UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Carolina de Pinho Barroso Magalhães

Takao Kusuno - Poeta do Efêmero

Dança-teatro e Butoh no Brasil – Poéticas e Processos criativos

Belo Horizonte
2023

Carolina de Pinho Barroso Magalhães

Takao Kusuno - Poeta do Efêmero

Dança-teatro e Butoh no Brasil – Poéticas e Processos criativos

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.32
M188t
2023

Magalhães, Carolina de Pinho Barroso, 1984-
Takao Kusuno [manuscrito] : poeta do efêmero : dança-teatro e Butoh no Brasil : poéticas e processos criativos / Carolina de Pinho Barroso Magalhães. – 2023.
369 p. : il.

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Kusuno, Takao, 1945-2001 – Teses. 2. Cia. Tamanduá de Dança-Teatro – Teses. 3. Butô (Dança) – Teses. 4. Dança – Brasil – Teses. 5. Dança – Filosofia – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antônio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Anderson Moraes Abreu – Bibliotecário – CRB-6/2562

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **CAROLINA DE PINHO BARROSO MAGALHÃES -** Número de Registro - **2018664322.**

Título: **"Takao Kusuno - Poeta do Efêmero - Dança-teatro e Butoh no Brasil"**

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Carmen Paternostro Schaffner – Titular – UFBA

Prof. Dr. Éden Silva Peretta – Titular – Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes – Titular – Universidade Federal de Ouro Preto

Belo Horizonte, 21 de dezembro de 2022.

Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antonio Mencarelli**, **Professor do Magistério Superior**, em 27/12/2022, às 17:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes**, **Usuário Externo**, em 11/01/2023, às 21:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Éden Silva Peretta**, **Usuário Externo**, em 19/01/2023, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Carmen Paternostro Schaffner**, **Usuário Externo**, em 08/02/2023, às 00:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Carla Andrea Silva Lima**, **Professora do Magistério Superior**, em 10/02/2023, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1987426** e o código CRC **6634758A**.

Referência: Processo nº 23072.271005/2022-91 SEI nº 1987426

Agradecimentos

Agradeço inicialmente à Dorothy Lenner, minha Mestra no Butoh, por convidar-me a essa pesquisa e estar ao meu lado ao longo de toda ela. Obrigada por seguir me ensinando com tanta amorosidade, sutileza, rigor e profundidade, e me acompanhando tão de perto (mesmo quando distantes fisicamente).

Agradeço às memórias e à alma de Takao Kusuno, Felícia Ogawa, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Tatsumi Hijikata, Denilto Gomes e Ismael Ivo, por se fazerem tão presentes nessa pesquisa.

Agradeço a cada uma das pessoas entrevistadas para essa pesquisa: Akemi Kusuno, Akio Ogawa, Cícero Mendes, Dorothy Lenner, Emilie Sugai, Eros Leme, Haroldo Alves, Hideki Matsuka, José Maria Carvalho, Key Sawao, Marilda Alface, Marcelo Gabriel, Marco Xavier, Ricardo Iazzetta, Sergio Pupo, Siridiwê Xavante, Tomoshigue Kusuno e Yuji Kusuno, sem as contribuições de vocês essa pesquisa não seria possível. Agradeço à afetividade à generosidade com a qual me receberam, e à entrega e confiança em compartilharem suas memórias.

Agradeço à Lúcio Kubo por intermediar e traduzir a entrevista com Yuji Kusuno, bem como por oferecer seus serviços gratuitamente a essa pesquisa, “pelas memórias de Takao”.

Agradeço também à Cícero Mendes, Emilie Sugai, Haroldo Alves, Hideki Matsuka, José Maria Carvalho, Marcelo Gabriel, Marco Xavier, Patrícia Noronha e Sergio Pupo, pelos materiais cedidos e compartilhados, fundamentais a essa pesquisa.

Agradeço à Hideki por proporcionar-nos um jantar, na realização de uma entrevista coletiva, e assim permitir-me vivenciar a afetividade e o convívio, fundamentais ao trabalho de Takao. Agradeço também à Hideki por ter sido um consultor frequente, ajudando-me diante de diversas dúvidas que surgiram ao longo desse percurso, por repassar-me contatos para entrevistas, e por enviar-me por correio tantos materiais tão relevantes, fiquei de fato emocionada e profundamente grata por tudo isso!

Agradeço à Emilie por aceitar me conceder orientações corporais em uma criação iniciada ao longo desse percurso, bem como por disponibilizar-se a responder muitas dúvidas, ao longo dessa pesquisa, como também o fizeram Dorothy e muitos(as) dos(as) entrevistados(as). Obrigada à Key, Zetta e Zé Maria por me acolherem em suas aulas e à Haroldo, pelo direcionamento cênico em Variáveis Ocultas. Certamente pude aproximar-me mais de Takao por meio dessas experiências com vocês.

Espero, de fato, honrar tantas delicadezas.

Agradeço à Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama por oferecerem-nos suas aulas e compartilharem conosco seu Butoh, e seus aprendizados com Kazuo e Yoshito Ohno. Obrigada por terem contribuído, de modo relevante para essa pesquisa, com explicações cuidadosas, profundas e sutis sobre dúvidas que lhes apresentava, ampliando significativamente minhas percepções sobre o Butoh.

Agradeço à Yumiko Yoshioka, por suas aulas, pelo carinho e afetividade de nossos diálogos (que se seguiram a elas), e por compartilhar comigo seus poemas, que me aproximaram do Butoh em suas origens, e do Butoh de sua própria carne, afetando profundamente à minha, e trazendo-me coragem para continuar.

Agradeço a Txahá Xohã, Maria Florguerreira (amiga, performer, pesquisadora e liderança indígena do povo Pataxó), e à Mestra Maria do Coco (maranhense, minha Mestra no Tambor de Crioula), por compartilharem suas profundas sabedorias sobre dança, espiritualidade, trabalho, rito, arte e vida...e sobre a indistinção entre esses lugares...nossos diálogos foram fundamentais a essa pesquisa.

Agradeço à Benjamin Abras, pelos imensamente potentes ensinamentos sobre o Afro Butoh, e diálogos sobre o Butoh, que ampliaram muito minhas percepções e abriram importantes caminhos nessa pesquisa! Laroyê!

Agradeço à Romulo Lagares pela entrevista concedida sobre o entendimento de *Ma* no *aikidô*, bem como ao Sr. Masaaki Yamato e Cyntia Reyder, pelo generoso diálogo sobre o Budismo Primordial - *Honmon Butsuryu-Shu*, do qual Takao era praticante. As contribuições de vocês amadureceram minhas reflexões e potencializaram essa escrita. Obrigada ao Sr. Yamato também pelos materiais enviados.

Agradeço à Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima e ao Prof.Dr.Éden Peretta por participarem da banca de qualificação desse trabalho, trazendo contribuições fundamentais ao andamento e aprofundamento do mesmo. Obrigada também por permitirem que nosso diálogo com Dorothy Lenner, no Festival Tiradentes em Cena, participasse dessa pesquisa.

Agradeço a Éden por ter compartilhado materiais relevantes a essa pesquisa, bem como por diálogos e explicações que foram fundamentais a essa trajetória. Obrigada, especialmente, por ter realizado o evento que trouxe Yoshito Ohno ao Brasil, onde pude iniciar minhas vivências no Butoh, e a partir do qual conheci Dorothy Lenner. Obrigada por ter me concedido o contato de Dorothy naquela época. Considero que essa pesquisa se iniciou ali, em 2013, e assim, Éden tem sido parte fundamental dela desde lá.

Obrigada à Carla Andrea, por desbravar caminhos, em suas pesquisas, aulas e criações, que têm sido, para mim, fonte fundamental de inspiração e alento...

Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Gomes, por ter me acompanhado com tanta entrega, dedicação e afetividade no início das reflexões sobre esse percurso, que se deu em minha pesquisa de Mestrado, da qual foi orientador.

Obrigada a toda a banca de defesa dessa Tese, composta por artistas, professores(as) e pesquisadores(as) que muito admiro. Agradeço por me acompanharem nesse percurso e trazerem suas contribuições, fundamentais a ele.

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Fernando Mencarelli, por estar em meu caminho e sempre transformá-lo... Foi em uma de suas aulas - disciplina de Expressão Corporal, ministrada para o curso de Comunicação Social, em 2004 - o momento em que reconheci possibilidades de criação que de fato me interessavam...todo esse percurso que venho trilhando iniciou-se ali. Agradeço-o pela serenidade de sua condução, pelo acolhimento humano, sensível e profundo, que me fez perceber para onde, de fato, essa pesquisa precisava seguir...sou muito grata pelo caminho que se mostrou a partir dali...

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, por viabilizar essa pesquisa, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, por conceder-me uma bolsa de estudos que viabilizou um envolvimento tão profundo na realização dessa pesquisa. Afirmo aqui a importância das universidades públicas e das bolsas de fomento - tão ameaçadas nesse período - para que trabalhos como esse possam continuar a existir.

Agradeço imensamente a Leandro Marra, meu esposo e companheiro de arte e vida, por me escutar tantas vezes, ao longo dessa pesquisa, por emocionar-se comigo, e trazer-me comentários tão perspicazes, que me abriam portais a muitas coisas que eu ainda não havia percebido...Obrigada por trilhar comigo esses caminhos, que também têm lhe transformado...Obrigada pela paciência com meus longos períodos de reclusão, por tantos cuidados, ajudas e acolhimentos, fundamentais a dias tão imersos...Obrigada por termos amadurecido juntes nesse período...

Agradeço à minha Mãe, Jussara Maria de Pinho Magalhães, por me inspirar sempre, como mulher e profissional, a estar aqui hoje... a poesia, sensibilidade, amorosidade e entrega que lhe habitam, bem como seu senso de justiça e liberdade me guiam por esses caminhos...Obrigada pela escuta e amorosidade de sempre! Há muito de você nesses percursos...

Agradeço às memórias e à alma de meu Avô materno e Padrinho, Arildo de Pinho Tavares, seu silêncio, sua entrega serena e profunda a cada instante, suas poesias, o modo como as fazia tão vivas ao recitá-las, e seus mistérios certamente me trouxeram até aqui...sinto sua presença nesses percursos...

Agradeço à minha Avó materna e madrinha, Gilma Pimenta Barroso Magalhães, o modo como a arte sempre se faz presente a cada detalhe de seus dias, sua paixão e encantamento pela leitura, viajando por mundos e mundos, sua sensibilidade e nossos diálogos profundos me movem a esses caminhos...Obrigada pelo acolhimento, sempre tão amoroso, que me dá forças para seguir!

Agradeço a meu Pai, Henrique Pimenta Barroso Magalhães, pelo orgulho e alegria que sempre demonstra a cada uma de minhas conquistas, por ajudar-me a olhar para os medos, que muitas vezes me bloquearam, a dançar e a rir com cada um deles, até que se esvaiam...Obrigada por sempre me encorajar a continuar...sua intensidade, coragem, poesia e humanidade me inspiram a adentrar esses percursos...

Agradeço à minha Vó Sinhá (Maria Alice Magalhães/Vó materna) e a meu Avô paterno Arinos Magalhães...a dinamicidade, precisão, entrega e coragem de seus movimentos movem aos meus...Obrigada pela inspiração que são, por terem vivenciado a docência de maneira tão amorosa e dedicada, realizando transformações na vida de seus alunos (como o fazem também minha Mãe e meu Pai, que, como eu, seguiram os caminhos de vocês)...tudo isso me traz a esse percurso de agora...obrigada por comporem meus passos...

Agradeço à Anna Clara Magalhães Penna, minha irmã e afilhada, pelo carinho e parceria de sempre. Nossa conexão de alma me fortalece imensamente todos os dias.

Obrigada a toda a minha família e amigas(es/os), pela paciência e compreensão com a introspecção e submersão em que estive grande parte do tempo, ao longo desses 4 anos. Obrigada por terem se mantido tão perto.

Agradeço a Andréa Sannazzaro, Tom Prado, Marina Mattiello, Maria Luísa Fonseca, Marcela Borges, Larissa Albertini, Frederico Caiafa, Rafael Batista, Cris Dinis, e Marcelo Marques. Nossa amizade e os diálogos que tivemos sobre essa pesquisa me ajudaram muito a adentrar a cada um desses portais.

Agradeço a Simone Melo, Marlon Fabian e Warlen Marques, pela amizade e pelo compartilhamento de materiais, diálogos e práticas em Butoh, que me alimentaram imensamente nesse percurso.

Agradeço a Marlon Fabian também pelas colaborações fundamentais a essa pesquisa, enviando-me textos de Tatsumi Hijikata e suas traduções, e auxiliando-me imensamente na organização final desse trabalho.

Agradeço por último e imensamente ao Monge Ryo Kei Napoleão Gontijo, por ter me buscado para perto durante a realização dessa pesquisa, e se mantido atento, zeloso e acolhedor diante dos desafios que enfrentei ao longo desse percurso. Obrigada por me lembrar que o Butoh, assim como o Zen Budismo, é transmitido pela prática e pelo convívio, e por me estimular a me manter o mais próxima possível dos(as/es) Mestres(as/ies) e das práticas. Obrigada por seus ensinamentos e pelos materiais concedidos e indicados. Obrigada por, logo de início, me fazer perceber a diferença entre falar/escrever sobre essa pesquisa com o coração e com a mente, e por convidar-me a percorrê-la e materializá-la com o coração, a partir de minhas vivências...obrigada por me ajudar a aceitar a imperfeição, o efêmero, e a dissolver apegos e dualidades...sigo em processo...*Gassho*!

Muito obrigada a todas(es/os) vocês! Seguem comigo a cada passo, a cada linha!

“A los nuestros a los vuestros, aos presentes e aos ausentes, aos vivos e aos mortos.”

(brinde de Dorothy Lenner)

À Dorothy Lenner.

Às memórias de Takao Kusuno e Felícia Ogawa.

Resumo:

Essa pesquisa reflete sobre poéticas e processos criativos que se fizeram presentes na Dança-Teatro de Takao Kusuno, partindo de duas perspectivas: o Butoh como filosofia e a percepção do efêmero como elemento fundamental ao Butoh de Takao Kusuno. Takao Kusuno nasceu em 1945, na província de Hokkaido, no Japão, e mudou-se para o Brasil em 1977, onde viveu e criou até o ano de sua morte (2001). No Brasil, Takao concebeu e dirigiu 14 espetáculos de Dança-Teatro, muitos deles premiados, criou a Cia Tamanduá de Dança-Teatro, e participou da formação e transformação de diversos artistas da dança do país, muitos deles (as) reconhecidos(as) nacionalmente e internacionalmente. Takao Kusuno teve grande importância na História da Dança-Teatro no Brasil, tanto por suas poéticas e processos criativos, inusitados para o período, e que ainda hoje geram reflexões e provocações, quanto por ter sido responsável, junto à sua esposa e companheira de arte e vida, Felícia Ogawa, pela inserção do Butoh no país, do qual Takao havia se aproximado no Japão, anteriormente à sua vinda para o Brasil. Takao não denominava suas criações como Butoh, mas como dança-teatro, porém trazia o Butoh como filosofia de vida; e vida e arte eram indistinguíveis e imbricadas para esse diretor. Fui aluna de Dorothy Lenner, atriz, performer e dançarina, que trabalhou com Takao Kusuno ao longo de muitos anos e foi a mesma quem me direcionou a essa pesquisa, compreendendo que esse registro poderia trazer muitas contribuições a novos(as/es) criadores(as/ies) e pesquisadores(as/ies), tendo em vista que Takao Kusuno modificou profundamente vida e arte das pessoas com as quais conviveu e trabalhou. Essa pesquisa foi realizada fundamentalmente por meio de entrevistas com pessoas que trabalharam e conviveram com esse diretor. Procurei realizar um diálogo entre esses depoimentos e reflexões, e as palavras dos criadores do Butoh (Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno) e de alguns de seus(suas/sues) pesquisadores(as/ies), no intuito de perceber o Butoh como filosofia na arte-vida de Takao Kusuno, e o modo como a ideia de efêmero parecia permeá-lo. Essa pesquisa interessa-se pelo modo como Takao Kusuno adaptou o Butoh ao contexto brasileiro e tornou-o vivo no útero de nossa cultura.
Palavras-chave: Takao Kusuno; Cia Tamanduá de Dança-Teatro; Butoh no Brasil; Butoh como filosofia; dança-teatro; arte-vida.

Abstract:

This research intends to reflect about poetics and creative processes that were present in Takao Kusuno's Dance-Theatre, starting from two perspectives: Butoh as a philosophy, and the perception of the ephemeral as a fundamental element to Takao Kusuno's Butoh. Takao Kusuno was born in 1945, in Hokkaido, Japan, and moved to Brazil in 1977, where he lived and created until the year of his death (2001). In Brazil, Takao conceived and directed 14 Dance-Theatre shows, many of them awarded, created the Cia Tamanduá de Dança-Teatro, and participated in the formation and transformation of several dance artists in the country, many of them recognized nationally and internationally. Takao Kusuno was very important in the History of Dance-Theater in Brazil, both for his poetics and creative processes, that are unusual for the period, and which still generate reflections and provocations, as well as for having been responsible, next with his wife and partner of art and life, Felícia Ogawa, by the insertion of Butoh in the country, which Takao had knowed in Japan, prior to his coming to Brazil. Takao did not call his creations as Butoh, but as dance-theater, but he understood Butoh as a philosophy of life; and life and art were indistinguishable and intertwined for this director. I was a student of Dorothy Lenner, actress, performer and dancer, who worked with Takao Kusuno for many years and was she who directed me to this research, understanding that this researsh could bring many contributions to new creators(as/ies) and researchers, considering that Takao Kusuno profoundly changed the life and art of the people with whom he lived and worked. This research was mainly carried out through interviews with people who worked and lived with this director. I tried to do a dialogue between these testimonies and reflections and the words of the creators of Butoh (Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno) and of some of their researchers, in order to understand Butoh as a philosophy in the art-life of Takao Kusuno, and the way in which the idea of the ephemeral seemed to permeate him.This research is interested in the way in which Takao Kusuno adapted Butoh to the Brazilian context and made it live in the womb of our culture.
Keywords: Takao Kusuno; Cia Tamanduá de Dança Teatro; Butoh in Brazil; Butoh as philosophy; dance theater; art-life.

SUMÁRIO

Prefácio.....12

Capítulo 1 – "O agora e o muito antes" 28

1.1. Aproximações.....59

Capítulo 2 – Poeta do efêmero – O Butoh como filosofia.....105

2.1. Silenciar 113
2.2. Palavras-Butoh: sonhos do espírito, treino das imagens, poemas do corpo.....119
2.3. Caminhar – *suriashi*, caminhadas e o Butoh.....164
2.3.1. Apagar as funções da vontade.....187
2.4. Metamorfoses.....198
2.5. Butoh – dança de mãos e pés.....216
2.6. Depurar.....235
2.7. Ser e não ser Butoh...Dança-teatro.....239
2.8. *Shugyo*, *keiko*, trevas.....257

Capítulo 3 – O mutável no imutável – o Butoh em arte-vida de Takao Kusuno.....272

3.1. O erotismo.....310
3.2. "O Olho do Tamanduá" 330
3.3. "Quimera – o anjo vai voando" 343

Reflexões e reflexos de um círculo inacabado – Considerações ~~finais~~.....357

Referências.....360

Prefácio

Essa pesquisa iniciou-se no ano de 2018, e, portanto, foi realizada em um contexto bastante complexo e assustador, no qual uma triste onda de fascismo assolou o País. Após muitos golpes, o Brasil passou a ser governado, ao longo desses 4 anos, por um presidente que se elegeu por meio de discursos de ódio: à diversidade, à cultura, à educação, à ciência, aos direitos humanos, que assumiu posicionamentos e atitudes declaradamente machistas, racistas, homofóbicas, capacitistas e excludentes das mais diversas maneiras. Junto a isso, vivenciamos uma pandemia mundial, que teve como consequências muitas mortes, desigualdades, o isolamento social, a fome e outras mazelas, que inevitavelmente nos afetam.

Dedico essa pesquisa às 700 mil pessoas que morreram, no período da escrita dessa tese, vítimas da COVID 19 e do descaso do governo brasileiro. Dedico a meus amigos João Henrique Marques Oliveira (Chuck), músico e geógrafo, Anderson Vieira, dançarino e mestre de culinária, e ao bailarino e diretor Ismael Ivo, que partiram em consequência de tudo isso...

Para além das mortes causadas pela COVID-19, pelo negacionismo do Estado, e pela demora na aquisição de vacinas, muitas outras se deram como consequência dos discursos e práticas desse governo: assassinatos de militantes de esquerda, aumento dos números de feminicídios e do genocídio da população negra, indígena e LGBTQIAPN+. Dedico essa pesquisa também à essas pessoas.

Ao longo desse árduo período, estar em contato com as memórias, poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, e com a enorme sensibilidade e afetividade das pessoas entrevistadas para esse trabalho foi um alento inenarrável, do qual sou profundamente grata. A realização dessa pesquisa tem me ajudado a vivenciar tantos lutos, e a tentar transmutar toda essa dor em potência de transformação. Espero que ela possa também contribuir, desses e/ou de outros modos, às pessoas que a lerão.

Peço licença às memórias de Takao Kusuno e Felícia Ogawa (sua companheira de arte e vida) para a escrita dessa pesquisa, e dedico-lhes a mesma, com muito respeito e admiração.

A arte-vida de Takao Kusuno tem como guardiãs as pessoas com as quais esse diretor trabalhou e conviveu, que Hideki Matsuka considera como "um arquipélogo: um conjunto de ilhas banhadas pela memória de Takao" [1]. Takao vive em cada uma delas.

Peço licença também a todas elas, e agradeço imensamente à generosidade das que puderam contribuir com essa pesquisa, compartilhando suas memórias, afetos e transformações. Sem a colaboração das mesmas esse trabalho não seria possível. Dedico essa pesquisa a essas pessoas, e, dentre elas, primordialmente, à Dorothy Lenner, que me trouxe até aqui e tem me acompanhado tão de perto desde o ano de 2013.

Como a maior parte dos(as/es) artistas(es) do teatro e da dança de minha geração (1984), não tive acesso ao trabalho de Takao Kusuno durante muitos anos de minhas formações e vivências em dança, teatro e performance.

Há ainda relativamente poucos registros sobre as poéticas e processos criativos desse diretor, comparados à maneira como impactou a História da Dança, da Dança Teatro e do Butoh no Brasil.

Conheci o trabalho de Takao Kusuno por meio de Dorothy Lenner, minha Mestra no Butoh, e a principal responsável pelo direcionamento dessa pesquisa encaminhar-se às poéticas e processos criativos desse diretor, como veremos no Capítulo 1.

Os aprendizados e as experiências que vêm me trazendo todo esse percurso têm sido profundamente transformadores em minha arte e vida. Sou muito grata pela possibilidade compartilhá-los nessa pesquisa, no intuito de que se perpassem e de que possam também afetar e transformar a novos(as/es) criadores(as/ies) e pesquisadores(as/ies), em sua arte-vida.

A metodologia dessa pesquisa irá embasar-se em revisões bibliográficas e entrevistas semi-estruturadas; e suas análises e tessituras irão delinear-se por meio da cartografia, conforme vermos abaixo.

---

[1] MATSUKA, Hideki. Takao Kusuno: **O marginal da dança**. Bolsa vitae artes/Fundação Japão, 2006.

Metodologia de pesquisa:

1) **Revisão bibliográfica**

Toda a cronologia de Takao Kusuno foi trazida do documentário "Takao Kusuno – O marginal da dança"[2], concebido por seu amigo e parceiro de trabalho Hideki Matsuka, e gentilmente ofertado a essa pesquisa pelo mesmo e por Emilie Sugai. Em fevereiro de 2022, Yuji Kusuno publica, em seu canal do YouTube, um longo trecho desse documentário[3].

"Takao Kusuno – o marginal da dança" traz em si trechos de espetáculos, fotografias e depoimentos de artistas com os(as) quais o diretor compartilhou vida e criação. Os relatos presentes no mesmo demonstram a radicalidade da indistinção entre arte e vida, que também se fará perceptível ao longo de toda essa pesquisa. A percepção de Takao Kusuno como "o marginal da dança" nos deixa pistas sobre posicionamentos e percursos desse diretor.

Esse documentário foi concebido por Hideki Matsuka em 2005/2006, por meio do Programa de Bolsas Vitae de Artes, da Fundação Vitae, com apoio da *Japan Fundation* – São Paulo. Por meio desse projeto, Hideki pôde digitalizar todo o acervo de áudio e vídeo de Takao, e o referido documentário foi a finalização desse processo. Ressalta-se aqui a importância de tais espécies de fomento, que têm se tornado escassas.

As principais referências desse trabalho, no que se refere aos percursos de Takao Kusuno (para além do documentário produzido por Hideki), foram o documentário "Tomoshigue Kusuno, Existência em pulso"[4], realizado por Akemi Kusuno, arquiteta, artista, e filha desse importante artista visual, irmão de Takao Kusuno, de onde foram retirados registros sobre a família e a infância de ambos; o site de Emilie Sugai[5], bem como seu Instagram: "Núcleo Tabi"[6], e canal do Vimeo[7], onde estão registrados muitos

---

[2] idem

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A4QwAEnLoQM&t=12s. Acesso em: 24 de set. de 2022.

[4] KUSUNO, Akemi. **Tomoshigue Kusuno – Existência em pulsos**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JyZM6dTJLuU. Acesso em: 02 de mar. de 2019. Texto do site:

> Trabalho de conclusão de Curso do Senac/ Comunicação Visual sobre a Vida e Arte do artista Tomoshige Kusuno. Um filme com uma visão da filha como espectadora, retratando peculiaridades da personalidade e pincelando todas as atividades deste artista Multidisciplinar. Um Filme despretensioso, sem perfeita finalização, mas com profundos relatos de emoção.

[5] Disponível em: https://emiliesugai.com.br/. Acesso em: 03 de mar. de 2018.

[6] Disponível em: https://www.instagram.com/nucleotabi/. Acesso em: 03 de mar. de 2018.

[7] Disponível em: https://vimeo.com/videosemiliesugai. Acesso em: 05 de abr. de 2018.

arquivos de Takao Kusuno (artigos, vídeos, fotografias); a dissertação[8] de Mestrado e a tese[9] de Doutorado de Patrícia Noronha; a entrevista concedida por Takao Kusuno à Christine Greiner[10], publicada no Jornal "O Estado de São Paulo", em setembro de 1997; reportagens e críticas de jornais e revistas sobre seu trabalho (muitas delas encontradas no site de Emilie Sugai); catálogos de espetáculos (gentilmente cedidos a essa pesquisa por Hideki Matsuka, Marco Xavier, Emilie Sugai e José Maria Carvalho); um treinamento escrito por Takao Kusuno, generosamente cedido por Sergio Pupo; um poema de Takao Kusuno, escrito à Marcelo Gabriel, gentilmente cedido pelo mesmo, fundamental à compreensão do Butoh de Takao Kusuno; vídeos e fotografias gentilmente cedidos por Cícero Mendes; o artigo "A ideia do físico-corpóreo em transformação"[11], escrito por Takao Kusuno e Felícia Ogawa e publicado no livro "Reflexões sobre Laban", gentilmente doado por Hideki Matsuka, e que encontra-se também no site de Emilie Sugai[12]. Quase ao final dessa pesquisa encontrei também um artigo escrito por Felícia Ogawa e publicado no ano de sua morte, em 1997, intitulado: "A Flor no Butoh de Kazuo Ohno"[13]; e a introdução de sua dissertação de Mestrado me foi ofertada (por meio de fotografias) por seu irmão Akio Ogawa. Ambos foram fundamentais a essa pesquisa. Junto a isso, foram também relevantes colaborações os depoimentos e as reflexões sobre Takao Kusuno presentes em artigos acadêmicos, teses e dissertações de pesquisadores(as/ies) brasileiros(as/es) do Butoh, como Simone Martins, Éden Peretta, Christine Greiner e Thiago Abel; e a dissertação sobre Denilto Gomes, produzida por Andréia Vieira Camargo. Todas elas encontram-se nos referenciais bibliográficos dessa pesquisa. A metodologia dessa pesquisa também irá permear revisões bibliográficas sobre o Butoh, o *Ma*, e outros aspectos que envolvem as poéticas e os processos criativos de Takao Kusuno.

