pontos de partida mais populares foram: (1) modelos estereotipados que se estabilizaram no processo de replicação no ocidente, (2) clichês abstratos e herméticos que atravessaram os discursos, podendo significar qualquer coisa uma vez proferidos por supostos mestres e gurus; (3) e experiências melodramáticas que camuflaram toda inquietação política e filosófica em prol de um forte apelo emocional⁴.

Fato que possivelmente ocorreu pela dificuldade de compreender o butô como – parafraseando Eugenia Casini Ropa⁵ – “um fenômeno artístico multiforme que não se definia tanto em uma técnica ou em um estilo compartilhado e reconhecido, mas que se apresentava de formas diversas sobre a evidente base comum, [...] com uma urgência subversiva e inovadora profunda e com um pensamento-guia sobre a vida, o corpo e a dança”.

Segundo Christine Greiner⁶, o butô é uma concepção com habilidade cognitiva que disponibiliza o corpo para testar diferentes estados e percepções: "Um modo de perceber e mapear estados de ser vivo. Uma elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações, organizada pelos efeitos de nossa herança cultural". Pode-se complementar este pensamento, ao considerar que a profunda investigação de Hijikata desejava também encontrar algo além de uma herança cultural e/ou social, deseja encontrar a herança da própria carne.

Deste modo, para Maura Baiocchi⁷, através desse projeto arqueológico apresentado pelo butô, seria possível presenciar um artista “reconhecer e explorar

³ Segundo BAIOCCHI, 1995, p.115: "Kazuo Ohno sempre usa a expressão *free style* (estilo livre) para melhor se comunicar com seus inúmeros alunos estrangeiros". Recorre-se aqui à utilização desta expressão por servir de exemplo ilustrativo acerca do percurso do butô a partir da reinterpretação de dizeres como "*free style*" e "*be crazy*", também dito por Ôno.

⁴ GREINER, 2013, p.2.

⁵ Apud PERETTA, op. cit., p. XVI.

⁶ GREINER, 1998, p.3.

⁷ Op. cit., p.19-20.

essas impressões e desenvolver a capacidade de fazer uma montagem ou síntese desses elementos pessoais”. Éden Peretta aponta que na práxis de Tatsumi Hijikata:

[...] a dança era concebida muito além de uma suposta organização sintática e racional dos gestos, caracterizando-se realmente enquanto uma experiência profunda da existência, impossível de ser circunscrita por um método preciso de ensinamento didático. A sua metodologia de trabalho sempre se apresentou de modo aberto e experimental, propondo-se efêmera em suas formas, mas densa em seu conteúdo⁸.

Sendo assim, isomorfismos⁹ seriam naturalmente uma consequência, entretanto há diferença entre isomorfismo e assimilação superficial. Poder-se-ia ter visto as matrizes poéticas do butô presentes nos dizeres de seus fundadores transformarem-se em novos corpos. Este fazer artístico apreendido singularmente por cada corpo poderia ter apresentado vastas possibilidades físicas, psíquicas e sensoriais, tanto na forma quanto no conteúdo dessas criações, ao trazer para cena o *ankoku* (trevas) de cada indivíduo. Entretanto, vê-se justamente o oposto: imita-se de modo banal e melodramático as caretas e contorções vistas em vídeos e fotografias dos anos 1960, 1970 e 1980.

[...] Tanto no Japão como em muitos países da Europa e das Américas proliferaram diversos grupos e *performers* que assumiram a dança Butô como matriz poética de suas práticas artísticas, senão necessariamente no tecido dramático de suas obras, ao menos nos fundamentos de suas técnicas de preparação corporal em busca de uma eficácia da presença cênica. Assim, de forma mais instrumentalizada e despida de seus princípios subversivos, a dança Butô se apresenta atualmente extremamente difundida nos meios artísticos ocidentais. Talvez por isso muitos a consideram, equivocadamente, como mais uma “técnica” de dança, quando não um exótico método de *training*. Raros foram aqueles artistas que conseguiram, de fato, transcender a superficialidade de uma instrumentalização estética (tão importante na concepção artística ocidental, de matriz visual) e se aproximaram das raízes desse verdadeiro projeto herético¹⁰.

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

⁸ PERETTA, op. cit., p.85.

⁹ Isomorfismo. 1.*álg*: correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos, que preserve as operações de ambos; homomorfismo. 2.*miner*: fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a mesma estrutura cristalina.

¹⁰ Ibidem, p.XXII-XXIII.

a emancipação de didáticas visuais e de replicação. Sobre isso vale citar Bergson quando diz:

Na verdade, não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos, misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças descolam nossas percepções reais, das quais não retemos mais do que algumas indicações, simples "signos", destinados a nos trazerem à memória antigas imagens¹¹.

O observador, tocado pelas potências da dança butô, ao buscar os mecanismos de sua transmissão, busca por vias já conhecidas, codificadas: surge a obsessão para encontrar uma técnica, um método, alicerçado em formas e fórmicas advindas de uma “instrumentalização estética de matriz visual”, entretanto o butô propõe justamente uma nova epistemologia em dança alicerçada em matrizes (po)éticas. O butô sempre foi enigmático e suas recriações podem ser vistas positivamente, desde correlatas ao pensamento-guia presente no projeto de Hijikata e Ôno. Deste modo, compreende-se que criações artísticas como o butô, apesar de eternamente isomorfas, permanecem potentes quando mantêm conexões com suas éticas e poéticas, pois quando captadas apenas pela aparência tornam-se pastiches, decalques, formas vazias.

Tatsumi Hijikata deixou para as artes da cena um curto-circuito, feriu os cânones das artes cênicas para que se busque “raízes mais profundas”, desconstrói porque não há saber sem deslocamento de percepção, tortura as percepções para gerar caminhos mais profundos, não para repetir o já trilhado. Sendo assim, todos aqueles que simplesmente replicam formas fixas registradas em fotos e vídeos de dançarinos de butô, não compreenderam Tatsumi Hijikata ou Kazuo Ôno, quando esses proferiram dizeres como:

Não é uma dança que se pode aprender por meio de exercícios. Ela é o que meu corpo adquiriu inconscientemente e imediatamente no decorrer dos anos. Por isso não há exercícios fixos e nenhum empirismo no butoh. Minha dança faz sinais para aquilo que vem do fundo do meu corpo¹².

Aprender dança não é um problema de como posicionar um braço ou uma perna. Já que não acredito em nenhum método de ensinamento de dança, nem em movimentos controlados, não ensino dessa maneira. Eu nunca

¹¹ BERGSON, 2006, p.30.

¹² HIJIKATA, apud BAIOCCHI, op. cit., p.54.

acreditei nesses sistemas; sempre desconfiei deles desde o dia em que nasci¹³.

Eu nunca ensino aos meus alunos uma técnica. Porque o movimento é a vida. Mover-se quer dizer buscar a vida. Cada pequeno instante de meus espetáculos pode ser mutável porque é a própria vida a determiná-lo¹⁴.

Tendo como base desta dissertação a filosofia de Nietzsche, é válido recordar o que se enuncia em "O Nascimento da Tragédia": "o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos"¹⁵, só há concepção quando ocorre esta união: apenas nas aparências apolíneas é que Dionísio se objetiva. Faz-se aqui este último apontamento para que não se crie um discurso de vilanização da estética, uma interpretação equivocada e estrita associando-a apenas à forma ou um pensamento maniqueísta que cinda esses conceitos que só possuem efetivação quando unidos. O que se apontou foi que determinada poética não carece da necessidade de cristalizar-se em uma matriz visual idêntica a determinado padrão para ser legitimada. Toda obra de *butô* – e de arte – ganha determinadas características no decorrer de sua concepção, mas isto pode ser tão plural e diversificado quanto o número de pessoas que a realizam. Ao fechar uma matriz visual ao *butô* castram-se as possibilidades de criar algo que realmente compactue com as ideologias do movimento. Os parágrafos seguintes pretendem apontar o contexto histórico relacionado à dança *butô*, apresentando as causas e efeitos de ações sociais, políticas e culturais que permearam o pré e o pós-guerra nipônico, como também fatos da vida e das obras de seus fundadores – Tatsumi Hijikata e Kazuo Ōno – objetivando assim uma melhor compreensão do desenvolvimento desta manifestação artística, possibilitando ao leitor para compreensão dos capítulos seguintes.

Contextualizações:

Embora o *Ankoku Butô* nunca tenha desejado ser um movimento diretamente político – muito menos partidário –, ele ganhou forma em torno do colapso sociopolítico que o Japão viveu nas primeiras décadas do pós-guerra. O sentimento de submissão, a revolta, o desejo de ruptura e rebelião que o povo

¹³ HIJIKATA, apud VIALA; MASSON-SÉKINÉ, 1988, p.186.

¹⁴ ŌNO apud D'ORAZI, 2001, p.161.

¹⁵ NIETZSCHE, 2007, p.58-60.

japonês almejava naquele momento refletiu no campo da arte, influenciando tanto o *butô* como outras vanguardas artísticas nipônicas da época. Por tal motivo não é possível compreender este movimento artístico sem contextualizar sua época¹⁶. Para compreender as crises e colapsos do Japão no século XX é preciso retornar ao ano de 1873, quando o país iniciou seus questionamentos com a Missão Iwakura:

Durante a Restauração Meiji (1868-1912), o governo provisório japonês pretendia invadir a Coreia. Mas em outubro de 1873, após uma série de debates, os planos mudaram em favor de uma reforma interna no país, tendo em vista uma ampla modernização. Uma equipe de especialistas japoneses de várias áreas, conhecida como Missão Iwakura, partiu para a pesquisa de campo pelo mundo Ocidental. Na volta, discutido e publicado, o material recolhido durante as viagens, “Jornal das Viagens do Enviado Extraordinário Embaixador Plenipotenciário através da América e da Europa” (cinco volumes, que datam de 1878), passa a constituir a base imposta para uma série de reformas no ensino, na política, na economia e assim por diante. Havia três objetivos bem definidos: ser uma missão de amizade frente aos governos dos quinze países com os quais o Japão mantinha relações diplomáticas; começar a revisão dos tratados negociados com os governos estrangeiros; e aprender. Aprender tudo o que fosse possível para seguir um modelo criado a partir dessas investigações no Ocidente. [...] O resultado não poderia ser diferente. Entre grandes e pequenas imposições, toda uma geração cresceu sentindo-se inferior quando confrontada com culturas ocidentais. Mas o que poderia ser uma grande revolta, transformou-se em angústia e foi, em parte, absorvida pela arte¹⁷.

Contemporâneo a isso, ocorreram diversas guerras onde o Japão objetivava novos territórios e impor-se perante outros países: um convite para que os estrangeiros ocidentais se retirassem fisicamente das regiões orientais. O grande desfecho foi a Segunda Guerra Mundial com os terríveis ataques atômicos estadunidenses em Hiroshima e Nagasaki. Os americanos ocuparam o território japonês de 1945 a 1952¹⁸, trazendo a dominação política, a modernização e a urbanização sob os cânones estadunidenses, além de novas leis impostas que alteravam o modo de viver e de se relacionar comum à nação japonesa¹⁹.

Tatsumi Hijikata (1928-1986) & Kazuo Ōno (1906-2010):

¹⁶ VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p.10.

¹⁷ GREINER, 1998, p.7-8.

¹⁸ Retirando-se após o Tratado de São Francisco, tratado de paz assinado com o Japão em 08 de setembro de 1951, entrando em vigor em 28 de abril de 1952.

¹⁹ VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p.10.

Era este o Japão de Tatsumi Hijikata, nascido no bairro de Asahikawa, em Akita, no dia nove de março de 1928, caçula de uma família de onze filhos, testemunha da morte dos nove irmãos homens e maiores de idade que foram à guerra²⁰. Em 1949, Hijikata sai de Akita – onde teve as primeiras aulas de dança desde 1945 com Katsuko Masumura, aluna de Baku Ishii²¹, – e aos 21 anos de idade parte para Tóquio, mas retorna ao lar no mesmo ano devido as difíceis condições de vida na capital, que enfrentava a pobreza o desemprego²². Entretanto, foi nesta breve viagem que Hijikata conheceu Kazuo Ōno:

Tatsumi Hijikata teve a oportunidade de presenciar uma performance que o desestabilizaria de modo irreparável, modificando significativamente a sua concepção de dança. Durante um recital de dança moderna, sediado pelo Kanda Kyōritsu Kōdō e organizado pela companhia da dançarina Mitsuko Andō, pôde testemunhar a primeira performance oficial de Kazuo Ōno, o dançarino que se afirmaria, poucos anos depois, como um dos maiores intérpretes da dança moderna no Japão. [...] Com uma poética singular e uma temporalidade desequilibrada, que intoxicava o espaço sensorial criado por seus gestos, Ōno enfeitiçou o jovem espectador, conduzindo-o a labirintos ainda desconhecidos [...] desestabilizando suas certezas e abrindo novos horizontes para seu entendimento de dança²³.

Kazuo Ōno, nascido em vinte e sete de outubro de 1906 na cidade portuária de Hakodate, ao sul de Hokkaido, foi o segundo dos dez filhos de Tōzō e Midori Ōno. Devido à ausência do pai, consequente do trabalho e da boemia, todos foram criados mais próximos à mãe. Ainda na infância, presenciou a morte de dois irmãos, em 1914 perdeu uma irmã em um acidente de bonde e em 1916 perdeu seu irmão recém-nascido, que faleceu em seus braços. Marcos de sua vida que ficaram evidentes em sua arte futura: sua íntima relação com a mãe e com os mortos²⁴.

Em 1929 formou-se em educação física pelo Colégio Japonês de Atlética, em Tóquio. Foi neste mesmo ano o marcante episódio de sua vida onde pode presenciar a apresentação de Antonia Mercé: La Argentina. Este fato é relevante,

²⁰ O nome oficial Tatsumi Hijikata era Kunio Yoneyama. Akita localiza-se na região nordeste da ilha de Honshu, mais conhecida como Tōhoku.

²¹ Baku Ishii (25/12/1886-07/01/1962), formado como dançarino pelo Teatro Imperial de Tóquio, foi um dos pioneiros da dança moderna no Japão. Entre 1922 e 1925, excursionou pela Europa e pelos Estados Unidos, entrando em contato com o trabalho de Isadora Duncan, Jaques-Dalcroze e especialmente de Mary Wigman, em seu regresso ao Japão abriu uma escola de dança onde relevantes nomes da dança japonesa foram estudar, inclusive Kazuo Ōno.

²² PERETTA, op. cit., p.48.

²³ Ibidem, p.83-84.

²⁴ Ibidem, p.109-111.

pois Ôno conquistou celebridade justamente com o solo “Homenagem para La Argentina”, resultado de sua fascinação pela famosa bailarina, Antonia Mercé y Luque, que ele viu dançar do terceiro balcão do Teatro Imperial de Tóquio²⁵.

Vi uma apresentação de La Argentina no Teatro Imperial de Tóquio, em 1929. Eu estava no lugar mais alto e mais distante da plateia, mas sentia-me tão próximo de La Argentina que na minha lembrança estava sentado bem junto ao palco [...] Fiquei profundamente impressionado e jamais esqueci aquela noite. Porém, nunca mais pude ver essa bailarina. Quase cinquenta anos se passaram sem que eu tivesse qualquer notícia dela. Apenas em 1976 vi um quadro numa galeria de arte [ele mostra a reprodução de um quadro abstrato do pintor Natsuyuki Nakanishi e aponta os traços em círculo, que lembram vagamente a roda de um vestido, e outros elementos de ressonância espanhola, como chifres de touro e leques]. Quando vi este quadro exclamei: “É La Argentina!” Voltei transtornado para casa. E deu-se uma coincidência extraordinária: um pacote me esperava, no qual constava uma foto de La Argentina sorrindo. Quando vi a foto, ouvi claramente La Argentina me dizer: “Ohno-san, por favor, dance La Argentina. Eu o acompanharei e dançaremos juntos”. Assim, um ano depois, em 1977, eu apresentava “Admirando La Argentina”, em Tóquio²⁶.

Em 1930 converteu-se ao cristianismo e foi batizado na religião batista, em 1933 casou-se com Chie Nakagawa, sua companheira até o fim da vida, e começou a estudar dança com Baku Ishii, mas frustrado com a metodologia aplicada, permaneceu em seu estúdio por apenas um ano. Em 1934 foi contratado como professor de ginástica na Escola Batista Feminina Soshin (Yokohama). Também foi responsável pelas aulas de dança. Em 1936 começou a frequentar o estúdio de Takaya Eguchi e sua esposa Misako Miya, ambos alunos de Mary Wigman entre 1931 e 1933. Ôno foi aluno por apenas seis meses, sua excepcional capacidade como dançarino o fez ser rapidamente convidado para colaborar com as criações²⁷. Permanece no estúdio até 1938, ano que, logo após o nascimento de Yoshito, foi obrigado a servir às forças armadas japonesas, onde ficou por nove anos, até ser capturado pela Austrália em 1945 e mantido como preso de guerra em Nova Guiné com mais oitocentos mil prisioneiros, dos quais apenas duzentos mil

²⁵ Traduzido também como “Admirando a La Argentina”, o espetáculo “*Ra Aruhenchina-sho*” de Ôno foi apresentado pela primeira vez em 1977. Antonia Mercé (1890-1936) nasceu em Buenos Aires, de mãe andaluza e pai de Castilha, adotou seu nome artístico em homenagem a seu país, quando já fazia sucesso internacionalmente, aos vinte e poucos anos de idade. Grande artista da dança espanhola, foi imortalizada pelo poeta Federico García Lorca, num texto em sua homenagem.

²⁶ NAGIB, apud idem.

²⁷ PERETTA, op. cit., p.114.

sobreviveram, até ser libertado e regressar em uma difícil viagem de navio até o Japão em 1946. Nesse mesmo ano retomou o trabalho com Eguchi e Miya.

Os eventos vividos nesse período de guerra e de reclusão permaneceram cravados em sua memória, influenciando posteriormente também a sua poética. [...] A corrida do espermatozoide em direção ao óvulo, a morte das inúmeras existências que não chegaram a fertilizá-lo, abdicando de si mesmos para permitir que a vida seja possível a um só indivíduo, está presente cotidianamente dentro de nós, em cada uma de nossas ações. Para Kazuo, portanto, a morte dessas potenciais existências que tornaram possível a sua vida, soma-se as concretas perdas de seus irmãos de sangue, bem como a dura experiência das mortes de seus colegas nos campos de batalha, para construir em sua poética a certeza de uma interligação profunda entre os seres e a eterna dívida que a vida tem para com os mortos²⁸.

Talvez tenha sido toda essa força que Hijikata presenciou naquela noite de 1949, ao assistir a peça “Flores, Flores Vamos Florescer – No Verão Terá Uma Grande Colheita”, inspirada em um poema de Rilke, trabalho que fez Kazuo subir ao palco pela primeira vez aos quarenta e três anos de idade, em seu retorno à dança ao ingressar na companhia de Mitsuko Andô, também aluna de Takaya Eguchi²⁹. Retomando a Hijikata, quando regressou à Akita, voltou a colaborar com Masumura, em 1950 apresentou-se pela primeira vez em uma performance intitulada “Lua Sobre a Praia”³⁰. Colaborou com o grupo até 1952, ano que se estabeleceu definitivamente em Tóquio. Em 1953 começou a trabalhar justamente com Mitsuko Andô e sua companhia, trabalhando enfim com Kazuo Ôno, em 1954 em “O Corvo”³¹. Também foi a primeira vez que utilizou o sobrenome “Hijikata”³², pseudônimo que significa “do lado da terra”. Colaborou com a companhia de Andô até 1958³³.

Para compreender a importância do ano de 1957 é preciso dar um salto na história. Em 1968, Tatsumi Hijikata anunciou o trabalho daquele ano – “A Rebelião da Carne”³⁴ – como o décimo primeiro aniversário de formação do *Ankoku Butô*.

²⁸ Ibidem, p.115.

²⁹ OHNO; OHNO, 2004, p.181

³⁰ *Tsuki no Hamabe*.

³¹ *Karasu*.

³² Chamando-se então Kunio Hijikata.

³³ PERETTA, op. cit., p.49-50.

³⁴ *Nikutai no Hanran*.

Em um rigor matemático, onze anos antes de *Nikutai no hanran* (1968) retornar-se-ia ao ano de 1957, quando Hijikata ainda estudava no estúdio de Mitsuko Andō e figurava regularmente nas performances e recitais organizados pelo grupo. 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 Butō*³⁵.

Em 1958, Hijikata iniciou uma nova fase de experimentos cênicos, trabalhando como coreógrafo e dançarino em uma curta peça chamada “Dança da Estátua Sepulcral”³⁶, apresentada em um festival organizado pela *Association for Contemporary Performing Arts*. É neste mesmo ano que modifica definitivamente seu nome artístico para Tatsumi Hijikata³⁷. Em abril de 1959, colaborou com Kazuo Ōno, dirigindo-o em um trabalho experimental intitulado “O Velho e O Mar”, inspirado na novela de Ernest Hemingway. Foi o último trabalho da companhia *Unique Ballet* de Mitsuko Ando.

Apesar do fato anteriormente mencionado sobre o “aniversário” do butô, permanece para muitos críticos como data inaugural o dia 24 de maio de 1959, quando Tatsumi Hijikata estreou “Cores Proibidas”³⁸, uma peça curta inspirada no romance homoerótico de Yukio Mishima e em trechos da obra de Jean Genet, realizada no evento *New Face Performance* organizado pela Associação Japonesa de Dança³⁹.

1959 - Cores Proibidas:

[...] desde o início de sua carreira, sua pesquisa foi excepcional; ele simplesmente dançava, como se não tivesse jamais levado a sério a dança como conjunto de gestos expressivos, de aspectos formais ou de movimentos formalizados ligados a uma certa psiquê⁴⁰.

Na cena pouco iluminada um jovem (Yoshito Ōno⁴¹) é insistentemente perseguido por um velho (Tatsumi Hijikata) com intenções sexuais. Miram-se profundamente nos olhos. Ambos estão descalços, Hijikata, com a cabeça raspada,

³⁵ MORISHITA, apud ibidem, p.58

³⁶ *Haniwa no mai*.

³⁷ VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p62-63.

³⁸ *Kinjiki*.

³⁹ Idem.

⁴⁰ UNO, 2012, p.43

⁴¹ Yoshito Ōno (15/07/1938-), filho de Kazuo, na época com vinte anos de idade.

traja apenas uma calça e Yoshito apenas uma bermuda. Após isso o homem mais velho surge segurando uma galinha, o menino enrijece, caminha para uma estreita área iluminada no centro do palco, o homem está à espera na escuridão. Respirando com dificuldade, eles se enfrentam, e o homem empurra a galinha para o foco de luz, o rapaz aceita a galinha, vira a cabeça e prende-a ao peito, em seguida, coloca-a entre suas coxas e lentamente afunda em um agachamento, apertando-a até a morte enquanto o homem observa na escuridão. O jovem está em estado de choque e o público indignado, o frango está morto aos pés do menino. Na segunda metade os dançarinos, em total escuridão, executam sons de respiração e gemidos. Ao fim, o jovem vai embora arrastando os pés e segurando a galinha em seus braços⁴². O escândalo gerado foi tanto que vários membros da associação ameaçaram renunciar caso peças semelhantes fossem patrocinadas futuramente⁴³.

Já era visível em "Cores Proibidas" a violência daquele jovem artista de trinta e um anos de idade, consciente de sua diferença e determinado a ignorar qualquer corpo estranho que desejasse interferir em suas próprias experiências. Mais do que um trabalho criativo, Hijikata estava arquitetando um empreendimento de destruição, um projeto para romper com estéticas e paradigmas tanto da dança japonesa quanto da dança ocidental que adentrava seu país nas últimas décadas, ali estava um monumento de rebelião através do qual Hijikata forjou um novo caminho para a dança. Não havia nada que lembrasse qualquer técnica de dança particular, "Cores Proibidas" já exibia uma forte premissa de seu projeto: o corpo não como um meio, usado para transmitir ideias e a serviço de discursos, mas como um fim, em busca da exploração da profundidade do próprio corpo, com uma forte necessidade de romper a casca formada pelos hábitos sociais em uma ininterrupta revolução e metamorfose⁴⁴. Hijikata ousou ir contra as codificações seguras da dança moderna que se desenvolviam no Japão através da influência do Ocidente, e ao fazê-lo – segundo Fraleigh e Nakamura⁴⁵ – marcou o início de dança pós-moderna do Japão.

1960 - Turbulências do Pós-Guerra:

⁴² FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p.79-80.

⁴³ VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p62-64.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Op. cit., p.76.

