



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SIDNEI PUZIOL JUNIOR

**ECOS DA DANÇA BUTÔ:
CORPO-POÉTICAS-NATUREZA**

Maringá

2024

SIDNEI PUZIOL JUNIOR

**ECOS DA DANÇA BUTÔ:
CORPO-POÉTICAS-NATUREZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado, da Universidade Estadual de Maringá, Área de Concentração: Estudos literários. Linha de pesquisa: Literatura e construção de identidades

Orientadora: Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini

Maringá

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P994e

Puziol Junior, Sidnei

Ecoss da Dança Butô: Corpo-poéticas-natureza / Sidnei Puziol Junior. -- Maringá, PR, 2025.

138 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Dança butô. 2. Corpo. 3. Poéticas. 4. Ecocrítica. I. Franceschini, Marcele Aires, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 418.04

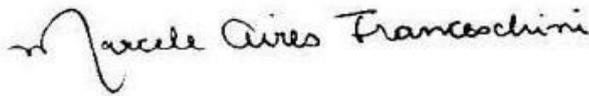
SIDNEI PUZIOL JUNIOR

**ECOS DA DANÇA BUTÔ:
CORPO-POÉTICAS-NATUREZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **23 de dezembro de 2024**.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Marcele Aires Franceschini

Presidente da Banca (UEM/PLE)



Prof.^a Dr.^a Evely Vânia Libanori

Membro Titular (UEM/PLE)



Prof. Dr. Luís Claudio Ferreira da Silva

Membro Titular Externo (UEL - Londrina/PR)

Dedico esta pesquisa à minha família e aos amigos artistas, cujas presenças foram como luzes que me guiaram, dando-me coragem para seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Leidineia Pereira, que me ensinou a ver a terra como nossa parceira. Sua sabedoria foi o primeiro movimento que me conectou à dança da vida, sempre fazendo o possível para que minha irmã e eu tivéssemos o melhor.

A meu pai, Sidnei Puziol, por ter me feito ver a poesia na água. Aprendi através do silêncio a capacidade de me transformar, de ser suave e potente.

À minha irmã, Jeinni Kelly Pereira Puziol, por ser meu espelho, refletindo minhas forças e fragilidades, e por me provocar a ser melhor e me desafiando a alcançar novas alturas.

À Prof.^a Dra. Marcele Aires Franceschini, por acreditar em mim e por confiar nesta pesquisa, por me estimular a ser livre na investigação.

À minha banca de defesa, pela atenção e pelas críticas e contribuições valiosas que enriqueceram e aprofundaram minha pesquisa.

Ao Hugo, parceiro e amor que sempre esteve ao meu lado, obrigado por acreditar em mim e por ser um apoio constante em cada etapa desta jornada.

À Joyce Midori Teruya, parceira de butô, que se fez presente na arte e na amizade, compartilhando comigo a poesia do movimento e a paixão pelo Japão.

Aos amigos que o mestrado me deu, em especial, à Larissa e à Lara, por compartilharem histórias, apoio e o coração nesta jornada.

Aos diversos amigos que o teatro me proporcionou: minha vida certamente não seria a mesma sem todas as vivências, os suores, os choros e as alegrias compartilhadas.

Aos amigos de Astorga, que foram essenciais em períodos difíceis: Aline Brustolin, Carol Mafra, Carol Morgado, Huelter Romani, Rafael Machado, Reinaldo Romani e Rodolfo de Pieri. Agradeço por sua presença e apoio que trouxeram força, conforto e lembranças inesquecíveis em momentos desafiadores.

Aos colegas pesquisadores e artistas de butô, que sem vocês esta pesquisa não seria possível. Obrigado por tanta gentileza em compartilhar conhecimento, por inspirar e enriquecer minha jornada com suas experiências e sabedoria.

Ao PLE, por me apresentar disciplinas e profissionais incríveis e por incentivar a pesquisa, proporcionando experiências e aprendizados que foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico e artístico. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Usem seus corpos, usem seus espíritos, ao máximo. [...]

É preciso dançar dentro de um belo
nunca antes visto (Ohno, 2016, p. 182).

RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações entre corpo, poética e natureza no contexto da dança butô, manifestação artística japonesa criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno no final dos anos 1950. Originado como um movimento de contracultura e inspirado por uma visão ecocrítica, o butô propõe uma abordagem que transcende os limites do corpo anatômico e biológico, concebendo-o como um ecossistema em diálogo constante com o ambiente. O estudo explora como as micropoéticas presentes no butô desencadeiam metamorfoses no corpo, gerando uma dança que emerge da interação com a poesia, com o espaço natural e com os elementos culturais. Ancorada nos *butô-fu*, anotações poéticas e reflexivas de Hijikata e Ohno, a dissertação adota uma perspectiva poética não convencional, valorizando a força lírica corporal e a gestação de sentidos a partir das nuances sensíveis do cotidiano e da natureza. Elementos como a morte, o tempo, a água e as metamorfoses corporais são confrontados à luz de práticas artísticas e poéticas, revelando como o corpo, por meio da dança, torna-se um receptáculo dinâmico de experiências. O trabalho dialoga com a ecocrítica, aplicando as ideias de Bate (2001), Garrard (2006), Krenak (2022), Sánchez (2011), entre outros(as), integrando a visão do butô como uma resistência à ocidentalização e à degradação ecológica, bem como resgatando a conexão entre o ser humano e natureza. A hipótese desse estudo explica como as poéticas e a dança podem transformar o corpo em um canal de resistência e como o butô, em sua essência política e filosófica, reposiciona a relação entre o ser e o mundo natural. A dança butô se apresenta como uma prática existencial e artística, que oferece espaço à reconstrução do corpo, à celebração das pequenas narrativas e à reabilitação da relação humana com a natureza. Ainda, esse trabalho se divide em duas partes: uma teórica, que envolve os conceitos do butô, nos capítulos 1) A Dança das Trevas, 2) *Butô-fu*: corpos poéticos e 3) A natureza ao redor; e uma segunda, de caráter empírico e metodológico, disposta no capítulo 4) Ecos do butô na carne: processo de criação – *Mizu* 水, e que preza a prática corporal na construção do espetáculo de dança montado em 2024, na cidade de Maringá. Nesse ponto, a dissertação se divide em “Gestação” e em “Nascimento” com o intuito de explicar o processo e a performance-espetáculo, respectivamente.

Palavras-chave: Dança butô. Corpo. Poéticas. Ecocrítica.

ABSTRACT

This research investigates the relationship between the body, poetics and nature in the context of butoh dance, a Japanese artistic manifestation created by Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno in the late 1950s. Originating as a counterculture movement and inspired by an ecocritical vision, butoh proposes an approach that transcends the limits of the anatomical and biological body, conceiving it as an ecosystem in constant dialogue with the environment. The study explores how the micropoetics present in butoh trigger metamorphoses in the body, generating a dance that emerges from the interaction with poetry, natural space and cultural elements. Anchored in the *butoh-fu* practice, i.e. poetic and reflective notes by Hijikata and Ohno, the dissertation adopts an unconventional poetic perspective, valuing the body's lyrical force and the gestation of meanings from the sensitive nuances of everyday life and nature. Elements such as death, time, water and bodily metamorphosis are confronted in the light of artistic and poetic practices, revealing how the body, through dance, becomes a dynamic receptacle of experiences. The work dialogues with ecocriticism, applying the ideas of Bate (2001), Garrard (2006), Krenak (2022), Sánchez (2011), among others, integrating the vision of butoh as resistant to westernization and ecological degradation, rescuing the connection between human beings and nature. The hypothesis of this study explains how poetics and dance can transform the body into a channel of resistance and how butoh, in its political and philosophical essence, repositions the relationship between the being and the natural world. Butoh dance presents itself as an existential and artistic practice that offers space for the reconstruction of the body, the celebration of small narratives and the rehabilitation of the human relationship with nature. Also, this work is divided into two parts: one theoretical, involving the concepts of butoh in chapters 1) The Dance of Darkness, 2) *Butoh-fu*: poetic bodies and 3) Nature all around; and a second one, of an empirical and methodological nature, set out in chapter 4) Echoes of butoh in the flesh: creation process – *Mizu* 水, which emphasized body practice in the construction of the dance performance staged in 2024, in the city of Maringá. At this point, the dissertation is divided into 'Gestation' and 'Birth' in order to explain the process and the performance, respectively.

Keywords: Butoh dance. Body. Poetics. Ecocriticism.

NOTAS SOBRA A TRANSLITERAÇÃO

Os termos japoneses aparecem romanizados de acordo com o sistema Hepburn. Alguns termos tradicionais foram escritos na versão romanizada e com os caracteres.

Os nomes próprios seguem a convenção (nome e sobrenome).

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Tatsumi Hijikata em <i>Nikutai no hanran</i> (<i>Revolta da carne</i> , 1968);	24
Figura 2: Kazuo Ohno em <i>Watakushi no Okaasan</i> (<i>Minha Mãe</i> , 1981).	24
Figuras 3, 4, 5, 6 e 7: Fotos da série <i>Otoko to Onna</i> , de Eikoh Hosoe (Konishiroku Photo Gallery, 1960)	30
Figura 8: Yoko Ashikawa pelas lentes de Eikoh Hosoe (1972).	47
Figura 9: Cartaz de <i>Watakushi no Okaasan</i> (1981), dançado por Kazuo Ohno	50
Figura 10: “A Grande Onda de Kanagawa” (1831), de Katsushika Hokusai	55
Figura 11: <i>Admirando La Argentina</i> , de Kazuo Ohno (1977)	61
Figura 12: Mono no Aware, expressão emocional do japonês em relação à natureza e uma de suas maiores metáforas visuais, a flor de cerejeira	70
Figura 13: Os deuses <i>Izanagi</i> and <i>Izanami</i> na Ponte Flutuante do Céu	74
Figura 14: Evolução do kanji de mizu até sua forma mais atualizada	87
Figura 15: Entrada do pescador/ <i>Izanagi</i>	93
Figura 16: <i>Izanagi</i> e <i>Izanami</i> observando suas criações diante da água	94
Figura 17: Figurino do pescador	95
Figura 18: Figurino da pescadora	95
Figura 19: Detalhe na mão do pescador	100
Figura 20: Deus do trovão <i>Raijin</i> (esq.) e Deus do vento <i>Fūjin</i> (dir.). Deidades (<i>Kami</i>) da religião Shinto	101
Figura 21: Ordem e caos. <i>Raijin</i> (Joyce) e <i>Fūjin</i> (eu) enfrentando-se, causando tempestades	103
Figura 22: O duelo entre <i>Fūjin</i> e <i>Raijin</i> (1)	104
Figura 23: O duelo entre <i>Fūjin</i> e <i>Raijin</i> (2)	105
Figura 24: Metamorfose em <i>Raijin</i> (1)	107
Figura 25: Metamorfose em <i>Raijin</i> (2)	107
Figura 26: Evolução do kanji de <i>kaze</i> até sua forma mais atual	111
Figura 27: Metamorfose em <i>Fūjin</i> (1)	112
Figura 28: Metamorfose em <i>Fūjin</i> (2)	113
Figura 29: Garça Azul e Garça Branca	116
Figura 30: Detalhes nos figurinos e na maquiagem das garças	118

Figura 31: Iconografia de <i>Ame-no-Uzume</i>	119
Figura 32: <i>Ame-no-Uzume</i> em <i>Mizu</i> 水.....	120
Figura 33: Simbiose dos corpos	122
Figura 34: Linha vermelha do destino sobre a água.....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 A DANÇA DAS TREVAS	23
1.1 ORIGENS DO BUTÔ	23
1.2 QUATRO AUTORES JAPONESES NO PÓS-GUERRA: CORPOS QUE ESCREVEM	35
CAPÍTULO 2 BUTÔ-FU: CORPOS POÉTICOS.....	41
2.1 O <i>BUTÔ-FU</i> DE HIJIKATA: <i>COREO-GRAFIAS</i>	42
2.2 AS “GESTAÇÕES” DE KAZUO OHNO: SENSIBILIDADES POÉTICAS	49
CAPÍTULO 3 A NATUREZA AO REDOR	55
3.1 OS RASTROS E OS MORTOS	64
3.2 <i>MONO NO AWARE</i>	68
3.3 SOBRE A ORGANICIDADE DA MORTE	72
CAPÍTULO 4 ECOS DO BUTÔ NA CARNE: PROCESSO DE CRIAÇÃO – MIZU 水 ..	81
4.1 A ÁGUA LEVA A TODOS OS CAMINHOS.....	84
4.2 ÁGUA PARADA: COSMOGONIA DOS PESCADORES.....	90
4.3 YUMIKO YOSHIOKA E NOGUCHI MICHIZO: ABSORÇÕES	97
4.4 TEMPESTADE	101
4.5 AS ESTAÇÕES DAS GARÇAS E RECOMEÇO	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS E NOVOS CICLOS.....	125
REFERÊNCIAS	130
ANEXO A – Ficha Técnica – <i>Mizu</i> 水	138

INTRODUÇÃO

A partir do interior de um determinado sentimento, será que não podemos penetrar num mundo infinito? Uma vez lá, todo o resto é liberdade.

Kazuo Ohno em
Treino E(m) Poema

Desde o primeiro contato do meu corpo¹ – marcado pelo olhar e pela vivência ocidental – com a dança butô², fui impactado pela maneira como essa poética despertou em mim diferentes noções de corpo e profundos sentimentos possíveis de serem vividos apenas na experiência corpórea. Butô é uma dança japonesa, criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno no final dos anos de 1950, durante o período de contracultura.

Embora esta pesquisa não se configure como um registro autobiográfico, ela é um desencadeamento da dissolução do eu diante de novas formas de se pensar e vivenciar o corpo. Nela, busco refletir acerca das possíveis relações entre sinestésias poéticas, corpos e relações com a natureza a partir da experiência da dança butô, partindo do pressuposto de um corpo composto por diversos ecossistemas que dialogam com o meio externo, atravessado por micropoéticas e micropolíticas capazes de transformar e metamorfosear o corpo. Entre os vários pensadores que utilizei nessa dissertação para trabalhar com o conceito de poética associada ao butô, uma das luzes foram as transcrições de aulas de um dos maiores representantes da dança, Kazuo Ohno (1906-2010). Em *Kazuo Ohno: treino e(m) poema*, tradução de Tae Suzuki, a partir do original japonês, lemos:

¹ Desde já explico que utilizarei duas formas de sujeito nessa dissertação: primeira pessoa do singular e primeira pessoa do plural. Não há como escolher entre um ou outro sujeito, tendo em vista que vezes falo de minhas experiências pessoais; vezes falo num sentido coletivo, pois não há como deixar de lado a participação de minha orientadora e da atriz que comigo realizou os passos do espetáculo *Mizu* 水. Embora uma pesquisa acadêmica demande padronizações, este tipo de alinhamento seria impossível aqui, pois os dois eus (singular e plural) coexistem e devem ser priorizados conforme o texto assim o demandar.

² Utilizaremos “butô” em letra minúscula nessa pesquisa, pois entendemos as ebulições micropoéticas que invadem a dança e o complexo filosófico que a completa, de modo que escolhemos não a ocidentalizar, em maiúscula, com sentido de escola, teoria ou estilo de vida, mas em sua singularidade e fragmentações, como a natureza. Utilizaremos o termo “natureza” também em minúscula, pois tal e qual não queremos adaptar suas definições em caixas pré-formatadas, já que somos natureza e dela fazemos parte. Daí os termos não terem sentido de adjetivação, marcação, estilo, segmento.

Gostaria de transmitir algo, mesmo que seja um pequenino grão de areia – talvez isso eu consiga. Se eu puder transmitir esse minúsculo grão, extraindo-o de tantos outros infinitos, talvez valha a pena investir minha vida nisso. É melhor penetrar fundo, até o âmago dos âmagos, mesmo das coisas minúsculas, tratando-as com cuidado (Ohno, 2016, p. 24).

Ohno dispõe a noção de poética para além da palavra concreta, materializando-a em saber: a micropoética do grão de areia que se prolifera a partir de infinitos, como espelhos, numa sequência de delicadezas que ambos o corpo e a mente absorvem do instante poético presente na vida e na natureza, por mais ínfimos que sejam os ecos. É preciso tratar as “coisas minúsculas” com muito “cuidado”. Tal cuidado é percebido na releitura dos textos do mestre: a pesquisadora Lígia Verdi, que assina o prefácio de *Kazuo Ohno: treino e(m) poema* (2016, p. 16), explica que a tradutora da edição nunca teve contato direto com a dança de Ohno, de modo que “precisou deixar-se dançar em pensamento com a mesma liberdade proposta por ele ao convidar os seus pupilos para a dança”, pois somente assim “poderia dar conta da difícil tarefa de traduzi-lo sem tentar explicar ou adaptar sua fala na tentativa de facilitar seu entendimento”.

Logo que iniciei meus estudos e comecei a ler Ohno, entendi que, definitivamente, “explicar” o butô não era o método focado pelo artista: pelo contrário, ele não se cansava de evitar definições por sua natureza chocante, de grande impacto e surpresa. De fato, o caminho dessa dissertação apela à poética dos sentidos, buscando penetrar “no âmago dos âmagos” (Ohno, 2016, p. 24), muito além de caçar definições fechadas, herméticas. Assim que, após discussões com minha orientadora, Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini, entendemos que o termo “palavra” não daria conta de abarcar o pensamento de Ohno – e sobretudo do butô –, senão “poéticas”.

Aqui, não falamos da poética aristotélica, moldada na composição da tragédia e do épico, tampouco da poética cartesiana, centrada em métodos, senão uma poética como força, tensão lírica corporal que flui e alarga os sentidos. O filho e discípulo de Ohno, Yoshito Ohno (1938- 2020), no livro *Kazuo Ohno's World: From Without & Within (O mundo de Kazuo Ohno: por fora e por dentro)*, relembra a relação do dançarino com as palavras e a poesia do cotidiano, observando que o pai investigava seus poderes criativos “com caneta e papel, continuamente escrevendo seus pensamentos e reflexões”, assim como estimulava a “imaginação lendo poesia e haikai, estudando pinturas e outros trabalhos de artistas visuais

durante o longo período de gestação demandado em seu processo criativo” (Ohno, 2004, p. 9, tradução nossa)³.

Todos juntos: palavra, poesia, haicai, pinturas e outras formas de arte engendravam no fluir de Ohno, crescendo, ampliando-se como luz em explosão: eis a poética do butô. Uma poética fértil, de nascimentos – mas, sobretudo, de gestações. Como as coisas são pequenas, e dessa micropoética partimos, é preciso que passemos pelo processo, pela gravidez de olhar as coisas com olho poético, de tal modo que os ecossistemas à nossa volta nos transformem, continuamente. Ao longo dessa pesquisa, entendi que pensar a relação entre corpo e poéticas é adentrar em um universo vasto, multifacetado e repleto de nuances, *locus* onde o corpo ocupa um espaço e interage constantemente com seu entorno. Descrever o corpo é, assim, um exercício que vai além das fronteiras da anatomia ou da biologia, pois passamos por territórios da experiência humana e sua conexão com a poesia, o ambiente, a cultura e o movimento.

O corpo, per si, é cheio de pequenas narrativas silenciosas. Uma epopeia de gestos e expressões que transcendem as fronteiras da linguagem verbal. Pode o corpo ser poesia? Seriam os movimentos, as palavras do dançarino? Como as poéticas afetam o corpo? Os músculos, os movimentos das mãos e os silêncios que ecoam através da linguagem corporal compõem um rico enredo, um texto aberto, uma poética em constante evolução. Nesse contexto, o movimento não se apresenta apenas como uma série de ações físicas; é antes uma forma de expressão que carrega histórias, emoções e experiências, funcionando como palavras em movimento.

Por sua vez, a relação entre as mais distintas poéticas e o corpo é uma via de mão dupla. As poéticas podem influenciar e moldar o corpo, evocando imagens, sensações e estados de ser que se manifestam por meio do movimento. No butô, essa conexão é particularmente evidente, pois a dança se constrói a partir de uma interação profunda entre a poesia das coisas (micropoéticas) e o corpo, espaço onde os sentidos e gestos não apenas descrevem, mas geram transformações, conduzindo-o a novos estados de existência.

Tatsumi Hijikata (1928-1986), que juntamente com Kazuo Ohno foi um dos criadores do butô, queria “descobrir a dança que já acontecia no corpo” (Fraleigh; Nakamura, 2006, p. 1, tradução nossa)⁴. Hijikata abordava uma concepção de corpo que se deixa ser afetado e ser dançado pelas palavras, pelos sons, pelas sensações e pelo ambiente. Em sua origem, a dança

³ “[...] Kazuo delves into his creative powers [...] with pen and paper, by continually writing down his thoughts and reflections. Moreover, he stimulates his imagination by reading poetry and haiku, studying paintings and other visual artists work during the long gestation period required in his creative process” (Ohno, 2004, p. 9).

⁴ “Uncover the dance already happening in the body” (Fraleigh; Nakamura, 2006, p. 1).

butô, como uma manifestação política e artística, causou grande ruptura na história da dança e do teatro convencional, fundindo poéticas e corpo em um processo contínuo de metamorfose. À sua maneira, Hijikata buscou explorar a relação entre linguagem e corporeidade, haja vista que as palavras, as ações e os sentidos não são apenas comandos, mas disparos criativos que desconstroem e reconstroem o corpo, permitindo que a dança emerja orgânica.

Ao abordar o corpo em movimento, torna-se inevitável considerar não somente sua relação com o espaço físico, mas também sua interação com aspectos culturais e ambientais, como o universo dos mortos, fantasmas, demônios, divindades, animais, elementos da natureza, e objetos inanimados. Esses elementos permeavam o corpo de Hijikata enquanto ele buscava uma metamorfose da sua própria carne. Ao dançarino, distintas experiências evocavam tais imagens poéticas como os mortos ou elementos da natureza, afetando diretamente a construção do corpo no butô e o transformando em um receptáculo sensível e dinâmico.

Da mesma forma com que Gérard Genette enxerga a literatura como um campo plástico, espaço onde os encontros mais paradoxais são possíveis (1966, p. 129), sou levado pelo desejo de investigar a força que as poéticas operam sobre o meu corpo, como elas desestruturam a carne e os ossos e ao mesmo tempo o reconstroem. Importante ressaltar que ao me aproximar à “desestruturação da carne”, refiro-me a um corpo que carrega em si a potência de transformação e a fusão indissociável entre alma e substância. De acordo com Peretta (2013, p. 515), este corpo revela formas, sensações e seres que transcendem a dicotomia entre pensamento e instinto, espírito e corpo.

Sendo assim, pergunto-me: quais os ecos que atravessam meu corpo por meio das práticas e vivências do butô? O que me leva a dançar poéticas? O que reverbera em meus movimentos? A morte? O tempo? A natureza? A água?

O embasamento teórico da presente pesquisa está ancorado no butô e em sua filosofia, explorando a relação que essa arte estabelece com as poéticas e a natureza. A dança butô, criada no Japão como um movimento *underground* no final da Segunda Guerra Mundial por Tatsumi Hijikata, desafia as convenções estéticas e corporais, mas também se enraíza em um diálogo íntimo com a natureza. O corpo se torna uma extensão do mundo natural, refletindo suas forças e fragilidades e o eu poético jamais se separa da natureza. O teórico ecocrítico Jonathan Bate, em *The Song of the Earth (A canção da Terra)*, interage com o método criativo do butô ao dizer

que, embora o poeta seja uma “criatura inútil”, é também “potencialmente o salvador dos ecossistemas” (2001, p. 231, tradução nossa)⁵.

Ao trabalhar com o conceito estético na jardinagem japonesa e chinesa clássica, Bate diz que “o objetivo do jardim formal era o de ser um espaço controlado, um ‘interior’ diferente da natureza selvagem do ‘exterior’” (2001, p. 136, tradução nossa)⁶. O mesmo princípio ecocrítico pode ser aplicado ao butô uma vez que, conforme lemos no prefácio de *Tatsumi Hijikata and Ohno Kazuo*, ainda que a dança seja muitas vezes interpretada como um “espetáculo pós-atômico” – lembremos das bombas lançadas pelos EUA em Hiroshima e Nagasaki em 1945 –, defini-la nesses moldes é bastante redutor, sendo um “verdadeiro protesto contra a ocidentalização do Japão”. Hijikata procurava “uma dança que fosse fiel às suas raízes étnicas e ao seu corpo japonês”, entendia sua dança como “reabilitação humana”, um “não-produto sem objetivo” em protesto contra a ascensão da produção capitalista no Japão” (Fraleigh; Nakamura, 2006, p. 02. tradução nossa)⁷. Em outras palavras, o interior buscava refúgio dentro do ser, de modo que ele reorganizasse seu jardim íntimo em meio ao caos dos jardins do mundo externo.

Nós, como os/as poetas do butô, vivenciamos uma era em que a ação humana se tornou a força dominante no planeta, perturbando o equilíbrio ecológico de formas muitas vezes irreversíveis. De acordo com os pesquisadores na área do meio ambiente, Antoni e Fofonka (2018), a interferência nos habitats naturais, o consumismo excessivo e o desenvolvimento desenfreado das cidades e da tecnologia têm contribuído para a degradação dos ecossistemas, impactando diretamente a vida animal e vegetal. Neste cenário, pensar a natureza por meio da lente da ecocrítica se torna urgente. A ecocrítica, como abordada por teóricos como Greg Garrard (2006), reposiciona a natureza como protagonista nas discussões literárias e artísticas, reconhecendo sua importância vital para a sobrevivência humana e para a construção cultural. Não há vida humana sem natureza.

⁵ “[...] useless creature, but potentially the saviour of ecosystems” (Bate, 2001, p. 231).

⁶ “But the whole point of the formal Garden was that it was a controlled space, an ‘inside’ that was different from untamed nature ‘outside’” (Bate, 2001, p. 136).

⁷ “It is sometimes interpreted as post-atomic spectacle, but this would be too simple an explanation for this enigmatic art. [...] Protest against the Westernization of Japan compelled Hijikata’s butoh in part; he rejected Western dominion and sought a dance that would be true to his ethnic roots and Japanese body. The United States dropped atomic bombs on in 1945 – shaking history in an instant – and spreading American power in Japan. He thought of his dance as ‘human rehabilitation,’ a ‘purposeless non-product’ in protest of the rise of capitalist production in Japan” (Fraleigh; Nakamura, 2006, p. 02).

Neste contexto, a construção de corpo no Japão e por consequência, a dança butô, não apenas reconhece, mas também dialoga com a natureza de maneira intensa. Kazuo Ohno, por exemplo, incorporava em sua dança elementos do universo das plantas e dos insetos, refletindo o ambiente natural em que nasceu e cresceu. Essa conexão não é apenas estética, mas espiritual e filosófica, em que o corpo em movimento se torna um canal para expressão da alma e da natureza. Não obstante, essa pesquisa busca uma reflexão sobre o diálogo entre o universo das palavras, dos sons, dos gestos, dos cheiros, dos aromas, das cores e das imagens com o mundo natural, por meio do corpo.

A escolha de fundamentar a dissertação na dança butô e em sua relação com as poéticas e a natureza dá-se pela necessidade de resgatar e sensibilizar o olhar para o mundo natural. Em meio a um cenário de destruição, é crucial investigar como essa arte pode oferecer novas formas de se perceber e de se relacionar com a natureza, estimulando conexões apagadas pelo sistema de exploração dos seres (humanos e não-humanos) e de seu entorno. Ao relacionar Corpo-Poéticas-Natureza, pretendo revisitar a concepção de corpo no Japão, o culto à natureza e às poéticas que atravessam o corpo na dança butô.

Essa dissertação está dividida em duas partes: o primeiro, o segundo e o terceiro capítulos estão centrados na parte teórica; ao passo que o quarto corresponde a meu processo de criação, vivências e mediações poéticas do butô performadas ao público por meio do espetáculo *Mizu 水*, performado em 2024, na cidade de Maringá. Embora o espetáculo tenha sido apresentado nesse ano, o registro em vídeo será disponibilizado para fins educativos e de pesquisa, podendo ser acessado em <https://vimeo.com/1045021158>.

O capítulo 1, intitulado *A Dança Das Trevas*, propõe-se a estudar as origens do butô, *Ankoku Butoh*, cuja tradução é o título do capítulo mencionado. Explicamos como essa expressão surgiu e foi desenvolvida em um contexto de contracultura do final dos anos 1950 até os anos 1970 por seu criador, Tatsumi Hijikata, em parceria com seu dançarino/ator mais expressivo, Kazuo Ohno. Fora as duas lendárias figuras, apresentamos outras personalidades que levaram o butô à sua arte, a exemplo do fotógrafo Eikoh Hosoe, que produziu a série fotográfica *Otoko to Onna (Homem e Mulher)* entre 1959 e 1960, usando os “discípulos” de Hijikata como modelos. Apontamos também nomes como o de Keiji Nakazawa, autor do mangá *Hadashi no Gen (Gen Pés Descalços, 1974)*; e do escritor Masuji Ibuse, criador do renomado romance *Kuroi Ame (Chuva negra, 1969)*. Ainda, trouxemos à cena os dramaturgos Tadashi

Suzuki e Minoru Betsuyaku, considerados parte da primeira geração do teatro contemporâneo japonês que se rebelou contra a dominação estadunidense no local.

Por fim, nesse capítulo, apontamos brevemente o nome de quatro autores japoneses que receberam a influência do *butô* em sua literatura, a saber: 1) Tamura Taijiro (1911-1983), que em março de 1947 publicou a prosa *Nikutai no mon* (*A porta de entrada da carne*) e em agosto do mesmo ano a história foi produzida como peça de teatro e se manteve em cartaz por três anos; 2) Yukio Mishima (1925-1970), cujo romance *Kinjiki* (*Cores proibidas*, 1951-1953) influenciou Hijikata a apresentar sua primeira performance de *butô*, em 1959; 3) Nosaka Akiyuki (1930-2015), cantor e escritor cujos contos “American Hijiki” (1967) e “Hotaru no haka” (1967), ambos de caráter autobiográfico, revelam os horrores das bombas atômicas em solo japonês; e 4) Sakaguchi Ango (1906-1955), que por meio de seu ensaio *Zoku darakuron* (*Continuação da tese sobre a depravação*) encorajava os japoneses a entenderem o corpo como elemento-chave para se contemplar a sociedade de então. Nessa parte foi essencial o uso da obra *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese* (2000), de Yoshikuni Igarashi.

O capítulo 2, *Butô-Fu: Corpos Poéticos*, dedica-se a compreender como as palavras contribuem no processo de escuta e construção do corpo na dança *butô*. Aqui, relacionamos as poéticas, o corpo e a natureza em integração, propondo uma investigação da palavra no contexto de criação do *butô*. Ele se divide em dois subcapítulos: 2.1 O *Butô-fu* de Hijikata: *coreo-grafias* e 2.2 As “gestações” de Kazuo Ohno: sensibilidades poéticas. No primeiro, discutimos o que vem a ser o *butô-fu*, conjunto de anotações e colagens de Hijikata em pequenos cadernos, na década de 1970. Procuramos entender como a escrita e as imagens por ela evocadas serviram de ponto de partida aos movimentos, ações e silêncios à dança das trevas – contudo, sem pretensões de ser um guia ou de evocarem noções pedagógicas ao autor. Aqui entram também os escritos *De ter inveja das veias de um cachorro*, *Wind Daruma* e *Dançarina doente*, textos-manifestos de Hijikata que anunciam seu estilo único, intraduzível – e que por seu sentido de vanguarda soam, muitas vezes, incompreensíveis ao olhar comum.

Quanto ao segundo subitem, dispomos o *butô-fu* de Kazuo Ohno, amplamente conhecido pelo uso da palavra em suas aulas, treinamentos e *workshops* que aplicava em seu estúdio de dança em Yokohama. Ohno volta às suas origens, ao ventre materno tanto em seus aforismos/poemas quanto em sua temática de espetáculo. Para tanto, utilizamos do *butô-fu* contido em *Treino e(m) poema*, de autoria de Kazuo Ohno, traduzido por Tae Suzuki (2016). Mais que poemas ou aforismos desconexos, o bailarino escreve improvisos existenciais. No

eixo do escrever/viver, o espírito erradio do dançarino-escritor alcança imagens férteis. Ele vivencia a criação, como alguém que escreve em fluxo, prezando pela sensibilidade e pela efemeridade das coisas e dos conceitos.

O terceiro capítulo, *A Natureza Ao Redor*, vale-se, inicialmente, de conceitos sobre ecologia de autores como Celso Sánchez, em *Ecologia do corpo* (2011), e Ailton Krenak, em *Futuro ancestral* (2022). Primeiramente, introduzimos os conceitos para então entender como Hijikata e Ohno aplicaram as reverberações da natureza em suas produções. Citamos Peretta (2015, p. 108), que assinala que Kazuo Ohno se distanciou da subjetividade relativa ao subconsciente para caminhar em direção a uma concepção mais transcendental e cósmica em seu trabalho, conectando-se à memória do universo e à poética da natureza.

Em outro polo, olhamos como, de modo visceral, com loas ao corpo, Hijikata dança a sociedade japonesa do pós-guerra. Encontramos em sua coreografia a transgressão, a ironia e a beleza no estranhamento, elementos contrários à racionalidade e à classificação rígida dos corpos alienados ao processo de modernização – sobretudo contidos em seu manifesto *Keimusho (Para a prisão!)*, publicado em 1961. Nossa proposta é olhar como a interferência humana nos habitats naturais está causando um rompimento do equilíbrio ecológico. Nesse sentido, o butô engaja-se também na luta da ecocrítica.

Para além da dupla Hijikata/Ohno, dividimos o capítulo em três subcapítulos: 3.1) Os rastros e os mortos; 3.2) *Mono no aware*; 3.3) Sobre a organicidade da morte. No primeiro, pensamos sobre a fronteira turva entre a vida e a morte. O entre-espço que marca o nascer e o morrer. Chegamos ao Mestre Dogen (1200-1253), que rejeita a ideia dualista entre vida e morte, assim como Buda rejeitou a ideia de uma alma permanente. A partir desse contexto, a perspectiva de que vida e morte não se separam e estão em constante transformação também serviu de alicerce para explorar conceitos poéticos mais amplos, como no caso de *mono no aware*, conceito trabalhado no segundo subitem. Apresentamos como *Mono no aware* é um conceito central na poética, estética e filosofia japonesa, intimamente relacionado à apreciação da beleza da impermanência e a efemeridade das coisas. Ao tratarmos sobre o conceito, discorreremos sobre as dificuldades e delicadeza por trás de sua concepção. O terceiro subcapítulo trata das deidades *Izanami* e *Izanagi*, deuses celestes que se uniram gerando as ilhas japonesas e os homens. Ele foi importante porque trabalhamos com as divindades na construção do espetáculo *Mizu 水*. Assim que, nesse capítulo, diante da discussão sobre vida e morte e sua

influência nos diálogos com o corpo e dança, compreendemos que o butô é uma maneira poética de se dançar (com) os mortos. É tocar em ancestralidades.

Terminada a parte teórica, no quarto capítulo, *Ecos Do Butô Na Carne: Processo De Criação – Mizu 水*, nosso objetivo se centrou em avaliar as ecologias e os ecos materiais e mí(s)ticos encontrados em meu contato com a dança butô e suas reverberações ao reproduzir a natureza, as palavras e o corpo como objetos inseparáveis e suas construções artísticas, tendo como base o processo de criação do espetáculo *Mizu 水*. Explico: o projeto nasceu das minhas vivências com o butô a partir de 2019. Escrito em 2022, foi escolhido pelo edital de incentivo cultural Aniceto Matti, da Prefeitura de Maringá, em 2023, e performado em 2024. Este projeto é fruto de uma parceria minha com a atriz maringaense Joyce Midori Teruya, de origem nipônica e que tem grande interesse em projetos que investigam sua ancestralidade.

Firmada a parceria, a proposta da poética da água para este projeto surgiu de uma ideia que reside em mim desde a infância, tendo em vista que sempre fui estimulado a me ver como parte da natureza, e não separado dela – nós somos a água, nós somos os rios. *Mizu 水* tem como base minhas experiências na dança butô. Além de estar em cena, também atuo como diretor do projeto. Assim que a dissertação passa a se dividir em “Gestação” e “Nascimento” com o intuito de explicar o processo e a performance-espetáculo, respectivamente. Utilizei-me de uma grande quantidade de imagens nesse capítulo uma vez que tanto eu quanto minha orientadora sentimos a necessidade de explicações poéticas acerca dos movimentos, gestos, olhares e de diferentes tipos de sinestésias, num sentido didático, prático.