---

[8] NORONHA, Patrícia de Azevedo. **Seis espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico.** Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-25102010-163905/pt-br.php. Acesso em: 14 set. 2022.

[9] NORONHA, Patrícia de Azevedo; TELESI, Silvia Fernandes da Silva (orient.). ***Ma* e Corpo erodido.** Doutorado (Tese) –Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

[10] GREINER, Christine. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba**. Estado de São Paulo, p.80. Caderno 2. São Paulo, 27, setembro, 1997.

[11] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **A ideia do Físico-Corpóreo em transformação**. In: **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** Summus Editorial, 2006.

[12] Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em 12 de ago. de 2019.

[13] OGAWA, Felicia Megumi. **A Flor no Butoh de Kazuo Ohno**. Estudos Japoneses, n .17, pp. 43-53, 1997. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141698. Acesso em: 2 set. 2022.

2) Entrevistas

As entrevistas realizadas para essa pesquisa estão disponibilizadas integralmente no Anexo 1 (presente no link de acesso abaixo), onde constam também a cronologia artística de Takao Kusuno e de Dorothy Lenner e vídeos de espetáculos, gentilmente cedidos por Hideki Matsuka, Marco Xavier e Cícero Mendes.

https://drive.google.com/drive/folders/1MKW-xcjHn2RaiQwnlVPh4AhfWYGZWgn?usp=sharing

Considero as entrevistas como fontes primordiais dessa pesquisa, pois foi a partir delas que me pude aproximar-me, de modo mais aprofundado, das poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, e de sua arte-vida. Essas entrevistas foram realizadas de modo semiestruturado. Iniciei-as trazendo às pessoas entrevistadas breves relatos dos caminhos que me trouxeram a essa pesquisa, e disponibilizando-me a escutá-las sobre o modo como percebiam as poéticas e processos criativos de Takao Kusuno e sobre suas experiências com esse diretor.

Após escutá-las durante algum tempo, permitia-me então a trazer-lhes perguntas e propostas de diálogos sobre temas que me inquietavam no trabalho de Takao (como o Butoh, o *Ma*, as memórias, ancestralidades, o rito, *suriashi, shugyo*). Na maior parte das entrevistas esses assuntos foram trazidos pelas pessoas entrevistadas antes que eu os provocasse. Optamos por essa metodologia no intuito de possibilitar que cada pessoa entrevistada pudesse destacar, por si mesma, os aspectos que considerava relevantes nas poéticas e processos criativos de Takao, sem limitá-las às minhas percepções.

O professor e pesquisador Antônio Carlos Gil (1987, p.130, grifos meus) nos traz reflexões sobre a metodologia de entrevistas adotada por essa pesquisa, que vêm ao encontro do contexto no qual a iniciei esse percurso em direção à Takao:

> As entrevistas mais estruturadas são aquelas que predeterminam em maior grau as respostas a serem obtidas, ao passo que as menos estruturadas **são desenvolvidas de forma mais espontânea, sem que estejam sujeitas a um modelo preestabelecido de interrogação**. [...]
>
> A entrevista informal **é recomendada nos estudos exploratórios, que visam abordar realidades pouco conhecidas pelo pesquisador** [...]. Nos estudos desse tipo, com frequência, recorre-se a entrevistas informais com informantes-chaves, que podem ser especialistas no tema em estudo, líderes formais ou informais, personalidades destacadas, etc. (GIL, 1987, p.130)

As pessoas entrevistadas para essa pesquisa foram: Dorothy Lenner (dançarina, atriz e performer que trabalhou com Takao desde o ano seguinte a sua chegada ao Brasil, 1978, participando dos espetáculos: "Transformações", "Corpo 1", "Quando Antes for Depois", "As Galinhas" e "O Olho do Tamanduá"); Marilda Alface (participou também dos dois primeiros trabalhos, "Transformações" e "Corpo 1" e do espetáculo "*Yukon* – Bodas da Ilusão", junto à Emilie Sugai, em 1998); Haroldo Alves (participou do espetáculo "Cataventos II", junto à Denilto Gomes); Jurandir Siridiwê Xavante (teve participação fundamental no espetáculo "O Olho do Tamanduá"); Eros Leme (participante do mesmo espetáculo); Emilie Sugai ("O Olho do tamanduá", "A Flor da Vida", "Fragmentos", "*Yukon* - Bodas da Ilusão", "Quimera – O anjo vai voando"); José Maria Carvalho ("O Olho do tamanduá", "A Flor da Vida", "Fragmentos"); Marco Xavier ("O Olho do Tamanduá" e "Quimera – o anjo vai voando" – versão apresentada no Japão); Key Sawao ("Fragmentos" e "Quimera – O anjo vai voando"); Ricardo Iazzetta (idem à Key e participa de uma das montagens de "Olho do Tamanduá"); Sergio Pupo ("Quimera"); Cícero Mendes (morou com Takao Kusuno por 4 anos, sendo seu aprendiz, e participou da performance "Fragmentos" – considero que, no arquivo de vídeo dessa performance, enviado por Cícero Gomes consta o nome: "Imagem e Fragmento"); Yuji Kusuno, irmão de Takao Kusuno (sua entrevista teve a tradução de Lucio Kubo, gentilmente cedida a essa pesquisa, "pela memória de Takao Kusuno"); Akemi Kusuno (filha de Tomoshigue Kusuno, sobrinha de Takao Kusuno); e Akio Ogawa (irmão de Felícia Ogawa). Patrícia Noronha participou dos espetáculos "Canção da Terra" e "O Olho do Tamanduá". Sua participação se deu por meio de sua tese de Doutorado, intitulada "*Ma* e Corpo Erodido", gentilmente cedida a essa pesquisa, e de sua dissertação de Mestrado: "Seis espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico", nas quais Patrícia Noronha nos traz inúmeros depoimentos e profundas reflexões sobre suas vivências com Takao, dentro outros aspectos enriquecedores de suas pesquisas.

Encontram-se também, digitalizadas no anexo 1, reportagens com entrevistas de Takao Kusuno, Denilto Gomes e Siridiwê Xavante, e o registro em áudio da roda de conversa "Dorothy sua vida na arte"[14], organizada pelo Prof. Dr. Fernando Mencarelli, e produzida pela VII Mostra de Artes Cênicas Tiradentes em Cena, em parceria com a

[14] Divulgação disponível em: https://www.ufmg.br/campustiradentes/index.php/2019/05/17/eventos-do-campus-cultural-ufmg-em-tiradentes-integram-a-mostra-2019-do-tiradentes-em-cena/. Acesso em: 02 de jan. de 2020.

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, na qual Dorothy Lenner foi homenageada. Compunham a mesa desse diálogo Dorothy Lenner, Hideki Matsuka, Carla Andréa Lima (Doutora, Professora do curso de Licenciatura em Dança da UFMG, diretora, dançarina, pesquisadora, praticante do Butoh), Éden Silva Peretta (Doutor, Professor do curso de Teatro da Universidade Federal de Ouro Preto, diretor, dançarino, pesquisador, praticante do Butoh), o Prof. Dr.Fernando Mencarelli, diretor, ator e pesquisador, orientador dessa pesquisa, e eu. Estavam presentes e participaram também desse diálogo Érico Peretta (designer gráfico e membro da editora N-1, onde foram publicadas obras fundamentais para essa pesquisa) e Simone de Mello Martins (Mestra, pesquisadora, produtora e dançarina do Butoh).

Ismael Ivo (participou dos espetáculos “As Galinhas” e “Rito do Corpo em Lua”) foi convidado a participar dessa pesquisa e mostrou-se interessado em contribuir, porém, realizei diversas tentativas e não conseguimos nos encontrar. Ismael parecia estar com muitos compromissos na direção do Balé da Cidade de São Paulo. Pouco tempo depois de uma das últimas tentativas, Ismael enviou-me uma reportagem que relatava que ele havia sofrido um acidente vascular encefálico...ainda pouco depois tivemos a notícia de sua lamentável morte pelo COVID-19.

As contribuições de Ismael Ivo e de Denilto Gomes (1953-1994) se fizeram presentes por meio de entrevistas publicadas.

Entrevistei também para essa pesquisa a Rômulo Lagares, professor de *aikidô*, sobre as compreensões do *Ma* presentes no *aikidô* e ao Sr. Masaaki Yamato, integrante do Budismo Primordial, praticante do templo que Takao Kusuno e Felícia Ogawa frequentavam em São Paulo. Sr.Yamato não conheceu Takao, mas aproximou-me da filosofia dessa doutrina, contribuindo assim para essa pesquisa, e direcionou-me ao encontro da dançarina belo horizontina, praticante do Budismo Primordial, Cyntia Reyder, que trouxe também contribuições fundamentais ao entendimento do Honmon Butsuryu Shu (HBS) – Religião Budista do Caminho Primordial do Sutra Lótus. Essas últimas entrevistas não foram registradas no anexo dessa pesquisa por não se direcionarem especificamente a Takao Kusuno, e trazerem contribuições mais pontuais à minhas reflexões.

Hideki Matsuka contribuiu bastante com essa pesquisa enviando-me livros relevantes sobre o Butoh e sobre Takao Kusuno, vídeos de espetáculos, disponibilizando-se a muitas consultorias, e promovendo um jantar, onde pude entrevistar a ele e a Key Sawao, Ricardo Iazzetta, Marco Xavier e Dorothy Lenner, na presença de Erico Peretta,

e onde pude vivenciar o convívio e a afetividade, que se mostraram relevantes nos processos criativos de Takao Kusuno.

3) Práticas

Ao longo dessa pesquisa procurei também realizar práticas com pessoas que trabalharam com Takao Kusuno (além das que já vinha realizando com Dorothy Lenner, que me trouxeram a essa pesquisa), como um modo de aproximar-me de suas poéticas e processos criativos via corpo, criação e sensibilidade.

No ano de 2018, por meio da Lei de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, eu e o dançarino Anderson Aleixo convidamos a Haroldo Alves para realizar a revisão de dramaturgia e o direcionamento cênico do espetáculo "Variáveis Ocultas" (que havia estreado em 2017, na Campanha de Popularização do Teatro e da Dança). Nessa vivência, Haroldo Alves nos trouxe práticas e processos criativos que havia experienciado com Takao Kusuno, e iniciou um aprofundamento em cada detalhe das ações, que passaram a desconstruir-se, encontrando, em sua simplicidade e depuração, suas verdadeiras necessidades. Nesse encontro, o espetáculo foi ganhando maior densidade, profundidade e potência de comunicar-se, "de alma para alma", como dizia Dorothy Lenner.

Realizei dois cursos com Emilie Sugai, um deles no Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART) da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, onde eu ministrava aulas de expressão corporal para o curso técnico de teatro. Indiquei Emilie Sugai para ministrar esse curso de extensão, do qual participei. Realizei também um curso de dança online com ela, no contexto da pandemia, e iniciei um processo criativo sob sua orientação. Antes de iniciarmos esse processo, Emilie assistiu a vídeos de algumas de minhas criações, e tocou-se exatamente pela versão de "Variáveis Ocultas" pós olhar de Haroldo Alves, por meio da qual me trouxe como imagem para a pesquisa "Francesca Woodman" - performer que já permeava, sem que Emilie soubesse, minhas inspirações criativas. A percepção de Emilie das intenções reveladas por cada movimento era muito profunda, e por meio de imagens, delicadeza e densidade, ia me conduzindo a aprofundamentos. Fiz aulas com Key Sawao, Ricardo Iazzeta e José Maria Carvalho. Em todas(os) essas(es) criadoras(es), é constante, ao longo de suas aulas e conduções, a referência à Takao Kusuno, e o relato de que a experiência com Takao modificou profundamente a suas maneiras de criar e de viver.

Procurei, ao longo desses 4 anos, realizar práticas em Butoh também com pessoas que não trabalharam com Takao. Devido ao isolamento social as aulas online tornaram-se muito comuns, o que favoreceu que eu pudesse estar em contato com criadores(as) de diferentes locais.

Realizei aulas com Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama ao longo de muitos meses (ambos praticaram o Butoh com Kazuo e Yoshito Ohno por muitos anos). Ana e Nishi contribuíram imensamente para essa pesquisa com seus depoimentos, reflexões e generosos diálogos sobre dúvidas que eu lhes trazia.

Realizei o curso "Ressonância Corporal", com Yumiko Yoshioka, dançarina e diretora japonesa de Butoh, ex-integrante da Cia Ariadone, primeira companhia feminina de Butoh, fundada por Ko Murobushi e Carlotta Ikeda, em 1974. Takao Kusuno trabalhou com Ko Murobushi e Carlotta Ikeda, e foi uma honra imensa essa aproximação. Yumiko sensibilizou-me profundamente quando, ao saber de minha pesquisa, ofereceu-me alguns de seus poemas, onde reflete sobre as mudanças trazidas pelo Butoh à sua vida.

Realizei também cursos presenciais de Butoh com Éden Peretta e Thiago Abel, que muito me afetaram e transformaram, e práticas de criações coletivas com Simone Martins, Marlon Fabian e Warlen Marques, pesquisadores e praticantes do Butoh, que foram trocas extremamente generosas, e potencializadoras.

As aulas de Danças Populares Brasileiras que comecei a ministrar, como Professora Substituta do curso de Licenciatura em Dança da UFMG ao longo desse período, também me trouxeram contribuições fundamentais a essa pesquisa, por retomarem meus contatos e convivências com importantes Mestras e Mestres da nossa cultura, que pareciam dialogar com o Butoh de Takao Kusuno - em seus ritos, filosofias e modos de ensinar a cada instante dos dias...

4) Metodologia de análise e escrita

Para a análise dos materiais e elaboração dessa pesquisa optei pela metodologia da Cartografia. Essa metodologia foi concebida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Gattari, autores que inspiram e permeiam minhas reflexões e as de autores(as/ies) com os(as/es) quais trabalhei, como Kuniich Uno, Suely Rolnik, Peter Pálpelbart e Paul B. Preciado.

Nessa via de pesquisa, o(a/e) pesquisador(a/e) "se coloca como pesquisa juntamente com seu objeto" (RICHTER; OLIVEIRA, 2017, p. 29). "Em cartografia, o que interessa

é o que se passa entre, o que extrapola fronteiras, o que transborda as bordas, as delimitações" (idem). Ao adentrar ao Butoh, e às poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, os(as/es) leitores(as/ies) certamente perceberão as coerências e encontros entre essa escolha metodológica e os temas e reflexões que movem a essa pesquisa. Até esse instante, posso afirmar que o modo como se configuraram suas tessituras, surpreendendo a mim mesma a todo o tempo, definindo novos rumos ao longo do próprio percurso, vem ao encontro das propostas da cartografia. Essa metodologia permitiu-me dar passagem a percursos indeterminados, que vão se criando, se desconstruindo e se recriando ao longo da própria pesquisa, e possibilitou que os caminhos da mesma fossem se delineando enquanto eu os vivenciava e permitia-me ser afetada por eles, conforme refletem os autores abaixo:

> A maioria dos manuais de metodologia indica a necessidade de penetrar no campo da pesquisa sabendo de antemão o que se pretende buscar. O aprendiz-cartógrafo inicia o seu processo de habitação do território com uma receptividade afetiva. Tal receptividade não pode ser confundida com passividade. Na receptividade afetiva há uma contração que torna inseparáveis termos que se distinguem: sujeito e objeto, pesquisador e campo da pesquisa, teoria e prática se conectam para a composição de um campo problemático. [...] Dizemos que o aprendiz-cartógrafo tem no início uma tendência receptiva alta, justamente para marcar esse caráter aventureiro e muitas vezes confuso do início de nossas habitações territoriais. Mas tal confusão, de ordem intelectual, é acompanhada de uma atração afetiva, uma espécie de abertura, uma receptividade aos acontecimentos em nossa volta, que nos abre para o encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é. [...] orientados por uma atitude de espreita (*ethos* da pesquisa), o cartógrafo se guia sem ter metas predeterminadas. Seu caminho (*hodós* da pesquisa) vai se fazendo no processo, indicando essa reversão metodológica que a cartografia exige (*hodós-metá).* Por isso a ocupação de um território numa pesquisa não pode ser iniciada com um problema fechado, sabendo de antemão o que se busca. Tal posicionamento fecha o encontro com a alteridade do campo territorial, permitindo muitas vezes só encontrar o que já se sabia ou, o que é muito pior, não enxergando nada além dos seus conceitos e ideias fixas. Portanto, para o aprendiz-cartógrafo, o campo territorial não tem a identidade de suas certezas, mas a paixão de uma aventura. (ALVAREZ; PASSOS In: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014, p.p. 137-138).

Essa pesquisa foi escrita 20 anos após a morte de Takao Kusuno... Não procuro aqui por verdades absolutas ou caminhos deterministas sobre sua trajetória. Trago, sobre ela, percepções e olhares diversos, traçando rastros e pistas, por onde podemos adentrar às suas poéticas e aos seus processos de criação. A tessitura dessa pesquisa é permeada por afetos e sensibilidades, minhas e de cada uma das pessoas que percorreram comigo essas encruzilhadas.

Diante de tais reflexões, o conceito de "biografema", criado pelo escritor, filósofo, sociólogo e crítico literário Roland Barthes, me foi apresentado pela Prof. Dra. Carla Andrea Lima na banca de qualificação dessa pesquisa, como uma via metodológica que parecia vir ao encontro dos modos de caminhar que eu estava esboçando. A professora e pesquisadora Claudia Pino (2016, p.16) entende que, por meio da ideia de "biografema", Barthes propõe uma escrita que permeia uma "relação entre biografia e autobiografia", ou seja, entre a biografia da pessoa sobre a qual se escreve, e a autobiografia do(a/e) pesquisador(a/e). Pino (idem), afirma que essa relação não deve ser pensada "como parte de uma poética do eu e sim do corpo", de modo que não importam nela tentativas de correspondência absoluta ao que foi vivenciado pela pessoa pesquisada, mas a maneira como os universos de pesquisado(a/e) e pesquisador(a/e) permeiam-se, encontram-se e relacionam-se, a partir dos sentidos e do corpo da pessoa que se encontra em processo de escrita.

Em seu texto-manifesto "A morte do autor" (2012), Barthes realiza um "discurso em homenagem à morte de alguém" (PINO, 2016, p.15), que fez o autor (sobre o qual Barthes escreveu) "sair do mundo dos mortos, reviver, como um monstro" (idem). Barthes (2012, p.64, *apud* Pino, 2016, p.18) revela então que "o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor". Considero aqui que o que é dito como "leitor", podemos compreender, nesse contexto, como "pesquisador(a/e)". Desse modo, o biografema, segundo Pino (idem, p.18), seria "uma manobra" a partir da qual "temos a impressão de que não há verdade anterior à obra", tendo em vista que "toda a verdade" sobre ela "deve ser construída, posteriormente, pelo leitor".

Uma relação imbricada de coexistência entre pesquisador(a/e) e a pessoa sobre a qual se pesquisa se estabelece em um "biografema", abrindo também espaços para percepções e recriações dos(as/es) próprios(as/es) leitores(as/ies). No trecho abaixo, Pino (idem, p.p.18-19, grifos meus) explica a relação de convívio que se estabelece entre eles (as/us) nessa via:

> [...] não é o herói de uma biografia [...] mas apenas um "resto" do que ele foi e que, de alguma forma, continua vivo. Mas, para isso, ele precisa de uma espécie de hospedeiro, o leitor. Assim, **esse novo autor, só pode ser definido em termos de uma convivência: ele não é um, é sempre dois** [...]
>
> Como definir esse "resto" do Outro que transmigra para dentro de nossa vida (da vida do leitor)? Ora, Barthes **só pode defini-lo por meio de sensações, ou, em outras palavras, como corpo** [...].
>
> Nesse momento, a palavra "corpo" tem duplo significado: por um lado, podemos considerá-lo como sendo as **sensações** (auditivas, táteis, gustativas); por outro, como **a evidência da morte, do "corpo morto" do autor**. Ora, essa

> evidência se dá exatamente porque **quem vive essas sensações, nesse momento, é o leitor, e não uma narrativa da vida já passada do autor**. Por isso**, Barthes define a palavra que é o centro dessa reflexão, "biografema".** O termo não deve ser compreendido em termos de um elemento particular do autor, mas como **aquilo que foi do autor, e que depois se dispersou ou se "disseminou":**
>
> > **(...) se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos "biografemas", cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir trocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão** (BARTHES, 2005 C, p. XVII).

O encontro com essa proposta metodológica trouxe alento e conforto a duas de minhas grandes e recorrentes preocupações: a viabilidade das interferências de meus afetos na trajetória dessa pesquisa, e a legitimidade de uma pesquisa que trazia como tema as poéticas e processos criativos de um diretor, mas que era realizada por alguém que não os vivenciou, transmitidos diretamente por Takao, mas encontrou-os no corpo e nas palavras das pessoas com as quais Takao criou e conviveu.

Confesso que sinto mais intimidade - em meu léxico e nos referenciais que me permeiam - com a metodologia da cartografia, porém, essa referência trazida por Carla Andreia me foi extremamente acolhedora, e me deixou mais à vontade em relação aos modos de fazer que configuraram essa pesquisa.

A proposta, trazida pela ideia de "biografema", de que o(a/e) pesquisador(a/e) traga à obra suas próprias sensações, como evidências "do 'corpo morto' do autor" (pessoa sobre a qual se pesquisa), parecia vir ao encontro do Butoh de Tatsumi Hijikata.

Hijikata dizia que sua irmã morta dançava em seu corpo, e provocava-nos a permitir que os(as/es) mortos(as/es) ganhassem vida e dançassem em nossos corpos, que nos ensinassem o Butoh.

> Eu gostaria de fazer os gestos mortos dentro do meu corpo morrerem mais uma vez e tornar os mortos, mortos novamente. Eu gostaria de ter uma pessoa que já morreu morrendo repetidamente dentro do meu corpo. Posso não conhecer a morte, mas ela me conhece. Costumo dizer que tenho uma irmã morando dentro do meu corpo. **Quando estou absorto em criar um trabalho butoh, ela retira a escuridão do meu corpo e come mais do que o necessário. Quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu me sento sem pensar**. Para mim cair, é para ela cair. Mas há ainda mais em nosso relacionamento do que isso. **Ela me diz: "Você está totalmente imerso em dança e expressão, mas o que você é capaz de expressar surge de alguma forma por não o expressar, não acha?" Então ela desaparece silenciosamente. Ela é minha professora; uma pessoa morta é minha professora de butoh.** Você tem que valorizar os mortos. Porque nós também, mais cedo ou mais tarde, algum dia distante ou próximo, seremos convocados, devemos fazer preparativos extraordinários enquanto vivos para não entrarmos em pânico quando chegar

> a hora. Você deve aproximar-se dos mortos e viver com eles. (HIJITATA, 1985 *in* TDR, 2000 p.77)[15]

Ao iniciarmos nossa entrevista, Emilie Sugai disse-me: "Takao vive em mim" (SUGAI, anexo, p. 42). O Prof.Dr. Éden Peretta, no mesmo contexto da qualificação dessa tese, disse que percebia a figura de Takao, nessa pesquisa, como um fantasma, que dançava em mim e nas pessoas entrevistadas. De fato, eu gostaria de ser capaz de deixar Takao dançar em mim ao longo dessas páginas...ciente de minhas limitações, de nosso distanciamento físico e temporal, e em contato com o biografema, pude assumir a mim mesma que estarei também recriando suas memórias e trajetórias, por meio de meu próprio corpo e de meus afetos...As palavras de Kazuo Ohno que se seguem, demonstram o encontro do Butoh com tais propostas e experiências...

> **O fantasma e eu conversamos. O fantasma e vocês também conversam. É uma questão de alma, de espírito** – o que parece muito distante da vida cotidiana. Mas lá no fundo de minha alma, num dado momento, há o diálogo. **Não um diálogo de conceitos, feito com a cabeça. Não sei ao certo, mas é uma espécie de diálogo entre espíritos, assim; um diálogo entre uma alma e outra, no âmago do coração.** (OHNO, 2016, p. 48)

Desse modo, Takao dialoga conosco nessa pesquisa, por meio de nossos corpos, almas e sensações.

5) Linguagem

Trago agora considerações finais desse prefácio, acerca da utilização da linguagem que se fará presente aqui.

Nas pesquisas atuais têm sido privilegiadas as escritas "Butô" ou "Butō"; opto aqui, porém, por escrevê-la como "Butoh", como o faziam Takao Kusuno, Felícia Ogawa, e como tem sido escrita pelas pessoas entrevistadas para essa pesquisa. Ao longo das

[15] I would like to make the dead gestures inside my body die one more time and make the dead themselves dead again. I would like to have a person who has already died die over and over inside my body. 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 and eats more than is needed. When she stands up inside my body, I unthinkingly sit down. For me to fall is for her to fall. But there's even more to our relationship than that. She says to me, "You're totally immersed in dance and expression. but what you are able to express emerges somehow by not expressing it, don't you think?" Then she quietly disappears. She's my teacher; a dead person is my butoh teacher. You've got to cherish the dead. Because we too, sooner or later, some day far or near, will be summoned, we must make extraordinary preparations while alive not to be panicked when that time comes. You must bring the dead close to yourself and live with them. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

citações surgirão também as outras maneiras de escrita, a depender do lugar de onde vieram. Emilie Sugai reflete sobre essa escolha:

> **E:** Vocês escrevem Butoh, com "h", né? Estou optando por trabalhar na tese com a maneira como vocês escrevem....
> **Em:** É, eu acabo escrevendo Butoh, da forma que eu conheci...mas às vezes ponho acento... depende do momento, da pessoa... Alguém comenta isso, acho que naquele livro "O soldado nú", porque eu acho que esse Butō, de uma certa forma, tem algo mais da Europa, e Butô, com circunflexo, seria abrasileirado, algo assim... Mas na escrita japonesa têm os fonemas japoneses, que se falam em português, e tem uma escrita pra isso...e nesse caso, esse "o" alongado, seria assim: Butoh, pra falar que tem um prolongamento...alongamento do "o"... (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho; **Em:** Emile Sugai, anexo, p.47)

Proponho aqui a utilização das flexões de gênero neutra e feminina, junto à masculina, mesmo consciente de que tais propostas ainda não foram aceitas gramaticalmente. Insisto em trazê-las, ainda assim, por coerência a minhas concepções políticas e ao Butoh, que deu voz a corpos transexuais, transgêneros e femininos, em seus gritos, revoluções, vulnerabilidades e potências. Agradeço ae amigue, atore e produtore Cris Diniz, pelas frequentes consultorias no aprendizado da utilização da linguagem neutra. É importante considerar aqui que quando escrevo sobre "dançarinos(as)" que trabalharam com Takao Kusuno utilizo apenas as flexões de gênero feminina e masculina por não ter havido nesse contexto pessoas que se definiram como transgêneres não bináries.

Trago também considerações sobre o uso das palavras "claro" e "clarear", que se fizeram presentes em alguns trechos de depoimentos e citações. Procurei não modifica-las, e compreendo que, no contexto em que se inserem, essas palavras não possuem conotações racistas, porém, considero importante refletirmos sobre o racismo estrutural que as permeia, estabelecendo concepções positivas ao que é claro e branco e negativas ao que é negro, escuro...Considero aqui a importância de escurecermos as ideias, em coerência à luta antirracista; bem como ao Butoh (que se interessa pela potência dos corpos marginalizados, bem como traz, em seus fundamentos, a busca pelo "escuro", pela escuridão); e também em coerência a Takao Kusuno, que trouxe em seus espetáculos discussões sobre o racismo, e valorizações de perspectivas afro-orientadas, indígenas, e decoloniais. Refletir sobre as conotações que podem ser trazidas por essas palavras, portanto, me parece fundamental, na busca por "escurecer" e "enegrecer" vida e arte. Agradeço à amiga, dançarina, produtora e pesquisadora Ivana Motta, bem como às artistas com as quais venho trocando no grupo de pesquisa conduzido por Ivana (Joicinele Alves,

Rodrigo Antero, Marise Dinis, Mônica Tavares), por me ajudarem a ampliar percepções sobre o racismo e a adentrar a essa luta de modo mais intenso.

