

AS CORPOREIDADES DE HIJIKATA COMO A DILUIÇÃO DO EU NO UNIVERSO

HIJIKATA'S CORPOREALITIES AS A DISSOLUTION OF THE I IN THE UNIVERSE

Caio Picarelli¹

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

RESUMO

O presente artigo propõe, através da historiografia, apontar algumas poéticas, éticas e estéticas desenvolvidas pelo fundador da Dança Butô, o bailarino Tatsumi Hijikata (1928-1986) como ação na contemporaneidade. Integra-se como parte das reflexões: inquietações acerca dos orientalismos; propostas sobre outras qualidades de tempo na sociedade; como as poéticas, em alinhavo com a conceituação de Laurance Louppe (2012), podem fazer insurgir epistemologias outras de existência, onde o corpo instaura-se como oferenda, sacrifício, e ritual que visa promover esperanças de novos sonhos como almejados por Hijikata que dispara pistas descentralizadas da hiper racionalização ao propor que o labor da disciplina opera as metamorfoses necessárias para orbitar diversas corporeidades, rompendo com as fronteiras do corpo social e integrando junto do universo.

Palavras-chave: Butô; Tatsumi Hijikata; corporeidades.

ABSTRACT

This article proposes, through historiography, to point out some poetics, ethics and aesthetics developed by the founder of Butoh Dance, the dancer Tatsumi Hijikata (1928-1986) as an action in contemporary times. It integrates as part of the reflections: concerns about orientalism; proposals about other qualities of time in society; how poetics, in line with the conceptualization of Laurance Louppe (2012), can give rise to other epistemologies of existence, where the body establishes itself as an offering, sacrifice, and ritual that aims to promote hopes of new dreams as desired by Hijikata who triggers clues decentralized of hyper-nationalization by proposing that the work of the discipline operates the necessary metamorphoses to orbit diverse corporealities, breaking with the boundaries of the social body and integrating with the universe.

Keywords: Butoh; Tatsumi Hijikata; corporealities.

Nota sobre transliterações².

¹ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sob a orientação da prof^a. Dr^a. Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO) e coorientação do prof. Dr. Éden Silva Peretta (UFOP). Bolsista CAPES pelo Programa de Excelência Acadêmica. Bailarino, preparador corporal e artista-docente-pesquisador atuante na Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ) e Centro Universitário Celso Lisboa (UCL). Licenciado em Dança pela FAV. Email: caiopicarelli@gmail.com.

² Por questões pedagógicas, optou-se pela utilização de transliterações de termos japoneses para regras gramaticais mais aproximadas em uso no país. Pelas mesmas razões, mantém-se a utilização dos nomes e sobrenomes como utilizados no Brasil (Nome Sobrenome) ao invés das normas japonesas (Sobrenome Nome). É importante evidenciar que a escolha de cada autor e tradutor citado no texto foi integralmente respeitada, sendo possível encontrar mais de uma forma escrita.

1. Breve Gênese das Cinzas

Dentro de uma perspectiva histórica, aquilo que em todo o mundo é conhecido atualmente como dança Butô apresenta-se como um ulterior desenvolvimento do projeto político-artístico colocado em cena por Tatsumi Hijikata, já no final dos anos de 1959. O *Ankoku Butô* desenvolvido por ele é fruto de complexas inter-relações e influências, desde as muitas colaborações artísticas e contaminações com outras linguagens – tais como literatura, música, artes plásticas e cinema – até o hibridismo próprio ao contexto histórico e cultural vivido pela sociedade japonesa daqueles anos. Contudo, possuem também um papel muito importante na configuração do *Ankoku Butô* as experiências vividas em uma infância camponesa por Tatsumi Hijikata. (Peretta, 2015, p. 44-45).

Nascido como Kunio Yoneyama, em 9 de março de 1928, em Akita, região nordeste da região de Tōhoku, Japão, Tatsumi Hijikata – nome artístico assumido posteriormente – foi o caçula de uma família de onze irmãos. Em meio a este território inóspito, afinal, a região nordeste-rural japonesa nesta época padecia pela pobreza, tudo o seu redor – como o clima – marcou diretamente a carne de Hijikata. O artista-docente-pesquisador de Butô, Édén Peretta (2015, p. 46), diz que “muitas das práticas culturais que giravam em torno do cultivo dos campos de arroz, marcaram a infância do pequeno Kunio e alimentaram de modo determinante a poética de seus futuros trabalhos artísticos”.

Crescer em um território demarcado por questões climáticas e pobreza, cercou o imaginário de Hijikata. Kayo Mikami (2018, p. 32), bailarina treinada por Hijikata e a primeira japonesa a publicar uma dissertação e uma tese sobre Butô no Japão, elucida que nas “imagens de crianças de pernas cruzadas amarradas em cestas de palha, ou a caminhada particular advinda do andar penoso pelo solo de Tōhoku” reside muito do tutano físico e poético da Dança Butô. Em meio ao som do choro das crianças, das cantigas entoadas por mulheres nas plantações de arroz e a sinfonia composta pelos frios ventos, Hijikata encontrou abrigo na lama da existência em que o corpo se cultivou como início e meio.