“Cores Proibidas” já refletia características marcantes da corrente artística experimental formada após o fim da Segunda Guerra Mundial, que ganhou força na década de 1950 e continuou se desenvolvendo ao se relacionar com os conturbados problemas políticos e sociais encarados pelo Japão. Apesar do fim da ocupação militar estadunidense em 1952, a sombra do inimigo permanecia influenciando e afetando através dos resquícios deixados em solo nipônico: eram as bases militares, os filmes, músicas, danças e entretenimentos sexuais criados pelos norte-americanos que continuavam presentes no cotidiano dos japoneses. O mais drástico foram as mudanças que os Estados Unidos da América geraram em valores políticos e sociais do Japão, entre os quais a democracia imposta, uma nova constituição, um novo direito civil e a rápida urbanização segundo seus próprios cânones. A renovação do tratado, além de continuar propondo a submissão do Japão aos EUA, possibilitou que a partir de 1960 os EUA usassem suas bases no Japão para enviar armas para a guerra no Vietnã. Foi o ano mais turbulento do Japão pós-guerra. Durante meses, a nação foi devastada pelo debate e por manifestações que questionavam o tratado. Em Tóquio, entre abril de 1959 e julho de 1960, ocorreram 223 manifestações envolvendo aproximadamente 961.000 pessoas, tais manifestações culminaram no dia 15 de junho de 1960, quando manifestantes invadiram o complexo do regime e um dos seus membros, Michiko Kamba, perdeu a vida na luta confusa que se seguiu⁴⁶.

Em 1960 era confusa a relação entre Estados Unidos e Japão, os americanos, antes inimigos, apresentavam-se agora como aliados e da parte dos japoneses havia uma dualidade entre atração e repulsa. O sentimento de inferioridade quando confrontados com a cultura ocidental – presente desde a Missão Iwakura – intensificou-se e deu origem a ambição de atingir os EUA em igualdade tanto nos assuntos econômicos como nos culturais. Entretanto havia uma ambivalência entre as pessoas na tomada da “América” como seu modelo, uma vez que os Estados Unidos tinham lhe infringido o ataque bélico mais agressivo de toda a história. Surgem propósitos dissonantes, o desejo de progredir em direção à modernidade megalomaniaca estava em oposição à nostalgia de resgatar as

⁴⁶ VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p.10.

tradições de um Japão pré-moderno, idealizado como perfeito até a abertura das fronteiras:

[...] os japoneses estavam divididos entre uma obsessão com "progresso" e refúgio na nostalgia. Um novo *boom* de folclore surgiu, centrada nas obras de folclorista Kunio Yanagita. Este *boom* ofereceu uma oportunidade para escapar do modernismo e para cavar as camadas mais profundas da tradição e valores japoneses. Desnecessário dizer que isso não impediu a modernização, nem tentou fazê-lo. O senso de tragédia retratado em obras literárias e performáticas da época vem do sentimento de profunda confusão que não poderia ser superado nem resolvido, a modernização não poderia ser aceita, mas também não poderia ser combatida. Só poderia ser ridicularizada, ou escapar pela via de nostalgia e da "tradição", ou cavar dentro e reconstruir, como uma imagem de pesadelo no palco⁴⁷.

Arata Isozaki⁴⁸, renomado arquiteto japonês, disse: "A modernidade não serviu apenas para contrapor o que já existia, foi um resgate de raízes mais profundas". Foi uma tentativa de reencontrar a identidade perdida, através do resgate do folclore e de elementos de um remoto Japão que ficou no passado. Essa relação ambígua de pertencimento e renúncia à própria nação, mesclado ao turbulento sentimento em relação ao que vinha de fora, agregou características poéticas e estéticas tanto da tradição como da modernidade, tanto do Japão como dos países com os quais estava em contato. Da tradição um elemento crucial foi a incorporação do *shūaku no bi* (estética da feiura), um recurso legítimo tanto da tradição popular como da arte clássica japonesa que faz o uso provocativo do "mau gosto", do feio e do grotesco em suas manifestações artísticas e culturais, também adotando a inversão de valores estéticos e sociais.

Shuaku no bi (estética da feiura), como querem os críticos, é uma característica legítima do folclore e da arte clássica japonesa. Mais uma vez, a tradição é revisitada e traduzida em novas perspectivas e proporções. Vale lembrar dois exemplos de antigos rituais de tradição nipônica: o *namahage*, festa popular do norte do Japão, onde rapazes com máscaras horripilantes entram nas casas gritando e rugindo, ameaçando e amedrontando as crianças e beliscando as nádegas das moças, e o *modoki*, com a função de ridicularizar rituais sagrados⁴⁹.

Sobre as relações com o Ocidente é inquestionável a influência da dança expressiva alemã, tanto pela formação dos dançarinos com quem Ôno e Hijikata estudaram, como também por uma afinidade ideológica, já que a dança alemã – e

⁴⁷ Ibidem, p.11.

⁴⁸ Apud GREINER, 1998, p.27.

⁴⁹ BAIOCCHI, op. cit., p.28.

de certo modo a dança moderna – também buscou romper com a dança tradicional e com as tendências burguesas, industriais, materialistas e massificadoras da época, buscando uma dança que fosse a livre expressão do ser. Outra relação relevante já citada foi com a literatura francesa, sobretudo os malditos Lautréamont, Sade e o ainda vivo na época, dileto de Hijikata, Jean Genet:

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. Essa postura de ruptura e rebelião, direcionava seu antagonismo não somente as manifestações e instituições ocidentais, mas também as manifestações japonesas que se construíram nas décadas precedentes sob influência dos valores e paradigmas provindos do Ocidente⁵⁰.

Este foi o cenário onde inaugurou o *butô*, um Japão influenciado por correntes artísticas como o dadaísmo, surrealismo, expressionismo alemão e movimentos de vanguarda pós-bélicos, ganhou caráter agressivo, depressivo e visceral devido aos sentimentos de crise da época que enveredou a um caminho duplo entre a ruptura e a desconstrução dos sistemas vigentes e o resgate de características artísticas e culturais pré-modernas.

1960-1966 - Dance Experience & *Ankoku Butō-há*:

Após “Cores Proibidas” Hijikata iniciou o *Dance Experience*⁵¹, a elaboração de uma série de eventos e performances onde artistas de diversas linguagens – músicos, artistas plásticos, dançarinos, cineastas, etc. – participavam de ações cênicas realizadas de forma improvisada pelas ruas de Tóquio e também em seu estúdio: o *Abestos Kan*⁵². Segundo Éden Peretta⁵³, O *Dance Experience* de Hijikata deixou clara sua intenção de apresentar a dança não como objeto estético

⁵⁰ PERETTA, op. cit., p.9.

⁵¹ Segundo PERETTA, op. cit., p.52: “foi denominada inicialmente “650 Experience” – número que corresponderia à quantidade de cadeiras existentes no *Dai-ichi Semai Hall*, o teatro que hospedou a primeira performance de *Kinjiki*”.

⁵² Espaço onde a bailarina Akiko Motofugi havia estabelecido sua escola de dança entre 1950 e 1952. *Asbestos Kan* pode ser traduzido para “Teatro Amianto” ou “Estúdio Amianto” e teve esse nome pois o pai de Motofugi era dono de uma empresa de amianto. Motofugi e Hijikata se conheceram em 1956 e tornaram-se parceiros tanto no âmbito profissional como no pessoal, casando-se oficialmente em 1968. Foi graças a Motofugi que Hijikata fez do *Abestos Kan* o principal reduto do *butô*, onde recebeu seus aprendizes e desenvolveu seus trabalhos até o fim de sua vida. FRALEIGH; NAKAMURA, op. cit., p.22.

⁵³ Op. cit., p.52-53.

contemplado passivamente, mas como experiência intensa que se dá entre público e dançarino, repleta de provocações, perigos e outras formas de desequilíbrios sensoriais.

Foi na elaboração de uma dessas performances que surgiu uma marcante experiência artística na vida de Kazuo Ôno: Divina. Em uma nova versão de “Cores Proibidas”, Hijikata incluiu um solo de Ôno inspirado na personagem “Divina”, a velha travesti protagonista da obra “Nossa Senhora das Flores”, de Jean Genet. Desde “O Velho e O Mar” Kazuo Ôno explorava novos meios de expressão e de entrar em contato com a verdadeira dança que habitava seu corpo, apesar de ter tateado tais estados nesse trabalho – em um dos ensaios Kazuo chegou a desmaiar – foi com Divina que ele enfim encontrou o que buscava, a partir da decadente prostituta que os temas da morte e da vida se tornaram essenciais em seu trabalho, além disso, Hijikata possibilitou que Ôno entrasse em contato com as potências do universo erótico, colaborando para o maior ponto de mutação de sua carreira artística⁵⁴:

Eu não conhecia o trabalho de Genet, [...] mas Hijikata me disse “Você será Divina, você será uma travesti”. E sem ter lido Genet, sem entendê-lo, eu me tornei Divina. Eu sempre me pergunto se eu poderia ter feito isso se eu tivesse compreendido... Mas eu tive uma premonição de um outro mundo. Esta performance foi meu encontro com Genet, meu encontro com Hijikata, meu encontro comigo mesmo. Não posso explicar a palavra “encontro”, e também não quero. Minha dança é um encontro com a Humanidade, um encontro com a Vida. Mas não posso me esquecer que todos nós dormimos sobre a Morte, e que nossas vidas são conduzidas pelos milhares de mortos que vieram antes de nós e com os quais nos juntaremos em breve⁵⁵.

Da fértil relação entre Kazuo Ôno e Tatsumi Hijikata também surgiu entre 1960 e 1966, o grupo *Ankoku Butô-há*, também constituído por dançarinos como Akira Kasai e Yoshito Ôno. O grupo, além de ter desenvolvido diversos *happenings*, também gerou espetáculos notáveis como “As Canções de Maldoror” (1960), “Cerimônia Secreta de uma Hermafrodita no Início da Tarde” (1961), “O Massagista Cego – Uma História Teatral em Apoio ao Amor e à Luxúria” (1963), “Uma Dança

⁵⁴ FRALEIGH; NAKAMURA, op.cit., p.32.

⁵⁵ ÔNO, apud VIALA; MASSON-SEKINE, op. cit., p.24-25.

Colorida de Rosa” (1965) e “Tomate – Lições Introdutórias aos Beatos Ensinaamentos do Amor Erótico” (1966)⁵⁶.

Segundo Peretta⁵⁷, pode-se dizer que a partir de 1963, com “O Massagista Cego”, é findado o primeiro período do *Ankoku Butō*, pois deixou de inspirar-se nas referências literárias – Sade, Lautréamont, Genet, Mishima – e iniciou uma nova pesquisa “materializando suas primeiras passagens da memória, em que o foco central passou a transitar por temáticas mais especificamente japonesas”, além disso, está presente no trabalho uma poética de “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”.

Alguns mistérios permanecem em relação a 1966 e o espetáculo “Tomate”, último trabalho do grupo. Apesar de muitos estudiosos dizerem que a expulsão de Hijikata, Kazuo e Yoshito Ôno da Associação Nacional de Dança Moderna Japonesa ter ocorrido em “Cores Proibidas” (1959), Yoshito diz que tal expulsão ocorreu após “Tomate”. Se este fato foi mote para a separação do grupo, não se sabe. O que se sabe é que apesar de não haver causa conhecida, Kazuo Ôno e Tatsumi Hijikata ficaram anos sem realizar nenhum trabalho conjunto⁵⁸. De qualquer modo a crise criativa que Kazuo Ôno enfrentou nos anos seguintes indubitavelmente contribuiu neste fato. Apesar de ter permanecido trabalhando com estudantes em seu estúdio e participado de alguns eventos organizados por colegas artistas, Kazuo só voltaria a criar uma performance em 1976, dez anos mais tarde – no caso, “Homenagem para La Argentina”, apresentada em 1977. Entretanto o trabalho que retomou sua ebulição criativa foi a “Trilogia do Senhor O.”⁵⁹, trabalho cinematográfico dirigido por Chiaki Nagano que possibilitou a Ôno um resgate de

⁵⁶ Nomes originais, respectivamente: *Hanin-hanyosha no Hirusagari no Higi* (Cerimônia Secreta de uma Hermafrodita no Início da Tarde), *Anma – Aiyoku o Sasaeru Gekijo no Hanashi* (O Massagista Cego – Uma História Teatral em Apoio ao Amor e à Luxúria), *Bara Iro Dansu – A La Mainson de M. Civeçawa* (Uma Dança Colorida de Rosa – Na Mansão do Sr. Shibusawa), *Tomato – Seiai Onchōgaku Shinanzue* (Tomate – Lições Introdutórias aos Beatos Ensinaamentos do Amor Erótico). VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p.26.

⁵⁷ Op. cit., p.54-56.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ “Retrato do Senhor O.” (*O-Shi No Shozo*) de 1969, “Mandala do Senhor O.” (*O-Shi No Mandara*) de 1971, e “O Livro dos Mortos do Senhor O.” (*O-Shi No Sisha No Sho*) de 1973.

suas poéticas, desconstruindo as cristalizações artísticas, identitárias e morais em busca de novos caminhos⁶⁰.

1968 - Tatsumi Hijikata e os Japoneses – A Rebelião da Carne:

“A Rebelião da Carne” desenvolveu-se em um palco onde se encontravam suspenso seis painéis rotatórios feitos de latão, que proporcionavam, com seus movimentos contínuos, a projeção intermitente de luzes, sombras e imagens projetadas. Tatsumi Hijikata entrou por trás do teatro em uma espécie de carro de madeira carregado nos ombros por quatro homens, como em uma procissão, atravessando todo o público e subindo no palco. Teve início assim uma longa sequência de cenas que transitaram entre o ritual, o humorismo e a sexualidade, oferecendo releituras irônicas de danças como a valsa, o flamenco e o jazz, em meio a movimentos catárticos que dissolviam o gesto codificado em uma substância ainda sem nome. Em uma das cenas mais famosas desse espetáculo, Hijikata despiu seu quimono branco e exibiu seu corpo nu, definhado, com músculos lisos e ossos salientes; e um gigantesco pênis dourado passou a ser seu único indumento e verdadeiro protagonista⁶¹.

Após o *Ankoku Butō-há*, Hijikata dedicou-se também à função de coreógrafo, trabalhando em seu estúdio com os inúmeros artistas instigados por “Cores Proibidas” ou pelo “*Dance Experience*”. O auge de seu trabalho como dançarino surgiu em 1968, quando apresentou sua obra-prima: “Tatsumi Hijikata e os Japoneses – A Rebelião da Carne”. Quase dez anos após “Cores Proibidas”, o trabalho de Hijikata ganhava ali mais solidez, apartando-se das influências ocidentais – a afinidade com a literatura e a filosofia, o desejo de combater a dança clássica e moderna – e apresentando uma dança interessada na investigação de sua própria carne⁶². Apesar de explorar suas memórias da infância em Tôhoku, não era um mero resgate da memória, mas a presentificação daquilo que compunha seu corpo: “não é somente o que resta do passado, nem mesmo as recordações. É uma infância que não para de se reinventar, reviver, perpetuamente em devir”⁶³.

Parte dos estudiosos analisa que nesse solo de mais de duas horas de duração está explícita a preocupação de Hijikata com sua identidade como um filho nativo do Japão a partir da remota, pobre e mística região de Tôhoku. Para Fraleigh

⁶⁰ Ibidem, p.119-121.

⁶¹ Ibidem, p.56-57.

⁶² Idem.

⁶³ UNO, 2014, p.45.

e Nakamura⁶⁴, Hijikata estabeleceu uma nova forma de dança enraizada em suas memórias, trazendo em sua carne a paisagem rústica de sua infância, para Éden Peretta⁶⁵ “a ênfase dessa nova fase de trabalho buscava privilegiar a construção da identidade do corpo japonês, emprestando uma dimensão nativista ao seu projeto de mutação anatômica”. Já Kuniichi Uno, filósofo e amigo de Hijikata expõe a seguinte ideia:

[...] seria esse vínculo com sua terra natal um retorno à origem, uma busca de identidade? Eu acho que não. [...] ele não buscou uma identidade consolidada em sua terra. É certo que ele acentuou visivelmente todas as formas ancestrais do corpo japonês (as costas curvadas, os membros arqueados, a postura torcida, todas as dobras e nós sobre o corpo e seus gestos). Ele ficou mais e mais obcecado pelas lembranças das doenças, dos loucos, dos cegos que lhe haviam impressionado desde a infância, então não parou de copiar seus gestos. [...] Não, ele nunca buscou sua identidade, nem sua origem, já que ele buscava sempre qualquer coisa que destruía toda origem e toda identidade. Ele volta a ser a criança que ele era, criança que não se pergunta jamais quem ela é. Ele está no meio de tudo que vê, ouve, sente, toca. Tudo que o cercou e o atravessou uma vez começa a redançar em seu corpo. [...] Certamente não é a busca de uma identidade nacional ou de uma terra natal originária. É uma pesquisa de todos os átomos, de todos os fluxos que atravessaram o corpo de uma criança, tudo que pertence a uma terra sem nome, sem fronteira⁶⁶.

A criança, símbolo já anunciado por Nietzsche, surge como possibilidade de devir absoluto onde Hijikata deseja se lançar para acessar “o que meu corpo adquiriu inconscientemente e imediatamente no decorrer dos anos”⁶⁷, e o faz ao buscar uma infância que não é abstrata, mas “inteiramente presente através de uma dimensão infinita de sensações e percepções moleculares. A infância é feita de moléculas e de partículas”⁶⁸. Hijikata em seu último discurso cita inúmeros episódios que presenciou de crianças em relação com seus e outros corpos e insiste que estão ali as origens do butô⁶⁹. Tanto para Uno quanto para Peretta este aspecto enraizado em Tôhoku se tornou cada vez mais importante para o desenvolvimento de sua arte,

⁶⁴ Op. cit., passim.

⁶⁵ Op. cit., p.57.

⁶⁶ UNO, op. cit., p.47-48.

⁶⁷ HIJIKATA, apud BAIOCCHI, op. cit., p.54.

⁶⁸ UNO, op. cit., p.45.

⁶⁹ “Crianças pequenas fazem esquisitos e sinistros movimentos e gestos. Uma, por exemplo, tentava alimentar sua mão, com bocados de alimento. [...] Crianças pequenas, inconscientemente, consideram as mãos e outras partes de seus corpos como objetos. Sem dúvida nenhuma pensam que uma ou outra parte do corpo é uma terceira pessoa. Uma vez vi uma criança que tentou destorcer a própria orelha. Pode ser uma história boba, mas aqui fica uma das origens do movimento corporal de meu butoh posterior. A observação de crianças e de como elas se comunicam com seus gestos influenciou fortemente meu butoh”. HIJIKATA, apud BAIOCCHI, op.cit., p.53-54.

essa investigação quase arqueológica de sua própria carne gerou uma infinidade de imagens que resultou na elaboração de um extenso trabalho intitulado *Tōhoku Kabuki*⁷⁰, idealizado por muitos anos, mas posto em cena apenas parcialmente no último de sua vida⁷¹.

1970-1973 - *Hangi Daitō Kan*:

A partir de 1970, Hijikata empenhou-se no “aprofundamento das bases filosóficas e metodológicas de sua dança”. Unindo dançarinos, escritores e poetas, Hijikata criou o grupo *Hangi Daitō Kan*, termo criado pelo amigo Yukio Mishima para descrever sua dança, que pode ser traduzido como “Espelho da Grande Dança Sacrificial” ou “Espelho do Sacrifício nas Chamas”⁷². Mais relevante do que apontá-lo como um grupo é chamar atenção para a relevância conceitual do *Hangi Daitō Kan*, imagem poética que propunha um corpo que se lança em sacrifício nas chamas para trazer à tona “aquilo que não tem voz”. Esse conceito afinou e condensou as perspectivas e concepções que Hijikata tinha para sua dança, assumindo “a grande dança da natureza como seu modelo, queimando, sacrificando o corpo pelos outros. [...] exprimia a ideia de que somente desfazendo-se do corpo e transcendendo o sofrimento seria possível criar uma dança verdadeira”⁷³.

Dentre as criações desse período estão: “Vinte e Sete Noites para Quatro Estações”, “História da Varíola”, “Uma Cortesã Transformada em Espírito Maligno”, “Estudo de um Isolante”, “A Doce Avalanche”, “Coberta de Argila”, “Semente de Um Mudo”, “Amor à Venda”, “Casa Tranquila” e “Temporal de Verão”, seus últimos trabalhos como dançarino⁷⁴.

Em 1973 deixou de dançar, aos quarenta e cinco anos, no auge de sua popularidade com os críticos e o público, para dedicar-se exclusivamente à função de diretor e coreógrafo. Retornou apenas dez anos depois, em abril de 1983, com

⁷⁰ Mais informações nas páginas seguintes.

⁷¹ PERETTA, op. cit., p.57.

⁷² Ibidem, p.60.

⁷³ GÔDA, apud idem.

⁷⁴ Nomes originais respectivamente: *Shinki no tame no nijushichiban* (Vinte e Sete Noites para Quatro Estações), *Hōsōtan* (História da Varíola), *Susame dama* (Uma Cortesã Transformada em Espírito Maligno), *Gaishi-kō* (Estudo de um Isolante), *Nadare-ame* (A Doce Avalanche), *Gibasan* (Coberta de Argila), *Oshi no Tane* (Semente de Um Mudo), *Bai rabu* (Amor à Venda), *Shizukana ie Zenpen* (Casa Tranquila), *Natsu no Arashi* (Temporal de Verão).

“Um Panorama de uma Tonelada de Perucas”⁷⁵, “onde parecia haver a conclusão definitiva de seu ciclo, ao restabelecer, em outro nível, alguns pressupostos iniciais de sua pesquisa, como a sexualidade de jovens e velhos”, questão presente desde “Cores Proibidas”⁷⁶.

1974-1976 - *Hakutōbō*:

Hijikata continuou seu trabalho coreográfico no *Asbestos Kan* com um grupo formado apenas por mulheres, essas criações iniciadas a partir de 1974 proporcionaram a criação do grupo *Hakutōbō*. Neste momento Yōko Ashikawa mostrava-se como a mais afinada dançarina de butô, captando bem as ideias de metamorfose propostas por Hijikata⁷⁷.

Ashikawa buscava alargar a paisagem entre o ser e o "outro", assumindo todas as suas formas: vento, pedra, jovem, gato, etc. Segundo Jean Viala e Nourit Masson-Sékiné⁷⁸, na última apresentação do grupo, Ashikawa era capaz de distender seu corpo nas posições mais incríveis, transitando em um jogo de distorções e desequilíbrios, onde ora surgia como um pequeno anão cercado por gigantes, ora como uma bruxa *clownesca*, ora em uma cena muito erótica, com o corpo completamente fluido, fino e leve, mãos batendo como as asas de borboleta ou como um ninho de cobras agitadas.

Dentre as performances realizadas pelo grupo estão “Esboço de Pêssego Branco”, “A Beleza e a Doença” e “Sol Lua Bola”⁷⁹. Em 1976 o grupo realiza seu último espetáculo e também é o ano de fechamento do *Asbestos Kan* devido às inúmeras reclamações de vizinhos⁸⁰.

1976-1977 - Homenagem para La Argentina:

⁷⁵ *Keshiki ni itton no kamigata*.

⁷⁶ PERETTA, op. cit., p.62-83.

⁷⁷ VIALA; MASSON-SÉKINÉ, op. cit., p.88.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Estas três performances do Grupo *Hakutōbō* foram encenadas no *Shinjuku Art Village*, entre junho e agosto de 1974. Nomes originais respectivamente: *Hakutō zu* (Esboço de Pêssego Branco), *Bijin to Buyōki* (A Beleza e a Doença), *Nichigetsu bōru* (Sol Lua Bola).

⁸⁰ PERETTA, op. cit., p.62.

O inesperado ocorreu em 1976, quando Kazuo Ōno entrou novamente em ebulição. Ao ver uma pintura abstrata na exposição de Nakanishi Natsuyuki, foi arrebatado pela memória de “La Argentina”, sua musa particular que havia há tantos anos lhe inspirado a encontrar um novo sentido em sua dança. Depois de dez anos da última parceria – em “Tomate” –, Tatsumi Hijikata dirigiu a obra máxima de Kazuo Ōno: “Homenagem para La Argentina”. Em 1977 ressurgiu em cena Kazuo Ōno aos setenta e um anos de idade, no espetáculo que renderia repercussão mundial a ele e ao butô.

“Homenagem para La Argentina” foi elaborado sobre as imagens poéticas mais marcantes da jornada artística de Ōno, retomando sua temática predominante – morte e vida – Kazuo iniciava com a cena “A Morte de Divina”, onde apresentava os momentos finais da travesti Divina, em um percurso que saía do meio do público em direção ao palco, ao chegar, a personagem de Genet afundava até o chão e morria em profundo sofrimento e em seu lugar renascia uma jovem, que compunha a segunda cena intitulada “Renascimento de uma Jovem Garota”⁸¹. Sobre a terceira cena, Peretta⁸² apresenta um interessante relato de Yoshito Ōno:

A cena seguinte, intitulada “Pão Cotidiano”, nasceu, segundo Yoshito Ōno, de uma eterna discussão entre seu pai e Tatsumi Hijikata, na qual esse último, no alto de seu ateísmo, afrontava a fé cristã de Kazuo, questionando-lhe sempre sobre o paradeiro desse deus no qual ele acreditava. Kazuo colocou em cena, portanto, a sua resposta, dizendo que a sua dimensão divina era celebrada em suas ações cotidianas. Assim sendo, propôs a nudez e a simplicidade do cotidiano através de um palco vazio e escuro, vestindo somente um pequeno calção preto, caminhando e executando gestos embebidos por uma contradição essencial: ser contemporaneamente pesado e etéreo.