Peço licença para a inserção de alguns trechos de citações por vezes mais longos dos que os comumente utilizados nos trabalhos acadêmicos, tendo em vista a relevância dos depoimentos nessa pesquisa, a relação de poesia e afetividade que permeia à trajetória de Takao Kusuno, bem como a compreensão de que o próprio modo como essas palavras se configuram, se entrelaçam, e os intervalos e silêncios existentes entre elas, compõem o Butoh que existe nelas...

6) Percursos da escrita

Arrisco-me a dar saltos de idas e vindas na temporalidade, com o objetivo de um resgate poético, me permitindo à experiência de um tempo cíclico, espiralar, que me parece mais coerente às vias de criação que envolvem a Takao Kusuno e ao Butoh.

Optei por não apresentar nessa pesquisa introdução nem conclusão pois, ao adentrar o Butoh de Takao, penetramos em um círculo inacabado, sem início nem fim...nas palavras de Takao Kusuno: "algo circular que vai e volta...ausência de limites"[16].

Essa tese foi concebida por meio dos seguintes capítulos:

Capítulo 1 – "O agora e o muito antes"

Nesse capítulo trago descrições e percepções iniciais sobre Takao Kusuno, suas poéticas e processos de criação, destacando sua relevância na dança-teatro brasileira e na inserção do Butoh no Brasil. Em seguida (sub.capítulo 1.1. Aproximações) procuro refletir sobre o modo como aproximei-me de Takao Kusuno, e sobre os motivos que me direcionaram a essa pesquisa, considerando o contexto sócio-político atual. Trago também, nesse capítulo, uma introdução às ideias de Butoh como filosofia e "poeta do efêmero", que irão permear e interligar os temas e conceitos dessa pesquisa.

Capítulo 2 – Poeta do efêmero – O Butoh como filosofia.

Nesse capítulo irei refletir sobre o Butoh como filosofia de arte-vida (como era percebido por Takao Kusuno), e suas relações com a noção de efêmero. Essa reflexão foi

[16] KUSUNO, Takao. In: GREINER, 1997, p.80.

realizada por meio de diálogos entre as palavras, poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, e as de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, percebendo, por meio de seus encontros e de suas ressonâncias, um possível entendimento do Butoh como filosofia. A tessitura desse capítulo concebeu-se a partir de dúvidas, inquietações, percepções e descobertas que vieram apresentando-se ao entrar em contato com o Butoh de Takao Kusuno e com o Butoh como filosofia.

Seguiremos a partir dos sub-capítulos:

2.1. Silenciar

2.2. Palavras-Butoh: sonhos do espírito, treino das imagens, poemas do corpo

2.3. Caminhar – *suriashi*, caminhadas e o Butoh

2.3.1. Apagar as funções da vontade

2.4. Metamorfoses

2.5. Butoh – dança de mãos e pés

2.6. Depurar

2.7. Ser e não ser Butoh...Dança-teatro...

2.8. *Shugyo*, *keiko*, trevas

Capítulo 3 – O mutável no imutável – o Butoh em arte-vida de Takao Kusuno

Nesse capítulo iremos adentrar a detalhes mais específicos da trajetória de Takao Kusuno no Japão e no Brasil, observando suas relações com o Butoh, suas criações, poéticas e processos criativos.

3.1. O erotismo

3.2. “O Olho do Tamanduá”

3.3. “Quimera – o anjo vai voando”

Reflexões e reflexos de um círculo inacabado – Considerações ~~finais~~

Nesse capítulo trago considerações, reflexos e reflexões de todo esse percurso, compreendendo esse pressuposto “fim” como a algo infinito e inacabado.

Seguimos juntas(es/os).

Capítulo 1

“O agora e o muito antes”

> O Butoh é uma forma primal de dança que se origina no agora e no muito antes, sem começo, meio ou fim, onde a vida borbulha e instiga o autoconhecimento, extrapolando, assim, a força dos gestos, movimentos ou plasticidade do palco. (Felícia Ogawa)

Fotografia I - Takao Kusuno

Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/.
Acesso em 15 de abr. de 2019.

> Pois são aqueles que se revoltam e põem em risco sua vida os únicos capazes de colocar na balança a morte que os espreita e a morte em vida que já faz parte de seu cotidiano. (Peter Pál Pelbart)

Precisei permitir-me respirar...mais fundo...sempre...para escrever sobre Takao Kusuno. Adentrar, expandir, ampliar-me, dissolver-me, dentro e fora. Inúmeras vezes me perdi. Incontáveis tentativas de fuga diante de tudo o que suas memórias, poéticas e processos criativos me faziam acessar. Fez-se necessário envolver-me radicalmente, desafiar-me, desfazer todas as certezas e ainda assim encontrar contornos para essa escrita...esboçar variados percursos, até ser possível traçar um único ponto...Aceitar a vulnerabilidade e o erro como partes fundamentais dessa dança, e do Butoh, que era, para Takao filosofia de vida, me permite a hoje, ainda sem respostas, oferecer-lhes essa escrita.

Ankoku Butoh, dança das trevas, das marginalidades, do sutil, do indigesto, do sublime, do sujo, e do belo, que brotam e desvanecem - inusitados, silenciosos - em tempo orgânico, sem gritar sua presença... Corpos deficientes, transexuais, crianças, mulheres, animais, doentes, mortos, plantas, objetos... segredos das margens que habitam... Deixar-se permear por esses e outros devires... Criação de si, para além de si... No ventre da sociedade do espetáculo, não consumida por ela... na era da força e produtividade, trazer ao palco fragilidades, arriscar fracassar... Suspensões do que se esconde entre... Encontrar o corpo de carne, memórias e desejos que se escondem nessa carne, contida e moldada socialmente... transpassar os corpos sociais... tocar a morte, a prisão, a doença, a loucura, o que vaza, o que transborda... ultrapassar as urgências e limites da própria carne, dar espaço/tempo às alquimias da pele, que constantemente se desfaz e renasce em outras peles, em contornos desconhecidos, estados e devires inusitados... às danças que tomam o corpo para além do "possível", da normatividade, após a zona conhecida... tornar-se um ser liminar, ambíguo, afeito à toda a sorte de crueldades e à toda a potência de vida sublime que as perpassa... dar vida à morte, dar morte à vida... desapegar-se dessas mesmas formas... abrigar toda a roda da vida e suas transitoriedades no próprio corpo, fragmentado, dissolvido, decomposto, extenso, para além de si... tornar-se espaço, coisa, desfazer-se, estar em metamorfose em tempo além de si...

Fotografia II - Tatsumi Hjikata. Fotógrafo: Eikoh Hosoe.

Disponível em: https://nyxbutoh.weebly.com/blog/eikoh-hosoe.
Acesso em: 20 de maio de 2020.

Essa pesquisa tem como objetivo adentrar às poéticas[17] e aos processos criativos do diretor e artista da dança Takao Kusuno, tendo como recortes para essa trajetória - dentre os inúmeros percursos possíveis - a compreensão, trazida por Takao Kusuno, do Butoh como filosofia de vida e arte, e a percepção, trazida por Sergio Pupo, desse diretor como "poeta do efêmero", que me parece inerente ao Butoh de Takao.

Inicialmente chamado de *ankoku butô* - "dança das trevas" - por seu criador, Tatsumi Hijikata, o Butoh pode ser compreendido como um novo modo de se fazer e pensar a dança e o teatro, concebido no final da década de 1950, no contexto de um Japão devastado pela guerra, invadido pelos Estados Unidos, por meio de influências de culturas de vanguarda, contraculturas japonesas e europeias, das danças expressionistas e modernas, de "poetas malditos", e de raízes da cultura popular japonesa, que traziam em si contrapontos à cultura norte americana, imperialista, que se impunha ao Japão.

O Butoh, porém, não se restringe a uma linguagem ou estética. As palavras de seus criadores nos lançam perguntas, convidam-nos a investigações acerca da vida e da morte, das luzes, sombras, estados e formas transitórias que nos habitam, dos vazios, do modo como estamos imersos no todo, como seres que "contêm o Universo",[18] e da própria existência, em seus incontáveis aspectos, como reflete Kazuo Ohno:

> Na minha opinião, vocês devem estar procurando no "Butoh" uma oportunidade para travar um duelo consciente com o solene ato de viver.
> Disse-lhes, antes, que levaria pelo menos cinco anos para aprender o "Butoh". Nos simples movimentos que se ensinam nestes primeiros anos e também nos procedimentos do dia-a-dia já se incluem, com certeza, essas coisas, que lhes disse, que são impossíveis de ensinar e de se descrever por palavras. (OHNO, 1986, p.5)

Kazuo Ohno - o "dançarino venenoso[19]", inspirou Hijikata à criação do Butoh e colaborou intensamente na mesma, bem como na difusão do Butoh ao Ocidente, e tem sido uma forte influência para as artes do corpo no Brasil.

---

[17] O pesquisador e dançarino de Butoh Thiago Abel, em sua dissertação "(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do Butô no Brasil", entende que o Butoh é concebido a partir de matrizes poéticas, questionamentos e reflexões que movem os corpos, diferindo da maior parte das danças ocidentais, que se compõem por meio de matrizes estéticas, definindo códigos e formas.

[18] VERDI, Ligia *apud* OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: N-1 Edições, 2016, p. 17.

[19] "O Sr. O. [Øno Kazuo], um dançarino de veneno mortal e um pioneiro na dança experiencial, um professor inspirador e um amigo, ajudou a levar meus trabalhos de dança para o teatro". (HIJIKATA, 1960 *in* TDR, 2000, p. 39). "Mr. O. [Øno Kazuo], a dancer of deadly poison and a pioneer in experiential dance, an awe-inspiring teacher and a friend, helped carry my dance works to the theatre". (idem, tradução Carolina de Pinho e Marlon Fabian)

Na impossibilidade de definir o Butoh, conforto-nos dizendo que refletiremos sobre ele ao longo de toda essa tese, junto à trajetória, às poéticas e aos processos criativos de Takao Kusuno.

Fotografia III - Kazuo Ohno. Fotógrafo: Eikoh Hosoe.

Disponível em: https://nyxbutoh.weebly.com/blog/eikoh-hosoe.
Acesso em 12 de jul. de 2018.

Takao Kusuno, diretor e artista da dança, performer, iluminador e artista visual, nasceu em 1945 em Yubari, província de Hokkaido - Japão, e mudou-se para o Brasil em 1977, onde viveu e criou até o ano de sua morte, 2001 (com um pequeno intervalo de retorno ao Japão entre os anos de 1992 e 1993). No ano seguinte à sua chegada ao Brasil, Takao Kusuno conhece e une-se amorosamente a Felícia Megumi Ogawa (nascida em 21/05/45 e falecida em 05/06/97) [20], historiadora e pesquisadora do teatro e da dança, que se tornou grande parceira de arte e vida - tradutora, assistente de direção, produtora e cocriadora - fundamental ao longo de sua trajetória no Brasil.

[20] Disponível em: https://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Akio_Ogawa. Acesso dia 12 de julho de 2018.

Fotografia IV - “Takao Kusuno, Felícia Ogawa, Shiro e meninos de uma comunidade”.

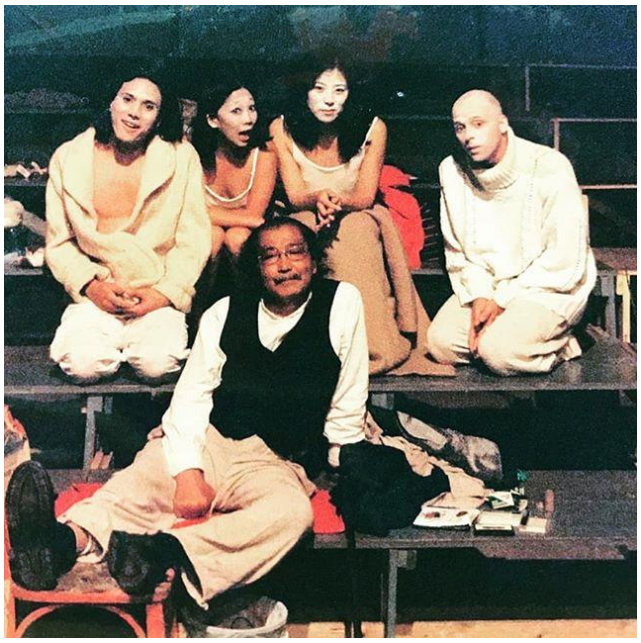
Disponível em: NORONHA, 2017, p.20.

Durante esse período no Brasil, Takao concebeu e dirigiu 14 espetáculos de dança teatro, muitos deles premiados e de relevância nacional e internacional, e foi parte fundamental da formação e transformação de diversos artistas da dança do país, muitos(as) deles(as) reconhecidos(as) nacional e internacionalmente: Ismael Ivo, Denilto Gomes, Dorothy Lenner, Marilda Alface, Renée Gumiel, Marcelo Gabriel, Haroldo Alves, Julio Villan, JC Violla, Patrícia Noronha, Emilie Sugai, Key Sawao, Ricardo Iazetta (Cia Key e Zetta), José Maria Carvalho, Marco Xavier, Vera Sala, Sergio Pupo, Cícero Mendes, Eros Leme, dentre outros(as/es).

> Com *Corpo 1*, recebe o prêmio de melhor diretor de dança da Associação Paulista de Críticos de Arte (Apca), em 1978. [...] Recebe dois prêmios da Funarte em 1995, Estímulo e Prêmio Mambembe; o Prêmio Villanueva, de Cuba, pelo melhor espetáculo por *Olho do Tamanduá* (1995)*;* e o prêmio Flávio Rangel/ Funarte (1997), pela consolidação da Cia. Tamanduá de Dança Teatro. Colabora com seu irmão, Yuji Kusuno, na organização da vinda do artista japonês Kazuo Ohno (1906-2010) ao Brasil, em 1986 e 1997. É homenageado no evento *Vestígios do Butô* (2003), com a remontagem de duas obras e, em *Tokyogaqui* (2008), em comemoração aos 100 anos da imigração japonesa. Kusuno tem sua arte discutida no vídeo *Takao Kusuno: O Marginal da Dança* (2005-2006), dirigido por Hideki Matsuka.[21]

[21] TAKAO Kusuno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18418/takao-kusuno. Acesso em: 16 de maio de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Fotografia V - Takao Kusuno (abaixo). Da esquerda para a direita (acima): Sergio Pupo, Key Sawao, Emilie Sugai e Ricardo Iazzeta.



Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEIh7knnR3u/. Acesso em 09 de jun. de 2019.

Takao inaugurou um novo olhar e novas possibilidades para a dança no país, com seus processos de criação, que ultrapassavam os limites da sala de ensaio, permeados de muito rigor, amorosidade e afetividade. "E nesse rigor o que aprendi foi um afeto muito grande" (CARVALHO, anexo, p.81).

Uma entrega absoluta, profunda e sensível permeava as escolhas desse diretor, derivando em um comprometimento ético-estético constante, que subvertia aos padrões estabelecidos, e transformava as pessoas com as quais criou e conviveu. Takao "não fazia concessões" em sua arte (SUGAI, anexo, p. 49), e "detestava as representações do status quo" (PUPO, anexo, p.158). Suas subversões e "desobediências" (IAZETTA, In: MATSUKA, 2006), compunham, de modo intenso, sua maneira de criar e existir.

"Takao Kusuno: o marginal da dança", assim o descreve Hideki Matsuka, (amigo, assistente de direção, tradutor e iluminador de Takao), no título do documentário que concebeu sobre ele. "Takao foi mesmo um homem no mundo. Permanece seu sorriso, seu olhar profundo, suas desobediências, seu amor por uma mulher, seu traço, seu rastro, seu movimento." (idem). A dançarina Dulce Aquino comenta sobre Takao:

> Não só o trabalho artístico de Takao marcou o cenário da dança contemporânea no Brasil na década de 70. Sua conduta como artista e pesquisador foi um exemplo para uma nova postura profissional. Sua preferência por um teatro de 200 lugares, abrindo mão da pauta do Teatro Castro Alves, um dos mais bem equipados e melhores da América Latina, pois considerava o Teatro Santo

> Antônio mais adequado à proposta cênica a ser apresentada. Sua preferência por uma hospedagem improvisada – nas dependências da Universidade – para ter mais tempo e concentração para os ensaios. Opções que fugiam do estrelismo da maioria dos coreógrafos. Como coordenadora do evento não me surpreendi com as atitudes de Takao. Desde os primeiros diálogos que travamos (possivelmente não era diálogo pois Felícia estava sempre falando e pensando junto) vi que se tratava de um artista muito especial. Ficamos amigos.[22]

Indistinção entre arte e vida, política e estética, artes visuais, dança, teatro e performance, Takao não encontrava fronteiras entre esses espaços. A poética e estética de seus espetáculos e os caminhos de seus processos de criação eram inusitados para o período e ainda hoje me parecem importantes de serem revisitados. "Os primeiros trabalhos, *Transformações* e *Corpo 1*, com Dorothy Lenner e Julio Villan, ambos de 1978, apresentam **novos modos de perceber o tempo, o corpo e o espaço**"[23].

Takao dilatava tempo e espaço nos(as/es) espectadores(as/ies), por meio de suas trilhas sonoras, que instauravam estados contemplativos, das poéticas minimalistas de suas cenografias, desenhadas, por um exímio artista visual em percursos de luz e sombra, efeitos de gobos[24], janelas, raízes, portais, que abriam espaços infinitos, poucos objetos de cena - velas acesas, rede de caça, maracá e cesto indígenas, balões, asas de anjo - que provocavam, comunicavam, dançavam...seus figurinos eram costurados pelos(as) próprios(as) dançarinos(as), e traziam memórias vivas, como o quimono da mãe de Takao, dançado por Dorothy Lenner, e o quimono de um performer, amigo do diretor que veio ao Brasil, utilizado por Emilie Sugai. Takao cuidava pessoalmente de cada um dos elementos da cena.

---

[22] AQUINO, Dulce. In: **Catálogo do evento "Vestígios do Butoh".** Gentilmente cedido por Emilie Sugai (arquivo pessoal da autora)

[23] Idem.

[24] Chapa de metal onde são recortadas imagens que transpassam a luz, formando desenhos no palco, compostos de sombra e luz.

Fotografia VI - Eros Leme.

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”.

Fotografia VII - Ricardo Iazzeta, ao centro, Sergio Pupo, no canto direito.

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “Quimera – o anjo vai voando”.

Fotografia VIII - Sergio Pupo

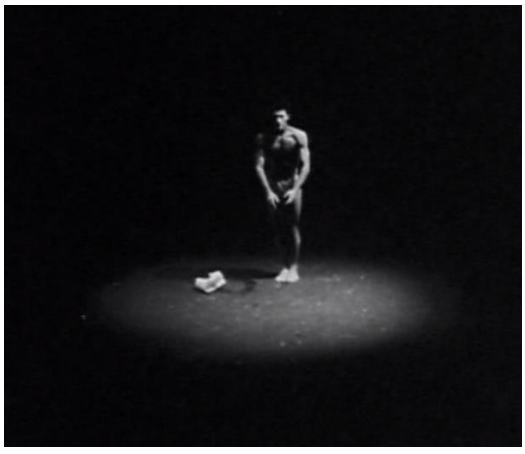
Fotografia extraída de vídeo do espetáculo “Quimera – o anjo vai voando”

> Takao foi um artista completo. Com ele pude apreender, ao longo de 10 anos de convivência e diversos trabalhos realizados sob sua direção, a maestria de seu olhar como criador: na construção do corpo junto ao dançarino; na maneira como concebia sua iluminação: a luz que perfura os espaços de escuridão para desvendar e revelar a imagem e sua ação dramática; sua concepção de trilha sonora, pesquisa detalhada dos sons do ambiente e fusão com músicas de compositores. Trouxe também a noção do espaço cênico em sua tridimensionalidade: os universos da *luz, do som e do tempo*, elos da linguagem coreográfica. (SUGAI, 2016 [25])

Takao dilatava tempo e espaço nas(os) criadoras(es), por meio dos *suriashis*, presentes em todo ensaio - longas e lentas caminhadas, estimuladas por imagens como pés que caminham sobre ovos sem os quebrarem, quadris que pesam, sugados pela terra, e outras que veremos mais cuidadosamente ao longo dessa pesquisa. Takao conduzia seus processos criativos por meio de poucas palavras, algumas imagens e muitos espaços vazios, por meio dos quais os(as) criadores(as) absorviam e recriavam suas propostas. Espaços de silêncio, tempo de submergir o que precisava ser dito, de observar o que insistia...os gestos minimalistas e dilatados de suas cenas traziam neles a potência e a latência de incontáveis outros movimentos - depurados, filtrados "em gotas homeopáticas" (LENNER, anexo, p.129).

> **Sua vinda "deu novo rumo à sua e à nossa história**, começando com o espetáculo 'Corpo I', no Museu de Arte de São Paulo. O experimento inaugurou mais que uma 'interpretação diferente' do dançarino J.C. Viola. Era **um novo corpo, dançando na aparente imobilidade, em estado crítico** e que lhe valeu o prêmio de melhor diretor em 1978, pela Associação Paulista de Críticos de Arte".[26]

Fotografia IX - J.C. Viola



Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo "Corpo 1"

[25] SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao**. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/, 2016. Acesso em 13 de mar. de 2019.
[26] Disponível em: https://www.bunkyo.org.br/br/2016/07/no-universo-de-kazuo-ohno-o-mestre-da-danca-buto/. Acesso em 10 de jan. de 2019.

Fotografia X - Dorothy Lenner e Marilda Alface

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “Corpo 1”

Como exímio performer, Takao concebia seus espetáculos como ritos, criando porosidades entre dançarinas(os) e público. As transições e os espaços vazios entre as cenas eram também importantes cenas. Cultivava nelas o *Ma* - tempo/espaço entre - que tornava possível a cada estado submergir, ganhar forma e desvanecer a seu tempo, gerando suspensões, transições naturais e rupturas vivas, que mantinham dançarinos(as) e espectadores(as/ies) atentos(as/es) ao aqui e agora.

Fotografia XI - Emilie Sugai

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “Quimera – o anjo vai voando”

Fotografia XII - Key Sawao (ao centro), Emilie Sugai, Ricardo Iazzeta e Sergio Pupo (à direita)

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “Quimera – o anjo vai voando”

> E ele fazia desenhos muito bonitos no caderno dele [...] as flechas, era lindo ver como ele tinha a clareza **de montar a composição espacial com aqueles intervalos super importantes dentro da história do Butoh, desse tipo de dança, os vazios, onde tá cheio, onde tá vazio, criar o Yin e o Yang que são matérias primas desse tipo de trabalho**. (PUPO, anexo, p.138)

Compunha suas dramaturgias com um olhar atento ao efêmero e à impermanência de cada estado/imagem, delineando cuidadosamente os espaços entre o nascer e perecer de cada cena, como aos círculos inacabados do Zen Budismo - “*Enso*”, “círculo Zen”, símbolo da impermanência, do vazio (*Mu)* - que, segundo Hideki, Takao pintou diversas vezes em seus últimos anos de vida. “Então, apesar de ele ser um artista, **um poeta do efêmero**, bem efêmero mesmo, um poeta sobre névoas, ele tinha uma concretude muito forte da plástica [...]”, disse Sergio Pupo (anexo, p. 136), em entrevista concedida para essa pesquisa.

Imagem I – Enso – Círculo Zen

Disponível em: https://ar.pinterest.com/gseromantero/enso_circulo-zen/.
Acesso em: 15 de fev. de 2019.

> O círculo aberto representa a interdependência, o desenvolvimento, o caminho que leva da ignorância à sabedoria [...]. Representa a impermanência, o princípio e fim de tudo e, também está relacionado com a ideia do wabi-sabi, a beleza da imperfeição. É um símbolo do absoluto que combina em si o visível e o invisível, o simples e o profundo, o cheio e o vazio. Representa a força, a elegância, o equilíbrio, a harmonia, a natureza cíclica da vida, a realidade, o Universo, entre muitas outras coisas. Mas, independentemente de como seja entendido, o enso é antes de tudo uma expressão da mente do artista que o desenha.[27]

Takao Kusuno foi um dos principais responsáveis pela inserção do Butoh no Brasil, tendo sido ele, Felícia Ogawa, a produtora Ameir Barbosa, e seu irmão Yuji Kusuno, os primeiros a proporcionarem a vinda de Kazuo Ohno para o país.

No catálogo desse evento, Takao, Ameir e Felícia refletem sobre esse encontro, e revelam suas motivações em promovê-lo:

> **Recebendo Kazuo Ohno em nossa terra**
>
> Desejo e sonho, ter Kazuo em palco brasileiro. Mola mestra que nos impulsionou a realizar esforços para a concretização. Sempre nítido que, além do desfrutar da beleza do momento artístico, a convicção primordial da oportunidade de conviver com o ser que **dedicou sua existência buscando a real importância da vida humana.**
>
> Somos indivíduos de vivências diferentes (japonês radicado, nipo brasileira, brasileira cabocla-calabresa), habitantes da terra brasileira em cujo útero guarda uma heterogenia racial, onde a cultura é o resultado das diversificadas interações sócio-culturais, provocando a ausência de uma uniformidade de identidade nacional. Encontramos no Oriente, um mestre com linguagem contemporânea, cujo pensamento não é apenas sua terra de – origem – o Japão

[27] Disponível em: https://olharbudista.com/2021/11/01/enso-o-circulo-zen/. Acesso em: 15 de fevereiro de 2019.

> – ou o desenvolvimento de uma arte, e sim dotado de uma proposta humana universal, que nas últimas décadas vem crescendo através do trabalho peregrino de Kazuo.
>
> **União do Ocidente-Oriente no veículo da expressão artística, outro aspecto de importância – inquestionável. Vemos este intercâmbio, não sob o modismo do século, mas buscamos atingir a essência das reais necessidades do panorama cultural brasileiro.**
>
> **A linguagem de Kazuo busca a retomada dos valores nacionais, provocando a reflexão da importância de que cada país busque o seu próprio desenvolvimento e expressão, mantendo sua integridade, tendo por essência a vida humana, respeitando cada um de acordo com suas peculiaridades**.
>
> Ser responsável por este elo e, sentir a comprovação da concretização do desejo e sonho, com a cumplicidade infindável de pessoas que foram se somando em diversos momentos desta caminhada é extremamente gratificante.
>
> **Que Kazuo Ohno, no ano de 1986, deixe as notas musicais do hino à paz, desperte o reconhecimento da razão da existência humana- que é a valorização da própria vida**.
>
> Não existe forma escrita ou falada que possa transmitir a você, Sábio da Humanidade, nosso reconhecimento e agradecimento por chegar até nos.
>
> Organizadores. (BARBOSA, KUSUNO, OGAWA, 1986, p.29)

Takao, Felícia e Ameir refletem sobre a relevância, não apenas artística, da primeira vinda de Kazuo Ohno ao Brasil, considerando que havia nela um "hino à paz", um despertar à razão da existência humana: "a valorização da própria vida", e um estímulo para que cada país busque, em seus contextos, o desenvolvimento de sua expressão e a importância da vida humana.

Emilie Sugai comenta sobre a importância desse evento na História da Dança no Brasil.