Em 1941, com o advento da Grande Guerra, o jovem com seus treze anos não pôde ser convocado para o campo de batalha e assistiu ao padecimento de cada um de seus irmãos. As despedidas e deslocamentos familiares cultivaram no jovem Kunio traços de uma metamorfose que era trazida pela dor:

Meu pai deu-lhes um pouco de saquê para beber em um copo, e talvez tenha dito algo como “faça seu melhor”, mas eu realmente não me lembro. Então todos ficaram vermelhos por terem bebido saquê. Eles seguiram esse caminho, pois todos eram irmãos mais velhos responsáveis. E quando voltaram, eram cinzas em urnas funerárias. Eles foram vermelhos e voltaram cinzas. Ah, essa coisa na qual a forma emerge quando desaparece; a forma fica vívida ao desaparecer. (Hijikata *apud* Peretta, 2015, p. 47).

Conhecendo tanto sobre a perda, o luto e a dor desde jovem, Hijikata moldou em seu processo de desenvolvimento, as movimentações necessárias para encontrar outros territórios de existência, entregando-se às curiosidades acerca do corpo, movimento e da metamorfose. A partir de 1945, começa a frequentar aulas de dança moderna-expressionista na capital de Akita com a bailarina Katsuko Masumura³. Além de dança moderna, pôde vivenciar rigoroso treinamento em balé. Hijikata (*apud* Mikami, 2016, p. 41) diz que “eu fui a pessoa que escolheu dançar, fui a pessoa que queria algo sólido. E considerando uma dança sólida, escolhi a dança alemã. O que sou, é o resultado disto”.

Hijikata transitou entre Tóquio e Akita por duas vezes: em 1949, em sua primeira tentativa, conhece o lendário bailarino que viria a ser seu íntimo colaborador na gestação da Dança Butô, Kazuo Ôno (1906-2010). Ôno, em seus 43 anos, fora definido por Hijikata como o *bailarino do veneno letal*, pois era “um corpo que intoxicava o espaço sensorial que criava com a sua dança, apresentando um estranho registro de tempo que o conduzia a outras dimensões” (Peretta, 2015, p. 48). Imerso na literatura dos chamados *Poetas Malditos* que chegavam ao Japão pelo processo de ocidentalização e abertura de fronteiras no período pós-guerra – como Marquês de Sade, Conde de Lautréamont, George Bataille, Herbert Marcuse, Jean Genet e posteriormente Antonin Artaud – Hijikata pôde experienciar na pele a criminalidade e a existência de outras pessoas nas margens de Tóquio: seu convívio com garotos de programa, ladrões e “párias” sociais, expandiram ainda mais sua noção de dança, mundo e existência. Seu corpo passou a ser diretamente atravessado pela necessidade de combater o capitalismo em uma luta em que não havia a necessidade de levantar bandeiras, pois o inimigo era único: um sistema de poder que oprimia – e

³ Embora a técnica na Dança Butô esteja despida de codificação de movimentos pré-estabelecidos, as linhagens da dança ofertam caminhos para entender as manifestações de movimento que influenciaram diretamente o Butô. Masumura foi discípula direta de Baku Ishii, lendário bailarino japonês que treinou com Mary Wigman e foi um dos responsáveis por perpetuar o expressionismo europeu no Japão.

oprime – tudo que fugia do ideal capitalista.

Muda-se efetivamente para Tóquio em 1953 e passa a frequentar o estúdio de Mitsuko Ando⁴, onde praticava dança expressionista. Consome como um faminto em jejum todas as manifestações artísticas vigentes: as relações entre a vanguarda japonesa e a literatura ocidental alimentam de forma direta a estruturação das bases que viriam a ser o Butô.

Em 24 de maio de 1959, no Dai-Ichi Seimei Hall, conduzindo o jovem Yoshito Ôno (1939-2020), filho de Kazuo Ôno, Hijikata estreava *Cores Proibidas (Kinjiki)*, tido como o nascimento oficial da *Dança das Trevas (Ankoku Butô)* e baseada no romance homônimo do escritor e amigo de Hijikata, Yukio Mishima (1925-1970), evidenciando uma vez mais a profícua parceria da arte da literatura com a arte do movimento.

O espetáculo – que não durava mais do que quinze minutos – gerou extremo rebuliço na comunidade artística do Japão (Peretta, 2015) por apresentar uma estética completamente disruptiva e distinta da hegemonia visual pleiteada pelo processo de colonização cultural do período pós-guerra. Com o nascimento da Dança Butô, Hijikata enviava significativo recado de que havia chegado pronto para romper e ferir com os cânones instaurados até o presente momento e que não pediria desculpas por tal.