Em continuidade, surge “O Matrimônio do Céu e da Terra”, título inspirado na obra “O Matrimônio do Céu e do Inferno” de William Blake. Nesta cena final do primeiro ato, Ōno, ainda em resposta a Hijikata, traz à cena sua homenagem à dançarina de flamenco La Argentina, elevando paulatinamente seus braços ao mesmo tempo em que parece enraizar-se, apresenta a si mesmo como a união entre o céu e a terra. Nas duas cenas do segundo ato, “Flor e Pássaro”, ao som do tango, Ōno evoca a memória de La Argentina e realiza de modo mais direto sua

⁸¹ FRALEIGH; NAKAMURA, op. cit., p.90

⁸² Op. cit., p.121-122.

homenagem transitando entre movimentos da dança flamenca e improvisações onde expressa sua gratidão à artista que o inspirou a dançar cinquenta anos atrás⁸³.

É possível cogitar que o que já estava presente na cena de Kazuo Ôno neste momento e causaria furor três anos depois no Festival de Nancy (França), era o modo como apresentava a si mesmo, trazendo a velhice e a decomposição de sua própria matéria para os palcos. O que ali já estava e sempre esteve presente nos trabalhos de Kazuo Ôno a partir desta data é que sua criação, repleta de pensamentos e sentimentos relacionados ao amor, ao zelo, a gratidão, a maternidade, às relações entre micro e macro cosmo, a dança-criação no limiar entre a vida e a morte, apresentava também em sua própria carne setuagenária uma dança rumando em direção à morte, mas sem deixar de dançar a vida. Kazuo Ôno celebrava com entusiasmo a velhice diante de uma sociedade fóbica a essa. Kazuo Ôno propunha ao um público um novo diálogo com a finitude.

1980 - Festival de Nancy:

“Homenagem para La Argentina” chegou à Europa em 1980 no 14º Festival de Nancy⁸⁴ (França), evento que lançou Kazuo Ôno e o butô a todo o globo. Entretanto, a primeira apresentação de butô realizada no Ocidente “O Último Éden”⁸⁵, dirigido por Ko Murobushi e executado por Carlotta Ikeda, apresentado na França em 1978. Yoko Ashikawa também apresentou-se em Paris no Festival *d’Automme*.⁸⁶

Para Nourit Masson-Sékiné não é possível estabelecer de modo preciso a chegada do butô à França, à Europa ou ao Ocidente, pois desde 1973 muitos artistas, críticos e intelectuais da arte já transitavam pela França comentando sobre

⁸³ FRALEIGH; NAKAMURA, op. cit., passim.

⁸⁴ Segundo BAIOCCHI, op. cit., p.71: “No mesmo festival, o Sankai-Juku apresentou-se com *Kinkan Shonen* e *Sloliba*. Impressionou pelo rigor estético das coreografias, cenário e iluminação. No palco, seus dançarinos criam uma atmosfera sedutoramente arcaica e solene para expressarem as origens da vida e do ser humano”.

⁸⁵ *Le Dernier Éden*.

⁸⁶ Informações de Nourit Masson-Sékiné em entrevista pessoal, intermediada por Théophile Choquet. Segundo BAIOCCHI, op. cit., p. 71: “Em 1978, Tatsumi Hijikata coreografou para sua principal discípula, Yoko Ashikawa, apresentar-se em Paris, no evento Ma – Espaço/Tempo, a *performance* “Doze Danças para a Princesa das Trevas”. Yoko Ashikawa transformava-se em um infindável número de coisas, como flor, pedra, água etc. Um pequeno grupo de privilegiados assistiu àquela ‘misteriosa cerimônia de metamorfose’”.

essa nova manifestação nipônica e apresentando performances que direta ou indiretamente já traziam elementos relacionados. Considerando que Takao Kusuno, precursor do butô no Brasil, já residia em São Paulo em 1977 e iniciou seus primeiros trabalhos com elementos desta linguagem a partir de 1978, é possível cogitar que de fato outras vias de contato com o butô podem ter surgido na Europa antes das apresentações de 1978.

Retornando ao Festival de Nancy, Ôno além de apresentar “Homenagem para La Argentina”, também encenou “*Ozen: O Sonho de um Feto*”, de onde germinou em 1981 o espetáculo “*Minha Mãe*”, também dirigido por Tatsumi Hijikata. É neste trabalho que apresenta a mãe e a maternidade como forte elemento de seu trabalho, tão crucial a sua poética e comumente mencionado em suas oficinas que se tornou uma das matrizes poéticas mais mencionadas até hoje⁸⁷.

1985-1986 - O Último Ano de Hijikata:

Em 1985 surgiu “*Mar Morto: Valsa Vienense e Espectros*”⁸⁸, sob direção de Hijikata e apresentação de Kazuo e Yoshito Ôno, foi o último trabalho entre os três. Criado após uma viagem de Kazuo a Israel em 1983, “*Mar Morto*” foi a evocação de suas próprias memórias, fazendo referência ao período que passou como prisioneiro de guerra, em 1945, e também a seu pai, desde a relação com o mar – seu pai foi pescador de salmão – até a escolha do figurino: em alguns momentos do espetáculo Ôno trajou um smoking preto, criando alusão ao masculino, em oposição aos figurinos femininos recorrentes em trabalhos anteriores⁸⁹. “*Mar Morto*” estreou em fevereiro de 1985, no 1º Festival de Butô, evento que segundo Peretta foi “símbolo de um tardio reconhecimento pela cultura japonesa da importância dessa sua nova manifestação corêutica, já difundida em todo o mundo”⁹⁰.

Nesse mesmo ano Hijikata conseguiu reabrir seu estúdio e colocar em cena boa parte de seu projeto de vida intitulado *Tôhoku Kabuki*. Por muitos anos ele

⁸⁷ Nomes originais respectivamente: *Ozen: mata wa Taiji no yume* (*Ozen: O Sonho de um Feto*). *Watashi no okaasan* (*Minha Mãe*). PERETTA, op. cit., p.123.

⁸⁸ *Shikai: Uinna warutsu to yurei*.

⁸⁹ LUISI; BOGÉA, op. cit., p.124.

⁹⁰ Ibidem, p.63.

falou de seu desejo de criar um trabalho que restabelecesse o poder bruto dos primórdios obscenos do Kabuki, especialmente o Kabuki do período *Edo*, em que se acreditava que os párias sociais tinham acesso especial à magia e ao mundo dos mortos. Semeando no espectador tanto as paisagens de sua infância em Tôhoku, como as raízes folclóricas do Kabuki original – imagens que tanto o inspiraram – restaurava através de sua dança a intenção original do Kabuki antes da ocidentalização do Japão. Devido ao câncer e a cirrose hepática não foi possível elaborar toda a ideia que havia criado para o projeto. De qualquer modo, Hijikata fez de seu último ano de vida um dos mais efervescentes apesar da enfermidade⁹¹.

A pesquisa que ele perseguiu em seus últimos dias nomeou “a coleção dos corpos debilitados”. Um dia, ao comentá-la, ele disse: “ate agora, continuando a coleção de corpos debilitados, acabo de perceber que há em certos quadros de Cézanne uma margem bizarra. Haveria ele acabado de pintar ou não teria conseguido pintar? Ele apagou alguma coisa ou não pintou deliberadamente? Em todo caso, lá surgiu uma margem frágil, o próprio Cézanne não sabe mais o que é essa margem, tão frágil que só podemos qualificar como um corpo debilitado... Deus se aproxima dessa margem”. De que Deus ele falava eu não ousou perguntar, ele não era crente, nem devoto - mas pensava bastante no que é a morte e no que é a dança em relação com a morte: uma vida de dança em face da morte⁹².

A última corporeidade investigada por Hijikata foi o *suijakutai*, o “corpo definhado” ou “corpo debilitado”, uma pesquisa que almejava “tentar apagar o corpo e ir mais além de qualquer coisa que tivesse uma forma material”. Faleceu no dia vinte e um de janeiro de 1986, aos 57 anos⁹³.

1987-2010 – As Últimas Criações de Ôno:

Os últimos trabalhos de Kazuo Ôno foram “Ninfeias” (1987), “Flores Pássaros Vento Lua” (1990) e “Caminho no Céu, Caminho na Terra” (1994)⁹⁴. “Ninfeias”, dançada em parceria com Yoshito Ôno, foi uma homenagem ao pintor Claude Monet, artista que sofreu forte influência da estética japonesa por meio das estampas multicoloridas dos Ukiyo-e, ainda no final do século XIX⁹⁵. Deste modo

⁹¹ FRALEIGH; NAKAMURA, op. cit., passim.

⁹² UNO, op. cit., p.49.

⁹³ PERETTA, op.cit., p.63.

⁹⁴ Nomes originais respectivamente: *Suiren* (Ninfeias), *Ka Cho Fu Getsu* (Flores Pássaros Vento Lua), *Tendô Chidô* (Caminho no Céu, Caminho na Terra).

⁹⁵ Ibidem, p.128.

Ôno criou um jogo onde inspirações e inspirados brincavam entre si⁹⁶. Em “Flores Pássaros Vento Lua” novamente dividiu a cena com seu filho e buscou uma harmonia profunda com a natureza e os ciclos da vida, inspirado na história de Antonio Giacomo Stradivari, *luthier* que criou o famoso violino que leva seu nome: Stradivarius⁹⁷. Sobre “Caminho no Céu, Caminho na Terra”, seguem palavras do próprio Kazuo Ôno:

Sistema solar, planetas girando ao redor do Sol... Parece a relação de mãe e filhos. Dentro do homem, uma criatura cresce sem que ele se aperceba. Às vezes pode-se ouvir sua voz, discreta (é a voz secreta do próprio corpo). Perguntei se no cosmo, na natureza, existe algo parecido com o que acontece com o homem. Surgiu, reproduzida na minha alma, a voz secreta do cosmo. O Céu e a Terra juntos, configuram o cosmo. Voz secreta do próprio cosmo. Não é a imagem da vida vista com os olhos da razão, é a imagem da vida refletida na alma que se oculta dentro da vida. Injuriosa, quando vista com os olhos da razão. Seria extremamente tola a imagem da vida? Na loucura, o esperma volta-se à fonte da vida. Enquanto acalenta nova vida sacrifica a própria. A mãe, na procura da maternidade, aproxima-se da morte, passo a passo. A recompensa da morte é a vida. Depois da teoria cósmica, o aprendizado da alma. Vivendo a morte desde a criação do mundo até o presente. O corpo apressado pela alma é este corpo. O início é o fim; o fim é o início⁹⁸.

Durante os vinte e um anos que se deram desde o Festival em Nancy de 1980, Ôno promoveu oficinas, apresentou e reapresentou seus trabalhos por todo o globo, tornando-se um dos mais famosos e mais importantes dançarinos do século XX. Deixou os palcos em 2001, aos 95 anos, devido a debilidades decorrentes da idade. Faleceu no dia 1º de junho de 2010, aos 103 anos.

⁹⁶ “A visão de Monet estava falhando quando pintou sua série de estudos das *Ninfeias*. Os quadros são um testemunho do seu esforço em superar um desafio impossível. Inspirado em Monet, decidi usar todas as minhas experiências como rascunho, para criar um mundo de transparência, de realidade e fantasia, flutuando na beleza. [...] Com a ajuda de Monet eu me libertarei da forma e encontrarei aquilo que repousa na terra e no cosmos: as ninfeias”. (Kazuo Ôno - Programa do Festival Internacional de Londrina).

⁹⁷ “Extrema loucura da loucura. [...] Tirando lascas de sua própria vida para alimentar uma nova vida, a mãe busca a eternidade, enquanto ela própria se aproxima da morte passo a passo. A morte paga pela vida e também pela extrema loucura da loucura”. ÔNO, apud LUISI; BOGÉA, 2002, p.81.

⁹⁸ Retirado pelo autor da presente pesquisa em detrimento da exposição “Kazuo Ohno 101 + Kusuno”, realizada pelo SESC SP em 2008, no evento “Tokyogaqui”.

II

O Saber Ctônico Presente na Dança Butô

Eu vos rogo meus irmãos, *permanecei fiéis à terra* e não acreditais naqueles que vos falam de esperanças sobrenaturais! Eles são envenenadores, quer saibam disso ou não. São eles os desprezadores da vida, são os decaídos e envenenados de si próprios dos quais a terra está cansada: portanto, deixai que se vão de vez⁹⁹!

Nossa concentração no belo é uma estratégia apolínea. As folhas e flores, os pássaros, as montanhas são um desenho à lá colcha de retalho pelo qual mapeamos o conhecido. O que o Ocidente reprime em sua visão da natureza é o ctônico, que significa "da terra" – mas das entranhas da terra, não da superfície. O dionisíaco não é nenhum piquenique. São as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama. É a desumanizante brutalidade da biologia e da geologia, o desperdício e derramamento de sangue darwinianos, a miséria e a podridão que temos de barrar da consciência, a fim de manter nossa integridade apolínea como pessoas. A ciência e a estética ocidentais são tentativas de revisar esse horror dando-lhe uma forma mais palatável para a imaginação¹⁰⁰.

Na mitologia grega, o termo ctônico¹⁰¹ significa "relativo à terra", "terreno", e designa ou refere-se aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas, também denominadas uranianas (relativas ao céu). A palavra grega *khthōn* é uma das várias que são usadas para "terra", e refere-se tipicamente ao interior do solo mais do que à superfície da terra, como *gaia* ou *gê*, ou à terra como território, como *khora*. Evoca ao mesmo tempo a abundância e a sepultura. Contemporaneamente, o termo ctônico vem sendo utilizado pelas ciências sociais (Filosofia, Sociologia, Antropologia) em busca de ampliar e retomar o pensamento dionisíaco, desviando-se da visão esgarçada do conceito que muitas vezes é relacionado de modo equívoco apenas a desordens, aleatoriedades e excessos banais, não contemplando a transgressão e desmesura trágica desta força, interpretando superficialmente a estruturação de Nietzsche alicerçada sobre o mito do deus Dionísio em inter-relação com seu irmão olímpico, Apolo¹⁰².

Apesar do desaparecimento de parte da força e dos questionamentos do projeto inicial, o butô permanece instigando o cenário artístico. Por que tal criação,

⁹⁹ NIETZSCHE, 2014, p.19.

¹⁰⁰ PAGLIA, 1993, p.17.

¹⁰¹ Também pode ser utilizada as grafias "ctônico" ou "chtonico".

¹⁰² Conceito dual proposto por Schelling, retomado e ampliado por Nietzsche (ROBLE, 2008, p.12).

muitas vezes conhecida apenas parcialmente, causa tanto interesse? A pesquisa procura respostas ao investigar essa “dança das trevas” e as correspondências entre suas matrizes poéticas e o que aqui será denominado como saber ctônico.

A potência do *butô* está em possibilitar o contato com os subterrâneos? Seja o subterrâneo pessoal, a zona das sombras da psiquê defendida por Carl Gustav Jung¹⁰³; como o subterrâneo universal que englobaria tanto a consciência trágica do horror do existir nietzschiano e, por conseguinte, a busca por uma existência não mais divinizada e humanizada, ou seja, sem valores atribuídos pelo ser humano? Este capítulo desenvolve uma reflexão acerca de tal ideia apontando as premissas filosóficas presentes no projeto inaugurado por Tatsumi Hijikata e contemplado por Kazuo Ôno, relacionando-as à filosofia de Nietzsche e ao pensamento do sociólogo francês de Michel Maffesoli que em sua obra considera a sombra e aspectos como a violência e o erotismo princípios inerentes ao ser humano e necessários para a manutenção da sociedade; uma vez que a moral é, em última instância, mortífera, Maffesoli compreende que a perpetuação societal está justamente em manter determinadas dinâmicas ditas dionisíacas.

Ankoku:

[...] O próprio do trágico, que bem traduz a presença de um mal incontornável, refere-se essencialmente a força da alteridade, ou seja, ao fato de que em cada coisa, em cada situação, existe seu contrário. Contrário que não se pode negar ou denegar. Pode-se, é bem verdade, estigmatizá-lo, tratar de marginalizá-lo e relativizá-lo, mas, ainda que em forma de sombra, ele está presente. Até mesmo o Deus da tradição ocidental é obrigado a tolerá-lo, na pessoa de Satã. Aliás, poderia existir sem ele? [...] Esta temática foi analisada pela tradição junguiana, que insistiu na zona das sombras, neste deus obscuro que é Satã, no próprio fato de ser "a instabilidade interna de lavé" a própria condição da criação¹⁰⁴.

Leon Kossovitch, em “Signos e Poderes em Nietzsche” (1979), comenta que o Estado é organizado de tal maneira que o retorno às pulsões livres e

¹⁰³ A sombra trata-se de um arquétipo junguiano que diferentemente dos demais arquétipos não pertence ao inconsciente coletivo, mas sim ao inconsciente pessoal. Podemos encará-la como o lado obscuro da própria personalidade no que tange a questões de ordem moral. Esse arquétipo tem uma natureza emocional e pode inclusive adquirir uma certa autonomia dentro do aparelho psíquico, atuando como um fator inconsciente que trama ilusões que acabam por encobrir a realidade externa e até mesmo o próprio sujeito, contudo a sombra pode, de algum modo, ser integrada à personalidade. JUNG, 2011, passim.

¹⁰⁴ MAFFESOLI, 2004, p.62-63.

anárquicas torna-se impossível, entretanto para Maffesoli, a “sombra de Dionísio”¹⁰⁵ encontra espaço para se manifestar mesmo quando proibida; há pulsões irreprimíveis no ser humano, castradas pela sociedade atual, mas que concorrem direta ou indiretamente para o bem-estar. A civilização moderna estigmatiza, marginaliza e relativiza inúmeras forças que define como “O Mal”. Eis o rastro da filosofia iluminista e seu desempenho prometeico, higienista, judaico-cristão, alicerçada no saber uraniano – projetado para o futuro, direcionado para o céu, focado em um ideal a ser alcançado – contrário e em constante combate ao saber ctônico – contente com o presente, enraizado na terra, interessado no que está perto, pelo vivido, pelo que está “aqui e agora”¹⁰⁶.

Um dos conflitos enfrentados pelo Japão a partir do contato com os países europeus e futuramente com os Estados Unidos foi por essa disparidade ontológica. Em “Elogio da Sombra”, Jun’ichirō Tanizaki apresenta diversos exemplos de elementos do cotidiano nipônico que contemplam o saber ctônico, mas que estavam desaparecendo com a modernização/ocidentalização do Japão:

[...] as coisas que apreciamos como belas e requintadas têm em sua composição parcelas de sujeira e desasseio, não há como negar. [...] a beleza se desenvolve em meio à realidade do nosso cotidiano, nossos antepassados, obrigados a habitar aposentos escuros, descobriram beleza nas sombras e, com o tempo, aprenderam a usar as sombras para favorecer o belo. [...] Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. Mas os ocidentais, progressistas, nunca se cansam de melhorar suas próprias condições. De vela a lampião, de lampião a lampião de gás, de lampião de gás a lâmpada elétrica, buscaram a claridade sem cessar, empenharam-se em eliminar o mais insignificante traço de sombra¹⁰⁷.

Mais do que apenas elementos que contemplam o saber ctônico, eram sinais de uma sociedade que dinamizava de modo menos dicotômico e mais harmônico as qualidades da existência, trato presente em inúmeras culturas pelo mundo que não lidam de modo maniqueísta com os aspectos que aqui estão denominados como saber uraniano/ctônico, luz/sombra, Apolo/Dionísio. Entretanto a

¹⁰⁵ “A Sombra de Dionísio: Contribuição A Uma Sociologia da Orgia” é o título de uma das obras mais conhecidas de Michel Maffesoli.

¹⁰⁶ Ibidem, p.46.

¹⁰⁷ TANIZAKI, 2007, passim.

resposta em combate às imposições imperialistas deu-se justamente em tomar como discurso o lado da balança que estava mais frágil: Tanizaki elogia as sombras para resistir às luzes da modernidade, Tatsumi Hijikata cria sua dança na lama.

Um exemplo do trato dinâmico dessas forças na arte japonesa foi o Kabuki pré-moderno. Peretta apresenta uma relevante análise do significado social desta escuridão presente nas origens do Kabuki, que colocava em cena o que a rígida sociedade da época reprimia e considerava marginal, assim como também apresentava seus tabus e dogmas, representando “tudo aquilo que era aparentemente irrepresentável na sociedade japonesa, apropriando-se da técnica provocativa de converter o socialmente negativo em esteticamente positivo”¹⁰⁸. Entretanto o Kabuki perdeu seu caráter subversivo com o decorrer da já citada Missão Iwakura, devido à reformulação radical de toda a cultura em prol de facilitar o contato com o Ocidente, além da preocupação em mostrar-se autossuficiente, tradicional e autêntica, incorporou os puritanismos e moralismos ocidentais: o resultado foi o desaparecimento de toda e qualquer marginalidade do Kabuki para transformá-lo em tradição cênica à altura das mais altas representações teatrais ocidentais. Peretta aponta que o *Ankoku Butō* retomou a função social de mediar as fronteiras entre os inseridos e os excluídos da sociedade japonesa, colocando em cena personagens marginais, como prostitutas, deformados, doentes, trabalhadores impuros¹⁰⁹, ladrões, idosos, homossexuais, padres excomungados por assédio sexual; e também espaços marginais, como cemitérios, leitos de rio e favelas¹¹⁰.

Revitalizar uma energia subversiva própria do Kabuki pré-moderno significava, então, de alguma forma, trazer novamente para a cena o lado escuro do ser humano e da sociedade, as suas contradições, a sua crueldade discriminante e excludente, a monstruosidade de seus dogmas e de suas criaturas, incorporando os aspectos da vida humana que violavam a esfera da moralidade e do tabu. Significava protagonizar o papel de mediador entre mundos, (re)apresentando e jogando na face de uma sociedade civilizada os seres que encarnavam os subprodutos de seus sistema, os marginalizados “transtemporais”, que não correspondem somente a uma determinada época ou cultura específicas, mas que figuram, reincidentemente, à margem em quase todos os tempos e sociedades [...]. Assumindo essas personagens como matrizes poéticas de suas experimentações artísticas, a dança Butō também compartilha da “intenção de converter aquilo que não deveria ser admitido em algo a ser afirmado”,

¹⁰⁸ KLEIN, apud PERETTA, op. cit. p.29-30.

¹⁰⁹ *Burakumin*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.30-32.

acolhendo, assim, em um plano estético, uma “beleza da crueldade” (*zankokubi*), isto é, uma “beleza do negativo”, ou uma “beleza invertida”¹¹¹.

Maffesoli em seu pensamento defende que “tudo é bom, até mesmo o mal”, seja em forma de disfunção, pecado ou contradição; reconhece que não é possível expulsar, mas, no máximo, jogar com este “mal”¹¹². Jogo presente na vida nipônica que não associa a “beleza invertida” ao mal, seja na preferência pelas tigelas de estanho de aspecto sujo ou no musgo presente nos banheiros citado por Tanizaki, seja no jogo realizado pelo Kabuki pré-moderno ao colocar em cena justamente aquilo que era excluído da sociedade por ser visto como impuro ou grotesco, como disse Peretta: “ironicamente, viam sobre o palco cênico [...] comportamentos humanos que normalmente eram excluídos da vida cotidiana, mas que, talvez em um nível inconsciente, eles deveriam ter que enfrentar”¹¹³. É justamente este enfrentamento que propõe Maffesoli, ao expor que o contrário, ou seja, a negação desta zona sombria (Jung), deste instante obscuro (Bloch), acarretaria em graves consequências:

[...] o instante obscuro (E. Bloch) acha-se, de maneira essencial, em toda a estruturação individual e societal. É claro que os diversos racionalismos, tão frequentes no curso das histórias humanas, tendem a apagar tal dimensão – mas ela ressurgue, infatigavelmente, sob os mais diversos disfarces. E ao negar-lhe todo o direito à expressão, arrisca-se que seu retorno se dê de forma violenta e incontrolável. Num dado espaço civilizacional, a predominância intempestiva dos valores apolíneos leva a violência obscura às piores culminâncias – e assim, massacres, devastações, campos de concentração e outras formas de genocídio, que constituem instrutivos exemplos a este respeito, costumam ocorrer após uma dominação incontestável da razão. Por outro lado temos notícia de sociedades equilibradas sempre que se integra o ‘instante obscuro’ à vida cotidiana, canalizando-o. É claro que o equilíbrio, assim obtido, permanece conflitual – mas é preciso ter em mente que é graças à tensão existente entre os diversos elementos de uma estrutura que esta última assegura sua perduração¹¹⁴.