Como professor, artista e pesquisador brasileiro, vejo na prática e nos ensinamentos de diversos dançarinos do butô uma fonte inesgotável de inspiração e questionamentos. O butô, em sua essência, não se limita a uma forma, mas possui caráter aberto à exploração contínua do corpo, como um ecossistema, onde cada movimento, cada som, cada pequeno detalhe é uma resposta ao ambiente, às forças invisíveis que o permeiam. A teoria da ecologia do corpo, que entende o corpo como um ecossistema em constante interação com seu entorno, tem sido fundamental para minha pesquisa. Essa perspectiva permite observar como o corpo, em sua relação com o mundo, não apenas se adapta, mas também se transforma, reagindo às palavras que acionam esses estados físicos e emocionais.

O antropólogo e ecocrítico Gregory Bateson, em *Mente e Natureza* (1986, p. 169), concebe que “nada é criado do nada sem informação”: em outras palavras, podemos pensar a matéria viva como um organismo em complexa e permanente interação, e todos os novos

reflexos e vivências são também novas informações acerca do mundo e do eu. Assim que, tanto em perspectiva ecocrítica quanto das origens do butô, essa pesquisa é uma investigação e um colapso entre a poética falada, a escrita, a gestual, a lírica e a visual manifestadas por meio do corpo efêmero, captando movimentos, do micro ao macro, e vice-versa. Um processo de desconstrução e destruição do corpo, para que ele se reconstrua novamente por meio da dança. É nessa interseção Corpo-Poéticas-Natureza onde encontro um dançarino que se torna médium, que transita entre diferentes estados de ser e estar, revelando, através do movimento, as profundas conexões entre vida e morte, presença e ausência, matéria e espírito, ruído e silêncio. A dança butô e a complexidade proposta pelo trabalho de Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, entre tantos outros, reverbera em meu corpo essa potência transformadora na construção de uma corporeidade expandida, sensível às infinitas possibilidades do ser.

CAPÍTULO 1

A DANÇA DAS TREVAS

Se algo não está dentro de você, então não reverbera – mesmo que você tenha técnica, mesmo que seja grande o seu esforço.

Kazuo Ohno em *Treino e(m) poema*

1.1 ORIGENS DO BUTÔ

Enigmática e em constante evolução, observadores poderiam articular descrevê-la como abstrata, violenta, pacífica, dolorosamente íntima, política, metamórfica, mas a dança butô desafia quaisquer descrições – é uma arte que brinca com o tempo e com as perspectivas. E se, nós humanos, pudéssemos aprender a ver as coisas pela perspectiva de uma flor? De um inseto?

Em seus aforismos, Kazuo Ohno provocava o encontro entre a palavra e o corpo, sendo capaz de suscitar a dança por meio de imagens altamente poéticas. Em sua dança a luz e as trevas se colidem, bem como os elementos da natureza, a poética dos insetos e das flores:

Cai uma chuva fria.
Evocar a imagem da chuva que cai. Uma
chuva forte, uma chuva fina. Na hora
do treino, é bom observar o movimento
dos insetos – e treinar usando esses
movimentos. Poucas pessoas pensam
assim. Talvez todos achem óbvio demais.
Começou a chover, começou a ventar; são
fenômenos da natureza. De nada adiantam
as pantomimas perfeitas. De nada adianta
pensar. Então, para que treinamos?
(Ohno, 2016, p. 24).

Em seus treinamentos de butô, Kazuo Ohno estimulava as pessoas a contemplar a simplicidade da natureza e a refletir sobre nossa relação com ela. As imagens usadas em suas aulas, com o intuito de transformar o corpo em movimento, evocavam poderosas presenças sensoriais. Ao mencionar o treinamento e a observação dos movimentos dos insetos durante a chuva, Ohno nos lembra da importância de estarmos presentes no “hoje” e de aprender com a sabedoria intrínseca da natureza.

Kazuo Ohno, junto de Tatsumi Hijikata e Yoko Ashikawa (1930-2021), são os grandes mestres e mestra, respectivamente, por trás da dança butô. Ao observar os ideogramas, conferimos que *Butoh* é composto por *bu* (舞), que pode ser lido como dança de movimentos etéreos; e *toh* (踏), pisar no concreto, golpear. Na essência de sua definição, o butô já mostra a que veio: a união dos opostos. A dança nasce como uma manifestação político-artística de vanguarda que se desenvolveu no Japão Pós-Segunda Guerra Mundial a partir da parceria de Tatsumi Hijikata (1928-1986), o fundador e grande Mestre do butô, e Kazuo Ohno (1906-2010), uma verdadeira “lenda” nessa dança.

Figura 1: Tatsumi Hijikata em *Nikutai no hanran* (*Revolta da carne*, 1968);
Figura 2: Kazuo Ohno em *Watakushi no Okaasan* (*Minha Mãe*, 1981).



Fonte: Arquivo Tatsumi Hijikata⁸
Fonte: Gendai Engeki 60's-90's, p.149⁹

No prefácio de *Butoh: dança veredas d'alma* (1995), a dançarina, dramaturga e fundadora da Taanteatro Companhia, Maura Baiocchi, reforça como é difícil e delicado definir essa arte sem correr o risco de formatá-la e modificar o poder de transformação inerente a ela.

⁸ Disponível em: <https://www.nonaka-hill.com/artworks/995-tatsumi-hijikata-archive-photograph-by-tadao-nakatani-revolt/>. Acesso em: 23 nov. 2023

⁹ Disponível em: <https://faculty.humanities.uci.edu/sbklein/images/MODTHEATER/butoh/pages/18ohnomymother.htm>. Acesso em: 23 nov. 2023.

A autora ressalta que, assim como outros conceitos japoneses, a dança butô “é definida por sua própria evasão de uma definição” (Baiocchi, 1995, p. 17). Ela aponta o costume ocidental de se explicar tudo: “Lembro-me bem do quanto se divertiam os dançarinos de *butoh* vendo os ocidentais tentarem defini-lo. Lembro-me também da resistência que mostraram ao discurso racionalista que eles julgaram castrador da arte que representavam” (Baiocchi, 1995, p. 9).

Em outro aforismo, Kazuo Ohno amplia a discussão:

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

É, pois, a partir do entendimento não limitado do que seja o butô, sem arestas, que iniciamos a pesquisa. Inicialmente grafado como *Ankoku Butoh*, “Dança das Trevas”, essa arte surgiu e foi desenvolvida em um contexto *underground* e de contracultura durante o final dos anos 1950 até os anos 1970 por Tatsumi Hijikata – brotou ainda da contribuição de inúmeros artistas que contaminaram o seu corpo e sua maneira de pensar. Em seus textos-manifesto, Hijikata retoma a memória ao ver Kazuo Ohno dançar pela primeira vez, referindo à cena como um veneno mortal que o paralisou:

No outono de 1948, em Tóquio, assisti a uma performance de dança maravilhosa, transbordando de lirismo, por um homem que vestia uma camisa. Cortando o ar uma vez e outra vez com seu queixo, deixou-me uma impressão duradoura. Durante anos, esta dança entorpecente ficou em minha memória. Essa dança se transformou agora num veneno mortal, e uma colherada dele contém tudo o que é necessário para me paralisar (Hijikata, 2000, p. 36, tradução nossa)¹⁰.

Ao ouvirmos o relato de Hijikata, somos levados a pensar em como essa arte possui definições fluidas, que vão além de mera técnica de “expressão corporal”. Como dançarino de butô e cortado por tal beleza, entendo que ela está em um limiar entre a filosofia corporal e a

¹⁰ “In the fall of 1948 in Tokyo, I saw a wonderful dance performance, overflowing with lyricism, by a man wearing a chemise. Cutting the air again and again with his chin, he made a lasting impression on me. For years this drug dance stayed in my memory. That dance has now been transformed into a deadly poison, and one spoonful of it contains all that is needed to paralyze me” (Hijikata, 2000, p. 36).

manifestação visceral da existência. É importante ressaltar que há uma contradição no termo “expressão” dentro da filosofia da dança, de acordo com Morishita (2015, p. 87). O próprio Hijikata argumenta que se o butô se tornar um meio de expressão, ele se reduz a algo superficial, uma forma de “implorar e prostrar-se”. Dessa maneira, ele sugere que a essência do butô transcenda a pura representação, pois “não é a expressão de uma ideia usando o corpo como uma ferramenta, [...] mas sim uma arte corporal cuja expressão é uma “convulsão da existência” (Morishita, 2015, p. 88, tradução nossa)¹¹.

Ambos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno trouxeram o movimento ao limite, quebraram convenções e regras para revelar a dança que já acontecia em seu próprio corpo. Embora cada um possuísse uma maneira diferente de se expressar, o desejo de revelar o invisível no corpo estava em ambos. Mas para melhor compreensão dessas ideias, é necessário retomarmos as origens do butô. De acordo com Peretta, mesmo que a primeira performance de butô seja oficialmente datada por historiadores no ano de 1959, com a obra *Kinjiki*¹² (*Cores proibidas*), há um intenso projeto já sendo realizado por Tatsumi Hijikata pelo menos dez anos antes com suas performances amadoras e observando Kazuo Ohno dançar pela primeira vez. É preciso reconhecer que Hijikata já havia construído sua poética desde sua difícil infância na região de Tohoku, permeada pelo vento, a morte e o barro (Peretta, 2015, p. 3-4).

Nascido em uma região caracterizada pela natureza austera, onde a fome é comum, Hijikata coexistia assombrado pelos fantasmas da morte:

A natureza da região nordeste (Tohoku), onde ele nasceu, não é tenra, lá a fome é frequente. A terra habitada, ou assombrada pelos diabos e espíritos malignos, é um País das Trevas. Num dado momento, ele nomeou sua dança “Dança das Trevas”. De acordo com Hijikata, esta região foi muito explorada pelas cidades ricas do Japão, que aí procuravam “arroz, cavalos, soldados e mulheres”. A maior parte de seus irmãos foi morta na guerra. Hijikata não tinha apenas nostalgia desta terra natal, todas as sensações e todos os dramas que ele viveu nesta terra estiveram sempre presentes em seu corpo. O menino Hijikata imitou e roubou os gestos de todos os seres que o rodeavam (Uno, 2012, p. 47).

¹¹ Trecho original: “[...] Butoh is not the expression of an idea using the body as a tool, [...] rather, is body art whose expression is a “convulsion of existence”.

¹² *Kinjiki* foi a primeira performance que deu início a esse movimento e foi realizada em 24 de maio de 1959. Foi livremente inspirada no romance de alto teor homoerótico do escritor Yukio Mishima (1925-1970).

Embora seja perigoso reduzir a dança butô apenas e exclusivamente ao seu contexto histórico e pessoal, faz-se necessário compreender a atmosfera desse período. Nas palavras do próprio Hijikata (1968):

Minhas influências vieram daquelas experiências da infância, das árvores e das estalactites de gelo que eu via... e do meu pai, claro. [...] Eu era uma criança. Houve um tempo em que eu estava absorto brincando com um fole de forja, comparando meu corpo ao do fole, esguichando e cuspidando. Não havia mais nada com que brincar. O próprio cotidiano tem uma “qualidade butô”. Por exemplo, quando eu era criança, era repreendido por meus pais e espancado. Fugir. Ser perseguido. Correr para fora. Para a vizinhança que se atenta, encenar uma criança da qual já se conhece faz parte do butô (Hijikata, 1968 *apud* Aleixo, Hashimito, 2022, p. 164-165).

No que toca às memórias coletivas, Fraleigh e Nakamura (2006, p. 2) salientam o impacto da ocidentalização no Japão e como influenciou o butô de Tatsumi Hijikata. O dançarino protestou contra a ocidentalização e rejeitou o domínio ocidental, buscando criar uma dança que fosse fiel às suas raízes étnicas e ao corpo japonês, questionando as convenções sociais e culturais impostas a esse corpo. Hijikata se opôs à influência dos Estados Unidos, que se intensificou após o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki em 1945, evento que transformou a história e reforçou o poder americano em terras japonesas:

Passaram-se menos de cem anos desde que, em 1853, o Comodoro americano Matthew C. Perry, com uma carta do Presidente Millard Fillmore, zarpu com seus navios cobertos de alcatrão na Baía de Tóquio, ordenando a abertura dos portos japoneses ao comércio internacional – na ponta do canhão. As ações da América foram motivadas pelo seu desejo de comercializar, de espalhar o evangelho aos pagãos amarelos e de exportar a democracia americana (Toland 1970, p. 54). Num curto espaço de tempo, um Japão medieval passou de trezentos anos de isolamento auto-escolhido para um mundo em rápida modernização, e os japoneses começaram a imitar a vigorosa diplomacia americana e europeia (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 2, tradução nossa)¹³.

A dominação geopolítica, a expansão industrial e o plano de reconstrução do ambiente japonês afetaram diretamente os corpos e suas dinâmicas sociais. No Japão, o corpo foi

¹³ “It was just less than a hundred years since American Commodore Matthew C. Perry in 1853 with a letter from President Millard Fillmore had sailed his tar-covered ships into Tokyo Bay, ordering Japan’s ports open to international trade, at cannon point. America’s actions were driven by its desire to trade, to spread the gospel to the yellow pagans, and export American democracy (Toland 1970: 54). In a very short time, a medieval Japan moved from three hundred years of self-chosen isolation into a rapidly modernizing world, and the Japanese began to imitate American and European forceful diplomacy” (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 2).

protagonista no movimento de contracultura que se iniciou durante o período de pós-guerra. Após a devastação nuclear de Nagasaki e Hiroshima, o corpo necessitou ser reconstruído, já que um imenso sentimento de perda pairou em cada um – tanto a perda humana quanto a morte de um passado sociocultural:

As novas leis civis impostas pelo governo propiciaram substanciais alterações nas relações humanas e comunitárias, impondo novos modelos na instituição da família, mudanças na relação entre homens e mulheres, e uma reforma no sistema das terras agrícolas. A rápida urbanização realizada no meio rural e na reconstrução das cidades impôs um novo modelo de relações comunitárias, uma vez que instituiu a criação de condomínios e, assim, alterou significativamente a antiga relação de intimidade que existia entre os vizinhos com a própria vila (Peretta, 2015, p. 5).

O início da década de 1950 foi marcado por uma reestruturação política, social e artística no país, que por sua vez buscava apagar seu passado feudal e principalmente as memórias da própria ocupação norte-americana. Peretta (2015, p. 6) ressalta que mesmo com o fim da ocupação norte-americana, em 1952, o Japão ficou com inúmeras cicatrizes e uma profunda herança imposta pelos Estados Unidos. Assim, nos últimos anos da década surgiram movimentos populares que pediam o fim do Tratado de Mútua Defesa, acordo que institucionalizou a subserviência do país aos estadunidenses. Grandes conflitos de rua demonstraram a insatisfação japonesa e o ambiente de revolta e, naturalmente, as rebeliões se expandiram ao âmbito artístico e cultural. O marco zero do bombardeio e a destruição de Tóquio durante a guerra construíram uma geração que ansiava por libertação e questionava a cultura do corpo, ressignificando-o diante das imposições brutais após o período:

Alimentando-se desse contexto, a arte japonesa do pós-guerra refundou-se e desenvolveu-se a partir de ações em torno da problemática do corpo e do espaço. Floresceram assim muitas experiências baseadas em trabalhos físicos e na exploração de lugares não específicos, que pesquisavam as relações entre as possibilidades de expressão corporal e as potencialidades presentes nas características dos lugares e dos ambientes (Peretta, 2015, p. 7).

Após os destroços bélicos, a rebelião não se limitou aos aspectos sociais e materiais, mas também envolveu uma transformação profunda de mentalidade. Nesse processo de reelaboração surgiram as bases da construção de um novo imaginário. De acordo com Peretta (2015, p. 7), esse esforço visava recuperar as características únicas do “corpo japonês” e, de alguma maneira, protegê-lo do dualismo cultural imposto pelos ocidentais. Em resumo, a

cultura urbana pós-guerra surgiu como tentativa de resgate e redefinição da identidade corporal japonesa, procurando afastamento das influências e restrições ocidentais.

Ainda que houvesse um sentimento de inovação presente entre os poetas e artistas japoneses desde os anos 1920, influenciados pelo surrealismo francês, é na década de 1960 que o corpo humano passou a ser explorado por manifestações artísticas que refletiam o tumulto social e a resistência da época. Segundo Peretta (2015, p. 9), diante deste cenário grupos de artistas se reuniam para desafiar os limites da arte, do poder social e dos atos sexuais, ações estas em oposição à cultura dominante que promovia a “limpeza” da imagem japonesa.

A vanguarda artística japonesa buscava romper com as tradições e valores ocidentais, assim como com os valores japoneses antigos, que também não atendiam aos interesses da juventude revolucionária. O *Shingeki*, que pode ser traduzido como “novo drama”, foi um movimento de teatro pós-guerra que incorporou muitos dos princípios clássicos do *Noh* e *Kabuki*¹⁴ com as formas estrangeiras contemporâneas. Este movimento politizado foi filiado ao Partido Comunista Japonês e passou por grandes censuras durante o período da guerra. Entretanto, alguns jovens japoneses acreditavam que estas manifestações estavam ultrapassadas e buscavam novas formas de expressões (Peretta, 2015, p. 10).

Vanzelli (2023, p. 102) afirma que o *shingeki* inovou, notadamente, em relação à extensão da performance. Ele informa que as peças históricas (*jidai-mono*) tradicionais se davam em vários atos, somando-se muitas horas de espetáculo:

Entretanto, a vida moderna na capital japonesa, que já imitava a rotina dos grandes centros europeus, não permitia que o público passasse sete ou oito horas dentro do teatro apreciando histórias diversas. A reformulação do cotidiano japonês obrigava o teatro a reduzir seu tempo de exposição, fazendo peças mais objetivas e diretas. Assim, peças em um ato (*hitomaku-mono* ou *ichimaku-mono*) tornaram-se populares, já que conseguiam expressar a vida

¹⁴ “Quando se fala de teatro tradicional, refere-se mormente a quatro formas performáticas distintas: *nō*, *kyōgen*, *bunraku* e *kabuki*. As duas primeiras tiveram seu desenvolvimento no século XIV e, ao longo das centúrias seguintes, mantiveram-se com prestígio entre a nobreza. Assim, foram artes cênicas apreciadas principalmente por uma espécie de elite local, não sendo acessível à população geral. Já os teatros *bunraku* e *kabuki* nasceram durante o período Edo (1600-1868), tendo seu auge nos anos finais do século XVII e início do século XVIII. O primeiro é caracterizado por ser encenado com bonecos, enquanto o segundo utiliza atores. Essas duas formas dramáticas eram teatros de caráter popular, sendo, portanto, partes das opções de entretenimento dos *chōnin*, pessoas de classes inferiores das cidades, como comerciantes, agricultores, cortesãs e samurais de baixo escalão. *Bunraku* e *kabuki* dividiam peças, dramaturgos e rivalizavam entre si. A competição pelo gosto do público estimulou o aperfeiçoamento dessas formas teatrais. Entretanto, ao longo dos séculos XVIII e XIX, o *kabuki* se sobressaiu de modo que, no início do período Meiji, quando se falava de ‘teatro’, referia-se especificamente a *kabuki* (Mori, 2014, p. 17). Destarte, ‘modernizar’ as artes cênicas implicava, sobretudo, em modificar essa forma dramática” (Vanzelli, 2023, pp. 90-91).

moderna dentro de uma duração coerente com a nova realidade (Vanzelli, 2023, p. 102).

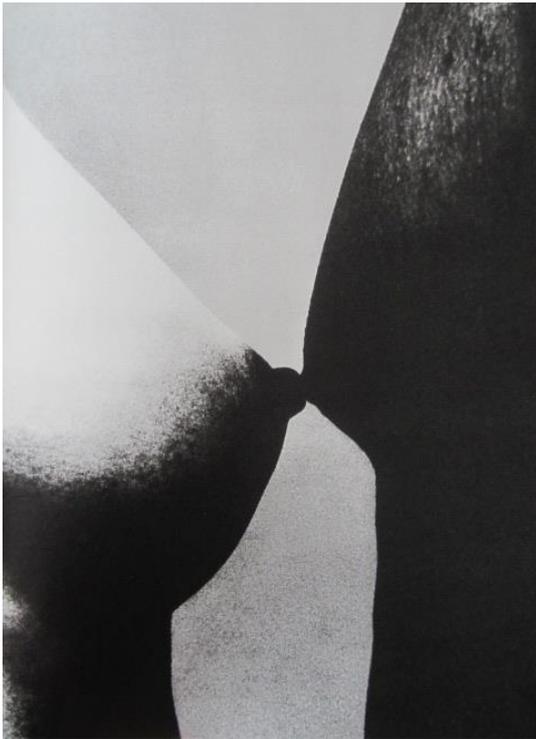
De acordo com Kusano (2005, p. 139), é durante este período de efervescência cultural que o butô de Tatsumi Hijikata se manifestou como uma das primeiras vanguardas artísticas revolucionárias do Japão pós-guerra, que, por sua vez, propunha uma transformação anatômica e uma filosofia alternativa para a dança. A evolução da dança butô não aconteceu isoladamente, mas concomitante a outras linguagens artísticas como o cinema, o teatro, as artes plásticas, a música, a literatura e também a movimentos políticos e ideológicos que criticavam o capitalismo e a sociedade de consumo.

O impacto do butô transcendeu as artes da cena e influenciou diversas áreas, especialmente a fotografia. O fotógrafo Eikoh Hosoe (1933-2024) foi profundamente influenciado pelo movimento, contribuindo para a divulgação e perpetuação dessa dança. Segundo Kusano (2005, p. 140), Hosoe ficou fascinado com a performance chocante de *Kinjiki*, em que o sangue de uma galinha branca jorrava no palco:

A performance aconteceu no dia 24 de maio de 1959, em um evento para novos dançarinos, organizado pelo corpo oficial da Associação de Dança do Japão [...]. A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música. Yoshito, filho de Kazuo Ōno, ainda muito jovem, começava a performance lendo as palmas de suas mãos. Mantinha uma distância de Hijikata. Instantes depois, recebia uma galinha das mãos do personagem de Hijikata (um homem mais velho). Os braços estendidos. E então, simulava sexo com a ave entre as suas pernas, acabando por matá-la, para depois sucumbir ao ataque do próprio Hijikata. Parece que estava tudo ali, naquele momento. O destino, a distância, a morte, o amor, a proibição. A audiência ficou ultrajada e Mishima, muito impressionado, assim como o fotógrafo Eikō Hosoe, que estava na plateia e, após o espetáculo, apresentou-se prontamente a Hijikata. Este triângulo de artistas, constituiu um tipo de pensamento formatado na chamada dança Butō. (Greiner, 1998, p. 19).

Tal evento inclusive inspirou Hosoe a criar a série fotográfica *Otoko to Onna (Homem e Mulher)* entre 1959 e 1960: o fotógrafo usou Hijikata e os “discípulos” do seu grupo como modelos. Ilustrado com 34 fotogravuras, as imagens demonstram o corpo como elemento naturalmente erótico, pensando o fotógrafo na transgressão da forma, já que no lugar do pudor o corpo surge como elemento comunicador, contestatório e provocativo aos sentidos, seja no fecundo do ventre de uma mulher ou de uma flor. Abaixo, cinco imagens da série:

Figuras 3, 4, 5, 6 e 7: Fotos da série *Otoko to Onna*, de Eikoh Hosoe (Konishiroku Photo Gallery, 1960)





Fonte: Eikoh Hosoe, 1961¹⁵

Kusano (2005, p. 140) descreve a série fotográfica como um “teatro fotográfico”, representando graficamente gestos eróticos e iconoclastas que ilustram confrontos físicos e emocionais entre os sexos. “Por mais insignificante que fosse o gesto, constituía a minha única transgressão contra a época. [...] Mais do que qualquer outra coisa, eu estava consumido por um desejo ardente de explorar a ‘sexualidade’” (Hosoe et al., 2021, p. 87, tradução nossa)¹⁶.

Ainda explorando temas que marcaram o imaginário japonês do pós-guerra, em 1960 Hosoe também lançou um filme experimental chamado *Heso to Guembaku*, traduzido como *Umbigo e Bomba Atômica*. Para Hosoe, a bomba atômica representa o corte da fonte primária da vida: o cordão umbilical. O filme mergulha neste tema profundamente perturbador para os japoneses e que é revisitado constantemente por inúmeros artistas, como no mangá *Hadashi no Gen* (*Gen Pés Descalços*, 1974), de Keiji Nakazawa; e no romance *Kuroi Ame* (*Chuva negra*, 1969), do escritor Masuji Ibuse – que vinte anos depois foi adaptado ao longa-metragem *Kuroi Ame* (*Black Rain: a coragem de uma raça*, 1989), do cineasta Shohei Imamura. Auestado (2017, p. 120) afirma que o romance de Ibuse foca em duas temáticas principais: o efeito terapêutico da escrita e a impossibilidade de se chegar ao *status* de verdade em meio a tantas histórias que circularam logo após o bombardeio de Hiroshima – de fato, o autor teve como contribuição à sua escrita uma série de materiais de arquivos e diários (Auestado, 2017, p. 106).

Os efeitos das bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki foram devastadores. Entre as principais causas das mortes imediatas constam as ondas de calor e as queimaduras fatais, as

¹⁵ HOSOE, Eikoh. *Man and Woman*. Texto de Tatsuo Fukushima e Ed van der Elsken; poesia de Taro Yamamoto. Tokyo: Camera Art, 1961.

¹⁶ “However tiny a gesture, it constituted my only transgression against the era. [...] More than anything, I was consumed with a burning desire to explore ‘sexuality’” (Hosoe et al., 2021, p. 87).

ondas de choque e a radiação ionizante que contaminou grande parte da população atingida (Okuno, 2015, p. 212). O terror foi tão grande que, inclusive, desde a década de 1960 há uma categoria especializada no trauma da época, denominada “literatura sobre a bomba atômica” (*Genbaku bungaku*), incluindo testemunhos orais e escritos, diários, documentos, mangás, dramas e demais obras de cunho autobiográfico, histórico e ficcional sobre os ataques e as suas consequências.

Estas obras refletem sobre a preocupação e o trauma coletivo da geração de Hosoe e Hijikata. Por meio de suas fotografias e filmes, Hosoe e outros artistas da época abordaram esses temas com profundidade, trazendo à tona as cicatrizes físicas e emocionais deixadas pelo conflito. Segundo Peretta (2015, p. 10), esses movimentos não apenas desafiaram as normas estabelecidas, como também promoveram uma identidade artística japonesa autêntica e radical, de modo que se abriram as portas ao surgimento e posterior desenvolvimento do *Ankoku Butoh*.

Ao explorar o trabalho da primeira geração de teatro contemporâneo japonês, Kusano (2005, p. 140) destaca os eventos sociais e políticos que influenciaram esses artistas. Muitos deles participaram do grande movimento contra a força americana sobre o país, conforme citado anteriormente, e o fracasso diante dessa luta ocasionou a revolta estudantil de 1968-69, com os jovens ocupando o Auditório Yasuda, da Universidade de Tóquio. Inúmeros artistas, dentre eles o escritor, filósofo e diretor Tadashi Suzuki (1939) e o dramaturgo e romancista Minoru Betsuyaku (1937-2020), deixavam latente o desejo de transformar o teatro japonês, afastando-se do convencional e evocando imagens do terror vivenciado por sua geração.

Por consequência da rápida modernização e ocidentalização do Japão, o país abandonou suas tradições artísticas para copiar as tendências ocidentais. Contudo, ainda que o *shingeki* tenha sido uma tentativa de modernizar o teatro japonês, passou a incorporar elementos, obras e autores do drama ocidental, tais como adaptações das peças gregas clássicas, Shakespeare, Ibsen, dentre outros dramaturgos eurocêntricos. Segundo Kusano (2005, p. 140), os atores de *shingeki* adotavam perucas e roupas ocidentais, tentando imitar fielmente seus modos. Mas em um caminho contrário, o teatro ocidental, por sua vez, buscava inspiração nas artes orientais, como Artaud no teatro balinês e Brecht no teatro chinês e *Nô*.

Tadashi Suzuki e Minoru Betsuyaku são considerados parte da primeira geração de teatro contemporâneo japonês que se rebelou contra essa ocidentalização. Em 1962, encenaram *Zō (O Elefante)*, uma obra que utiliza a metáfora do elefante como uma espécie em extinção para abordar a sobrevivência humana na era nuclear. A peça trata de um homem que sofreu os

efeitos da bomba de Hiroshima e exibe sua cicatriz como uma forma de recuperar sua identidade e protestar contra a violência atômica. Esse movimento teatral japonês surgiu como resposta ao desejo de recuperar e ao mesmo tempo redescobrir a riqueza cultural de um povo, abordando temas profundamente enraizados nas experiências e traumas do Japão moderno (Kusano, 2005, p. 140-141).

Suzuki (2024), em sua página oficial¹⁷, escreve um texto em que explica as razões que o levaram a rejeitar o teatro automatizado do ocidente, demonstrando forte consciência ecocrítica em seu modo de enxergar o teatro e a performance japonesa do pós-guerra:

Tanto na Europa como no Japão, o teatro desenvolveu-se ao longo dos tempos e, assim, num esforço para aumentar a atração do público, empregou energia não animal em quase todas as facetas da produção. Paradoxalmente, esta mudança para a energia não animal causou danos consideráveis à forma de arte. Assim como a capacidade natural dos olhos para ver diminuiu com a invenção e o uso do microscópio, etc., a modernização rompeu nossos órgãos naturais do nosso eu essencial, confiando uma parte cada vez maior da sua carga de trabalho à energia não animal. O automóvel substituiu o ato de andar. O computador toma o lugar da visão e da audição diretas. A fertilização in vitro elimina a necessidade de contato sexual. Na verdade, todas as inovações criadas em prol do progresso da civilização são o resultado material de esforços para minimizar o uso de energia animal. Como consequência, o potencial do corpo humano e as suas várias funções sofreram uma redução drástica, enfraquecendo a comunicação entre as pessoas que se baseia na energia animal. Lamentavelmente, esta tendência também afetou as capacidades expressivas do ator (Suzuki, 2009, n.p.)¹⁸.

Em seu trabalho solo, entre as inovações e retomadas da tradição, Tadashi Suzuki voltou a explorar os passos deslizantes da técnica *suriashi*, muito utilizada também na dança *butô*, e as batidas do pé no chão, *ashibyōshi*, buscando afinidade e comunicação com o solo, a terra e a ancestralidade oriental (Kusano, 2005, p. 142). Betsuyaku, por outro lado, tornou-se o criador

¹⁷ Disponível em: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>. Acesso em: 21 set. 2024.

¹⁸ “In both Europe and Japan, the theatre has developed along with the times and thus, in an effort to increase its audience appeal, has employed non-animal energy in nearly every facet of production. Paradoxically, this shift to non-animal energy has caused considerable damage to the art form. Just as the eyes’ natural capacity to see has been diminished through the invention and use of the microscope, etc., modernization has severed our natural organs from our essential selves, entrusting an increasingly larger portion of their workload to non-animal energy. The automobile replaces the act of walking. The computer takes the place of directly seeing and hearing. In vitro fertilization eliminates the need for sexual contact. In truth, all innovations created for the sake of civilization’s progress are the material result of efforts to minimize the use of animal energy. As a consequence, the potential of the human body and its various functions has undergone a dramatic downsizing, weakening the communication between people that is based on animal energy. Regrettably, this trend has also taken its toll on the expressive skills of the actor” (Suzuki, 2009, n.p.).

do Teatro do Absurdo japonês (*Fujori-geki*), com influências de Ionesco, Kafka, Beckett e sobretudo Chekhov, escrevendo obras metafísicas, porém com um diferencial: suas raízes dramáticas fincam-se nas vivências japonesas, sem ansiar por absorver o conteúdo estrangeiro.

1.2 QUATRO AUTORES JAPONESES NO PÓS-GUERRA: CORPOS QUE ESCREVEM

Nosso objetivo, aqui, é traçar um paralelo de vozes que se levantaram, no momento do Pós-Guerra, para descrever não apenas os horrores e estilhaços deixados em solo nipônico, mas as fundações que foram erguidas dos escombros. Dor e força tornaram-se substantivos complementares. Um desses casos é o do romancista Tamura Taijiro (1911-1983), que em março de 1947 publicou a prosa *Nikutai no mon* (*A porta de entrada da carne*) e em agosto do mesmo ano a história foi produzida como peça de teatro e se manteve em cartaz por três anos. Por conta de seu sucesso, sua obra ficou conhecida como *nikutai bungaku* (literatura da carne), e ele próprio foi então denominado “escritor do corpo”.

No romance de Taijiro um grupo de prostitutas se recusa a envolver-se emocionalmente com outros homens ou a fazer sexo por prazer. Esta recusa constitui uma defesa moral: podem vender o corpo, mas não a alma: “Para estas mulheres, que ainda não conhecem o êxtase sexual, vender o seu corpo não é um pecado. É apenas uma transação comercial. O pecado é experimentar uma alegria secreta do corpo [...]” (Taijiro, 1948, p. 303 *apud* Igarashi, 2000, p. 56, tradução nossa)¹⁹. Não obstante, críticos como Douglas Slaymaker descrevem a obra como um “romance *trash*, repleto de prostitutas, gangsters, tatuagens, gangues de luta entre mulheres e o submundo” (2004, p. 57, tradução nossa)²⁰.

Yoshikuni Igarashi, em *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture* (*Corpos da memória: narrativas da pós-guerra na cultura japonesa*), observa que o corpo da mulher serviu como metonímia à sociedade japonesa, pois tão logo o país foi libertado do regime de guerra, ele sofreu uma reestruturação traumática imposta pelo vencedor: “[...] dezenas de milhares de mulheres japonesas trabalharam como prostitutas (*pan pan*)”, operando

¹⁹ “For these women, who do not know sexual ecstasy yet, selling their bodies itself is not a sin. It is just a business transaction. The sin is to experience a secret joy of the body [...]” (Taijiro, 1948, p. 303 *apud* Igarashi, 2000, p. 56).

²⁰ “A trashy novel replete with prostitutes, gangsters, tattoos, fighting girl gangs and the underworld” (Slaymaker, 2004, p. 57).

como “símbolos ambivalentes tanto da libertação como da subjugação da sexualidade japonesa pelo antigo país inimigo” (Igarashi, 2000, p. 58, tradução nossa)²¹.

Nesse sentido, Taijiro comenta que sua intenção era escrever histórias que enfatizassem a dimensão física da existência humana como instrumento de crítica em tempos de guerra:

[...] o “pensamento” tem mantido um domínio despótico – tingido de tirania – sobre os japoneses. [Mas] agora o corpo está claramente se rebelando. O povo japonês desconfia completamente do pensamento. Não acreditamos em mais nada para além do nosso corpo. O corpo é a verdade. A dor do corpo, o desejo do corpo, a ira do corpo, o êxtase do corpo, a confusão do corpo, o sono do corpo – estas são as únicas verdades (Taijiro, 1948, p. 13 *apud* Igarashi, 2000, p. 56, tradução nossa)²².

Taijiro afirma “desconfiar do pensamento” como uma crítica à intelectualidade japonesa, a quem ele considera composta por “mentirosos crônicos irremediáveis” (“*irredeemable chronic liars*”, Taijiro, 1948, p. 13) por não reconhecerem a derrota japonesa na guerra. Verdadeiramente, a conexão literária de Taijiro com o *butô* performado por Ohno, Hijikata e suas pupilas, Yoko Ashikawa e Tomiko Takai, salienta-se uma vez que ambos escritor e dançarinos traduziram o mundo por meio de uma escrita corporal. A seu modo de ver, “a literatura no Japão necessita[va] ser mais parecida com a literatura de um país derrotado: mais confusa, mais absurda, mais erótica e mais barulhenta” (Taijiro, 1948, p. 13 *apud* Igarashi, 2000, p. 56, tradução nossa)²³.

A literatura de Taijiro ainda se funde ao *butô* porque em tempos de guerra e pós-guerra, a manutenção do corpo e sua sobrevivência em meio ao caos era uma realidade intrínseca ao seu povo. Ao escritor, os japoneses somente iriam conseguir se transformar em verdadeiros humanos (*ningenrashii ningen*) quando seus corpos fossem livrados das restrições (Taijiro, 1948, p. 14 *apud* Igarashi, 2000, p. 56). A literatura, como o *butô*, deveria buscar a desestabilização dos corpos, amplo esvaziamento que possibilitasse sua reconstrução a partir de um novo ponto de referência.

²¹ “Tens of thousands of Japanese women worked as prostitutes (*pan pan*) [...] were ambivalent symbols of both the liberation and subjugation of Japanese sexuality by the former enemy country” (Igarashi, 2000, p. 58).