O que busco levantar neste texto é possibilidade de a Dança Butô ser experimentada como uma operação de criação que rompe fronteiras entre Arte e Vida em um engajamento ético, estético, poético e político, afinal:

O jogo da “revolução”, para Hijikata, não é nem uma democracia, nem um socialismo, nem direitos humanos, mas “a vida”. Não é a sobrevivência, mas um certo estado ou uma forma de vida. Mesmo que Hijikata nunca tenha falado muito de política (a não ser para negá-la), ele aguçou sua sensibilidade excepcionalmente forte a respeito do poder sitiando a vida. [...] esta filosofia foi inteiramente constituída para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte que a ameaçavam. (Uno, 2018, p. 72)

Artistas-docentes-pesquisadores da Dança Butô, como Christine Greiner, Éden Peretta, Thiago Abel, Sandra Corradini, Bruce Baird, Takashi Morishita e Kayo Mikami,

⁴ A bailarina Mitsuko Andô treinou com o duo Takaya Eguchi e Misako Miya, duas figuras que tiveram contato com o legado de Jaques Dalcroze e Mary Wigman. Sua companhia de dança moderna-expressionista foi a incubadora criativa responsável para Kazuo Ôno se descobrir bailarino no auge de seus 43 anos. (Peretta, 2019).

há alguns anos, debruçam-se sob o *ethos*⁵ deixado por Hijikata e identificam em média, três corporeidades em seu projeto. Entende-se aqui como *corporeidade* a possibilidade de encarnar, através do corpo, uma determinada poética, e por poética, há o alinhamento com a definição da teórica da dança Laurence Louppe, onde:

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimula a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações deste campo. O seu objeto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afetivo e a ação. (Louppe, 2012, p. 27).

As três corporeidades investigadas por Hijikata sintetizam, em certa instância, os caminhos por onde suas inquietações navegaram. Cada corporeidade será apresentada em um tópico. Certas datas serão utilizadas para apontar em que momento ocorreram as investigações de cada particularidade. Mas é importante demarcar que Hijikata sempre acrescentou as camadas de investigação onde cada corporeidade se mesclava com a outra em um *continuum* espiral.

- **Corpo-Carne (*Nikutai*)** – possivelmente o mais emblemático em questões historiográficas por ser o que marca o início do *Ankoku*. Embora invariavelmente todas as corporeidades acabassem se misturando em certo ponto, afinal a vida é fluida e cíclica, esta corporeidade surge temporalmente durante os anos de 1959-1968. O Corpo-Carne é marcado por duas fases: “uma primeira onde os trabalhos se inspiram na literatura de autores anteriormente citados; e uma segunda onde a inspiração literária abriu espaço para a investigação dos conteúdos da própria carne” (Abel, 2023, p. 41). O Corpo-Carne é combativo, intenso e marcado por fabulações ligadas às trevas que existem na própria existência humana.

O ápice desta investigação é a célebre apresentação de *Tatsumi Hijikata e os japoneses: a Revolta da Carne (Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no Hanran)*, onde “a apresentação parecia um festival orgiástico, caótico e experimental, desempenhado apenas por Hijikata, mas com um número considerável de adereços e animais [...], essa performance estava inteiramente banhada em uma atmosfera de revolta” (Uno,

⁵ Uma ética instaurada na prática de visão de mundo.

2018, p. 119).

Seus traços metodológicos são marcados por processos de criação onde linguagem e ação se diluem de forma fronteira, práticas de colagens e rabiscos em pinturas tornam-se movimentos e práticas pouco ortodoxas – como colocar gelo na pélvis dos bailarinos, cobrir o corpo com gesso para gerar choque térmico, longos jejuns e práticas físicas cujo intento era a exaustão – eram extensamente utilizadas para alterar as percepções cotidianas de criação de movimento e dança.

2. O Êxodo da Carne

O bom dançarino não quer gordura em sua comida, mas uma maior maleabilidade e força – e eu não saberia dizer o que o espírito de um filósofo mais desejaria ser do que um bom dançarino. É que a dança é o seu ideal, e também a sua arte, e finalmente, também sua única devoção, seu culto. (Nietzsche, 2016, p. 428).