Qualquer tentativa de recalque fracassa. Tais forças terminam sempre por ressurgir, e de forma tão mais violenta quanto tenham sido dura e longamente negadas. O achatamento social, o controle, a assepsia a todo o transe, conduz, na maioria dos casos, a motins sangrentos, revoltas perversas, catástrofes, crises, explorações etc. A sombra, enquanto símbolo coletivo, continua sendo um

¹¹¹ CENTONZE, apud PERETTA, op. cit., p.33.

¹¹² MAFFESOLI, 2004, passim.

¹¹³ Op. cit., p.30-31.

¹¹⁴ MAFFESOLI, 1985, p.129.

determinante necessário que, segundo Maffesoli, “convém saber utilizar e ritualizar, podendo assim constituir uma contraposição capaz de assegurar o equilíbrio, paralelamente a uma tendência dominante, ao difundir-se como valor alternativo”¹¹⁵.

Entretanto, não é necessariamente uma catarse, uma descarga, alívio ou superação da sombra que se propõe, mas o enfrentamento e a aceitação do horror do existir. Não é um trato ou gerência das trevas, mas a aceitação trágica desta condição. A diretriz proposta por Maffesoli pode ser vista como solução e ordenação societal, mas em um aspecto mais filosófico e menos sociológico, o que interessa a esta dissertação é o caráter presente tanto no *butô* quanto no pensamento nietzschiano de aceitação do caos presente na existência – associado constantemente ao mal, às trevas e à sombra –, não compactuando com a ideia de domesticação das forças dionisiacas. Tal assunto será abordado com minúcia ao fim deste capítulo.

Eu vos digo: é preciso ter o caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançante. E vos digo: o caos ainda persiste dentro de vós¹¹⁶.

A escolha de Hijikata pelo livro “Cores Proibidas”¹¹⁷, de Yukio Mishima, para inaugurar oficialmente o *Ankoku Butô*, sua predileção pelas obras do francês Jean Genet, bem como a inspiração em obras de Sade e Lautréamont, apontavam, já ali, um projeto que assumiria a sexualidade e a violência como forças irreprimíveis jamais passíveis de domesticação pelo sistema operante. É possível que o *butô* permaneça instigante por possibilitar, através de suas matrizes poéticas, o contato com esta sombra tão negada pelo senso comum de algumas sociedades. O *butô* traz à tona elementos que encarnam toda a qualidade dinâmica, erótica, caótica e trágica do universo, presentes à margem de todas as sociedades e nos recônditos profundos do ser humano.

Sendo assim, este movimento de contracultura não é meramente uma revolta contra as bombas atômicas e a invasão estadunidense, mas um movimento de resistência contra as luzes da modernidade. A apresentação dessas forças renegadas não foi apenas um modo de apresentar algum tipo de decadência

¹¹⁵ Ibidem, p.101-119.

¹¹⁶ NIETZSCHE, 2014, p.25.

¹¹⁷ *Kinjiki*.

japonesa, mas expor a sombra de toda a humanidade, expor a chaga que o projeto iluminista jamais curará: a condição perecível do humano perante um caótico e incognoscível universo. Tatsumi Hijikata devolveu a voz para as trevas não apenas para sobrepor-se à imposição ocidental ou a um Japão em crise, mas para anunciar a falência de todo o “projeto das luzes”, negador da morte, fóbico ao deparar-se com o intangível e inominável, ignorante ao vilanizar esta força intrínseca à vida denominada caos.

Khthōn:

A terra, de fato, corrobora a "plenitude do nada absoluto" (F. Pessoa), precisamente na medida em que nos lembra o húmus de que está impregnada a natureza humana. A terra significa o ciclo da morte e da vida. É este, em minha opinião, o fundamento do inconsciente coletivo de que a modernidade pouco se tem ocupado, mas que já percebemos não ser mais possível ignorar¹¹⁸.

Meu botão começa ali, com aquilo que aprendi na lama do início da primavera, não de algo que tenha a ver com artes performativas de santuários e templos. Estou claramente consciente de que nasci da lama e de que meus movimentos hoje são todos construídos sobre ela¹¹⁹.

Ao considerar o ctônico sem superficiais interpretações moralizantes é possível ampliar sua concepção de *Khthōn*, relativo às “entranhas da terra”. Terra, pó e lama são imagens constantes nas concepções de Ōno e Hijikata. *Khthōn*, que evoca ao mesmo tempo abundância e sepultura, ciclo vida-morte tão negado pela modernidade, apresenta-se como filosofia base da dança botão.

Tatsumi Hijikata em seu último discurso, intitulado *Kaze Daruma*¹²⁰, relata como foi marcante a experiência de cair quando criança em uma das poças de lama comuns nas primaveras de Tōhoku: “Em uma descrição com fragmentos quase surrealistas, identifica a impotência de seus movimentos e a impossibilidade de sua fala como um verdadeiro retorno ao zero, ao ponto de partida de seu próprio corpo”¹²¹. Esse retorno ao zero, busca constante do ser humano pela fonte primordial do ser e do universo, é o mote da investigação de Hijikata denominada

¹¹⁸ MAFFESOLI, 2004, p.67.

¹¹⁹ HIJIKATA, apud BAIOCCHI, op. cit., p.74.

¹²⁰ Em tradução direta significa “boneco de vento”, surge recorrentemente como “wind daruma” em bibliografias de língua inglesa.

¹²¹ PERETTA, op. cit., p.67.

Corpo Morto, também presente na poética de Ôno pela imagem da mãe, útero como território nutritivo e regenerador que apresenta em si a intrínseca relação da vida e da morte, em que o feto para gerar sua própria vida precisa retirar da mãe.

Sobre as qualidades do ctônico Camille Paglia apresenta a imagem do “Útero-Túmulo”, expressão que auxiliará a compreender como Ôno e Hijikata, de modos distintos, captaram a mesma força: Ôno pela imagem do útero e Hijikata pela imagem do túmulo, ou melhor, pela lama da primavera em Tôhoku.

O Túmulo e O Corpo Morto:

[...] esse corpo que dança, apresentava as origens do “si” enquanto cemitério, enquanto terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos. Desvelava assim o fato de que um corpo-memória jamais se esgota em uma existência individual e subjetiva, mas traz consigo uma pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material. Hijikata criou dessa forma as bases para a construção de um corpo crítico, um corpo de carne que pode acolher, na densidade de sua matéria, a multiplicidade de existências que o compõem, levantando-se nos confins de si contra uma concepção alienada de indivíduo e contra os determinismos culturais que se impõem sobre a sua carne¹²².

Da relação morte e terra surge a imagem do túmulo: cemitério que oculta e absorve os cadáveres, mas não os calam. Terra que devora os mortos, tornando-se reservatório de suas memórias para depois dispô-las como nutrientes que gerarão outros corpos, criando assim corpos-cemitérios, terreno onde se acumulam os corpos dos mortos. O corpo – como constituição dos nutrientes do solo – poderia então ser visto como uma acumulação de mortes, um reservatório das memórias absorvidas pela terra, sendo então “um repositório simultaneamente formado por estratos pessoais, coletivos e universais”¹²³. Esse corpo liberto de uma concepção individualista, constituído por multiplicidades, seria em si um território de investigação das fronteiras tempo-espaciais. Memórias nunca perdidas, mas em constante processo de metamorfose, transmutações constantes de elementos que ora se combinam e adensam, ora se diluem e silenciam, mas nunca desaparecendo; um trânsito incessante entre o virtual e o atual, criações e recriações da carne apresentadas na própria carne.

¹²² Ibidem, p.100-102.

¹²³ Idem.

O corpo como resultado de diversos fatores que haviam aparentemente se extinguido, mas que são, na realidade, justamente a constituição de sua síntese. Deste modo, não só o corpo humano, mas toda a vida – que também é corpo – são consequências do acúmulo de mortes que perpetuam em múltiplos estados e dimensões. O DNA, o passado, a ancestralidade, as narrativas e metanarrativas, as experiências, os instintos, as pulsões, as forças do planeta e até mesmo do próprio universo – como tempo, luz, espaço e gravidade –, podem ser consideradas como mortos que dançam através de seus resultados, frutos, consequências, estratos temporários de carne.

A abertura de espaços para encarnar¹²⁴ a multiplicidade cósmica como matéria prima da dança, o desenvolvimento de um processo que possibilite abarcar a totalidade dessas forças sepultadas no corpo não se limitando a uma ideia individualista de si, tornando-se consciente da infinidade de forças que o constitui, buscando alcançar a “substância primordial compartilhada por todas as existências”, são premissas da proposta do Corpo Morto. Nessa constante investigação que não se cristalizou em uma técnica ou um sistema codificado, Hijikata observou efetividade em processos que investigavam a “remoção gradual das energias expressivas e o consequente esvaziamento do corpo”; percebendo que para acessar esse nível de consciência seria necessário ir além de toda a construção social, conduziu processos de “desconstrução e desarticulação dos automatismos gestuais que bloqueiam e condicionam o comportamento” e de “ressignificação da materialidade do organismo humano”¹²⁵.

Hijikata percebeu que não chegaria à “profundidade da carne” antes de desarticular as ordenações sociais de seu tempo. Para isso usufruiu de imagens, literaturas e personas marginais, como disse Peretta: “apostou na sexualidade e na violência como chaves de acesso às dimensões socialmente reprimidas do inconsciente individual, imergindo o dançarino em sua escuridão, explicitando o inerente conflito entre seus desejos profundos e a sua crença artificial em sua própria racionalidade”¹²⁶.

¹²⁴ No sentido de “dar carne”, corporificar: tornar corpo.

¹²⁵ Ibidem, p.94-97.

¹²⁶ Ibidem, p.91-92.

Entretanto o primor de sua sensibilidade foi perceber que para tal efeito deveria atingir o individualismo. Diante de uma sociedade direcionada para construção, edificação e solidificação de vidas egocêntricas, Hijikata apresentou o oposto, propôs a renúncia e a decomposição de si mesmo: a morte. Foi desta decomposição e transformação que surgiu a metamorfose como dinâmica poética para a investigação do Corpo Morto:

A metamorfose aparece como um dos principais caminhos para a sublimação do “corpo perdido” na banalidade da existência ordinária, tornando possível o desaparecimento do sujeito individual enquanto estratégia explícita de desafio ao mito moderno do individualismo. A força corrosiva com a qual o Ankoku Butô de Hijikata afrontou essa questão baseou-se no entendimento de que na sociedade moderna qualquer tentativa de manutenção do sentimento de individualidade – o sentimento de si mesmo como sujeito unificado – é um esforço fadado ao falimento. [...] Dessa forma, o sentimento de si mesmo enquanto sujeito unificado é formatado e suportado pela aceitação inconsciente das instituições sociais, que, por sua vez, domesticam os instintos caóticos do indivíduo que poderiam destruir a crença quase mítica na existência desse *self* racional unificado¹²⁷.

Esta dinâmica de decomposição e recomposição em um metamorfosear constante do corpo não se relaciona com a ideia de morte biológica, mas a um esvaziamento no sentido de expansão da consciência ao diluir as fronteiras do *self* egóico, transcendendo o sentimento alienado de individualidade arraigado de construções sociais, alcançando enfim um sentimento de totalidade e união com o cosmos. O Corpo Morto ao possibilitar uma consciência menos egóica e mais panteísta formada por intersecções entre todos os seres e forças – como proferiu Kazuo Ôno inúmeras vezes – apresenta a corporeidade ctônica fértil à dança butô¹²⁸.

É nas trevas que o corpo individual pode alargar-se em corpo coletivo, do mesmo modo que o princípio de individuação e a pessoa atomizada cedem lugar a uma entidade mais global, mais confusional – que não deixa de lembrar a correspondência cósmica¹²⁹.

Apesar do Corpo Morto ter sido um conceito compartilhado tanto por Hijikata quanto por Ôno, seus meios de investigação eram singulares. Para

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Ibidem, p.94-97.

¹²⁹ MAFFESOLI, 1985, p.132.

compreender suas distintas abordagens é preciso observar a concepção que cada um tinha acerca do corpo.

Tatsumi Hijikata e O Corpo Reificado:

[...] encontrei em um livro uma reportagem sobre uma criança que tentou alimentar os dedos de seus pés, outra que gostaria de mostrar a paisagem para sua coxa, mais outra que queria mostrar a paisagem para uma pedra de um jardim. [...] Sentir os membros e as partes do corpo como objetos ou ferramentas autônomos e por outro lado amar os objetos como meu próprio corpo – neste fato há um grande segredo para a origem do *butoh*¹³⁰.

Aquele que pensa é aquele que não pensou enquanto corpo, o que é consciente é o inconsciente. Assim o corpo é essa dupla realidade, ao mesmo tempo sujeito e objeto, meu exterior infinito e meu interior como abismo sem fundo. “Dilatar o corpo de minha noite profunda”, é uma frase inesquecível de Antonin Artaud¹³¹.

A imanente perspectiva de Hijikata não compreendia o corpo como algo inteiro, completo e fechado, mas como matéria fragmentada repleta de fissuras, intervalos e abismos. Essa matéria era vista como um “reservatório de sensações, acúmulo de experiências sensoriais de tempo e espaço limitados”. A manifestação dessas “dimensões de espaço-tempo que habitam a materialidade do organismo humano” era justamente aquilo que Hijikata visava como dança. Apresentou também uma cisão entre o Corpo-Sujeito e o Corpo-Objeto, propondo uma reificação do corpo e da memória, que, ao se relacionar intensamente com sua materialidade, dissolveria suas configurações cotidianas e sociais podendo, enfim, ver surgir novas qualidades físicas e cinéticas advindas desta perspectiva. O Corpo Morto renuncia sua expressividade enquanto identidade, mas não se anula enquanto objeto. Trata-se de um corpo-receptáculo esvaziado de seus automatismos e intencionalidades, possibilitado a descobrir “comportamentos e ações sepultadas nos estratos profundos da existência física”¹³².

Hijikata buscou despertar essa sensibilidade corpórea valendo-se de tudo aquilo que era considerado negativo pela sociedade, visando a provocar sensações em camadas profundas do corpo que ficam encobertas pelas regras sociais. Elaborou dispositivos que buscavam desconstruir a concepção do sujeito individual e

¹³⁰ HIJIKATA, apud BAIOCCHI, op. cit., p.54.

¹³¹ UNO, op. cit., p. 53.

¹³² PERETTA, op. cit., passim.

de seu corpo-social, “valendo-se de práticas similares à autotortura para realizar a fragmentação de seu corpo, liberando-o dos arquétipos sociais que condicionam profundamente cada uma de suas fibras”¹³³. Buscou também fazer com que o dançarino investigasse estados de ser-objeto, tanto de seu corpo como objeto quanto de objetos ou seres outros nos quais poderia vir a se metamorfosear. Segundo Peretta¹³⁴: “esse radical compartilhamento dos pesos inerentes ao seu estado de ser, desdobraria, [...] as potencialidades do corpo de produzir uma infinita gama cinética, bem como as diversas qualidades de sua presença”.

Kazuo Ôno, O Útero e o Corpo-Cosmo:

O palco do butô é o ventre materno. O útero, o útero do cosmos, o palco da minha dança é o útero, é o interior do ventre. Vida e morte são uma coisa só, indivisível. Assim como nascemos, a morte é inevitável. Sempre uma contradição. Nasce uma vida. Regredimos no tempo e chegamos à criação do mundo. A história segue até nossos dias desde então. É o que precisamos manter em nosso pensamento. Pensar é viver. Nós tentamos e tentamos, tentamos entender de modo racional demais, e as coisas essenciais se perdem pelo caminho – o que resta acaba sendo uma coisa insossa¹³⁵.

A reificação da memória também surge no trabalho de Ôno, mas por uma perspectiva transcendental. Influenciado por sua fé híbrida que mesclava cristianismo, budismo e xintoísmo, concebia uma memória de dimensão cósmica e o corpo “como um fragmento da memória do universo, acumulada durante milhões de anos”; utiliza-se da imagem poética de um corpo que veste o cosmo como um manto, e esse corpo seria “a dimensão mais avançada do acúmulo de experiências e conhecimentos de tudo o que já existiu”¹³⁶.

A dança seria então um ato solene de gratidão, celebração e comunhão com tudo que o compõe. Segundo Ôno, para encontrar um corpo capaz de dançar a comunhão entre seu microcosmo e o macrocosmo era preciso buscar não pela vontade, mas pelo esvaziamento: apenas um corpo destituído do ego e da vontade, que diluísse os desejos da individualidade, veria surgir espaço para as dimensões mais profundas que compõem a existência, acessando assim um sentimento de

¹³³ Ibidem, p.91-97.

¹³⁴ Ibidem, p.153.

¹³⁵ OHNO, 2016, p.28.

¹³⁶ PERETTA, op. cit., p.138-139.

intercomunhão entre todos os seres e forças existentes. Era essa sua ideia de corpo, e seu procedimento de acesso era a utilização de “imagens e figuras de linguagem ilógicas ou *nonsense*”, objetivando, deste modo, libertar o corpo da racionalidade. Sua busca não era por uma dança advinda de uma fonte racional, mas “da alma, isto é, pelas dimensões sutis que conectam organicamente o ser humano ao cosmo e a todos os outros seres”¹³⁷.

Outro fator primordial para a dança de Kazuo Ōno é a relação íntima entre os vivos e os mortos. Para ele, cada ser vivo é o acúmulo de inúmeras mortes. Seus mortos, muitas vezes apresentados em suas falas¹³⁸, são vistos como forças que se sacrificaram para que a vida perpetuasse, permanentes nos corpos daqueles que continuam¹³⁹. Essa intrínseca união entre a vida e a morte sempre foi apontada por Ōno em uma de suas principais poéticas: a mãe.

[...] a própria imagem de uma mãe pode simbolizar a ambivalência e a sobreposição entre vida e morte, uma vez que ela caminha para o seu fim enquanto gera em seu ventre uma nova vida. E foi essa inter-relação entre vida e morte inerente ao útero materno que passou a embasar a poética de Kazuo Ōno. [...] costumava dizer que, quando dançava, considerava o chão como o útero de sua mãe. Para ele, a deusa mãe era o recipiente de toda a natureza, em sua dimensão ambígua enquanto fonte nutriente e terrificante, na qual não existiria a morte como um fim, mas somente como renascimento, regeneração. Ressaltava, desse modo, o vínculo evidente e condescendente com pleno interior da mãe, que inspiraria a dança íntima de cada ser, as suas compreensões intuitivas, bem como o amor incondicional e o perdão. Esse amor com dimensões transcendentais, somado ao difuso sentimento de gratidão incorporado pela sua dança, é o que tornaria possível, segundo suas próprias palavras, a união constante e a interdependência entre os vivos e os mortos¹⁴⁰.

Ōno criou assim uma analogia entre o útero e o universo ao considerar a qualidade geradora e envoltória desses. Entretanto seria delicado associar algum sentido ao cosmos, interpretando-o como uma mãe acolhedora e pacífica, ignorando justamente uma das premissas do pensamento ctônico que compreende que a natureza em si não possui valores, sendo o homem seu único criador e atribuidor. Tal assunto é desenvolvido nos parágrafos seguintes.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Em especial a história que conta sobre os milhões de espermatozoides que morrem para que apenas um vingue, ou todos os colegas de guerra que pereceram durante a dura jornada de retorno dos japoneses presos em Nova Guiné onde só um quarto de oitocentos mil soldados sobreviveram, entre eles o próprio Kazuo.

¹³⁹ Ibidem, p.123-124.

¹⁴⁰ Idem.

O Convite Trágico:

A vida do Espírito não é a vida que recua horrorizada ante a *morte* e matém-se pura da *destruição*, mas a que suporta e se mantém na própria morte. O Espírito só conquista sua verdade encontrando-se por sua vez no *dilaceramento* absoluto... O Espírito só é este poder quando olha frente a frente o *negativo* e mora nele. Esta estada é poder mágico (Zauberkraft) que transforma o *nada* em ser¹⁴¹.

Khthōn, que evoca ao mesmo tempo a abundância e a sepultura, próprio da terra: “constante lembrete do ciclo da morte e da vida”¹⁴². Presenciado por Hijikata nos ritos agrícolas desde seus primeiros anos de vida em Tôhoku, presenciado por Ōno não só na imagem da mãe, mas também em Divina, personagem “trans” de Genet que vivia entre a vida e a morte, entre o masculino e o feminino. A circularidade do tempo leva a questionamentos existenciais profundos, que foram apresentados por Nietzsche na ideia de eterno retorno:

O maior peso. Como seria se um dia ou uma noite um demônio se intrometesse na sua mais solitária solidão, e dissesse: “Você terá de viver mais uma vez, e inúmeras vezes mais, esta mesma vida, como a que vive agora e viveu, e não haverá nada de novo nela; porém, cada dor e cada prazer, cada pensamento e cada suspiro, e tudo indizivelmente pequeno e grande de sua vida voltará para você, na mesma sequência e ordem – inclusive essa aranha e essa luz da Lua entre as arvores, e também esse instante e eu mesmo. A eterna ampulheta da existência será sempre invertida – e você com ela, seu grãozinho de pó, em meio à poeira!” Você não se atiraria no chão rangendo os dentes e amaldiçoando o demônio que falasse desse modo? Ou já vivenciou alguma vez um inacreditável instante em que responderia a ele: “Você é um deus, e nunca ouvi algo mais divino!”. Se esse pensamento conseguisse dominar você, ele o transformaria, do modo como você é, e talvez até o deixasse em mil pedacinhos; a pergunta para todos e cada um é “Você quer isso mais uma vez, e mais inúmeras vezes?”. Seria um enorme peso sobre suas ações! Ou como você poderia apaziguar-se consigo e com a vida, a fim de não exigir nada além dessa última eterna constatação e afirmação¹⁴³?

Nietzsche não apresenta o eterno retorno como teoria física, explicação cientificista de ordenação temporal ou cosmológica. O eterno retorno é uma situação hipotética que objetiva apresentar um dilema. Comprovar a circularidade do tempo ou saber se o eterno retorno é real não importa, importante é a pergunta que surge a partir dele: se o eterno retorno fosse um fato, qual seria a reação frente a essa

¹⁴¹ HEGEL, 1936, p.29.

¹⁴² MAFFESOLI, 2004, p.67.

¹⁴³ NIETZSCHE, 2016, p.335-336.

notícia? Tal pensamento expõe um dilema existencial, embora o retorno eterno das coisas não passe de uma hipótese, a pergunta que se segue dela é concreta e factual: “afirmas a vida como ela é? Afirmas a vida mesmo em seu caráter absurdo e sofredor?”¹⁴⁴. É essa característica de trazer o homem à consciência das fissuras de caos sempre presentes na vida – seja a morte que infiltra o existir, o animalesco que corrói o projeto civilizatório, a incoerência ou o acaso que se infiltra no projeto iluminista expondo a impossibilidade de trazer esclarecimento a tudo – o convite trágico proposto pelo botão análogo ao saber dionisíaco apresentado por Nietzsche.

Em um último paralelo com Michel Maffesoli acerca do trato necessário para com as forças subterrâneas, o botão, ao apresentar a natureza animalesca, instintiva e caótica do humano, denominada constantemente como “trevas”, não possui paralelo com as linguagens artísticas que objetivam a catarse, uma descarga ou alívio para que se suporte o horror da vida. Deste modo há aqui uma oposição à ideia maffesoliana de domesticação, trato ou gerência desta zona sombria; esse mergulho na profunda escuridão vincula-se mais a um despertar da consciência trágica nietzschiana.

A sabedoria dionisíaca ou trágica é a que, diante da constatação do sem-sentido da existência e do desespero frequentemente subsequente, afirma a posição do homem, enquanto instrumento da vida, como criador de valores e produtor de sentido. Além disso, reconhece a relatividade dessa força criativa, isto é, reconhece o quanto essa posição de artista é ainda insuficiente para eliminar por completo o sofrimento e a dor, inerentes à vida. Portanto, Nietzsche reconhece o caráter sofredor e doloroso da vida. Mas, ao contrário da posição niilista, a sabedoria trágica, com esse reconhecimento, diz sim, afirma a vida como ela é¹⁴⁵.

Para Nietzsche, este homem diante da fatídica realidade não necessariamente perece, mas se fortalece. Com a máxima “Deus está morto”, seu intuito era devolver ao homem a consciência de que não há nenhum fator externo produtor de sentido, o ser humano como único criador desses. O saber ctônico, como dito anteriormente, traz em si a consciência de que “o mundo, se o considerarmos em si mesmo, isso é, sem os valores criados pelo homem, não erra, não mente, não é bom ou ruim”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ NIETZSCHE, apud CARVALHO, 2007, p.6-7.

¹⁴⁵ Ibidem, p.7.

¹⁴⁶ Ibidem, p.1.

O caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos [...] ele não é perfeito nem belo, nem nobre, e não quer tornar-se nada disso, ele absolutamente não procura imitar o homem! Ele não é absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais! [...] Quando é que todas essas sombras de Deus não nos obscurecerão mais a vista? Quando teremos desdivinizado completamente a natureza? Quando poderemos começar a naturalizar os seres humanos com uma pura natureza, de nova maneira descoberta e redimida?¹⁴⁷

Esse homem fortalecido assume a função de criador e aceita o amor à vida, eis a sabedoria dionisíaca. Não há aqui posição niilista. É relevante ressaltar que na maioria das obras de Nietzsche é justamente o riso e a dança que surgem como possibilidade de vencer o niilismo, não os vendo como rejeição do sofrimento, mas como expressão da sabedoria dionisíaca que diz “sim” à vida e ama a vida, o passado ou, nas palavras de Zarathustra, a todo “foi assim”. É o amor que Nietzsche denomina *amor fati* (amor ao destino):

O *amor fati* é o modelo da extrema coragem porque se revela não apenas em relação às alegrias da vida como também às suas dores. Como amor ao necessário, resolve o dilema imposto pela ideia do eterno retorno e pede a repetição da vida. Por ser forte, tal amor chega a desejar o eterno retorno das coisas: [...] Ao desejar a volta de tudo, o *amor fati* se mostra como uma atitude poderosa e corajosa, porque diz sim não apenas a todo prazer, mas a todo sofrimento. [...] Querer o eterno retorno é amar a eternidade do instante. A vida como trágica só tem sentido quando é assumida pela ótica dionisíaca, isto é, na percepção do prazer eterno do vir-a-ser, do regozijar-se com transmutação como sua condição suprema. Mas desejar a eternidade é desejar o impossível e desejar o impossível é o contrário do *amor fati*. Amar a vida, seu decorrer, amar o devir, é amar o instante, tomando-o como eterno, embora ele não o seja¹⁴⁸.

Insistir no aspecto dionisíaco, sombrio e enraizado do homem e do mundo para enfim compreender que o dito “mal” pode ser resumido, segundo Maffesoli¹⁴⁹, como “experimentar os frutos da terra”: “A maçã, sua metáfora, resume sua ambivalência estrutural. Prazer e dor misturados, excesso antropológico em sua própria ambivalência”.

Intuição da sombra e do mal aliando-se à vontade obstinada de viver apesar de tudo. O que é resumido simbolicamente no nome de Adão: *adamah*, argila vermelha, *damah*, o sangue igualmente vermelho. Trata-se apenas de

¹⁴⁷ NIETZSCHE, 2001, p.109.

¹⁴⁸ CARVALHO, op. cit., p.8.

¹⁴⁹ 2004, p.81.

uma metáfora, aqui evocada alusivamente, que remete às duas faces do humano, a lama que nos torna pesados e o sangue fluido e vivo. A gravidade e a graça. O enraizamento, ou impedimento, e o dinamismo vital¹⁵⁰.

Essa reconciliação dionisiaca é o que possibilita o ser humano a transmutar-se num ininterrupto “vir a ser”, poroso aos afectos, liberta-se cada vez mais dos corpos sociais e principalmente da ilusão de haver algum criador de valores ditando regras ao mundo e à humanidade. Em última instância, é o mesmo que perguntar: “Tu és poderoso o suficiente para suportes ser criador”¹⁵¹?

O que quer que tenha valor no mundo de hoje não o tem em si, conforme sua natureza – a natureza é sempre isenta de valor: foi-lhe dado, oferecido um valor, e fomos nós esses doadores e ofertadores! O mundo que tem algum interesse para o ser humano, fomos nós que o criamos¹⁵²!

A busca por um corpo-carne livre de toda a construção social, a busca por uma diluição do ego em direção à comunhão com o cosmos, a sabedoria trágica sempre lembrada pela terra, pela lama onde nasceu a dança de Tatsumi Hijikata: eis o saber ctônico presente na dança butô.

¹⁵⁰ Ibidem, p.47.

¹⁵¹ NIETZSCHE, apud CARVALHO, op cit., p.7.

¹⁵² NIETZSCHE, 2001, p.301.

III

Primeiros Movimentos do Butô no Brasil

Em 1980, no Festival de Nancy, senti que a porta do inefável se abria para mim, ao ver o espetáculo de Kazuo Ohno. Fui vê-lo todos os dias – no primeiro, éramos umas vinte pessoas na plateia; no último, a sala estava lotada. Os movimentos dele, em determinado ponto, escapavam da realidade sensorial e entravam num outro plano, adquirindo uma ação quase metafísica. Kazuo propõem o tempo lento, espichado, esticado. Ele está fazendo as coisas e de repente começa a rompê-las. Como se fosse uma folha em branco, onde começa a desenhar, quase um desenho abstrato: ele não fecha muito as coisas, só sugere. É você que tem de fechar. Trabalha com nosso subconsciente: a gente está vendo ele dançar e aos poucos vai abstraindo a figura do homem em cena, que vai desaparecendo, até ficar invisível e só se veem as linhas e uma onda de coisas, que vão nos conduzindo. Quer dizer: a partir de certo momento, não o vemos mais, mas na rotunda preta do fundo começam a aparecer imagens, umas em cima das outras. Quem está fazendo dança ali? Ele faz... e nós também, a partir de suas sugestões. Ele atualiza uma potencialidade de jogo, porque lida com a vida e com a morte permanentemente. Sabe o valor das metáforas, e se permite brincar: é como uma criança pura. Trabalha, ao mesmo tempo, em três níveis: o consciente, o inconsciente e o subconsciente. Não tem mais sexo: é homem, é mulher, uma coisa só¹.

Das três visitas de Kazuo Ôno ao Brasil, a primeira ocorreu em 1986. Uma realização do Intercâmbio Cultural Brasil-Japão-Argentina, organizado pela diretora administrativa e coordenadora de intercâmbios Ameir de Paula Barbosa, pela teatróloga e produtora cultural Felícia Megumi Ogawa e por seu esposo, o artista cênico e plástico Takao Kusuno. Teve o apoio SESC (Serviço Social do Comércio) e da Fundação Japão. Ruth Escobar e Antunes Filho – que estavam presentes no Festival Internacional de Teatro de Nancy em 1980 e presenciaram “La Argentina” de Ôno – também colaboraram para que sua vinda ao país fosse possível².

Em 1986, apresentou “Homenagem para La Argentina”, nos dias 4, 5 e 6 de abril, no Teatro SESC Anchieta (São Paulo); no dia 16 de abril, no Teatro Nacional (Brasília); e nos dias 18, 19 e 20 de abril, no Teatro João Caetano (Rio de Janeiro). Na mesma turnê apresentou “Mar Morto”, nos dias 11, 12 e 13 de abril, no

¹ Antunes Filho, apud LUISI; BOGÉA, op. cit., p.104.

² Ruth Escobar (1935-): Atriz e uma das mais importantes produtoras culturais do Brasil. Empreendedora de muitos projetos especialmente comprometidos com a vanguarda artística. Antunes Filho (1929-): Um dos mais renomados diretores do teatro brasileiro, dirige o Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) desde 1982. Todos os dados e datas históricas relacionadas às turnês de Kazuo Ôno no Brasil foram alicerçadas no livro “Kazuo Ohno” de Emídio Luisi e Inês Bogéa, lançado em 2002 pela editora Cosac Naify.

Teatro SESC Anchieta (São Paulo). Uma exposição e projeção de filmes também foram realizadas em São Paulo entre os dias 8 e 16 de abril, na Galeria Fotoptica, intitulada “Universo de La Argentina”, contou com fotos de Yuji Kusuno³ e os filmes “O Retrato do Sr. O.” (1969), “Mandala do Sr. O” (1971) e “Sr. O. O Livro dos Mortos” (1973) de Chiaki Nagano.

A segunda visita de Ôno ao Brasil foi em 1992, uma realização do Festival Internacional de Londrina (FILO), promovido pela Universidade Estadual de Londrina, por meio da Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura (UEL) e da Associação dos Amigos da Educação e Cultura Norte do Paraná (AMEN)⁴. A turnê contou com a apresentação de “Flores Pássaros Vento Lua”, realizada dia 25 de junho no Cine Teatro Ouro Verde (Londrina, Paraná), no dia 29 de junho no Teatro Municipal de Santo André (São Paulo) e no dia 2 de julho no Teatro Palácio das Artes (Belo Horizonte, Minas Gerais)⁵. Também apresentou “Ninfeias”, dia 24 de junho no Cine Teatro Ouro Verde (Londrina, Paraná) e dia 28 de junho no Teatro Municipal de Santo André (São Paulo).

Sua terceira e última visita foi em 1997, com o apoio da Aliança Cultural Brasil-Japão, da Fundação Japão e da Prefeitura Municipal de Santo André, realização SESC e organização de Felícia Ogawa e Takao Kusuno. Kazuo Ôno apresentou “Caminho no Céu, Caminho na Terra”, no teatro SESC Anchieta (São Paulo), dias 21 e 22 de maio; no Teatro Municipal de Santo André (São Paulo), dia 30 de maio; e “Ninfeias” no Teatro SESC Anchieta (São Paulo), dias 24 e 25 de maio e no SESC Santos (São Paulo) dia 4 de junho⁶. Além disso, apresentou trechos de “Homenagem para La Argentina” com improvisos em um posto de gasolina abandonado – onde futuramente se construiu o SESC Pinheiros (São Paulo) –, no dia 7 de junho, junto com solo de seu filho Yoshito Ôno, em participação no evento

³ Irmão de Takao Kusuno, fotógrafo, produtor cultural, importante articulador entre o eixo Japão-Brasil.

⁴ 1991 contou com a projeção do Filme “Apenas em visita a este planeta” (“*Just Visiting This Planet*”) do alemão Peter Sempel, apresentado na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 26 de outubro. Sempel lançou em 2004 o filme “Kazuo Ôno: Eu Danço na Luz” (“*Kazuo Ohno: I Dance Into The Light*”).

⁵ Um convite do 24º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – ECO – ARTE.

⁶ Triste nota sobre a terceira visita: Felícia Ogawa, esposa de Takao Kusuno, faleceu ao fim da apresentação de Ôno em Santos. Foi homenageada publicamente por ele, durante o evento “Babel”.

“Babel”. Neste mesmo período⁷, o CineSesc de São Paulo projetou os filmes “Paisagem da Alma” (1991), direção de Katsumi Hirano e “Kazuo Ohno” (1995), direção de Daniel Schmid⁸.

[...] Uma legião de diletantes, com pouco ou nenhum contato direto com a(s) fonte(s) do butoh, mas completamente hipnotizada pelo seu poder imagético, raspou a cabeça, pintou o corpo de branco, imitou os gestos contorcidos e contraídos dos butoístas japoneses famosos e tomou os palcos e ruas de assalto, numa atitude antropofágica e, talvez, ingenuamente irresponsável. Nada escapou ao ataque: signos, símbolos, máscaras, metáforas (verdades ou mentiras), conceitos e pré-conceitos, etc. A assimilação rasa e superficial (pela mente e pelo corpo) do butoh gerou “enganos” dignos de nota dentro e fora do Japão. [...] O homem simplesmente se apodera daquilo que mexe direta e positivamente com suas vísceras e sua libido. Aí reside o risco extraordinário de uma “arte” fora de controle e “sem escola”. Não há como evitar esse movimento de apropriação deliberada: faz parte do jogo. Salve-se quem puder... e se quiser⁹!

Kazuo Ôno em 1986 foi um fenômeno que gerou assombro e admiração. Como disse Christine Greiner¹⁰, “poucos artistas são capazes de transformar a vida das pessoas a partir de uma única apresentação. Dentre eles, Kazuo Ôno é provavelmente a maior unanimidade entre nós”, ou Helena Katz¹¹, para quem “a vida cênico-cultural do país ressoou sua arte, daí em diante”. De fato, Kazuo Ôno foi um marco de inspiração ao cenário artístico brasileiro. O que cabe agora apontar são as assimilações de seu legado. Os parágrafos subsequentes dedicam-se a explorar os primeiros movimentos do butô no Brasil por meio de um estudo da história e da práxis de seus precursores: Takao Kusuno (Cia. Tamanduá) e Maura Baiocchi (Taanteatro Companhia). Tal recorte deve-se ao fato de objetivar um estudo mais minucioso e completo desses primeiros passos.

Takao Kusuno (1945-2001):

Nascido no dia cinco de maio de 1945, em Yubari, na província de Hokaido, Japão, integrou a vanguarda da dança japonesa e esteve próximo do

⁷ 14 de maio de 1997.

⁸ Em 1994 foi realizado pelo SESC Consolação (São Paulo) um circuito de filmes entre os dias 12 e 15 de dezembro, intitulado “Os Mestres do Butoh Japonês”. Contou com os filmes “A Rebelião da Carne” (“*Rebellion of the Flesh*” - 1968), filmado por Hiroshi Nakamura, a filmagem de “Uma Dança Colorida de Rosa” realizada por Takahiko Iimura com os filmes da “Trilogia do Sr. O.” de Chiaki Nagano.

⁹ BAIOCCHI, op. cit., p.72.

¹⁰ Apud LUISI; BOGÉA, op. cit., p.57.

¹¹ Idem.

trabalho de Kazuo Ôno. Residente no Brasil – nicho cultural já explorado por seu irmão Yuji Kusuno – desde 1977, esse coreógrafo, artista plástico e iluminador tornou-se o primeiro acesso ao butô no país. Foi casado com Felícia Ogawa (1945-1997), colaboradora de Kusuno em suas produções, atuando como assistente de direção, iluminadora, pesquisadora sonora e produtora cultural. Natural de São Paulo, Ogawa uniu sua formação em Filosofia e Sociologia da Arte e do Teatro às criações artísticas. Falecido em 2001, o acesso às informações de seu processo deu-se por registros documentais dos trabalhos da Cia. Tamanduá e entrevistas realizadas para esta pesquisa, apresentando assim um panorama de elementos sincrônicos ao butô, presentes nos processos de criação do diretor¹².

Sobre sua vida artística no período que morou no Japão, realizou os seguintes trabalhos: “*Dance Performance*” (1969), “*Expand Art Festival*” (1970), “*Action*” (1972), “*Vision and Decision*” (1973), “*Inovation*” (1973), “*Atman*” (1973), “*Transforming Movement – Movements Transformations*” (1974), “*Estou à Venda*” (1974), “*Solo Dance*” (1975), “*Three Days – Three Dreams*” (1975), “*Gynnapes*” (1975) e “*Joro Gumo*” (1975)¹³.

Já em 1978, Kusuno realizou “*Transformações*”, seu primeiro espetáculo no Brasil, que envolvia dança e artes visuais no evento “*A dança e o Jazz*”. No

¹² José Maria Carvalho e Marco Xavier, antigos integrantes da Cia. Tamanduá, foram entrevistados pelo autor da presente pesquisa. Agradecimentos especiais à Emilie Sugai que colaborou com antigas reportagens e a Patrícia Noronha que permitiu a autor da presente pesquisa a participar de uma de suas aulas. Parte das datas e dados históricos relacionados ao trabalho de Takao Kusuno foram alicerçados pelo documentário “Takao Kusuno: O Marginal da Dança” de Hideki Matsuka e na dissertação “Procura-se Denílto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural” de Andréia Vieira Abdelnur Camargo.

¹³ “*Dance Performance*”: realizado no Auditório Asahi, em Kobe, atuou como dançarino. “*Expand Art Festival*”: Realizado no Centro Esportivo Kishi, em Tóquio, atuou como dançarino no grupo *Komaba Circus*. “*Action*”: Realizado no Centro Toshi, em Tóquio, criou e realizou obra visual de técnica mista (*mixed-media*) com a Companhia Yano Danças. “*Vision and Decision*”: Foram três eventos divididos em três noites que reuniu elementos artísticos de várias companhias, realizado pela Associação de Dança Moderna, em *Toranomom Hall* de Tóquio. “*Inovation*”: Compôs e dirigiu o trabalho com os grupos Yano e Dafradakan. Apresentação no *Yubin Chokin Hall*, em Tóquio. “*Atman*”: Apresentado no *Toshi Center Hall*, em Tóquio, foi responsável pela idealização e composição geral. “*Transforming Movement – Movements Transformations*”: Evento realizado com três dançarinos no *Goethe Institute*, em Tóquio, foi responsável pela idealização e direção geral, além de ter realizado a ambientação audiovisual. “*Estou à Venda*”: *Performance* realizada no Teatro *Underground Loft*, em Tóquio. “*Solo Dance*”: Trabalho de Setsuko Tamura que contou com a direção geral e ambientação de Kusuno. Realizado no Teatro Jean-Jean, em Tóquio. “*Three Days – Three Dreams*”: Realizado no Teatro Jean-Jean, em Tóquio, foi coreógrafo e diretor geral. “*Gynnapes*”: Realizado no *Goethe Institute*, em Tóquio, foi organizador do espaço e diretor musical. “*Joro Gumo*”: Espetáculo teatral realizado no Teatro Circense, em Tóquio, responsável pela direção.

mesmo ano, concebeu e dirigiu o dança-teatro “Corpo I”. Em 1979, criou e dirigiu “Quanto Antes for Depois” e “Quanto Antes For Depois II”¹⁴. Foi nesse trabalho que Takao conheceu quem seria seu principal dançarino e aprendiz: Denilto Gomes (1953-1994):

Nasceu em Sorocaba, onde começou como ator amador, e lá morreu, às vésperas de completar 41 anos, como um dos mais importantes profissionais da sua geração. Logo que estreou em São Paulo, em 1976, recebeu o Prêmio APCA como bailarino revelação. Trazia uma formação com Janice Vieira, que seria consolidada com Maria Duschenes, e às duas mestras, agregaria a influência de Takao Kusuno, o diretor que lhe traria a descoberta de um caminho pessoal dentro da dança, e que conheceu em 1979, ao participar de seu espetáculo “Quando Antes for Depois”. Colaborou também com alguns dos memoráveis espetáculos dirigidos por José Possi Neto nos anos 80 (“Tratar com Murdock”, “Lilith”, “A Lua Negra”, “A Dama das Camélias”), bem como da “Fedra”(80), de Emilie Chamie e Jorge Takla e da gestão de Klauss Vianna junto ao Balé da Cidade de São Paulo. Infelizmente interrompida pela sua morte precoce, a pesquisa onde misturava o mundo rural a rituais ancestrais não chegou para onde apontava, e que seria, possivelmente, o desenvolvimento de um butô brasileiro¹⁵.

Em 1980, Kusuno criou e dirigiu “As Galinhas” e colaborou como orientador corporal e iluminador do solo “Rito do Corpo em Lua” de Ismael Ivo. Após alguns anos realizando trabalhos apenas como iluminador, voltou à função de diretor cênico em 1986 na criação do dança-teatro “Cata Ventos”, performado por Denilto Gomes. Entretanto o fato mais importante do ano de 1986, precedendo “Cata Ventos”, foi a organização da vinda de Kazuo Ōno ao Brasil. Durante os anos 1987 e 1988 Takao Kusuno e Denilto Gomes continuaram o trabalho com “Cata Ventos II”. 1988 também foi o ano que Takao realizou a direção de palco e iluminação do solo de Maura Baiocchi “Quando Somem As Borboletas: Danças Transparentes”¹⁶.

¹⁴ “A Dança e o Jazz”: Realizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP). “Corpo I”: Realizado na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. No elenco: Dorothy Lenner, Marilda Alfaced, Julio Vilan e J. C. Viola. “Quanto Antes For Depois”: Espetáculo de dança-teatro com Dorothy Lenner, Julio Vilan e Denilto Gomes, apresentado no Teatro Santo Antonio, em Salvador (Bahia). “Quanto Antes For Depois II”: Apresentado no Teatro TBC (São Paulo), contou novamente com Dorothy Lenner, Denilto Gomes, Julio Vilan e Marilda Alfaced.

¹⁵ Helena Katz. Fonte: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1#>

¹⁶ “As Galinhas”: Espetáculo de dança-teatro com Renée Gumiel, Dorothy Lenner e Ismael Ivo. Apresentado no Teatro Galpão (São Paulo). Takao Kusuno faz a criação de luz dos trabalhos: “Valsa Para Vinte Veias” (1980), espetáculo de J. C. Viola e Naum Alves de Souza; “Clara Crocodilo” (1981); “Petruska” (1982), espetáculo de dança-teatro dirigido por Naum Alves de Souza; “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo” (1982), peça teatral dirigida por Ilo Krugli. “Cata Ventos”: Realizado em São José do Rio Preto (São Paulo), com participação de Elmer Baumgratz. “Cata Ventos II”: Realizado no 20º Festival de Inverno da UFMG, Poço de Caldas, Minas Gerais, com Denilto Gomes e Haroldo

Takao e Denilto criam em 1990 “Serra dos Órgãos”, apresentado até 1992. Ainda em 1990, Takao Kusuno concebeu e dirigiu o dança-teatro “Canção da Terra”. Em 1992 Takao e Felícia Ogawa vão para o Japão, onde Kusuno dirigiu “Sonhos de Iemanjá” e em 1993 dirigiu “Transformações da Alma”. No Brasil, ainda em 1992, Denilto começava a dar corpo a um projeto já idealizado por Takao Kusuno de unir diversos dançarinos para compor uma obra que apresentasse uma investigação do que seria o “butô brasileiro”, eis aqui o germe de “O Olho do Tamanduá”. Denilto reuniu cerca de quinze dançarinos e iniciou as investigações que resultaram na obra “Sáfara-Ciranda Para Uma Lua e Meia”. Lamentavelmente Denilto Gomes morreu prematuramente em 1994, no auge de tais trabalhos e um ano antes da criação da Companhia Tamanduá de Dança-Teatro, com direção de Takao, assistência de Felícia e com a maioria dos dançarinos de “Sáfara” no elenco¹⁷.

Em 1995, Takao concebeu e dirigiu “O Olho do Tamanduá”, a peça, marco da criação da companhia e um dos trabalhos magnos de Kusuno – ao lado de “Quimera: o Anjo Vai Voando”, criado em 1999 – foi reapresentado inúmeras vezes até 2003. Em 1997 Felícia Ogawa faleceu depois da última apresentação de Kazuo Ôno no SESC Santos. Em dezembro Takao Kusuno dirigiu “São Paulo Dança São Paulo”, evento de inauguração do SESC Vila Mariana que reuniu doze trabalhos de coreógrafos de São Paulo. Em 1998, criou e dirigiu “A Flor da Vida”, “Fragmentos/Performance” e “Yukon – Bodas da Ilusão”¹⁸.

Alves. “Quando Somem As Borboletas: Danças Transparentes”: realizado na sala Martins Pena do Teatro Nacional de Brasília.

¹⁷ “Serra dos Órgãos”: Estreia no Teatro Municipal de Sorocaba (São Paulo), convidados para as comemorações do aniversário da cidade. “Canção da Terra”: Apresentado no Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo), com Denilto Gomes e Patrícia Noronha. “Sonhos de Iemanjá”: Realizado no Teatro Jean-Jean, Tóquio (Japão), em um espetáculo de Jazz Dance com Shinoi Setsuko. “Transformações da Alma”: Espetáculo de dança com Yano Michiko, Dance Company 3, realizado no Teatro X, Tóquio (Japão). “Sáfara”: Estreia em 1992 no Teatro João Caetano, reprisado em 1993 no Centro Cultural São Paulo. Com Emilie Sugai, Marilda Alfaced, Patrícia Noronha, José Maria Carvalho e Marco Antonio Xavier no elenco.

¹⁸ “O Olho do Tamanduá”: O elenco inicial contou com Dorothy Lenner, Emilie Sugai, Patrícia Noronha, Eros Valério, Marco Xavier, José Maria Carvalho e Siridiwê Xavante. Estreou no 5º Festival Internacional de Artes Cênicas de São Paulo, ocorrido no SESC Pompéia (São Paulo) e na “Semanas de Dança”, evento do Centro Cultural São Paulo. Em 1996 no Centenário das Comemorações do Tratado de Amizade entre Brasil e Japão, teatro do SESC Pompéia (São Paulo); II Festival Internacional de Teatro Palco e Rua (FIT), Belo Horizonte (Minas Gerais); V Mostra de Teatro Monte Azul da Associação Comunitária da Favela Monte Azul (São Paulo). Em 1997, na Oitava Edição do Festival Internacional de Teatro de Havana (Cuba); II Festival Internacional Rio Cena Contemporânea

Sua última criação ocorreu em 1999, “Quimera – O Anjo Vai Voando” foi um dança-teatro que estreou no evento “1999 reticências...”, no Teatro SESC Pompéia (São Paulo). Takao Kusuno faleceu em 7 de março de 2001. Recebeu homenagem póstuma com a apresentação deste seu último trabalho, que contou com a presença de todos os integrantes da Cia. Tamanduá no palco do Teatro SESC Anchieta, São Paulo. A despedida de “O Olho do Tamanduá” e “Quimera – O Anjo Vai Voando”, ocorreu em 2003, quando ambos os trabalhos participaram de dois eventos: “Vestígios do Butô” em homenagem a Takao Kusuno, realizado no teatro SESC Anchieta (setembro) e na I Bienal de Artes de Kyoto, em Kushiro, província de Hokaido, Japão (outubro) – terra natal de Takao. O grupo ainda realizou em 2004 o projeto “Arquipélago Tamanduá”, que consistiu em espetáculos, solos e recortes de processos que refletiam a imagem daquele momento do grupo após a morte do diretor. Em 2006, Reneé Gumiel, Dorothy Lenner e Ismael Ivo remontam “As Galinhas” para a “Copa das Artes” em Berlim (Alemanha)¹⁹.