²² “[...] ‘thought’ has maintained a despotic hold—tinged with tyranny—on the Japanese. [But] now the body is clearly rebelling. The Japanese people thoroughly distrust thought. We believe in nothing other than our own bodies. The body is the truth. The pain of the body, desire of the body, anger of the body, ecstasy of the body, confusion of the body, sleep of the body—these are the only truths” (Taijiro, 1948, p. 13 *apud* Igarashi, 2000, p. 56).

²³ “Literature in Japan needs to be more like the literature of a defeated country: it needs to be more confused, more absurd, more erotic, and more raucous” (Taijiro, 1948, p. 13 *apud* Igarashi, 2000, p. 56).

E assim como à época de Hijikata havia uma crítica por parte dos artistas nipônicos de que não existiam coreografias montadas, como na dança moderna, Taijiro também propunha abandonar as convenções e a estética literária japonesa para que novos discursos e novas vozes se instaurassem. Contudo, Taijiro não é o inaugurador da ideia de um corpo que escreve, senão o romancista e ensaísta Ango Sakaguchi (1906-1955) com seu ensaio *Zoku darakuron* (*Continuação da tese sobre a depravação*). Sakaguchi encoraja os japoneses a entenderem o corpo como elemento-chave para se contemplar a sociedade de então, enfatizando as possibilidades radicais da linguagem corpórea e propondo que só através dela seria possível entrar na questão da moral.

O pesquisador Matías Chiappe Ippolito (2020, p. 397), observa que Sakaguchi, juntamente a escritores como Osamu Dazai e Sakunosuke Oda, acabou sendo marcado pela crítica literária japonesa de sua época como membro da *Burai-ha*, a Escola dos Decadentes ou Degenerados, também conhecida como a Escola do Corpo. Ele relata que tal caracterização das vozes mais conservadoras tinha a tendência de tachar os autores “com tendências ‘amorais’, sobretudo no que se relaciona à libertinagem sexual e ao consumo de narcóticos” (Ippolito, 2020, p. 397). O estudioso ainda observa que, em termos menos moralistas, por sua vez, os críticos mais libertários compreenderam que “a particularidade desses escritores era seu enfrentamento à lógica racionalista e sua inclinação ao niilismo” (Ippolito, 2020, p. 397), transcendendo a literatura local em universal.

Inimigo do passado tradicional japonês, mas também alheio à estrangeirização que o país enfrentava no pós-guerra, Sakaguchi viveu o período literalmente “na pele” de muitos de seus personagens: perdido, sem rumo, com problemas com narcóticos, sobretudo depois que seu amigo, o também escritor Osamu Dazai cometeu suicídio, em 1948. Sofrendo de forte depressão, foi internado em uma clínica para tratar seus vícios, o que lhe rendeu expressiva produção literária. Entre seus escritos da época encontramos *Nichigetsu-sama*, um conto de 1949 no qual narra a história de Kimigorō Ōji, jovem traficante, figura típica da marginalidade nipônica do pós-guerra (Ippolito, 2020, p. 398). Sakaguchi expressa que é preciso “arrancar os múltiplos véus artificiais, como o sistema do imperador, o *bushido* [...] para que enfim houvesse um começo revigorado como seres humanos nus” (1990, p. 589 *apud* Igarashi, 2000, p. 56, tradução nossa)²⁴.

²⁴ “Rip off the various veils of deception such as the emperor system, *bushido* [...] in order to start fresh as naked human beings” (Sakaguchi, 1990, p. 589 *apud* Igarashi, 2000, p. 56).

Assim, a nudez, tanto aos escritores quanto aos dançarinos e dramaturgos do período pós-guerra, não surge apenas em sentido contestatório, mas como despojamento do passado, como corpos que se livram de roupas, ou de estruturas que não cabem mais àquela sociedade. Um caso curioso é o do romancista e dramaturgo Yukio Mishima (1925-1970) que, em sua tetralogia *O mar da fertilidade*, composta por quatro livros publicados entre 1969 e 1971, propõe um despojamento do corpo, por meio de reencarnações. Contudo, ainda que escrevesse numa linguagem contestatória em relação ao pensamento ocidental, foi o fundador da *Tatenokai* (“Sociedade do Escudo”), milícia criada para defender a tradição japonesa e o Imperador, cujos poderes foram revogados pela Constituição de 1947 (Araújo, 2014, p. 49).

O mar da fertilidade foi inspirado na saga Hamamatsu, uma gesta do século XI. O autor combina conceitos filosóficos do budismo, como a reencarnação em oposição ao pensamento judaico-cristão vivenciado pelo personagem Honda, que funciona como protagonista nos quatro volumes. Os quatro romances, por bem dizer, são ambientados entre 1912 e 1970, e narram o período da Segunda Guerra, da guerra Sino-Japonesa e o período do pós-guerra japonês com uma novidade: a consciência do personagem Honda é transmigrada após sua morte, de modo que o olhar narrativo é capaz de viver várias vidas e realidades (Sobrinho, 2014, p. 10).

Apesar de sua percepção dramática da nação japonesa em ruptura, como vimos no subcapítulo anterior, Mishima influenciou diretamente Hijikata, que se baseou no romance homoerótico do escritor, *Kinjiki* (*Cores proibidas*, 1951-1953), para realizar a primeira performance de butô, em 1959. Os críticos de arte e o público ficaram chocados com a performance, contudo Mishima se impressionou com a força da arte violenta, corporal e poética do dançarino. Eis um excerto de *Kinjiki*:

A beleza tornou-se um estímulo à tagarelice. Tornou-se tal que, ao confrontar o belo, sentimo-nos obrigados a dizer qualquer coisa apressada. Tornou-se tal que sentimos que temos de converter a beleza de imediato. Se não o convertermos, é perigoso. Como os explosivos, a beleza tornou-se uma coisa difícil de se ter. Perdeu-se o poder de possuir a beleza através do silêncio, esse poder majestoso pelo qual alguém daria a sua vida (Mishima, 1981, p. 105, tradução nossa)²⁵.

²⁵ “Beauty has become a stimulus to garrulity. It has gotten so that on confronting the beautiful one feels duty-bound to say something in a great hurry. It has gotten so we feel we must convert beauty right away. If we don’t convert it, it’s dangerous. Like explosives, beauty has become a difficult thing to own. The power of possessing beauty through silence, this majestic power for which one would lay down his life, has been lost” (Mishima, 1981, p. 105).

No tocante ao seu poder contestatório, Mishima realiza sua revolta quanto às mudanças sociopolíticas não apenas em sua literatura, mas em relação à sua própria existência: em 25 de novembro de 1970, quando havia acabado de escrever seu último romance da saga, o autor, acompanhado de quatro membros da *Tatenokai*, renderam o comandante do quartel general das Forças de Autodefesa japonesas em Tóquio. Após realizar um discurso patriótico, numa tentativa de golpe de estado para restituir os poderes do Imperador, Yukio Mishima cometeu o ritual suicida samurai *seppuku*, conhecido no ocidente como *haraquiri*, que consiste em extirpação com facão. De acordo com seu biógrafo, tradutor e amigo, John Nathan (2000), o artista teria preparado seu suicídio por um ano, criando este cenário apenas como pretexto para o suicídio ritual com apelo extremamente dramático.

De fato, o drama pessoal parece acompanhar o destino de escritores, dançarinos e dramaturgos do período, como é o caso do autor e cantor Nosaka Akiyuki (1930-2015). Na época da Guerra, ele era um adolescente de 15 anos, contudo, seus olhos jovens já tinham presenciado muito da devastação e da miséria deixada em seu país, tanto o é que não hesitou em praticar pequenos furtos para se alimentar, chegando até mesmo a aprender a ruminar a comida no estômago, fato significativo à história de fome no país (Igarashi, 2000, p. 54).

Seu primeiro romance, *Erogotoshi tachi (Pornógrafos)*, foi publicado em 1963 e explora a banalidade sexual da vida cotidiana, contudo seus textos de maior prestígio são os contos “*American Hijiki*” (1967) e “*Hotaru no haka*” (1967), ambos de caráter autobiográfico. Em “*American Hijiki*” o protagonista Toshio sobrevive em meio às humilhações da derrota e à fome; já em “*Hotaru no haka*” encontramos as vivências da voz narradora durante e depois do bombardeio na região de Cobe, ocorrido em 1945. Aqui, literatura e realidade se misturam. A tragédia tomou conta da vida do autor ainda muito novo: uma das irmãs de Akiyuki morreu devido a uma doença, bem como seu pai durante o bombardeio propriamente dito. Já sua irmã mais nova, Keiko, faleceu de desnutrição, e o escritor cria o conto como um pedido de desculpas (Animerica, 1994, p. 9). Assim que o autor se presentifica na pele do protagonista, o menino Seita, que após perder os pais em um bombardeiro, tem de cuidar da irmã de quatro anos, Setsuko. Em “*Hotaru no haka*”, ambos morrem de desnutrição.

Igarashi observa que “Nosaka recorda e reprime simultaneamente suas experiências de guerra, relatando-as sob a forma de ficção. [...] A história torna-se um dispositivo literário para

escapar às memórias assombrosas do passado” (2000, p. 177, tradução nossa)²⁶. Em vias gerais, Igarashi (2000, p. 176) explica que, enquanto em “*American Hijiki*” Akiyuki tenta retomar as memórias contidas na sociedade do pós-guerra de maneira caricatural, em “*Hotaru no haka*” ele narra as memórias terríveis por meio de uma estetização do passado.

Na esteira dos autores do pós-guerra, é preciso lembrar que, ainda que os nomes aqui elencados apresentem distintas biografias, ideologias e vivências, todos se encontram no sentido de contestação que marca o período no Japão. Nossa intenção, aqui, é demonstrar como o *butô* nasce em meio a rupturas e crises, daí sua adjetivação “Dança das Trevas” estar muito mais próxima da luz do que das trevas propriamente ditas, uma vez que, no jogo de luz e sombras, é preciso ir ao fundo, à escuridão, ao despojamento, para que novas linguagens se instaurem.

Nesse sentido, a literatura é uma ferramenta de apoio no que toca à genealogia dos discursos e ideias que se levantaram no pós-guerra, auxiliando no processo de reinvenção de um Japão que precisou do novo sem que os corpos – literários ou dramáticos – pudessem se esquecer das perdas, fincadas nas memórias de quem viveu os tempos bélicos. Assim, o corpo, tanto na literatura quanto no *butô*, transita entre desejos contraditórios: o desejo de esquecer os horrores e o desejo de guardar o passado. Um corpo vivo, *nikutai*, como veremos no capítulo a seguir.

²⁶ “Nosaka simultaneously recalls and represses his war experiences by recounting them in a fictional form. [...]. the story becomes a literary device with which to escape the haunting memories of the past” (Igarashi, 2000, p. 177).

CAPÍTULO 2

BUTÔ-FU: CORPOS POÉTICOS

*Quero me tornar e ser um corpo
com os olhos bem abertos,
um corpo tenso ao ponto de estourar
em resposta à paisagem majestosa que o cerca.*

Tatsumi Hijikata em seu manifesto
De ter inveja das veias de um cachorro

Conforme dito no capítulo anterior, na década de 1950 os artistas japoneses, com ênfase nos jovens, demonstravam em seus trabalhos a impaciência com a invasão cultural estadunidense no território japonês e viviam um movimento de rebelião. Amotinando-se contra o corpo social, Tatsumi Hijikata busca em sua dança um corpo feito de carne, palavras, matérias e escândalo: o *nikutai* (肉体).

Nikutai se refere ao corpo físico humano, incluindo seus órgãos e tecidos. A palavra é composta pelos ideogramas de carne e corpo/forma. Entretanto, para Hijikata, *nikutai* está na via contrária do corpo útil e dócil. De acordo com Carbogim (2016, p.138), a ideia do corpo *nikutai*, corpo de carne, pode ser elaborada como forma orgânica, mas, por sua natureza, sempre em vias de destruição do corpo social (*shintai*). No corpo *nikutai* afloram-se os movimentos mais instintivos que existem dentro de nós, desafiando toda a relação lógica e social em que vivemos.

Em sua dança, o moralismo, as distinções entre belo e feio, masculino e feminino, vida e morte, entram em colapso. Este corpo “socialmente construído” deixa marcas e cicatrizes como um texto inscrito na carne. Este é um ponto de partida para se pensar em como as poéticas, os movimentos e distintas linguagens podem libertar o corpo das prisões socioculturais. No capítulo anterior abordamos, concisamente, a relação de quatro escritores do pós-guerra e como eles se inscrevem (no mundo) e se escrevem com um corpo literário. Contudo, é preciso observar que nessa dissertação optamos por não trabalhar com a materialidade da palavra, isoladamente, uma vez que limitaria demais a linguagem no que toca ao butô. Por isso, ao invés de “palavra”, escolhemos trabalhar com o conceito de “poética”, haja vista seu caráter amplo e sua abordagem que congrega distintos sentidos, motivações, linguagens e representações.

Na Introdução apontamos a micropoética desenvolvida por Kazuo Ohno, tanto em sua poesia, escrita em seus caderninhos de criação, quanto no desenvolvimento de outras artes

(pintura, haikai) que estimulassem a imaginação. Para ainda além do sublime, a poética do butô percorre águas que desaguam, tal qual Hijikata, no delta do caos entre a poética falada, a escrita, a gestual, a lírica e a visual manifestadas por meio do corpo efêmero, ávida por movimentos, do micro ao macro das coisas. Um processo de destruição e reconstrução do corpo artístico por meio de uma convulsão de poéticas.

Tatsumi Hijikata explorou a relação entre palavra e corpo, considerando-os inseparáveis. O butô lidava com feridas sociais, culturais, bem como como tabus, rejeitando a organização social do corpo. Assim como o corpo poderia ser uma masmorra, as palavras também serviriam para aprisionar. Entretanto, por meio da dança e da escrita, Hijikata buscou destruir essa limitação, permitindo que a carne se expressasse livremente. Ainda, vale dizer que fundador da dança butô faleceu precocemente em 1986, aos 57 anos. E, mesmo nunca tendo saído do Japão, o artista revolucionário, influenciou mundialmente o cinema, a fotografia, a dança, o teatro e a literatura com sua arte transgressora e sua filosofia corporal. Cada vez mais o material deixado por ele, especialmente os textos e seus manifestos, parecem fortalecer sua presença não física no campo da pesquisa e da criação artística (Kurihara, 2000, p. 12).

Nesse sentido, este capítulo se dedica a compreender como as palavras contribuem no processo de escuta e construção do corpo na dança butô. Se nesta dança perseguimos a revelação, o desnudamento de um corpo suscetível a transformações, quais seriam as potencialidades da palavra escrita no corpo? E da linguagem poética, como um todo? Quais as potencialidades deste corpo integrante e dependente da natureza e que está constantemente em diálogo com o entorno? Ao relacionar as poéticas, o corpo e a natureza, propomos uma investigação dessa tríade, sobretudo porque tal união, no que tange aos domínios do butô, manifesta-se no movimento fértil, instintivo que supera o corpo institucionalizado.

2.1 O *BUTÔ-FU* DE HIJIKATA: *COREO-GRAFIAS*

O que viria a ser a *coreo-grafia* de Hijikata? Em seu conjunto de anotações e colagens em um caderno espiral, na década de 1970, encontramos o que o Hijikata chamava de *butoh-fu* (“anotações de butô”), ou seja, como a escrita e as imagens por ela evocadas serviram de ponto de partida aos movimentos, ações e silêncios à dança das trevas – contudo, sem pretensões de ser um guia ou roteiro a ser sistematicamente seguido, como veremos. Lembrando-se que o acesso a tais cadernos é bastante restrito, podendo ser encontrados apenas nos arquivos pessoais

do artista. Nosso acesso a eles se dá por meio de releituras de estudos acerca do tema. A sistematização do conteúdo dos cadernos (produzidos também pelos pupilos do Mestre), que tentaram sistematizar e decifrar os gestos, as metáforas e os padrões de movimento foram, em grande parte, decorrentes do esforço de alunos/dançarinos como Yukio Waguri, Moe Yamamoto e Kayo Mikami (Greiner, 2017, p. 24).

Metodologicamente, define-se o *butô-fu* como uma espécie de sistema de anotação da dança por meio do uso de palavras e imagens, que por sua vez criam um espaço poético no limiar tempo/espaço, resultando em coreografias e/ou improvisações. Segundo Fraleigh e Nakamura (2006, p. 52), no *butô-fu* podemos encontrar camadas e mais camadas de imagens: “aquelas que inspiram a dança, as que animam sua metamorfose e as imagens reais que atingem os olhos e a mente do público”.

É certo que Tatsumi Hijikata carregava o desejo de colapsar o corpo por meio de poéticas reverberantes: a dança, as sensibilidades, as palavras. Segundo a pesquisadora Nanako Kurihara (2000, p. 14), apesar de o artista ser um “homem do corpo”, as palavras eram essenciais ao artista, leitor voraz e em muitos momentos, escritor. O texto de Hijikata, por sua vez, também quebrava a formalização das palavras e dos sentidos, daí sua difícil compreensão:

Mas as palavras de Hijikata não são fáceis. Muitas vezes, os seus escritos são estranhos, equívocos e incompreensíveis mesmo para os japoneses ou para pessoas próximas de Hijikata. As suas frases são por vezes incorretas de acordo com a gramática japonesa. Ele cunhou livremente os seus próprios termos, tais como *ma-gusare* (espaço apodrecido) e *nadare-ame* (rebuçado a pingar). Os seus escritos assemelham-se, frequentemente, a poemas surrealistas. No simpósio Tram, Nishitani Osamu, pesquisador de literatura francesa que costumava frequentar o estúdio de Hijikata, salientou: “A escrita de Hijikata não é prosa nem poesia – algo diferente – e o seu japonês é distorcido.” (Kurihara, 2000, p. 14, tradução nossa)²⁷.

Ao discutir a natureza enigmática da escrita de Hijikata, o filósofo japonês Kuniichi Uno entende que o artista criou algo persuasivo ao fragmentar a linguagem e não seguir uma lógica convencional. Podemos perceber essa fragmentação em textos como o seu manifesto *De ter inveja das veias de um cachorro*, de 1969:

²⁷ “But Hijikata's words are not easy. Often his writings are strange, equivocal, and incomprehensible even for Japanese or for people close to Hijikata. His sentences are sometimes incorrect according to Japanese grammar. He freely coined his own terms, such as *ma-gusare* (rotting space) and *nadare-ame* (dribbling candy). His writings often are like surrealistic poems. At the Tram symposium, Nishitani Osamu, a scholar of French literature who used to hang out at Hijikata's studio, pointed out, “Hijikata's writing is neither prose nor poetry - something different - and his Japanese is twisted” (Kurihara, 2000, p. 14).

Eu faço os camponeses que vem à minha casa em Meguro comer como vacas, com os olhos fechados, e urinar em pé, com as cabeças pendendo. Me transformei diversas vezes em um estranho e brutal instrumento musical que nem sequer é capaz de suar e vivi minha vida tornando uma vara de silêncio batendo no silêncio em uma tibia. Eu transformei a mim mesmo em uma cômoda vazia e em um ofegante tronco de salgueiro. Também vi fantasmas lutarem sumô em um salão e fui capaz múltiplas vezes de criar um bebê que pega seus ossos e sangra pelo nariz. Um dia um vento maligno, como uma bela mulher, veio se movendo em um coágulo e, quando tocou em minha cabeça eu, também, endureci em um caroço (Hijikata, 1969 *apud* Aleixo, Ferreira, 2021a, p. 6).

A escrita de Hijikata sugere significados e sentimentos que a associação linear, presa à lógica formal, não pode transmitir. Sua linguagem permitia que os significados escorregassem entre os dedos como areia. E, embora possa parecer estranha, a escrita de Hijikata não é necessariamente incompreensível ou inacessível, mas desafiadora e imagética (Kurihara, 2000, p. 15). Notemos, primeiramente, as personificações/transmutações no texto: o coreógrafo ora toma a forma de um instrumento musical, ora uma cômoda vazia, ora num tronco de salgueiro. Hijikata caminha por territórios materiais, concretos, como o dos objetos, ao mesmo tempo em que divaga por espaços etéreos, aéreos, quase ectoplasmáticos com a presença de fantasmas lutadores de sumô e ventos malignos. Se colocarmos as palavras em ação no corpo, ou seja, coreografando-a, entendemos como os ventos são guias às mãos do dançarino de butô, garantindo fluxo, leveza aos seus movimentos. Na leitura da ação cotidiana, o artista também trabalha com elementos antitéticos, garantindo multiplicidade de ação em sua dança.

A nossos olhos ocidentalizados, o excerto de Hijikata (1969) soa como um poema em prosa surrealista, e essa era a percepção de estudiosos como Kurihara (2000, p. 14), que, ao ter o primeiro contato com o texto, considerou as conexões insanas, dando a impressão que o artista queria apenas mistificar (2000, p. 15). Entretanto, tal percepção mudou completamente após participar de treinamentos de butô com Yoko Ashikawa, uma importante discípula e colaboradora de Hijikata, podendo ser considerada como o terceiro pilar desta dança.

Por meio da prática física, as palavras, que inicialmente eram incompreensíveis a Kurihara, tornaram-se reais, compreensíveis e ela percebeu que expressavam com precisão o que o Mestre sentia e pensava: “É inegável que Hijikata criou uma cortina de fumaça em torno das linguagens e dos comportamentos estranhos, mas tudo isto fazia parte de sua estratégia

consciente para criar uma imagem mítica de si próprio e do seu trabalho” (Kurihara, 2000, p. 15, tradução nossa)²⁸.

Concordamos com Kurihara (2000) na medida em que, ainda que o surrealismo, assim como o expressionismo e o dadaísmo, tenha surgido como movimentos *avant-garde* e influenciado as artes ao redor do mundo, seria errôneo reduzir o texto-pensamento de Hijikata como surrealista uma vez que não se enquadra na definição de Breton em seu notório *Manifesto* de 1924. O poeta francês o define como

automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento, [...] suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (Breton, 2001, p. 40).

De fato, Hijikata deixa seu pensamento ser levado por um automatismo psíquico, contudo, não é um pensamento “alheio” às preocupações estéticas ou morais. Hijikata é um dançarino, coreógrafo, portanto suas palavras, assim como seus movimentos trazem, em si, propostas estéticas. O *butô* é a grande estética de vanguarda do pós-guerra no Japão. Quanto às questões morais, como temos visto nas imagens dos corpos e nas aproximações com o *butô*, há sempre um desafio ao corpo normatizado pela tradição. Em seus textos, importava “reviver e redescobrir uma carne que estivesse aberta como a linguagem que, simultaneamente, ele forjava” (Uno, 2012, p. 32).

Ainda, é importante lembrar que as imagens representadas nos caderninhos de Hijikata eram retiradas de revistas especializadas em arte, da arte rupestre à Da Vinci, Schiele, Goya e Picasso. Frant (2017, p. 5472) expressa que os cadernos funcionavam como parte de um “processo alargado de escritura”, para além da folha de papel: uma verdadeira prática de “inscrição corporal, onde imagens aparentemente congeladas se desencantam, se libertam em gestos e movimentos no próprio no corpo do dançarino através desse processo de escrita performática”.

Se continuarmos procurando bases ocidentalizantes nos cadernos de Hijikata (ainda que o artista fosse fã de Sartre, Marcuse e Sade), ficaremos frustrados, pois aprendemos, desde os primeiros contatos com o *butô*, que nas páginas não há indicações de passos ou coreografias a

²⁸ “Undeniably, Hijikata created a smoke screen of strange behaviors and language, but this was all part of his conscious strategy to make a mythic image of himself and his work” (Kurihara, 2000, p. 15).

serem seguidas: “trata-se de uma cartografia de corpos, gestos e movimentos, produzidos a partir de um emaranhado complexo de colagens, mesclando textos poéticos, citações literárias e imagens, com centenas de referências iconográficas”. Em outras palavras, são “uma verdadeira escrita dançante, uma *coreo-grafia*” (Frant, 2017, p. 5471):

[...] a dança não existia por antecipação, nem as danças ocidentais, nem as danças tradicionais do Japão constituíam dados imediatos. Não existia uma disciplina previamente ou uma aquisição sobre a qual se apoiar. A dança estava por ser descoberta, por ser encontrada, talvez reencontrada ou reinventada [...] (Uno, 2012, p. 43).

Esse é o espírito do *butô-fu* e da dança propriamente dita. Poucos anos antes de seu falecimento, Hijikata publicou um livro chamado *Yameru Maihime (Dançarina Doente)*. De acordo com Uno (2012, p. 50), muitos ainda consideram esta obra como ilegível e inclassificável. Acreditamos que isso se deve à singularidade poética da obra, tendo em vista que as palavras podem soar sem sentido lógico quando tomadas isoladamente. Em vez disso, o fluxo textual está aberto a transformações e mudanças. E, embora *Yameru Maihime* jamais tenha sido traduzido em outras línguas, ficamos perplexos com a quantidade de companhias de *butô* que reapresentaram o espetáculo ao redor do mundo.

Mas como isso acontece? Se a obra é um “devir”, como classifica Uno (2012, p. 50), nesse sentido, pode ser considerada uma autobiografia do presente e de seus vislumbres, já que Hijikata reflete a ideia de se transformar em diferentes seres ou estados, como criança, mulher, animal, inseto, doente ou louco. Embora haja uma complexidade poética, suas palavras buscam transmitir contínuas metamorfoses, que, de maneira intensa, desaguam em sua dança *butô* por meio da metamorfose do corpo: “O que conta, sobretudo, não é a imagem, mas o que se passa entre as imagens. Não é nem mesmo o movimento ou os movimentos, mas o tempo em pessoa, com aspectos da petrificação, da coagulação, da cristalização, da decomposição” (Uno, 2012, p. 37).

Em seu workshop de *butô* em 1988, a discípula de Hijikata, Yoko Ashikawa, instruiu os participantes a se transformarem em “tapetes molhados”. Essa orientação consistia em criar imagéticas: deitados no chão e sentindo o peso da água dentro de seus corpos, como se fossem tapetes encharcados, os dançarinos vivenciavam, na pele, o inanimado. Segundo a experiência relatada por Kurihara (2000, p. 15), Ashikawa utilizou uma onomatopeia japonesa para sugerir o som de água pingando. De acordo com a autora, as onomatopeias são fundamentais na

linguagem de Hijikata, especialmente ao considerar que no japonês não apenas imitam os sons, mas funcionam como advérbios, descrevendo como uma ação é realizada (ou seu resultado). De fato, ainda que desconexos de sentidos lineares, cartesianos, os textos e as imagens proporcionam sensações físicas.

Figura 8: Yoko Ashikawa pelas lentes de Eikoh Hosoe (1972)



Fonte: Eikoh Hosoe, 1972²⁹

Durante sua oficina de butô, Ashikawa não fornecia instruções detalhadas, deixando espaço para que cada indivíduo explorasse e interpretasse a sensação por si mesmo. Kurihara ainda relata que esta prática a ajudou a se tornar mais consciente de seus estados físicos, permitindo-lhe se libertar de sua identidade diária ao se transformar em algo tão simples quanto um tapete no chão. Após vários meses, a pesquisadora compreendeu que Hijikata buscava capturar emoções, paisagens e ideias, utilizando palavras que tinham uma realidade física em sua concepção. Esta abordagem mostra como o artista integrava a linguagem e o movimento de forma única para expressar a essência do butô.

Cria-se um roteiro imaginativo no butô, que gerencia movimento, espaço e tempo ao se chegar a imagens por meio das palavras. As palavras se tornam essenciais na escritura da carne, ganhando singularidades e diferenças de interpretação ou sensibilidades. Segundo Fraleigh e

²⁹ Disponível em: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S2018.2.86/. Acesso em: 13 mar. 2023.

Nakamura (2006, p. 11), é possível rastrear até pelo menos três fontes principais da dança butô: 1) o manifesto de Hijikata dedicado à lama e ao vento (*Wind Daruma*), publicado na revista *The Drama Review*, em 2000, onde descreve sua relação quase simbiótica com a natureza, apresentando o butô como um único tipo de conhecimento ecológico e associando a dança às raízes agrícolas e às memórias da infância de Hijikata; 2) o desenvolvimento do butô ao leste/oeste de Tóquio durante o período de modernização do pós-guerra, trazendo aspectos políticos, interculturais e urbanos à dança; e 3) o butô se conectando às artes tradicionais japonesas, em especial ao *kabuki*. Hijikata se encontrava no poder bruto dos começos obscenos do *kabuki* enquanto essa arte ainda era reativa e próxima do povo e ainda não era refinada para o Ocidente. A pele branca e fantasmagórica encontrada no butô de Ohno, de Hijikata e posteriormente de seus discípulos (como na imagem acima, de Yoko Ashikawa) remete à maquiagem do *kabuki* e do *noh*, embora o artista se distanciasse do teatro tradicional e clássico, tanto do Oriente quanto do Ocidente.

Em *Wind Daruma*, o dançarino fala sobre sua relação com o frio, os resfriados e a imagem de um *Daruma* do vento, que representa o que seria o butô para ele:

Para além de falar de constipações, gostaria de falar um pouco sobre a fria Akita, onde cresci e onde sopra um vento selvagem e tempestuoso. Em Akita, ou melhor, em todo o distrito de Tohoku, há uma coisa chamada “vento *daruma*”. É melhor explicar isto um pouco. Por vezes, quando há rajadas de vento do norte, a neve agita-se e o vento é incrível. Então, uma pessoa de Tohoku pode ser envolvida pelo vento que sopra do caminho entre os arrozais até à minha porta e, vestida com o vento, tornar-se um *daruma* do vento à entrada. O *daruma* do vento entra no salão, e isso já é butô (Hijikata, 2000, p. 71-72, tradução nossa)³⁰.

Explicando-se que os *daruma* são bonecos folclóricos inspirados na história real de um monge budista. Vermelho, arredondado e com um peso no fundo, o *daruma* se levanta assim que é tombado, motivo pelo qual se tornou um amuleto que representa o sucesso (Chapin, 1946, p. 93). Um corpo que se reergue após a queda, assim como o corpo morto do butô de Hijikata, a tentar se levantar desesperadamente do chão. Sobre a questão da morte, apropriadamente,

³⁰ “From talking about colds, I'd like to talk a bit about cold Akita, where I grew up and where a blustery wild wind blows. In Akita, or I should say in all of the Tohoku district, there's something called a ‘wind *daruma*’. I'd better explain this a bit. Sometimes when it gusts up north, the snow swirls around and the wind is just incredible. Then a Tohoku person can get wrapped in the wind that blows from the footpath between the rice paddies to my front door and, garbed in the wind, become a wind daruma standing at the entrance. The wind daruma goes into the parlor, and that already is butoh” (Hijikata, 2000, p. 71-72).

retratamos no capítulo seguinte. Entretanto, vale aqui uma observação: o corpo que se levanta, o corpo que resiste, ainda que nos mais sensíveis arrebatamentos, é o corpo ansiado por Hijikata. Por isso sua poética escrita conversa uma poética corporal dramática, uma vez que as memórias, reminiscências e atualizações dessas imagens como devires constituem algo muito maior do que o gesto ou a palavra, isoladamente. Daí dizer que *butô-fu* não se trata de um método, são apenas imagens sensíveis que a consciência capta em momentos de lirismo, observação e interação com a natureza.

2.2 AS “GESTAÇÕES” DE KAZUO OHNO: SENSIBILIDADES POÉTICAS

O *butô* de Kazuo Ohno também é amplamente conhecido pelo seu uso da palavra em suas aulas, treinamentos e *workshops* que aplicava em seu estúdio de dança em Yokohama. Como já expusemos no primeiro capítulo, o filho (e aluno) de Ohno, Yoshito Ohno (2004, p. 9), não deixa de rememorar a interação do dançarino com as palavras e sensibilidades, observando que o pai sempre tinha caneta e papel à mão, escrevendo uma poética que se assemelha a reflexões poéticas. Ohno era leitor de poesia e haicai, e tal e qual Hijikata estudava pinturas e outras materialidades visuais em seus processos de “gestação” – eis como ele chamava o seu *butô-fu*.

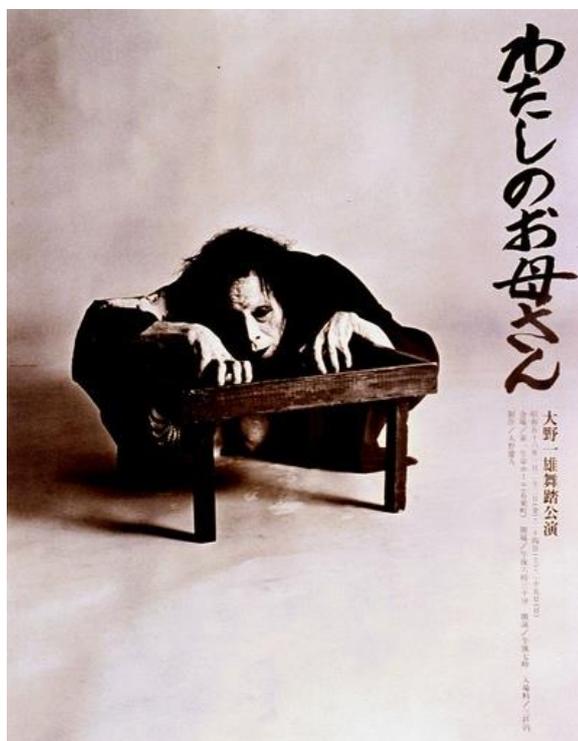
Nesse subitem utilizaremos o livro *Kazuo Ohno: treino e(m) poema* (2016), com tradução de Tae Suzuki, que dispõe de vários desses pensamentos originais do autor. Aqui, um exemplo de sua poética escrita “gestacional”:

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, indivisíveis. 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 insossa (Ohno, 2016, p. 28).

Ohno volta à origem das coisas. No útero do butô, Ohno expande seu ser para além dos caminhos do ventre materno, abrindo-se ao cosmos, à criação do mundo. Morte e vida tornam-se circulares, diluídas em um mesmo princípio orgânico. A gestação é sinônimo de criação, tanto do mundo interno quanto do exterior, complexo e amplo. Nessa dinâmica, o dançarino-fênix esculpe a linguagem de seu pensamento: atemporal, colorida, rica em princípios filosóficos. Seu corpo, sua dança e sua escrita tornam-se um só fluxo de fruição.

A visão do útero materno está tanto em seu *butô-fu* quanto em sua temática de espetáculo: *Watakushi no Okaasan* (*Minha Mãe*), apresentado pela primeira vez em 1981, sob direção de Tatsumi Hijikata. Ele teria tirado elementos de *Ozen* (*Sonho de um Feto*), que foi dançado por Ohno em sua turnê europeia de 1980. De fato, a temática do útero e das próprias origens está no cerne de *Watakushi no Okaasan*: “A sua mãe, Midori, era uma mulher moderna que se distinguia pela cozinha europeia e por tocar *koto* (harpa japonesa). Também sofreu agonias como a perda de uma filha pequena” (Dance Archive, 2024). Não por acaso esse seja um dos cartazes do espetáculo, com imagem do fotógrafo Eikoh Hosoe:

Figura 9: Cartaz de *Watakushi no Okaasan* (1981), dançado por Kazuo Ohno



Fonte: Dance Archive Network, Eikoh Hosoe, 1981³¹

³¹ Disponível em: <https://dance-archive.net/en/archive/data/fl8.html>. Acesso em: 13 mai. 2024.

E ainda que não tão rerepresentado como outras de suas performances, a exemplo de *Ra Aruhenchīna-shō* (*Admirando La Argentina*), de 1977 (também dirigido por Hijikata), e que circulou nos palcos por mais de vinte anos, *Watakushi no Okaasan* tornou-se um dos trabalhos mais originais do artista. Não obstante, quem “ressuscitou” *Watakushi no Okaasan* aos palcos foi seu filho, Yoshito, em 1995, com alterações na composição e com uma nova cena final. Em 1998, Yoshito levou a apresentação à Yokohama, cidade original de Kazuo Ohno, que assistiu ao espetáculo aos 91 anos de idade (Dance Archive, 2024).

José Miguel Wisnik, em “Som, ruído e silêncio”, primeiro capítulo de *O Som e o Sentido*, realiza uma anatomia antropológica do som, aproximando música, corpo, respiração, palpitação e pulso sanguíneo. Diz ele: “O feto cresce no útero ao som do coração da mãe”, ilustrando que o grande poder da música, das sensibilidades e das reminiscências atingem tanto o consciente quanto o inconsciente das coisas. Nesse sentido, Ohno tem uma sintaxe corporal e verbal que lhe é característica, difícil de descrever, que traduz a fruição da sua mente poética, repleta de voos – os seus *ideo-corpo-gramas*. Ele não tem certezas ou dogmas, ao contrário, compartilha suas dúvidas e hesitações. Terá talvez obsessão por temas recorrentes: o corpo como microcosmos; as reflexões sobre a morte; a relação com o mundo invisível; a vida intrauterina e o vínculo do bebê com sua mãe, entre outros (Verdi *apud* Ohno, 2016, p. 17).