A existência inquieta de Hijikata nunca desacelerou seu fluxo de ações e intenções no espaço-mundo ao seu redor. Após a *Revolta da Carne*, e imerso nas infinitas possibilidades de atravessamento sensorial, instaura um outro modo de existência:

- **Corpo Morto (*Shitai*)** – Quando há abertura para a experiência, tudo perfura, tudo preenche, tudo gera rastro. A segunda corporeidade de Hijikata foi evidenciada com mais afinco durante os anos de 1969 e 1974 principalmente através do coletivo *Hangi Daitô Kan* (Espelho da Grande Dança Sacrificial). O título deste coletivo foi dado pelo amigo de Hijikata, Yukio Mishima. Há uma severa importância neste nome, pois já carregava alguns aspectos poéticos. “Seria um conceito-chave que conduziu todo o percurso artístico de Hijikata, sintetizando a sua concepção de dança [...], na qual o corpo do dançarino queima-se em sacrifício para tornar visível aquilo que não tem voz pessoal” (Peretta, 2015, p. 60). Durante as práticas do Corpo Morto, Hijikata afinou o treinamento de seu Butô através da entrega ao mundo, ao espaço e a tudo que habitava ao redor. Vivenciando a experiência humana com a confiança em tudo que está ao redor, com ou sem medo, e com todas as singularidades possíveis de se viver.

É válido apontar que o Corpo Morto, seja talvez, o mais midiático no imaginário ocidental. Com o advento da peregrinação de Kazuo Ôno no fim dos anos de 1980 ao redor do globo, a Dança Butô se popularizou por vias não tão saudáveis

– em uma necessidade de aprofundar-se no exotismo oriental, há o apoderamento das imagens cristalizadas e pintadas de branco, resumir o Butô a uma dança lenta e de contorções encaretadas, com pessoas de cabeça raspada e pouca roupa... pastiches, cascas vazias. Com o passar dos anos, os clichês se potencializaram e foram propagados diretamente como sendo Butô em uma comercialização imagético-corporal. Uno (2018, p. 48) aponta que “seria triste receber apenas imagens inertes, emblemáticas do Butô inventado por Hijikata: maquiagem branca, expressões grotescamente deformadas, gestos rituais que nunca foram essenciais para Hijikata”, e que constroem estruturas sem fôlego e erroneamente ditas como Butô em todos os contextos.

Através do Corpo Morto de Hijikata, é possível vislumbrar os atravessamentos que circundavam seu gesto e sua carne. Em sua tentativa de romper com fronteiras e nomenclaturas – afinal, o território que se propunha a investigar era o da Carne – Hijikata quis vislumbrar como encontrar um estado em que:

Eu gostaria de fazer os gestos mortos dentro de meu corpo morrerem mais uma vez e fazer os mortos morrerem mais uma vez. Eu gostaria de fazer com que uma pessoa morta morresse de novo e de novo dentro de meu corpo. Eu não posso conhecer a morte, mas a morte me conhece. Eu costumo dizer que eu tenho uma irmã vivendo dentro de meu corpo. Quando estou absorto criando um trabalho de butô, ela arranca as trevas de meu corpo e come mais do que o necessário. Quando ela se ergue dentro de meu corpo, eu me sento sem pensar. O meu cair é o cair dela. Mas há muito mais em nossa relação do que isso. (Hijikata, 1985, in TDR, 2000, p. 77).

Este imaginário cria a possibilidade de entender e vivenciar uma dança que só nasce quando há o abandono da vontade de fazer algo em prol de uma mobilização que é gerada por forças outras, potências e seres outros que não estão dados *a priori*. A dança que surge é dotada de movimentações e discursos internos que não são de uma ordem da hiper-racionalização, mas sim da pura estesia de confiar em uma lama, em uma terra que acolhe e abriga o corpo.

Embora quisesse fugir de nacionalidades ou territorialidades, é necessário entender que Hijikata foi um homem nascido em uma terra entrecruzada por diversas potências – como *kamis* xintoístas; *devas* hindus e *shéns* taoístas – e toda essa amálgama cultural que entende a Natureza como parte fundadora, fundante e viva, habita a movimentação celular da carne e aproxima o corpo das sombras que a ocidentalização tentou apagar.

“Seja como for, as coisas que apreciamos como belas e requintadas têm em sua composição parcelas de sujeira e desasseio, não há como negar” (Tanizaki, 2017, p. 30). Nesse contexto, cada passo dado – ou rastejado, ou nadado, ou mordido, ou pulsado – rumo ao Corpo Morto, encontra possibilidades de esvaziar-se de uma racionalidade não como tentativa de negá-la, mas negociar um descanso de seu protagonismo para que outros sentidos possam exprimir seus saberes, eis um dos tutanos do Butô: a constante negociação do que é operado nos mundos externos e nos mundos internos.

Referendo aqui um dos Grandes Temas desenvolvidos pelo bailarino, pensador do movimento, diretor e teórico da dança Rudolf Laban (1876-1958): Interno/Externo. A labaniana Karen Bradley (2009) dirá que para Laban, tudo está em constante interação entre fenômenos internos e externos, e que o processo de análise do movimento parte das ações e afecções do mundo interno que são diretamente mediadas pelas reverberações e desdobramentos dos Esforços em expressões ou funções externas.