Heranças e Reflexões:

Dos vinte e três anos de trabalho de Kusuno no Brasil, apenas os seis últimos foram com a Cia. Tamanduá. O acesso à memória de seus primeiros trabalhos dá-se menos pelo documental (material de divulgação, jornais, fotografias) e mais pelo relato de artistas que colaboraram com os trabalhos, como Ismael Ivo, Dorothy Lenner, Denilto Gomes, Patrícia Noronha, Emilie Sugai, Marco Xavier, José Maria Carvalho, entre outros. O encontro de Takao e Denilto Gomes também possibilitou um resgate mais preciso do que foi esse momento na história da dança

(Rio de Janeiro); Aliança XXI no SESC Pompéia (São Paulo). Em 1998 no Festival da Cultura “Brasil Já”, em Munique (Alemanha). Em 2000, no Teatro SESC Vila Mariana (São Paulo); Teatro São Pedro (São Paulo). Em 2003 no evento “Vestígios do Butô” em homenagem a Takao Kusuno, junto com “Quimera”, apresentado no Teatro SESC Anchieta (São Paulo); I Bienal de Artes de Kyoto, em Kushiro (Japão). No decorrer desses oito anos o elenco sofreu algumas variações. “A Flor da Vida”: Evento em comemoração aos cem anos de nascimento do teatrólogo Bertolt Brecht, promovido pelo SESC: Ribeirão Preto, Rio Preto, Piracicaba, Santos, São José dos Campos, São Carlos, Campinas, Catanduva, São Caetano, Araraquara e Vila Mariana; Teatro da Comunidade do Monte Azul e Teatro da Cultura Inglesa. Todos os espaços citados localizam-se no estado de São Paulo. “Fragmentos/Performance”: Realizado no Evento Mundão, inauguração do SESC Santo Amaro (São Paulo), com Emilie Sugai, Key Sawao, Ricardo Iazzetta, Cícero e José Maria Carvalho no elenco. “Yukon – Bodas da Ilusão”: Também realizado no Evento Mundão, com Marilda Alface e Emilie Sugai.
¹⁹ “Quimera – O Anjo Vai Voando”: estreia no Teatro SESC Pompéia, reapresentado em 2000 no Teatro SESC Anchieta (São Paulo); no Teatro Yuba, na Fazenda Aliança da Comunidade Japonesa em Mirandópolis (São Paulo), em 2001 e na Mostra Verão Dança, realizada no Teatro da Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo); contou com Emilie Sugai, Key Sawao, Ricardo Iazzetta e Sérgio Pupo no elenco. “Arquipélago Tamanduá”: Realizado no Teatro Arena (São Paulo).

no Brasil devido à repercussão de seu notável trabalho. Já a Cia. Tamanduá de Dança-Teatro, mais jovem, localizada em um momento onde o registro por fotos e vídeos já era um elemento acessível e também pelo interesse do público e do jornalismo cultural devido a relação da companhia com o butô, foi possível maior acesso aos registros existentes. Em uma análise superficial, poderia parecer a esta pesquisa apenas relevante o estudo da Cia. Tamanduá devido a sua relação assumida com o butô, entretanto o que pode legitimar tal característica ao trabalho de Kusuno é o levantamento de seus trabalhos iniciais para averiguar quais elementos do projeto de Ôno e Hijikata estavam de fato presentes em sua práxis artística desde “Transformações”, em 1978.

Segundo a atriz e dançarina romena Dorothy Lenner – colaboradora desde o primeiro trabalho brasileiro de Kusuno, atuando em “Transformações”, “Corpo I”, “Quanto Antes For Depois” e “O Olho do Tamanduá” – os processos de investigação cênica de Takao exploravam as vivências de seus dançarinos, explorando a ancestralidade e as memórias da infância, gerando analogias entre fatos vividos e os temas levantados pelo trabalho. Os ensaios – que poderiam durar até doze horas – eram permeados de improvisações criativas, longas conversas, leituras complementares e depoimentos muitas vezes vindos de escritos criados pelos próprios dançarinos. Comenta também que, como Takao não falava português havia em todos os encontros alguém como tradutor e intérprete, função exercida por Felícia Ogawa após casarem-se²⁰. Uma curiosa informação sobre “Transformações” é sua descrição acerca de sua única ação no espetáculo, uma longa e lenta caminhada de uma hora com uma gaiola vazia enquanto outros artistas dançavam.

Já o bailarino e coreógrafo Ismael Ivo – que atuou em “As Galinhas” – comenta que se interessou pelo trabalho de Kusuno em “Corpo I”, ao ficar impressionado com aquela “beleza estranha”. Chama atenção para a postura do diretor que parecia ouvir as impressões de todos para então criar, deste modo o

²⁰ Ismael Ivo comenta que os diálogos sempre se davam de modo indireto e enigmático, fato intrigante e provocador; algo semelhante é dito por José Maria Carvalho, alegando que foi justamente o fato de não falarem a mesma língua que gerou um espaço de criação onde a interlocução era a própria dança, um espaço sem verborragias que proporcionou experiências únicas onde eram os corpos que dialogavam entre si.

trabalho beberia das fontes de seus artistas, ganhando uma singularidade especial para cada processo. Em seu depoimento diz que ninguém lhe pediu para dançar butô, e que Takao foi o primeiro que lhe ensinou a reconhecer a sua própria linguagem²¹. Apontamento também relatado por José Maria Carvalho – atuante em “Sáfara” e “Olho do Tamanduá – que via o trabalho de Kusuno como um “processo de singularização”, uma experiência que proporcionava o artista encontrar com minúcia as particularidades de sua dança através do mergulho e da investigação de sua biografia, desenvolvendo um modo próprio de expressão, buscando transpassar os limites das estruturas pré-concebidas de dança. Processo de criação que instigou Denilto Gomes – atuante em “Quando Antes For Depois”, “Cata Ventos”, “Serra dos Órgãos”, “Canção da Terra” e “Sáfara” – à parceria com Kusuno²². Andréia Vieira Abdelnur Camargo em sua dissertação “Procura-se Denilto Gomes: Um Caso de Desaparecimento no Jornalismo Cultural” comenta que em “Cata Ventos”:

[...] vê-se uma forte tendência de agregar corporeidades presentes no processo vivencial de Denilto. Os movimentos, já pertencentes à gramática que se instalou em seu corpo – durante seu trabalho com Janice Vieira, bem como em sua formação com a professora Maria Duschenes –, conectavam-se entre outras coisas, à nova linguagem que Takao propunha. Desse “corpo-amálgama”, nascia uma dança dotada de grande peculiaridade, que não se poderia chamar de butô, nem de qualquer nomenclatura conhecida, pois se tratava de um novo sistema em evolução²³.

De fato não haveria necessidade de rotular “Cata Ventos” pela presença de elementos semelhantes aos das investigações de Ôno e Hijikata, afinal uma infinidade de processos artísticos atualmente usufruem de procedimentos e métodos diversos, derivados de múltiplas linguagens, sem que tal fator necessariamente defina a qual esfera a obra pertence. Entretanto a modificação realizada por Takao Kusuno na formatação plástica de seu primeiro trabalho após a vinda de Kazuo Ôno ao Brasil é evidente: Denilto Gomes em “Cata Ventos” apresentou-se pela primeira

²¹ “Takao quando aportou no Brasil vindo do Japão em 1977, não gostava de dizer que o que realizava era o butô. No entanto, Takao e Felícia foram os pioneiros desta expressão artística no Brasil, inovando não só o campo da dança, mas também do teatro, da cenografia, da iluminação, da concepção musical cênica”. SUGAI apud AMADEI, 2006, p.189. Tanto o relato de Dorothy Lenner como de Ismael Ivo estão registrados no documentário “Takao Kusuno: O Marginal da Dança”.

²² “Fiz com Takao ‘Quando Antes For Depois’ e passei a ter outras experiências, com outras cabeças. Mas essa linguagem ficou retida em mim e eu tentava colocá-la dentro de outros processos de trabalho [...]. Mas descasava, porque não era o processo inteiro. Agora acredito que embarquei de vez. Daqui pra frente quero continuar esse processo de linguagem, onde vou chegar... não sei.” (Denilto Gomes) Depoimento em entrevista realizada por Sebastião Milaré, em 1987. Apud CAMARGO, 2008, p.96.

²³ Ibidem, p.97.

vez sem cabelo nem pelos e com o corpo desnudo pintado de branco, características ausentes em seus trabalhos anteriores (“Transformações”, “Corpo I”, “Quanto Antes For Depois”, “As Galinhas”).

Sabe-se bem que Takao Kusuno foi influenciado pelas correntes de vanguarda do Japão nas décadas de 1960 e 1970 e que traz tais elementos em seu processo criativo, logo não se desconsidera o conhecimento e a origem desse diretor japonês, mas a apresentação de Denilto Gomes dentro de uma plasticidade idêntica a de alguns dançarinos de *butô* dos anos 1980 justamente após a vinda de Kazuo Ôno ao país reiterava a associação do *butô* a Kusuno pelo público brasileiro que entrava em contato com essa dança há pouco tempo. Camargo em sua dissertação responsabiliza o jornalismo cultural da época pela associação de Denilto, Kusuno e Ogawa ao *butô*, fato questionável uma vez que, apesar das associações feitas pela mídia, Kusuno continuou utilizando tal recurso visual nos trabalhos seguintes: “Serra dos Órgãos”, “Canção da Terra”, “Sáfara” e “O Olho do Tamanduá”:

Em abril de 1988, o grupo japonês *Sankai Juku* participava do *Carlton Dance Festival*, provocando o mesmo impacto que, pouco tempo antes, havia causado o mestre desses dançarinos de *butô*, Kazuo Ohno. Como se constatou em seguida, essa arte oriental impressionou não apenas o público, mas boa quantidade de atores, coreógrafos e bailarinos brasileiros, que começaram a levar ao palco suas próprias versões do *butô* – interpretações muitas vezes equivocadas e pecando pela falta de autenticidade ou identificações com a nossa cultura.

Aparentemente na trilha dessa “nova onda”, Denilto Gomes apresentou em 1989 seu espetáculo solo, *Serra dos Órgãos*, com claras referências ao *butô* de *Sankai Juku*, seja na maneira de se movimentar, na cabeça raspada ou no corpo empoado de branco. Depois de quase três anos, no entanto, Denilto volta com uma quarta versão desse trabalho, completamente reformulada e demonstrando que esse coreógrafo-dançarino soube imprimir uma personalidade muito própria nas influências nacionais²⁴.

São comuns os relatos que colaboradores de Takao acerca do receio do diretor de dizer que seu trabalho artístico possuía influências da dança *butô* e conseqüentemente ser limitado ao rótulo, por isso o assunto foi muitas vezes evitado pelo casal Kusuno e Ogawa e seus trabalhos sempre levaram o título de dança moderna ou dança-teatro. Entretanto apresentar Denilto Gomes exatamente dentro

²⁴ Reportagem “A ótima fase de Denilto Gomes” de Ana Francisca Ponzio, publicada em 06 de março de 1992 pelo “O Estado de São Paulo”. Apud *ibidem*, p.108-109.

de uma estrutura imagética potente que o público associava a companhias de butô como o *Sankai Juku* pode ser encarado como uma “imagem-declaração” que valeu por mais de mil palavras. Para não deixar a questão superficial cabem alguns outros exemplos de referências diretas às imagens de Kazuo Ôno e Tatsumi Hijikata: tanto em “Olho do Tamanduá” como em “Quimera” há a presença de uma dançarina com vestido de época e chapéu, em referência direta a imagem de Kazuo Ôno, que inúmeras vezes dançou travestido de mulher em apresentações como “Divinariane”, “Homenagem para La Argentina” e “Minha Mãe”; outra associação possível ocorreu em “Canção da Terra” onde Patrícia Noronha entrava com três galinhas vivas – uma na mão e outras duas amarradas em uma corda atada a seu pescoço –, imagem que imediatamente levava o público conhecedor a associar a cena aos quase lendários relatos que chegavam sobre a primeira apresentação de butô (“Cores Proibidas”) que envolvia a morte de uma galinha em cena.

Cia. Tamanduá²⁵:

“Espreito o mar ao longe,/ sou da terra, comungo com a vida/ vigio matas com olhos estreitos/ fio de luz atravessando o buraco de agulha./ Boca, língua pegajosa, nenhum dente/ enterro olhos na terra,/ bebo leite da terra,/ chupo formiga, chupo cupim/ cheiro bom que a terra tem!/ Lado a lado, com o índio/ vi caravela chegando,/ navios negreiros chegando/ armo a calda, armo a bandeira/ danço e chicoteio, trepo árvores/ dou salto até Deus./ Pau brasil,/ terra virando ouro/ verde virando branco/ ondas de mãos puxando a rede,/ pés tamborilando o chão./ Pela vida, arabesco/ das árvores o sumo branco,/ do verde diamantes vermelhos,/ no tempo da colheita danço/ festa grande a vida faz./ Coração de tamanduá, sereno tambor de ritos/ sento pra ver a noite/ sento pra ver os véus de cinzas chegando/ sonho comigo extinto/ dança da paz celebro e danço/ olhos sonham pelos olhos/ grande dança do amor²⁶.”

Desde “Sáfara” o objetivo de Kusuno – primeiramente delegado a Denilto e futuramente assumido pelo diretor – não era montar apenas um coletivo artístico, mas formar um grupo de pesquisa que investigasse questões étnicas brasileiras. A escolha do tamanduá como símbolo dessa empreitada permite uma associação do

²⁵ Aproveitar-se-á da análise de “O Olho do Tamanduá” para levantar questões relacionadas a recorrências técnicas e estéticas da companhia que foram possíveis de averiguar acerca do processo e das obras, deste modo foi possível construir uma escrita mais fluida e com melhor conexão entre as informações, uma vez que tais elementos de fato não são desassociados entre si e que com o passar do tempo e conseqüente perda de dados mais comprobatórios, poderia vir a deixar a dissertação fragmentada ou desconexa.

²⁶ Poema “O Olho do Tamanduá”, escrita coletiva do elenco presente em parte do material de divulgação do espetáculo.

projeto a algumas premissas de Oswald de Andrade, escritor brasileiro precursor do modernismo no Brasil que também utilizou o animal como referência a seu movimento antropofágico: ao considerar a alimentação do tamanduá-bandeira – que penetra sua língua de quarenta a sessenta centímetros de comprimento até o cerne do formigueiro – propôs o devorar simbólico da cultura do colonizador, sem com isso deixar perder a identidade cultural brasileira, propiciando assim a criação de uma arte com base na revisão crítica do passado histórico e cultural do país e na aceitação e valorização das riquezas e contrastes da realidade.

Na criação “antropofágica” de “Olho do Tamanduá”, poéticas e estéticas contrastantes se imbricaram. Segundo Camargo²⁷, o processo buscou criar pela memória e pela ancestralidade através de um encontro sutil de culturas, aprofundando-se em questões como identidade, migrações e etnias. A peça, formada por um conjunto de esquetes²⁸, apresentava características do universo brasileiro, como exemplos: danças e matrizes de movimento referentes às tradições indígenas, afro-brasileiras e nordestinas, alusão e crítica à escravidão e a escolha de Kusuno por um “elenco étnico”²⁹, buscando deste modo trabalhar com pessoas que de fato vivenciavam e corporificavam as pluriculturas brasileiras.

Esses elementos foram mesclados a uma “roupagem” com fortes referências a cultura japonesa, utilizando elementos como o *fundoshi* – traje originário do Japão que se assemelha a uma tanga que deixa as coxas e nádegas desnudas – a caminhada *suriashi*³⁰ – caminhada característica do teatro Nô,

²⁷ Op. cit., p.116-125.

²⁸ A criação de espetáculos formados por um conjunto de esquetes – pequenas cenas que podem vir ou não a ter conexão entre si – era uma dinâmica recorrente no trabalho de Kusuno, que pode ser vista e, “Canção da Terra”, “O Olho do Tamanduá” e “Quimera: O Anjo Vai Voando”.

²⁹ Siridiwê Xavante (indígena) e Marco Xavier (afro-brasileiro), Emilie Sugai (nipo-brasileira), Dorothy Lenner (romena). Patrícia Noronha, José Maria Carvalho e Eros Valério: brasileiros.

³⁰ Tanto o *fundoshi* como a caminhada *suriashi* são elementos recorrentes nos trabalhos de Kusuno, absorvidos de sua cultura e história. Entretanto o *suriashi* também se tornou recorrente nos trabalhos de alguns de seus dançarinos que o tomaram como uma espécie de técnica de criação por ser possível acessar diferentes estados de percepção por meio desse. A problemática está somente no fato de que o *suriashi* e outras dinâmicas de caminhadas começaram a ser atreladas como dinâmicas oriundas do *butô*, somando mais um elemento a infinidade de associações equivocadas de elementos da cultura japonesa ou até mesmo da cultura chinesa (como no caso do *Tai Chi Chuan*) ao *butô*. Esse procedimento foi vivenciado pelo autor da presente pesquisa em aulas com Patrícia Noronha e Marco Xavier; José Maria Carvalho em entrevista menciona que também utiliza das caminhadas em seus trabalhos, há também o testemunho de participantes de oficinas de Emilie Sugai que confirmaram a presença do *suriashi* como procedimento de criação. Procedimentos de caminhadas – às vezes denominadas por alguns até mesmo como “caminhadas *butô*” – são frequentes em oficinas tanto de

derivada das artes marciais chinesas e do *Tai Chi Chuan*, que utilizam os joelhos ligeiramente flexionados enquanto os pés deslizam pelo chão – e eventuais ações possíveis de associação ao *butô*, como corpos contorcidos em constante estado de tensão, faces expressando algo similar a dor ou sofrimento, pernas em posição *en dedan*³¹, dedos das mãos retorcidos, bocas entreabertas com lábios ocultando os dentes e olhos revirados ou envesgados.

Um processo antropofágico se faz quando poética e estética contrastam e todos bebem de tudo sem limites? É possível. A dança circular indígena unida à lentidão das posições e movimentações corpóreas propostas por Kusuno – possíveis de correlação com a arte japonesa ou ao *butô* – foi um poderoso momento do espetáculo justamente pela relação tensiva que surgia entre os elementos díspares, fenômeno também presente na relação dos corpos pintados de branco em contraste com o corpo vermelho – pintado de urucum – de Siridiwê Xavante e com o corpo negro de Marco Xavier: bela imagem que apresentava por si só a proposta do espetáculo.

A absorção de elementos contrastantes ou divergentes não é necessariamente a questão, uma vez que, apesar de ser território arenoso para a criação, é possível e potente. Constantemente se vê criações artísticas que mesclam, recortam e sobrepõem inúmeras linguagens, técnicas, culturas, etc. com força gerada justamente desses encontros tensivos. A problemática estaria mais na replicação de efeitos sem a compreensão e conhecimento das causas que os geraram, que acabam por se tornar obstáculos visuais que ocultam sentidos mais profundos. Retomando a metáfora do tamanduá: é preciso alimentar a criação artística com o cerne do formigueiro, com suas causas e conteúdos, suas poéticas, premissas e filosofias, uma vez que a forma não se sustenta por si só.

dançarinos da segunda e terceira geração do *butô* (alunos de Ôno e Hijikata) até outros conhecedores desta linguagem. A problemática está somente em não compreenderem que a dinâmica de criação cênica por meio de caminhadas é um procedimento mais associado ao teatro *Nô* do que ao *butô*.

³¹ Pés virados para dentro devida a rotação do fêmur para a mesma direção.

A exemplo poder-se-ia refletir sobre o *beshimí kata*, os olhos revoltos presentes em algumas performances de *butô*³². Em “O Olho do Tamanduá” é possível perceber que em alguns momentos os dançarinos estão com os olhos envesgados, entretanto nada na constituição do movimento modifica-se, dando a impressão de que os olhos assim estão apenas por replicação. Uma vez que o *beshimí kata* pode ser visto como um procedimento que proporciona estados alterados de percepção, disparando no dançarino uma infinidade de reações psicofísicas, vê-se o oposto de seu efeito: justamente no momento em que os olhos estão revirados no espetáculo ocorre uma coreografia rigidamente estruturada. Parece que, apesar da proposta (pó)ética de criação através de elementos singulares vivenciados pelos dançarinos e suas culturas e etnicidades plurais, as matrizes visuais propostas por Kusuno atou a todos a uma condição demasiadamente rígida, dando a impressão de ter ocultado a parte mais potente e autoral do conteúdo gerado; evidente a necessidade de alinhar um espetáculo e equalizar seus dançarinos em uma mesma sintonia, mas haveriam modos de fazer isso sem valorizar em excesso a formatação, prejudicando a proposta inicial.

Outra reflexão possível: “O Olho do Tamanduá” apresentou a imagem do índio pintado de vermelho e negro portando um arco e flecha. Analisando após tantos anos poder-se-ia questionar o quanto não havia de exotismo na imagem de um índio que dança as mimeses que lhes são atribuídas pelo senso comum: uma dança circular com a ação final de disparar flechas. Independente da opinião acerca de elementos representativos na obra, sua execução serviu de estopim para novas reflexões: como seria de fato a dança *butô* do indígena? Como se desenvolve a investigação do *butô* como filosofia quando vivida por diferentes culturas? Em simples palavras: como encontrar portas de acesso para a execução de um *butô* do indígena, e não com o indígena. Para auxiliar a compreensão é válido citar outro

³² Outra curiosidade menos filosófica e mais técnica que sempre surge desses encontros é o fato de os *butoístas* frequentemente revirarem os olhos para cima deixando o branco aparecer, ou envesgarem fixando os olhos no meio das sobrancelhas, como se exercitassem o terceiro olho. Na maioria das vezes as explicações são dadas por meio de metáforas. Por exemplo: o terceiro olho é o olho do êxtase divino e carnal, ou o olho da morte. Outras vezes o fato é explicado como um recurso para concentrar a mente, diminuindo a interferência do racional e levando o executante a um estado de meditação profunda enquanto dança. Conexão com as práticas meditativas hindus de crescimento interior. [...] Tradicionalmente, na simbologia hindu, o olho de Xiva ou a exteriorização do olho do coração designa o clarividente. A função do terceiro olho é possibilitar a percepção unitiva dos opostos. É um órgão de visão interior. BAIOCCHI, op. cit. p.88/177.

exemplo presente nesse trabalho de Kusuno, a cena onde um dos dançarinos traja um chapéu de cangaceiro enquanto realiza movimentos semelhantes ao de companhias japonesas de *butô*. Como criar um trabalho de *butô* que de fato presentifique, por exemplo, o nordeste? Uma vez que usufruir de uma indumentária típica unida a um corpo atado a matrizes de movimentos associados ao *butô* não seja suficiente.

Importante esclarecer que, apesar desta reflexão, não deixa de ser evidente a beleza e a importância de “O Olho do Tamanduá”. É preciso considerar a relevância de seu ineditismo ao propor uma investigação do *butô* unido às raízes nacionais há mais de duas décadas, em uma selva fechada, ainda não explorada e de difícil acesso. Foi graças a esse primeiro e árduo passo dado pela Cia. Tamanduá que atualmente é possível buscar novas rotas e dar continuidade a esses questionamentos que permanecem relevantes. É possível exemplificar como rota de investigação que se atentou a tal assunto o trabalho “Folhas Vermelhas” de Marco Xavier, solo criado pelo dançarino em 2008, treze anos após sua atuação em “O Olho do Tamanduá”, onde por mais potente que fosse sua dança ainda estavam presentes elementos daquilo que o senso comum associa e espera da cultura afro-brasileira. Marco desses exemplos é o que mais buscou subverter uma construção representativa e mimética em sua cena no “O Olho do Tamanduá”, mas em “Flores Vermelhas” é possível presenciar a ruptura completa desses elementos e ver um artista que se relacionou com o *butô* como procedimento poético para a investigação de seus atravessamentos. Investigou sua cultura não para afirmar uma identidade rígida, mas para logo em seguida transcender, desconstruir, decompor, diluir: presentificar seus mortos em um constante metamorfosear.

A dança *Butô*, por sua vez, tem como princípio técnico renunciar a qualquer possibilidade de simulação, imitação ou mascaramento, colocando em cena a crueza das transformações profundas de seu *nikutai* – o corpo de carne –, assumindo uma concepção de processo metamórfico que se afasta decisivamente da ficção ou da ilusão. Assim sendo, na perspectiva da dança *Butô*, o dançarino não deve representar mimando gestos cotidianos ou outros estímulos sobre a cena, mas desdobrar sensivelmente a sua própria consciência física diante do público, transformando-se realmente em qualquer elemento de tipo orgânico ou inorgânico, seja ele concreto ou abstrato³³.

³³ PERETTA, op. cit., p.28-29.