No prefácio de *Kazuo Ohno: treino e(m) poema*, a pesquisadora Lídia Verdi (2016, p. 19), associa as palavras do butô à escrita dos ideogramas, na qual um conceito pode ser construído por meio de composições de imagens e caracteres. Verdi (2016, p. 16) também pontua que Ohno traz uma sintaxe corporal e verbal que lhe são características, como o emprego de palavras em inglês tais *crazy!*, *my mother*, *insect*, *flower*, *universe*, *free style!* e *thinking dame!* (*dame* significa ‘não pode’ em japonês). Eis um poema que conversa com esse formato:

Uma flor se abre. Nada se transmite enquanto
ficarem apenas copiando seu aspecto exterior.
Para o interior, se houver sentimento de
beautiful em relação à flor, se houver o cuidado
por ela, então se dá. Com a mente vazia, elas
estão floridas. Não importa se é melhor ou
pior estar assim, florida. Ela se abre inteira,
até onde puder. Assim, com toda a alma.
E não falem demais. Difícil, não é? Depois de
desabrochar por completo, não há o que fazer,
é o fim. Mas a flor não se acaba, ela permanece

linda para sempre. Há um desabrochar assim, mas, sobretudo, não falem demais. Existem flores ao infinito. Observe a flor de frente, de trás, de todos os ângulos – o que fazer para expressá-la? Que tal fazer algo que se despedace, com todo o empenho, até que o coração fique em frangalhos? Agora podem até falar, mas, em todo caso, com firmeza, unindo com determinação todos os espaços ao espírito, façam, por favor, em *free style* (Ohno, 2016, p. 80).

Ohno trabalha com o conceito de esvaziamento (que veremos no capítulo a seguir) para se apreender a natureza das coisas. O importante de sua poética gestacional não é o resultado, ou a ação mimética da coisa, nos moldes naturalistas que estamos tão acostumados a vivenciar no drama ocidental: o que deve mover a dança é a construção da imagem, por isso não importa se, de fato, a flor está florida: ela deve estar carregada de botões e cores no pensamento de quem a arquiteta. A imagem engendra a imaginação, que por sua vez “se abre inteira, até onde puder”. Por isso a flor nasce como sinônimo de imagem: ela não morre, “não se acaba, permanece linda para sempre” (Ohno, 2016, p. 80). É esse “desabrochar” que Ohno busca na essência de sua poética corporal.

Nesse sentido, é compreensível que Kazuo Ohno tenha se apoiado em seu *butô-fu* como fonte de leitura e prática durante suas oficinas no estúdio de Yokohama, construído, inicialmente, em 1961, com tábuas doadas e levantadas pelas mãos do próprio artista. Os *workshops* duraram, aproximadamente, trinta anos, sendo os participantes não apenas dançarinos ou estudiosos do butô, mas pessoas de todas as partes do Japão e muitos estrangeiros – daí o uso dos estrangeirismos. Um processo de escrita poética que desabrochava em temáticas a seus alunos, ainda que “omitisse os sujeitos de suas orações ou que ocasionalmente misturasse criações de outras fontes com suas próprias palavras”, num círculo metalinguístico orgânico, “o que ele tinha a dizer é de uma clareza patente” (Mizohata *apud* Ohno, 2016, p. 12).

Ohno tem outras duas publicações de sua autoria: *Buto-fu: goten sora o tobu (O palácio paira no céu: o butô de Kazuo Ohno, 1989)* e *Dessin*, publicado pela editora Ryokugeisha, em 1992. Contudo, para esta dissertação, optamos por trabalhar com seus poemas e aforismos “gestação” produzidos às oficinas, ensaios e aulas e traduzidos para o português na obra *Treino E(m) Poema*. Uma poética que procura não se afastar das sinestésias para que o dançarino penetre num mundo sem limites sintáticos ou sintagmáticos. A leveza dos elementos poéticos, a exemplo da brisa que seca roupas ao sol, nasce como bússola aos movimentos da dança:

Varal de roupas. Sopra um vento. Bate o sol.
Estão secando. O vento dentro de minha
alma. Varal. O vento começou a soprar, bate
o sol. Façam como quiserem. Dentro dessa
atmosfera, livremente. Mas vocês não estão
usando tanto o vento quanto poderiam... (Ohno, 2016, p. 82).

Ohno gera imagens e sensações no corpo, provocando uma verdadeira avalanche poética. Seu vento, nesse poema, é um vento leve, em nada parecido com a intensidade do *Wind Daruma* do companheiro de dança. Todavia, como Hijikata, ele também é leitor dos ocidentais, a exemplo de Rimbaud: “A primeira vez que vi a palavra *festim* foi logo depois da guerra, em Kanda, no livro *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud. Uma única palavra, *festim*, contida em um poema – e ela se estranhou em meu espírito, até hoje não sai da minha cabeça” (Ohno, 2016, p. 52, grifos do autor). O poema em prosa escrito por Rimbaud, em 1873, abre com a seguinte ideia: “Outrora, se bem me lembro, minha vida era um festim onde se abriam todos os corações, onde todos os vinhos se abriam. // Uma noite, sentei a Beleza em meus joelhos... E a achei amarga, E a injuriei” (Rimbaud, 1985, p. 17).

Novamente repetimos que nem Ohno tampouco Hijikata buscavam inspirações ou ditames de sua estética na poética ocidental, contudo, como leitores, é óbvio que ambos traziam vieses e sensações proporcionadas pelo aprendizado com outros autores e artistas, ampliando-se o *butô-fu* sem arestas, imenso, um vasto conjunto de sensações, pensamentos, imagens, dores, estórias e memórias de um quando, num universo caótico – e, portanto, fértil – de rupturas e linguagens. E como não associar Rimbaud com a dança das trevas, se Rimbaud é capaz, como Ohno e Hijikata, de se “injuriar” com a “beleza” por achá-la “amarga”?

Em seu *butô-fu*, Ohno caminha em direção ao útero do pensamento corrente, ou do pensamento em ação:

Quando o ventre materno os abraçava, vocês
flutuavam sobre as nuvens, nas nuvens. Vocês
já tiveram a experiência de olhar para cima,
no ventre de suas mães – não é preciso ver –
mas certamente já experimentaram olhar
para cima. Às vezes sentimos mesmo sem
ver, não é mesmo? Enquanto a vida pulsar (Ohno, 2016, p. 96).

Ohno escreve com simplicidade, contudo, tal simplicidade convida, a cada *butô-fu*, a um olhar aguçado, interrogativo, cognitivo e, mais que tudo, contemplativo. Trata-se de um “olhar realizado com o corpo e com todos os sentidos dos quais dispõe o observador, compreendendo admiração, beleza, espiritualidade, dúvidas e até mesmo repulsa. É, certamente, um olhar moroso, que demanda certo tempo de introspecção” (Franceschini, 2019, p. 220). Há uma verdadeira sinergia entre a escrita e quem a lê. Nesse sentido, recuperamos um pensamento da pintora mexicana Frida Kahlo, em que ela diz: “É preciso que o quadro olhe para você tanto quanto você olha para ele” (*apud* Jamis, 1987, p. 186).

Podemos, sem cometer excessos de comparação, classificar o *butô-fu* de Ohno como um quadro a ser contemplado, sem pressa. A paciência e a calma fazem parte do processo gestacional, seja o feto crescendo no ventre durante nove meses, seja a obra nascendo aos olhos do mundo. Mais que poemas ou aforismos desconexos, Ohno escreve improvisos existenciais. No eixo do escrever/viver, o espírito erradio do dançarino-escritor alcança imagens férteis. Ele vivencia a criação, como alguém que escreve em fluxo, prezando pela sensibilidade e não pela certeza.

Ao lermos a imensa quantidade de textos que compreendem o conjunto *butô-fu* de Ohno, Hijikata e das centenas de discípulos que os acompanham/acompanharam desde 1959, com a estreia de *De ter inveja das veias de um cachorro*, percebemos que a escrita se funde ao dançar, de modo que a palavra, aliada aos movimentos, torna-se poética da mais profícua sensibilidade. Dessarte, é interessante notar que os textos de Hijikata e Ohno carregam as vivências, as memórias, os mitos, os fantasmas, as gestações e a poética da natureza em seu cerne. As palavras estimulam tanto o nascimento quanto o colapso do corpo. O que nos leva a pensar sobre a relação do corpo com o ambiente ao redor, especialmente aquilo que serviu como fonte para o surgimento desta dança. Este será o assunto abordado no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 3

A NATUREZA AO REDOR

*Como nascemos do universo,
temos relações com as coisas do universo.
Dá pra fazer o que quisermos.*

Kazuo Ohno em *Treino e(m) poema*

Um aspecto bastante presente, quase síntese do butô, é a relação corpo-ambiente. Por razões de origem, por muitos momentos encontramos a complexa interação com a filosofia Zen. Muito embora Tatsumi Hijikata repudiasse explicitamente o viés religioso, jamais se distanciou do “não-fazer irracional” Zen, profundamente enraizado na quietude e na introspecção da cultura japonesa. Uma das práticas muito comuns em inúmeros dançarinos de butô é a de incentivar os alunos a “se tornarem nada”, uma referência direta ao conceito budista de vazio (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 13).

Ao discorrer sobre as delimitações do que seria uma paisagem da natureza e uma paisagem que possui interferência humana, Cunha (2015, p. 193) inclui as catástrofes naturais e as de origem humana e sua representação na cultura japonesa. A catástrofe natural é o tema de uma das obras de arte japonesas mais conhecidas: “A Grande Onda de Kanagawa” (1831), de Katsushika Hokusai.

Figura 10: “A Grande Onda de Kanagawa” (1831), de Katsushika Hokusai



Fonte: Antoni A, The Museum, Katsushika Hosukai (1830-1833) ³²

³² Disponível em: <https://themuseum.blog/pt/a-grande-onda-de-kanagawa-todos-os-seus-detalhes/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

Não só o mar, mas os elementos naturais possuem um espírito e, dessa maneira, se manifestam no Japão de maneiras únicas. Desde a pré-história existe a crença, no arquipélago, “de que os elementos naturais – as montanhas, os rios, os fenômenos meteorológicos, as pedras, as árvores e os animais – possuem espírito. Essas crenças se consolidaram posteriormente na religião xintoísta, que, juntamente com o budismo, forma o binômio sincretista da religião” japonesa (Cunha, 2015, p. 194).

O butô traça um percurso histórico que vai do Japão ao Ocidente, retornando ao seu ponto identitário, sempre em processo de adaptação e releituras. Atsushi Takenouchi, dançarino de butô que integrou o grupo *Hoppo-Butoh-ha* em Hokkaido, no ano de 1980, posteriormente desenvolveu o *Jinen* butô, que incorpora em sua dança tanto a celebração da natureza e a gratidão pela vida quanto temas sombrios, como os efeitos devastadores da radiação nuclear. É notável como o butô se molda e colapsa continuamente em resposta ao meio que o cerca.

Essa reflexão nos leva à teoria da ecologia do corpo, que se torna parte da pesquisa para aprofundar a compreensão das complexas interações entre o corpo e o ambiente na dança butô. Ao investigarmos essa perspectiva, podemos desvendar os múltiplos níveis em que o corpo não apenas reage ao seu entorno, mas também se transforma e se redefine em um processo contínuo de metamorfose, evidenciando a profunda interdependência entre dança, mundo natural e as palavras.

De acordo com Sánchez (2011, p. 37), o conhecimento sobre a ecologia e a relação entre o ser vivo e o ambiente, além do corpo em si, já estava presente desde muito cedo na história da humanidade e foi fundamental para a própria sobrevivência da condição humana:

Para sobreviver nas sociedades primitivas (ou seja, as mais antigas, não inferiores ou menos evoluídas), era extremamente importante conhecer muito bem seu meio ambiente, quer dizer, as condições e variantes ambientais e os animais e vegetais que viriam ao redor delas. Saberes, tais como: quando vai chover, qual terra é mais fértil e adequada ao plantio, que tipo de refúgios e lugares podem ser encontrados determinados tipos de animais que poderiam servir de caça etc., foram todos os conhecimentos que exigiram extensa observação sobre a ecologia geral dos ambientes e seres que ali viviam. Esta ecologia primitiva, fruto da observação e da experimentação humana, nos acompanha desde os primórdios (Sánchez, 2011, p. 37).

A natureza tem sido uma presença fundamental para muitos dançarinos de butô, funcionando como uma poética poderosa para refletir e, sobretudo, vivenciar a natureza no

corpo. Diante disso, questiono qual é o papel da poética da natureza e suas ramificações no butô em ampliar as possibilidades e os limites de um ativismo ecológico centrado no corpo e na sensibilização, na percepção da natureza. O dançarino Mitsutaka Ishii (1939-2017) identificava uma conexão direta entre o butô e a natureza, uma ligação que, segundo ele, só poderia ser alcançada por meio da improvisação e do contato direto com elementos naturais. Prova disso é que, em determinado período, Ishii dançou em campos de neve, cachoeiras e florestas (Tako, 1970, n.p.).

Este conhecimento ecológico se reflete diretamente em distintas sociedades e culturas ao redor do planeta. Como a sociedade oriental, as comunidades dos povos originários do Brasil são um grande exemplo deste pensamento ecológico do corpo e sua relação direta com o ambiente, que estabelecem elos tão intrínsecos com a natureza que se torna impossível dissociá-los. No texto “Saudações aos rios”, que faz parte da obra *Futuro ancestral* (2022), o líder indígena, ambientalista, filósofo e escritor Ailton Krenak fala sobre a relação ancestral entre o corpo humano e o corpo d’água:

Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui. Gosto de pensar que todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis, já que a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta. Mas estamos na Pacha Mama, que não tem fronteiras, então não importa se estamos acima ou abaixo do rio Grande; estamos em todos os lugares, pois em tudo estão os nossos ancestrais, os rio-montanhas, e compartilho com vocês a riqueza incontida que é viver esses presentes (Krenak, 2022, p. 8).

Krenak (2022, p. 8) entende que os rios são cheios de sabedorias e que os seres humanos deveriam aprender com sua natureza fluida, reforçando que “sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios”. O rio é uma entidade, um corpo vivo e que contribui para a existência do nosso próprio corpo de carne. O autor segue compartilhando a ideia de enxergar a nossa existência de forma conectada ao ambiente e à natureza. A partir dessa conexão, poderíamos resgatar a ancestralidade, uma vez que ela é frequentemente reprimida e esquecida pelo homem moderno. Para Krenak, não seria possível caminhar para o futuro sem recuperar os saberes antigos que sempre pertenceram à terra.

É importante salientar que a temática da água se mostra essencial nessa pesquisa uma vez que abordo, no capítulo a seguir, o espetáculo de butô que dirigi e do qual fui dançarino,

Mizu 水. Palavra esta que, em japonês, significa “água”. Assim, no âmbito da ecologia dos saberes, as ligações entre os movimentos e o correr das águas são primordiais a esse trabalho. Krenak (2022, p. 14-15) faz um apelo: “Vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos”.

Tanto os povos nativos nas Américas quanto os povos ancestrais do Japão mantinham profunda ligação com a natureza e com o ambiente, criando uma visão de corpo, de crenças e de expressões artísticas que valorizavam as raízes ecológicas. De acordo com Fernandes (2018, p. 20), as crenças xintoístas dos povos originários japoneses, os *Ainu* – localizados na região de Hokkaido –, já evidenciavam essa conexão com a natureza, destacando-se especialmente pela responsabilidade em protegê-la como um todo. Essa relação reflete diretamente com o conceito de ecologia, não apenas interpretado como o cuidado e a coabitação harmoniosa com o mundo natural, mas sim de organismos que afetam e se deixam ser afetados pelo ambiente em que estão conectados, podendo o ser de maneira negativa também.

Valores fundamentais como a apreciação da natureza, a gratidão aos antepassados e a compreensão da natureza como uma força poderosa são celebradas pelo xintoísmo, enfatizando-se a ideia de uma união indivisível entre o ser humano e a natureza. A palavra *kami*, representada pelo ideograma 神, possui uma etimologia bastante incerta e de grande complexidade e que remonta os povos originários. Segundo Ono (1962, p. 20), o termo possui diversas interpretações, uma delas se refere à “deidade”. Embora possa ser usada para se referir a um único “deus”, no contexto do xintoísmo, sua etimologia está ligada ao culto de uma ampla gama de divindades presentes na natureza de diversas formas. Existem *kami* na natureza que residem nos rios, nas rochas, nas árvores, nas montanhas, na tempestade, bem como em outros ambientes/fenômenos naturais. Ainda de acordo com Ono (1962, p. 20), este termo era igualmente associado a entidades sobrenaturais na literatura japonesa, entretanto, com a chegada do budismo no Japão, tal crença foi gradativamente sistematizada no xintoísmo.

Ueda Akinari (1734-1809), influente escritor e poeta japonês do século XVII, endossa essa concepção ao associar *kami* diretamente aos “espíritos dos animais”, tais como raposas e texugos, que são atribuídos no folclore japonês como seres providos de poderes. Usando a figura desses animais e a ideia por trás de *kami*, o autor japonês também faz uma reflexão sobre como a natureza pode moldar a ética e o comportamento (Fessler, 1996, pp. 1-2). Esses espíritos animais não distinguem o bem e o mal, o certo e o errado, mas existem para proteger aquilo que

é bom ao todo e amaldiçoar o que é ruim, nocivo. Ou seja, os *kami* abençoam aqueles que fazem o bem à natureza (Fessler, 1996, p. 4).

No contexto das manifestações da ecologia em diferentes culturas, desde os povos originários do Brasil e do Japão, é importante evidenciar como essas visões influenciam não apenas as práticas culturais, mas também as percepções e interações humanas com o meio ambiente. No entanto, antes de explorar mais detalhadamente a relação entre o corpo e a ecologia, aproveito para destacar algumas manifestações artísticas na contemporaneidade que abordam a ecologia como um meio de sensibilizar e mobilizar a sociedade à importância da preservação ambiental.

Pensamos que o desafio ecológico é um dos mais instigantes desta geração; assim como permanecerá sendo das próximas, haja vista a urgência diante dos impactos da crise ambiental e das alterações climáticas, a cada dia mais evidentes e tangíveis em todas as esferas da sociedade. Ainda há o ritmo acelerado da degradação ambiental, a ameaça crescente a territórios, populações, estilo de vidas e culturas, além de desdobramentos políticos intrinsecamente ligados aos modelos de desenvolvimento social e econômico baseados no lucro. No butô do pós-guerra e no butô de hoje esses assuntos estão presentes.

Como já apresentamos, é por meio do visceral, da carne que Hijikata dança a sociedade japonesa do pós-guerra. Encontramos em sua coreografia a transgressão, a ironia e a beleza no estranhamento, elementos contrários à racionalidade e à classificação rígida dos corpos alienados ao processo de modernização. O artista defendia a ostentação do corpo sem propósito “perante uma sociedade orientada para a produtividade”, por isso a dança era “baseada na autoativação humana”, verdadeiro “protesto contra a alienação do trabalho na sociedade capitalista” (Aleixo, Ferreira, 2021b, p. 4).

Tais afirmações estão em seu manifesto *Keimusho e (Para a prisão!)*, publicado em 1961 e que expõe a abordagem de Hijikata no que toca às mazelas advindas da produção e do capital, como a marginalidade urbana e a perda da inocência. Nesse manifesto ele busca criar uma “dança criminal”, que olha para dentro das trevas naturais de cada corpo. Tal qual Hijikata, em 1968, o artista argentino Nicolás García Urriburu, um dos pioneiros da arte ecológica, ousou na performance ecocrítica em oposição ao sistema, tingindo de verde as águas do Grande Canal de Veneza com um corante fluorescente não tóxico, a fluoresceína. A ação, embora não fizesse parte da programação oficial da 34ª edição da Bienal de Veneza, teve como objetivo chamar a

atenção para a relação entre natureza e civilização, e criar uma consciência sobre os estragos da poluição (Fundación Nicolas Uriburu, 2024).

Vivemos uma época em que os humanos substituíram a natureza como a força ambiental dominante na Terra. A interferência humana nos habitats naturais está causando um rompimento do equilíbrio ecológico e a forma como nossas vidas estão emaranhadas com os ecossistemas nos leva a pensar urgentemente em modos de resgatar a sensibilização para a natureza ao redor. É nesse sentido que o butô se apresenta em diálogo com a ecocrítica, sobretudo a dança de Hijikata e de Kazuo Ohno, que, por sua vez, guardam fundamentos íntimos com a natureza e a memória do corpo.

Efetivamente, Ohno trazia em sua dança características e diálogos com o universo das plantas e dos animais, e muitas dessas referências têm relação com o meio onde ele nasceu e cresceu. Como formação, o Mestre estudou ginástica e expressão corporal. No último ano de sua graduação pode assistir ao espetáculo *Baile Español*, da dançarina de flamenco Antonia Mercé (1888-1936), também conhecida como La Argentina (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 25), fato este que fincou raízes em sua coreografia:

A sua atuação em 1929, no Teatro Imperial de Tóquio, teve tal impacto em Kazuo Ohno que este abandonou o Colégio Japonês de Atlética, onde treinava como ginasta, para se dedicar exclusivamente à dança. Tanto La Argentina como Kazuo Ohno tornaram-se representações simbólicas de sociedades em plena transformação – a de Espanha antes da Guerra Civil, num caso, e a do Japão do pós-guerra, no outro – não só pela vontade de experimentação que caracterizou a sua dança, mas também pelo seu significado e enorme influência (Reina Sofia, 2018, n.p., tradução nossa)³³.

Este foi um momento decisivo na história de Ohno que, impressionado com a concepção de movimento e corpo da artista, encontrou novos significados à dança que não o mero virtuosismo físico. Como relata Peretta (2015, p. 112), neste momento Ohno viu “a união entre o céu e a terra, a gênese do mundo diante dos seus olhos”. Cinco décadas mais tarde, em 1977, com 71 anos, Kazuo Ohno realizou o trabalho considerado sua obra-prima, *Admirando la Argentina*, sob direção de Tatsumi Hijikata.

³³ “Her performance in 1929 at the Imperial Theater in Tokyo made such an impact on Kazuo Ohno, that he left the Japanese College of Athletics, where he was training as a gymnast, to devote himself exclusively to dance. Both La Argentina and Kazuo Ohno became symbolic representations of societies in the throes of transformation – that of Spain prior to the Civil War in one case, and that of post-war Japan in the other – not only because of the urge to experiment that distinguished their dance, but also because of their significance and enormous influence” (Reina Sofia, 2018, n.p.).

Kazuo Ohno se distanciou da subjetividade relativa ao subconsciente do expressionismo e caminhou em direção a uma concepção mais transcendental e cósmica, conectando-se à memória do universo e a uma poética da natureza, base de sua expressividade no butô (Peretta, 2015, p. 108). O Mestre comenta: “*Admirando La Argentina* representou o início da minha fase butô, em que danço como a própria vida, para além da forma e da técnica, como se fosse concedida pelo universo” (Ohno, 2010, p. 148, tradução nossa)³⁴.

Figura 11: Apresentação de *Admirando La Argentina*, de Kazuo Ohno, na cidade de São Paulo em 1986.



Fonte: Emidio Luisi (1986)³⁵

A performance solo de *Admirando La Argentina* tinha duração curta, de 19 minutos. Entre 1977 e 1994, Ohno a apresentou 119 vezes em todo o mundo (Mizohata; 2010, p. 158). O crítico de dança Miyabi Ichikawa pontua que “numa dança que evoca a criação do céu, a energia espontânea de Ohno confronta-nos com a verdadeira natureza do butô” (1983, p. 142, tradução nossa)³⁶. A obra se dividia em seis partes: 1) Divinariane: Morte e Renascimento; 2) Pão Diário; 3) O Casamento do Céu e da Terra; 4): Tango: Flor–Pássaro–Lamento de Bandoneon; 5) Memórias de La Argentina; e 6) Epílogo: com Gratidão.

³⁴ “*Admiring La Argentina* represented the beginning of my butoh phase, in which I dance as life itself, beyond form and technique, as though conferred by the universe” (Ohno, 2010, p. 148).

³⁵ Disponível em: <https://conectedance.com.br/diaadia/edicoes-sesc-sao-paulo-lanca-livro-de-emidio-luisi-sobre-kazuo-e-yoshito-ohno/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

³⁶ “In a dance evoking the creation of heaven, Ohno’s spontaneous energy confronts us with the true nature of Butoh” (Ichikawa, 1983, p. 142).

Resumidamente, no início Ohno surge no palco como a travesti envelhecida Divine, para depois se transformar numa jovem. La Argentina é reencarnada em Ohno. O filósofo franco-judeu Emmanuel Lévinas traça a seguinte conexão: não se reconhece o Outro a partir da própria necessidade, mas pelo desejo de compreendê-lo. Alteridade significa tomar o lugar do outro para compreendê-lo, aceitá-lo, vivenciá-lo: “Compreender uma pessoa é já falar-lhe. Pôr a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração” (Lévinas, 2005, p. 27).

Na sequência, “Pão Diário”, Ohno, num terno preto todo formal, dança sua técnica de solo. Em “O Casamento do Céu e da Terra” surge completamente imóvel, vestindo apenas cuecas pretas, destacando-se o corpo magro, pintado de branco: os braços estendidos evocam a imagem de um homem crucificado. Na cena em que o mortal Ohno e a imortal La Argentina se casam, ele espera que sua musa desça dos céus e entre em seu corpo. Já em “Tango”, Ohno vestido com vestes esvoaçantes, transforma-se no dançarino de flamenco La Argentina, antes de mudar novamente de figurino para dançar em trajes masculinos.

A natureza se expressa, sobretudo, no corpo envelhecido de Ohno, que nesse espetáculo busca o esvaziamento do seu ser para se tornar La Argentina, misturando sensações e temáticas como a morte, a ilusão, as pluralidades centradas no masculino e no feminino, o profano e o sagrado. Em um de seus aforismos, Ohno diz: “Essa dança, semente anímica da consciência cósmica, consciência cósmica, isso é Deus” (Ohno, 2016, p. 208).

A consciência cósmica em Ohno se vale, como vimos anteriormente, desde a gestação de sua poética até o momento do rebento da dança. Daí o sentido de sagrado maternal em suas performances. Para Sánchez (2011, p. 25), antes mesmo do ventre materno, o nosso próprio corpo é o primeiro meio ambiente em que temos contato e, embora ele seja determinado por uma estrutura que regula, restringe e limita, também possibilita diferentes tipos de interações com o meio externo. O corpo está em constante busca de se acoplar e se adaptar ao ambiente onde vive, isto é, expressa-se em constante interação. Ainda, o modo como o corpo interage para que essa construção de si mesmo ocorra constitui aquilo que, para Sánchez (2012, p. 40), identifica-se como “corporeidade”. Cada ser produz uma corporeidade particular determinante em relação à forma de ser/existir e em conexão às interações com o ambiente.

Se o corpo, assim como um ecossistema, está sempre interagindo com o meio, a corporeidade é a maneira com que essas interações se espelham ao redor, podendo elas se manifestarem fisiológica, orgânica, social e simbolicamente. Especificamente nesta pesquisa, a

ecologia auxilia a observar as metamorfoses do corpo na dança butô em diálogo com os meios ambientes e suas possíveis corporeidades. Ao pesquisar a concepção de corpo no Japão, Greiner (1998, p. 17) diz que “estudar o corpo significa identificar como um corpo se reconhece e é capaz de seguir o fluxo em sintonia com o ambiente”.

Kazuo Ohno assume que todas as coisas e seres podem viver dentro do corpo – trazer tal ideia à dança marca as transformações coreográficas no butô, certamente. A presença da natureza no butô nos faz questionar o mundo com a perspectiva de que o ser humano está intimamente conectado com o universo natural. Conforme Fraleigh e Nakamura (2006, p. 22), Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata representavam as duas oposições magnéticas do *yin* e *yang*, oposições que se complementam à sua maneira. Enquanto Hijikata celebrava temáticas como morte e sacrifício, Ohno apresentava o sagrado e a natureza em sua dança. A interconexão e a complexidade de diferentes níveis desta organização ecológica, desde o nível celular até a escala global, sugerem esta visão integrada entre corpo e ambiente.

Eis uma flor. Ela está aí, mas, de repente, fazendo assim, já não está mais. Talvez esteja perto de nós. Ir até onde ela estava, alcançá-la – isso é coisa da razão. Dessa forma não ficamos *crazy*. Assim, de leve e, de repente, a flor desapareceu. Mas eu a vejo. Onde está a flor? Talvez esteja dentro da alma, dentro de mim, dentro do *heart*: é aí que a flor está. Na cabeça, construímos concretamente uma forma, *a form*. Mas quando se está *crazy*, nada disso acontece. Estar *crazy* é ir sem saber por quê, é assim que precisamos estar. Encontramos a flor quando nos esquecemos dela. Não sei por quê, mas ela está lá. No entanto, o que faço com a flor, afinal? Converso com ela. *Talking* com a flor, entendem? Começar uma conversa – mas faço assim, e de repente, ela desaparece.
De qualquer forma, *crazy*; portanto, *free style* (Ohno, p. 32, 2016).

O butô de Kazuo Ohno demonstra gratidão pelo mundo físico e natural onde vivemos, o movimento do corpo passa a ser um receptáculo para a manifestação da nossa natureza humana. Todos conectados: ser humano, animais, plantas, o solo e o céu, o que gera uma visão anti-antrópica, bastante afluída na filosofia do butô. Ademais, a carne que compõe o corpo no butô é algo infinito e monstruoso, recusando-se à tentação de querer encontrar uma forma específica a essa complexidade. É preciso pensar o corpo como uma entidade viva e

extremamente presente no mundo. Tanto o meio ambiente quanto o corpo são percebidos como excepcionalmente vívidos, como uma dança catastrófica. Uno (2012, p. 55) sugere discutir a ideia de um corpo esgotado na dança butô, uma experiência na qual a matéria se torna estranha e estrangeira, desvinculada de suas determinações socioculturais. O corpo, nesse contexto, é apresentado como uma ruptura inqualificável que pode questionar diversos aspectos, como o pensamento, a narrativa e a comunicação.

Na poética do butô, as noções de “dentro” e “fora” desempenham um papel central: o “dentro” refere-se ao mundo interno do(a) dançarino(a), enquanto o “fora” engloba o ambiente externo, tais as influências culturais, políticas, geográficas e sociais e, especificamente nesta pesquisa, o poder da construção da linguagem. O corpo, pois, atua como um mediador entre esses dois mundos.

3.1 OS RASTROS E OS MORTOS

*Quando você compreender esta questão,
o ir e vir do nascimento e da morte,
será uma pintura.
O inigualável esclarecimento é uma pintura.*

(Mestre Zen Eihei Dogen *apud* Miklos, 2010, p. 44)

Pensar sobre a fronteira turva entre a vida e a morte, o entre-espaco entre nascer e morrer. Em diversas ocasiões, fui convidado a dançar a morte, poeticamente, através do corpo, nas práticas de butô. E, ao longo desse processo, percebi o quão a experiência irônica de temer a morte e ao mesmo tempo ser atraído por ela me levou a adentrar o universo vasto e multifacetado da dança butô. Kazuo Ohno nos ensina que o butô é um gesto de gratidão pelas mortes que nos permitiram estar aqui, uma prece aos antepassados. A cada caminhada, os pés carregam a vida e a morte simultaneamente, o visível e o invisível, conectando o presente às gerações passadas.

A flor se abre, desabrocha, e então morre.
Enquanto olhava vocês conversando
com fantasmas, tive a sensação de que uma
flor se abria. Depois de desabrochar,
resta só fenecer. As pétalas vão caindo. Normalmente
caem para fora, mas há ocasiões em que
caem suavemente pra dentro, não é mesmo?
Por isso é que eu disse *bye-bye*. Algumas

vezes a morte nos aterroriza. “Que lindo, logo a flor vai fenecer!”. Assim, sem mais nem menos, até que, de repente, todas as pétalas já caíram. O fantasma se foi, sei lá para onde, tchau, a flor se foi, *bye bye!* É mais ou menos isso [...] (Ohno, 2016, p. 82).

O botão nos faz contemplar, com olhar desacelerado, a finitude das coisas. Não apenas o fim, porém o processo de nascimento (a flor se abre), de desenvolvimento (a flor desabrocha), para, então, findo o processo orgânico das coisas, morrer. A morte é tão orgânica e natural quanto a vida, por isso, “depois de desabrochar, resta só fenecer”. E tudo ocorre no espaço de tempo do fragmento de uma existência; os ciclos. Planta, gente, tempo, como se todas as coisas fossem colocadas “no mesmo patamar, por assim dizer existencial” não reduzidas a “uma homogeneidade anódina”, mas como manifestações que desabrocham em sua “rutilante diferença não opositiva”, como expressa o pesquisador Evando Nascimento em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021, p. 55).

Preciso dizer que no ano de 2018, durante o quarto ano da graduação em Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Maringá (UEM), na disciplina de Interpretação V, ministrada pela Profa. Dra. Gabriela Fregoneis, os alunos foram guiados por um processo investigativo acerca das escrituras performativas a partir de histórias pessoais de cada um. A metodologia do processo de criação teve como base a pesquisa de mestrado da atriz Janaina Leite (2014) sobre escrituras autoperformativas e conteúdos biográficos, e o campo conceitual performativo da pesquisa de Ana Bernstein e seu artigo “A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico” (2001). Ao discutir aspectos do autobiográfico, desde as primeiras pesquisas sobre este gênero até os pesquisadores contemporâneos, a atriz cita o célebre prefácio de Jean-Jacques Rousseau em *Confissões*:

Na empreitada em que me propus a mostrar-me inteiramente ao público, é preciso que nada a meu respeito lhe pareça obscuro ou não revelado: é preciso que eu me mantenha incessantemente sob seu olhar; que ele me siga em todos os desvios do meu coração, em todos os recantos da minha vida; que ele não me perca de vista um só instante, de medo que, encontrando nos meus escritos a mais ínfima lacuna, o menor vazio, e se perguntando: “o que ele terá feito durante este período?”, ele me acuse de ter recusado a dizer tudo (Rousseau apud Leite, 2014, p. 16).

Durante o processo, vieram à tona algumas discussões do porquê falar de si. Qual o impulso de contar sobre a própria vida? Logo me vi diante da morte como um tema disparador conectado à minha performance. Naquele ano havia participado de uma imersão em dança butô ministrada pelo artista japonês Hiroshi Nishiyama e pela dançarina gaúcha Ana Medeiros, que por sua vez vivenciou e treinou a arte com o Mestre Yoshito Ohno, filho de Kazuo. Esta linha tênue entre a vida e morte havia atravessado o meu corpo e constantemente voltava a reverberar em criações. Achei que o período da montagem do espetáculo-performance de *Mizu* 水 (que abordarei no quarto capítulo) seria propício para mergulhar novamente neste universo. Mas como falar da morte com palavras, gestos e sons? E por que a morte estaria vinculada ao processo de falar sobre si? Algo em mim dizia que, naquele momento, o corpo devia ser o meio para as seguintes perguntas:

Quem ou o que somos nós?

O que é a morte? O que é a vida?

Como sentimos a morte?

Uma das frases mais reproduzidas de Tatsumi Hijikata (1985, p. 75) é: “o butô é um cadáver em pé em uma tentativa desesperada pela vida”. A morte, para muitos, é uma sombra, contudo, o butô nos ensina que não precisa ser. Pode ser um meio de autoempoderamento. Ressoar com a própria mortalidade é uma das imanências mais profundas: “Um *topoi* bem conhecido na dança de Hijikata é a identificação de seus mestres butô com os mortos e por deixar sua irmã mais velha habitar dentro de seu corpo” (Centonze, 2019, p. 43). Como o Mestre Hijikata, que permite que novos seres o habitem, apesar da partida, para mim, mais importante do que a morte em si, é o ciclo. Morte e vida estão entrelaçadas e não há um início e nem um fim para esse círculo.