> Kazuo Ohno e o butoh só se tornaram conhecidos no Brasil em 1986 quando de sua primeira turnê pela América Latina no cone sul, passou pelas cidades de São Paulo, Brasília e Buenos Aires arrebatando plateias e o meio das artes cênicas brasileiras com sua extraordinária dança. E aqui faço um parêntese, para falar um pouco da memória de nossa dança: os responsáveis por tal empreitada o trio de artistas-produtores Takao Kusuno, Felícia Ogawa e Ameir Barbosa, com o apoio de Antunes Filho e Ruth Escobar. Nesse período o butoh já era conhecido na Europa e nos EUA como uma importante linguagem artística. Mas de pouco conhecimento dos artistas brasileiros. Apenas os próprios Antunes, Ruth e Naum Alves de Souza viram, quando Ohno mostrou pela primeira vez fora do Japão em 1980 no Festival Internacional de Teatro de Nancy sua obra-prima **Admirando La Argentina**. (SUGAI, 2016) [28]

Yuji Kusuno, em entrevista ofertada a essa pesquisa, comenta sobre sua colaboração nesse evento, bem como sobre os impactos do mesmo no Brasil e no trabalho de Takao.

[28] SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao**. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/, 2016. Acesso em 13 de março de 2019.

> Takao, juntamente com sua esposa Felícia, fez a produção deste espetáculo que seria apresentado em agosto de 1986 no teatro do SESC Consolação, enquanto eu ficava no Japão para fazer o meio campo. O resultado artístico da apresentação de Kazuo foi tão explosivo, a ponto de muitos espectadores se verem em lágrimas, como se a mão divina os tivesse tocado. A partir de então, muitos espetáculos de Butoh passam a ser vistos no Brasil, inclusive alguns do próprio Kazuo.
>
> O impacto do Butoh, causado pela apresentação de Kazuo, se espalhou pelo universo de dança no Brasil. As obras de Takao passaram a ser chamadas de Butoh, embora ele próprio, nunca o admitisse. Visto hoje à distância, acho que a expressão advinda do corpo humano encarnando contraste entre o silêncio e movimento fazia lembrar o elemento existente em Butoh. Da minha parte, havia sugerido que chamasse esse tipo de montagem de teatro-dança. (KUSUNO, Yuji, trad. KUBO, Lúcio, anexo, p.264)

Takao Kusuno é citado em diversas pesquisas brasileiras relacionadas ao Butoh, como nas de: Christine Greiner, Éden Peretta, Thiago Abel, Andréia Vieira Abdelnur Camargo, Simone de Melo Martins, Patrícia Noronha, dentre outras. Colaborou artisticamente com alguns dos principais responsáveis pela difusão do Butoh para o Ocidente, dentre eles(a): Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Carlotta Ikeda, Akaji Maro e Ko Murobushi. "Registra-se que o primeiro espetáculo de Butoh fora do Japão foi o de Carlota Ikeda e Ko Murobushi no ano de 1978, em Paris.". (OGAWA, 1997)[29]

No ano de 1997, Takao concede uma entrevista a Christine Greiner - a única entrevista desse diretor que pude encontrar - onde, em poucas palavras, Takao nos traz grandes reflexões sobre o Butoh e sobre sua trajetória, que serão apresentadas ao longo dessa pesquisa. Nesse diálogo Takao relata suas colaborações à Carlotta Ikeda e Akaji Maro.

> Fiz composições cênicas para Carlotta Ikeda (hoje em Paris) e para um espetáculo de Michiko Yano e companhia de Akaji Maro, Dairakuda-kan. Com Maro, participei do primeiro espetáculo grande usando ankoku butô (a dança das trevas, como foi chamada originalmente por Hijikata). (KUSUNO, anexo p.284. In: GREINER; KUSUNO, 1997)[30]

[29] OGAWA, Felicia. **O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito.** Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

[30] GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba.** Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. Digitalizada em Anexo p. 283 - 286.

Fotografia XIII - Carlotta Ikeda, Ko Murobushi y Tadamitsu Agatsuma, 1970.

Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=3070246339894129&set=a.1378371305748316. Acesso em: 30 de fevereiro de 2019.

A amizade e as trocas com Carlotta Ikeda permaneceram ao longo de sua trajetória, segundo relata Sergio Pupo.

Fotografia XIV - Audição de integrantes para lançar a Cia Ariadone, com Ko Murobushi como produtor e Sanae Ikeda (mais tarde Carlotta Ikeda) como bailarina principal [ao centro], 1975.

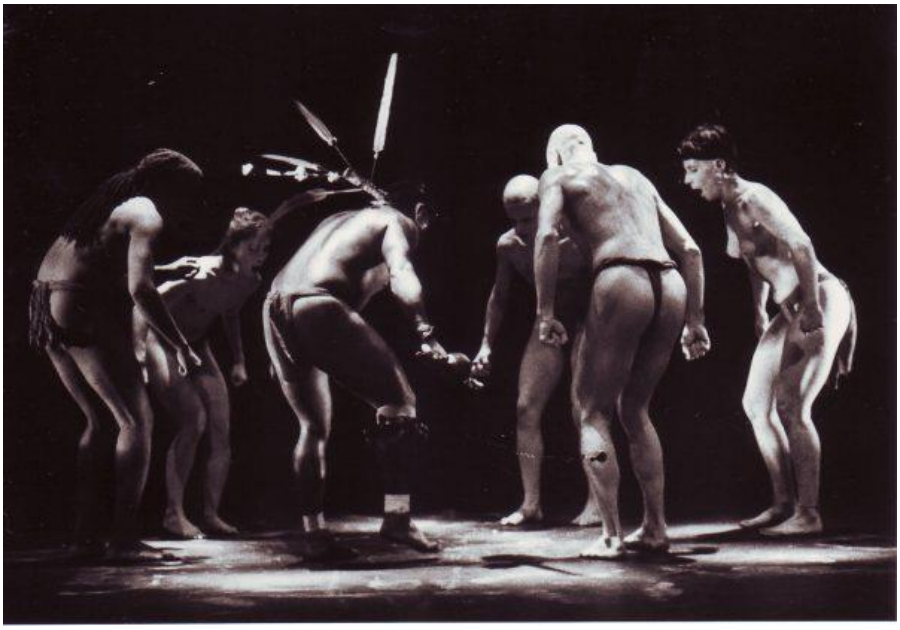
Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=3070244049894358&set=a.1378371305748316. Acesso em 03 de março de 2019.

Da mesma maneira como Tatsumi Hijkata buscou nas raízes da cultura japonesa elementos e fundamentos que se contrapunham à cultura norte-americana, imperialista,

imediatista, dualista e predatória que lhes estava sendo imposta, Takao e Felícia procuraram nas raízes no útero brasileiro fundamentos de subversão à essa mesma ordem, que parecia interessar-lhes perturbar. Sobre tais questões, Felícia Ogawa, no catálogo do espetáculo "O Olho do Tamandua"[31], no ano de 1997, reflete:

> O Butoh tem hoje 37 anos. Nasceu no Japão de uma realidade tumultuada do pós-guerra e [...] vem aplicando um "soco no estômago" nos racionalistas do mundo. Sua linguagem ainda hoje se encontra em pleno processo de transformação pois se trata de uma expressão viva da arte que possui universos ainda não desvendados. É impossível imaginar o Butoh estratificado. [...] A filosofia predominante era o próprio redimensionamento do nacionalismo nas linguagens artísticas, propondo uma total liberdade e ruptura com o moralismo da época, e também com a excessiva influência estrangeira que fazia os japoneses se distanciarem do eixo de sua própria cultura. [...] não buscava explorar o japoneísmo, mas nascia de um verdadeiro questionamento do homem contemporâneo face a suas angústias, aos problemas do viver, partindo da reflexão sobre a origem da própria vida. Buscava-se o rito da vida. Era o agora e o muito antes. No Brasil [...] o Butoh passa a ser amplamente conhecido com a vinda de Kazuo Ohno, em 1986. Antes porém, sua linguagem, sem ter sido utilizada esta terminologia, já era conhecida em meio da dança e das artes através dos trabalhos de Takao Kusuno [...] O *Olho do Tamanduá*, é considerado um espetáculo de dança Butoh brasileiro [...] procurando revalorizar e transformar manifestações arquetípicas de identidade corporal e do universo sensorial. Remete os olhos às raízes primordiais tanto individuais quanto da realidade em que vivem ou nascem. Este é um dos pontos básicos da linguagem Butoh.

Fotografia XV – Espetáculo "O Olho do Tamanduá"



Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

[31] OGAWA, Felicia. **O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito.** Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

Brasil, primordialmente indígena, útero violentado, espaço usurpado. Brasil construído pelas mãos de reis e rainhas(es) africanas(os/es) - sequestrados(as/es), escravizados(as/es) - que realizaram todo o plantio nessas terras e seguem impedidos(as/es) de realizar a colheita. Fizeram-se presentes na obra "O Olho do Tamanduá" imagens poéticas que denunciam o genocídio dos povos indígenas e africanos, e que dão voz às suas cosmovisões. Dialogando com ritos de passagem do povo Xavante, e com o candomblé, esse espetáculo traz em si o grito de nossas florestas, a Mãe Terra, a figura revolucionária do cangaceiro, trazida por Takao por meio do olhar, inusitado e potente, para seu feminino, bem como ancestralidades e revelações das corporeidades de cada dançarino(a). Nos capítulos que se seguem iremos adentrar a essas percepções.

As reflexões de Hijikata que se seguem parecem vir ao encontro de tal proposta, e por meio dela podemos notar a potência revolucionária e de transformações do rito no Butoh, de Hijkata à Takao Kusuno: "A dança [...] é um meio entre o espírito e o impulso de um ritual secreto, para derramar a carne e o sangue dos jovens, acaba em terminá-los como armas letais que sonham"[32]. (HIJIKATA, 2000, p.47)

Em "Quimera", participaram do processo de criação imagens do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), a poluição destrutiva do "vale da morte" – Cubatão, corpos nus em contextos de guerras e hospitais, dentre outras.

Os espetáculos de Takao nos fazem refletir que o cenário de guerra, de onde nasceu o Butoh, também se faz presente no contexto brasileiro: no genocídio da população indígena e negra, no epistemicídio de suas culturas, na destruição das matas, nas desigualdades sociais, e nos abrem portais para recriar outros mundos possíveis.

Os processos criativos de Takao Kusuno acessavam elementos fundamentais dos universos de cada dançarino(a), e os colocavam em diálogo com questões que transpassavam e ultrapassavam suas subjetividades, como as guerras, o nazismo, as lutas sociais, vida e morte, adoecimentos, relações de poder, perdas, amor, erotismo, vulnerabilidades e potências, provocando a percepção das relações intrínsecas entre subjetivo e coletivo, e de suas constantes transformações. Tudo isso era permeado pelo Butoh enquanto filosofia, ainda que Takao não nomeasse seu trabalho como Butoh.

[32] The dance, which is a medium between a spirit and an impulse to a secret ritual for the sake of pouring into the flesh and blood of young people, ends in finishing them as lethal weapons that dream.

> Takao Kusuno não nomeia o que desenvolve artisticamente. Seu trabalho, porém, apresenta a "proposta mais preciosa do butô: a investigação de como um corpo artista muda de estado, passando de corpo morto a corpo vivo, da aparente imobilidade à ação, do silêncio à palavra encarnada" [33]. Quando transposto para outras culturas, o butô desperta debates acalorados. Como assinala a pesquisadora Christine Greiner (1961), ele deve ser entendido como "um campo de conhecimento e uma metodologia de pesquisa do corpo que tem como princípio assombrar as certezas e dogmatismos que permeiam a nossa existência" [34]. [...] Na análise de Christine Greiner, Kusuno propõe "uma conexão não explícita com o butô japonês na busca de uma narrativa autobiográfica do corpo em ambientes específicos, sem necessariamente o 'contar histórias de um sujeito' como um relato consciente e intencional"[35]. Pode-se afirmar que Kusuno procura dar a sua linguagem cores brasileiras, especialmente em *Olho do Tamanduá*, quando se volta para as etnias e os processos históricos do país. Seu último espetáculo, *Quimera – o Anjo Vai Voando*, registra um retorno a temas próprios do butô e evoca sonhos e fantasias ligados a doentes terminais.[36]

Takao trazia também a seus processos criativos aspectos fundamentais da cultura japonesa, que serão desenvolvidos ao longo dessa tese, como as noções de *Ma* e *shugyo*. A diversidade dos corpos que compõem o território brasileiro, suas ancestralidades e memórias interessava à Takao, e dentro dela, esse diretor nos fazia adentrar às vozes que não têm sido escutadas: nossas raízes indígenas, africanas e japonesas. Mesmo sendo o Brasil o país que mais recebeu imigrantes japoneses[37], permanecemos distanciados de suas visões de mundo, bem como das sabedorias indígenas e afro-brasileiras. Takao as trazia à cena e as colocava a dialogar.

> Desde sua chegada em 1977 Takao Kusuno amou as terras brasileiras; casou-se com Felicia Ogawa, uma nipo-brasileira, sua grande companheira de vida e da criação artística. Em seus trabalhos incorporou os elementos de nossa cultura, bem como os elementos da natureza – o homem visto em seu meio ambiente natural e em sua totalidade – visão própria da cultura japonesa, que Takao parece ter mantido como intenção básica: integrou culturas, realidades e gente do Brasil e do Japão. Para tanto incentivou todos aqueles que por ele passaram na busca de uma linguagem própria, na busca de uma identidade cultural, em um caminho onde a vida não se separa da arte.[38]

---

[33] GREINER, Christine. **Vestígios do Butô.** Idança.net**,** Rio de Janeiro, 20 out. 2004. Disponível em: http://idanca.net/vestigios-do-buto/. Acesso em: 03 de out. de 2019.
[34] Idem.
[35] GREINER, Christine. **Autoria na arte contemporânea**. In**:** IV Simpósio O Corpo e a Psique na Arte Brasileira**,** São Paulo, 10 nov. 2006. Núcleo de Estudos Junguianos. Disponível em: http://www.pucsp.br/jung/portugues/simposios_eventos/IV_simposios.html. Acesso em: 03 de out. de 2019.
[36] TAKAO Kusuno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18418/takao-kusuno. Acesso em: 16 de maio de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
[37] Informação disponível em: https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/historia-do-japao/07/03/2019/5-paises-com-a-maior-comunidade-japonesa-fora-do-japao/. Acesso em: 02 de abr. de 2020.
[38] SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao**. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/. Acesso em 05 de maio de 2021.

José Maria Carvalho (anexo, p.95) relata que em uma palestra de Kazuo Ohno perguntaram ao mesmo se seria possível fazer Butoh fora do Japão, e Kazuo lhes respondeu: “Eu já disse isso, eu recomendo que todo mundo que está no Japão estudando Butoh volte pra seus países...volte pra sua cultura”. Para José Maria, “a questão primeira de Takao” seria: “Como fazer Butoh no Brasil?”.

> O Kazuo falou isso pra gente. “E aí Kazuo dá pra fazer Butoh fora do Japão?” (numa palestra que ele deu aqui na USP, que a gente tava presente, inclusive Takao e Felícia estavam lá, e o grupo Tamanduá tava). “Pode fazer Butoh no Brasil?”. E ele falou: “Eu já disse isso, eu recomendo que todo mundo que tá no Japão estudando Butoh volte pra seus países...volte pra sua cultura...”. Fazer Butoh não é ir pro útero da minha mãe, como ele diz? Volte e mergulhe no seio da sua cultura, do seu corpo...e o Takao ia entendendo isso. Acho que o Takao...uma das questões, quando o Takao morre, que eu começo o “Viver Núcleo de Dança”, a primeira questão que a gente partiu,eu chamo “a questão do Takao”, foi: Como fazer Butoh no Brasil? É possível fazer? Como fazer Butoh no Brasil? E isso, eu chamo questão do Takao, primeira. (idem)

De modo semelhante, a dançarina Kurihara Nanako, em seu texto “The words of Butoh”, afirma que Hijikata “explorou exaustivamente o lugar de onde ele veio” – Tohoku - e ao fazer isso, “acabou tornando Tohoku um lugar imaginado além do espaço e do tempo”. Segundo Nanako (2000, p.21), Hijikata, em entrevista, revelou: “[...] há um Tohoku na Inglaterra. O absoluto, a escuridão, existe em todo o mundo, não é? Pensar é o escuro”.

No útero da terra, segundo Ohno, imersos(as/es) em sensações e movências que se materializam entre corpos, ancestralidades, seres e espaços, que lhes compõem; em contato com o *ankoku*, segundo Hijikata, “o absoluto”, “a escuridão”; o Butoh pode ganhar existência em qualquer lugar do mundo, e ambos os criadores do Butoh parecem concordar que não é preciso ir ao Japão para vivenciá-lo.

Takao Kusuno, contudo, não chamava seu trabalho de Butoh. Inicialmente o denominava como teatro dança e, posteriormente, por um período mais longo de sua trajetória, como dança-teatro. Compreendia, porém, o Butoh como filosofia de vida, e, para Takao, vida e arte eram completamente imbricadas e indissociáveis. Essa é apenas uma das incontáveis aparentes contradições que vieram se revelando ao longo dessa pesquisa, por meio das quais Takao caminhou, dissolvendo as dualidades de nossa cultura ocidental e lançando-nos inúmeros questionamentos, como: Porque Takao não entendia seu trabalho como Butoh? Quais seriam as diferenças entre um trabalho artístico

compreendido como Butoh e outro que o traz como filosofia de vida e arte? O que seria o Butoh como filosofia? É possível fazer Butoh no Brasil?

Adentrar a cada uma delas nos leva a, aos poucos, aproximarmo-nos de Takao e de seu entendimento do Butoh enquanto filosofia de arte- vida, desvelando, sobre o Butoh, "os conceitos, não as formas que se tornaram caricaturáveis pelos aventureiros", conforme reflete a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz:

> [...] associa-se o nome de Takao Kusuno ao Butô como se isso desse conta de delimitar o território das suas ações, auto-explicando-se. **Tendo em vista a má compreensão que cerca o tema do butô no Brasil, a associação se mostra rala.** [...] a simples menção ao Butô não avança a compreensão da profundidade do marco que Takao trouxe para a dança brasileira.
>
> Pois que, tomando o sentindo inverso, é a própria produção brasileira de Takao Kusuno que ajuda a clarificar o assunto, mesmo que de forma tangencial. [...] Takao propunha uma forma absolutamente instigante de se pensar um espetáculo cênico, com outra proposta para o tempo e para o espaço. **Era como se os elementos daquilo que se popularizou como butô bem depois (especialmente pós passagem de Kazuo Ohno por essas plagas, aliás, fruto de uma articulação sua), estivessem sendo semeados bem antes. Os conceitos, não as formas que se tornaram caricaturáveis pelos aventureiros**.[39]

Takao e Felícia pareciam importar-se em desvelar o Butoh para além de códigos e estereótipos. Ambos percebiam que se instaurava no Brasil uma compreensão equivocada de que fazer Butoh seria pintar-se de branco, realizar danças grotescas e contorções corporais, o que distanciava as pessoas do que de fato propunha o Butoh. Felícia Ogawa reflete:

> O Butoh dos anos 70 foi considerado da época das ideologias, cujo fio divisor é marcado pelo espetáculo *Nikutai no Hanran* (A revolta do corpo), de Hijikata, apresentado em 1968. A linguagem do corpo foi levada ao extremo. Neste período, o Butoh passou a adotar uma forma e estilo, facilitando, assim, sua identificação pelo público. Surgiram vários grupos que acabaram se transformando em verdadeiros pilares do Butoh. A obra mais representativa dessa fase foi inegavelmente *La Argentina*, de Kazuo Ohno. Foi também a década em que o Butoh atravessou as fronteiras japonesas e conquistou o reconhecimento internacional até mesmo maior do que no próprio país de origem. No entanto, a contradição era latente pois, por ter adotado uma forma, passou a enfraquecer sua postura interior, seu conceito, relegando a um segundo plano a questão do corpo, justamente uma das forças que dera origem ao Butoh. Já nos anos 90, o Butoh passou a vertentes inimaginadas, cuja mutação atingiu o nível do público. Existe um grande interesse pelo Butoh, uma juventude que se diverte com sua linguagem mas que nem ao menos conhece ou ouviu falar em Hijikata. Nessa corrente de transformação, um dos imutáveis no mutável é Kazuo Ohno, que se preocupa em reposicionar urgentemente a linguagem do Butoh na sua origem, contrapondo-se à

[39] KATZ, Helena Katz. **Catálogo do evento "Vestígios do Butoh",** gentilmente cedido por Emilie Sugai. (arquivo pessoal)

> tendência cada vez maior de valorização da forma. Para ele, o que comove no Butoh não é a forma nem o movimento mas sim a alma nela presente.[40]

Patrícia Noronha, dançarina e pesquisadora, que trabalhou com Takao Kusuno ao longo de muitos anos, em sua tese "*Ma* e o Corpo erodido", afirma que "Takao e Felícia, passaram a chamar de ***butozeiros*** esses dançarinos de butoh fajutos, com o corpo como uma forma, que se apresentam geralmente semi-nus, com o corpo maquiado de branco e com uma careta no rosto." (NORONHA, 2017, p.196). Em entrevista à Christine Greiner, Takao Kusuno relata que Kazuo Ohno, em sua vinda ao Brasil, disse-lhes sobre a importância de aprofundar o entendimento sobre o Butoh no país, e revela que Felícia Ogawa tinha o desejo de escrever uma pesquisa nesse intuito.

> O butô mudou de dez em dez anos. Mudou a forma. Mudou o público. Os que assistiam a ele começaram a criar. E há os que consideram que tudo é butô. Virou uma moda. **Quando esteve aqui no Brasil da última vez, Kazuo Ohno conversou comigo. Ele acha que é preciso apresentar o butô claramente. Antes de morrer, a Felícia (*mulher de Takao e assistente nos espetáculos e produções*) queria escrever um trabalho na Universidade de São Paulo para ajudar a esclarecer. O butô não é algo que se receba de fora, muito leve, muito fácil.** Aqui parece que todo mundo faz butô, que é só se apresentar como um fantasma, com uma forma e maquiagem. Mas acho que o butô não vai morrer. Vão aparecer pessoas fortes, capazes de continuar a fazer produções decentes.[41]

O livro "Treino em Poema", lançado no Brasil em 2016, onde encontram-se transcritas falas de Kazuo Ohno durante suas aulas, era um projeto idealizado por Felícia Ogawa nesse intuito. Essa obra foi dedicada às memórias de Takao Kusuno e Felícia Ogawa, por reconhecimento ao trabalho de ambos como difusores do Butoh no Brasil. Constam em suas páginas iniciais: "A publicação dessa tradução é dedicada à memória de Takao Kusuno e Felícia Ogawa".

> O desejo de traduzir o livro de Kazuo Ohno começou há décadas. Era um projeto pessoal de Felícia Ogawa, pesquisadora da dança e uma das primeiras difusoras do butô no Brasil nos idos dos anos 1980, junto com seu marido Takao Kusuno, diretor da Cia. Tamanduá de Dança-Teatro, que aportou aqui em 1977 vindo do Japão. O projeto não se concretizou, pois Felícia faleceu precocemente durante uma das turnês de Kazuo Ohno por São Paulo. Takao tentou retomar a iniciativa, mas problemas de saúde e, posteriormente, sua morte, pouco depois da sua esposa, impediram-no de realizá-lo. Nesse interím, o livro foi traduzido para o inglês por John Barret [...]

---

[40] OGAWA, Felicia. O Olho do Tamanduá: **O Butoh e o rito.** Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

[41] GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba**. Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. Disponível em anexo p. 285.

> O sonho de Felícia se tornou uma "ação entre amigos", retomada graças à diligência da Profª. Tae Suzuki, que nos apresenta, agora, a sua versão em português do livro de Kazuo Ohno. Esta tradução é um convite ao mergulho na experiência de recriação de suas aulas.[42]

Ao entrevistar Akio Ogawa[43] - irmão de Felícia Ogawa – soube que havia também um projeto de Felícia e Takao de que, após a morte de Takao (que já andava doente), Felícia escrevesse sobre seu trabalho. Ambos os projetos foram interrompidos com sua morte precoce e inesperada, em 1997. A morte de Felícia impactou e modificou profundamente à vida e às criações de Takao Kusuno. Akio Ogawa comenta:

> [...] eu chamava a eles de dois em um...porque na verdade onde via um via o outro com certeza...era uma coisa assim, uma ligação muito forte, muito forte mesmo. [...] eu me lembro, depois da morte da Felícia, que eu muitas vezes fui à casa na rua Nova York conversar com Takao, e eu perguntava: "Takao, quem vai seguir o seu trabalho?". E ele fala: "Olha, não tem quem isso...porque o nosso projeto era eu ir primeiro e depois a Felícia organizava todas as coisas pra expor, pra falar, pra tudo...porque ela tava preparada pra tudo né?". E na realidade, o fato de ela ter ido antes, quebrou...quebrou o encanto, quebrou todo o objetivo, e ele dizia: "Olha, eu na verdade hoje só tô esperando morrer, quer dizer, não tenho nenhuma condição de continuar porque o projeto foi tudo errado"...quer dizer, a morte da Felícia foi uma coisa que pra ele estava fora de programa...na realidade ele estava louco para que as coisas acontecessem e que, ele morrendo, a Felícia faria a composição de todas as coisas porque ela tinha essa habilidade, ela foi a mentora de uma série de coisas, e que, foi isso que aconteceu né?
>
> E o que a gente tem no começo da vida do Takao e a Felícia, na realidade, a Felícia conheceu o Takao, e praticamente ela virou uma outra pessoa...não tinha nada que ver a Felícia pré Takao, com o pós Takao, percebe? Virou uma mulher totalmente diferente, ela era uma executiva de uma Cia de Publicidade, e de repente ela foi, ela virou o que a gente poderia chamar...não seria propriamente um hippie, tá certo? Mas ela mudou completamente a vida...uma coisa assim, totalmente diferente...Então, o que dá pra perceber claramente é a força do Takao. Ele tinha um domínio das coisas de tal forma que as pessoas entendiam o que ele tava querendo fazer né?
>
> Agora, a soma dos dois me dizia na época que quem está muito na vanguarda só paga a conta, viu, Carolina? Porque na realidade as pessoas não entendiam os dois...na realidade os dois estavam um pouquinho mais à frente de todos nós, e o que eles falavam não fazia muito sentido pra nós, quer dizer, só foi fazer sentido muito depois...
>
> (**AO:** Akio Ogawa, **CA:** Carolina de Pinho, anexo, p.p. 278-282)

Felícia Ogawa morre aos 52 anos, após a última apresentação de Kazuo Ohno (aos seus 91 anos, no Brasil). Felícia estava produzindo e acompanhando a turnê, e no dia de sua última apresentação, começou a sentir-se mal antes do início do espetáculo. Dorothy a convidou a procurarem um hospital, mas Felícia decidiu permanecer até o fim e assistir

---

[42] VERDI, Lígia. In: OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 16.

[43] Informações sobre Akio Ogawa disponíveis em: https://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Akio_Ogawa. Acesso dia 20 de fevereiro de 2019.

ao espetáculo. Ao final do mesmo, Felícia pediu para sentar-se em um degrau das escadarias do teatro e desmaiou, no ombro de Yoshito Ohno. Foi encaminhada para o hospital e de lá não mais retornou.