Pode-se dizer que “Quimera – O Anjo Vai Voando”³⁴ foi a possibilidade de ver as propostas da companhia em uma execução mais afinada. Ainda que haja algumas movimentações demasiadamente características do que é associado comumente à dança *butô* – como as mãos com dedos contorcidos – é visível que na exploração da lentidão dos corpos e dos estados de tensão buscava-se de fato uma investigação de temporalidades dilatadas e espacialidades intervalares repleta de suspensões. A maquiagem mais simples trazia apenas partes dos corpos pintadas de branco, numa proposição mais original e estilizada que não roubava a atenção para si. Quanto à indumentária algo semelhante ocorreu, utilizou-se figurinos cotidianos ou neutros e no lugar do *fundoshi* surgiu o nu, escolhas que libertaram o corpo para sua própria expressão sem interferências de elementos tão característicos da cultura nipônica. Uma marcante ação em “Quimera” foi a presença de sonorizações e vocalizações dos dançarinos, elemento relativamente incomum na história do *butô* e que no espetáculo foi explorado de modo contundente e poderoso. Lamentavelmente com a morte de Kusuno não foi possível ver os futuros trabalhos que provavelmente surgiriam, aprimorando ainda mais essa importante investigação. É bem possível acompanhar atualmente as pesquisas individuais que cada um de seus dançarinos desenvolveu, como diz o documentário “Takao Kusuno: O Marginal da Dança”, tais processos criativos são “como um conjunto de ilhas banhadas pelas águas da memória de Takao”.

Maura Baiocchi (1956-):

Paranaense, radicada em Brasília nos primeiros anos da adolescência, residindo em São Paulo desde 1990, é dançarina, atriz, *performer*, encenadora, diretora-fundadora da Taanteatro Companhia e mestra em comunicação e semiótica pela PUC de São Paulo com a dissertação “Corpo e Comunicação: O princípio Tensão na Experiência Taanteatro”. Viveu em 1987 no Japão, onde estudou com Kazuo Ôno e Min Tanaka. Publicou em 1995 o livro “Butoh – Dança Veredas D’Alma”, tornando-se pioneira na criação de um referencial bibliográfico, auxiliando a apresentação desse projeto ao Brasil. Além de ter organizado oficinas de *butô*,

³⁴ O espetáculo propunha um questionamento sobre a condição humana em situações limite. O assunto ser justamente o limiar entre a morte e a vida parece apontar que Kusuno já sentia o presságio de sua morte ao relacionar-se com a doença, com as constantes idas ao hospital e com o tempo.

promoveu a “Mostra 95’ Butoh e Teatro Pesquisa” – trazendo ao país artistas como Ko Murobushi³⁵ e Min Tanaka³⁶ pela primeira vez – e mantém a Taanteatro Companhia desde 1991 ao lado de Wolfgang Pannek³⁷, que apesar de já ter partido para investigações muito além do butô, continuam afinados a algumas premissas de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno. Este sub-capítulo pretende apontar porque Maura Baiocchi permanece como um dos importantes nomes relacionados à história do butô no Brasil³⁸. Antes, um breve histórico:

Na segunda metade de 1985, vi Ohno pela primeira vez, em foto publicada na revista “Japão Ilustrado” (nº 3) [...] “Vinda dos Nossos Sonhos Mais Selvagens” era o título da extensa matéria, fartamente ilustrada com fotos magistrais de Munezuke Yamamoto. Logo no primeiro parágrafo, palavras causavam impacto: “Butoh é uma das mais arrojadas formas de dança contemporânea, única do Japão. Expressa ao mesmo tempo tantas ideias diferentes que é quase impossível defini-la. Em suas apresentações mais memoráveis, gente comum e *happening* tornam-se imagens de sonhos e pesadelos. Os corpos dos dançarinos – nus e objetos físicos pintados – movem-se vagarosa e pesadamente e assumem posturas as mais bizarras. As imagens que daí resultam deixam no espectador uma estranha sensação. Butoh choca e surpreende”. [...] Após devorar o texto e as imagens da reportagem, permaneci por algum tempo atordoada, como se tivesse sido atingida por um torpedado ou estivesse sonhando acordada. Tal a força das imagens ali impressas³⁹.

O encontro de Baiocchi com Ôno ocorreu em sua primeira vinda ao Brasil em 1986, devido a uma apresentação especial de “Du-Elo” – trabalho de dança de Maura Baiocchi e Eliana Carneiro – em uma sessão especial a Kazuo Ôno, Yoshito Ôno, Yuji Kusuno, Takao Kusuno e Felícia Ogawa, realizada no *foyer* da Sala Villalobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Distrito Federal). Após a apresentação,

³⁵ (1947-2015) Um dos principais nomes da dança butô, estudou com Hijikata entre 1968 e 1969. Em 1970, fundou o grupo de butô *Dairakudakan*, junto com Akaji Maro e outros. Em 1974, Murobushi fundou a revista de butô *Hageshii Kiseitsu* (Temporada Violenta) e no mesmo ano inaugurou uma companhia feminina de butô com Carlotta Ikeda (1941-2014). Dois anos depois, ele formou o grupo masculino de butô *Sebi*.

³⁶ (1945-) Foi dançarino de balé e dança moderna quando em 1974 rompeu com essas e iniciou uma investigação mais experimental. Em relato pessoal, conta que ao assistir Hijikata pela primeira vez, evitou-o por anos, até que o procurou nos últimos anos de sua vida tornando-se assim um de seus principais aprendizes. Min Tanaka matem a Cia. *Maijuku* e ministra oficinas em sua fazenda onde aplica o procedimento de criação que desenvolveu chamado *Body Weather*.

³⁷ (1964-) Diretor, autor e produtor, nascido em Duisburgo (Alemanha). Está no Taanteatro desde 1992 como integrante e desde 1994 como codiretor.

³⁸ Seu conteúdo está amparado em dados e informações presentes em materiais de divulgação e imprensa registrados pela Taanteatro nos últimos vinte cinco anos, em seus livros “Butoh: Dança Veredas D’Alma”, “Taanteatro: Caderno 1”, “Taanteatro: Teatro Coreográfico de Tensões” e “Taanteatro: MAE: Mandala de Energia Corporal” e nas inúmeras entrevistas realizadas pelo autor da presente pesquisa com seus fundadores.

³⁹ BAIOCCHI, op. cit., p.37-39.

Kazuo escreveu um breve poema em homenagem⁴⁰. Maura já vivia um percurso artístico consolidado, vivendo experiências no campo das artes cênicas desde 1976, conduziu entre 1984 e 1986 laboratórios de dança e teatro na Universidade de Brasília e na Faculdade de Teatro Dulcina. Ao fim de 1986 embarcou para o Japão com o objetivo de estudar com Kazuo Ôno. Em janeiro de 1987, assistiu às homenagens de aniversário de um ano de morte de Tatsumi Hijikata. Iniciou seus estudos com Ôno em Yokohama. Também participou de oficinas do grupo *Maijuku* dirigido por Min Tanaka⁴¹.

Estudo com Ohno três dias por semana, com uma carga horária de três horas a cada encontro. Sem nenhuma orientação formal, as aulas são guiadas pelos relatos poéticos do dançarino em torno do fenômeno de criação. De forma delicada, Ohno transmite sua filosofia da dança enquanto processo de gênese: “Butoh é como a vida sendo gerada no ventre materno. A energia e os mecanismos do butoh e da vida são os mesmos. O mundo do butoh deveria ser aquele do ventre materno.” Convida-nos a uma economia do movimento, afirmando que mesmo “parados podemos nos expressar”, e defende uma dança livre de pantomima e de expressões do cotidiano que “não jogam luz na realidade”. [...] Em sua busca incessante do gesto espontâneo aberto ao acaso, Ohno aponta para uma das infratensões da dança butoh: a tensão entre o “corpo-morto” (vazio, não significativo) e o corpo culturalmente standardizado. [...] A maneira como Ohno ensina é única e intransferível como uma impressão digital. Ele não passa nenhum exercício físico, não mostra nem repete passos ou gestos, mas nos sensibiliza e potencializa por meio de longas narrativas poéticas em torno de seus temas prediletos. Em seguida, nos convida à improvisação *free style*⁴².

Foi nesse período que a artista já iniciou um fértil processo de criação de solos onde o butô esteve como forte linguagem. Entre 1987 e 1992 foi possível presenciar o “butô de Maura Baiocchi”. Dentre os trabalhos realizados no Japão

⁴⁰ “A Maura e Eliana: Vi a sua dança acompanhada de uma música misteriosa. Lembro-me de pote de fundição de alquimia. Deixa cair do seu interior os casacos do universo, um a um. Parece uma substância estranha que um mágico vai deixando cair na terra. Aquela substância estranha será que é placenta que testemunha o nascimento de uma vida? O corpo físico é o casaco do universo que veste o espírito. O leite materno começa a se derramar cobrindo a terra”. Ôno apud BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p.171.

⁴¹ “Com Min Tanaka, estudo por duas ocasiões, em 1987 e em 1998, quando frequentei seu *Weather Body Laboratory*, residência artística em uma zona rural próxima de Tóquio. Seus treinamentos diários, com seis horas de duração, são divididos em duas horas de deslocamentos vigorosos, duas horas de massagem e alongamento em duplas e duas horas de improvisação. Em comparação com as imagens oníricas de Ohno, a poética de Min é rústica e cruel: dançar como um mendigo bêbado que caminha e de repente urina na calçada. A infratensão recorrente que mobiliza seu trabalho, Min Tanaka expressa assim: “nosso corpo adora tradição; sinto butoh quando encaro meu corpo tradicional [...]. Vanguarda é um intenso caso de amor com a tradição”. O período de estudos com Tanaka inspira a construção de práticas Taanteatro como Esforço e Caminhada, além de estimular a realização de performances na natureza. BAIOCCHI; PANNEK, 2013, p.41.

⁴² Ibidem, p.39-42.

estão “*Hansen Jo*”⁴³, criado para vernissage do artista plástico Sebastião Rezende na *Gallery Space 21*; “*Voice Phrase*”, para música eletrônica de Kazuo Uehara no Teatro *Seibu 200*; “*Iansã*”, no *Striped House Museum of Art*, para instalação de Nourit Masson-Sékiné; “*Iemanjá*”, no *Agora Studio*, com voz ao vivo da cantora Marília Yoshimassu⁴⁴. Também performou no *Black Box Bar* em instalação fotográfica de Nourit Masson-Sékiné e nos teatros *Enkei* e *Jan Jan* (Tóquio) e nas ruas de Yokohama com o grupo *Mugon Geki*, dirigido por Ikuo Mitsuhashi. Convidada para o *Hinoemata Performance Festival* cria “Entre a Espada e a Parede”, prelúdio para “Subtração de Ophelia”. Neste evento, também se apresentam Kazuo Ôno, Yoshito Ôno e outros fortes nomes da cena contemporânea japonesa. Este espetáculo foi a primeira vez que uma dançarina brasileira foi premiada e selecionada, no contexto do *Post-Hinoemata Performance Festival*, para apresentar-se com nova obra autoral. Para esse fim criou e apresentou “Três Filhas e Um Olho D’Água: Iansã, Oxum e Iemanjá” no Teatro Terpsicore (Tóquio), apresentando a cada dia uma das três performances que criou intituladas com o nome das orixás citadas⁴⁵.

Retornou ao Brasil em 1988 e criou “Variação em Negro” e “Variação em Branco”, a convite do diretor teatral Plínio Mósca para integrar o espetáculo “A Florbela”, inspirado na obra da poetisa portuguesa Florbela Espanca. Também criou “Brasília Noiva” para o evento “Atos para Athos” em homenagem ao artista plástico Athos Bulcão. Neste mesmo ano, Maura apresentou “Quando Somem As Borboletas: Danças Transparentes”, concebido e coreografado por ela, com desenho de luz e direção de palco de Takao Kusuno. O trabalho, dividido em três movimentos – Himalaia: Origem da Alma, Lembrança do Brasil e Estreito de Bering – foi premiado pela APCA do Distrito Federal como melhor espetáculo e apresentado em Bremen (Alemanha) em 1989. Em Viena (Áustria) é pré-selecionada com o solo “Estreito de Bering” para participar do *Choreographic Workshop Vienna’89*⁴⁶. Neste mesmo ano retomou a parceria com Kazuo Uehara em um espetáculo multimídia com direção e iluminação de Yuji Kusuno, realizado no *2nd International Music*

⁴³ “Espiral”.

⁴⁴ As performances “Iansã” e “Iemanjá”, unidas à performance “Oxum”, criada em seguida por Maura, são os movimentos que formam o espetáculo “Três Filhas e Um Olho D’Água”.

⁴⁵ BAIOCCHI; PANNEK 2007, p.172-174.

⁴⁶ Curadoria de Ismael Ivo e Karl Regensburger.

Festival em Tega (Japão) e em seguida apresentado no Museu de Arte de São Paulo (MASP) no evento “Japão: Arte e Música Hoje”⁴⁷.

Em 1990 estreou “Absolutas”⁴⁸, espetáculo composto pelas coreografias “Subtração de Ophelia”, “Variação em Branco”, “Variação em Negro”, “Himalaia” e “Estreito de Bering”. Nesse período Maura começou ser convidada para ministrar oficinas de butô, colaborando com o diretor teatral Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) e com o Teatro Vento Forte, dirigido na época por Ilo Krugli⁴⁹. Foi através das práticas realizadas no Teatro Vento Forte e posteriormente nas oficinas que ministrou no Teatro da Universidade Católica (TUCA), que Baiocchi iniciou a compilação de suas investigações e ideias acerca do que viria a ser futuramente as dinâmicas da Taanteatro. Coreografou “A Noiva que se Assusta Vendo A Vida Aberta” com sua primeira turma de alunos em São Paulo⁵⁰.

Em 1991 prosseguiu com sua pesquisa no Estúdio de J. C. Viola, onde surgiu o Núcleo Taan Técnica Butoh⁵¹. O primeiro trabalho concebido e dirigido por Maura com este grupo foi “O Quadrado que Ri”⁵² (prelúdio para “O Livro dos Mortos de Alice: Danças Transitórias”, de 1992). Foram as experiências realizadas por esse Núcleo que culminaram na fundação da Taanteatro Companhia. O impulso decisivo para a consolidação da Taanteatro foi a seleção da Bolsa Vitae de Artes, que Maura ganhou com o projeto de pesquisa e criação intitulado “Taanteatro: Uma Pesquisa Para A Transformação da Dança”. Apesar da estreia de “Frida Kahlo: Uma Mulher de Pedra Dá Luz À Noite” ter ocorrido antes de “O Quadrado que Ri”, é possível encarar o espetáculo como ponto inaugural da Taanteatro e um divisor entre os trabalhos realizados de 1987 a 1990 e o que veio a realizar a partir de 1991, uma transição para uma nova fase de investigação mais autoral que se enveredou para a edificação da companhia. Maura foi a primeira latino-americana a apresentar-se em um evento internacional voltado a dança butô, o “*Butoh & Related Arts Festival’92*”,

⁴⁷ Ibidem, p.174-176.

⁴⁸ Apresentada no Teatro Crowne Plaza, com curadoria de Sérgio Mamberti.

⁴⁹ Devido a tais convites, transferiu-se para São Paulo, onde vive até hoje.

⁵⁰ Elenco: Ádega Olmos, Ana Lúcia Guimarães, Beth Goulart, Cecília Borges, Cissa Carvalho, Clarissa Drebtchinsky, Elaine Carvalho, Flávia Pucci, Rachel Mendes e Valdir Raimundo. Isa Gouvêa foi a assistente de direção. Ibidem, p.176-178.

⁵¹ Por vezes também nomeado como “Taan Teatro Butoh” em alguns materiais de divulgação da época.

⁵² Entre os *performers* estão Adilson Nascimento, Isa Gouvêa e Valter Felipe.

em Bremen. Nesse mesmo ano (1992) realizou uma palestra sobre o tema no SESC Santos (São Paulo) no “Festival SESC de Dança” e em 1993 realizou a palestra “Butô: de Kazuo Ôno ao Ocidente” na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)⁵³.

Em 1995 Baiocchi e Pannek realizaram com patrocínio da Fundação Banco do Brasil e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo a “Mostra 95’ Butoh e Teatro Pesquisa”, evento internacional realizado em São Paulo, Curitiba e Brasília que ofereceu um panorama diferenciado do butô e das artes cênicas investigativas por meio de apresentações, palestras, mesas redondas, oficinas, publicações, performances, instalações fotográficas e mostra de filmes e vídeos. Foi a primeira vez que o país teve um evento desta dimensão relacionado à dança butô possibilitando maior difusão da temática e de trabalhos relacionados. Como já mencionado, a mostra trouxe ao Brasil pela primeira vez os artistas Min Tanaka e Ko Murobushi, além de Urara Kusanagi, Iwana Masaki, Jürgen Mueller-Othzen e Nourit Masson-Sékiné. Na cerimônia de abertura, Maura lançou o livro “Butoh: Dança Veredas D’Alma”, com prefácio de Masson-Sékiné. A mostra também contou com trabalhos de grupos brasileiros investigadores da linguagem corporal e do fazer teatral: Lume (Campinas), Neo Iaô (Vitória), Monte Azul (São Paulo), Orlando Furioso (São Paulo), entre outros. Apresentou também solos de brasileiras pesquisadoras da dança, do teatro e do canto: Cecília Borges, Felícia Johannson, Flavia Pucci, Julia Pascale, Madalena Bernardes e Simone Reis⁵⁴.

Outro feito inédito ocorreu em 1996, quando a Taanteatro e Min Tanaka realizam a primeira encenação dirigida por um dançarino japonês de butô com um elenco de brasileiros, “A Conquista” – inspirada em “A Conquista do México” de Antonin Artaud – foi um extenso projeto que movimentou ao menos uma centena de pessoas desde o processo seletivo até a elaboração do espetáculo dirigido por Tanaka e que possibilitou um trânsito direto entre um dançarino-aluno de Hijikata, artistas e público brasileiro. Nesse período também foi encenado “*In The Mood of A Black Mountain*”, protagonizado por Min Tanaka com participação de Baiocchi⁵⁵. Wolfgang Pannek coproduziu em 1998 a remontagem de “A Conquista” no Japão,

⁵³ Ibidem, p.178-181.

⁵⁴ Ibidem, p.182.

⁵⁵ As duas apresentações ocorreram no Tetro Sérgio Cardoso (São Paulo).

apresentado no *Setagaya Public Theater* (Tóquio). Valter Felipe com “*In Bilie*” e Maura Baiocchi com “Matéria 1ª Forma”, participam do *Tropico of Capricorn/6 Dancers from São Paulo* evento realizado no Teatro *Plan B* (Tóquio), dirigido por Min Tanaka⁵⁶.

Em 2006, com apoio da Fundação Japão, realizaram “Expedição Butoh”, que contou com mostra de vídeos e palestra de Nourit Masson-Sékiné a respeito do tema. Esse evento integrou a Mostra Taanteatro 15 Anos. Em 2010, ano da morte de Kazuo Ôno, Maura realizou em sua homenagem uma pequena oficina intitulada “Butoh-Ohno”, em Tivoli (Nova Iorque). Em 2015 e 2016, realizou três oficinas intituladas “Butoh, Dança Veredas D’Alma”⁵⁷, duas em São Paulo (2015/2016) e uma em Córdoba, Argentina (2016). Há vinte e cinco anos a companhia tem criado diversos trabalhos artísticos que investigaram principalmente os universos poético-filosóficos de Antonin Artaud e Friedrich Nietzsche.

Heranças e Reflexões:

É vasto o número de trabalhos, projetos e oficinas que a Taanteatro Companhia realizou desde 1991, e ao considerar a expansão de sua pesquisa muito além da dança butô, apontou-se até aqui os projetos mais voltados a esta linguagem, entretanto como discernir ou eleger quais foram os trabalhos correlacionados em maior ou menor grau ao butô, quando a presente pesquisa apresenta-o justamente como práxis poética e sem estruturação atávica de uma técnica ou estética específica?

Não há dificuldade em reconhecer influências diretas do butô quando um projeto traz no próprio título tal informação, como em “Núcleo Taan Teatro Butoh”, “Mostra 95’ de Butoh e Teatro Pesquisa”, ou no caso dos projetos que tiveram colaboração direta de artistas como Min Tanaka, entretanto como não citar “Frida Kahlo: Uma Mulher de Pedra Dá Luz À Noite”, de 1991, onde o próprio título já traz expressão diretamente relacionada com as premissas de diluição de corporeidades muito além da humana; ou “O Livro dos Mortos de Alice”, de 1992, que retratou as

⁵⁶ Ibidem, p.185-189.

⁵⁷ O autor da presente pesquisa foi ministrante convidado responsável pela parte teórica das oficinas realizadas na cidade de São Paulo, nas duas ocasiões (2015 e 2016).

peregrinações de vida e morte – matriz poética elementar da dança *butô* – de uma Alice permeada por obras como “O Livro Egípcio dos Mortos” e “Hamlet”, além de uma infinidade de poéticas mitológicas greco-romanas, hindus, judaicas e afro-brasileiras. Como ignorar as influências e sincronismos com a dança *butô* nesses trabalhos?

Por tal razão apresentar-se-á agora, por meio da análise de suas obras e processos, os principais elementos e dinâmicas presentes no trabalho da companhia, para então apontar possíveis correspondências com a dança de Hijikata e Ôno. Antes uma advertência: é importante a compreensão de que tais sincronismos entre a Taanteatro e o *butô* estão longe de fazer da Taanteatro uma companhia de *butô*, uma vez que suas investigações nessas mais de duas décadas beberam de inúmeras outras fontes artísticas e filosóficas, tal ideia seria reducionista e também impossibilitaria justamente a proposta da pesquisa que visualiza o *butô* como propositor de uma epistemologia poética potencializadora de processos além e aquém de suas próprias correspondências iniciais. Maura Baiocchi e a Taanteatro Companhia desenvolvem uma abordagem teórico-prática singular da presença cênica e da cena, o *butô* nesta trajetória foi uma das diversas artes estudadas, não tendo o papel de linguagem protagonista da companhia.

Dinâmicas da Taanteatro:

Princípio de Tensão:

A palavra *dança* deriva do prefixo sânscrito *tan* que significa tensão, alongamento. Nessa perspectiva etimológica, e em função do percurso prévio de sua criadora, focado na dança, o taanteatro seria um teatro coreográfico fundado no princípio de tensão. Taanteatro é teatro coreográfico de tensões⁵⁸.

A qualidade e a eficácia da comunicação estão diretamente ligadas à capacidade de operar tensões. Tensão é a entrelinha dinâmica que relaciona as singularidades da vida (corpos, objetos, gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, etc.). Surge como diferença de potencial entre corpos, forças e formas e articula processos de interação entre os mesmos. Corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram os estados dos corpos, atravessando-os⁵⁹.

⁵⁸ Ibidem, p.52.

⁵⁹ BAIOCCHI; PANNEK, 2013, p.26.

O princípio de tensão é a premissa que a Taanteatro já traz em seu nome. Maura Baiocchi percebeu que o corpo em arte experimenta justamente a tensão de estar sempre entre forças e formas que são ao mesmo tempo opostas e complementares. O pensamento filosófico de Wolfgang Pannek fortalece a proposta ao recordar Gilles Deleuze em “Nietzsche e a Filosofia” que diz “o que é um corpo? [...] Nada mais que *quantas* de força numa relação de tensão mútua”, e complementa com a seguinte reflexão: “Tensão e acontecimento cênico emergem de encontros entre corpos, forças e formas no espaço-tempo e, no instante seguinte, se transformam em polos de novos acontecimentos”⁶⁰.

É possível supor que tenha sido a força dessa investigação tensiva de Baiocchi o que Kazuo Ōno viu em “Du-Elo”, de 1986. Uma vez que o botão está em um território intermediário entre a vida e a morte, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre o corpo social, o corpo biológico e o corpo-carne-desconhecido, pode-se dizer que essa dança se desenvolve através da percepção destas oposições tensivas que ocorrem no “entre”, um espaço-tempo intervalar onde tudo está grávido de seu oposto. Maura comenta que certa vez Kazuo Ōno, ao acompanhar um de seus trabalhos disse: “*Always tension!*”⁶¹.

Pentamusculatura:

Porque os cataplasmas não nasceram do espírito santo e sim da aplicação manual, a vontade não é um fluido, é um gesto, a espessura é a consequência de um trabalho de empurrão, de petrificação, e não de um espírito⁶².

[...] aquele que despertou e experimentou o conhecimento diz: sou inteiramente corpo e nada mais: a alma é apenas uma palavra para algo em meu corpo⁶³.

Outra proposta desenvolvida pela Taanteatro é a Pentamusculatura: consiste em compreender cinco musculaturas interconectadas que, sendo porosas, interativas, em constante processo de reconfiguração e sem divisões hierárquicas entre si, integram todos os aspectos da cena, da vida e do corpo. São elas: a musculatura aparente, que abarca formas, tamanhos, cores, incluindo, por exemplo,

⁶⁰ Ibidem, p.28.

⁶¹ Ibidem, p.40-41.

⁶² ARTAUD apod UNO, 2012, p.38.