No processo, buscamos a perspectiva de vida e morte a partir do Zen Budismo, especialmente da tradição Soto Shu, que se baseia nos ensinamentos do fundador e Mestre Eihei Dogen, cuja epígrafe abre esse capítulo. Ao explorarmos a vida de Buda, Siddharta Gautama, deparamo-nos com sua renúncia à vida luxuosa e ao mundo material para buscar respostas sobre a natureza do sofrimento. Buda ensina a interconexão de todas as coisas e especialmente a impermanência, ou, a doutrina do “Não-si”³⁷:

³⁷ “O *Anattalakkhana Sutta* (“Discurso sobre as marcas do não-si”), tradicionalmente considerado o segundo discurso pronunciado pelo Buddha depois da iluminação, é o *locus* clássico, na literatura canônica, em que encontramos a doutrina do ‘não-si’” (Ferraro, 2011, p. 11).

Corta os longos cabelos – símbolo da casta – e assim, sendo um ninguém, um renunciante, um sem casta, adentra as montanhas. Encontra grandes mestres, prática diligentemente, mas ainda não penetra a iluminação, a liberdade da sabedoria suprema.

Senta-se, então em Zazen. A meditação de todos e todas Budas.

Senta-se e percorre as encruzilhadas dos pensamentos, dos desejos, das aversões, das ansiedades, das aflições.

Percorre a própria mente. Morre.

Morre para a ideia de um eu separado e único. Morre para as tentações dos prazeres sensoriais e das competições intelectuais. Morre para o mundano e atravessa o rio de nascimento e morte em grande tranquilidade. Chega à margem de Nirvana, paz plena de conhecimento e compaixão (Coen, 2011).

Nesse processo, Buda morre simbolicamente para a ideia de um “eu” separado e único. A autora destaca que a visão fundamental deixada por Buda é de que tudo está interligado numa teia de causas, condições e efeitos. Nada surge isoladamente e tudo está em constante transformação. Da mesma maneira como as cinzas não voltam a ser brasa, a morte não volta a ser vida, tudo é impermanente, como no conceito *wabi-sabi*, que alude à concepção do belo relacionado às coisas “incompletas, imperfeitas e impermanentes” (Koren, 1994, p. 2, tradução nossa)³⁸:

Em *wabi-sabi*, a beleza se esconde em qualquer coisa, independente de sua natureza, seja qual for sua aparência. Desta maneira, a apreensão da beleza transcende a simples paixão estética, e torna-se um meio pelo qual a mente aprende a “compreender” melhor as coisas em sua beleza intrínseca, muitas vezes inesperada ou casual.

Esta ideia do belo associado à natureza imperfeita e impermanente corresponde ao conceito budista de Vazio ou ao aspecto relativo e potencialmente intercambiável das coisas (Miklos, 2010, p. 10).

Nos domínios da impermanência, Mestre Dogen (1200-1253) rejeita a ideia dualista entre vida e morte, assim como Buda também rejeitou a ideia de uma alma permanente. Vida e morte não se separam e estão incessantemente em processo de transformação, sem um início ou um fim – um não existe sem o outro. A vida não é o princípio de um processo e a morte também não é o fim de um processo. Não por acaso Kazuo Ohno poetize que “é preciso ter o tempo da eternidade” (Ohno, 2016, p. 88). Nesse contexto, a perspectiva de que vida e morte

³⁸ “Wabi-sabi is a beauty of things imperfect, impermanent, and incomplete” (Koren, 1994, p. 2).

não se separam e estão em constante transformação também serviu de alicerce para explorar conceitos poéticos mais amplos, como o *mono no aware*.

3.2 MONO NO AWARE

Mono no aware é um conceito central na poética, estética e filosofia japonesa, e está intimamente relacionado à apreciação da beleza da impermanência e efemeridade das coisas. O diplomata e escritor Lee Khoon Choy, em *Japan: Between Myth and Reality (Japão: entre o mito e a realidade, 1995, p. 142)* usa como exemplo de “beleza efêmera” a cerejeira, que dá flores apenas durante dez dias e se tornou símbolo estético japonês.

Por bem dizer, *mono no aware* não possui uma tradução exata ou literal para o português, mas de maneira abrangente pode ser lida como “uma sensibilidade acerca das coisas efêmeras”, exigindo delicada compreensão. Existem estudos que compreendem o termo através da tradição zen-budista, que contribuiu significativamente para moldar a identidade japonesa conhecida no ocidente, enquanto outras abordagens se concentram nos aspectos filosóficos. Embora o conceito se manifeste em expressões artísticas como a literatura, filmes e pintura, *mono no aware* extravasa como um sentimento, uma sensação (Prusinski, 2012):

Mono no aware transmite uma beleza fugaz, [envolta] numa experiência que não pode ser fixada ou denotada por um único momento ou imagem. Embora frágil, este tipo de beleza cria uma experiência poderosa para o observador, uma vez que tem de ser plenamente aproveitada num período de tempo específico (Prusinski, 2012, p. 27, tradução nossa)³⁹.

O termo foi cunhado pela primeira vez por Motoori Norinaga (1730-1801), estudioso da literatura clássica japonesa, em sua crítica literária d’*O Conto de Genji (Genji Monogatari – 源氏物語)*, obra escrita aproximadamente no começo do século XI, durante o período Heian (Puette, 2004; Morris, 2013; Shikibu, 2018). Norinaga trabalhou como médico em sua cidade natal, Matsutaka, mas dividia sua vida dedicada à ciência com suas palestras sobre obras literárias japonesas que considerava importantes tais *O Conto de Ise (Ise Monogatari – 伊勢物語)* e *Kojiki*, considerado o livro mais antigo sobre a história do Japão (Matsumoto, 1970).

³⁹ “*Mono no aware* conveys fleeting beauty in an experience that cannot be pinned down or denoted by a single moment or image. Though fragile, this kind of beauty creates a powerful experience for the observer, since it must be fully enjoyed in a specific period of time” (Prusinski, 2012, p. 27).

Em 1763, Norinaga revisitou sua crítica de *O Conto de Genji* e propôs a ideia de *mono no aware* que a presente pesquisa explora. De acordo com Matsumoto (1970, p. 43), Norinaga desenvolveu tal conceito durante a fase de sua vida em que estudava textos confucionistas e literatura japonesa antiga, e ele é fundamental não apenas para sua teoria literária, mas também à visão da natureza humana. Ao falar sobre a terminologia do conceito, o autor discorre sobre as dificuldades e delicadeza por trás de sua concepção:

Mono no aware é um conceito sutil, que é muito difícil de ser traduzido para outro idioma. Consiste em três palavras: *mono* (“coisa” em um sentido amplo), *no* (uma partícula possessiva) e *aware* (geralmente traduzido como “tristeza” ou “pena”). Como costuma acontecer, no entanto, uma tradução literal, como “tristeza das coisas”, não só não consegue transmitir o verdadeiro significado, como também pode ser enganosa. Nosso problema aqui é o que Norinaga quer dizer com isso. Como o termo se refere a uma noção bastante sutil, a própria exposição de Norinaga não é muito sistemática (Matsumoto, 1970, p. 43, tradução nossa)⁴⁰.

Diante da delicadeza, ao tentar se compreender o conceito de *mono no aware* e a sua impossibilidade de uma tradução literal, segundo Matsumoto (1970, p.43), Norinaga destaca que a palavra *mono* tem o intuito de ampliar a conotação do próprio termo: por exemplo – *iu* (falar) se torna *mono iu* (discutir). Já *aware* exprime um sentimento profundo no coração e embora a palavra seja geralmente concebida como tristeza, ela também pode ser usada para expressar qualquer emoção intensa, seja ela de alegria, de diversão, de desejo, de triste ou de saudade. Para explicar melhor essa relação de *aware* com sentimentos melancólicos, Norinaga ressalta que sentimentos divertidos e alegres movem o coração de uma pessoa de maneira leve, enquanto a tristeza mexe profundamente. Dessa forma, esses sentimentos mais densos foram, historicamente, identificados como *aware* a ponto de ser comumente entendido apenas como tristeza. O estudioso ainda cita o uso da palavra *hana*, que embora signifique todos os tipos de flores, ainda é usado especialmente para a flor de cerejeira (Matsumoto, 1940, p. 43).

Leiamos o haicai de Bashô para auxiliar na compreensão do sentido de *Mono no Aware* como expressão emocional japonesa em conexão com a natureza:

⁴⁰ “Mono no aware is a subtle term, which is very difficult to render into another language. It consists of three words: mono ("thing" in a broad sense), no (a possessive particle), and aware (usually translated as "sadness" or "pity"). As is often the case, however, a literal translation, such as "sadness of things," not only fails to convey it's real meaning, but is also misleading. Our problem here is what Norinaga means by it. Because the term refers to a rather subtle notion, Norinaga's exposition itself is not very systematic” (Matsumoto, 1970, p. 43).

nao mitashi (Quero ainda ver)
hana ni ake yuku (nas flores no amanhecer)
kami no kao (a face de um deus) (Bashô *apud* Frade, 2020, p. 5).

Figura 12: Mono no Aware, expressão emocional do japonês em relação à natureza e uma de suas maiores metáforas visuais, a flor de cerejeira



Fonte: Taikan Yokoyama, Spring Morning, 1939 ⁴¹

De acordo com Matsumoto (1970, p. 44), Norinaga apresenta uma visão psicológica especial sobre as emoções do ser humano em relação a objetos exteriores. A ele, os objetos não podem ter uma conotação neutra a partir do momento em que apresentam significado emocional para nós. Ele chama tal característica de *mono no kokoro*, que pode ser traduzido como “o coração das coisas”. Para Norinaga, *mono no kokoro o shiru* (perceber o coração de uma coisa) é idêntico a “ser sensível ao *mono no aware* (*mono no aware o shiru*):

[...] se um homem, olhando belas flores de cerejeira em plena floração, as aprecia como belas, ele está ciente de *mono no kokoro* ou do coração das coisas [o significado emocionante das flores de cerejeira]. Ao estar ciente da beleza das flores, ele é movido por ela. Ou seja, ele é sensível ao *mono no aware*. Em contraste, se um homem, independente de quaisquer belas flores que veja, não as considera bonitas, ele não está ciente de *mono no kokoro*. Tal homem nunca é movido pela beleza das flores. Isso significa que ele não é sensível ao *mono no aware*. [...] Quando um homem, ao ver outra pessoa profundamente aflita por algum problema sério, solidariza-se com a tristeza, ele o faz porque sabe que o evento é angustiante. Ou seja, ele está ciente do

⁴¹ Disponível em: <https://japanobjects.com/features/cherry-blossom-art>. Acesso em: 07 jun. 2024.

koto no kokoro ou o coração do evento [o significado emocionante do triste evento. Ao estar ciente do coração do evento que deve ser lamentado, ele sente simpatia por aquela tristeza em seu próprio coração, de modo que é emocionalmente movido. Isso é *mono no aware*... por outro lado, um homem que não é sensível ao *mono no aware* e, portanto, não está ciente do coração do evento, não tem simpatia pela tristeza do outro, por mais agudamente que a perceba, de modo que seu coração não é movido de maneira alguma (Norinaga *apud* Matsumoto, 1970, p. 45, tradução nossa)⁴².

Embora a concepção de *mono no aware* para Norinaga também esteja conectada com o entendimento do “coração das coisas” e, de certa maneira, com a empatia diante dos objetos, vamos nos atentar à simbologia das flores de cerejeira. Em viagem ao Japão no período do florescer das cerejeiras, Choy (1995) descreve a importância e a simbologia por trás do ícone:

A *sakura* floresce por apenas dez dias. Ela se tornou o símbolo do senso estético japonês, uma beleza efêmera. [...] Após minha estadia no Japão, comecei a apreciar o que Notoori Norinaga disse. A vida da *sakura* é tão curta que tocou o psicológico dos japoneses. Para a maioria dos japoneses, a *sakura* representa a vida, que é muito curta e passageira. Em dez dias, as lindas *sakuras* desaparecem e as folhas verdes tomam conta. [...] Os japoneses acreditam que quando eles se reúnem sob as árvores de *sakura* para apreciar a ocasião, eles estão juntos com a alma de seus entes queridos falecidos, como seus pais ou aqueles que deixam a Terra. Uma vez por ano, essas almas vêm apreciar as flores de cerejeira com eles (Choy, 1995, p. 142-144, tradução nossa)⁴³.

A delicadeza e efemeridade das flores de cerejeira exemplificam intensamente o conceito por trás de *mono no aware*. Não é apenas uma apreciação, ou sentir a “tristeza” do

⁴² “For instance, if a man, viewing beautiful cherry-blossoms in full bloom, appreciates them as beautiful, he is aware of *mono no kokoro* or the heart of the thing [the moving significance of the cherry blossoms]. Being aware of the beauty of the blossoms, he is moved by it. That is, he is sensitive to *mono no aware*. In contrast, if a man, whatever beautiful flowers he sees, does not feel them to be beautiful, he is not aware of *mono no kokoro*. Such a man is never moved by the beauty of the flowers. That is to say, he is not sensitive to *mono no aware* [...] When a man, seeing some other person deeply grieving for some serious trouble, sympathizes in the grief, he does so because he knows that the event is distressing. That is, he is aware of *koto no kokoro* or the heart of the event [the affecting significance of the sad event]. Being aware of the heart of the event to be grieved for, he feels sympathy for that grief within his own heart, so that he is emotionally moved. This is *mono no aware*... On the other hand, a man who is not sensitive to *mono no aware* and so not aware of the heart of the sad event, has no sympathy for the other's grief, however acutely he perceives it, so that his heart is not moved at all” (Norinaga *apud* Matsumoto, 1970, p. 45).

⁴³ “The *sakura* normally blooms for only ten days. It has become a convenient symbol of the Japanese aesthetic sense, an ephemeral beauty. [...] After my stay in Japan, I began to appreciate what Notoori Norinaga has said. The life of the *sakura* is so short that it has affected the psychic of the Japanese. To most Japanese, *sakura* represents life which is very short and fleeting. In ten days, the beautiful *sakura* fade away and green leaves take over. [...] The Japanese believe that when they gather under the cherry blossom trees to enjoy the occasion, they are together with the soul of their parted beloved, such as their parents or those who have left the earth. Once a year, these souls come to enjoy the cherry blossoms with them” (Choy, 1995, p. 142-144).

momento, mas encontrar essa “tristeza” de uma maneira bela; encontrar a consciência de que tudo é temporário. As ondas do mar, o desbotamento do relacionamento, o nascer e o pôr do sol não devem ser lamentados, mas apreciados por sua impermanência. Transitando para o conceito de *mono no aware*, somos levados a contemplar a beleza na impermanência e na efemeridade das coisas. Esta apreciação não apenas ecoa a visão de vida e morte apresentada anteriormente, mas também se entrelaça com a ideia de finitude de tudo e todos. Dessa forma, ao revisitar o processo de criação de meu trabalho passado, percebo que esta compreensão sobre vida e morte, e especialmente sua não dualidade, proporcionou um terreno rico que se materializou na imagem de uma flor seca.

Como finalização da disciplina de Interpretação V, montamos o espetáculo *Cartografias do Eu*. Tendo como base as recentes experiências com butô, explorei a imagem e a poética de uma flor seca, natureza morta, mas que ainda segue materializada em nossas mãos, como poética para movimentar e me deixar ser movimentado por meio da dança. Kazuo Ohno diz que a dança deve ter a capacidade de expressar o universal de maneira pura e abstrata. Assim como os galhos de uma árvore que crescem em direção ao céu ancorados nas raízes da terra, a dança precisa penetrar nas profundezas da existência diária. Se o movimento permanece próximo da vida cotidiana, corre o risco de se tornar mímica e ser incapaz de lançar luz sobre a confusão da realidade. Para Ohno, a dança deve revelar a forma da alma e para isso deve se separar da sua identidade física e social. Tanto Kazuo Ohno quanto Tatsumi Hijikata buscam um “corpo morto” na dança butô, que por sua vez desencadeia a ideia de um corpo livre da existência marcada pela experiência social – só assim é possível expressar a alma com pureza.

Kazuo Ohno ficou bastante conhecido por criar um universo de plantas e insetos em sua dança. Segundo Fraleigh e Nakamura (2006, p. 67), Ohno extraía seus temas diretamente de sua vida e, para ele, é por meio da dança que há um florescimento de si mesmo e só assim se tornará uma flor. A imagem de uma flor morta, uma flor seca, marcou meu corpo como um símbolo e representação desse entre-espço entre a vida e a morte. Não quero apenas representar a flor, mas o corpo deve se transformar em flor. E, para isso, antes, deve-se morrer.

3.3 SOBRE A ORGANICIDADE DA MORTE

Como já apontamos no segundo capítulo, em um dos seus textos-manifesto, publicado na revista *The Drama Review* (2000) e conhecido como *Wind Daruma*, Tatsumi Hijikata reflete

de maneira paradoxal sobre seu desejo de morrer constantemente e como a morte movimenta seu corpo: “Posso não conhecer a morte, mas ela me conhece. Costumo dizer que tenho uma irmã que vive dentro do meu corpo. Quando estou absorto criando uma obra de butô, ela arranca a escuridão do meu corpo [...]” (Hijikata, 2000, p. 77, tradução nossa). Interessante notar que Hijikata apropria-se do conceito de morte com intimidade, não a tratando como seu algoz, como o fim da matéria, mas como uma “irmã”. Notemos que os contrários se relacionam uma vez que a morte não significa sombra, mas seu oposto, afinal, é ela quem “arranca a escuridão” (*ankoku*) de seu ser durante a criação dos movimentos do butô: “Ela é a minha professora; uma pessoa morta é a minha professora” (Hijikata, 2000, p. 77, tradução nossa)⁴⁴.

Edgar Morin, em *O homem e a morte*, aborda, entre vários conceitos, a ideia de “economia da morte” (1970, p. 29), surgida desde as sociedades arcaicas, originária das angústias e obsessões que causa nos indivíduos vivos, chegando ao ponto de, em determinadas sociedades, condicionar os sujeitos a viverem em torno do momento do próprio fim. Passando pelo temor da morte, pela dor do funeral e pela ausência, Morin (1988, p. 29) aponta para um denominador comum entre esses vários aspectos: a perda da individualidade. Hijikata e demais Mestres do butô, por sua natureza interativa com o meio, caminham em oposição ao temor ocidental de distanciamento que a morte provoca, sobretudo porque a morte não é a concretização dos medos, mas dos ciclos, como as águas que correm e o relâmpago a mudar a paisagem, levando histórias, o tempo e a própria existência.

De acordo com Fraleigh e Nakamura (2006, p. 25 e 32), após Ohno começar a trabalhar próximo de Hijikata, e também sob influência de conversão ao cristianismo⁴⁵, seu butô começou a refletir não só a vida, como também a morte e o renascimento em seu processo criativo. Morrer constantemente (ou se render à morte) é uma das maneiras ou ressonâncias pela qual o(a) dançarino(a) de butô pode adentrar em um espaço propício para que uma metamorfose do corpo se instaure. Falar sobre a morte ajuda a elaborar a ideia da finitude humana e, desde os primórdios da civilização, é um aspecto que sempre fascinou e, ao mesmo tempo, aterrorizou o ser humano, como podemos observar nas diversas cosmogonias encontradas em diferentes comunidades e culturas.

⁴⁴ “I may not know death, but it knows me. I often say that I have a sister living inside my body. When I am absorbed in creating a butoh work, she plucks the darkness from my body [...]”; “She’s my teacher; a dead person is my butoh teacher” (Hijikata, 2000, p. 77).

⁴⁵ Fraleigh e Nakamura (2006) deixam claro que o cristianismo de Ohno valia-se pela admiração em Cristo e seguiam uma base popular, nada marcada pelos dogmas ou por práticas, constituindo-se a conversão do dançarino num sentido místico, que em nada apelava a práticas constantes de manifestar uma religião.

Um dos mitos primordiais presentes na religião japonesa Xintoísta é a narração da criação das divindades e das ilhas do Japão: nela encontramos os deuses da criação, mas também da destruição, *Izanami* e *Izanagi*, representando a vida e a morte como um ciclo que não possui início ou fim. Trata-se de duas divindades de grande importância dentro do panteão japonês, pois representam a ambiguidade e sinergia da natureza entre a vida e a morte. Diante das inúmeras divindades relacionadas ao céu, o deus *Izanagi* e a deusa *Izanami* foram incumbidos de solidificar e terminar a criação das ilhas japonesas e de conceber novos deuses (Mietto, 1996, p. 72).

Com um bastão cravejado de pedras preciosas, os dois deuses agitaram a superfície da água do oceano em círculos e, das gotas, formaram-se ilhas. Conforme Zitto (2021, p. 13), foi nesta primeira ilha, Onokoroshima, onde esses deuses aportaram e tiveram “uma breve conversa sobre a constituição dimórfica dos seus corpos, que lhes rende o entendimento sobre como preencher a forma feminina com a masculina e gerar descendentes”. A partir de uma relação de aprendizado, construíram o templo sob um pilar e tiveram sua primeira noite de núpcias, gerando um filho imperfeito, que posteriormente foi colocado em uma canoa, deixando as águas o arrastarem. Após consultarem os deuses celestes, *Izanami* e *Izanagi* uniram-se novamente e desta união geraram novas ilhas, passando a procriar deuses tais como Ôkotooshio, Iwatsuchibiko, Iwasuhime, Ôtohiwake, entre vários outros, totalizando quatorze ilhas e trinta e cinco entidades (Mietto, 1996, p. 75).

Figura 13: Os deuses *Izanagi* and *Izanami* na Ponte Flutuante do Céu



Fonte: Utagawa Hiroshige (1847–1852)⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <https://medium.com/mythologiepub/japanese-creation-myth-the-story-of-Izanagi-and-Izanami-d3c5dbb2f780>. Acesso: em 16 nov. 2023.

Com o nascimento do deus do fogo, *Izanami* teve sua genitália queimada e, assim, faleceu a partir do nascimento deste filho, porém, seguiu gerando por meio da boca (vômito), ou seja, seguiu gerando por meio de espasmos e forças que não se controlam:

depois, geraram estes deuses:

鳥之石楠船神 o deus da barca aviária de rocha e cânfora, também chamado 天鳥船 a barca aviária celeste;

depois, geraram 大宜都比売神 a moça do grande alimento;

depois, geraram 火之夜芸速男神 o homem vigoroso do fogo que queima, também chamado 火之力力毘古神 o moço do fogo que brilha, também chamado 火之迦具土神 o deus do fogo que tremula.

a geração desse filho queimou a genitália da deusa do convite, e ela adoeceu acamada.

surgiram estes deuses do seu vômito:

金山毘古神 o moço dos montes metálicos; depois, 金山毘売神 a moça dos montes metálicos; depois, surgiram estes deuses das suas fezes:

波邇夜須毘古神 o moço da argila macia; depois, 波邇夜須毘売神 a moça da argila macia; depois, surgiram estes deuses da sua urina:

弥都波能売神 a mulher da fonte d'água;

depois, 和久産巢日神 o deus da geração germinativa, e a sua filha chama-se 豊宇氣毘売神 a moça do farto alimento (Zitto, 2021, pp. 32-33).

O mito prossegue após a passagem de *Izanami*, com *Izanagi* viajando até o reino de Yomi – o reino dos mortos – para reaver sua esposa e trazê-la de volta ao mundo dos vivos. O deus abandona seu objetivo ao ver o corpo de *Izanami* já em estado de decomposição, envergonhando sua falecida esposa, que ordena que os espíritos de Yomi o persigam:

Quando *Izanagi*, atemorizado diante de tal visão, fugiu [de Yomi], *Izanami*, sua esposa, disse: “Ele me envergonhou!” e ordenou às Yomotsushikome que o perseguissem. Entretanto, *Izanagi* [enquanto fugia em disparada], atirou-lhes as uvas que enfeitavam seu cabelo e imediatamente delas brotaram vinhas. Enquanto [as Yomotsushikome] apanhavam e comiam [as uvas], ele se apressava na fuga. Mas, mesmo assim, retornaram a persegui-lo. Daí, atirou o pente que usava no cacho direito de seu cabelo, ao que imediatamente nasceram brotos de bambu. Enquanto [as Yomotsushikome] apanhavam e comiam [os brotos de bambu], ele se apressava na fuga. Em seguida, *Izanami* ordenou às oito divindades do trovão e a um exército de 1.500 soldados de Yomi que perseguissem *Izanagi*. Então, [*Izanagi*] puxou a sua espada de dez tsuka de comprimento e, enquanto fugia, agitava-a atrás de si. Mas a perseguição ainda continuava. Quando [*Izanagi*] atingiu a base da ladeira na fronteira de Yomi, apanhou três pêssegos que ali estavam, aguardou [seus perseguidores] e, tão logo atirou-lhes [os pêssegos], [seus perseguidores] deixaram esta ladeira, retornando a Yomi. Assim que *Izanagi* disse aos

pêssegos: “Assim como vós me salvastes, salvai das dores e das angústias a raça de seres mortais que habitam Ashiharano Nakatsukuni”. Após proferir tais palavras, deu-lhes [aos pêsegos] o nome de Okamuzumino Mikoto. Finalmente, sua própria esposa, *Izanami*, veio-lhe em perseguição. Então [*Izanagi*] empurrou uma enorme rocha, bloqueando a ladeira que fazia fronteira com Yomi e, com essa rocha separando-os, ficaram face a face, cada um de um lado da fronteira e, quebrando os laços *Izanagi* consegue fugir de Yomi e sela a entrada com uma grande rocha, assim, prendendo *Izanami* e rompendo seus laços (Mietto, 1996, p. 78, grifos do autor).

Eis o paradoxal mito da morte: *Izanami*, originalmente a Mãe, torna-se também a deusa da morte, jurando matar mil humanos todos os dias. Para contrariar a divindade, *Izanagi*, o Pai, jura criar mil e quinhentos humanos todos os dias, contrabalanceando o ciclo orgânico. *Izanami* e *Izanagi* representam o mito de fundação e da criação na mitologia japonesa, responsáveis pela origem das ilhas, dos deuses terrestres e de toda a humanidade. Embora não sejam os primeiros deuses, mas sim a oitava geração celestial, a narrativa destes dois deuses simboliza o ciclo da vida e da morte, natural e inevitável, que todos os seres humanos têm de atravessar. Notemos que, ao longo do mito, os vivos, representados por *Izanagi*, aterrorizam-se diante da decomposição da matéria. Na fuga da morte e para não pertencer a tal reino, *Izanagi* bloqueia a fronteira de Yomi com uma enorme rocha: dois universos são criados e laços são rompidos.

Tal o mito de *Izanagi* e *Izanami*, a influência da filosofia, cultura e arte japonesa perpassou minha mente e corpo em diversos momentos da minha vida. Assim, ao explorar os mitos de criação e morte presentes na mitologia japonesa, jamais deixei de me indagar sobre como iria abordar o estudo de uma civilização tão distante não apenas geograficamente, mas distinta em termos culturais. Em minha cabeça, dúvidas pululavam como: quais os interesses que movem artistas e pesquisadores em um país que, por um longo período, manteve-se hermético ao ocidente? Acredito que a resposta – de certo modo cômica – esteja em uma metáfora abordada pela pesquisadora Christine Greiner em *Leituras do corpo no Japão* (2015): ela traz uma citação do escritor e crítico de cinema Donald Richie, que afirma que algumas pessoas se apaixonam pela cultura japonesa como se fossem picadas por um inseto, o *Japanese bug*. Digamos que fui picado por um *Japanese bug* há anos e ainda sou atravessado por sua arte e cultura.

Nesse contexto, diante da discussão sobre vida e morte e sua influência nos diálogos com o corpo e dança, é possível observar que a dança Butô é uma maneira poética de se dançar (com) os mortos. É tocar em ancestralidades. A todo momento, nosso corpo escreve (e se escreve) no espaço, de tal modo que o meio ambiente tem um efeito sobre nós. Luz e escuridão,

sol e luz, vida e morte são evidências do ritmo do universo. Não há nenhum ponto de partida, a existência está em inevitável transformação. Inclusive, se pensarmos na questão da existência dentro do viés ecocrítico no Japão, entendemos, originalmente, que o conceito de “natureza” é inseparável do “eu” – sobretudo na década de 1970 em que havia uma corrente que demandava a ausência do “eu” absoluto para se alcançar a “naturalidade” das coisas⁴⁷. Tal ideia era vista como algo positivo, enfatizada como uma forma alternativa de se pensar a natureza, a vida e a morte. A partir dessa ideia, tanto a ecocrítica oriental quanto os desdobramentos da dança butô contemplam a impermanência das coisas, centrada na fluidez das difrações⁴⁸ do “eu”, do “sujeito”, bem como na mutabilidade das coisas e das verdades (Takei, 2017, pp. 44).

A impermanência da vida é um tema central que perpassa diversas culturas e filosofias ao redor do mundo. Na mitologia japonesa, as divindades *Izanami* e *Izanagi*, responsáveis pela criação das ilhas e da humanidade, personificam a ambiguidade entre vida e morte, criação e destruição. Sua história reflete a efemeridade da existência e a constante transformação da realidade. Creio, pois, que a morte surge, em mim, não como fim, mas como poderosa força orgânica a mostrar a efemeridade e a transição das coisas. Tal efemeridade nos instiga a contemplar o corpo como expressão dos fluxos que nos movem. Ao confrontar a complexidade da existência e a difícil compreensão da morte, encontrei na dança butô uma jornada de autodescoberta e de conexão com a ancestralidade. Ao dançar, não apenas aprendi a me conectar com o presente, mas também a mergulhar nas raízes do passado, encontrando um diálogo com aqueles que vieram antes de mim. Laços são formados.

Para Fraleigh e Nakamura (2006, p. 72), o butô não se baseia em metáforas, mas sim em mudança e em um *ethos* de devir, ou à natureza contínua da vida e da morte, sempre um ciclo. Segundo as autoras, esse ciclo corporal no butô vem de um processo de esvaziamento de si e, por conseguinte, em um preenchimento, tal e qual nos processos de criação. O corpo se torna sensível e suscetível à metamorfose, um corpo que pode ser contaminado e atravessado por tudo e por todos (inclusive por aqueles que se foram, como no butô de Hijikata).

Celso Sánchez (2011) observa o corpo como um ecossistema em constante trocas dinâmicas de matéria e energia com o meio ambiente – a noção de um “eu” em todas as coisas, como na ecocrítica japonesa. Esse corpo é nada mais do que uma existência em constante transformação:

⁴⁷ “Naturalness”, segundo a conceituação de Takei (2014, p. 21).

⁴⁸ Plasticidade da onda em contornar objetos.

Do ponto de vista da ecologia do corpo, somos o ambiente no momento em que inspiramos e respiramos o ar, no instante em que ingerimos água e alimentos, metabolizando-os por meio de processos bioquímicos. Quando morremos, também nos dissolvemos como corpo, no ambiente. [...] O ambiente interno do corpo humano está sempre se relacionando com o ambiente externo [...] (Sánchez, 2011, p. 77).

Diante da discussão acerca da concepção do corpo na dança butô, a morte surge não como um fim, mas como um ciclo, revelando-se fonte inesgotável de poesia. Aos dançarinos do butô, a fronteira tênue entre vida e morte permeia a matéria, as sensações e o intelecto, numa tentativa de se compreender os ecos que atravessam e conectam o corpo ao ambiente. A morte – como a vida – une nossos corpos ao meio.

É importante destacar que me utilizo do termo “meio ambiente” não apenas relacionado ao *locus* onde vivemos e nos relacionamos, como cidades, florestas, rios, mas também ao universo das poéticas visuais, orais, escritas, sonoras e sinestésicas que nos atingem, diariamente. Assim, o duplo corpo-mente, as poéticas e a natureza formam uma tríade indissolúvel. Não obstante, a teoria do corpo como ecossistema nos convida a explorar os diálogos entre o ser e o estar no mundo: “não apenas a superfície ou os contornos” tornam o corpo humano, “mas também a plenitude da sua capacidade física, incluindo os próprios ‘átomos’ do seu ser” (Barad, 2003, p. 823, tradução nossa)⁴⁹. Ao observar a completude ao meu redor, percebo que a linguagem poética dos Mestres Hijikata e Ohno incita a investigação do corpo como um todo em constante movimento e interação com o ambiente.

Em entrevista ao escritor Shibusawa Tatsuhiko (Revista *Tenbō* jun. 1968), Hijikata consegue sintetizar a tríade citada no parágrafo anterior (corpo-mente, poéticas e natureza), sobretudo através do esvaziamento e da interação com o meio ambiente, não se limitando a pensar gênero humano ou não-humano, ou até mesmo gênero vivo ou inanimado:

HIJIKATA: [...]. Eu acho que eu sempre fui louco por bens e objetos pessoais. Eu adoro quando um ser humano quase vira uma coisa ou parte de um ser humano se transforma completamente em uma coisa, por exemplo, uma perna artificial, criando uma relação de apego para com ela, fica obcecado por esse tipo de coisa. Minha intuição me diz que o menino lobo era mesmo um menino e um lobo.

SHIBUSAWA: Você não consegue se tornar um animal?

⁴⁹ “Not only the surface or contours of the body but also of the body in the fullness of its physicality, including the very ‘atoms’ of its being” (Barad, 2003, p. 823).

HIJIKATA: Eu me torno, mas nesse caso eu não me limito a simplesmente imitar o animal. O que eu quero são os movimentos que um animal mostra a uma criança, não os que mostra a um adulto. Observe um cão, por exemplo. Como ele se move quando brinca com uma criança é totalmente diferente de como ele se move ao brincar com adultos como nós. Para chegar a esse ponto, você tem que se tornar um pedaço maciço de osso (*apud* Aleixo, Hashimoto, 2022, p. 163).

Tais os Mestres, considero o butô como uma dança da metamorfose; espaço onde a transformação do corpo ocorre pelo esvaziamento, permitindo-se ser preenchido por distintas imagens. A ideia de um corpo “morto”, ou a morte do “eu”, permite que o corpo vivencie novas perspectivas, seja a de uma planta, de um inseto, de um fantasma ou de um objeto inanimado. Nesse sentido, o corpo deixa-se atravessar e ser movido pelo mundo ao redor, em busca de um corpo sensível e disposto a ser afetado pelos ambientes, pela natureza e pela ancestralidade. Ainda, corroboramos do pensamento de Russell (2019, p. 3), acreditando que uma arte transgressiva não precisa, necessariamente, negar a estrutura da vida social – mas reordená-la. E ainda que tome de assalto nossos sentidos e nos acorde, o butô pode representar, com leveza, por meio do grotesco e do sublime, as convulsões da vida (e posteriores mortes, ou esvaziamentos, para que essa vida siga seu fluxo):

O Butô mantém a sua natureza transgressora ao expressar as possibilidades não belas do corpo e ao explorar a crise através de temas como a obsessão, a loucura, o trauma e a deformidade. Quando os gestos de um corpo podem ser fragmentados e rompidos a esses extremos, um novo corpo pode então emergir, interrogando a crise, o êxtase e nossa inevitável desintegração humana. Um corpo sem apego à vida... ou à morte. Um corpo em busca que procura as fissuras incertas, liminares entre [o meio] (Russell, 2019, p. 3, tradução nossa).⁵⁰

Essa complexidade do corpo se revela também na relação com a poética dos sentidos, de modo que no butô a palavra não apenas descreve ou narra, mas atua como um catalisador que provoca a transformação do corpo. A palavra e o corpo, em diálogo constante, entrelaçam-se, rompendo barreiras e explorando as infinitas possibilidades que surgem dessa interação. Contudo, esse corpo e essa palavra não se bastam: tais bases físicas (corpo e palavra) necessitam

⁵⁰ “Butoh retains its transgressive nature by expressing the non- beautiful possibilities of the body, and exploring crisis through themes like obsession, madness, trauma and deformity. When the gestures of a body can be fragmented and ruptured to these extremes, a new body can then emerge, interrogative of crisis, ecstasy and our inevitable human disintegration. A body without attachment to life... or death. A body seeking the uncertain, liminal crevices in between” (Russell, 2019, p. 3).

de outras conexões para se expressar, para agir, para performar (a morte e a vida); conexões poéticas que absorvem a sinestesia, o esvaziamento e as percepções do eu.

CAPÍTULO 4

ECOS DO BUTÔ NA CARNE: PROCESSO DE CRIAÇÃO – MIZU 水

*A ninfeia é tão
linda... a ponto de me levar às lágrimas;
tão linda a ponto de me fazer ofertar tudo
o que tenho.*

Kazuo Ohno em *Treino e(m) poema*

A complexidade do corpo se revela também na relação com a poética dos sentidos, de modo que, no butô, a palavra não apenas descreve ou narra, mas atua como um catalisador que provoca a transformação do corpo. A palavra e o corpo, em diálogo constante, entrelaçam-se, rompendo barreiras e explorando as infinitas possibilidades que surgem dessa interação. Contudo, esse corpo e essa palavra não se bastam: tais bases físicas (corpo e palavra) necessitam de outras conexões para se expressar, para agir, para performar (a morte e a vida); conexões poéticas que absorvem a sinestesia, o esvaziamento e as percepções do eu.