A maneira como se deu sua passagem, bem como os desdobramentos de sua perda na trajetória e nas criações de Takao Kusuno me foram narrados na maior parte das entrevistas, e impactou-me profundamente o modo como tais acontecimentos revelaram a intensidade do envolvimento de Takao e Felícia com o Butoh, e a radicalidade do imbricamento arte-vida de ambos. Dorothy Lenner relata:

> Sabe como ela morreu? Estava Kazuo Ohno em Santos, no Sesc de Santos, se apresentando, e a Emilie, o Zé Maria, e uma outra menina e eu fomos de carro até Santos ver. E ela estava de bico né? E eu vi ela, uma cara muito abatida, e eu falei: "Felícia você não está se sentindo muito bem né?". "Não, não tô sentindo bem...". E eu falei: "Porquê que você não vai ao médico?". "Não, não, depois que terminar o espetáculo eu vou.". E eu falei: "Vai agora Felícia! Não deixa pra...". Ela falou: "Não, não, não, eu vou, pode deixar que eu tô bem.". Quando terminou o espetáculo estavam todos saindo, estavam descendo, estava ela, Yoshito, e tinha aquele outro japonês, que o era empresário deles, um baixinho, esqueci o nome dele, e ela disse: "Vamos sentar um pouco aqui no degrau, que eu quero sentar". E sentou, e ele se sentou do lado...e de repente, fez assim (desfaleceu), no ombro do Yoshito...
>
> E ele [Takao] ficou tão desesperado no enterro dela né? Ficou falando assim umas coisas. E eu pedi pras pessoas... E ele dizia: "Felícia, não se preocupe que logo vou te acompanhar, logo vou estar lá". E só falava depois em morrer, morrer, morrer...Mesmo assim ele aguentou 3 anos ainda, mas não era o mesmo...O Hideki ajudou tanto ele, acompanhava, cuidava dele...
>
> (**C:** Carolina de Pinho, **D:** Dorothy Lenner, anexo p.p.182-183)

Após a morte de Felícia, Takao, que já estava debilitado por consequências da diabetes, deprime-se. Ainda assim, concebe, nesse período (de 1997 ao ano de sua morte, 2001), quatro criações - a performance "Fragmentos", e os espetáculos "A flor da vida", "*Yukon* – Bodas da Ilusão", e "Quimera – o anjo vai voando". Hideki Matsuka, Cícero Gomes e todas as pessoas que integravam a Cia Tamanduá lhe foram de fundamental importância nesse contexto, cuidando de Takao e produzindo viagens e apresentações para estimulá-lo a continuar. Takao estava "esperando morrer", como disse à Akio.

Nesse contexto, interessa-se por realizar um trabalho sobre os limiares entre a vida e a morte e sobre o corpo "que os imigrantes japoneses construíram" no Brasil. Takao previa que, ao realizar esse trabalho, estaria colocando sua vida em risco, como comenta no trecho abaixo, em entrevista concedida à Christine Greiner, três meses após a morte de Felícia:

> A dança é muitas vezes representativa, mas deve procurar algo mais interno, senão não se transforma em linguagem. Hoje tenho outras vontades. Há um corpo que os imigrantes japoneses construíram e eu queria trabalhar com isso. Pessoas que estão morrendo. Eu queria conversar com elas. Há poesia, sentimentos de alegria, de tristeza, eu gostaria de explorar isso por meio do butô. Acho que posso morrer depois de realizar isso. Está muito relacionado à minha vida, ao lugar de onde vim, às escolhas que fiz. É uma busca difícil. Talvez para trabalhar esse projeto, eu precise pôr a minha vida em risco.[44]

Imerso em tudo isso, Takao realiza seu último espetáculo, "Quimera – o anjo vai voando", que se passa em um cenário que remete ao contexto de um ambiente hospitalar - onde vida e morte coabitam.

> **H**: [...] O Antunes quando estreou o "Quimera" lá no Pompéia, ele saiu de lá chorando, o Antunes gostava muito do Takao também, achava que era um testemunho da vida dele, do final da vida dele. Porque era um clima meio hospitalar, e ele tava vivendo isso...
> **Z:** O Antunes saiu berrando depois da estreia, falando: "Depois que você fez isso, o quê que eu vou fazer?". Daquele jeito dramático dele.
> (**H:** Hideki Matsuka, **Z:** Ricardo Iazzeta/Zetta, anexo, p.206)

Fotografia XVI - Emilie Sugai, Ricardo Iazzeta, Sergio Pupo e Key Sawao

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo "Quimera – o anjo vai voando"

Takao fez sua passagem 2 anos após a estreia de "Quimera". Poucos dias após a morte de Takao, como ele previa, morreu também Shiro - um cão da raça akita, que "era como um filho para eles": "Takao dizia que quando ele fosse o Shiro também iria para

[44] GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba**. Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. Disponível em anexo p. 289

encontrar a Felícia. E assim foi", relata a dançarina e atriz Marilda Alface, amiga e parceira de trabalho de Takao desde suas primeiras criações:

> Takao e Felícia já vieram em sonho para mim em momentos difíceis que estávamos atravessando. Mesmo após a morte estamos conectados. Felícia, acompanhando Kazuo Ohno numa nova temporada no Brasil, eu acho que foi a última do Kazuo, se eu não estou enganada, e quando da apresentação em Santos, onde eles estavam, Felícia faleceu. O coração cansado parou. Havíamos nos encontrado no SESC Vila Nova, no espetáculo do Kazuo. Ela reclama da fadiga pelo acúmulo de compromissos. Prometi a ela uma boa massagem, que ela dizia estar precisando muito. Seguiria para outra cidade com o Kazuo e eu estava indo para uma temporada, não lembro se em Curitiba, com o teatro Vento Forte, do qual fazia parte. Quando voltei, soube que ela havia falecido. Fiquei atordoada. Fomos para a casa do Takao. Seu semblante era a dor. A dor da perda, foi muita tristeza.
>
> Takao estava com uma diabete avançada, tinha muitas dores no corpo e principalmente nas pernas, sempre precisava ser massageado.
>
> Seguiu trabalhando na beleza e potência do Butoh. Quando fomos vê-lo, em sua última internação, entrei, era uma UTI. Ele abriu os olhos, a lágrima desceu sobre seu rosto, e também não contive a minha lágrima. Ele disse: "Ah, Marilda *San*, por favor, massagear as pernas...muita dor". Não me esqueço. Massageei como foi possível, e foi a nossa despedida. Quando Takao foi embora, o Shiro, o cachorro, que era como um filho para eles, também morreu. Takao dizia que quando ele fosse o Shiro também iria para encontrar a Felícia. E assim foi. Na cerimônia de 49º dia, uma cerimônia budista, o Shiro já não estava mais.
>
> Sinto muita saudade agora, recordando esses momentos e gratidão, sempre. Gratidão a ele por tudo, por todos os ensinamentos e gratidão a todos com quem convivi nesta caminhada com o Takao. (ALFACE, anexo, p.275)

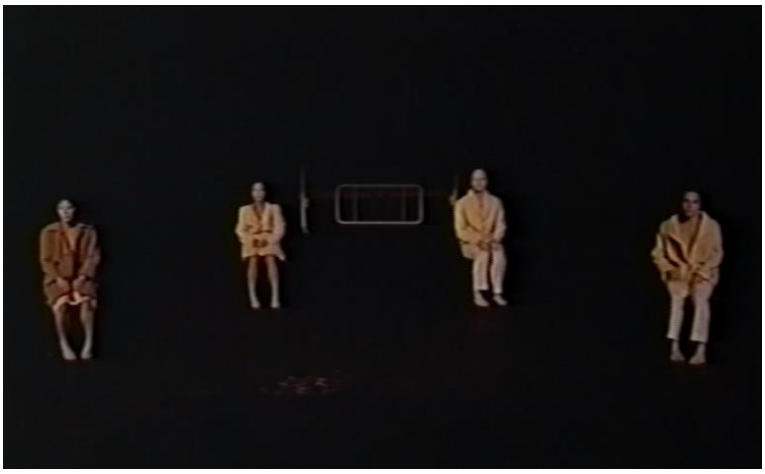
Na casa-ateliê de José Maria Carvalho, dançarino da Cia Tamanduá, há hoje também um cão da raça akita, e muitas outras memórias vivas de Takao habitam nesse espaço-corpo, bem como em todos os outros que visitei ao longo dessa pesquisa.

O performer e dançarino Marcelo Gabriel relata também os impactos da morte de Felícia sobre Takao, e sua despedida de Takao:

> [...] Eu estudei com Kazuo Ohno quando Kazuo veio para o Brasil. E não sei... a Felícia ficou muito emocionada, não sei o que aconteceu, e morreu, teve uma parada cardíaca...
>
> **E:** Quando o Kazuo Ohno estava aqui?
>
> **M:** Sim. E o Takao ficou muito triste, assim. Eu lembro que estava caminhando pela liberdade, apareceu o Takao, com um manto preto, um cajado, e estava uma ventania, e ele olhou pra mim e falou assim: "Marcelo muito forte né?". Aí eu olhei pro Takao e falei assim: "Marcelo muito fraco né?". E ele "pá", nas minhas costas (mostra um tapa), que ele tinha mania de fazer isso, que é um jeito do Zen, eu sou Zen Budista, para você não dispersar a atenção. É um gesto

> ritual...quando você está meditando, vem o Kyosako com um bastão[45]... e bate aqui, entre as omoplatas, para você não dormir...E Takao era budista também, nós dois... Aí eu desenhei um coraçãozinho na mão do Takao... ele sorriu, e morreu no dia seguinte. Foi minha despedida dele.
> [...] Mas eu lembro demais do Takao. Eu estava fazendo esse espetáculo o "Anti-homem", em um festival que chamava Babel, um festival do Sesc, e Takao tava apresentando também, e ele foi me ver de novo... e ele andava com um sobretudo preto, e ele não falava nada, ele só tirou uma foto emoldurada, sabe essas fotos que ficam na cabeceira, da Felícia, e me mostrou, então são coisas que eu lembro do Takao [...] O pilar do Takao era Felícia, então, quando Felícia morreu, ele quis ir embora. Ele era diabético, e ele não podia comer doces e ele falava, me leva numa doceria, queria comer doces... e ele quis morrer... quis ir embora...
> **E:** Em uma entrevista que Takao deu à Christine Greiner ele comenta que tinha o grande desejo de fazer uma criação sobre as pessoas que estão entre a vida e a morte, e dizia que quando ele fizesse esse trabalho, ele poderia ir embora... E o Quimera foi bem isso né?
> **M:** Aquela última cena...Era a morte da Felícia né? Fui assistindo, chegou na última cena eles ficavam parados olhando a cara da....Na última cena, ficavam parados olhando para...horas...
> (**E:** entrevistadora, Carolina de Pinho, **M:** Marcelo Gabriel, anexo p.41)

Fotografia XVII - Cena final do espetáculo "Quimera – o anjo vai voando", à qual Marcelo Gabriel se refere.



Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo.

[45]"Kyosaku - O bastão da compaixão.O kyosaku é muito mal compreendido, depois que experimentamos seu efeito tratamos sempre de pedi-lo quando sentimos necessidade. Embora pareça algo violento na verdade é relaxante e de grande ajuda em longos retiros. Antes que alguém pense que só a Soto Zen (minha escola) usa o kyosaku, as diferenças são assim: Escola Soto: o bastão bate nas costas na altura do trapézio, é usado pelas costas do praticante, este não vê o movimento do bastão. Escola Rinzai: O bastão é aplicado pela frente, os monges meditam de frente uns para os outros ao contrário da Soto em que se voltam para a parede, alguns acham isto mais assustador. Escola Son: (zen coreano) Tanto de frente como de costas para a parede, usa-se também bater nos músculos intercostais ao longo da coluna, para isto o meditante que solicita o bastão tem que se inclinar até o chão. Em todos os casos é muito relaxante para a musculatura das costas, e eficiente para limpar a mente em caso de turbulência e angústia". Disponível em: https://www.daissen.org.br/o-kyosaku-muito-mal-compreendido-depois/. Acesso em: 13 de jul. de 2019.

Ao sentir em seu corpo morte e vida, a carne em revolta na dor de seu maior apego, Takao, poeta do efêmero, não procurou ocultá-las...adentrou às suas sombras mais profundas e as pôs a dançar, percebendo nelas, o que havia, também, para além de si...

Arriscando a própria vida entregou-as à cena: “esse é Butoh”:

> Ele não se conformava porque ele teve inúmeros problemas de saúde durante a vida adulta dele e a esposa dele, que era muito saudável, de repente morreu do nada assim, num infarto fulminante, e ele trazia essa ideia. Então, acho que tem umas cenas no Quimera, que é o espetáculo que eu fiz com eles, que é o último espetáculo dele, que só depois eu fui entender, bem depois, que era um espetáculo bem autobiográfico, porque trazia essa relação com o hospital, também teve o Denilto, vítima da aids, que teve um tempo mais ou menos longo no hospital, e eu consegui entender que era a vida ali, não tinha interrupção entre a vida e a arte.
>
> [...] e nossa peça era sobre a morte, ao mesmo tempo que era sobre a vida, era sobre a morte...e um dia, a gente tava ensaiando numa salinha do Teatro Vento Forte, e tava no final da peça, era um momento lindo, e a gente achou que o Takao ia morrer...ele começou a passar mal e teve uma crise de diabetes, e teve quase um desmaio, começou a passou muito mal... a gente levou ele para o hospital...mas naquele momento veio essa sensação de que aquele trabalho era muito intenso, de que, se ele morresse ali, aquilo era uma obra de arte também, já que se ele morresse ali tava tudo misturado, era indizível, impossível separar...era no final da peça, era um momento em que a gente tinha uma imagem que era muito dúbia, a gente não sabia se a gente estava observando nossa velhice, ou se nós éramos fantasmas, já mortos, observando o pôr do sol, observando o infinito, tinha uma coisa assim de contemplação muito forte...todo mundo teve aquela impressão de que ele podia tá morrendo mesmo...ele tava muito mal, tava com aquelas coisas que tem muito em diabetes, feridas no tornozelo e na perna que não cicatrizam nunca...foi um momento super intenso, a gente ficou muito abalado mesmo naquele dia...e aquele dia, eu lembro que o Takao falou assim: “esse...esse é Butoh né? Esse é Butoh!”
>
> **E:** Depois que ele passou mal?
>
> **S:** É, depois que ele passou mal... [...] parecia que ele tava se referindo a essa junção das coisas, dessa situação que ele tava vivendo, e a arte ali, parecia uma junção muito forte...
>
> **E:** Não separa mesmo né? ...Na entrevista que deu à Christine Greiner, Felícia já tinha morrido, Takao diz que estava com esse interesse de pesquisar tanto os corpos de imigrantes japoneses, quanto essa situação, de hospital, vida e morte, e que ele disse que depois que ele fizesse um trabalho onde ele conseguisse tocar nisso, ele achava que poderia ir...
>
> **S:** E ele fez...
>
> (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, **S:** Sergio Pupo, anexo, p. 139)

Não encontro palavras depois de tudo isso...

Sinto vontade de silenciar e de apenas me disponibilizar a estar aqui...com essas memórias...

Fotografia XVIII - Felícia Ogawa, Shiro, e Dorothy Lenner

Arquivo pessoal da autora.

"O Butoh é uma forma primal de dança que se origina no agora e no muito antes, sem começo, meio ou fim, onde a vida borbulha e instiga o autoconhecimento, extrapolando, assim, a força dos gestos, movimentos ou plasticidade do palco."

(Felícia Ogawa)[46]

[46] Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 02 de jan. de 2020.

Fotografia XIX – Takao Kusuno

Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxFg23undYJ/.
Acesso em: 07 de maio de 2020.

"Acho que a raiz do butô é a relação com o eterno. Algo circular, que vai e volta. Esse é o mundo livre que o butô permite que ganhe existência. Aí a vida e a morte estão sempre juntas. Tem a ver com a eternidade, com a ausência de limites."

(Takao Kusuno[47])

[47] In: GREINER, 1997, p.80. Disponível em anexo p. 284.

Foram, porém, as próprias palavras de Felícia Ogawa e Takao Kusuno, trazidas acima, que me provocaram e convocaram a continuar...

1.1. **Aproximações**

> Eu coloquei uma cerimônia de iniciação para a juventude como o altar do meu trabalho. Talvez seja semelhante ao ascetismo e pode ser chamado de cerimônia de maioridade. Eu gostaria de criar uma dança feita de carne e osso, que eu realizaria com meu próprio corpo, não pela compreensão mútua, mas sofrendo o medo de acreditar e o ato de continuar a experimentar. Hoje, acreditar nas pessoas é um trabalho solitário. Acreditar e continuar vivendo são mitos de atos impossíveis de nomear. Arriscar. (Tatsumi Hijikata)

Conheci o trabalho de Takao Kusuno em 2013, 12 anos após sua morte, por meio da performer, atriz e dançarina Dorothy Lenner, minha mestra no Butoh, com a qual sigo aprendendo desde lá. Na procura pelo Butoh, no desejo por experienciá-lo no útero de minha terra natal, no contexto de minhas vivências, no Brasil, procurei à Dorothy.

Fui ao encontro do Butoh a partir do desejo por experienciar processos criativos que nos levassem a acessar a camadas mais profundas de nós mesmas(es/os), a vias de criação menos racionais e cartesianas, às revoltas da carne, ao que escondemos de nós mesmas(es/os), e que precisa ser tocado e dito, aqui e agora, enquanto artistas, indivíduos e humanidade.

Nesse período eu era dirigida por Ivan Sodré, no grupo EntreCorpos, onde realizávamos criações em dança contemporânea, partindo de investigações dos afetos e revelações de nossas corporeidades, diante de questões políticas, sociais e existenciais. Nesse contexto, Ivan dizia-me sobre sua percepção de um diálogo entre os caminhos e desejos manifestados por minha corporeidade e o Butoh. Passei a assistir muitos vídeos e a buscar leituras, que de imediato me tocaram, abrindo espaços, trazendo estranhamentos, incômodos, estímulos, curiosidades e um grande interesse por aquela via de criação. Os desejos secretos de minha criança, que, ao ser indagada sobre seus sonhos, aos 7 anos de idade, escreveu: “Quero ser médica ou atriz, para conhecer o ser humano por dentro”, pareciam encontrar ecos naquelas danças e nas palavras de Tatsumi Hijikata (SHIBUSAWA; HIJIKATA, 2000, p.51), quando dizia que para vivenciar seu Butoh se

fazia necessário “deixar cair uma escada profundamente em seus próprios corpos e descer a escada”.

> O *butoh* está presente no nascimento e na morte. No *butoh*, o pensamento cotidiano desaparece e **o pensamento mais profundo vem à tona**. A qualidade de expressão do *butoh* surgiu do espírito bruto e do sentimento de abandono escondidos nas pessoas. **As crianças sujas são as que possuem o maior direito ao *butoh*. Isto porque são as crianças que constroem as mais belas formas. Estas formas podem estar relacionadas com o jeito de andar da criança sob a luz obscura e com o ruído da criança que, punindo esta luz, choraminga. E podem se assemelhar ao cochilar do velho magro com o velho dormente que, juntos, deitam lado a lado.**
>
> (HIJIKATA, 2011, p.p.14-15)

Soube do trabalho de Dorothy Lenner e Takao Kusuno por meio do Simpósio “Corpolítico - Corpo e Política nas artes da presença”, realizado pela UFOP, com organização do Prof. Dr. Éden Peretta, onde estive presente no intuito de vivenciar um curso de Yoshito Ohno (filho de Kazuo Ohno, que junto ao mesmo, e a Tatsumi Hijikata, participou da criação e perpetuação da dança Butoh). Chego ao espaço desse curso, inscrita como terceira suplente, de modo que poderia apenas assisti-lo. Sentei-me na plateia, junto a outros ouvintes, porém, à beira do palco, no intuito de absorvê-lo ao máximo, e sentir tudo aquilo um pouco mais em minha pele. Yoshito Ohno criou um círculo de rosas no chão e orientou que cada participante se posicionasse em frente a uma das rosas. Nesse momento, o espaço em frente a uma delas ficou vazio. Havia muitas pessoas assistindo. Aguardei algum tempo, e o espaço permaneceu vazio, à espera, à espreita. Ocupei então o espaço vazio que trazia aquela rosa, roxa.

Nesse primeiro momento, talvez já se anunciassem muitas das descobertas que estariam por vir sobre o Butoh.

A escuta do vazio...

A vida dos objetos...

A percepção do sutil...

A flor seria ali nossa primeira professora, dizia Yoshito. Deveríamos, como ela, conectarmo-nos simultaneamente com as sombras, as trevas, as profundezas da escuridão, e com a luz, o céu, a amplitude. A rosa só existia ao crescer em ambas as direções. Ao caminhar, deveríamos, como ela, ampliar esses contatos. Em seguida, dizia que a rosa era a mesma, vista por todos os lados, em seus 360 graus. Deveríamos caminhar e deixar que a dança acontecesse, permitindo que cada mínimo movimento/estado nos tomasse todo o corpo, que a mesma dança ganhasse existência em cada uma das partes de nosso corpo, como faz a flor - seus movimentos, sentimentos e transformações a abrangem por inteiro.

Deveríamos então deixar encontrarem-se nossa essência[48] e a essência da flor. Transformarmo-nos em flor, para além da mimesis. "Encontramos com a flor quando nos esquecemos dela. [...] Começar uma conversa – mas faço assim e, de repente, ela desaparece. [...] Só por contemplá-la, já nos tornamos flor. Ver é se alimentar." (OHNO, 2016, p.p.31-38). Trabalhamos também com um guardanapo e um corte de seda, conforme descrevi abaixo, no artigo "Encontros com o butô: do registro autobiográfico à dissolução de si"[49]:

> Em minha primeira experiência com o Butô, Yoshito Ohno[50] trouxe-nos uma flor, um guardanapo e um corte de seda. Dizia-nos que deveríamos aprender com a flor a crescer mutuamente tanto para a terra (trevas e sombras) como para o céu (luz e a claridade), conectando-nos com ambos; e que deveríamos mover-nos integralmente como ela, que possui a mesma expressividade se vista de frente, de costas, ou de lado.
>
> "Uma flor, é verdade, não tem frente ou atrás. A flor é também um corpo que nasce para o sol, cresce rumo a ele, mas se encaminha simultaneamente para a escuridão. Há luz na escuridão. Você pode sentir esse conflito de opostos."[51]
>
> Ao iniciarmos o contato com o guardanapo (que era de uma textura muito suave), Yoshito estimulou-nos à descoberta dos espaços "entre" - em nosso próprio corpo, e nos encontros entre o nosso corpo e o espaço, lançando-nos as seguintes perguntas: o que havia nos espaços entre? Como poderíamos, por meio deles, fundirmo-nos ao espaço? Respirar com a parede...Ao trazer-nos o corte de seda, Yoshito comentou sobre sua raridade, e nos mostrou como a seda, e também seu corpo, poderiam ser fortes – puxando ambos os lados com as mãos, segurando-os por inteiro; e frágeis - puxando apenas alguns fios, que se espichavam ao longe, e seu corpo se transmutava naquela fragilidade. A partir dessa imagem, Yoshito nos disse que no mundo atual, e mesmo nas artes, os seres têm se permitido mostrar apenas seu lado forte, belo e alegre. Dizia-nos que, como artistas, teríamos a responsabilidade de vivenciar e de dar passagem, através de nossa arte, à naturalidade e presença de tais transitoriedades: um extremo naturalmente se desemboca em seu oposto, e não

[48] No Butoh, por um lado, não parece haver o entendimento de que há uma essência fixa de cada pessoa, há sempre um corpo vivenciando metamorfoses, estados, *devires,* porém, há também no Butoh um grande interesse, como veremos ao longo dessa pesquisa, na depuração desses estados, no mínimo, que traz um máximo, e fala-se também em essência, dentro dessa perspectiva, como podemos notar no trecho abaixo:

> Um dia eu disse a mim mesmo, "sai, vamos lá, saia". Teria dito isso a meu corpo? À minha alma? À vida em si? Sem notar saltei para fora. As mãos saltaram. A minha essência estava armazenada em minhas mãos, elas se soltaram de meu corpo. Mas não se afastaram de mim, as minhas mãos; elas ficaram por ali, circulando em torno de meu corpo – era a essência, inegavelmente, que se afastava de mim. O espírito, a essência, saltam para fora. Minhas mãos saltam para fora. Vejam aquelas mãos, elas são a melodia interior de vocês mesmos. Havia uma distância eterna. **Eu vi a essência se afastar, independentemente de mim – e pensar que ela tinha sido eu! Agora eu podia contemplar e sentir essa essência como se fosse um terceiro.** Deve ser um jogo. (OHNO, 2016, p. 44, grifo da autora)

[49] MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **Encontros com o butô: do registro autobiográfico à dissolução de si**.In: Dossiê Dança Butô: Diásporas do corpo de carne. Ephemera. Revista do Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto. Vol. 2, n.2, 2019/1.

[50] Essa oficina foi realizada durante o Simpósio Corpolítico - Corpo e Política nas artes da presença, realizado pela UFOP e com organização do Prof. Dr. Éden Peretta, no ano de 2013.

[51] Fala de Yoshito Ohno realizada durante a oficina e retirada de artigo de Luciana Romagnolli para o site Horizonte da Cena à época do referido curso. Disponível em: http://www.horizontedacena.com/vamos-dancar-a-beleza-da-flor-yoshito-ohno-em-ouro-preto-2/. Acesso em 29 de fev. de 2019.

> há dualidade nessa percepção. Yoshito sugeria que caminhássemos com cada objeto e experimentássemos essa relação lentamente, até que encontrássemos nossa alma com a sua. Ao demonstrar tais propostas, Yoshito parecia de fato fundir-se a cada um daqueles objetos, em sua essência, encontrar-se com eles, transformar-se neles. (MAGALHÃES, 2019, p.p.102-103)

Aquela rosa, de plástico, roxa, cor que, no contexto familiar, sempre me foi associada à morte, e em outros espaços que frequentei, a curas e transmutações... A subversão de estar ali, de ter talvez invadido aquele espaço. Realizei todos os dias de curso com meu corpo oscilando entre a vida de cada imagem trazida por Yoshito - que me habitava com intensidade e serenidade - e a tentativa de tornar-me invisível. À margem. Ao final do curso uma repórter veio me entrevistar, dizendo ter sentido a maneira como eu havia me entregado. Ainda entre o transe e a consciência falei com a entrevistadora, ao lado da equipe de produção. Segue abaixo um trecho da referida entrevista:

> Terapeuta ocupacional e estudante de dança contemporânea, Carolina de Pinho Barroso Magalhães, de 28, teve a mesma impressão. "Já era encantada pelo butô, pesquisava muito em livros, raros por aqui. Então, na hora em que você 'fisicaliza', entende a potência dos opostos, do escuro e do claro, por meio das sutilezas dos objetos que ele trouxe. É o máximo no mínimo", explica.[52]

Devido a essa entrevista, bem como ao convite de Yoshito Ohno para que estivéssemos com ele em cena, em seu espetáculo "*Winds of time*" (Ventos do Tempo), e, portanto, da necessidade de ter um nome registrado na portaria do teatro para os ensaios nos dias seguintes, fui, envergonhada, avisar à produção sobre o acontecido. Soube então que aquele espaço vazio e aquela flor eram de fato para terem sido ocupados por mim. Haviam se ausentado a participante oficial e as duas suplentes anteriores a mim, e a equipe, sem me conhecer, havia me procurado para assumir aquele lugar, sem ter me encontrado a tempo.

A sutileza das sincronicidades, minha fragilidade diante delas, a subversão em prol de uma necessidade, verdade, transitória, a marginalidade, a vida, a metamorfose, os desaparecimentos...O Butoh, a meu ver, já se fazia desde ali.

[52] Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/03/14/noticia-e-mais,141031/o-mestre-entre-nos.shtml. Acesso em 02 de ago. de 2018.

As práticas propostas por Yoshito Ohno[53] despertavam lugares e estados inusitados em mim. Aqueles dias afetaram-me, como pessoa e como criadora, de uma maneira muito intensa, e por meio deles, interessei-me ainda mais pela potência dos processos criativos em Butoh, que me pareciam capazes de acessar nossa corporeidade de uma maneira muito densa e profunda, ao mesmo tempo em que difundida, diluída no espaço, nos outros, nos objetos, minimalista e sutil.