Logo, o Butô de Hijikata, no contexto do Corpo Morto que se despe de si para ser habitado por outras forças e formas, constantemente permite-se ser mediado pelos impulsos celulares em relação com o Universo que geram rastros, traços e marcas no próprio espaço, como “uma dança que tenta manter-se em pé, mas encontra a queda. Uma dança que carrega a determinação de manter-se em pé apenas uma vez na vida” (Mikami, 2016, p. 63).

O professor e poeta luso-angolano Gonçalo Tavares (2021, p. 263) realiza a provocação onde “dançar é interferir não apenas na força da gravidade comum, mas em todas as forças que puxam para baixo; o leve é aquilo que se afasta da terra, das leis habituais, da monotonia obediente”. Dar carne ao que está morto é criar respiros para uma dança política e contida de pausas, escutas e saberes outros. Transgressor nos anos de 1960, segue transgressor na contemporaneidade.

A partir das investigações do coletivo *Hangi Daitô Kan*, Hijikata buscou com maior minúcia a possibilidade de uma corêutica que rompesse com a necessidade de uma coreografia previamente estabelecida para que a insurreição dançada surgisse de um processo de criação advindo das poéticas desenvolvidas tanto por si quanto por suas bailarinas e bailarinos.

Entende-se como *corêutica*: “A arte, ou a ciência, de lidar com a análise e síntese do movimento [...] através de suas investigações e exercícios, a corêutica

tenta impedir o progresso da desintegração em desunião” (Laban, 2011, p. 8). Refletir sobre uma corêutica no Butô é debruçar-se em uma outra possibilidade de epistemologia em dança em que as movimentações não são decupadas por suas finalidades e não necessariamente precisam ser repetíveis, mas sim o estímulo de uma análise que é encarnada e relacionável com uma interocepção⁶ somática.

Embora não houvesse intento do desenvolvimento coreografado, de forma alguma isso implica em um abandono técnico em seu *ethos*:

Sobre à técnica, certamente fazemos exercícios para uma expressão, seja balé clássico ou dança tradicional japonesa, mas às vezes pensamos que não se trata de técnica, e que o que conta é como uma técnica se produz. Há uma fala com seu coração e outra apenas com sua boca. Uma técnica é como a palavra, podemos nos perguntar de onde ela vem, e para essa questão é importante perceber que não é apenas a técnica que determina tudo. (Hijikata *apud* Uno, 2018, p. 129).

Para chegar ao estado esperado do Corpo Morto, uma pessoa necessariamente precisa vivenciar o esgotamento condicionado para que haja campo fértil a ser mobilizado por forças e formas externas, por estes rastros e universos que brotam da célula e chegam ao Cosmos. No ano de 1973, Tatsumi Hijikata abandona os palcos como bailarino e dedica-se à direção corêutica de seu grupo e à outras possibilidades de dança e corpo como a linguagem – tópico a ser desenvolvido a seguir – e em mergulhos pessoais de arte-vida que implicariam em um olhar mais atencioso às questões não antropocentradas, mas em uma dança que dialogasse com tudo que se foi e o que será, uma “dança completa, do corpo que se esquece de si próprio, dança que se esquece do dentro: dos músculos, dos ossos, das articulações – dança do corpo sem ossos sobre o mundo sem leis” (Tavares, 2021, p. 266).

3. Apocalipse da Linguagem

É significativo apresentar, nos dias de hoje, um trabalho histórico sobre o palco. Temos o direito de exigir que a atualidade se afirme com mau gosto e ruídos que são praticamente matéria bruta, mortificações sublimes do crime, rostos indiferentes resistindo à tortura, a juventude de posse de uma vitalidade que não faz sentido, ou puras desesperanças evadidas antes que suas esperanças tenham

⁶ Interocepção como a união de todos os sentidos básicos do corpo humano – tato, paladar, olfato, visão, audição – com a ausculta da movimentação interna do corpo (sexto sentido) e as atividades mentais em sua totalidade: desconhecidas e desconhecidas (sétimo sentido). A interocepção enquanto oitavo sentido, é a interconexão de todas as listadas anteriormente. (Picarelli, 2023, p. 44).

sido destruídas. Minha tarefa é organizar tudo isso com um grupo de dançarinos e torná-los soldados nus. (Hijikata *apud* Uno, 2018, p. 29).

Continuo a epígrafe utilizada acima com a reflexão de potências que dançam em forma de Soldados Nus, ou Armas Letais que Sonham. Seja sonho literal ou metafórico, ao “abandonar” os palcos, Hijikata fez ecoar movimento de outras formas: nascia a sua *Coleção de Corpos Debilitados*.