Antes de tecermos quaisquer considerações, relembramos que dividimos a presente dissertação em duas etapas: a primeira, de teor teórico-bibliográfico, e que inclui os capítulos 1, 2 e 3; e a segunda, de natureza teórico-prática, que contempla o quarto capítulo. Tal divisão se deu em razão de termos escolhido os primeiros capítulos para estudar as bases teóricas do butô, deixando a última parte para trabalhar com o espaço empírico, de efetiva ação da dança. Assim, esse capítulo transita entre duas ideias, “Gestação” e “Nascimento”, a fim de explicar o processo e a performance de *Mizu 水* levada aos palcos. Aqui, apresento reflexões sobre os aspectos essenciais que nortearam a criação do espetáculo, destacando o uso das palavras no treinamento do corpo (*butô-fu*), de minha autoria, bem como a influência de mitologias e o “contágio” entre minha cultura brasileira e a cultura japonesa. Conforme mencionado anteriormente na pesquisa, o registro em vídeo da performance será disponibilizado para fins educativos e de pesquisa, podendo ser acessado em: <https://vimeo.com/1045021158>.

Como Kazuo Ohno, também tive meu tempo de “gestação” do projeto e aqui considero essencial explicar o processo, da criação à apresentação de *Mizu 水*, tendo em vista que, sem a concretização da dança, da performance, essa seria uma pesquisa de cunho estritamente teórico. Contudo, o butô vai além de mera teoria em minha vida e, como essa é uma linha de Construção de Identidades, tanto eu quanto minha orientadora decidimos não apenas manter a elaboração

do espetáculo na dissertação como acreditamos que essa é a parte que justifica a teoria anteriormente compilada.

Mizu 水 nasceu aos poucos, a partir das vivências do butô que experienciei a partir de 2019 por meio residências, cursos de formação e oficinas. Escrito em 2022, foi escolhido pelo edital de incentivo cultural Aniceto Matti, da Prefeitura de Maringá, em 2023, e executado em 2024. O projeto é fruto de uma parceria com a atriz Joyce Midori Teruya, que há anos desenvolve outros projetos na cena teatral da cidade. Joyce é uma atriz nipo-brasileira, que tem grande interesse em dinâmicas que investigam sua descendência amarela. No butô, ela encontrou um espaço para questionar o “entre-espaço” de não se sentir completamente brasileira nem totalmente japonesa.

Firmada a parceria, a proposta da poética da água para este projeto surgiu de uma ideia minha, já que tenho grande interesse pelos elementos da natureza e pela forma como me relaciono com eles. Desde criança, criado em Astorga, cidade pequena do Paraná, fui estimulado a me ver como parte da natureza, não separado dela – nós somos a água, nós somos os rios. *Mizu* 水 tem como base minhas experiências na dança butô. Além de estar em cena, também atuo como diretor do projeto.

Como já afirmei na Introdução, escolhi reproduzir dezenas de imagens nesse capítulo porque tanto eu quanto minha orientadora sentimos que seria importante, fosse no processo gestacional ou de nascimento de *Mizu* 水, realizar o percurso de explicar as poéticas que englobam os movimentos, os gestos, os olhares, as expressões, o jogo de sombra e luz e os diferentes tipos de sinestésias que envolvem os atores e o público ao longo da performance. Não obstante, esse foi o motivo de termos nos utilizado do termo “roteiro” nesse capítulo, pois, mais do que o resultado do espetáculo em si, o processo é o que temos de mais rico para compartilhar sobre o butô.

Ainda, na qualidade de ator, diretor, professor e pesquisador, encontro na prática, na dedicação e nos ensinamentos do butô uma fonte inesgotável de inspiração, ação e enfrentamentos. A dança butô, em sua essência, não se limita a uma forma, mas possui caráter aberto à exploração contínua do corpo, como um ecossistema, onde cada movimento, cada som, cada mínima sensibilidade captada é uma resposta ao ambiente, às forças invisíveis que o permeiam – e que nos circundam. Por isso o processo, a gestação; para que enfim tudo pudesse florescer.

Resta ainda dizer que, como esse capítulo trabalha com a parte prática, por vários momentos haverá o texto poético entrelaçado ao texto acadêmico, evidenciando recortes de *butô-fu* que escrevi ao longo da criação de *Mizu* 水. Eu e minha orientadora acreditamos que essa forma de estrutura de dissertação é bastante viável, não implicando na desvalorização da pesquisa ou do texto científico, uma vez que o butô – na qualidade de uma arte, uma filosofia, uma dança e um conjunto de saberes aplicados – propõe-se, a partir de questões práticas relacionadas ao corpo e a poéticas que o envolvem, construir metodologias capazes de estruturar os passos da “gestação”. O Mestre Ohno pede, que ao andarmos, possamos despencar, pois é só no desafio, a partir da mudança, que se criam novas perspectivas: “Andar pela montanha significa cair. Uma encosta, como se o horizonte nascesse quando voltamos para o céu. Ao olhar para baixo, se cai até lá, no fundo, e cria o horizonte” (Ohno, 2016, p. 106).

Tal postura de “criar horizonte[s]” centrados no empírico – seja no butô ou no *butô-fu* – dialoga com a teoria, criando subsídios para uma prática aplicada de dança/linguagem poética, garantindo o caráter materializado da pesquisa a partir da observação, do treino e da ação física, tanto por meio do gesto, da palavra, do grito, do silêncio, quanto do corpo em suspensão. Relembramos que o *butô-fu* é uma forma de anotação coreográfica no butô e utiliza palavras para esculpir um espaço imaginativo, traduzindo o abstrato em algo físico. Todavia, novamente ressaltamos o fato de que é preciso, nesse estudo, que tiremos um pouco o olhar hiper focado do mundo ocidental para que possamos absorver a cultura oriental.

Esse é um ponto crucial na pesquisa, afinal, a própria academia e o *locus* onde nos encontramos – Maringá, Paraná, Brasil – adotam conceitos ocidentais de expressão. Todavia, ao invés de temermos o entrelugar proporcionado por pesquisarmos uma dança/filosofia centrada nos saberes e nas poéticas orientais, acreditamos que a união das formas ocidental e oriental de se pensar a arte pode ser um caminho rico. O grande desafio está no fato de o butô se manifestar como uma dança que envolve processos internos de aprendizagem, não calcados no mimetismo naturalista tão disseminado no mundo de consumo onde vivemos. O próprio Japão de hoje enfrenta tal problemática, de modo que é desafiador pensar em butô em sociedades de consumo, caóticas, apressadas, distantes do olhar que observa a efemeridade das coisas. Contudo, acreditamos que não é preciso estar isolados no topo de uma montanha, numa ilha oriental, para que alcancemos o que pede essa dança-teatro. *Mizu* 水 é um exemplo de como unir as essências dos dois mundos.

Ohno (2016, p. 48) diz que é preciso buscar o “disparate”, mas “não a mera imitação do disparate”. Esperamos, pois, que os “disparates” aqui apresentados possam mais tocar do que fazer lógica aos espectadores desse projeto e leitores dessa dissertação. Tal abordagem não é isenta de desafios. As palavras, apesar de essenciais para a comunicação, carregam variações de interpretação e emoção, que, por sua vez, tornam difícil a manutenção de uma imagem comum, rotineira. No entanto, é precisamente nessa divergência e nas diferentes sensibilidades que reside a riqueza do butô. Hijikata e Ohno frequentemente utilizavam pinturas como base visual para a criação, acreditando que o olho humano, como um obturador de câmera, capturava o mundo real em uma série de quadros que, reorganizados na linguagem do butô, poderiam transportar o dançarino a uma nova dimensão performativa.

Através dessa prática, aprendi que a verdadeira técnica do butô não reside apenas na execução física, mas na capacidade de lembrar, esquecer e moldar as palavras em expressões corporais que transcendem a mera repetição. As palavras, como uma correnteza que ora arrasta, ora guia suavemente, continuam a estimular nosso sentido de exploração, atuando como catalisadores para a dança. É na luta contra as forças externas e as limitações que o corpo se transforma e que o butô acontece, torna-se o corpo em um ‘vazio incessante’, sempre pronto a ser preenchido pela próxima onda de criação.

4.1 A ÁGUA LEVA A TODOS OS CAMINHOS

ORIGENS: o devaneio à beira da água reencontra os seus mortos e, ali, morre também, como um universo submerso. O processo de criação do projeto *Mizu* 水 partiu da premissa de investigar esse estado de reflexão, de um sonho acordado à beira da água, local onde a natureza e a introspecção se encontram. Bachelard, em texto sobre as *Ninfeias*, de Claude Monet, traduz essa sensação onírica à beira d’água, como um nascimento:

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranquilas olhava as flores que se abriam. E é nesse reflexo – quem dirá o contrário? – que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza (Bachelard, 1986, p. 5-6).

Nesse universo, a água, simbolicamente, representa o inconsciente, a fluidez dos sentimentos e o fluxo da vida. Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992, p. 65-66),

compreende as águas como a soma universal das virtudes, origem da vida e símbolo de fertilidade, pureza e sabedoria; elemento de regeneração corporal, sacralizada, fonte de batismo, e a imersão do ser nela é sinônimo de regressão às origens. Assim, o devaneio à beira da água se manifesta como metáfora da contemplação profunda, o encontro do eu interior. Abaixo, reproduzo um *butô-fu* de minha autoria e que me estimulou a pensar na ligação original da água com meu corpo, com o corpo da atriz Joyce Midori e com o fio que nos conecta a *Mizu* 水:

Flexível.

Água.

Se molda.

Chuva.

Poças.

Taiko⁵¹.

Ondas.

Uivo.

Neve.

Vapor.

Cobra.

Tempestade.

Relâmpago.

Morte.

(Puziol Jr, 2024)

Dentre os vários elementos transformados e transformadores na água, pela água e da água, o fato é que, em *Mizu* 水, eu estava particularmente inspirado pelas memórias pessoais, histórias e mitologias que se relacionam com esse elemento. Por exemplo, desde o início de montagem do espetáculo, a figura de um pescador se fez presente, remetendo às lembranças de meu pai e de meu avô, que passavam dias pescando nos rios. Essa figura, assim como muitas outras presentes no meu imaginário e no de Joyce, guiou a poética e as narrativas ao longo do processo de criação. Bergon, em *Matéria e memória* (1999, p. 81-82), expressa que há um verdadeiro protagonismo do corpo na percepção das memórias, uma vez que as ações vividas

⁵¹ Taiko (太鼓) inclui uma variedade de instrumentos japoneses de percussão.

são armazenadas e o “passado do corpo sobrevive” tanto nos mecanismos motores quanto na percepção da memória “espiritual”, existente como lembranças independentes (p. 81-82).

No entrelaçar dessas memórias “motoras” e “espirituais” descritas por Bergson (1999), tanto eu quanto Joyce escolhemos seguir um caminho identitário, respectivamente, em relação à referência cultural mais influente na construção coreográfica: a água. Foi esse elemento que nos uniu e direcionou boa parte do espetáculo, uma vez que o termo *mizu*, segundo a escritora japonesa Yoko Tawada, é “água tranquila, que permanece” (*apud* Hogue, 2018, n.p.). E se permanece, não deixa de ser água-memória, internalizada.

Paralelamente, o projeto de *Mizu* 水 foi fortemente influenciado pelo treinamento corporal que experienciei com diversos dançarinos de butô como Yumiko Yoshioka⁵², Atsushi Takenouchi⁵³, Ana Medeiros⁵⁴, Hiroshi Nishiyama⁵⁵, Emilie Sugai⁵⁶, Ana Cristina Colla⁵⁷, Juju Alishina⁵⁸ e Motoya Kondo⁵⁹. Cada uma dessas vivências, em diferentes momentos e contextos, contribuiu para a estruturação de uma abordagem de pesquisa poética, na qual o corpo é movido pelas palavras, pelos símbolos e pelas imagens. Essas práticas revelam aquilo que está escondido em nossos corpos, sendo um convite à metamorfose, a transitar entre o visível e o invisível, o real e o imaginário.

Neste capítulo exploro como o diálogo entre as experiências vividas, os estudos sobre mitologias e culturas – ou o encontro entre a poética brasileira e a japonesa – deu vida a um espetáculo que, ao mesmo tempo, homenageia nossas origens e investiga as simbologias da água. Trago aqui um excerto de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, que representa “meu estado do ser” diante de *Mizu* 水:

⁵² Yumiko Yoshioka nasceu no Japão em 1953. É uma das representantes da terceira geração de dançarinas de butô e esteve no Brasil por meio do apoio Faepex/Unicamp. Atualmente, mora em Berlim.

⁵³ Atsushi Takenouchi fez parte da companhia de butô Hoppo-Butoh-há, de Hokkaido, em 1980. Sua última performance com a companhia foi *Takazashiki* (1984), dirigida pelo fundador da dança, Hijikata. Após sua saída, realizou trabalhos solo como a turnê *Jinen* por mais de 600 cidades no Japão. Vive na Europa desde 2002.

⁵⁴ Ana Medeiros é bailarina com formação em dança moderna na Martha Graham School of Contemporary Dance. Viveu por 23 anos em Nova York. Em 2015, iniciou seus estudos de butô com Yoshito Ohno, em Yokohama. Hoje o seu trabalho é voltado à prática desta vertente em Porto Alegre.

⁵⁵ Hiroshi Nishiyama é Mestre de butô, parceiro de projetos e de dança com Ana Medeiros em Porto Alegre.

⁵⁶ Emilie Sugai é coreógrafa, performer e dançarina de butô. Produziu vários espetáculos, entre eles *Tabi* (2002), *Totem* (2004), *Hagoromo* (2008 – Prêmio APCA 2008), *Lunaris* (2011), *O Sonho da Raposa* (2013), entre outros.

⁵⁷ A Profa. Dra. Ana Cristina Colla é atriz-pesquisadora do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) desde 1994. É estudiosa do butô e orienta vários trabalhos da pós-graduação na área.

⁵⁸ Juju Alishina, autora de *Butoh Dance Training*, fez parte da comunidade de butô Byakko-sha, em Kyoto, na década de 1980. Em 1990, fundou sua própria companhia de butô, Nuba. Desde 1997 vive na França.

⁵⁹ Natural de Nagoya, Motoya Kondo é coreógrafo, bailarino e cofundador da Motimaru Dance Company. Desde 2005, estuda butô com Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno, e trabalha como seu assistente. Entre suas atuações, constam: Bienal de Veneza (2010), Festival Internacional de Dança Lucky Trimmer (2016), entre outras.

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que correm da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo (Lispector, 1973, p. 17).

Ao longo do processo de montagem do espetáculo, posso dizer que também meu estado era primário, um estado de “jardim com água correndo”, como se as representações e expressões que buscasse estivessem sempre em vias de se metamorfosear em algo novo. Fabricius, em *Théologie de l'Eau* (1741 *apud* Bachelard, 1986, p. 3), diz: “Não existe Pólipo nem camaleão que possa mudar de cor tão frequentemente quanto a água”. De fato, senti-me, durante a criação, fundir-me com a própria água e suas propriedades fluidas.

Em primeiro lugar, é fundamental abordar o ideograma 水 (*mizu*), que significa “água” em japonês (representação das coisas líquidas, em fluxo), o qual desempenhou um papel central como ponto de partida no processo criativo do projeto. A escolha desse ideograma não se deu apenas pela representação literal da água, mas sobretudo por seu potencial simbólico e metafórico. Os ideogramas, ou kanjis, são símbolos gráficos usados para representar a língua falada, correspondendo diretamente uma imagem a um conceito e, então, um conceito a uma sequência fonética. Foi introduzido no Japão por monges chineses por meio de escrituras budistas entre os séculos II e III. A pronúncia japonesa do kanji 水 é *mizu* (みず), enquanto a pronúncia chinesa é *suí* (スイ). Vejamos a origem de sua representação gráfica/simbólica:

Figura 14: Evolução do kanji de *mizu* até sua forma mais atualizada



Fonte: Fazzioli, 2005, p. 191

O ideograma “água” é concebido no sentido ‘cima para baixo’, representando os redemoinhos causados pelo movimento da queda, ao passo que a corrente central do símbolo indica as gotas criadas pelos respingos. Segundo Fazzioli (2005, p. 191), a água é um lembrete básico da vida, que pode ser sinônimo de paz e prosperidade, entretanto, seu radical, combinado a outros ideogramas, possui inúmeros significados. *Mizu* 水 ligado ao caractere “desastre” torna-se “inundação”; já combinado ao ideograma “flor” adquire sentido de “spray”, um spray de água perfumada. As representações simbólicas e imagéticas do ideograma “água”, assim como outros que se relacionam com esse universo, serviram de orientação para uma investigação poética e para a criação de movimentos, imagens e atmosferas no processo de edificação performática. Daí surge uma pergunta vital no processo de criação de *Mizu* 水: como me transformar em água? Como meu corpo poderia se metamorfosear em uma poça de água parada, afinal, eu não estava buscando a figura de um pescador?

No início do processo, com o intuito de começar a identificar e desenvolver poéticas aquáticas em nosso corpo, Joyce e eu nos deparamos com um *butô-fu* escrito por Hijikata e posteriormente traduzido e registrado por Yukio Waguri:

Uma garota cega sai de um pântano e caminha sobre as *Ninfeias* de Monet.
Volta a entrar no pântano.

(Dança o pântano, a lama, a água, os caules dos nenúfares que balançam na água, os cheiros, o vapor, a escuridão). Não devemos reduzir [a imagem] a meros objetos ou materiais porque o tema principal aqui são as lágrimas (Hijikata *apud* Waguri, 2020, tradução nossa).⁶⁰

Em um cenário onírico, a imagem de uma garota cega emerge de um pântano, indicando nascimento, despertar do inconsciente. As *Ninfeias* de Monet adicionam um contraste ao ambiente pantanoso, como uma delicadeza em meio à escuridão. As palavras de Hijikata surgem como um guia sensorial: o(a) dançarino(a) é convidado(a) a incorporar a essência de cada elemento, não apenas como matéria, mas como experiência sensorial e emocional. Nessa prática, encontramos a imagem de uma água parada: uma água densa, lamacenta.

Aqui o corpo se movimenta centímetro por centímetro; lento. Valente (2009, n.p.) define que, entre “corpos embranquecidos com pó-de-arroz, delicadeza, convulsões e posturas corporais extremas”, o butô apresenta “lentidão sobre-humana”, e todos esses elementos se interconectam porque a dança se originou e habita “na superação de gêneros e dualismos”. Assim, o processo de lentidão que me veio à cabeça com a imagem de uma poça transitou, sobretudo, em sua concretização no espetáculo. Nosso desafio foi criar um universo que trouxesse o espectador ao interstício da calma, do lento contemplar em contraste com a correria da vida, das buzinas, da pressa, da vida que explode em confusão.

O médico Allan Kellehear, em *Uma história social do morrer*, enxerga a morte como “olhar para uma poça de água” (2016, p. 13): inicialmente é compreendida como algo raso e simples, mas, quando analisada com profundidade, é possível observar as estruturas que se formam, desde a nossa imagem como indivíduo até mesmo às influências culturais que absorvemos durante toda a vida. O autor observa que o ser humano sofre, o tempo todo, essas influências: “as ondulações dessas forças tangem e trabalham a nossa identidade, primeiro para criá-la, e depois para testá-la antes de sua destituição final da morte” (2016, p. 14). Em outras palavras, o conceito apresentado por Kellehear (2016) não trata da morte biológica, mas prioriza a consciência do eu, da finitude e suas ramificações.

Tal definição casa com a ideia de ‘poça’ pensada por Bachelard em *A água e os sonhos* (*L'eau et les rêves*): “O verdadeiro olho da terra é a água. Em nossos olhos, é a água que sonha.

⁶⁰ “A blind girl appears out of a swamp and walks over Monet’s water lilies.

She goes back into the swamp. (Dance the swamp, the mud, the water, the stems, of the water lilies swaying in the water, the smells, the steam, the darkness). There must not be reduced to mere objects or materials because the main theme here is tears” (Hijikata *apud* Waguri, 2020).

Nossos olhos não serão ‘essa poça inexplorada de luz líquida que Deus colocou no fundo de nós mesmos?’” (1998, p. 45). De modo que, durante o processo de criação de *Mizu* 水, a poça nos pareceu como elemento aquático essencial de parada, de observação. No lento da água quase estática sobra espaço à reflexão. Interessante notar que em meu primeiro *butô-fu* (p. 84) trago tanto a imagem da calma da “poça” como o fluido da “chuva”, o denso da “neve” e a rapidez dilacerante do “relâmpago” que precede a queda abrupta da água. Todos esses elementos estão na coreografia do espetáculo.

Outros estímulos poéticos centrados no elemento “água” serviram de base para meu treinamento e o de Joyce, como a imagem de um corpo afundando em um rio, a espinha dorsal feita de bambu balançando ao vento – imagem essa inspirada em uma prática que vivenciei com a atriz Ana Cristina Colla, do grupo Lume Teatro. Munidos dessa metodologia de trabalho, o processo de “gestação” experienciado utilizou a poética da água como fundamento para explorar inúmeras interseções, com a fluidez aquática simbolizando um estado contínuo de ‘vir-a-ser’, um eterno devir em que o corpo se abre às influências do ambiente e das palavras.

Em linhas gerais, o processo criativo de *Mizu* 水 foi organizado em torno de um elemento central: os diferentes estados e manifestações da água. A escolha de estruturar o desenvolvimento artístico por estágios da água reflete a natureza cíclica e mutável desse elemento, que, assim como o corpo no *butô*, está em constante transformação e adaptação. Cada estágio representa não apenas uma condição física da água, mas também um estado emocional, energético e poético, que serviu de base às práticas e explorações corporais dos performers, sendo elas: água parada, tempestade, garças sobre a água e recomeço.

4.2 ÁGUA PARADA: COSMOGONIA DOS PESCADORES

Relembremos o mundo de escuridão que Hijikata associa à Tohoku, seu lugar de origem. Trata-se de uma região rural, localizada ao norte do Japão, caracterizada por verões muito quentes e longos invernos. Não obstante, como já vimos, a lama e o vento estão na base de sua criação no texto *Wind Daruma* (2000). Interessante observar que, apesar de os dançarinos de *butô*, incluindo o próprio Hijikata, pintarem suas peles de pó de arroz, ficando com a aparência totalmente esbranquiçada, nos primórdios de sua dança, em *Kinjiki* (performada pela primeira vez em 1959), o Mestre pintou sua pele de uma cor negra, como numa volta à lama da Tohoku de sua infância.

Na primavera, o vento mostra seu lado muito particular. Ele transformava a terra em lama e lodo. Hoje ainda vejo, nitidamente, a seguinte imagem: quando criancinha escorreguei e caí com o corpo todo na lama. Fiquei na imundice e senti-me tão miserável e mesquinho que emudeci. O tronco de uma árvore queria soltar um grito de compaixão quando fiquei lá como uma presa desamparada. Percebi a dor sair do meu corpo e tomar uma forma esquisita na lama. Fiquei preso e vi um bebê olhando para mim com estreitos olhos oblíquos. É isto, o meu corpo que voltou para o seu ponto de partida? [...] Preciso constatar com toda ênfase aqui, que meu *butô* começou na lama da primavera e não em alguma relação com a arte tradicional dos templos ou dos *eskrínios*. Posso afirmar para vocês que minha dança nasceu da lama (Tatsumi *apud* Baiocchi, 1995, p. 52-53).

Hijikata vê a lama como um “ponto de partida” em seu *butô*. Uma origem, como um útero que guarda memórias corporais. Embora haja uma tendência a separar as singularidades que Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno desenvolveram em suas danças com o passar dos anos, há uma simbiose e um intenso magnetismo entre ambos. Enquanto Hijikata celebrava em sua carne a morte, a ancestralidade, a beleza no denso da lama (“Às vezes, no começo da primavera, eu caía na lama e o meu corpo de criança, miserável ao extremo, flutuava suavemente” – Hijikata, 2000, p. 73⁶¹); Ohno observava o sagrado e a luz pertencentes ao embrião no ventre da mãe: “o útero do cosmos, o palco da minha dança é o útero, é o interior do ventre” (2016, p. 28). Ambos, “lama” e “útero” possuem viscosidade, liquidez plasmática de proteção, conforto, abrigo, indicando que, embora os signos e símbolos escolhidos como presença sejam distintos a cada artista, suas singularidades se encontram nos momentos efêmeros de incorporar o *butô* à existência.

Assim, ao nos lançarmos ao universo da lama em *Mizu* 水, Joyce e eu necessitamos olhar com atenção a esse elemento. Lama como ponto de origem. A partir da água estagnada, lamacenta, buscamos uma cosmogonia, ou seja, o momento de criação e nascimento. Para tal fim, mergulhamos nos mitos de origem das ilhas japonesas. A história de *Izanami* e *Izanagi*, previamente explorada no capítulo anterior, apresenta a noção inicial de universo sem forma, caótico, onde os *kami* primordiais assumem os importantes papéis de criadores do mundo. Utilizando uma lança sagrada, as divindades agitaram as águas e das gotas surgiu a ilha Onogoro-shima, a primeira do planeta (Zitto, 2021, p. 13).

⁶¹ “Sometimes in early spring I would fall down in the mud and my child's body, pitiful to its core, would gently float there” (Hijikata, 2000, p. 73).

É importante ressaltar que, durante a “gestação” de *Mizu 水*, encontramos a necessidade de trabalhar com uma metodologia de “colagem cênica” – método este adotado pelo dramaturgo Tadashi Suzuki, como já abordado no primeiro capítulo:

Uso a palavra ator dando-lhe o significado de um corpo que vocaliza palavras e entra em contato com outros. Uso-a no sentido de alguém que vocaliza as palavras que estão a ser pensadas ou escritas em silêncio e que, ao fazê-lo, estabelece uma relação com os outros = público, ativa os pensamentos dos outros e atua envolvido num diálogo (Suzuki, 2009, n.p., tradução nossa)⁶².

Suzuki (2009) propõe não apenas uma única narrativa em cena, mas diversas. Os elementos explorados e apresentados podem sugerir diferentes interpretações àqueles que assistem: pescadores e divindades. Nesse sentido, em *Mizu 水* encontramos uma poética da mestiçagem e do multiculturalismo, manifesta como um eixo central na construção da narrativa e da estética do espetáculo. Inspirados na ideia de “hibridismo cultural”, de Homi K. Bhabha, Joyce e eu buscamos explorar um local de articulação onde diferentes identidades culturais se chocam e criam algo novo. Este espaço não é a soma de duas culturas, mas um *locus* de invenção e de novas significações que surge deste encontro, tal qual expõe o teórico hindu-britânico, tendo em vista que ele articula o hibridismo como verdadeiro “momento ativo de desafio e resistência contra um poder cultural dominante”, cujo valor contraideológico se vale da “rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um, nem o Outro, mas algo mais que contesta os termos e territórios de ambos” (Bhabha, 1998, p. 130).

Munidos desse pensamento, surgiu a problemática: como minhas memórias e minha vivência em um país latino dialogam com as memórias e vivências ora brasileiras ora japonesas da atriz? Como diretor do espetáculo, a figura do pescador foi uma escolha inicial que ressoou com minhas próprias memórias e imaginário. No entanto, ao dialogar com as memórias de Joyce, cuja herança é marcada por uma forte conexão com a cultura japonesa, decidimos acolher essa “identidade em trânsito” (Hall, 2006), que se revela nas raízes e nas vivências. Sendo assim, a decisão de incorporar elementos japoneses como o *kimono* ao figurino do pescador,

⁶² “I use the word actor by giving it the meaning of a body that vocalizes words and comes into contact with others. I use it in the sense of someone who vocalizes the words being thought or written in silence, and in doing so establishes a relationship with others = audience, activates the thoughts of others, and acts by being engaged in a dialogue” (Suzuki, 2009, n.p.).

bem como o adereço de cabeça trançado, típico da proteção contra a neve e a chuva no Japão, simbolizam essa fusão cultural. Abaixo, imagens do figurino:

Figura 15: Entrada do pescador/*Izanagi*



Fonte: acervo pessoal⁶³

⁶³ Todas as imagens do espetáculo *Mizu* 水 que constam nesse capítulo fazem parte de meu acervo pessoal e são de autoria do fotógrafo Renato Domingos.

Figura 16: *Izanagi e Izanami* observando suas criações diante da água



Nessa parte do espetáculo, eu e Joyce utilizamos outro *butô-fu* de minha autoria:

Na criação, emergem duas figuras
Teias de cosmos entrelaçam-se em gestos celestiais
Em uma união lenta, duas estrelas se dobram.

O pescador lança sua rede, capturando estrelas entre os dedos
Preciso e delicado
Ele se torna o mensageiro.

As figuras moldam o espaço com movimentos de água.

A chuva cai.

Toque a terra
Movimentos circulares
Renovação cósmica.

(Puziol Jr, 2024).

De fato, foi um desafio criar essas imagens no palco, pois sem uma iluminação adequada não conseguiríamos dar ênfase aos raios que resplandecem d'água. Não se tratava apenas de colocar em cena uma luz que “iluminasse”, no sentido literal da palavra, mas que criasse imagens ao espectador, dando-lhe subsídios para entrar em nossa narrativa dramático-corporal.

Figura 17: Figurino do pescador



Figura 18: Figurino da pescadora



O escritor e estudioso de dramaturgia Silvano Santiago (2000, p. 9-26) diz que o “entrelugar” cultural pode ser lido como uma metáfora que permite a artistas latino-americanos pensarem na produção cultural não como algo puramente local ou puramente estrangeiro, mas como um espaço de trânsito e diálogo entre diferentes tradições. Nesse sentido, o *kimono* se torna mais do que um vestuário, é antes um “símbolo tradutório”, responsável por criar uma identidade híbrida. Buscamos uma tradução e transformação mútua. O corpo do pescador, com vestimentas que mesclam influências japonesas e brasileiras (as formas japonesas tradicionais da vestimenta; as cores cruas e o tecido leve, orgânico brasileiro), aqui torna-se um território onde distintas culturas coexistem e se transformam. O trançado do chapéu também entrecruzou fronteiras, uma vez que foram confeccionados a partir de objetos de vime, tão apreciados e adotados na cultura brasileira, cuja matéria-prima é o bambu, ícone da estética japonesa.

No processo de cruzar culturas e vivências, adotamos o que diz Ohno em um de seus textos: “Não se cria, de forma alguma, apenas com o que se ouviu aqui – há sempre o anterior. Não há só o aqui e o ali. Há o antes. Infinitamente, sempre” (2016, p. 204). De modo que tomamos os mitos originais japoneses como guias à nossa história coreográfica. Com uma introdução densa e imersiva, onde o silêncio e a introspecção preparam o terreno para esta viagem simbólica, *Mizu* 水 começa a se entrelaçar a outras camadas dramáticas que incluem histórias, mitos e memórias.

Procuramos expandir a narrativa e a poética do trabalho buscando a pluralidade que o elemento “água” carrega, conectando-o a exegeses míticas, como a da origem da areia da ilha de Okinawa (ilha de descendência da atriz Joyce). A lenda de Okinawa, adaptada livremente ao português por Claudio Seto⁶⁴ (Nippo Brasil, 2004), conta sobre as divindades estelares Cruzeiro do Sul e Estrela Polar, que decidiram trazer vida ao planeta Terra. A deusa deu à luz a estrelas na ilha de Taketomi-jima, em uma praia de águas mornas. No entanto, o deus Sete Dragões do Mar, irritado por não ter sido consultado, ordenou que a serpente gigante devorasse os bebês-estrelas. Os corpos sem vida flutuaram até uma praia onde a semideusa Amável, com pena, colocou-os em um incensório para que suas almas subissem ao céu junto à fumaça. Assim, nasceu a lenda das estrelas-do-mar, mas também a areia de Okinawa, especificamente na praia de Taketomi-jima, que é comumente conhecida por ter formatos irregulares que remetem a uma

⁶⁴ Artista visual e roteirista, considerado o primeiro *mangaká* brasileiro.

pequena estrela. A efemeridade da vida, a beleza da impermanência refletida na água e na areia do oceano guiaram nossos movimentos no início de nossa dança butô.

4.3 YUMIKO YOSHIOKA E NOGUCHI MICHIZO: ABSORÇÕES

Simultaneamente, a narrativa se desdobra para incorporar o mito do nascimento do deus do fogo, momento marcante que simboliza o início e o fim de um ciclo permeado de destruição e renascimento. Durante as imersões de dança butô que pude vivenciar, os dançarinos Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama costumavam dizer que a dança butô acontece no entre espaço entre a vida e a morte: é como ancorar seus antepassados. Dançamos para homenageá-los.

Esta abordagem multinarrativa permitiu um processo de criação que explora inúmeras maneiras em que a água está presente como força de ligação, transmutação e fluxo constante. A água, nesse sentido, não é apenas um elemento, mas um agente de mudança, refletindo emoções, conflitos e transformações. Bachelard observa: “Se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes”, não tardará a sentir, “em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; sentirá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias [...]” (1998, p. 8).

Quando estive em treinamento com a dançarina de butô Yumiko Yoshioka, compreendi essa reflexão de Bachelard na própria pele. Por meio dos treinamentos que a Mestre de butô nos proporcionou, entendi que o corpo vazio é um lugar de passagem. Ela falava bastante sobre a imagem de um corpo pendurado por um fio, conectado pelo céu e pela terra. Esse estado “neutro” era onde podíamos acessar a “ressonância corporal”, abordagem metodológica desenvolvida pela dançarina desde 1989 e que estimula uma compreensão da consciência do corpo, não apenas para que dance e se expresse, mas abrindo camadas profundas do nosso mundo interior na tentativa de se redescobrir a beleza sutil de cada momento. Esse exercício me levou a escrever outro *butô-fu*:

*Para preencher o corpo, antes, é preciso esvaziar.
Ser zen é morrer (Puziol Jr, 2024).*

As práticas de Yumiko Yoshioka, inspiradas no movimento da água e das ondas, não podiam vir em momento mais propício. Mergulhei então em suas propostas, pensando em

possivelmente incorporá-las ao espetáculo *Mizu 水*. Lembro-me da sensação completa de imersão em suas práticas: ali, a minha identidade não era necessária, minha bagagem, meu nome já não faziam mais sentido. Meu corpo se transformava em uma antena receptiva a suas palavras e imagens. A metamorfose parecia acontecer no momento em que eu me esquecia quem era. Um esvaziamento identitário.

Uma imagem interessante experienciada com essa dançarina foi a do corpo como um saco de água, receptáculo onde os ossos e as vísceras balançam com o movimento. Segundo Fraleigh e Nakamura (2006, p. 123), essa prática também é chamada de “corpo de saco d’água”, e foi desenvolvida por Michizo Noguchi (1914-1998). Sua prática traz uma abordagem introspectiva para explorar a relação mente-corpo:

Noguchi desenvolveu os seus exercícios em meados da década de 1970, explorando a experiência da gravidade através do movimento com uma contração muscular mínima. O seu método de concentração e atenção plena era paralelo ao movimento *butô* que emergiu da agitação da década de 1960. Por isso, não é surpreendente que os primeiros dançarinos de *butô* que procuravam “matar o corpo” tenham encontrado afinidade com o *Taiso* de Noguchi na sua prática de *butô*. Noguchi Michizo (1914-1998) foi professor de ginástica numa escola secundária antes de partir para combater na Segunda Guerra Mundial. Ao regressar à devastação de Tóquio, apreciou a permanência da natureza e da gravidade; estes tornaram-se conceitos básicos para o método *Taiso* de Noguchi, que acabou por ter um grande impacto no palco, na arte, na música e noutros domínios no Japão. *Taiso* é a palavra japonesa para ginástica, mas o *Taiso* de Noguchi não se assemelha à ginástica como um desporto com exercícios. Os exercícios *Taiso* de Noguchi foram concebidos para libertar a tensão corporal em interação com a gravidade. Os exercícios de Noguchi encorajam as pessoas a sentir a gravidade e a moverem-se através da libertação da tensão muscular (armadura corporal) (Fraleigh; Nakamura, 2006, p. 123, tradução nossa)⁶⁵.