Durante esse evento não pude presenciar a fala de Dorothy Lenner, por motivos de trabalho, porém, as dançarinas e amigas Marina Mattiello e Maria Luísa Fonseca a assistiram e disseram-me: "Você que está com tanto interesse em continuar pesquisando o Butoh, deveria procurar a Dorothy Lenner. Ouvimos sua palestra, é uma mulher incrível, que trabalha com o Butoh aqui no Brasil e mora em Tiradentes". Essa possibilidade alegrou-me profundamente. Naquele momento, eu já estava estudando a possibilidade de mudança para São João del Rei, cidade vizinha à Tiradentes, em Minas Gerais, por motivos pessoais, e assim, investigando as possibilidades de trocas artísticas que haveriam por lá, para que eu pudesse continuar me alimentando e criando.

Com o grande desejo de aprofundar-me nessa vivência e pesquisa, pedi à Éden Peretta o contato de Dorothy Lenner. Liguei para Dorothy e conversamos, no intuito de saber se ela aceitaria me dar aulas. Dorothy foi bastante receptiva, quis conhecer-me, como artista e como pessoa. Senti que sua abertura a me receber como aluna não se deu quando soube de meus trabalhos artísticos, de minhas influências e das pessoas com as quais trabalhei, mas sim quando contei sobre o que me movia à dança - partindo de uma afetividade, de um olhar existencial, social, político -, e quando soube de meus trabalhos com dança e expressão corporal na saúde mental, na área social, e com pessoas com deficiências.

Percebo hoje que esse interesse pela arte para além da estética, do status e glamour artístico, mas direcionado ao universo do outro, à percepção de mundo que traz, à sinceridade do desejo pela criação, por desnudar-se, para além de vaidades, e por um envolvimento com as questões sociais e políticas sempre foi fundamental nas escolhas profissionais de Dorothy, e também era algo que permeava de modo muito intenso à vida e arte de Takao.

---

[53] Outros aspectos de relevância ao Butoh foram também abordados nesse curso. Comento mais amplamente sobre ele no capítulo "O corpo limiar", de minha dissertação de mestrado, disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/7870, bem como no artigo "Encontros com o Butô: do registro autobiográfico à dissolução de si", publicado no Dossiê Butô – Diásporas do Corpo de Carne, disponível em: https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/2227.

Mudei-me para São João del Rei e tornei-me sua aluna em Tiradentes. Durante os trabalhos com Dorothy Lenner sentia uma continuidade e um aprofundamento de princípios que eu havia vivenciado com Yoshito Ohno. Antes de conhecê-la pessoalmente, tive um sonho muito vívido com Dorothy, do qual ainda me recordo com precisão. Inicialmente eu estava realizando uma aula com Yoshito Ohno, e chorava muito, incansavelmente, como em um processo de limpeza e de acesso a questões há muito intocadas. Em seguida, no mesmo sonho, encontrava-me com Dorothy, e ela ia, bem aos poucos, explicando-me, parte por parte, tudo o que eu havia experienciado com Yoshito...e me levava a vivenciar novamente, em um tempo dilatado. E de fato, assim tem sido.

Fotografia XX - Dorothy Lenner

Arquivo pessoal, cedido por Dorothy Lenner

Dorothy Lenner é reconhecida por todas as pessoas com as quais convive e cria como uma mulher e uma artista muito especial. Foi homenageada algumas vezes, ao longo desses anos, em Tiradentes, pelos trabalhos que desenvolve, em sua arte e também com a comunidade: crianças, idosos(as/es), pessoas com deficiências, religiosas, etc. Muita sabedoria é sempre compartilhada em suas palavras e fazeres. Cultiva o silêncio, a

poesia nos gestos, junto à uma grande liberdade, coragem e autenticidade. Com uma amorosidade sem tamanho, envolve a todos que encontra. Compartilha questionamentos profundos, que movem incontáveis transformações. Nos tornamos, para além de aluna e Mestra, grandes amigas.

> Olhar tranquilo, sorriso calmo, gestos acolhedores. A expressão de Dorothy Lenner já é um convite à aproximação, um convite à escuta, para compartilhar lembranças e memórias. [...] Em sua narrativa estão claros os sinais do aprendizado com seu mestre Takao Kusuno, sobre a transgressão e superação das limitações físicas pelo bailarino, em um caminho onde a vida não se separa da arte, da criação, da vida e da morte.[54]

Dorothy Lenner nasceu em Bucareste, Romênia, em 02 de abril de 1932[55]. Em 1937, aos 5 anos de idade, Dorothy perdeu seu pai, que faleceu aos 39 anos. Sua avó materna, que vivia na Argentina, convidou sua mãe nesse momento para mudar-se para Buenos Aires com Dorothy e seu irmão. Nessa ocasião, a mãe de Dorothy recusou o convite, porém, em 1939, Hitler invadiu a Polônia e a família recebeu novo convite da avó, alertando para o fato de que não se saberia o que aconteceria no mundo. Perceberam que os diplomatas já estavam regressando a seus países de origem, devido aos riscos iminentes. Migraram então para a Argentina em 1939. Na Argentina, Dorothy inicia sua formação artística, fazendo aulas de dança, esgrima e remo com o professor Otto Werber, de 1941 a 1950.

Em 1953, Dorothy mudou-se para São Paulo, e casou-se com o artista plástico Nelson Leirner, com o qual teve 3 filhas: Vivian Lee Leirner, Alexa Leirner e Nina Leirner. Em 1964, Dorothy separou-se de Nelson Leirner (divorciou-se em 1967). No Brasil, Dorothy foi perseguida pela ditadura militar, por ajudar as igrejas a protegerem pessoas que estavam sendo ameaçadas pela ditadura, conseguindo transferências para as mesmas para fora do Brasil.

No ano de 1953, Dorothy iniciou sua formação em Teatro na EAD -Escola de Artes Dramáticas de São Paulo (atualmente integrada à USP – Universidade Federal de São Paulo), onde, posteriormente, lecionou disciplinas de “Técnica do Ator”. Foi convidada a representar o Brasil como bolsista do Conselho Britânico, no curso *Stage Craft and*

---

[54] Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/10794_DOROTHY+LENNER+84+ANOS+BAILARINA+E+ATRIZ. Acesso em: 19 de out. de 2020.

[55] A cronologia de Dorothy Lenner foi gentilmente cedida por Hideki Matsuka. Tive o primeiro acesso à mesma por meio da exposição “Dorothy Lenner – Memórias”, concebida por Hideki para o Festival Tiradentes em Cena, no qual Dorothy foi homenageada.

Actin, no *British Drama League*. Dorothy lecionou disciplinas de "técnica do ator" também na FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, onde estudou cinema e cenografia. Dorothy vivenciou formações em dança moderna, contemporânea e expressionista (dentre elas, destaca as aulas de dança expressionista vivenciadas com Chinita Ullman, na EAD). Participou do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, da novela "A Grande Mentira", recebeu indicação de melhor atriz pelo espetáculo "Nascida Ontem", do Pequeno Teatro Popular, foi atriz e assistente de direção de Antunes Filho, no espetáculo "A Cozinha", de Arnold Wesker, dentre outros importantes trabalhos em teatro, dança, cinema e novelas.

Dorothy iniciou seus trabalhos com Takao Kusuno em 1978. Segue abaixo um depoimento da mesma sobre sua trajetória e seu encontro com Takao Kusuno, bem como sobre a radicalidade de envolvimento em vida e arte que permeia seus caminhos e suas escolhas:

> Eu sempre procurei uma linguagem para me expressar, mas não com tanto texto. No teatro, eu venho do teatro tradicional, me formei na escola de arte dramática, EAD, diretor era Dr. Alfredo Mesquita...e eu sempre ficava horrorizada...tanto texto, texto, o Shakespeare, os autores brasileiros, e eu sempre pensava: "Tem que existir um sistema, uma maneira de se expressar sem tantas palavras". E isso me aconteceu, em 77, 78, com Takao Kusuno. Eu tinha acabado de chegar da Índia, o que mexeu muito comigo, e então era isso...só que foi muito difícil para mim, porque teatro tradicional você expressaaa...E de repente Takao: "Não...corta, corta, corta, corta...deixa...todo mundo faz muito, você não...corta, segura tudo...e a essência...". Ele dizia assim: "Pega suas memórias, pega a ancestralidade, pega o cerimonial, mistura com suas coisas, filtra...e só pega uma gotinha". Então, eu falei: "Eu nunca vou conseguir isso". Eu já ia desistindo, muitas vezes eu ia desistir, minhas filhas que sabem, que eu queria desistir porque eu falava: "Não, não pode, não vou conseguir não". E no fim...consegui. Por que o Butoh é uma filosofia, não só de trabalho, mas de vida né? Então pra mim, o Butoh é a meditação [...] eu entro assim num estado de, como de transe, é transe mas não total, porque total eu estaria fora de contato, então eu fico muito emocionada, mas ao mesmo tempo é a meditação, então para mim é assim, como uma catarse quando eu tô trabalhando com as outras pessoas...eu uso geralmente várias técnicas, porque eu trabalhei com muitos tipos de técnicas, então hoje em dia eu não sou uma purista butoísta...[...] Também lecionei na USP, na EAD, porque a EAD passou pra USP quando eu entrei. Em 66 eu recebi uma bolsa de estudos do conselho britânico, representando o Brasil em Londres, e eu fiz esse curso que foi importantíssimo pra mim, que tive grandes mestres, e a também convivência com os outros 14 países. Então, quando voltei, Dr. Alfredo me pediu para eu entrar no corpo docente, e aí lecionei 7 anos técnica do ator. [...] na FAAP, da Fundação Armando Álvares Penteado também eu lecionei 2 nos, depois eu pedi demissão das duas faculdades, e me falaram: "Que loucura que você está fazendo, porque você poderia se aposentar e ter uma vida sossegada", e eu falei: "É, mas a minha saúde mental é mais importante"... Eu tinha uma perseguição na EAD, então eu falei: "Porquê que eu vou?". [...] Depois, quando me formei entrei no TBC, no Teatro Brasileiro de comedia, essa coisa toda...Nasceram minhas filhas, primeiro uma em 54, outra em 61, outra 63. E depois conheci o Takao, e Takao me chamou... (LENNER, anexo, p.2)

Dorothy trabalhou e conviveu com Takao Kusuno ao longo de muitos anos, e Takao era uma presença constante em nossas aulas/processos de criação. Diante de tantas experiências, Dorothy sempre relata que Takao Kusuno e o Butoh transformaram radicalmente sua maneira de criar e viver.

Fotografia XXI - Dorothy Lenner em “Transformações – O tempo do Corpo”

Disponível em: https://conectedance.com.br/diaadia/festival-visoes-urbanas-danca-a-cidade-em-sua-12a-edicao/. Acesso em: 15 de abr. de 2020.

Encontrávamo-nos no Espaço Tamanduá (criado em homenagem à Cia Tamanduá de Dança-Teatro, dirigida por Takao Kusuno), um “teatrinho” - como o chamava Dorothy - criado pela mesma, em Tiradentes, com as mesmas proporções do palco do teatro da cidade (teatro Ives Alves), no intuito de facilitar os ensaios e as apresentações. Adentrar àquele espaço, em um condomínio afastado da cidade, silencioso, repleto de objetos simbólicos, já instaurava em mim um estado de quietude, contemplação e escuta de espaços internos e externos. Dorothy sempre me acolhia serenamente, e aguardava com calma meu tempo de adentrar e aderir àquele espaço.

Antes de iniciarmos nossas aulas, Dorothy pediu-me que eu preparasse, para o primeiro dia de encontro, alguma cena que eu houvesse criado para que, a partir dela, pudéssemos trabalhar. Revelou-me que preferia trabalhar assim, mesmo quando ensinava

a um número maior de pessoas, pois, dessa maneira, conseguia propor práticas mais significativas às subjetividades e necessidades de cada pessoa. Iniciávamos o trabalho com Dorothy me assistindo adentrar ao espaço e realizar aquecimentos e alongamentos que me parecessem necessários. Dorothy observava, percebendo minhas escolhas, e algumas vezes propunha exercícios de respiração. Dizia que me era muito necessário respirar...mais fundo, sempre... Em seguida Dorothy me pedia para realizar o *suriashi*, uma caminhada bastante lenta, algumas vezes em silêncio, mas quase sempre com trilhas sonoras trazidas por ela, inspiradas por universos que percebia em minha corporeidade. Orientava-me a caminhar até que algum movimento acontecesse, se rompesse em meu corpo, para além de meu controle, até que algo de fato se fizesse necessário. A partir desse momento eu criava livremente por um tempo e depois retornava à cena em que estávamos trabalhando.

Dorothy trazia-me também túnicas e figurinos, que estimulavam os processos de criação, levando a eles novos universos, arquétipos, imaginários e corporeidades. Essas túnicas eram também recursos para desconstruir vícios de movimentação que eu trazia de técnicas de balé, jazz e dança contemporânea - ao perceber que em mim uma tendência a expressar-me, primordialmente, pelas extremidades do corpo, Dorothy me trouxe figurinos que dificultavam ou impediam os movimentos de braços e pernas, fazendo com que a expressão partisse do centro, das vísceras, das emoções, e que então as extremidades, quando precisassem surgir, viessem em consequência delas, e em relação com todo o corpo e os estados.

Seguem fotografias tiradas por Dorothy Lenner em alguns dos ensaios:

Fotografias XXII – Carolina de Pinho, ensaios com Dorothy Lenner.

Fotografias de Dorothy Lenner – Arquivos pessoais.

Permanecíamos, em média, uma hora e meia em criação, e uma hora e meia em diálogos, nos quais Dorothy me trazia suas percepções, e me fazia perguntas sobre vida,

família, ancestralidades... Eu as respondia, e apenas tempos depois percebia que as próprias respostas me faziam acessar, de modo mais profundo, a símbolos, imagens e corporeidades que começavam a ganhar forma na criação. Parecia um processo de tornar consciente o inconsciente, de trazer as sombras a dançar... Segue abaixo um relato de tal experiência e de percepções e compreensões que surgiram a partir dela:

> Durante aulas que realizei com Dorothy Lenner (ex-integrante do grupo Tamanduá, dirigido por Takao Kusuno), trabalhávamos a partir de uma criação que eu havia iniciado inspirada em mulheres de minha ancestralidade. Ao improvisar sobre elas, Dorothy me fazia perceber os instantes nos quais meus movimentos transcendiam as barreiras da racionalidade, os momentos nos quais a mimesis e a representação desapareciam e eu me fundia àquelas pessoas, vivenciando-as na experiência de minha própria carne. Essa maneira de criar parecia transpassar dores e alegrias de cada individualidade específica, delas e minhas. Eu só conseguia dizer algo ali, quando me desprendia do desejo de dizer, quando me desidentificava daquela memória, ao mesmo tempo em que me colocava em contato com ela. Essas ações pareciam dissolver as urgências do "eu", os apegos e julgamentos da experiência, e simplesmente deixar que memórias e encontros passassem, e me transpassem [...] "A falta de gravidade que o corpo sentia me fazia descobrir o gesto pelo qual engolimos prontamente as formas que surgem por acaso no pensamento". [56]

Um elemento muito constante em nossas práticas, e, segundo Dorothy, fundamental aos processos criativos de Takao Kusuno, era a consciência e permissividade ao *Ma* – palavra/fundamento da cultura japonesa que se refere aos espaços entre, lugares de passagem, tempo-espaço de transição, transformação e latência. "[...] o Ma configura-se como um entre-espaço prenhe de possibilidades" (OKANO, 2012, p.24).

"[...] intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc […] Ma é uma espacialidade intersticial em suspensão, prenhe de potencialidades, um espaço-entre disponível para tudo poder "vir a ser". (OKANO, 2008, p.179, apud MAGALHÃES, 2017, p. 139)

Dorothy não se detinha a conceitos e explicações sobre o *Ma*, mas provocava-me, diariamente, a percebê-lo e experienciá-lo. Dizia que o *Ma* não poderia ser compreendido por palavras e teorias. Assim também o percebia Takao Kusuno, como comenta Key Sawao:

> Esse negócio do *Ma*, a gente é interrogada sobre ele o tempo todo...todo mundo vem falar do *Ma*...
>
> O que lembro do Takao falando muito pra gente é: "Ah bom, tem *Ma"*... "falta *Ma"*... "não tem *Ma*"...então o louco pra mim é que eu acho...acho, que eu sei identificar quando tem *Ma* ou não...mas eu não sei dizer exatamente o

[56] MAGALHÃES, 2019, p. 108. Referência da citação que surge ao final do trecho: HIJIKATA, Tatsumi. **Dançarina doente**. In: Obras Completas op. cit., p.15. IN: UNO, 2008, p.90.

> quê que é... entende? Então falar: o intervalo, o intervalo que é pleno, isso e aquilo, deve ser tudo isso...mas assim, a gente ali aprendeu meio assim, no fazer mesmo...por exemplo, a gente lá no "Quimera" falava: "Ah, tem *Ma*, falta *Ma*", mas ele nunca falou: "*Ma* é isso ou é aquilo", cozido e frito pra gente, nunca. Então, a partir daquele tempo que você fica com ele e vai vivendo, você também vai entendendo quando tem *Ma*, quando não tem, vendo e fazendo...e ele falou isso do *Ma*, que o *Ma* é o grande negócio, que todo mundo fala tanto...e eu sempre digo, eu não sei definir o *Ma*, têm muitas definições, mas eu sinto o *Ma*, quando ele falta ou quando ele tem...(SAWAO, anexo, p.215)

A arquiteta e pesquisadora Michiko Okano, em sua obra: "[MA] Entre-espaço da comunicação no Japão", constata a impossibilidade de defini-lo, pois, segundo ela: "O Ma faz parte do senso comum dos nipônicos e funciona como um signo autorreferencial, ou seja, não apresenta uma necessidade aparente de que sejam tecidas explicações lógicas sobre ele no interior da sua própria cultura." (OKANO, 2012, p.19).

> Ma é, conforme o arquiteto, algo que não se permite definir, tanto que nem os próprios japoneses sabem verbalizar adequadamente o que seja o Ma. Apesar da sua inefabilidade, os japoneses utilizam e identificam Ma no seu cotidiano, através do modo de se comunicar, tanto gestual, quanto verbal. A expressão Manuke (間抜け composta de dois ideogramas que significam respectivamente Ma + tirar = falta do Ma = idiota) existente na língua japonesa, por exemplo, demonstra que a falta do Ma corresponde à falta de inteligência, a uma pessoa ignorante. Não saber obter uma pausa apropriada numa conversa é também falta de bom senso no Japão. O Ma é conhecimento adquirido naturalmente, herança cultural de um povo, e assim, um senso comum enraizado na vida cotidiana. (OKANO, 2008, p.26, apud MAGALHÃES, 2019, p.109)

Dorothy fazia-me perceber a ausência do *Ma* nos momentos em que algum gesto/movimento/estado (que trazia em si a revelação de uma expressão mais profunda, e que, segundo Dorothy, surpreendia a mim e a quem assistia) começava a esboçar-se, e eu rapidamente o interrompia, iniciando outro gesto/movimento/estado, sem antes permitir que o anterior tivesse seu tempo de desvelar-se, vivenciar seu processo e desvanecer-se... por vezes Dorothy me sugeria pausas nesses momentos, para que eu observasse esses estados que se mostravam, e me deixasse ser levada por eles, permitindo que existissem em mim pelo tempo que se fizessem necessários. O *Ma* também se fazia presente quando, por meio do *suriashi*, dilatavam-se tempo e espaço, e instaurava-se, em meu corpo, uma permissividade às metamorfoses.

Cícero Mendes (anexo, p. 244) relata ter vivenciado uma experiência semelhante em seus processos criativos com Takao Kusuno:

> [...] às vezes ele sentia quando a gente estava correndo de alguma coisa [...] aí ele falava fica...fica... E ali a gente ficava, ele dava as costas assim [...] e ficava pintando lá, e eu ficava ali parado, ali brigando, passando todo um ódio, uma

> raiva...aí pronto, aí depois daquilo...aquilo se dizia de outro jeito...se falava...mas isso só se dava pelo *suriashi* né?

Ao longo das pausas, permitíamo-nos acessar e sentir emoções, afetos, memórias e corporeidades das quais, por algum motivo, havíamos procurado fugir. Instaurava-se o *Ma*, tempo-espaço de latência, início da transformação, que se consumava com o *suriashi* e a continuidade das práticas.

No trecho que se segue, Marco Xavier nos traz sua percepção sobre relações entre o *Ma* e as transformações, em diálogo com suas vivências no candomblé:

> **C:** Dorothy falava muito pra mim de algumas coisas no trabalho com Takao...uma dessas que achei muito bonita foi a coisa do *Ma*...esse espaço entre...quando eu apressava um movimento, pulava rápido para outra sensação, criando rupturas...ele falava muito disso com vocês também?
> **M:** É, falava...mas acho que esse conceito é um pouco difícil de entender com a cabeça né? Por exemplo, quando estou numa casa de candomblé, eu vejo, eu sinto o *Ma*... aquele momento...tem um momento que antecede, quando todo mundo vira...parece que o ar fica meio...parece que o tempo é suspenso assim né...aí depois muda...muda, entra como se... como se a gente pulasse uma oitava tocando né? Você tá tocando numa região mais grave aí você vai para uma outra oitava, numa região mais aguda...e numa região mais aguda a gente acessa outros estados de sensibilidade.
> E ele sempre tinha essa preocupação, o Takao, com o tempo da continuidade no movimento, na continuidade das coisas, na aplicação da pausa... mas sempre se falou dessa questão do *Ma*... o *Ma* não é algo que possa se ensinar, se exercitar, talvez seja algo que tenha que buscar né...como é essa questão do tempo né?
> O Yoshito quando veio estava trabalhando muito essa questão da presença né? Então ali, essas práticas podem ajudar a entender um pouco essa questão do *Ma.* (**C:** Carolina de Pinho, **M:** Marco Xavier, anexo, p. 113)

A proposta de experienciar pausas no intuito de ampliar a percepção do *Ma* e evitar a fuga dessa experiência e de suas transformações, trazida a mim por Dorothy, também foi utilizada por Takao Kusuno com algumas pessoas, com outras, Takao valia-se de percursos totalmente diversos, ainda assim, sabíamos que o *Ma* não era uma pausa, que poderia estar presente no movimento, e que a pausa poderia ser a própria incorporação de um novo estado. Ao longo da pesquisa compreendi, por meio de diálogos com o próprio Marco Xavier, bem como com as demais pessoas entrevistadas, que o *Ma* também poderia existir nas rupturas (sobre as quais me questionei no trecho acima), no grito, no humor, nos desafios... Adentraremos ao modo como o *Ma* se fez presente nos processos criativos de Takao nos próximos capítulos; de todo modo, a partir daqueles momentos com Dorothy a experiência do *Ma* passou a me inquietar, e de fato a me parecer algo

importante de ser provocado e vivenciado nos processos de criação, nas composições cênicas e na vida nos tempos atuais.

Enquanto realizava as práticas com Dorothy Lenner, eu participava também do grupo de pesquisa e criação “Grotowski, Deleuze e Educação”, conduzido pelo Prof.Dr. André Magela, na Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Nesse contexto, mostrava-se também fundamental a atenção aos espaços entre. Notávamos que, muitas vezes, em momentos nos quais as pessoas eram surpreendidas por um acontecimento - interno/externo, inesperado, vivo, não previamente calculado - tendiam a evitar experienciar esse espaço entre - que as permitiriam serem afetadas, dar passagem, em seu corpo, aos microimpulsos - e recorriam a reações automatizadas, artificializadas, por meio das quais pareciam escapar do acontecimento e de si mesmas, e adentrar a um espaço protegido, via técnica e normatividade, interrompendo a conexão dentro-fora e a organicidade que estava se estabelecendo.

> Durante esse trabalho, o diretor André Magela nos alertava para a importância de vivenciarmos esse “lugar de não saber o que fazer", "lugar de iminência", "a sensibilização para o microimpulso". "Quando estou aberto para o intermediário deixo que outra coisa aconteça, não deixo que a coisa formatada me domine." (anotações pessoais). (MAGALHÃES, 2017, p.p. 17-18)

A percepção e experiência do *Ma* parecia relevante a processos de criação interessados em investigar o que revelam as corporeidades para além de formatações técnicas e “máscaras cotidianas”; engajados em dar passagem aos impulsos e às imagens do inconsciente materializadas nos corpos; às urgências e revoltas da carne, às suas transformações e confluências micro e macropolíticas; em trazer à tona o que se procura ocultar, dentro e fora de si.

Dorothy Lenner relata que a experiência do *Ma* era algo inicialmente muito desafiador, tanto para ela como para a maior parte dos integrantes da Cia Tamanduá. Passei a notar que tal dificuldade também se fazia muito presente na maior parte dos espetáculos que assisti, e dos processos criativos que vivenciei desde o ano 2013 - quando meu olhar se ativou para esse aspecto. Tem sido perceptível uma tendência a encurtar essas experiências, de modo que cada zona de risco que ameaça instaurar-se é logo interrompida, como uma fuga de suas mortes e revelações, e as questões que surgem delas, seguem tocadas de modo superficial, dificultando originalidades, transgressões e descobertas. Notava também que, por outras vezes, estendíamos os espaços entre para

além do tempo necessário, evitando, do mesmo modo, às transformações, aos acasos e inesperados, afastando-nos da organicidade e do fluxo de vida dos acontecimentos.

Ao mesmo tempo em que o *Ma* se faz presente como um "modus operandi"[57] no cotidiano, nos diálogos, na arquitetura, nas artes e na espiritualidade da cultura japonesa; nas culturas ocidentais cada vez mais demonstramos dificuldade em sustentar os espaços/tempos de transição. Em seu artigo "A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões", a pesquisadora, atriz e diretora teatral, Profa.Dra. Tatiana Motta Lima (2012, p.1) nos traz questionamentos que parecem vir ao encontro da percepção trazida acima, quando reflete sobre "o perigo de uma escuta objetivante, hiperativa e 'excitada'" estar operando, nos processos de criação, como um dispositivo, muitas vezes não consciente, de adestramento e controle dos corpos:

> Pergunto-me, então: Será que nossas noções e práticas da escuta não vêm, talvez contra a nossa vontade, como que por hábito, operando novos adestramentos e um novo controle do corpo? Novas subordinações ao real achatado do qual gostaríamos de escapar? A escuta não teria virado uma espécie de luz ofuscante? A escuta que, a princípio, estava na contramão dos afazeres e da atividade do mundo contemporâneo – que instaurava uma linha de fuga - não estaria sucumbindo a nosso medo da inadequação, da impermanência, da instabilidade, da própria experiência, e se transformando em seu avesso? (idem, p.5)

O *Ma* ganha existência na contramão das escutas hiper-responsivas, que ocorrem de modo normativo, sem a permissividade aos tempos, necessidades e transformações, às quais Tatiana se refere. O Prof. Dr., diretor teatral e pesquisador, Cassiano Quilici (2015, p.114), em sua obra "O ator-performer e as poéticas da transformação de si", reflete sobre os impactos da ausência desses espaços/tempos nas criações cênicas atuais:

> [...] por vezes, o que move os performers é uma espécie de ambição desmesurada, uma *hybris*, que parece responder às expectativas de uma cultura que tende a idealizar o poder humano de invenção, refletindo pouco sobre as fragilidades da nossa condição de criaturas. Quando não há o cultivo da interrogação em profundidade sobre a própria época e os papéis sociais que nela se representa, o artista corre o risco de mimetizar traços marcantes da nossa sociedade [...]. Nesses casos, a performance, que se quer ação criadora de novas realidades, pode tornar-se mera expressão sintomática de nosso tempo.

[57] OKANO, Michiko. **MA: Entre-Espaço da Comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007, p.01 apud NORONHA, 2017, p. 170)

Em diálogo com tais percepções, podemos concluir que a escassez dessas experiências tem, de fato, impactado, simultaneamente, vida e arte. Em seus artigos, Quilici (2015, p.138) nos atenta para a dificuldade, presente nas artes do corpo atuais, em absorver na criação a "inquietude, que surge nos vácuos de tempo". Os excessos de imagens, e a rapidez de suas passagens, dificultam a entrega às experiências, a descoberta do inesperado e necessário, que se esconde nos corpos e acontecimentos, para além das camadas superficiais.