⁶³ NIETZSCHE, 2012, p.48.

marcas, cicatrizes, tatuagens que caracterizam a aparência, bem como figurinos e adereços em contato direto com o corpo do *performer*; musculatura interna, ou tudo que existe debaixo da pele, que é constituída pelos sistemas do corpo, como músculos, ossos, ligamentos e tendões, órgãos, glândulas, veias, artérias, membranas, fluidos, células, etc.; musculatura transparente, ou a psiquê e suas funções, como sensação, sentimento, emoção, pensamento, razão, memória, intuição, imaginação, sonhos; musculatura absoluta, objeto de crenças numa realidade além de toda a existência particularizada, na Física corresponde à grandeza da Energia que permanece idêntica em meio a todas as transformações da matéria; e a musculatura estrangeira, ou tudo que existe no meio ambiente “externo” ao corpo, como o ar que se respira, os objetos animados e inanimados, os outros corpos pentamusculares, os reinos vegetal, mineral e animal⁶⁴.

Ao utilizar o termo musculatura, transfere-se todos os campos para a esfera da ação – até mesmo o campo psicológico, ideal e/ou transcendente –, sendo assim, essa noção de certo modo esclarece e amplia as perspectivas e limites do corpo, uma vez que esse poderia abarcar em certo nível todas as forças e formas existentes. É possível ver aqui uma sincronia com o pensamento imanente de Hijikata em relação ao corpo, concebido como agente único de toda vida e ação, não segregado nem hierarquizado em divisões como corpo/mente ou corpo/espírito.

Mitologia (Trans)Pessoal:

A expressão mitologia pessoal surgiu pela primeira vez no campo da psicologia, que acredita na necessidade do reconhecimento e da análise de fatores e narrativas bem mais amplos que os restritos ao horizonte das relações familiares e da infância. Stanley Krippner, psicólogo americano, ensina que “um mito pessoal é uma estrutura cognitiva – um padrão de pensamento e sentimento – que dá sentido ao passado, define o presente e direciona o futuro. Sua função é explicar, confirmar e sacralizar a experiência individual, num procedimento análogo ao que os mitos culturais tiveram, anteriormente, no âmbito global da sociedade⁶⁵.”

⁶⁴ Ibidem, p.28-29.

⁶⁵ BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p.158. Em informação obtida diretamente com Wolfgang Pannek, o termo mitologia pessoal foi introduzido em 1956 pelo historiador da cultura e psicoanalista austríaco Ernst Kris em “*The Personal Myth A Problem In Psychoanalytic Technique*”. Em 1988, os psicólogos David Feinstein e Stanley Krippner, debruçando-se sobre tal tem, publicaram o livro “*Personal Mythology*”.

O procedimento de criação base da Taanteatro Companhia oferecido aos *performers* que os procuram é denominado Mitologia (Trans)Pessoal. Em correspondência a ideia anteriormente apresentada acerca do corpo (e do ser) como reservatório das memórias absorvidas, um acúmulo de experiências constituído por estratos pessoais, coletivos e universais, Baiocchi desenvolveu um procedimento de exploração desse conteúdo. Válido alertar que “a mitologia pessoal não é somente o levantamento do acervo de uma memória morta, mas uma (re)invenção da memória”⁶⁶, além de uma “anulação da fronteira explícita entre obra e vida”⁶⁷.

A Mitologia (Trans)Pessoal é dividida em dois procedimentos. O primeiro foca na sondagem e escavação da Mitologia Pessoal, narrativas e imagens reais ou ficcionais (oníricas, imaginárias) que estruturam vida do *performer*, de onde esse pode encontrar temas e elementos relevantes para sua criação artística. O intuito é promover, através do levantamento e análise desse material a conscientização do *performer* de fatores que delimitam sua existência individual: dados biográficos, influências socioculturais, ideologias, desejos, identificações, acontecimentos marcantes, autoimagem, etc.⁶⁸. Em seguida, vem o processo de seleção e “Transpessoalização” do tema que será abordado na ação cênica, onde se transcende as dimensões subjetivas do material, relacionando-a com realidades simbólicas, arquetípicas, literárias e socioculturais, promovendo uma superação de condicionamentos e limitações da narrativa pessoal. Essa transformação ocorre por vias diversas: a reflexão do *performer* sobre sua mitologia, o diálogo com seu orientador, diretor e/ou colegas, o estudo de referências empíricas, teóricas e ficcionais. Tomando certa distância, o *performer* pode redimensionar sua mitologia e retornar a ela com maior capacidade de intervenção, associando suas tensões essenciais a problemáticas atuais ou atemporais, que transfiguram, ampliam e diversificam o âmbito referencial de seu trabalho sem abandonar sua potência energética original.

Um último fator acerca do tema é a consonância da Mitologia Pessoal com o seguinte parágrafo de “Butoh: Dança Veredas D’Alma”:

⁶⁶ Ibidem, p.160.

⁶⁷ Ibidem, p.161.

⁶⁸ Tal investigação se dá no trabalho da Taanteatro por meio da realização de um questionário e em diálogo com um orientador/provocador que busca auxiliar o *performer* a encontrar os tópicos mais potentes que surgiram nas respostas.

Há uma diferença sensível entre dançar algum fenômeno que existe internamente, gravado no corpo [...], e dançar algo que existe fora do corpo. A paisagem interior emerge do corpo naturalmente, como uma imagem virtual dos dados da memória individual-coletiva. [...] 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 pessoais⁶⁹.

Parece que o procedimento de Mitologia (Trans)Pessoal foi o aprimoramento técnico algo que Baiocchi já havia sondado em suas investigações anteriores, sobretudo acerca do que chamou outrora de Paisagem Interior. O que interessa, sobretudo, é a possibilidade de uma investigação dos diversos modos possíveis de “explorar o conteúdo e a potencialidade da maturação das imagens, formas e dramas psíquicos temporais e atemporais [...] um mergulho no inconsciente que tencionará nossa noção identitária produzida no consciente”⁷⁰.

Estados da Matéria:

[...] Esta apresentação de dança reduz o corpo a sua pura existência, se bem que quando o endereço e o nome de um indivíduo lhe são arrancados, o corpo terá naturalmente seu lugar. Pouco importa o que você faz. Importa somente o que você se deixa fazer; então se pode dizer que é o mundo que se lança no corpo. [...] Pequenas placas de metal se metamorfoseiam bruscamente em telas. As imagens projetadas lá embaixo não são cadáveres de uma ação. Fragmentado através destas telas, vocês terão pela primeira vez o corpo decomposto e unificado de uma só vez⁷¹.

Um interessante dispositivo de exploração das múltiplas corporeidades possíveis ao *performer* é o procedimento presente em uma das metodologias da companhia denominado Estados da Matéria⁷², onde o artista busca por meio da visualização, da imaginação e da alternância de seu tônus metamorfosear-se em ar, água, lama, pedra, fogo, etc.. Abaixo segue apenas um trecho da descrição de tal procedimento (estados do ar e da água), para que se perceba o modo de escrita, ora

⁶⁹ BAIOCCHI, op. cit., p.19-20.

⁷⁰ Ibidem, p.157.

⁷¹ Hijikata, apud UNO, op. cit., p.46.

⁷² Uma das sete danças do processo de investigação criativa criada por Maura Baiocchi denominada Mandala de Energia Corporal, segundo as palavras da própria autora: “A gestação do MAE começa a partir de uma múltipla indagação que acompanha meu processo de construção e realização de um tipo de corpo-dança não instrumentalizado. Um corpo potente e desejante de comunicação e liberdade criativas sem fronteiras. Em outras palavras: que abordagem prática possibilita a compreensão, o desenvolvimento e o manejo do corpo enquanto fenômeno energético capaz de concretizar sua potência criativa para além de formas ou estilos de dança consagrados?”. BAIOCCHI; PANNEK, 2013, p33.

com ações claramente estabelecidas e ora apenas com imagens, proposta para que o praticante possa investigar esses estados:

1) Preparação: [...] por meio da visualização, gaseificar-se, ou seja, metamorfosear-se em ar do ambiente no qual se está imerso. Iniciar a metamorfose a partir de qualquer uma das esferas da pentamusculatura. Naturalmente, o corpo todo vai sendo tomado por uma sensação de leveza ondulatória, como se flutuasse. [...] Respirar normalmente [...] 2) Movimentar um dos braços da frente para trás e de trás para frente. Desenhar um semi-círculo, seguindo-o com os olhos-ar, torcendo a cintura sem mover a pelve. Pés não saem do lugar. 2.1) Repetir o passo anterior com o outro braço e continuar alternando os braços-ar por cerca de dois minutos. 3) Do gasoso para o líquido: ir imprimindo um grau maior de contração aos músculos. Continuar com o mesmo movimento básico dos braços descritos acima. Mentalizar a pentamusculatura, transformando-se em um lago de água límpida. Lembrar-se de metamorfosear o esqueleto, os pequenos músculos dos pés, mãos, face, músculos posteriores das pernas, costas, etc. Também não esquecer de metamorfosear o “fora”, o ambiente ou a musculatura estrangeira. Liquefazer por cerca de dois minutos⁷³.

Vê-se nesse procedimento uma possibilidade de investigar a ideia de reificação do corpo proposta por Hijikata. Esse corpo que transcende seu estado de ser humano para explorar outros estados – animais, vegetais, minerais, objetos, elementos, etc. – surge na maioria dos trabalhos da Taanteatro. Esses corpos em potência podem ser visto em “Cerrado Ancestral” vídeo tríptico onde Maura apresenta-se como o próprio Cerrado, repleto de seus seres reais e imaginários, que clamam pelo fim da devastação. Tal estado também é perceptível em alguns títulos como “Frida Kahlo: Uma Mulher de Pedra dá Luz à Noite” e “O Quadrado que Ri”, de 1991, “Arará! Histórias que os Ossos Cantam”, de 1997 ou “Máquina Zaratustra”, de 2006.

O corpo reificado e seus estados possíveis envereda o pensamento para o que, particularmente, atrai a atenção da presente pesquisa para a Taanteatro: a presentificação da força ctônica na carne. “Androgyne – Sagração do Fogo”, solo multimídia de Alda Maria Abreu com direção de Maura Baiocchi, foi mais além da proposta acerca da identidade sexual e inquisições de gênero: em muitos momentos

⁷³ Ibidem, p.101-102.

Alda apresenta em si a força telúrica e avassaladora dos subterrâneos da terra⁷⁴. Um ser andrógino e metamorfo, nu, que ora é pura selvageria e ora mesclasse com o todo da Natureza – templo de Satã – nos relembra: “humanos em volta da fogueira comerão o grande vazio que sairá desse ventre”⁷⁵. Nessa pequena frase está contida toda a questão abordada no capítulo dois desta dissertação, eis aqui o convite trágico que a terra, esse útero-túmulo, faz a todos diariamente.

A dança butoh me atrai, sobretudo, porque tem em sua base a questão enérgica e intensiva do corpo. Tenho essa certeza desde a primeira vez que vejo Ohno dançar. [...] Me fascina a qualidade de seus movimentos que, bem mais que uma simples combinação de passos, são um poema corporal espontâneo. Mais que uma coreografia apolínea exaustivamente ensaiada para o simples deleite estético dos olhos, sua dança dionisíaca, forte e frágil ao mesmo tempo, desafia nossa percepção e nos desterritorializa⁷⁶.

Não é somente em “Androgyne” que tal questão está presente. Como já dito, a companhia criou inúmeros trabalhos alicerçados nos pensamentos de Nietzsche e Artaud, que trazem em sua filosofia e poética – cada um dentro de seu espectro – analogias ao que aqui foi chamado de saber ctônico. Como exemplo de elementos diluidores das forças apolíneas que constantemente surgem nos trabalhos da companhia, pode-se citar a glossolalia, fenômeno linguístico muito presente no trabalho de Artaud, onde seu executor parece falar uma língua desconhecida. A glossolalia pode ser vista sobre três aspectos: religioso, patológico ou lúdico. No campo artístico sua presença remete a possibilidade de romper com os limites atávicos da língua, onde o som é capaz de expressar e gerar interpretação suficiente. O corpo também costuma trazer a sensação de diluir tanto suas construções cotidianas como o virtuosismo e esteticismo antes comum no campo cênico, por meio da desarticulação e dissociação dos movimentos e de uma linguagem não mimética – mais afinada a ideia de apresentação e presentificação do que de representação e interpretação – com elementos de cunho surrealista e dada.

⁷⁴ Acerca da reificação do corpo, uma curiosidade: As coreografias de “Androgyne” são compostas por “*Danças-Objeto*”, promovendo no corpo da dançarina três metamorfoses: do Corpo-Ovo ao Corpo-Fogo, culminando no Corpo-Cinza.

⁷⁵ Frase presente no *folder* do espetáculo.

⁷⁶ *Ibidem*, p.38.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A sensibilidade superlativa de Hijikata desenvolveu a individualidade de cada dançarino e, através de suas performances de dança, revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia pessoal de vida ou de uma epistemologia¹.

Nas últimas décadas outras portas de acesso surgiram no país além de Baiocchi e Kusuno e cada uma delas mereceria uma investigação minuciosa. Aqui, focou-se no momento gênese do butô no Brasil para que o leitor conhecesse esse “olho d’água” de onde brotou todas as outras fontes. Após Maura, artistas como Marta Soares², Ligia Verdi³ e Ana Chiesa⁴ também rumaram para o estúdio de Kazuo Ôno. Outro exemplo é o Núcleo Lume⁵, interessado em intercâmbios para o estudo de novos modos de fazer e pensar arte teve como artistas convidados três colaboradores de Ôno e Hijikata: Tadashi Endo⁶, Natsu Nakajima e Anzu Furukawa. No campo teórico Christine Greiner⁷ merece congratulações pelos anos que vem percorrendo sobre o tema e auxiliando seu entendimento. Em 2015, vinte anos após a publicação do primeiro livro em português sobre o tema⁸ é publicada pela Editora

¹ GÔDA apud KLEIN, 1988, p.79.

² Doutora em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em 2012, possui graduação em *Bachelor of Arts - State University of New York* (1993) e mestrado em Comunicação e Semiótica também pela PUC-SP (2000). Bailarina e coreógrafa, estudou com Kazuo e Yoshito Ôno entre 1994 e 1995.

³ Foi aluna de Kazuo Ôno de 1987 a 1990. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), defendeu a dissertação “O Butô de Kazuo Ôno”, onde por meio de transcrições dos treinos, sintetizou as principais características da filosofia do butô de Kazuo Ôno.

⁴ Atriz licenciada em Artes Cênicas pela ECA/USP) no ano de 2006, estudou com Kazuo e Yoshito Ôno entre 2000 e 2003.

⁵ “O LUME é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro”. Fonte: <http://www.lumeteatro.com.br>.

⁶ Foi com Tadashi Endo o grupo desenvolveu maior número de trabalhos, o dançarino dirigiu e coreografou os espetáculos “Você”, com Ana Cristina Colla, “Sopro”, com Carlos Simioni e “Shi-Zen: 7 Cuias”, com Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti.

⁷ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, fez seu pós-doutorado pela Universidade de Tóquio e transformou seu doutorado no livro “Butô, Pensamento em Evolução”, além de ter criado diversos artigos a respeito do tema.

⁸ “Butoh: Dança Veredas D’Alma” de Baiocchi

Perspectiva a obra que enfim possibilitou ao leitor brasileiro maior dimensão acerca dessa dança, seu nome: “O Soldado Nu: Raízes da Dança Butô” de Éden Peretta⁹, leitura obrigatória para os interessados no assunto.

Aqui faço uma pausa e peço permissão para enfim falar em primeira pessoa, fazendo daquilo que alguns chamam de considerações finais uma espécie de narrativa acadêmico-poética, uma vez que considero já ter feito – talvez de modo precipitado – minhas considerações ao expor que: o butô propõem uma nova epistemologia em dança alicerçada em matrizes (po)éticas, compreendendo que criações artísticas como as desta linguagem, apesar de isomorfas, permanecem potentes quando matem conexões com as éticas e poéticas do projeto, pois quando captadas apenas pela aparência de suas matrizes visuais tornam-se pastiches, decalques, formas vazias. Deste modo evito cansativas repetições e aproveito para expor questionamentos e atravessamentos, buscando olhar mais para as lacunas do que para as conclusões. Não faltariam argumentos para continuar a desenvolver tal pensamento mencionado, mas corre-se o risco de abrir cada vez mais para assuntos que mereceriam a criação de outros novos estudos. Uma vez que só é possível sanar parte do questionamento, aproveito para expor os questionamentos ainda não sanados no intuito de incentivar investigações futuras.

Nestas reflexões (po)éticas jamais apontou-se a estética como problema, mas a replicação de efeitos sem causa, e a respeito das causas do longínquo *Ankoku Butô*, o que atravessou as décadas para que hoje ele ainda seja relevante? Digo que sua relevância está em seus questionamentos sociais e filosóficos que permanecem contundentes aos dias atuais. As premissas político-artísticas de Tatsumi Hijikata transpassaram as décadas e continuam relevantes para a contemporaneidade: ainda é preciso desterritorializar uma sociedade que permanece capitalista, atada ao pensamento binário, lobotomizada pelas instituições religiosas e em um constante anestesiamiento focado no futuro e jamais no presente. Além disso, a busca pela diluição dos “corpos sociais” é assunto atual e intenso não só no campo artístico, mas também nos campos político e filosófico, permeando

⁹ Doutor em *Studi Teatrali e Cinematografici* junto ao *Dipartimento di Musica e Spettacolo* da Universidade de Bologna, na Itália. Atualmente, é professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), além de líder do grupo de pesquisa “Híbrida – poéticas híbridas da cena contemporânea” e coordenador do coletivo “Anticorpos – investigações em dança”.

discussões étnicas, religiosas, linguísticas, de gênero, de condições físicas e/ou psíquicas e tantas outras. Logo, a questão mais relevante a ser investigada é: como encontrar portas de acesso a uma prática que corporifique essas inquietações? Quando nos desapaixonaremos de replicar as belas fotografias de antigos butoístas? Quando nos desapaixonaremos da teatral relação mestre-aluno, guru-discípulo? Quando nos desapaixonaremos das ficcionais ideias orientalistas? Quando nos desapaixonaremos das redes sociais para enfim levar nossos corpos às ruas em ato de resistência? Quando o artista ocupara o espaço que hoje é ocupado pelo pastor evangélico na praça pública? Quando abandonaremos os hermetismos da arte para promover insurreições? Terrorismos poéticos? Arte-Sabotagem?

Será tão difícil ver nas palavras de Hijikata mais semelhança com os panfletos do anarquismo ontológico de Hakim Bey do que com o harmônico *Sankai Juku* no Teatro Alfa? Quando foi que essa rebelião marginal das ruas de Tóquio tornou-se artigo de luxo da Ópera de Paris? São incontáveis as manifestações “marginais”¹⁰ e/ou de vanguarda que no decorrer da história ganham *status* de “Arte” – em um fluxo contínuo entre o popular e o erudito –, logo o que aqui é proposto não é um questionamento ingênuo ou utópico, mas um questionamento ético – sem purismos ou moralismos – com o objetivo de trazer a tona os atravessamentos propostos por esse projeto, libertando-o das roupagens que lhe atribuíram no decorrer dos anos. O que cada um deseja encontrar com o butô é “*free stile*” – como diria Kazuo Ôno –, que cada um encontre sua própria razão e justificativa. Se a pesquisa propôs determinadas visões e provocações não o fez para que sejam tomadas como única verdade, mas para que, uma vez apresentada a pluralidade de interpretações acerca do tema, que as escolhas dos artistas sejam futuramente mais conscientes e menos condicionadas pela repetição de padrões e de “produtos” do butô.

Um último posicionamento refere-se a reflexões que tive após uma fala do ator e dançarino Carlos Cruz, professor do Instituto de Arte da *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo* (México), que durante o Encontro Internacional de Danças Infinitas - Flutuações do Butô (Cusco, Peru), disse: “É preciso ‘ouvir’ o que o Hijikata tem para nos dizer a partir de suas próprias palavras”. Iniciei o projeto de

¹⁰ No sentido de manifestação criada por aqueles que estão à margem do *mainstream*.

mestrado questionando o escasso referencial bibliográfico a respeito do *butô* no Brasil, apontando a necessidade de criar artigos sobre o tema em prol de solidificar esse nicho cultural já existente, mas demasiadamente descentralizado. Felizmente no decorrer desses anos viu-se excelentes publicações: além da já citada obra de Peretta, viu-se obras como “A Gênese de Um Corpo Desconhecido” de Kuniichi Uno, “Kazuo Ohno: Treino e(m) Poema” com poemas do próprio Ôno publicados pela Editora n-1, além de uma reedição de “Kazuo & Yoshito Ohno” de Emidio Luisi. De certo modo é um significativo número de publicações se compararmos com o que foi publicado nas décadas anteriores, surge enfim bons e novos olhares para essa arte. Agora, ao fim desta dissertação, após tantas impressões, diria que um próximo passo para o *butô* no Brasil seria enfim ver ações para que se traduza os textos de Tatsumi Hijikata, disponibilizando ao público brasileiro esses manifestos que ainda possuem muito a ensinar: É preciso ouvir o que o Hijikata tem para nos dizer a partir de suas próprias palavras.

Encerro com uma última curiosidade acerca dos movimentos do *butô* no Brasil. Akiko Ohara, bailarina residente na Comunidade Yuba, em Mirandópolis (São Paulo) desde o fim da década de 1970, fundadora do Balé Yuba, foi uma das principais parceiras de Tatsumi Hijikata nos primeiros anos de investigação do *Ankoku Butô*. Ohara estava na montagem de *Chino no Tete*, espetáculo que Hijikata foi proibido de realizar devido à existência de algumas cenas perigosas. Durante todos esses anos foram raros os relatos de Ohara a respeito de seu envolvimento pessoal e profissional com Hijikata e mais raras são as informações que nos chegam, dentre as poucas, há um curioso relato que a mim foi contado por Marco Xavier. Em um dos ensaios de “O Olho do Tamanduá”, estavam presentes Takao Kusuno, Felícia Ogawa e Akiko Ohara, em algum momento da conversa alguém questionou como seria se ainda tivessem a possibilidade de trabalhar com Hijikata. Ohara imediatamente respondeu de modo curto, encerrando o assunto com a seguinte frase: estaríamos mortos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADEI, Yolanda. Correntes Migratórias da Dança: Modernidade Brasileira in MOMENSON, Maria; PETRELA, Paulo. Reflexões Sobre Laban, O Mestre do Movimento. São Paulo: Summus, 2006.

BAIOCCHI, Maura. Butoh: Dança Veredas D'Alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

_____. Taanteatro: Caderno 1. São Paulo: Transcultura, 1997.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. Taanteatro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

_____. Taanteatro: Mae: Mandala de Energia Corporal. São Paulo: Transcultura, 2013.

BARBER, Stephen. *Hijikata: Revolt of the Body*. Londres: Creation Books. 2006

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMARGO, Andreia Vieira Abdelnur. Procura-se Denilto Gomes: Um Caso de Desaparecimento no Jornalismo Cultural. São Paulo: Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, 2008.

CARVALHO, Danilo Bilate de. Nietzsche e a Aceitação Trágica da Vida. São João Del-Rei): Revista Existência e Arte, 2007.

D'ORAZI, Maria P. Kazuo Ôno. Palermo: L'Epos, 2001.

FRALEIGH, Sondra. Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.

FRALEIGH, Sondra; NAKAMURA, Tamah. Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. Nova York: Routledge, 2006.

GREINER, Christine. Butô: Pensamento em Evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. O Teatro Nô e O Ocidente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

_____. Butô(s) na América Latina: Uma Reflexão Crítica. São Paulo: Fundação Japão. 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Phénoménologie de l'Esprit, Paris: Aubier-Montaigne, 1936.

JUNG, Carl Gustav. Aion – Estudo Sobre O Simbolismo do Si-Mesmo. Petrópolis: Vozes, 2011.

KLEIN, Susan Blakely. *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ithaca: Cornell University East Asia Programa, 1988.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.

LUIZI, Emidio; BOGÉA, Inês. Kazuo Ohno. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: Contribuição a uma Sociologia da Orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *A Parte do Diabo: Resumo da Subversão Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Reccord, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Assim Falou Zaratustra: Um Livro Para Todos e Para Ninguém*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

_____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) Poema*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. *Kazuo Ohno's World: From Without & Within*. Middletown: Wesleyan University Press.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PERETTA, Éden. *O Soldado Nu: Raízes da Dança Butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROBLE, Odilon José. *Transvaloração do Corpo: Notas Para Uma Educação Ético-Estética*. Campinas: Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2008.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em Louvor da Sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TDR, The Drama Review. Hijikata Tatsumi: *The Words of Butoh*, Cambridge: v.44, n.1, 2000.

UNO, Kuniichi. *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VERDI, Maria Ligia Verdi. O Butô de Kazuo Ohno. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

VIALA, Jean; MASSON-SÉKINÉ, Nourit. Butoh: Shades of Darkness. Tóquio: Shufunotomo, 1988