Com o mínimo de esforço, arrastávamos o corpo pelo chão, visualizando-o e sentindo-o como um saco de água. A água se apresenta como um elemento que não se move sozinho, é

⁶⁵ “Noguchi developed his exercises in the mid-1970s, exploring the experience of gravity through movement with minimal muscular contraction. His method of concentration and mindfulness paralleled the *butoh* movement that emerged from the turmoil of the 1960s. It is therefore not surprising that early *butoh* dancers seeking to “kill the body” found affinity with Noguchi’s *Taiso* in their *butoh* practice. Noguchi Michizo (1914–1998) was a high school gym teacher before leaving to fight in World War II. On his return to the devastation of Tokyo, he appreciated the permanence of nature and gravity; these became basic concepts for the Noguchi *Taiso* method, which eventually had a major impact on the stage, art, music, and other fields in Japan. *Taiso* is the Japanese word for gymnastics, but Noguchi *Taiso* does not resemble gymnastics as a sport with exercises. Noguchi *Taiso* is designed to release bodily tension in interaction with gravity. Noguchi’s exercises encourage people to feel gravity and move through letting go of muscle tension (body armor)” (Fraleigh; Nakamura, 2006, p. 123).

antes movimentado por algo. Nesse sentido, há uma reverberação: cada pequeno movimento reverbera pelo corpo, chacoalhando-o. De fato, no despojamento de abandonarmos nossa identidade para nos transformarmos em algo solto, que sacoleja, era preciso que experienciássemos a gravidade e contrações musculares mínimas. Permanência e gravidade nos foram essenciais nessa prática.

Fraleigh e Nakamura (2006, p. 50) explicam que alguns dançarinos afirmam que tanto o *butô* quanto o *butô-fu* podem, entre outras definições, significar “nada”. Os conceitos de “corpo inacabado” de Ichikawa (1983) igualmente oferecem uma base filosófica para se compreender a natureza metamórfica da escrita, da fala e da dança de Hijikata – mas não apenas a dos Mestres, como a nossa. Em *Mizu* 水 a dança, assim como a escrita e o discurso, surgem de um processo estético que pode ser descrito como “o corpo que se torna”. Esse contexto metamórfico também respinga na poesia do *butô-fu*, criando imagens poéticas em constante mudança e nunca totalmente concluídas.

Aqui, um exemplo de movimento *butô*, que tem nas mãos um de seus elementos de maior poder comunicativo. Minhas mãos seguiram o fluxo que Kazuo Ohno expressa em um de seus *butô-fus*: “O *butô* ele mesmo se move de maneira sinuosa, como uma serpente. As mãos são feitas para falar com eloquência, como se quiséssemos expressar nossos sentimentos”. Não por acaso tenha me utilizado do substantivo “serpente” no primeiro *butô-fu* apresentado nesse capítulo (p. 84). De fato, minhas mãos seguiram o percurso ondulante, serpejante de uma cobra durante o momento de nascimento da coreografia do pescador.

Figura 19: Detalhe na mão do pescador



Contudo, condicionei-me ao cuidado de entender a serpente para além da configuração bíblica, do réptil ardiloso que seduz Eva. Em meu corpo, pensei no elemento serpente não como sinônimo do diabólico, porém como uma energia ativa, pulsante. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 230) entendem a figura mítica da serpente como a representação de um novo ciclo de evolução, dando a ideia de movimento, de continuidade e autofecundação, verdadeiro arquétipo de correnteza ininterrupta, seguindo as tramas do universo.

Não obstante, também abordei a experiência do corpo com a imagem de raízes saindo pelas mãos, desenvolvida pelo dançarino japonês Motoya Kondo. Raízes como conexões diretas à ancestralidade que habita na figura do pescador. Imbuído da rebeldia do butô, durante o processo de criação desse personagem, senti que, da mesma maneira que Tatsumi Hijkata explorou nas raízes da cultura japonesa elementos que se contrapunham à realidade imperialista estadunidense do pós-guerra, eu e Joyce também trilhamos por caminhos no útero nipo-brasileiro. As mãos do pescador, portanto, seguem essa lógica de subversão.

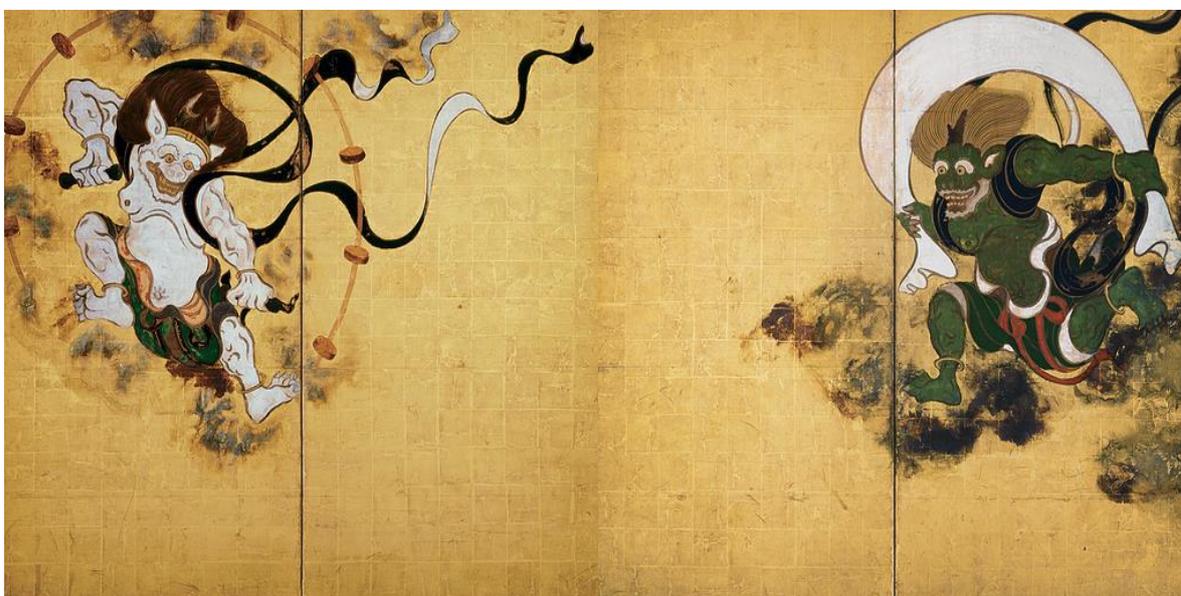
4.4 TEMPESTADE

*O Nascimento do fogo.
Nascimento da areia. Estrelas.
Fertilidade.
Passagem de tempo.*

(Puziol Jr, 2024)

Abro esse subcapítulo com outro *butô-fu* de minha autoria. Em contraste com a lentidão e a densidade do primeiro ato, aqui a “tempestade” simboliza o caos e a transformação. Este é o momento em que forças internas e externas se chocam, criando um ambiente de desordem, dualidade, duelo e renovação. De modo que pensar em como metamorfosear o corpo em tempestade foi um dos processos mais intensos e desafiadores. Quais qualidades de movimento um raio possui? O vento que percorre nossa pele me leva a dançar de qual maneira? Como diretor, precisava deixar evidente, nos cenários, na iluminação e na dança *butô* essa mudança do lento ao intenso, daí eu e Joyce nos voltamos, mais uma vez, à mítica japonesa:

Figura 20: Deus do trovão *Raijin* (esq.) e Deus do vento *Fūjin* (dir.).
Deidades (*Kami*) da religião Shinto



Fonte: Tesouro Nacional Japonês, 1650⁶⁶

⁶⁶ Disponível em: <https://nipponrama.com/pt/rai jin-and-Raijin/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

No xintoísmo, *Raijin* é o deus do trovão, enquanto *Fūjin* é o deus do vento. Ambos são frequentemente retratados juntos, pois seus poderes causam os tufões e as tempestades. Estas duas divindades serviram de base para construção do segundo ato. Joyce (*Raijin*) e eu (*Fūjin*) escolhemos seguir no caminho da leitura das divindades criadoras. Antes de discutirmos acerca da construção poética corporal, atentemos às poéticas narrativas destes grandes mitos. Começemos por *Raijin* (雷神), também conhecido como *Raiden* ou *Kaminari-sami*, deus do trovão ou relâmpago. É um dos *kami* mais importantes da mitologia japonesa, retratado como um ser com cabeça de demônio, cabelos desgrenhados, garras afiadas. O deus toca diversos taikôs que flutuam ao seu redor e de seus tambores escapam trovões (Shoji, 2021, p. 34).

Já *Fūjin* (風神), ou *Fūten*, é a divindade do vento. Assim como *Raijin*, *Fūjin* é representado com uma cabeça de demônio, chifres, presas e garras nas mãos e nos pés. Mas, enquanto *Raijin* se ocupa produzindo os raios, *Fūjin* segura um saco, ou uma bolsa, com a capacidade de produzir ventos (Shoji, 2021, p. 34). De acordo com Ashkenazi (2003, p. 154), os ventos desempenham um papel crucial para os japoneses, sendo fundamentais para a agricultura ao trazerem as chuvas de monções, essenciais ao cultivo. No entanto, esses mesmos ventos podem se manifestar de maneira destrutiva, como os temidos tufões, capazes de devastar cidades inteiras e provocar incêndios incontrolláveis.

Juntas, essas duas divindades governam as forças atmosféricas, trazendo ventos e tempestades ao mundo. *Raijin* inclusive aparece no teatro *kabuki Narukami* (2018)⁶⁷ e se encontra aprisionado numa piscina, por isso, quando se manifesta, causa inundações ao se libertar. Em muitas representações artísticas e templos no Japão, conforme na imagem anterior, *Raijin* e *Fūjin* aparecem lado a lado, simbolizando a união das forças do trovão e do vento, respectivamente. Em relação a essa característica, exponho outro *butô-fu* de minha autoria:

Dualidade.
Ordem e caos (Puziol Jr, 2024).

Pensar nas tempestades não apenas como causadoras da destruição, mas também como necessárias para a colheita e a fertilidade da terra, foi bastante difícil. Durante muitas semanas, eu e Joyce tivemos a seguinte dúvida: como transpor essa dualidade em nosso corpo

⁶⁷ Disponível em: https://www.kabukiweb.net/theatres/kabukiza/may_4/. Acesso em: 02 nov. 2024.

durante a dança? Como podíamos nos metamorfosear em duas divindades com papéis ambivalentes, podendo ser tanto benéficos quanto destrutivos?

Figura 21: Ordem e caos. *Raijin* (Joyce) e *Fūjin* (eu) enfrentando-se, causando tempestades



Após as reflexões, propus que explorássemos essa dualidade também em nossa dança. Os ventos podem ser suaves, mas também intensos, assim como o relâmpago, que surge de forma extremamente rápida, seguido pelo trovão, que chega de maneira lenta, ameaçadora, causando tremores. Nas aulas de butô de Juju Alishina, a dançarina propôs várias práticas corporais para despertar o movimento. Um desses exercícios é o *Kankyū*, representado pelos kanjis 緩急, que podem ser traduzidos como “rápido” e “devagar”. Esse exercício estimula movimentos precisos e diretos, que partem de uma lentidão para um movimento abrupto e rápido, visualmente semelhante a um espasmo. Esse espasmo me pareceu ser um caminho possível para investigar o vento e o raio em nossa prática.

Foi um processo desafiador, pois cada um de nós traz elementos com os quais se identifica e que pratica com mais frequência, partindo de um lugar familiar. Joyce, por exemplo, sempre se conectou ao elemento terra e, em alguns momentos, também à água. Nos registros

feitos durante o processo de criação, ela relata que seu corpo sentiu a necessidade de transitar entre a poética desses dois elementos. Em uma experiência com Yumiko Yoshioka, Joyce praticou um exercício em que imaginava um barco navegando no mar, para depois transitar rapidamente para a imagem de uma tartaruga perversa, em que a área da pelve era projetada para frente. Essa rápida transição entre os estados se conectava à ideia de *kankyū* e à transmutação do corpo. A coluna se tornava um eixo central para a movimentação, com o espasmo originado do centro e se expandindo às extremidades.

Figura 22: O duelo entre *Fūjin* e *Raijin* (1)



Figura 23: O duelo entre *Fūjin* e *Raijin* (2)



Durante a residência com a atriz Ana Cristina Colla, em 2023, praticamos diversos tipos de pisadas no chão, como uma forma de explorar a consciência corporal do uso dos pés na dança e no teatro. Muitas dessas práticas estavam ligadas a experiências anteriores do Lume Teatro com dançarinos de butô como Tadashi Endo, Anzu Furukawa e Natsu Nakajima. Uma das imagens poéticas usadas era a de raízes que saíam dos pés e penetravam o solo, aprofundando-se cada vez mais. Essa imagem influenciou o treinamento de Joyce para encontrar sua metamorfose em *Raijin*, performance na qual os raios saíam de seus pés e se espalhavam pelo chão como um terremoto, criando rupturas e destruição.

O kanji de raio é representado por: 雷, e sua leitura é *kaminari*. É interessante observar que o kanji é composto pelos ideogramas de chuva (雨) e campo de arroz (田), trazendo a imagem de um raio que cai em um campo de arroz durante uma tempestade. A relação entre água, vento, raio e terra é similar à forma como um raio desenha suas raízes no céu. Essa foi uma das bases poéticas e corporais que Joyce utilizou para investigar a metamorfose do seu corpo na criação da divindade do raio. Outra prática que serviu de base para a experimentação foi a “*mimesis* corpórea” do Lume Teatro. Joyce também esteve em residência com a atriz Rachel Scotti Hirson em 2024. Segundo Hirson, Colla e Ferracini (2017, p. 114), artistas do grupo, a “*mimesis* corpórea tem como um dos seus pressupostos primeiros lançar o ator em uma zona de experiência intensiva no contato direto com o outro, seja esse outro uma pessoa,

um objeto, um animal, uma imagem, um prédio, uma palavra”. Os atores complementam: “O objetivo é provocar transformações no corpo, possibilitando uma recriação particular a partir dessas interações” (Hirson, Colla e Ferracini, 2017, p. 114).

Os atores usam a metáfora de uma “viagem” para se referirem tanto a experiências como a viagens no sentido literal do termo, de modo que o(a) ator/atriz necessita se afastar do ambiente cotidiano. Só assim se atinge a “consciência cósmica” defendida por Ohno (2016, p. 148), como vimos no capítulo anterior. Há ainda o sentido de “viagens” simbólicas, quando ocorre um deslocamento interno do sujeito. Essa viagem nos expõe a novas situações e desafios, podendo ser desconfortáveis ou dolorosas, mas que por sua vez ampliam a capacidade de ação e expressão criativa. O objetivo não é uma mera imitação, mas a descoberta de singularidades capazes de transformar a representação.

A *mimesis* proposta pelo Lume não é uma simples reprodução ou cópia da realidade observada, mas um processo de criação, de ação inventiva. O ator ou a atriz precisa se desterritorializar – ou seja, romper com padrões e convenções – para, então, reterritorializar-se a partir de novas formas, forças e possibilidades. Tais ações resultam em um corpo que se transforma, constantemente. Explorando as conexões entre o butô e a *mimesis corpórea*, os atores (Hirson; Colla; Ferracini, 2017, p. 118) destacam o papel da memória e das metáforas no processo de criação e transmutação corporal. No butô, assim como nos procedimentos de *mimesis* desenvolvidos pelo grupo Lume, o corpo é visto como portador de memória e o objetivo é explorar os limites dessa memória para recriá-la em ação, ou gerar novas memórias enraizadas em experiências concretas.

Os exemplos relatados nesta dissertação ilustram como essas metáforas são usadas para lançar o corpo a estados limites. De acordo com Hirson, Colla e Ferracini (2017, p. 118), essas metáforas não são apenas imagens poéticas, mas ferramentas práticas que podem transformar a realidade física do corpo, abrindo espaços para novas possibilidades de movimento. O uso delas geram “fissuras” em uma realidade enrijecida, rompendo com padrões cotidianos e recriando formas de expressão. Por exemplo: “dançar o raio sobre um campo de arroz” não é apenas uma imagem poeticamente bonita performada por Joyce, mas uma maneira de mobilizar o corpo para explorar novos territórios de movimento e alterar percepções, manifestando a energia da alma, provocando metamorfoses sensoriais em quem dança. O corpo sofre todas essas sensibilidades como vetor, não apenas representando algo, porém se transformando na imagem ansiada:

Figura 24: Metamorfose em *Raijin* (1)



Figura 25: Metamorfose em *Raijin* (2)



Quanto a mim, *Fūjin*, aceitando a proposta de desestabilização na criação cênica, deixei meu corpo investigar uma perspectiva nova: abracei o vento. Em muitos momentos, meu corpo parecia abstrato demais, outrora representativo demais, como se eu quisesse demonstrar como dançava ao vento. Mas, dentro de mim, tudo parecia errado. Voltava à estaca zero. Novamente, investigar as tempestades foi um trabalho muito desafiador. Em outras experiências cênicas, tais as praticadas durante minha graduação em Artes Cênicas, explorei diversos elementos da natureza, como água, fogo, terra, ar e madeira. Porém, nenhuma dessas práticas parecia me contemplar por inteiro. Eu sentia a necessidade de encontrar uma nova forma de permitir com que o vento destruísse e reconstruísse meu corpo.

Como já informei anteriormente, em 1969 Hijikata escreveu o manifesto *De ter inveja das veias de um cachorro*, logo após a apresentação de um dos trabalhos mais importantes de sua carreira, a performance de butô *Revolta da Carne*. Publicado em 1976 por Yukawa Shobô, na quarta publicação de uma série de coleções de ensaios sob o nome de *Sosho tokeru sakana (Melting Fish Series)*, o artista relaciona seu corpo feito de carne com as diversas experiências e pensamentos que levam à identidade de sua dança. Ao retornar às memórias da infância, Hijikata discorre sobre sua relação com a natureza, descrita como uma ação orgânica, que ultrapassa o butô – são antes buscas, maneiras de o ser se “tornar a paisagem”:

O que eu danço ali não é sequer o ‘tornar-se butô’ da experiência, muito menos a mestria do butô. Quero tornar-me e ser um corpo com os olhos bem abertos, tenso até um ponto de ruptura pela relação tensa com a paisagem digna que o rodeia (Hijikata *apud* Polzer, 2004, p. 40, tradução nossa)⁶⁸.

Lembro-me da primeira vez que li este manifesto e me deparei com Hijikata afirmando que, ao observar um corpo nu sendo destruído por um cachorro, estamos diante de uma lição indispensável do butô. Ou quando ele diz que é “somente quando, apesar de ter um corpo normal e saudável, você deseja ser deficiente ou ter nascido deficiente, você dá seu primeiro passo no butô” (Hijikata, 2000, p. 56, tradução nossa)⁶⁹. À primeira vista, as palavras de Hijikata nos soam estranhas, de difícil compreensão, mas em ambas as situações o dançarino

⁶⁸ “What I dance there is not even the “becoming butoh” of experience, much less the mastery of butoh. I want to become and be a body with eyes just opened wide, tensed to a snapping point by the strained relationship with the dignified landscape around it” (Hijikata *apud* Polzer, 2004, p. 40).

⁶⁹ “Only when, despite having a normal body, you come to wish that you were disabled or had been born disabled, do you take your first step in butoh” (Hijikata, 2000, p. 56).

expressa o desejo de ver e sentir o seu corpo a partir de um outro ponto de vista. Segundo Baird (2012, p. 160), ao ver essas novas perspectivas, por meio da *mimesis corpórea*, o dançarino deixa de atingir apenas uma mera atuação. Não é suficiente ao dançarino agir como se estivesse, de fato, dilacerado: é necessário desejar ter nascido dilacerado, tornando-se um, para ver o mundo com novos olhos. Aqui, encaixo outro *butô-fu* de minha autoria, criado durante a reflexão do processo:

*Era preciso deixar meu corpo
ser o próprio vento* (Puziol Jr, 2024).

Durante o processo de criação, lesionei a lombar em movimentos que exigiam excessivamente do meu corpo. O caminho da recuperação demandou meses de fisioterapia, além de práticas da medicina chinesa, que me ajudaram a desenvolver uma nova consciência sobre essa região. Em uma dessas sessões, com seu conhecimento da prática oriental, o médico, ao examinar-me, perguntou se eu me expunha frequentemente ao vento, observando certas dores na região do fígado e a coloração da minha língua. Naquele instante, não pude deixar de rir diante da ironia: ele desconhecia que, nos ensaios, meu maior anseio era justamente me tornar o próprio vento. Entretanto, seu questionamento, além de me alertar sobre o cuidado com a saúde, abriu espaço para uma reflexão mais profunda sobre como eu poderia estabelecer uma relação com o vento de maneira menos óbvia.

Ao pesquisar sobre os sistemas de pensamento que influenciaram as concepções de corpo no Japão, como o Budismo Mahayana e a medicina chinesa, Christine Greiner (2015, p. 17-18) diz que a essência da medicina chinesa reside em duas teorias: a correspondência mágica e a correspondência sistemática. A correspondência mágica sugere que um fenômeno pode influenciar outro, enquanto a correspondência sistemática é baseada nas teorias do *Yin-Yang* e dos cinco elementos (madeira, fogo, terra, metal e água). Essa teoria de mutação conecta os fenômenos no universo em ciclos e foi essencial para entender o corpo e suas doenças.

Consciente, entendi que o corpo se manifesta como um reflexo do ambiente externo, que pode incluir tanto o entorno imediato quanto o universo mais amplo, a exemplo do vento. De fato, o vento desempenha um papel crucial no entendimento das aflições do corpo. Greiner (2015, p. 19) destaca o perigo atribuído a ele, capaz de causar doenças físicas e mentais, como dores de cabeça, febre, coma, loucura e até a morte. Na cultura chinesa, o vento não é apenas fenômeno meteorológico, mas também agente divino, que influencia o corpo e a natureza:

Pode-se dizer que, na cultura chinesa, o vento permeou o entendimento de quase todas as aflições do corpo e os diferentes modos de compreender o mundo (da medicina à meteorologia), orientando também concepções de espaço e tempo, poesia e política, geografia e a própria noção de si mesmo. Kuriyama indagou, com particular interesse, qual seria a relação entre os ventos do corpo e os ventos do ambiente, que estão presentes em diversos manuscritos antigos (Greiner, 2015, p. 19).

Diante de sua complexidade, falar sobre o vento implica em se pensar na relação corpo-natureza como indissociável. Refletir sobre o vento me fez ver que a sua presença invisível pode causar e inspirar mudanças e movimentos, inspirar temor e admiração, provocar transformações. Dali em diante comecei a ver o vento em sua multiplicidade: ventos bons, ventos maus, tufões, assopro, caos e vazio.

As coisas de que o corpo se lembra quando estou contra o vento.
Uma pessoa de pé contra o vento como uma escultura de Alberto
Giacometti.
A pessoa torna-se como cascas de árvores.
As costas estão cheias de insetos.
O teu corpo é plano e duro como uma tábua de madeira.
Os tornozelos são mordidos por coelhos.
As mãos tocam a superfície de uma porta de madeira à sua frente.
As antenas que se estendem das pontas dos teus dedos traçam infinitamente
os grãos de madeira dessa porta.
Mas quando você volta a sua atenção para os insetos nas suas costas,
transmuta-se no rosto de uma bruxa feia.
Enquanto você se transforma na cara da bruxa feia, você dá um passo através
da porta de madeira (Hijikata *apud* Waguri, 2020, n.p., tradução nossa)⁷⁰.

Neste *butô-fu* de Hijikata, registrado por Waguri, e utilizado por mim nos improvisos da divindade do vento, a frase inicial: “As coisas que o corpo lembra quando eu fiquei contra o vento” sugere que o corpo tem uma memória de sensações passadas, tema este recorrente no *butô*. O corpo é visto como um reservatório de experiências. Dessa maneira, minha prática começou a incorporar a relação entre um corpo saudável e um adoecido pelo vento. Outro

⁷⁰ “The things the body remembers when I stood against the wind. / A person standing against the wind like a sculpture by Alberto Giacometti. / The person becomes like barks of trees. / Your back is full of insects. / Your body is flat and hard like a wooden board. / Your ankles are bitten by rabbits. / Hands are touching the surface of a wooden door in front of you. / The antennas stretching out of your fingertips infinitely trace the grains of wood on this door. / But as you turn your attention to the insects on your back, you become the face of an ugly witch. / While being the face of the ugly witch, you walk one step through the wooden door” (Hijikata *apud* Waguri, 2020, n.p.).

aspecto curioso deste *butô-fu* me levou a pensar no ideograma do vento: “Suas costas estão cheias de insetos”. A ideia de ter insetos comendo o próprio corpo foi uma imagem muito usada por Hijikata e por outros dançarinos, evocando um desconforto vindo de dentro para fora, algo que se move ou rasteja pelo corpo. O próprio Ohno expressa: “Um escritor que não tenha um inseto na alma, não presta. A vida humana está dentro de insetos” (2016, p. 198).

Vento em japonês é *kaze*, representado pelo ideograma 風. Segundo Fazzioli (1996, p. 190), na tradição antiga chinesa, acreditava-se que os insetos surgiram devido à influência do vento e de vapores terrestres, uma crença ligada à interação entre os elementos da natureza. Isso explica a composição original do kanji chinês para vento, que contém três elementos: sol, movimento e expansão. Mesmo em sua forma simplificada do ideograma, a essência dessa ideia permanece, simbolizada por uma vela (de barco) quadrada inchada pela chuva, sugerindo o poder do vento em moldar o ambiente. De certa maneira, os povos antigos percebiam os ventos fortes estando conectados a insetos.

Figura 26: Evolução do kanji de *kaze* até sua forma mais atual



Fonte: Fazzioli, 1996, p. 190

No contexto simbólico, os insetos me levaram a pensar na degradação e na transformação, como quando estão presentes em corpos em decomposição na natureza. Algo que está morrendo ou mudando de forma. Vento e insetos simbolizando metamorfoses. Minha pele se encontrou dividida entre a respiração interior e os ventos externos. Meu *Fūjin* é como

um vento denso e lento, mas que me destrói por dentro, atacando a pele e penetrando no corpo através dos poros, até me tirar o ar dos pulmões. Suave e turbulento, os sons de respiração ficam intensos. Perco o controle do corpo, transformando-me em fina poeira dançando sobre o vento. E desta fina poeira os insetos voam.

Muitas imagens interconectadas, é verdade. Contudo, permiti-me avançar em distintos territórios e movimentos baseado no que Hijikata expressa sobre os caminhos de quem performa no butô: “Dançarinos de butô devem posicionar seus corpos de modo que ninguém seja capaz de adivinhar seu próximo movimento” (*apud* Aleixo; Hashimoto, 2022, p. 159). Não ansiava algo estático, porém distintas nuances que recebia da poderosa presença do vento. Abaixo, a construção das imagens trabalhadas, que tanto priorizam o diafragma (inspiração/respiração) quanto as costas:

Figura 27: Metamorfose em *Fūjin* (1)



Figura 28 - Metamorfose em *Fūjin* (2)



Ainda, é preciso dizer que durante o despojamento de movimentos que já tinha condicionado em meu corpo, para me transformar em vento, no butô, tive de abandonar os ensinamentos do curso de Arte Cênicas, que diziam, com relação ao teatro ocidental, apresentado em palco, que um ator jamais poderia dar às costas a seu público. Durante boa parte do espetáculo, permaneci de costas à plateia, não como sinal de desrespeito, mas porque decidi, na vivência de *Fūjin*, que minhas costas eram as verdadeiras protagonistas da cena, de modo que minhas escápulas, meus músculos trapézios, meus músculos deltoides e minha coluna se movimentavam ágeis, como a própria força do vento. Em um de seus aforismos, Ohno comenta: “Seu mundo tinha se transfigurado, só sobraram suas costas” (2016, p. 108). Creio que a essa altura, minha conexão com os Mestres do butô já era algo natural, uma vez que essa dança nos ensina a ouvir o corpo – e não as regras do mundo.

4.5 AS ESTAÇÕES DAS GARÇAS E RECOMEÇO

*relâmpago –
no fundo da escuridão
o som de uma garça.*

O *haikai* de Matsuo Bashô foi a inspiração inicial para esta parte do espetáculo, capturando tensão entre a tranquilidade e a iminência da mudança. O ato sobre as estações das garças é sobre purificação e renovação. A garça, símbolo profundamente enraizado na cultura japonesa, tornou-se a ideia central nesta etapa do processo de criação. Tanto a garça branca, com sua conotação de pureza, paz e harmonia, quanto a garça azul, associada a presságios, ligada aos espíritos, deuses e ao mundo da morte, guiaram a concepção de um ato carregado novamente de dualidades. A imagem da garça se tornou uma força fundamental no processo de criação, servindo como conexão entre mitologia, ciclos naturais e memórias pessoais. Esse animal, presente em diversas tradições culturais, é rico em simbolismo, e aqui nos convida a explorar um novo estado de transformação do corpo.

No Japão, as garças possuem um papel particularmente ambíguo no imaginário cultural. Enquanto a garça branca representa pureza e transição, a garça escura carrega uma aura de mistério, melancolia e é associada à escuridão. Podemos observar essas características e dualidades nas peças de teatro *Noh*, no compilado mitológico já citado nesta pesquisa, o *Kojiki*, e nas lendas populares dos *yokais*. Mitológica e historicamente, Yamato Takeru é um herói lendário do Japão, conhecido por sua coragem e por seus feitos extraordinários. Filho do imperador Keikô, ele enfrentou inimigos, viajou para terras distantes e lutou até contra deuses, sendo um símbolo do direito divino ao poder da dinastia Yamato. Sua história mistura fatos históricos e lendas registrados no *Kojiki* e *Nihon Shoki* (Seto, 2001). Após a sua morte, narrada no capítulo dedicado ao imperador Keikô, é dito que ele se transforma em um grande pássaro branco, que voa pelos céus, simbolizando sua elevação espiritual:

Agora, as consortes e os filhos poderosos de Yamato Takeru, que haviam ficado para trás, desceram de Yamato para Climbéd Moor e ergueram um grande túmulo em sua memória. Em seguida, começaram a rastejar pelos arrozais próximos, chorando e cantando uma canção que dizia: “Nos arrozais vizinhos, sobre os talos de arroz, rastejam cipós de inhame”. Então, Yamato se transformou em um grande pássaro branco, que voou em direção aos céus e depois à costa. As consortes e os filhos o seguiram, chorando, ignorando as dores de seus pés feridos.
[...].

Então eles ergueram um poderoso túmulo ali para colocar sua alma para descansar. Imediatamente eles o chamaram de O Túmulo do Pássaro Branco.

Mas o pássaro voou para o céu mais uma vez e voou para longe (Yasumaro, p. 108-109, 2014, tradução nossa)⁷¹.

A partir da narrativa do *Kojiki* sobre Yamato Takeru, é possível traçar uma associação entre o grande pássaro branco mencionado e a imagem da garça. Apesar de sua trama relativamente simples, a mitologia *Sagi*, presente nas *Crônicas dos três reinos*⁷², aprofunda a interação entre a autoridade imperial e a natureza, utilizando os recursos do teatro *Noh*. Ambientada no verão, durante o reinado do imperador Daigo, a história se passa em um jardim imperial de Kyoto. Durante uma festa, o imperador observa uma garça branca e ordena que a capturem. Apesar de a garça voar ao ser surpreendida, ela retorna quando o camareiro lhe explica que essa era uma ordem imperial. O imperador, impressionado, concede ao camareiro e à garça um título de nobreza. Após realizar uma elegante dança nos céus, a garça é libertada e desaparece (Yasumaro, 2014, p. 110).

Sagi é um texto mitológico curto, porém rico em simbolismo e técnica. O título de nobreza concedido ao camareiro e à garça é a origem do nome japonês à garça escura (*Aosagi*). Interessante notar que no teatro japonês há uma tradição de crianças e/ou idosos interpretarem o papel da garça, por carregarem um significado simbólico de pureza e conexão com o mundo espiritual. Esses grupos, distantes dos desejos mundanos, são vistos como mais próximos dos deuses, o que reforça a ideia de que a garça branca é um animal divino, sagrado.

No rico folclore nipônico, o *yokai Aosagibi* (*Fogo da Garça Azul* - 青鷺火) é uma entidade associada à garça azul (*Aosagi* - 青鷺), ave que habita os pântanos e os rios. Diferente de outras representações de garças, frequentemente ligadas à pureza e ao sagrado, *Aosagibi* é cercado por uma aura sombria e sobrenatural. Esse *yokai*, ou esse mito surge quando as garças atingem uma idade avançada, desenvolvendo características “mágicas” e passando por uma metamorfose: suas penas se fundem em escamas brilhantes. Quando expiram, liberam um pó iridescente amarelo, que se dispersa ao vento e inflama, criando esferas de fogo azul que flutuam no ar e sobre as águas. São frequentemente avistados à noite e próximos a rios (Hoy, 2023).

⁷¹ “Now the consorts and mighty children of Yamato Brave who had remained behind came down from Yamato to Climbed Moor and raised a mighty bar row for him. Straightaway they started crawling around the bordering pad dies while they wept and sang a song that said: On bordering paddies, over stalks of rice, over stalks of rice, crawl round clinging wisps of yam creeper. [...] So they raised a mighty barrow there in which to lay his soul to rest. Straightaway they named it White Bird Barrow. But the bird soared into heaven yet again and flew away” (Yasumaro, p. 108-109, 2014).

⁷² Três reinos: Japão, Coreia e China.

Assim como em inúmeras histórias de outros *yokais*, *Aosagibi* simboliza a crença de que seres vivos podem se transformar em entidades sobrenaturais após uma longa vida, além de representar a transformação, a fusão entre o natural e o místico. Embora não apresentem perigo real, a visão dessas garças no período noturno evoca a mítica do medo e de superstições. De modo que, ao tomarmos conhecimento dessa lenda, a imagem desses animais se tornou uma investigação poética nesta etapa do processo de criação de *Mizu* 水. Tanto a garça branca, com sua conotação de pureza e elevação espiritual, quanto a garça azul, associada a presságios, aos espíritos, aos deuses e ao mundo da morte, guiaram a concepção de um ato carregado, novamente, de dualidades.

Como percebemos, ao longo dos roteiros de criação e vivências do *butô*, o processo de metamorfose do corpo é parte fundamental e está presente no âmbito das investigações dessa pesquisa. Especificamente, a essa altura da produção do espetáculo, a narrativa se iniciou com a figura de *Fūjin*, o deus do vento, metamorfoseando-se em garça. É importante ressaltar que essa transição não se tratou de uma simples troca de figurino, porém evocou um rito de passagem, momento em que o corpo se entregou a uma nova perspectiva, investigando corporeidades únicas e tendo como base a imagem desse pássaro. Ao retirar as vestes da divindade do vento, deixei para trás a fúria, a intensidade e as dores, abrindo espaço à leveza, algo mais próximo da fluidez da água.

Figura 29: Garça Azul e Garça Branca



Nesse ato, eu e Joyce não nos limitamos a representar a garça. Ansiamos uma transformação de dentro para fora, permitindo que nossos corpos fossem atravessados pelas qualidades desse pássaro. De acordo com Fraleigh e Nakamura (2006, p. 72), na dança butô não devemos ir em busca de encontrar significados, em vez disso, entramos em um estado de consciência em mutação durante a performance. Para as autoras, essa dança não se baseia na pura representação, porém na mudança, verdadeiro *ethos* de transformação. De tal modo que o significado e as representações da garça não surgiram como a decifração de uma mensagem, mas por meio da própria experiência da dança. Meu corpo se propôs a se “tornar” garça e a dançar o pássaro. Cada transformação carrega a fricção entre o que deixei para trás e o que me torno. O vento que movia *Fūjin* agora dançava por entre as penas da garça.

Esse ato se estruturou em torno das estações do ano, refletindo as transformações da água e a interação das garças com seu habitat natural, especialmente o lago – novamente, a água em calmaria. Cada estação foi explorada corporalmente com movimentos e nuances de cada período do ano. Na primavera, o corpo se concentrou em gestos precisos, como se a garça pescasse alimentos, ao passo que no outono as ondulações lentas sugeriram o reflexo das folhas na água. Já no inverno, era preciso destacar a rigidez do frio entrando no corpo, que passou a se tornar mais contido, quase imóvel, refletindo a união das garças em busca de calor. Ainda,

devo dizer que a experiência das estações não foi algo que se sucedeu apenas externamente; porém demandou transformações internas.

Cada movimento estabelecido se deu como uma negociação entre o corpo humano e o corpo-pássaro, entre a materialidade da cena e as poéticas do corpo em metamorfose. Dessarte, a performance do butô transcendeu a representação: ela se tornou o lugar onde os performers e a garça se encontraram para existir, simultaneamente, como um só. Nesse percurso de vivenciar o majestoso pássaro, sua representação cênica foi crucial. O figurino da garça azul é composto por uma rede que cobre o peito, adornada com penas, como uma rede de pescador que fogueou um pássaro. As unhas metálicas em meus dedos produziam sons, que ecoavam, diante da paleia silenciada, como estalos de bicos, enquanto as penas nos pulsos capturavam o movimento do ar ao meu redor, resquícios do vento em meu corpo.