Muitas reflexões acerca dos espaços entre – percebidos e nomeados como espaços de escuta, limiares, ritos de passagem, zonas de liminaridade, vazios, vacuidades, zonas de risco, élan, *Ma*, dentre outros - têm sido realizadas por pesquisadores e criadores das artes do corpo, dentre eles: Richard Schechner, Cassiano Quilici, Renato Ferracine, Tatiana Motta Lima, José Gil, Alice Stefânia Curi, Ludwik Flaszen, Eugênio Barba, Carla Andrea Lima, Eden Peretta, Juliana C.F. da Silveira, Ileana Dieguez Caballero, Patrícia de Azevedo Noronha, Cristine Greiner, Maura Baiochi, dentre outros(as/es).

A partir de tais percepções, comecei a refletir, em minha dissertação de Mestrado, sobre o *Ma*, nos processos de criação, e nos contextos sócio-políticos em que vivemos. Encontrei-me com reflexões que me foram relevantes, para além das artes do corpo, advindas do filósofo e sociólogo Walter Benjamin, da filósofa Jeanne Marie Gagnebin, pesquisadora da obra de Benjamin, e do sociólogo Zygmund Bauman, que trago aqui, de modo resumido. As questões surgidas ali continuaram a me inquietar, e me levaram, na recente pesquisa, ao encontro da filósofa e psicanalista Suely Rolnik e dos filósofos Peter Pal Pelbárt e Paul B.Preciado. Considero importante trazê-las aqui, pois foi a partir delas que fui levada às poéticas e processos criativos de Takao Kusuno.

Antes de iniciar esse percurso - que irá nos conduzir a reflexões sociais e filosóficas - sinto a necessidade de compartilhar um misto de incômodo e desejo que o perpassa. Enquanto escrevia as páginas que se seguem, sentia como se estivesse distanciando-me do tema dessa pesquisa: Takao Kusuno, o Butoh, o efêmero, suas poéticas e processos de criação. Havia, porém, um grande desejo por adentrar, e trazer a essa escrita, compreensões mais profundas sobre o modo como o *Ma* parecia incomodar, provocar, desafiar e transformar não apenas a mim, e aos espaços do fazer artístico, mas a todo um contexto político e sócio-histórico no qual nos inserimos. Recordei-me então das palavras de Felícia Ogawa, na introdução de sua dissertação de Mestrado, intitulada "Teatro brasileiro dos anos 30: um estudo sociológico", publicada em 1972, cujas páginas iniciais foram gentilmente fotografadas e cedidas a essa pesquisa por Akio Ogawa, irmão de

Felícia. Suas reflexões apaziguam minhas inquietudes sobre as páginas que se seguem, pois alertam-nos sobre a relevância de percebermos a indistinção entre arte, política e sociedade:

> A idéia deste trabalho decorreu de um estudo sobre as relações entre a Arte e a Sociedade; ou seja, a constante interação dos componentes artísticos com os valores, ideologias, aspectos de comunicação e a estrutura de uma sociedade num determinado momento histórico. Isto é: quaisquer que sejam as formas de manifestações artísticas, nenhum de seus componentes aparece como entidade independente, desvinculados dos elementos totalizantes que configuram a sociedade, elementos estes que por sua vez não são estanques dentro de um processo histórico. A Arte possui um dinamismo que lhe é peculiar, uma forma específica, uma linguagem particular e seus próprios criadores. Mas estes componentes estão sempre integrados aos elementos constitutivos da sociedade, ou seja, as forças econômicas, políticas e sociais; o que equivale dizer que a Arte está estreitamente ligada às transformações da própria sociedade em que ela é produzida. "Cada sociedade tem, em certo sentido, a arte que merece: a) na medida em que os artistas, membros de tal sociedade, criam de acordo com o tipo peculiar de relações que mantêm com ela. Isto quer dizer que arte e sociedade, longe de se rechaçarem numa relação mútua de exterioridade ou diferença, se buscam ou se rechaçam, se encontram ou se separam, mas jamais podem voltar completamente as costas uma para a outra. [...] Reflete em sua própria estrutura as necessidades, os problemas, os anseios, e as experiências humanas.[58]

Felícia escreveu sua dissertação 5 anos antes de conhecer Takao Kusuno. Era de Felícia a missão de escrever sobre o trabalho e as memórias de Takao, bem como de, por meio de sua escrita, revelar o Butoh para além de estereótipos. Saber disso me fez questionar-me, muitas vezes, se deveria, de fato, realizar essa escrita. Por outro lado, entrelaçadas por diversas confluências, nos encontramos. Acalento-me nos caminhos já percorridos por Hideki Matsuka, Emilie Sugai e Patrícia Noronha, no registro de memórias, poéticas e processos criativos de Takao, com os dignos lugares de fala, proximidade e afeto que lhes foram concedidos pelo Butoh e pela vida. Recordo-me que Takao vive nas pessoas com as quais conviveu e trabalhou, e que muitas delas se fazem presentes aqui...desse modo, permito-me a seguir caminhando...

Foi a partir das vivências com Dorothy Lenner, dos questionamentos que surgiram em mim por meio delas, e do encontro com reflexões de Walter Benjamin (e de pesquisadores(as) sua obra) sobre o limiar, que surgiu o desejo por realizar essa pesquisa que, de início, não tinha como tema o Butoh e as poéticas e processos criativos de Takao

[58] OGAWA, Felicia Megumi. **Teatro brasileiro dos anos 30: um estudo sociológico**. 1972. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972. Essa dissertação não está publicada, suas páginas iniciais foram gentilmente fotografadas e cedidas a essa pesquisa por Akio Ogawa, irmão de Felícia Ogawa.

Kusuno. De um modo muito orgânico, porém, esses questionamentos desembocaram-se nas águas do "arquipélago tamanduá".

Benjamin (2006) compreende os limiares como ritos de passagem, zonas de transição, transbordamentos, fluxos e espaços intermediários, e reflete que, com o abandono dos ritos de passagem nas sociedades ocidentais, desaprendemos a vivenciar os estados liminares, os ciclos de vida e morte e as transformações, que lhes acompanham. Deixamos de nos permitir a vivenciar suas temporalidades indefinidas, bem como a seus nascimentos, inusitados e potentes:

> [...] "atravessar*"* um limiar seria "deixar um território estável e penetrar num outro"(*GAGNEBIN,2010*, p.16) e a possibilidade de vivenciá-lo refere-se à **potência de "reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação, e isso contra as tentações de taxinomia apressada, que se disfarçam sob o ideal de clareza**" (*idem*, p. 16-17). Trata-se, portanto, de "**ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta**" (*idem*). (GAGNEBIN, 2010, apud MAGALHÃES, 2017, p. 145, grifos meus)

Caminhamos, acelerados(as/es), como boiadas cooptadas e conduzidas por algo que não se vê, em busca de algo que não se sabe, impedindo-nos, a todo o tempo - sem saber por que e para quê - de parar, escutar, ver nascer, deixar morrer... O sociólogo Zygmund Bauman (2001) entende que, ao dissolvermos as rígidas, contínuas e arbitrárias fronteiras da "modernidade sólida"; estabelecidas por instituições duradouras (trabalho, Estado, família, casamento), e por regras autoritárias de conduta moral; adentrarmos, em meados do século XX, à "modernidade líquida", quando passamos a vivenciar um período de maior liberdade, porém de transitoriedades velozes, aceleradas e constantes:

> "Líquido-moderna" é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário [...] As condições de ação e as estratégias de reação envelhecem rapidamente e se tornam obsoletas antes de os atores terem uma chance de aprendê-las efetivamente. (BAUMAN, 2001, p.7)

As relações, os empregos e as profissões de um dia para outro deixam de existir, e transitamos entre descartes contínuos de qualquer incômodo, vivenciando uma insegurança constante, diante deles (BAUMAN, 2001). Nesse contexto, não nos permitimos a maiores aprofundamentos nas experiências, tampouco a estarmos em contato com diversidades, conflitos, crises, ausências de respostas imediatas, hiatos, e suas potências de transformações. Parece-nos demasiado arriscada, e, por vezes, "inútil",

a possibilidade de parar, perceber, escutar, dentro-fora. Não temos tempo. Procuramos vias imediatistas para solucionar obstáculos, em busca e encontro apressado de outras formas, já delineadas e aceitas, de caminhos normativos, diferentes e iguais, que não se dispõem a mover, de fato, algo, dentro e fora de nós.

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin, ao analisar a obra de Benjamin, compreende que temos não apenas encurtado as experiências das zonas de passagem, como também, muitas vezes, nos fixado nelas, produzindo:

> [...] um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar.[...] Então, **nossa dificuldade moderna, assinalada por Benjamin, em ainda conhecer e viver experiências liminares**, *Schwellenerfabrungen*, **teria se transformado numa incapacidade muito mais aterrorizante: a de não ousar mais experimentar nem a intensidade da vida nem a dor da morte e seguir vivendo num limiar de indiferenciação e de indiferença, como se essa existência administrada fosse a vida verdadeira.** (GABNEBIN, 2010, p.p.20-23, apud, MAGALHÃES, 2017, p.p.145-146)

Diante de tais reflexões, pergunto-me: seria o *Ma* esse mesmo espaço/tempo de latência, suspensão, porvir, vida e morte, sobre o qual se referem Benjamin e Gagnebin? Tempo-espaço indeterminado e indefinível, só possível de ser palpado a partir de cada experiência de cada ser... As reflexões trazidas por esses(as) filósofos(as) pareciam encontrar-se com os questionamentos de pesquisadores(as/ies) das artes do corpo, trazidos acima, e com as vivencias em dança e teatro que descrevi. Em arte e vida, evitamos o *Ma*, nos furtarmos a dar passagem ao que nele se revela, e/ou o estendemos demasiadamente... "estancamos", diante de algo prestes a ser descoberto, sem permitir que a transformação se materialize, que o desejo encontre passagem. Ficamos à beira, observando o que poderia ser na deriva...

Ao indagar-me, na pesquisa atual, sobre os motivos pelos quais temos evitado - em arte e vida - a vivência de tais experiências liminares no contexto ocidental, encontrei-me, com reflexões trazidas pela filósofa e psicanalista Suely Rolnik e pelo filósofo Peter Pál Pelbart, em suas obras mais recentes ["Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada" (ROLNIK, 2018), "O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento" (PELBART, 2016) e "Ensaios do Assombro" (PELBART, 2019)], produzidas no Brasil, pela editora N-1. Rolnik e Pelbart recorrem ao conceito de biopoder, concebido pelo filósofo Michel Foucault, no intuito de investigar as vias pelas quais o poder tem se

diluído sobre cada existência, relação e micropolítica cotidiana, levando-nos a anestesiar os sentidos, afetos, desejos, angústias, e a evitar as zonas de passagem e suas transformações.

O filósofo camaronês Achille Mbembe associa a noção de biopoder à de necropolítica, por meio da qual denuncia incontáveis dispositivos - presentes em discursos e práticas cotidianas racistas, machistas, homofóbicas - que definem quem tem direito à vida, em suas mais amplas esferas, e "quem não tem valor e pode ser descartado" [59]. Naturaliza-se, assim, o genocídio das populações negras e indígenas, os feminicídios, os assassinatos da população LGBTQIAPN+[60]; e submete-se essas pessoas a condições absolutamente precárias de sobrevivência.

Os dispositivos do biopoder, por outro lado, anunciam-se também como potencializadores da vida, instigando à busca incessante por ideais normativos de saúde, prazer, beleza, bem-estar, vitalidade, produtividade e sucesso, constantemente reatualizados. Na procura por conceber e estabelecer uma identidade a ser aceita pelos padrões inalcançáveis do biopoder, os seres disponibilizam-se a anestesiar seus afetos, incômodos, desejos, peculiaridades e transitoriedades (que seriam capazes de desestabilizar os mais diversos circuitos internos-externos de manutenção do biopoder), bem como a exercer constantes regulações sobre si mesmos(as/es) e sobre outras(es/os), às custas da própria possibilidade de existência plena, em todos os aspectos que a envolvem, e suas diversidades. Tais estratégias de morte e vida imbricam-se e se reproduzem cotidianamente, no que Rolnik (2018) compreende como uma "cafetinagem" da vida e do desejo. Pelbart (2019), de modo semelhante, analisa:

> É a singularidade de cada vida que se apaga, quando se vê soterrada ou representada por categorias visíveis que definem sua identidade. Tais categorias, imagens, clichês circulam por toda parte, estão como que no ar que respiramos – ou, mais precisamente, fazem parte dos "dispositivos" em que estamos enredados e que fixam nossa margem de manobra, estabelecem nosso campo de possíveis. De fato, tais dispositivos distribuem os papéis, fixam as polaridades, determinam as assimetrias em quaisquer relações. Também se encarregam de fingir que algo de importante está em jogo de fato, quando, na verdade, o objetivo consiste em evitar que algo aconteça, desviando do roteiro prévio ou do "algoritmo" ali embutido. (PELBART, 2019, p.p. 43-44)

[59] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/03/pandemia-democratizou-poder-de-matar-diz-autor-da-teoria-da-necropolitica.shtml. Acesso em: 07 de nov. de 2020.
[60] Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais, não bináries e outras possibilidades ainda não denominadas.

O biopoder, portanto, segundo Pelbart (2013, p.26), “cria sobreviventes” - “corpos dóceis”, que têm suas “capacidades aumentadas” proporcionalmente às suas potências de vida diminuídas (FOUCAULT, 1977, p.p.118-119) - e assim, “produz a sobrevida” (idem). Transitamos, então, entre corpos esgotados que, em sua fragilidade e estancamento, denunciam tais modos de sobrevida, e decretam que algo precisa ser destruído.

> O esgotamento não é mero cansaço, nem uma renúncia do corpo e da mente, porém, mais radicalmente, é fruto de uma descrença, é operação de desgarramento, consiste num descolamento – em relação às alternativas que nos rodeiam, às possibilidades que nos são apresentadas, aos possíveis que ainda subsistem, aos clichês que mediam e amortecem nossa relação com o mundo e o tornam tolerável porém irreal e, por isso mesmo, intolerável e já não digno de crédito. (idem, p.50)

O esgotamento, segundo Pelbart (idem), “desata aquilo que nos ‘liga’ ao mundo, que nos ‘prende’ a ele e aos outros”, e “aponta para o ‘estado indefinido’” (a “indefinição dos devires, ali onde eles atingem seu efeito de desterritorialização”), por meio do qual outros modos de existência internos-externos, em rearranjos constantes, se tornam possíveis.

> A falta de jeito, a fragilidade, a fraqueza, a gagueira, nada disso constitui um déficit ou sinal de diminuição vital, apenas compõe as condições eventuais para a manifestação de uma potência outra – que, por paradoxal que pareça, por vezes requer justamente o desfazimento parcial do corpo orgânico, atlético, demasiado blindado diante do desafio de se deixar desterritorializar em favor de outras possibilidades. A sua organização funcional e equilibrada, por demais presa à sua forma, pode impedir derivas outras, bem como o surgimento de novas formas. (PELBART, 2019, p.24)

Permitir-se a vivenciar a aparente fragilidade, expressa no que se desfaz, no que resiste, no que não se busca, de modo consciente, e que inusitadamente se revela, para além de controles e individualidades, em novas formas possíveis. Nesse contexto, Rolnik (2019) encoraja-nos também a entrar em contato com as “cafetinagens” que nos aprisionam, com as quais “voluntariamente” compactuamos, e a tornarmo-nos vulneráveis às forças internas-externas que anunciam urgências de rupturas e latências de desejos, em um processo de “descolonização do inconsciente”, que carrega em si potências revolucionárias, conforme analisa o filósofo Paul B.Preciado (In: ROLNIK, 2019, p.p.13-14):

> O sujeito colonial moderno é um zumbi que utiliza a maior parte de sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa [...] Por isso, **para Rolnik,**

> **todo processo revolucionário não é nada mais do que a introdução de um hiato, de uma diferença no processo de subjetivação** [...]

Suely Rolnik (2019, p. 27)[61] recorre a epistemologias dos povos indígenas guaranis para refletir sobre os processos de descolonização do inconsciente e provocar-nos a adentrá-los. A filósofa afirma que os guaranis "chamam a garganta de *ahy'o*, mas também de *ñe'e raity*, que significa literalmente "ninho-das-palavras-alma", e entendem que os processos de adoecimento ocorrem quando as palavras se afastam da alma. Encontrar as "palavras-alma" envolve a disponibilidade a perceber seus germes, afetos, incômodos e potências, enquanto encontram-se ainda em latência, e permitir que as "palavras-alma" tenham seu tempo próprio de ganhar existência.

> [...] há um tempo próprio para sua germinação e que, para que esta vingue, o ninho tem que ser cuidado. Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disso para que a vida recobre um equilíbrio – não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito? Não estará exatamente nisso sua potência micropolítica? Não será isso o que define e garante sua ética? E, mais amplamente, não será nisso afinal que consiste o trabalho de uma vida? (ROLNIK, 2019, p.27)

Há incontáveis vias convidando-nos a evitar essas experiências, dentre as quais a autora destaca: a medicalização, potente em anestesiar os incômodos e manter os corpos em aparente aceitação e estabilidade; a culpabilização, de si e/ou do meio no qual se insere; a busca imediatista por novas identidades enrijecidas, sustentadas pelo consumo de fórmulas de transformações, sustentadas por discursos da espiritualidade, da auto ajuda, e até mesmo da filosofia, como meios encontrados para que "a subjetividade possa rapidamente refazer para si um contorno reconhecível e livrar-se temporariamente de sua angústia" (idem, p.70).

No campo das artes, podemos notar esse percurso se mostrando nas reduções de processos de criação a tempos recordes - o que, por um lado, deriva de demandas de editais e leis de incentivo, por outro, da própria aceitação dos mesmos - bem como na busca por técnicas, estéticas, e modos de composição que já perpetuados, que se mostram aceitos e favoráveis no "mercado da arte", de modo que artistas(es) "tendem a adequar-se às suas demandas para terem lugar garantido" (idem, p. 94), evitando afetos e desestabilizações: "[...] É assim que, também nesse campo, a potência de criação vai

[61] Podemos encontrar tais reflexões também na palestra de Suely Rolnik disponível no vídeo https://www.youtube.com/watch?v=-CwE9x0gn0s&t=1867s. Acesso em: 27 de jul. de 2021.

sendo desviada de seu destino ético e levada para a direção de produzir mercadorias e ativos financeiros.” (idem)

Todos esses meios constituem tentativas do sujeito de resistir à ameaça de desagregação, instaurada por tais experiências, levando então nossas subjetividades anestesiadas a perpetuarem sua “servidão voluntária”, traindo as pulsões, capazes de gerar transfigurações dentro-fora de si.

> É evidente o teor alucinatório dessa imagem de uma conservação eterna do *status quo* de si e do mundo, pois se tal conservação de fato ocorresse, isto implicaria no estancamento dos fluxos vitais que animam a existência de ambos, o que no limite significaria sua morte. O que, no entanto, leva a subjetividade à crença nessa miragem é o medo de que a dissolução do mundo estabelecido carregue consigo sua própria dissolução. (idem, p. 67)

A desestabilização e as metamorfoses que se iniciam a partir desse processo só encontram passagem e se efetivam por meio da permissividade em vivenciar a angústia e a resistência à perda da noção anterior de si mesma(e/o), bem como a angústia e o sentimento de catástrofe, advindos de suas desestruturações, o luto desse “si mesmo” e a incerteza do que virá. Pelbart (2013, p.64) afirma: "eu devo desesperar de morrer para essas formas para poder eventualmente nascer para uma outra forma”, bem como entende que “não se pode pensar a desindividuação de maneira exclusivamente suave [...] isso não pode dar-se senão como um abalo afetivo, na esteira de um acontecimento, como crise.” (idem, p.59). Tendo em vista que a angústia “é o ponto de partida do ser”, de um novo ser, capaz de gerar transformações também no contexto que lhe oprimia, Pelbart provoca-nos: “e se a angústia pudesse suportar-se, ir ao seu termo de renascimento?” (idem, p.60)

> Como pensar a angústia em termos não catastrofistas se ela implica um sentimento de catástrofe, já que ela é vivida a partir de um contorno individuado em vias de desfazer-se e, por conseguinte, a partir das categorias da realidade individual? [...] A angústia “decompõe imediatamente o que o indivíduo se esforça em recompor”. (idem, p.61)

De todo esse percurso derivam, então, novos contornos, perenamente instáveis, onde o desejo e a diferença não mais ocultam-se e restringem-se, no intuito de adaptar-se a contextos adoecidos, mas encontram novos ajustes, internos-externos, de afirmação da diferença, gerando consigo consequentes desestruturações e reestruturações. São processos impermanentes e infindáveis, que rompem as ilusórias fronteiras interno-externo, impostas por uma consciência capitalista instaurada em nossos inconscientes cafetinados. Peter Pál Pelbart (2019, p.26) reflete: “Nenhuma dessas experimentações

deve ser vista como individual, solitária, embora possa tomar essa forma no plano da biografia, pois cada uma delas é também um agenciamento coletivo de enunciação". Desse modo, as novas individuações que surgem de tais processos caminham em direção a uma perspectiva transindividual, que torna possível revoluções micropolíticas, nas quais: "Talvez o que esteja em xeque é precisamente a dicotomia entre um dentro e um fora, essa insistência em preservar um dentro contraposto ao fora [...]". (idem, p.63)

> [...] na angústia está em curso uma dissolução, um desmanchamento, uma desindividuação, e, ao mesmo tempo, uma tomada de forma, uma reindividuação, eventualmente em direção ao transindividual. [...] para esposar o devir de um estado pré-revolucionário, os grupos devem desadaptar-se, desindividualizar-se [...] desafazer os antigos laços, e afirmar a diferença no coração do social. [...] Só quando a supersaturação de um campo dissolve contornos determinados, desindivinduando-os, desdiferenciando-os, é que outros potenciais e energias, a partir da disparação de escalas, de germes estruturantes, podem fazer emergir novas configurações, para o bem e para o mal, acrescente-se. [...] Em todo o caso, essa partilha [...] só pode ocorrer se forem deixadas para trás as "formas de identidade, congeladas nos papéis, nas funções, num funcionamento social dominante e impondo afetações identitárias. Essa saída se faz pela experiência da passagem solitária do desmoronamento dessas formas" [...] só o medo e a representação catastrófica desse processo de metamorfose podem interromper esse processo de desindividuação. (idem, p.p. 56-57)

Ao tecer os questionamentos e provocações acima, Peter Pal Pelbart recorre a alguns conceitos concebidos pelo filósofo Gilbert Simondon que também se fizeram presentes nas reflexões de José Maria Carvalho sobre o Butoh, em entrevista concedida a essa tese:

> No trabalho do Gilbert Simondon ele vai falar do pré-individual e individual. [...] antes de alguma coisa se tornar individuo, o que nasce é um pré-individual, é uma força, é uma potência, e o indivíduo nunca esgota essa potência, ou seja a potência é sempre maior do que o indivíduo [...] A dança, como eu vejo, do Hijikata, ela tem até uma forma provisória, mas que já se desmancha, então ele tá o tempo inteiro, o Hijkata e o Kazuo, e todos esses grandes dançarinos que a gente pode citar, o Ko Murobushi [...] mexendo, ganha uma forma, mas aquilo não aguenta na forma, e aí ele se irrompe, aí você tem que moldar ele de novo...você tem que estar voltando a essa singularidade o tempo inteiro, é aí que você pode estar em contato com essa matéria da dança Butoh [...]essa outra individuação não é mais em você, ela não se esgota no pessoal. Eles chamam de transindividuação [...] eu como artista ou pessoa eu me reindividuo de novo dentro de um coletivo [...] a arte, como tá agora, nos tempos atuais, ela é coletiva. A gente viu que os processos egóicos, "ah, eu quero mostrar minha linguagem, porque eu sou genial"...isso cada vez mais não dá pra ouvir [...] porque hoje a questão mudou [...] No passado, a 30, 40 anos atrás, a gente queria individuar a própria linguagem, mostrar uma linguagem diferente... e isso continua acontecendo, e a linguagem é sempre singular, o ser é sempre singular [...] mas perde o sentido quando fica individualizante só. (CARVALHO, anexo, p. 85)

A experiência do Ma como algo indefinido, em transformação, entre eu e outro(a/e), espaço e tempo, compostos de todos esses, transidividuando-se.

As reflexões trazidas anteriormente me confirmavam a percepção de que a dificuldade em experienciar o *Ma* e as zonas limiares de fato apresentava-se como uma dificuldade de nossos tempos, no contexto ocidental, gerada pelo modo como viemos nos adaptando, anestesiando os afetos, evitando o contato com a própria corporeidade (para além de um olhar técnico e funcional), e a possibilidade de dar passagem ao que a carne grita, revela e transforma, e que a todo o tempo tentamos esconder de nós mesmas(es/os).

Diante de tudo isso que moveu-se em mim, a partir do encontro com Dorothy Lenner, interessei-me, inicialmente, por realizar uma revisão bibliográfica sobre as potentes reflexões realizadas pelos(as/es) autores(as/ies) trazidos(as/es) acima, no contexto da filosofia e das artes do corpo. Analisaria também os impactos da presença e ausência do cultivo dos espaços entre em dramaturgias de espetáculos realizados ao longo do período dessa pesquisa, que tivessem como premissa de seus processos de criação os trabalhos sobre si, que envolvem as transformações de si dentro desse todo, do qual é parte.

Logo no início dessa pesquisa comecei a vivenciar o processo de "depurar", "filtrar em gotas homeopáticas" e "entender que menos é mais", que Dorothy sempre acentuou como algo relevante e desafiador no trabalho com Takao. Nesse contexto, Fernando Mencarelli orientou-me a escolher um recorte de leitura, por meio do qual fosse possível aprofundar em tais reflexões e análises, e ofereceu-me dois livros, que se relacionavam aos universos que eu vinha apresentando nessa pesquisa, para me auxiliar nessa escolha: um deles era sobre teatro psicofísico e o outro era a obra "Hijikata Tatsumi – Pensar um corpo esgotado", escrita pelo filósofo Kuniich Uno, publicada também pela editora n-1. Essa última impactou-me profundamente e apresentou um encontro direto e preciso com as reflexões que andavam me inquietando. Recordei-me que uma das obras de Uno, "A gênese de um corpo desconhecido", havia também influenciado a escrita desse projeto.

O filósofo Kuniich Uno conviveu pessoalmente com Tatsumi Hijikata no fim de sua vida, e - a partir de diálogos e experiências com Hijikata, bem como de uma análise poética e filosófica de suas criações em dança, literatura, cinema e performance - escreveu a obra "Hijikata Tatsumi – Pensar um corpo esgotado", onde nos traz a seguinte reflexão sobre o Butoh de Hijikata: "A fragilidade não é apenas o motor da dança. Aquilo que singulariza a dança é a fragilidade, e essa fragilidade é sempre revista, sempre procurada." (HIJIKATA, *apud* UNO, 2018, p. 35). Kuniich ressalta, além da fragilidade o tom de

contestação, violência, destruição e revolta presente nas criações em Butoh, essa dança que rompe com qualquer perspectiva dualista, e assim, encontra na fragilidade, a potência de ruptura. A dança "torna-se uma ação ambivalente, concomitantemente construtiva e destrutiva, na qual as duas direções se alternam instantaneamente." (UNO, 2018, p. 34).

Podemos notar um diálogo direto e intrínseco entre as reflexões e inquietudes trazidas anteriormente e as análises de Kuniich Uno sobre o Butoh de Hijikata. Nesse contexto, o Butoh segue trazendo à cena e às experiências de seus processos de criação aspectos que me parecem fundamentais de serem tocados pela arte no contexto em que vivemos: a revelação de fragilidades, as potências intangíveis que as habitam, a dilatação do tempo-espaço, abrindo percepções a aspectos sutis e pouco tocados nas urgências dos dias, uma relação menos dualista com as luzes e sombras, vidas e mortes, e outros diversos estados que transitam pelas incontáveis subjetividades que nos atravessam.