- **Corpo Debilitado (*Suijakutai*)** – a linguagem sempre foi de extremo interesse para Hijikata. Ávido leitor, eterno curioso, nunca deixou de entender a palavra como movimento e corpo. Ao edificar sua filosofia da carne – aqui chamada de Dança Butô – em movimentos opostos às morais civilizatórias que visavam encarcerar o Corpo Carne; seguindo para a interocepção celular que há na grandiosidade em permitir-se conduzir por forças e formas além de si com o Corpo Morto, Hijikata, ao se afastar das apresentações públicas e atuar com mais afinco como diretor e professor no Estúdio Amianto⁷, permitiu-se dar vazão à movimentos onde o interesse residia em todo corpo que em menor ou maior grau padecia por violências impostas pelos sistemas de poder. Ele acreditava que esses corpos vivenciavam cada segundo em sua máxima potência, logo, tinham o que mobilizar. “O que ele invocou para completar sua pesquisa foram apenas mulheres doentes, uma criança perdida em um vilarejo, seus corpos e suas pequenas sensações” (Uno, 2018, p. 61).

Mas que corpos são esses afinal de contas? Os corpos animais; vegetais; corpos femininos; crianças; pessoas idosas; pessoas doentes – física ou psíquica: todo corpo que experimenta algum grau de violência causado pela imagem capitalista.

Ao mobilizar outras possibilidades de criar, Hijikata gestou notas de criação⁸ que vieram à conhecimento público ao fim dos anos de 1990, tanto suas próprias quanto análises que fazia de cada bailarina e bailarino que criava sob sua condução:

Essas notas são uma coleção de inúmeras palavras e imagens que Hijikata agenciou a seus alunos durante as práticas, muito provavelmente ao ver como esse método cartográfico contribuía com suas composições. Parte deste material não foi compilado por Hijikata, são anotações que os alunos realizaram a partir de falas, movimentações e imagens evocadas pelo coreógrafo. (Abel, 2023, p.

⁷ *Asubestos-kan* em japonês, era o lar e estúdio de Hijikata, onde habitava com sua companheira a também bailarina Akiko Motofuji (1928-2003).

⁸ “Álbuns e cadernos repletos de pinturas, desenhos, poemas e diversas escritas.

75).

Esse método de criação expõe diretamente a não necessidade de razão ou lógica para a criação de uma dança completamente atravessada por modos de operar no mundo: ao colocar palavras, aforismos e imagens poéticas em um contexto de criação, Hijikata aproxima a importância de reconhecer que a dança falada não deixa de ser dança.

As notações deixadas por Hijikata – e metamorfoseadas por suas bailarinas e bailarinos – não seguem uma cadência organizada, logo, seria incorreto cristalizar como um sistema de notação codificado ou fixo, mas sim poroso para fazer *Carne* em quem se permite abrir para a presentificação do próprio tempo, como quem vive cada segundo com a inteireza de uma vida.

Ao propor uma criação poética, Hijikata estimulava o exercício da imensa grandiosidade que há em cada ser vivo (e morto) que dança, mesmo que isso significasse por vezes dançar os rastros da própria história: eis o nascimento da Bailarina Doente (*Yameru Maihime*).

“Indefinível, mas ao mesmo tempo, reflexão, autobiografia, poesia, narrativa, notação coreográfica, etc.” (Uno, 2018, p. 51), a Bailarina Doente ocupa o espaço de grande mistério. É possível vislumbrar diversas imagens, paisagens, seres e Hijikatas de um Japão sombrio, ao mesmo tempo em que não há qualquer tipo de território estabelecido... apenas o corpo da criança que um dia ele foi:

Chega a ser estranho ver um artista alcançar o topo do domínio, da sua elaboração e da precisão de sua arte, e, ao fim de todas as suas experiências, abandonar-se a seu devir⁹ criança no qual ele faz explodir de novo seu pensamento, seu corpo, sua arte. Não se trata mais de revolta, nem de transgressão ou de provocação. Sua arte é confiada ao corpo de uma criança flutuando no vento, movendo-se entre os animais, os fantasmas, os seres sem nome, entre terra e céu. E essa criança mal vê seu movimento, ela dança com aquilo que vê e vê fazendo dançar o seu olhar. Quer dizer: a contemplação e o movimento andam juntos. Há também muita docilidade, muita errância nesse devir. (Uno, 2014, p. 49).

O legado da Bailarina Doente para o Butô é o de reconhecer que é possível

⁹ Alinha-se com a noção de *devir* como um processo de metamorfose, ou um princípio de proximidade-aproximação que é inteiramente particular; “ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula o movimento que toma toda a partícula quando entra nessa zona”. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 67).

friccionar uma linguagem que faça corpo. Que é corpo em pleno estado de movimento e que é alcançado ao remexer nas trevas antes esquecidas. É a criança que come terra, o doente que delira com quarenta graus de febre e a vaca que agoniza antes de parir o bezerro. Tudo é dança, tudo é movimento e tudo pulsa estado de vida em negociação com a morte.