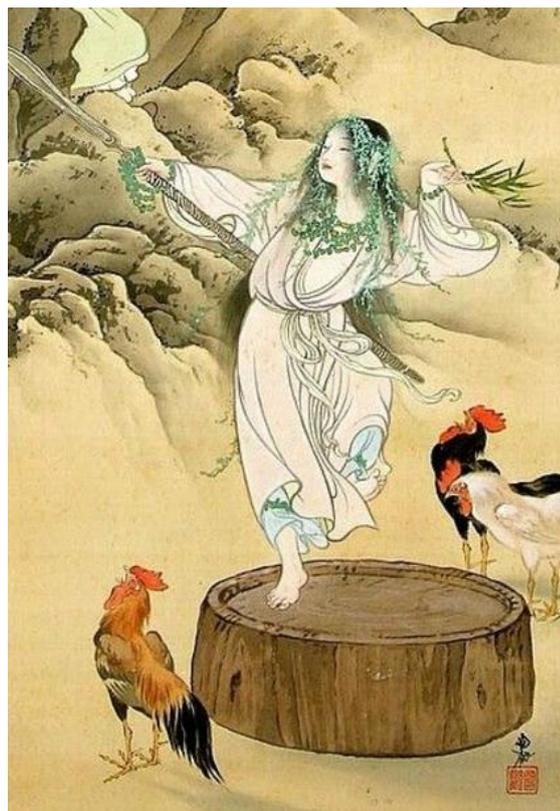
Figura 30: Detalhes nos figurinos e na maquiagem das garças



Seguindo a dualidade da composição das cenas de *Mizu 水*, no terceiro ato também investigamos a relação entre *Amaterasu*, a deusa do sol e *Ame-no-Uzume*, uma deusa trapaceira xamânica. Diz a lenda que após desentendimentos com seu irmão, *Susa-no-o* (deus do mar e

das tormentas), *Amaterasu* escondeu-se em uma caverna, mergulhando o mundo na escuridão. Para trazê-la de volta e restaurar a luz, os deuses realizaram uma estratégia engenhosa. De acordo com Aoyama (2018, p. 34), *Ame-no-Uzume* aparece em momentos de crise, usando performances corporais e dispositivos teatrais para superar desafios e estabelecer comunicação em situações de perigo. Em um dos episódios mais emblemáticos da mitologia japonesa, após *Amaterasu* se esconder, o mundo mergulhou em uma grande escuridão. Para resolver essa crise, *Ame-no-Uzume* realizou uma performance cômica e erótica e, com a ajuda de outros deuses, prepararam cuidadosamente um cenário para provocar gargalhadas entre os *kami*. Sua atuação despertou a curiosidade de *Amaterasu*, que eventualmente saiu da caverna ao ver seu reflexo em um espelho posicionado pelos deuses. Assim, a luz e a ordem foram restauradas (Aoyama, 2018, p. 34).

Figura 31: Iconografia de *Ame-no-Uzume*



Fonte: Nitten Nair, Myth Lok⁷³

⁷³ Disponível em: <https://mythlok.com/ame-no-uzume/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

No Japão pós-guerra, *Amaterasu* escondida na caverna é metáfora do próprio país enclausurado nos escombros, por isso “a beleza não está nas coisas em si, porém nos padrões das sombras, da luz e da escuridão que os opostos criam”⁷⁴, conforme percebe Tanizaki Jun’ichiro em *In Praise of Shadows* (1977, p. 30). De qualquer modo, *Amateratsu* apenas consegue restaurar a luz a partir da dança de *Uzume*, marcada pela nudez e por movimentos eróticos no *butô*, com humor grotesco. Esse episódio não apenas destaca a teatralidade da performance de *Ame-no-Uzume*, mas a colaboração com outros *kami*, evidenciando sua habilidade de superar crises por meio de estratégias criativas (Aoyama, 2018, p. 36).

Uma deusa que é salva da escuridão por influência da dança e da alegria: esse era outro desafio proposto à cena, pois tanto eu quanto Joyce precisávamos superar a intensidade dos movimentos do vento e do raio, respectivamente, para que entrássemos no mundo do renascimento. De modo que o recorte proposto por Joyce no nascimento de sua *Amaterasu* se propôs a ir além do impulso de *Ame-no-Uzume*: necessitava, sobretudo, de que sua ancestralidade falasse mais alto:

Figura 32: *Ame-no-Uzume* em *Mizu* 水

⁷⁴ “Japanese found beauty not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and darkness that one thing against another creates” (Jun’ichiro, 1977, p. 30).



A escolha do episódio *Amaterasu* e *Ame-no-Uzume* como foco vai além de uma abordagem narrativa, proporcionando destaque acerca da relação política com o corpo que ressoa na identidade nipo-brasileira de Joyce. Repare-se no leque, vermelho, nas mãos da dançarina, marcando sua origem, bem como trazendo vitalidade à cena. Para além dos mitos, o último ato, do renascimento, rompe limites de tempo, cultura e espaço, e carrega um impacto universal, de modo que a atriz se deixou levar pela essência da liberdade, da transformação e da expressão corporal:

*Raiz e folha dançam,
vento e terra se abraçam,
vida renasce (Puziol Jr, 2024).*

Por fim, o estágio do recomeço simboliza a renovação e o ciclo infinito da vida. Depois do caos, há um retorno ao ponto de partida, mas com uma nova consciência e compreensão adquiridas ao longo do processo. As práticas desse ato no *butô* buscaram sintetizar todas as experiências anteriores, refletindo sobre o que foi aprendido e como isso moldou o corpo e a dramaturgia do espetáculo.

Figura 33: Simbiose dos corpos



Mizu 水 é sobre ciclos. *Mizu* 水 é sobre a simbiose do início e do fim, inseparáveis. Uma linha vermelha se estende, invisível, entre duas pessoas. Ela tece os encontros e desencontros. No Japão, acredita-se que, independentemente do tempo ou do espaço, a linha unirá os destinos de determinadas pessoas. É a lenda do *Akai Ito*. Mesmo que os corações se afastem, a linha nunca se rompe. Pulsa suave e constante. Uma verdadeira troca, como divaga Ohno em um de seus aforismos: “Se devoraram, um ao outro. Teriam se consagrado? Ele permitiu que eu o devorasse. Eu também o devorei. Ele consagrou tudo a mim, e eu também consagrei tudo a ele. Isso é matar, mas é também dar vida” (2016, p. 140). No entremeio da linha vermelha, vida e morte, caos e luz, calma e explosão se unem, como nas profundezas do destino, morada das Moiras ocidentais, bruxas que tecem a linha da vida. O nascimento, o viver e o morrer, juntos como um círculo. Em todas as culturas, a linha mitológica é a dos cataclismos e arrebatamentos, mas também, nascimentos.

Figura 34: Linha vermelha do destino sobre a água



Todo o processo de criação de *Mizu* 水 foi marcado por desafios e instabilidades que se tornaram, paradoxalmente, o eixo central do espetáculo. Assim como a água, que nunca é fixa, o trabalho se construiu em camadas de fluxo e transformação, sustentado por fios invisíveis que conectam, sem jamais aprisionar. As palavras e poéticas que iniciaram o processo, algumas esquecidas por um tempo, retornaram como correntes subterrâneas, conectando nossas trajetórias de forma sutil, porém intensa. O corpo no palco se tornou poema em movimento, uma metamorfose contínua que começou com o primeiro gesto e se desdobrou até o último respiro.

Na iminência de cada apresentação – cinco, no total –, *Mizu* 水 pedia um mergulho profundo, não apenas nos preparativos técnicos, mas na escuta de si mesmo. Era preciso olhar para dentro – como diante de um espelho – e encontrar as camadas que habitam o corpo: histórias, memórias, vozes herdadas e imaginadas. Nesse momento de pausa, de silêncio, o corpo se dilatava, como se o tempo e o espaço se tornassem líquidos.

Mizu 水 é, acima de tudo, um convite para navegar entre o que é sólido e o que é fluido, entre o visível e o invisível. É uma celebração do corpo como um recipiente de vida e de transformação, uma ponte entre as correntes internas e o ambiente ao redor. Cada gesto carrega

a potência de uma onda que não se limita ao instante, mas reverbera, como a água, em ciclos de renovação e de encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E NOVOS CICLOS

*A ninfeia é tão
linda... a ponto de me levar às lágrimas;
tão linda a ponto de me fazer ofertar tudo
o que tenho.*

Kazuo Ohno em *Treino e(m) poema*

Esta pesquisa buscou investigar as complexidades que o butô apresenta em seus diversos níveis e suas ressonâncias no corpo, nas poéticas que circundam as coisas do mundo e no meio ambiente. Retomando as raízes da “Dança das Trevas”, adentramos no contexto do Japão pós-guerra, onde os questionamentos acerca da identidade japonesa e a invasão cultural no país evocaram uma necessidade de se repensar o corpo. Nesse cenário, a ideia de um corpo vazio, com grande potencial para que ocorressem metamorfoses, emerge como um dos pilares do butô. Por meio dos criadores dessa dança, tendo como seus mais exponenciais nomes Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, e suas múltiplas conexões com diferentes campos do conhecimento e da arte, entendemos que essa manifestação política e artística nasceu do colapso.

Assim que, no capítulo 1, A Dança Das Trevas, realizamos um giro sobre as origens *Ankoku Butoh*, visceral no movimento de contracultura do final dos anos 1950 e que reverbera até os dias de hoje. E, ainda que eu seja um jovem, nascido no Brasil, tão distante dos horrores do Japão pós-guerra e das contravenções propostas por artistas e mentes que sofreram os efeitos no período, entendi, por meio do butô, que meu corpo pode se manifestar como receptáculo aos movimentos orgânicos e desafiadores no que toca à expressão da dança. Ainda nesse capítulo, tanto eu quanto minha orientadora achamos importante trazer, sumariamente, o nome de quatro autores japoneses que receberam a influência do butô em sua literatura, a saber: 1) Tamura Taijiro, que em 1947 publicou a prosa *Nikutai no mon* (*A porta de entrada da carne*); 2) Yukio Mishima, cujo romance *Kinjiki* (*Cores proibidas*, 1951-1953) influenciou Hijikata a apresentar sua primeira performance de butô, em 1959; 3) Nosaka Akiyuki, cujos contos *American Hijiki* (1967) e *Hotaru no haka* (1967), ambos de caráter autobiográfico, escancararam os horrores das bombas atômicas em território japonês; e 4) Sakaguchi Ango (1906-1955), que, por meio de seu ensaio *Zoku darakuron* (*Continuação da tese sobre a depravação*), encorajava os japoneses a entenderem o corpo como enfrentamento à sociedade de então. Como já observado, nesse capítulo o livro *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese* (2000), de Yoshikuni Igarashi, serviu como guia, ampliando nossos horizontes sobre essa fase no Japão.

No capítulo 2, *Butô-Fu: Corpos Poéticos*, a intenção foi apresentar as palavras como ativas no processo de construção do corpo na dança. Dividido em dois subcapítulos: 2.1 O *Butô-fu* de Hijikata: *coreo-grafias* e 2.2 As “gestações” de Kazuo Ohno: sensibilidades poéticas, explicamos sobre a natureza do *butô-fu*, conjunto de anotações e colagens que ambos os Mestres se utilizaram a fim de criar imagens e conceitos-chave aos movimentos e silêncios que se alargam na Dança das Trevas. Também trouxemos os escritos *De ter inveja das veias de um cachorro*, *Wind Daruma* e *Dançarina doente*, textos-manifestos de Hijikata, tidos por muitos como incompreensíveis, sobretudo porque a vazão vanguardista do artista não atingia os corações centrados no espaço da linearidade dos saberes.

Conforme visto ao longo dessa dissertação, Hijikata não buscava, necessariamente, criar uma nova linguagem de movimentos na dança (Greiner, 2005). Suas inquietações estavam em um plano distinto, quase intangível, de ver o corpo como um terreno em falência, e que as formas convencionais de movimento e a percepção deviam ser desmanteladas. Sua investigação não se limitava ao físico; adentrava o território da consciência e do inconsciente, desafiando os modos habituais de se experimentar a realidade. Nesse sentido, o *butô* era menos uma criação e mais uma jornada, um enfrentamento de domínios ainda não explorados.

De acordo com Greiner (2005), o movimento do *butô* carrega uma natureza única e paradoxal. Embora desde o início houvesse uma relação clara com a dança, o *butô* não se restringiu a um estilo ou gênero artístico específico. Ao invés disso, expandiu-se para outras formas de expressão, conforme dito anteriormente, como a fotografia, o cinema, a performance o teatro e a própria poesia, mostrando-se uma prática sem forma fixa ou pré-concebida. Essa falta de definição fez com que essa dança parecesse, ao mesmo tempo, com todas as formas de arte e, ao mesmo tempo, com nenhuma delas.

Tal e qual Hijikata, o *butô-fu* de Kazuo Ohno, aplicado em suas aulas e oficinas, foi bastante explorado não apenas nesse capítulo, porém ao longo da dissertação. Selecionamos dezenas de *butô-fus* encontrados em *Treino e(m) poema*, traduzidos por Tae Suzuki (2016). E por mais que textos parecessem desconexos, eles nos foram bastante úteis ao longo da pesquisa, pois se conectaram com inúmeros pensamentos e conceitos, servindo de base lógica e original às explicações dos termos e dos sentidos. Assim, a partir das imagens e poéticas advindas do *butô-fu*, encontramos um fio condutor entre o corpo e a palavra. Funcionando como cartografias fragmentadas de imagens, palavras e sensações, os cadernos e as escritas de Hijikata e Ohno nos convidam a explorar novas perspectivas, vivenciadas por meio do movimento e da dança.

O caminho percorrido nesta pesquisa revelou-se como um processo de escuta – das palavras, do corpo e da natureza –, dimensões que, no butô, entrelaçam-se e ecoam mutuamente. Nesse sentido, o conceito de ecologia do corpo, disposto no terceiro capítulo, A Natureza Ao Redor, serviu como um farol para se investigar a dança butô. A relação entre corpo e ambiente – a natureza que pulsa de fora e de dentro – reafirmou-se como um fundamento central na minha pesquisa e nas práticas desta dança. Aqui, encontramos nas coreografias dos mestres do butô a transgressão, verdadeiros espelhos da ruptura do equilíbrio ecológico num mundo pós-guerra.

Entendemos a importância da temática, de modo que dividimos o capítulo em três subitens: 3.1) Os rastros e os mortos; 3.2) *Mono no aware*; 3.3) Sobre a organicidade da morte. No primeiro, adentramos no entre-espço que marca o nascer e o morrer, trazendo o Mestre Dogen e Buda como mentes que adotaram a ideia de alma em permanente construção-dilaceramento. A partir desse contexto, a perspectiva de que vida e morte não se separam e estão em constante transformação também serviu de alicerce para explorar conceitos poéticos como o *mono no aware*, intimamente relacionado à beleza da impermanência e à efemeridade das coisas. Por último, trouxemos as divindades *Izanami* e *Izanagi*, deuses celestes que se uniram gerando as ilhas japonesas e os homens, segundo a mitologia xintoísta. Foi preciso estudar tal mitologia uma vez que elas entraram na construção do espetáculo *Mizu 水*.

O quarto capítulo tomou um lugar distinto na pesquisa: ao passo que os três primeiros se centraram na teoria acerca do butô, o último, Ecos Do Butô Na Carne: Processo De Criação - *Mizu 水*, foi articulado para demonstrar a metodologia utilizada na construção do corpo e da montagem do espetáculo, escrito em 2022, escolhido pelo edital de incentivo cultural Aniceto Matti, da Prefeitura de Maringá, em 2023, e performado em 2024. Nele, explico como eu e a atriz maringense Joyce Midori Teruya, de origem nipônica, trabalhamos para que os conceitos do butô fossem materializados em performance.

Trabalhar com uma profusão de imagens, de insetos a tapetes molhados, foi essencial para se compreender como a dança butô não se limita a uma técnica formal, mas se expande como método de escuta e resposta ao universo. O butô exige uma metamorfose contínua, espaço onde o corpo é desconstruído por inúmeras figurações, que o concebem e o transformam, sendo marcado pela crise e pela mutabilidade. Longe de apresentar uma identidade fixa, essa dança se mostra permeável às influências do ambiente e do mundo externo, enquanto mantém sua singularidade. A ideia de um “eu” estável se dissolve, permitindo que o corpo se transforme, ininterruptamente, em fluxo de metamorfoses.

Esse esgarçamento dos limites do corpo dentro da dança *butô* também respinga no formato da presente pesquisa; uma pesquisa mutante, que abraça o desafio de navegar entre a poesia e a ciência. Permito-me, nesse momento, a uma analogia de Clarice Lispector: assim como G.H. (1964), que encara a barata e mergulha na experiência, lançada a desestabilizar sua existência e sua mente, esta pesquisa sobre corpo-poéticas-natureza também confronta as certezas do corpo cotidiano, colocando-o em um estado de vulnerabilidade e transitoriedade. O colapso do corpo está presente na dissolução do “eu”, porém, neste estudo, também se encontra no fenômeno da relação indissociável entre o ser e o ambiente. É precisamente no limiar desse fragmento que nascem as poéticas do *butô*. Ademais, a falência da forma liga-se, intimamente, à escuta do entorno, onde o corpo passa a ouvir as forças que o atravessam, como o vento, a água e o trovão. Compreender este colapso não é apenas observar as quebras de limites internos, mas também perceber como o ambiente participa ativamente da construção e da desconstrução do corpo, formando um diálogo constante entre essas forças.

Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: “Isso é algum folclore deles”; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: “Não, uma montanha não fala nada”. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos (Krenak, 2022, p. 24).

Krenak (2022) aponta a desconexão entre os seres humanos e a natureza, destacando que, ao retirar da natureza seus sentidos e tratá-la apenas como um recurso, rompemos a relação de respeito e integração com a Terra. Essa desconexão, conforme o autor, não impacta apenas os povos indígenas, que tradicionalmente reconhecem a sacralidade da natureza, mas igualmente toda a humanidade. Compartilho dessa visão: precisamos aprender com a sabedoria indígena, com a sabedoria do xintoísmo e dos *kami*, que enxergam a natureza como um organismo vivo e que dialogam com ela de forma profunda. Apenas assim poderemos recuperar o respeito e o senso de pertencimento à Terra.

Essa ideia ecoa na dança *butô*, especialmente na obra de Hijikata e Ohno, que, por sua vez, estimulam o nascimento da escrita e do movimento de um processo estético transformador: o corpo se revela em um constante devir, um “corpo que se torna” (Hijikata *apud* Polzer, 2004,

p. 40). A proposta do butô de “tornar-se a paisagem” ressoa diretamente com a noção de interdependência de Krenak. Pensar na natureza ao redor e no constante diálogo entre o ser e ambiente é compreender que o corpo nunca é uma entidade isolada, mas um espaço de trocas incessantes. O conceito de ecologia do corpo, explorado nesta pesquisa, mostrou-se essencial para questionar as fronteiras entre o interno e o externo. No butô, o corpo está em perpétua transformação, respondendo às forças do entorno. Essa perspectiva reforça a natureza não apenas como cenário, mas na qualidade de parceira criativa e espiritual no processo da dança.

E, por fim, os ecos do butô que reverberam em meu corpo como uma jornada tanto pessoal quanto artística. Esta pesquisa mergulhou na poética dos elementos da água, terra, vento e raio, explorando tanto suas dimensões concretas quanto simbólicas. No processo de criação de *Mizu* 水, que investiga o elemento da água neste “hibridismo” entre cultura japonesa e brasileira, encontrei uma dinâmica entre morte e renascimento que atravessaram toda a pesquisa. Neste percurso, as possibilidades do corpo foram esgarçadas e transformadas, ao se abrir para as palavras evocadas, imagens atravessadas, mitologias e memórias vividas. *Mizu* 水 se tornou uma síntese dessas interações: uma obra que explora a fluidez do corpo e da alma, o ciclo entre vida e morte e a impermanência.

Durante o processo criativo, figuras como *Raijin*, *Fūjin* e a garça, símbolos profundos da cultura japonesa, emergiram como pontos de conexão entre memórias pessoais e coletivas como a imagem do pescador e dos rios. Essa potência da dança butô possibilitou unir rito e narrativa, expandindo os limites e as barreiras do corpo e da dança-teatro. Foi preciso abraçar a instabilidade, tanto ao dançar quanto ao escrever, para compreender que o corpo-poética é, essencialmente, um espaço de metamorfose – nunca um estado fixo. As palavras, longe de serem guias, tornaram-se cúmplices de um diálogo imprevisível com o movimento e com a desestabilização do corpo. Foi nesse espaço de convivência que surgiram as rachaduras por onde luz e trevas puderam penetrar, transformando o corpo.

Ao reconhecer a natureza não como pano de fundo, mas como participante ativa no processo de criação, esta pesquisa empoderou o butô como dança da transitoriedade. Como o vento que molda, a água que esculpe e o raio que ilumina, a dança deixou rastros.

Os ecos do butô permanecem, reverberando no corpo, nas palavras e na natureza. Não se encerram aqui, mas continuam em cada fissura que abre espaço para novos questionamentos, movimentos e pesquisas. São essas ressonâncias que garantem que a dança butô, assim como o próprio ciclo da vida, seja sempre um processo em metamorfose.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Daniel; HASHIMOTO, Lica. Hijikata Tatsumi: duas entrevistas sobre a dança das trevas. *Estudos Japoneses*, n. 48, p. 156-170, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/https://revistas.usp.br/ej/article/view/229992>. Acesso em: 05 fev. 2023.
- ANIMERICA. The *Animerica* interviews Takahata and Nosaka: Two Grave Voices in Animation. *Animerica*, n. 2, v. 11, nov. 1994.
- ANTONI, Raquel de; FOFONKA, Luciana. Os ambientais negativos na sociedade contemporânea. *Revista Educação Ambiental em Educação*, n. 45, 10 set. 2018. Disponível em: <http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=1557>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- ARAÚJO, Pedro Henrique. Oriental demais, ocidental demais. Confuso o bastante. Livraria da Cultura. *Revista da Cultura*, n. 85, p. 48-51, ago. 2014.
- ASHKENAZI, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*. London: Bloomsbury Academic, 2003.
- AUESTAD, Reiko. Ibuse Masuji's Kuroi Ame (1965) and Inamura Shōhei's Film Adaption (1989), *Bunron*, n. 4, 2017, pp. 106-124. Disponível em: <https://hasp.ub.uni-heidelberg.de/journals/bunron/article/view/839/2482>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- BAIRD, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Gifts*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2 ed. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh – Dança Veredas D'Alma*. Pref. Nourit Masson-Sékiné. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BARAD, Karen. Posthumanist performativity. Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 28, n. 2, p. 801–831, 2003.
- BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. London: Picador, 2001.
- BATESON, Gregory. *Mente e natureza*. Trad. Claudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BERDUCCY, Sandra Beatriz. A memória como ponto de partida: trançados de um processo criativo. *Cultura Visual*, n. 10, p. 9-18, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3665>. Acesso em: 14 set. 2024.

BERNSTEIN, Ana. A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico. *Sala Preta (USP)*, v. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em: 22 out. 2023.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo* (1924). Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001.

CARBOGIM, Bárbara de Souza. Presença em Tatsumi Hijikata: Shintai-Nikutai. *Universidad Santo Thomas*, v. 6, n. 2, jul./dez. 2016, p. 133-142. Disponível em: <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/rccm/article/view/4424/4149>. Acesso em: 13 mar. 2023.

CENTONZE, Katja. A Sabotagem do Movimento, de Hijikata Tatsumi, e o desejo de matar a ideologia da morte. *Ephemeris: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Universidade Federal de Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 31-58, 31 ago. 2019.

CHAPIN, Helen B. Three Early Portraits of Bodhidharma. *Archives of the Chinese Art Society of America*, n. 1, 1946, p. 66-98.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13 ed. Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHOY LEE, Khoon. *Japan: Between Myth and Reality*. 1995.

COEN, Monja. Arte de Morrer. *Apenas Conhecimento*, 06 ago. 2011. Disponível em: <https://apenasconhecimento.blogspot.com/2011/08/?m=1>. Acesso em: 10 out. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos. Alguns aspectos literários do culto à natureza no Japão. In: SCHMIDT, Rita Terezinha et al (org.). *Sustentabilidade: o que pode a literatura?* Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2015. p. 191-210.

DANCE Archive. *My Mother*. Disponível em: dance-archive.net/en/archive/data/pt121.html. Acesso em: 13 set. 2023.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EMICO, Okuno. As bombas atômicas podem dizimar a humanidade – Hiroshima e Nagasaki, há 70 anos. *Estudos Avançados* [online], v. 29, n. 84, pp. 209-218, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/9s86bRNRXrHyRTj8xzx4pZh/#ModalArticles>. Acesso em: 03 jan. 2023.

FAZZIOLI, Edoardo. *Chinese Calligraphy, from Pictograph to Ideogram: The History of 214 Essential Chinese/Japanese Characters*. New York: Abbeville Press, 2005.

FERNANDES, Edrisi de Araújo. Ideias fundamentais sobre a natureza na China e no Japão. *Revista Brasileira de Filosofia da Religião*, Brasília, v. 5, n. 2, p. 10-31, dez. 2018.

FESSLER, Susanna. The Nature of the Kami: Ueda Akinari and Tandai Shoshin Roku. *East Asian Studies Faculty Scholarship*, 1996, p. 1-15. Disponível em: http://scholarsarchive.library.albany.edu/eas_fac_scholar/16. Acesso em: 03 mar. 2024.

FRADE, Gustavo. Doze poemas de Matsuo Bashô. *5% Arquitetura + Arte*, São Paulo, ano 15, v. 01, n. 19, p. 1-7, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/o-realismo>. Acesso em: 07 jun. 2024.

FRALEIGH, Sondra; NAKAMURA, Tamah. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London: Routledge, 2006.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. Oblíquo e fortuito e ao mesmo tempo sutilmente fatal: o 'Kháos' como instrumento literário em *Água Viva*, de Clarice Lispector. [Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira]. São Paulo: USP, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05022010-143448/es.php>. Acesso em: 07 de julho de 2024.

FRANT, Adriana. Linhas de errância/ traços de vida nos cadernos de Tatsumi Hijikata. *Anais XV Encontro Abralic*, 07 a 11 ago 2017, UERJ p. 5467-5475. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1661>, acesso em 08 ago. 2024.

FUNDACIÓN Nicolas Uriburu. *Works*, 2024. Disponível em: <https://nicolasuriburu.com.ar/en/works/>, acesso em 13 set. 2024.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Ed. UnB, 2006.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1966.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Ed. Escrituras, 1998.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão: e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

GREINER, Christine. O colapso do corpo a partir do *ankoku butô* de Hijikata Tatsumi, *Povoamentos Nômades*, 16 out. 2017. Disponível em: <https://povoamentosnomades.wordpress.com/2017/10/16/o-colapso-do-corpo-a-partir-do-ankoku-buto-de-hijikata-tatsumi/>. Acesso em: 01 ago. de 2024.

HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes*

Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 112–127, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112>. Acesso em: 14 mar. 2024.

HOGUE, Chelsea. The Emissary - Yoko Tawada. Full Stop. Reviwes. Interviews. *Marginalia*, May. 2018.

HOY, Selena Takigawa. How centuries of Japanese folklore inspired “The Boy and the Heron”. *National Geographic*. Dec. 15, 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/heron-japan-myth-folklore>. Acesso em: 25 set. 2024.

HIJIKATA, Tatsumi. *Costume en Face: A Primer of Darkness for Young Boys and Girls*. New York: Ugly Duckling Press, 2015.

HIJIKATA, Tatsumi. De ter inveja das veias de um cachorro. Trad. de Daniel Aleixo e Pedro Ferreira. *Revista da Fundarte*. Montenegro, ano 21, n. 45, p. 01-07, jun. de 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>30dejun>. Acesso em: 05 fev. 2023.

HIJIKATA, Tatsumi. Para a Prisão!. Trad. Daniel Aleixo e Pedro Ferreira. *Revista da Fundarte*. Montenegro, ano 21, n. 45, p. 01-09, jun. 2021. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/863?articlesBySimilarityPage=8>. Acesso em: 05 fev. 2023.

HIJIKATA, Tatsumi. *From Being Jealous of a Dog's Vein*. *TDR*, 1988, v. 44, n. 1, 2000, p. 56-59. Published by: The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1146818>. Acesso em: 29 jan. 2024.

HIJIKATA, Tatsumi. *Wind Daruma*. *TDR*, 1988, v. 44, n. 1, 2000, p. 71-81. Published by: The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1146818>. Acesso em: 29 jan. 2024.

HOSOE, Eikoh. *Man and Woman*. Texto de Tatsuo Fukushima; edição de Van der Elskén; poemas de Taro Yamamoto. Tokyo: Camera Art, 1961.

IBUSE, Masuji. *Black Rain: A Novel*. Trad. John Bester. Tokyo: Kondasha Int., 1988.

ICHIKAWA, Miyabi. *Buyo no Kosumology* [Dance Cosmology]. Tokyo: Keiso Shobo, 1983.

IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

IPPOLITO, Matías Chiappe. “Nichigetsu-sama” [Soliluna] un cuento de Ango Sakaguchi. *Estudios de Asia y África*, v. 55, n. 2, p. 395-413, 2020. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-654X2020000200395. Acesso em: 12 jan. 2024.

- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Trad. Luiz Cláudio Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- JUN'ICHIRO, Tanizaki. *In Praise of Shadows*. Transl. Thomas J., Harper and Edward Seidensticker. New Haven: Leete's Island Books, 1977.
- KELLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. Trad. Luiz Antônio O. de Araújo. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.
- KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1994.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.
- KURIHARA, Nanako. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. TDR: *The Drama Review*, v. 44, n. 1, 2000. p. 12-28.
- KUSANO, Darci. *Mishima: o homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. (Dissertação. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). São Paulo: USP, 2014.
- LÉVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Pergentino S. Pivatto. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LIAO, P. *An Inquiry into the Creative Process of Butoh: With Reference to the Implications of Eastern and Western Significances* (Unpublished Doctoral thesis): London: City University of London, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1964.
- MATSUMOTO, Shigeru. *Motoori Norinaga*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- MIETTO, Luís Fábio Marchesoni R. *Kojiki ou "Relatos de fatos do passado" – apresentação e notas analíticas da mais antiga crônica histórica japonesa do século VII*. São Paulo: Suo, 1996.
- MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.
- MISHIMA, Yukio. *Forbidden Colors (1951–1953)*. Trad. Alfred H. Marks. Mumbai: Perigee Trade, 1981.
- MIZOHATA, Toshio. *Ohno Kazuo Shuyo Sakuhin Kaidai* [Notes on Kazuo Ohno's Works]. *Gendaishi Techo*, n. 53, v. 9, p.156-160.

- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Lisboa: Europa-America: 1970.
- MORISHITA, Takashi. *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: an innovational method for Butoh creation*. Tóquio: Keio University Art Center, 2015.
- MORRIS, Ivan. *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2013.
- NAKAMORI, Yasufumi (Ed.). *Eikoh Hosoe*. London: Mack Books, 2021.
- NANAKO, Kurihara. *As palavras do Butoh*: [introdução]. Livre tradução de Adriana Bíscao de Castro Luz. [S. l.: s. n.], v. 44, n. 1, p. 12-28. Trad. The Words of Butoh: [Introduction].
- NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- NATHAN, John. *Mishima: A biography*. Boston: Little Brown, 2000.
- OGAWA, Felicia Megumi. A Flor no Butoh de Kazuo Ohno. *Estudos Japoneses*, n. 17, p. 43-53, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141698>. Acesso em: 02 set. 2022.
- OHNO, Kazuo (Dance Studio). *Kazuo Ohno Chronicle of a Lifetime: 1906-2010*. Tokyo: Canta, 2010.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Trad. Tae Suzuki; Prefácio Lígia Verdi. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. *Kazuo Ohno's World: From Without & Within*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- ONO, Sokyō. *Shinto: The Kami Way*. Rutland: Charles E Tuttle Co., 1962.
- PERETTA, Éden. *O Soldado Nu: raízes da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PERETTA, Éden. S. Potências da carne, poesias do corpo. *ETD. Educação Temática Digital*, v. 15, p. 507-522, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1269>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- POLZER, Elena. Hijikata Tatsumi's *From Being Jealous of a Dog's Vein*. (Dissertação de Mestrado) – Fach Japanologie). Berlin: Humboldt-Universität Zu Berlin, 2004.
- PRUSINSKI, Lauren. *Wabi Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics through Japanese History*. *Studies on Asia*, series IV, v 2, n. 1, 2012, p. 25 – 49. Disponível em: <https://castle.eiu.edu/studiesonasia/>. Acesso em: 6 de março de 2022.

PUETTE, William J. *The Tale of Genji: A Reader's Guide* Paperback. Columbus: Tuttle PUB (Tuttle Classics of Japanese Literature), 2014.

PUZIOL JR., Sidnei; MIDORI, Joyce. *Mizu*. Maringá: Edital de Incentivo Cultural Aniceto Matti; Prefeitura de Maringá, 2024.

REINA SOFIA, Museo Nacional. *A movement that will not be fixed: Kazuo Ohno and La Argentina*. 10 out. 2018. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/movement-will-not-be-fixed-kazuo-ohno-and-argentina>. Acesso em: 14 fev. 2024.

RIMBAUD, Arthur. *Uma Temporada no Inferno e Iluminações*. Introd. e trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

RUSSELL, April. *The Dance of Utter Darkness: Pedagogy for the Outsider* by Blackbird. (Thesis: Arts Education Program Faculty of Education). Vancouver: Simon Fraser University, 2019. Disponível em: <https://theses.lib.sfu.ca/file/thesis/5547>. Acesso em: 14 set. 2023.

SÁNCHEZ, Celso. *Ecologia do corpo*. Rio de Janeiro: Wak, 2011.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SETO, Cláudio. A origem da estrela-do-mar. *Nippo Brasil*, ed. 258, 19 a 25 mai. 2004. Disponível em: <https://www.nippo.com.br/lendasdojapao/n258.php>. Acesso em: 02 fev. 2024.

SETO, Cláudio. Yamato Takeru no Mikoto, o Príncipe Valente. *Nippo Brasil*, ed. 87, 18 a 24 jan. 2001. Disponível em: <https://www.nippo.com.br/historiadojapao/n087.php>. Acesso em: 25 set. 2024.

SHIKIBU, Murasaki. *The Tale of Genji: The Authentic First Translation of the World's Earliest Novel*. Trad. Kencho Suematsu, prologue Michael Emmerich. Columbus: Tuttle PUB, 2018.

SHOJI, Rafael. *O que é xintoísmo*. São Paulo: Lafonte, 2021.

SLAYMAKER, Douglas N. *The Body in Postwar Japanese Fiction*. New York: Routledge Curzon, 2004.

SOBRINHO, Lúcio Sobrinho. Mar da fertilidade: um mergulho no vazio e no silêncio. *Estudos Japoneses*, 34, p. 9-19, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/ej.v0i34.127667>
<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/127667>. Acesso em: 25 nov. 2022.

SUZUKI, Tadashi. "Suzuki's Philosophy of Teathre". *SCOT*, 2009. Disponível em: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/profile.php>. Acesso em: 14 jan. 2024.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. e prefácio Christine Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

VALENTE, Augusto. Butô e ‘Ausdruckstanz’. *DW*, 16 jun. 2009. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/dan%C3%A7a-but%C3%B4-tra%C3%A7a-um-ziguezague-cultural-entre-a-europa-e-o-jap%C3%A3o/a-4408356>. Acesso em: 25 jan. 2024.

VANZELLI, José C. Transformações no teatro japonês do final do século XIX e início do século XX: o processo de consolidação do *shingeki*. *Dramaturgia em foco*, Petrolina, v. 7, n. 1, p. 88-108, 2023.

WAGURI, Yukio. “7 Worlds of Butoh-fu”. *Butoh-Kaden*. 2020. Disponível em: <https://butoh-kaden.com/en/worlds/flower/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YASUMARO, Ō. *The Kojiki: an account of ancient matters*. New York: Columbia University Press, 2014.

ZITTO, Bruno Costa. *Tradução comentada do Kojiki (Tomo I)*. Porto Alegre: UFRGS (Instituto de Letras), 2021.

ANEXO A: Ficha Técnica – *Mizu* 水

Concepção: Núcleo Terreno

Direção: Sidnei Puziol

Performer: Joyce Midori e Sidnei Puziol

Iluminação: Matheus Moscheta

Figurino: Ateliê VCamp

Sonoplastia: Pedro Henrique Daniel

Produção: Joyce Midori

Assessoria de Imprensa: 2 Coelhos – Rachel Coelho

Assessoria de Mídias Digitais: Maringaense Cultural – Fernando Souza