O corpo é constantemente invadido pelos outros e perde seus contornos, penetrado e devorado pela luz, pelo vapor, pela sombra, pelos medicamentos, pelos insetos, pelos animais, pela fumaça. Pelos fantasmas, pelo tatame, pela divisória de papel, pelos doces. E todos penetrando-se uns aos outros. Sem afeto e sem razão, a percepção que poderia captar um corpo como o seu espalha-se por aí, no mundo. (*Ibidem*, p. 53-54).

Mesmo que não haja o desenvolvimento coreográfico como se conhece na contemporaneidade, é incorreto dizer que não havia tipo algum de processo de desenvolvimento nas abordagens de Hijikata. Através de suas imagens há o tutano de sua criação. Através de suas palavras e “por essa via cognitiva, Hijikata possibilitou a transformação, subversão e metamorfose do corpo” (Abel, 2023, p. 78). Isso porque toda palavra é viva e carrega em si padrões rítmicos, formas, espaços, fluxos, pesos e tempos que compõem um imaginário ético, estético, poético e político. Mikami (2016, p. 35) diz que “o tratamento dado por Hijikata a pessoas, lugares e coisas em Bailarina Doente se aproxima da metodologia de seu Butô. Seu estilo se move para além de molduras em relações sujeito-objeto a fim de destituir fronteiras estabelecidas”.

Hijikata falece em 21 de janeiro de 1986, aos 57 anos, por cirrose hepática. Uma pessoa que conheceu de maneira íntima a morte por vários aspectos e modelos, padeceu no momento em que investigava os corpos debilitados no/pelo mundo. Entregando o máximo de suas potências e destituindo o Corpo Social de seu protagonismo no mundo, fez brotar corpo de cada palavra dita, pensada, escrita, imaginada; dançou com os encantados, os vivos, os mortos e os sonhos.

4. Considerações

Eu não sou culto, então só posso falar de coisas para comer. Não há mais dançarinos que possam comer uma melancia. A melhor parte é a casca e o vermelho sob a casca. Mas eles pensam com os seus paladares insensíveis que o topo dos Alpes é o melhor. Uma melancia, é preciso comê-la segurando bem nas duas mãos, fazendo deslizar os dentes na parte de cima como se toca uma gaita. Devorar ou ser devorado, isso é a melancia. Enfrentar a meia lua da melancia e comer

de kimono, bem embebido de suco... a base da dança devia ser assim. (Hijikata *apud* Uno, 2018, p. 252).

Conheci a Dança Butô em um momento de pura descrença nas potências do corpo: minha base, a Dança Moderna – com foco nos aspectos do expressionismo alemão e dança clássica europeia – traziam uma lente excessivamente crítica no que diz respeito a execução técnica de um movimento. Durante o período que estive fora do Rio de Janeiro conheci, em uma residência na cidade de São Paulo, o bailarino e professor de Butô – meu primeiro professor – Yukio Waguri (1952-2017). Waguri foi discípulo direto de Hijikata e com ele dançou durante alguns bons anos. A convite da Fundação Japão, passou uma temporada no Brasil desenvolvendo práticas pedagógicas e artísticas baseadas em seu *Butoh-Kaden*¹⁰.

O encontro com Waguri dilacerou toda a noção construída durante anos de afinamento técnico do que era dança. Debruçava-me extensamente sob os registros que realizava de suas dinâmicas – em um inglês misto com japonês – em uma tentativa vã de realizar uma tradução que fizesse sentido, mas no fim das contas “toda tradução é sempre uma traição [...] e pode na melhor das hipóteses ser o reverso de um brocado – todos os fios estão ali, mas não a sutileza da cor ou do desenho” (Okakura, 2017, p. 54). O encontro com o Butô foi esse despudor de arrancar as excessivas máscaras que cobriam a existência artística e de docência, lançando-me em um abismo destituído de segurança, mas completamente preenchido de uma vida que encara o processo do morrer como uma antiga amizade.

Através da fome insaciável, encontro o Núcleo Experimental de Butô e estabeleço uma parceria de vida-arte que permanece até os dias atuais na árdua missão de expor o legado de Hijikata e Ôno com ética, afastando o aspecto moralista e amplamente comercializado pela lente ocidental e sua fome insaciável pelo fetichismo orientalista. Deparo-me com processos de ensino-aprendizagem junto de Kayo Mikami em viagens além-mar; com Yoshito Ôno – filho e responsável por zelar pela memória de seu pai, Kazuo – e a possibilidade de viver em estado de performance com Min Tanaka (1945-). Ter contato com tais figuras foi uma tentativa – quase uma necessidade – de validação da pesquisa aqui conduzida. Atualmente, parece que só é válido dizer que se é *Butoka*¹¹ ou educador de Dança Butô se você

¹⁰ Uma tradução aproximada para esse termo seria “Butô Hereditário”, vide que foi um lançamento de um CD-ROM de 1999 onde Waguri compartilhava 88 anotações e metáforas de movimento da época em que dançou com Hijikata.

¹¹ Termo japonês designado para indicar uma bailarina ou bailarino de Butô.

teve contato com alguma figura japonesa – o que vai completamente contra o próprio Hijikata como visto anteriormente.

O próximo passo foi dar início à pesquisa intitulada *Butô e as Metamorfoses do Corpo*, em que há a tentativa de aproximação da Dança Butô de um discurso que pode categorizá-la também como uma prática de Cultivo na contemporaneidade. Uma visão muito pessoal, claro, mas que há alguns anos vêm se desenvolvendo de maneira empírica com oficinas e extensões universitárias no Rio de Janeiro e em outras cidades do Sudeste.

Hijikata não falou diretamente de práticas de autocuidado, contudo, ao afinar seu projeto rumo à libertação do Corpo Carne, reafirmou a necessidade de validar o verbo “sonhar” como operador de mudanças no mundo. Em *Butô e as Metamorfoses do Corpo*, todo ser vivo – ou encantado – dança como um pilar de cinzas: reconhecendo que a cada passo ou gesto há uma imensidão de “eus” que se desprendem de si, e que deixam rastros poéticos que perfuram o espaço e se entremeiam com rastros de outras forças e formas. Em um alinhamento onde a disciplina é tratada como prática de liberdade e que a vida é reconhecida como já apontava o filólogo e filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900):

Crescemos como árvores – isso é difícil de entender, como tudo o que vive! – não apenas num único lugar, mas em todos, não em *uma* direção, mas também para cima, para fora, para dentro e para baixo – nossa força atua ao mesmo tempo no tronco, nos galhos e nas raízes, não temos mais a liberdade de fazer alguma coisa, de *sermos* alguma coisa, em particular... (Nietzsche, 2016, p.410).

Dançar em tempos de crise, como esses da contemporaneidade, edifica-se como uma guerrilha contra o senso de desencanto promovido pelos sistemas dominantes que encarceram os sonhos, adestram o corpo [somático] e assujeitam as relações. Ao evocar a presença de Hijikata no processo de ensino-aprendizagem e nos desdobramentos artísticos, há a insurreição de uma aliança entre o que faz brotar de movimento no ato de pensar. “Os movimentos do pensamento tornam-se movimentos das mãos, e estes tornam-se movimentos da linguagem. A linguagem, em última análise, é consequência de um conjunto de movimentos” (Tavares, 2021, p. 531) que não precisam – e nem devem – ser organizados como exige o senso comum para criar uma realidade outra de porvir.

Como criar para si Pilares de Cinzas que dançam? Os procedimentos

metodológicos mais utilizados são a aproximação com o espaço em que se está, sintonia com sua interocepção para ser capaz de mobilizar as forças e formas que operam o movimento em todas as zonas¹² ao mesmo instante. Para além de pensar na necessidade de mover, escutar e auscultar os mistérios do próprio tempo – é necessário entender que há diversos tempos no Universo: o choque dessa realização é o campo do vazio necessário para dançar Butô... um vazio constantemente preenchido dos fluxos ininterruptos de vida-morte; aceleração-desaceleração; peso-leveza e todo dualismo possível.

Referências

ABEL, Thiago. **Arriar o butô em 7 encruzilhadas**: micropolíticas do corpo. São Paulo: Editora Trevas, 2023.

BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement: coping with the environment**. Nova Iorque: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.

BRADLEY, Karen. **Rudolf Laban**. Nova Iorque: Routledge Companion, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** volume 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

HIJIKATA, Tatsumi. *In TDR (The Drama Review). Kaze Daruma*. (v. 44, n. 1, pgs. 71-81). Nova Iorque, 2000.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Londres: Dance Books, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MIKAMI, Kayo. **The body as a vessel: approaching the methodology of Hijikata Tatsumi's Ankoku Butô**. Reino Unido: Ozaru Books, 2016.

MOORE, Carol-Lynne. **Meaning in motion: introducing Laban Movement Analysis**. Colorado: MoveScape Center, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2016.

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

¹² “o caminho de um movimento pode se originar de qualquer parte ou zona da *kinesfera*, guiando para outra parte dela. Falamos sobre zonas, e não sobre pontos direcionais apenas, porque os movimentos do corpo e de seus membros não realizam geralmente linhas retas, mas formas curvas que passam por essas zonas que são um acúmulo de pontos situados na circunferência da *kinesfera*” (Laban, 2011, p. 21).

PICARELLI, Caio. **Metamorfoses do corpo**: somática e Butô como caminhos poéticos para uma pedagogia sensível. (Dissertação de Mestrado) Centro de Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2023.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. São Paulo: Editora Estação da Liberdade, 2017.

TANIZAKI, Junichirô. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

UNO, Kuniichi. **Hjikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 edições, 2018.