A fragilidade, a vulnerabilidade, trazem à cena a expressão daquilo que não se espera ver exposto, na vida, ainda menos em um palco, talvez por isso o Butoh ainda seja capaz de gerar esse misto de encantamento e repulsa, por dar passagem ao que se oculta, trazendo em si uma abertura a algo que transborda. Hijikata (2000, p.39) reflete: "Pensei seriamente na arte da impotência quando uma imagem geral da vida me atingiu com uma velocidade insuportável".

O Butoh nos convida a adentrar às zonas escusas de nossos esgotamentos, permeando fluxos entre consciente e inconsciente, interno e externo, memórias íntimas e coletivas, o corpo e o todo, vivenciando transmutações, revelando linhas de fuga...a tornarmo-nos permissíveis às metamorfoses inusitadas, advindas da experiência do *Ma*.

No artigo "Encontros com o butô: do registro autobiográfico à dissolução de si"[62], publicado no ano de 2019, no contexto dessa pesquisa, no "Dossiê Dança Butô: Diásporas do corpo de carne", inicio uma reflexão sobre o *Ma* no Butoh, que irá se seguir ao longo dessa tese:

> A dança Butô parece trazer em si a potência, morte e imanência dessa zona de liminaridade, por meio dos tempos dilatados de suas transmutações constantes, de seus corpos mortos e marginalizados, das coexistências entre estados aparentemente opostos, de sua permissividade à fragilidade e errância, e, de modo relevante, pela importância da experiência do *Ma* nessa poética. [...]
>
> A ideia de *Ma* foi inicialmente trabalhada, no contexto das artes da cena, no teatro *No*, e surge como lugar de prática e reflexão nas práticas de Takao

[62] MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **Encontros com o butô: do registro autobiográfico à dissolução de si**.In: Dossiê Dança Butô: Diásporas do corpo de carne. Ephemera. Revista do Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto. Vol. 2, n.2, 2019/1.

> Kusuno, Tadashi Endo, bem como é compreendida como um elemento essencial do Butô por alguns pesquisadores. Christine Greiner (1998, p.4) afirma que o Butô "é sobre capturar espíritos em um intervalo de tempo/espaço chamado *ma*, que faz parte do cotidiano japonês."
>
> > *Hijikata vai habitar o ma, instaurando aí o corpo morto como a possibilidade de dançar em um tempo-espaço fora do eixo evolutivo. É uma questão delicada. Não se pode dizer que ma e corpo morto sejam sinônimos. Mas o corpo construído para explorar o ma, aí ganha existência de corpo morto. Isto porque, este é o corpo que tem a qualidade, para dançar neste tempo-espaço intervalar. Só a morte rompe o fluxo do tempo. Suspende o corpo neste intervalo espaço-temporal. Trabalha com descontinuidades, destruição e criação. (GREINER, 1998, p. 44)*
>
> A pesquisadora Ligia Verdi, em seu prefácio à obra *Kazuo Ohno – Treino (em) Poema*, afirma que o *Ma* está presente nas palavras e na dança de Kazuo Ohno:
>
> > *Muitos perceberão o ma como o vazio, o silêncio, o minimalismo. Kazuo Ohno diz para não termos receio do Nada, da pausa, do silêncio, pois o espaço vazio é um espaço cheio e é nele que precisamos submergir. [...] O que isso tem a ver com a dança de Kazuo Ohno? Isso é uma estrada a seguir para compreeender a cena-butô, uma vez que introduz: o tempo do intervalo, onde sua dança se situa; o estar presente no aqui-agora e, paradoxalmente, a apropriação do devir – espaços-tempo por onde sua dança transita; e o mundo invisível, com o qual sua dança dialoga. (VERDI, p.p. 19; 20; IN: OHNO, 2016)*
>
> [...] Para Takao Kusuno a experiência do *Ma* não se dava apenas em suas pesquisas, como também nos temas abordados por suas criações, tendo em vista o espetáculo 'O olho do Tamanduá', baseado na experiência de ritos de passagem indígenas, ou 'Quimera', que abordava vivências de zonas de liminaridade entre a vida e a morte. [...]
>
> A ruptura de dualismos, a diluição do tempo, a potência do erro, da marginalidade, da fragilidade, o questionamento da forma, do código, a desconstrução do entendimento do belo, o furo nos excessos da racionalidade, a dissolução dos espaços entre a profundidade do dentro e a vastidão do fora, permeabilizados e difundidos, a fusão entre o micro e o macro, o político-a-político-estético, encontra reverberações urgentes em nossas sociedades cada vez mais racionalistas e fragmentárias. Através do Butô a diferença transborda a cena, vivencia seus ritos de passagem, acessa o que nos leva, o que nos trouxe, realiza suas metamorfoses e heterotopias. (MAGALHÃES, 2019, p.p.107-110)

Esse primeiro processo de "depurar" me fez ver a potência que já estava latente nessa pesquisa: o Butoh. Fui ao encontro de Dorothy Lenner e disse à mesma que desejava pesquisar sobre o *Ma*, a partir de reflexões do Butoh, e de analisar os impactos de suas ausências e presenças em dramaturgias corporais contemporâneas, bem como que gostaria que suas reflexões e seus trabalhos artísticos fossem parte primordial dessa pesquisa. Dorothy respondeu-me:

> Carol, dramaturgia é algo muito pessoal, cada pessoa cria a sua dramaturgia...e o *Ma* não é algo a ser falado, não se pode falar sobre o *Ma,* o *Ma* precisa ser vivido...por que você não pesquisa sobre Takao Kusuno? A maior parte do que eu te ensinei eu aprendi com ele...eu ficaria muito feliz...ele transformou completamente a minha maneira de criar e viver e também a de todas as pessoas com as quais trabalhou e conviveu...Takao foi uma pessoa muito especial, deixou um trabalho muito importante e temos ainda muito poucos registros do trabalho dele, comparado à sua importância... é muito importante

> termos esses registros...você pode conversar com as outras pessoas que trabalharam com ele, e aí você vai aprender muito sobre essas coisas que tão te interessando...(anotações pessoais)

Os questionamentos de Dorothy me fizeram recordar da seguinte reflexão de Michiko Okano, que se fez presente em minha dissertação de Mestrado:

> Ao falar sobre a intenção de fazer uma pesquisa sobre o *Ma* ao professor e arquiteto Kawazoe Noboru, a seguinte profecia foi lançada: "Se tentar conceituar o *Ma*, o único destino é o *Ma* e não alcançará o *Ma*."
>
> A frase dele alerta para o fato de que ao tentar conceituar o *Ma* com a lente lógica ocidental, perde-se o caminho que leva a atingir a sua verdadeira essência. Então, o que acontece é que, ao fazer isso, nos debruçamos no segundo *Ma*, o Diabo, e torna-se impossível obter o terceiro *Ma*, a Verdade. Essa problemática da incognoscibilidade imbrica-se com a da intraduzibilidade, por pertencer a um sistema social distinto. No entanto, a questão não é apenas cultural, mas implica a própria escolha de uma metodologia de se pesquisar o *Ma*. (OKANO, 2008, p.26, apud MAGALHÃES, 2017, p, 138)

Dorothy apontou-me um caminho para adentrar a minhas inquietações que eu não havia imaginado possível, por não ter convivido com Takao Kusuno, bem como por, até esse momento, não ter tido nenhum contato com suas poéticas e processos criativos, para além das práticas e memórias que Dorothy me trazia. Dorothy, porém, me fez perceber que pesquisar sobre Takao me traria a possibilidade de refletir sobre o *Ma* e sobre o Butoh no contexto brasileiro, a partir da própria experiência de pessoas que vivenciaram seus processos, e de perceber neles os desafios, impactos e potências que me interessavam. Ao longo dessa pesquisa tais possibilidades se confirmaram e se mostraram mais potentes do que eu poderia imaginar, pois, como revelou Sergio Pupo, Takao "era um mestre em como acessar essas coisas dentro da gente":

> Então o *Ma* tá em tantas coisas sutis...E eu acho que ele sabia, ele era um mestre em como acessar essas coisas, isso sem dúvida ele era [...] Porque às vezes você tem claro isso, mas como você pede isso de uma outra pessoa, que não é você, que tem outra história? Então ele chegava nisso na gente.
>
> Ele era um mestre de várias maneiras. Ele era um iluminador, um grande iluminador. Mas ele era um mestre também de como acessar essas informações na gente. (PUPO, anexo, p. 147)

Interessei-me, portanto, por pesquisar as poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, onde o *Ma* e o Butoh ganhavam existência; e por perceber o modo como Takao conseguiu despertar a disponibilidade a tais experiências no contexto brasileiro, e os impactos e transformações que as mesmas geraram nos(as) criadores(as) com os(as) quais

Takao trabalhou. Tais objetivos me fizeram recordar da reflexão de Christine Greiner, em sua obra "Butoh – pensamento em evolução":

> Antes de prosseguir, é possível perceber que há alguns problemas importantes. Para começar, a partir do momento em que se afirma que o *ma*, onde mora grande parte dessa complexidade, remonta à lógica mitológica japonesa, e butô é a exploração dos espíritos que habitam o *ma*, conforme afirmou Akaji Maro, instaurar o butô no Ocidente já parece uma tarefa bastante difícil. Entender o que é o *ma*, mesmo do ponto de vista científico, que, a princípio, lançaria os problemas a uma abordagem, aparentemente, mais universal, esbarra em algumas perguntas básicas, bem específicas, e que não podem ser esquecidas.
>
> 1 – Até que ponto *ma* permanece na sociedade japonesa atual?
> 2 – O seu poder está no reconhecimento de quem o percebe?
> 3 – Sendo assim, como trabalhá-lo no Ocidente?
>
> (GREINER, 1998, p.50)

Pesquisar sobre Takao seria, então, adentrar à terceira questão trazida por Christine Greiner no trecho acima, o que, por todas as motivações anteriores, muito me interessava.

O desejo pelo direcionamento dessa pesquisa às poéticas e processos criativos de Takao Kusuno potencializou-se no momento em que soube que Siridiwê Xavante havia trabalhado com Takao na construção do espetáculo "O Olho do Tamanduá", no qual Siridiwê conduziu muitos processos criativos, a partir de elementos de um rito de passagem de sua cultura, o *wanaridobe*, e esteve presente em cena.

Os ritos de passagem, limiares de Benjamin, o *Ma*, as conexões artísticas e políticas de tudo isso, meu desejo por aproximar-me dos povos indígenas, tudo parecia se encontrar...

Há alguns anos inquietava-me a percepção (tardia) de que muitas das buscas e "descobertas" que temos vivenciado nas artes do corpo atuais (como o rito, a desconstrução da noção de personagem e de representação, o amortecimento dos excessos da razão, a escuta do inconsciente, dos sonhos e intuições, as metamorfoses) são aspectos profundamente presentes na arte-vida-espiritualidade dos povos indígenas, bem como das culturas de matriz africana; e que, ainda assim, seguimos buscamos referências sobre tais assuntos primordialmente em conhecimentos europeus. Vinha realizando diálogos com a performer indígena Pataxó Maria Florguerreira sobre tais questionamentos, bem como sobre riscos de apropriações culturais, e possíveis modos respeitosos e orgânicos de realizarmos esses diálogos interculturais, no intuito de aprendizados que valorizem as culturas dos povos indígenas. Participamos juntas do "Colóquio Internacional

Dramaturgias e Pulsões Anárquicas”[63], produzido pelo NELAP – Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, no ano de 2017, bem como, no Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, mediei uma mesa de diálogos entre Maria Florguerreira e Christina Fornaciari, chamada “Poéticas Decoloniais - Um Olhar Indígena para a Performance e o Teatro - Arte e Vida em Tempos de Peste[64]”, no ano de 2020, no contexto de realização dessa pesquisa, onde conversamos sobre performances e oficinas que ambas realizaram juntas. Andava imersa na obra “A Queda do Céu”, de Davi Kopenawa, que me foi indicada por Dorothy Lenner, e no estágio realizado com Mencarelli ao longo dessa pesquisa, tive a oportunidade de entrar em contato com as reflexões de Ailton Krenak, que muito me impactaram. Desse modo, saber que Takao havia trazido à cena as revoltas da carne de Siridiwê Xavante e dos povos indígenas muito me afetou e ampliou o desejo por direcionar essa pesquisa às poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, mesmo que eu ainda soubesse muito pouco, ou quase nada, do que iria encontrar, tampouco dos desafios que precisaria me dispor a vivenciar.

Fotografia XXIII - Ailton Krenak e Davi Kopenawa

Disponível em: https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-futuro-e-indigena-na-terra-floresta-yanomami. Acesso em: 23 de jun. de 2020.

Começava a imaginar que talvez Takao percebesse nas culturas dos povos indígenas uma proximidade maior com o Butoh e com a experiência do *Ma* em terras brasileiras, e

[63] Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/site/pt-BR/institucional/centro-de-memoria/11-noticias/noticia-destaque-com-imagem/511-coloquio-internacional-dramaturgias-pulsoes-anarquicas. Acesso em: 15 de jun. de 2020.
[64] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hvc53ewLTjI. Acesso dia 23 de ago. de 2022.

que talvez entendesse que, por meio do diálogo com elas - nosso útero, usurpado e violentado - se tornasse mais possível aproximar os corpos brasileiros de tais percepções. Interessei-me por compreender melhor esse encontro e se havia coerência em tais intuições, e encontrei, no catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá", a seguinte reflexão de Felícia Ogawa:

> O *Olho do Tamanduá*, buscou, assim, a partir da observação do universo dos índios[65] brasileiros, o resgate da essência dos ritos para serem recriados e apresentados cenicamente. Este caminho levou necessariamente ao contato com o universo indígena. O acaso estabeleceu uma aproximação com o povo Xavante que celebrou em 1995, ocasião em que o trabalho se encontrava em processo de criação, a formatura do adolescente para o mundo após cinco anos de permanência na casa de solteiro. Uma das danças-rito é *wanaridobe*, em que padrinhos e madrinhas, pintados, mimetizando[66] vários animais, vão girando com as mãos dadas, pisando forte na terra e emitindo sons corporais, da meia-noite até as 7 horas da manhã, ininterruptamente. É a dança da resistência e da superação. **Se no Butoh, os elementos da dança são, segundo Hijikata, a angústia, o esgotamento e a morte, elementos não dramatizados da dança mas que apenas estão aí, para o corpo mostrar mas não para o dançarino expressar, também o são no ritual que nasce da vida em si e que é impossível aprender pela técnica**.[67]

As reflexões de Felícia nos apontam elementos fundamentais à percepção do Butoh como filosofia (que serão debatidas nos Capítulos 2 e 3), e as dialoga com ritos de passagem e com a cultura indígena. Esse texto, portanto, veio ao encontro de minhas buscas com muita potência.

Comecei a realizar revisões bibliográficas sobre Takao Kusuno, o Butoh, o *Ma*, as zonas de liminaridade, e, em seguida, iniciei as entrevistas com pessoas que trabalharam e conviveram com Takao. Mencarelli orientou-me a realizá-las de modo semiestruturado, trazendo como tema as poéticas e os processos criativos de Takao Kusuno, porém, sem levar a elas, de início, os elementos que, até então, me pareciam fundamentais dentro do

---

[65] Importante atentar ao fato de que os povos indígenas, atualmente, têm questionado o uso da palavra "índio", e optado pelo uso da palavra "indígenas", no intuito de desfazer a generalização e ressaltar que há muitos povos, e etnias e culturas muito diversas.

[66] Ao dialogar com Siridiwê Xavante e com Maria Florguerreira, bem como entrando em contato com as reflexões de Ailton Krenak e Davi Kopenawa, parece-me que, para além de uma mimeses, o que ocorre é, de fato, uma transformação, um devir...os animais e suas energias encontram-se com aqueles corpos e existem neles, não são representados por eles. Nas reflexões que se seguem Felícia parece vir ao encontro da percepção que trago aqui. Considerei importante, porém, destacá-la nessa nota, diante de interpretações, que poderiam ser geradas pela palavra "mimeses", associando-a à representação, que seriam equivocadas para esse contexto.

[67] OGAWA, Felicia. **O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito**. Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

tema; no intuito de que pudesse perceber o que seria destacado por cada pessoa, e os lugares onde tais percepções encontravam-se.

Até esse momento tudo o que eu sabia sobre as poéticas e os processos criativos de Takao Kusuno partia de minhas experiências com Dorothy Lenner, que me transmitia seus aprendizados com o diretor por meio de práticas e diálogos, e destacava, dentre eles: o *Ma*, o *suriashi*, os trabalhos com memória, ancestralidade e cerimonial, o processo de depurar - "mistura com suas coisas e filtra, em gotas homeopáticas,e pega só uma gotinha", "menos é mais" -, e o Butoh como filosofia de vida.

Foi surpreendente adentrar a esse universo, que já me andava me afetando e transformando profundamente há quase 10 anos, por meio de outras vozes, olhares, afetos e vivências. A maior parte das entrevistas durou mais de 2 horas, todas elas permeadas de muita afetividade, sutileza, profundidade, poesia e humor. Muita coisa se moveu em mim a partir desses diálogos e das práticas realizadas com algumas dessas pessoas.

Elementos relevantes do trabalho de Takao Kusuno foram se apresentando nesses diálogos, como: a afetividade e o rigor de uma intensamente imbricada relação arte-vida, as relações com os ritos de passagem do povo Xavante e com ritos do candomblé, como possíveis zonas de passagem para um Butoh brasileiro, o *shugyo* (cultivo de si), as noções de "método sem método", "treino de imagens", "poemas do corpo", o *suriashi,* o cerimonial/rito, a memória, ancestralidade, o *Ma,* e suas variadas nuances e desafios, as transformações/metamorfoses, morte e vida, erotismo...Após encontrar-me com todas essas perspectivas, pareceu-me que essa pesquisa não teria mais o *Ma* como tema principal, pois, como havia me alertado Dorothy Lenner, o *Ma* apenas se revelaria a partir das vivências de cada pessoa.

Nesse momento, também tive acesso à tese de Doutorado de Patrícia Noronha, que ainda não estava disponível na internet e me foi generosamente enviada por ela, e percebi que já havia ali potentes reflexões sobre o *Ma*, nascidas de suas vivências com Takao, e de importantes fundamentações teóricas. Diante de tudo isso, não me parecia mais necessário trazer o *Ma* como tema principal, ainda assim, ele se faria muito presente. Tudo se encontrava e se movia junto...Refletiria então sobre as poéticas e processos criativos de Takao Kusuno, a partir de cada um dos elementos que me foram apresentados nas entrevistas, que dialogavam entre si.

Na banca de qualificação dessa pesquisa, porém, novas contribuições a levaram a novas transformações. A Prof.Dra. Carla Andrea Silva Lima e Prof.Dr. Éden Peretta, que me são importantes referências nos caminhos dessa pesquisa, alertaram-me que seria

necessário vivenciar novo processo de depuração. Sugeriram que eu escolhesse duas ou três palavras, por meio das quais fosse possível conduzir as reflexões, e interligar os tantos temas que se apresentavam.

Provocada por tais questões, e pelos longos estudos sobre o Butoh, em relação com as análises das entrevistas, percebi que os temas que se apontavam nos processos criativos de Takao eram, todos eles, elementos fundamentais à compreensão do Butoh como filosofia.

Havia encontrado, então, o primeiro portal dessa pesquisa: O Butoh como filosofia.

Tendo notado a relevância de todas aquelas "palavras praticadas"[68] que surgiam de experiências do *Ma* e do Butoh, e me ajudavam a perceber o Butoh como filosofia de vida, qual delas seria então o segundo portal?

As ideias e palavras giravam em minha mente, e eu não encontrava respostas, mas, em todo e qualquer silêncio, ecoavam em mim as palavras "poeta do efêmero", utilizadas por Sérgio Pupo para descrever à Takao Kusuno.

Disponibilizei-me, então, a contemplá-las....

Perceber o efêmero como poética parecia uma chave importante para adentrar aos incontáveis mistérios de Takao, e torná-los permeáveis, não no intuito de dissolvê-los, mas de tornarmo-nos parte deles.

A percepção do efêmero parecia presente em suas escolhas artísticas, em suas aparentes contradições, e em sua maneira de ensinar, dirigir, criar e viver.

A ideia de efêmero parecia mostrar-se, também, como um dispositivo fundamental para enfrentarmos os desafios do *Ma*, e disponibilizarmo-nos a vivenciar as experiências de suas zonas de risco, a dar passagem às suas revoluções.

Suely Rolnik e Peter Pál Pelbart nos revelaram que evitamos tais experiências por estarmos capturados(as/es) por micropolíticas capitalistas, que colonizaram os desejos, e nos geraram o intuito de conceber e manter uma identidade ilusória, inalcançável, idealizada, aparentemente estável, porém insustentável...

Essa busca pela normatividade e estabilidade, portanto, nos leva a recusar as experiências dos ritos de passagem, e seu ciclos de vida e morte - a vivência do *Ma* -, que o efêmero parecia compor, de modo intrínseco. "**O espaço *Ma* também manifesta o**

[68] Tatiana Motta Lima utiliza a expressão "palavras praticadas", ao analisar, no percurso do diretor Jerzy Grotowski, remetendo-se a palavras que vinham das práticas desse diretor e retornavam a ela. LIMA, Tatiana Motta. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 –1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012c.

pensamento da impermanência e do fluxo". (OKANO, 2008, p. 69). Cassiano Quilici reflete:

> Nesse movimento de fuga, o vazio, quando experimentado, deve sempre logo desembocar numa nova manifestação. Não há sustentação serena no silêncio do vazio. O vazio é visto apenas como uma condição necessária para a passagem de uma forma a outra, e para a intensificação do devir. A passagem incessante de uma forma a outra é um modo de se estar sempre saltando para fora do vazio, e não experimentá-lo no seu recolhimento e na sua profundidade. (QUILICI, 2015, p.200, apud MAGALHÃES, p. 155)

As fugas pelos excessos...

A filosofia Zen budista, por meio da qual Cassiano Quilici tece tais reflexões, compreende que o vazio é parte inerente das próprias formas, efêmeras, transitórias, que se compõem e se desfazem, não isoladas, compostas de originação dependente. O movimento de suas transformações é, portanto, "descontínuo e imprevisível" (OKANO, 2012, p.68):

> É como uma nave espaçosa na qual há um espaço para dançar, onde não existe perigo de se chocar com as coisas nem derrubá-las, porque se trata de um espaço completamente aberto. Nós somos esse espaço, somos um com ele [...] Mas se somos isso durante todo o tempo, de onde vem a confusão [...] somente chegamos a ser muito ativos naquele espaço. [...] nossa dança se fez muito ativa, começamos a girar mais do que era necessário para expressar o espaço. Nesses momentos nos tornamos autoconscientes. Conscientes de que "eu" estou dançando no espaço. [...] Essa é a primeira experiência da dualidade: o espaço e eu, eu estou dançando no espaço, e este espaço é uma coisa sólida e separada de mim. A dualidade significa "espaço e eu", em vez de que eu me integre completamente com o espaço, seja como ele. Este é o nascimento da forma, do outro. [...] Depois de haver criado espaço solidificado, nos sentimos oprimidos por ele e ficamos perdidos nele. Há uma escuridão e de repente um despertar. (BERCHOLZ; KOHN, 1994, p. 99)[69]

[69] El punto de partida es que existe un espacio abierto que no pertenece a nadie. Hay siempre una inteligência primordial conectada con el espacio y la ausência de obstáculos, *vidya* – que em sânscrito significa "inteligência" – precisión, agudeza con espacio, agudeza con sitio en el que colocar las cosas, cambiar las cosas. Es como una nave espaciosa en la que hay sitio para bailar, donde no existe el peligro de chocar con las cosas ni derrubarlas, porque se trata de un espacio completamente abierto. Nosotros somos esse espacio, somos uno con él, com vidya, inteligência y ausência de obstáculos.

Pero, si somos eso durante todo el tempo, ¿de dónde viene la confusión, a donde se ha ido el espácio, qué há pasado? Realmente no ha passado nada, solamente que hemos llegado a ser demasiado activos en aquel espacio. Dado que es espacioso nos incita a bailar; pero nuestro baile se há hecho un poco demasiado activo, comenzamos a girar más de lo que sería necesario pra expresar el espacio. En esos momentos nos hacemos autoconscientes. Conscientes de que "yo" estoy danzando en el espacio.

Ese punto, el espacio, ya dejó de ser espacio como tal. Se vuelve sólido. En vez de sentirnos uno con el espacio, percibimos el espacio sólido como uma entidade separada, como algo tangible. Ésa es la primera experiencia de la dualidade: el espacio y yo, yo estoy danzando em el espacio, y este espacio es uma cosa sólida y separada de mi. La dualidade significa "espacio y yo", en vez de que el yo se integre completamente con el espacio, sea uno con él. Éste es el nacimento de la "forma", de lo "otro".

Entonces se produce uma espécie de apagón, de amnésia temporal, en el sentido de que olvidamos lo que estábamos haciendo. Es una detención repentina, una pausa; y nos giramos e descubrimos el espacio sólido

Ao adentrarmos ao *Ma* e ao Butoh, estamos diante de um corpo parte do todo. Corpo-espaço. O apego à percepção isolada de si mesmo(a/e), à ilusão de controle, nos leva a tornando-nos "muito ativos naquele espaço", girando "mais do que era necessário", e nos afasta do *Ma*, espaço/tempo da diluição das fronteiras e de transformações, que se manifestam para além de si.

> [...] do mergulho nessa ausência, nesse "não querer agarrar nem rejeitar", brota uma singular disposição. A "presença" pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. [...] Ao mesmo tempo, ele deverá ser o mediador, aquele capaz de moldar a forma que acolhe o puro fluir silencioso. Ao ator cabe descobrir os modos do agir e estar junto às coisas a partir da intimidade com as dimensões profundas que se abrem também no seu próprio corpo. (QUILICI, 2006, p.4, apud MAGALHÃES, 2017, p. 14)

Não negar ao efêmero nos levaria, portanto, a uma "atitude desarmada", a um "corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam", e que descobre "modos de agir e estar junto às coisas", íntimos(as/es) a elas, sem que deixe de ser "o mediador", "capaz de moldar a forma que acolhe o puro fluir silencioso" ...

Para além das "passagens incessantes", e dos "giros desnecessários", fugimos também dessa experiência também, como vimos, quando, nos instantes em que enfim nos permitimos acessar aos portais do *Ma*, nos detemos diante deles. O inusitado, a dor, o prazer, o sublime, o medo e/ou outros sentimentos que surgem ali, parecem exercer um "fascínio", e desencadear um apego, que nos impede de aceitar o efêmero que os habita, de ir além dos dualismos de suas percepções, de vivenciar suas transformações. A criações, então, estancamos seus fluxos, criam fronteiras.

"Se ele foi capturado não é particularmente importante; mas a ideia da captura foi ampliada mil vezes pelo fascínio que exerce [...] Na verdade, o fascínio é parte da razão pela qual [...] permanece preso [...] é capturado por seu fascínio. (BERCHOLZ; KOHN, 1994, p.104)

O relato de Emilie Sugai trazido abaixo parece vir ao encontro de tais percepções:

> Eu me lembro que o meu corpo tava perfeito pra o Butoh, eu tava no auge, que era na época do Quimera, porque eu tava muito louca nessa história com Takao, eu sabia que a qualquer momento ele ia embora, então eu tinha essa

como si antes no hubiéramos hecho nada en absoluto, como si no fuéramos nosotros los creadores de toda esa solidez. Hay un hueco. Tras haber creado espacio solidificado, nos sentimos agobiados por él y quedaremos perdidos en él. Hay una obscuridade y de repente un despertar. (tradução da autora)

> espécie de urgência com ele... ao mesmo tempo muito angustiada, sempre vivia com uma angústia muito forte de estar com ele e ver todo esse processo... Com Denilto também sempre foi muito angustiante, tanto que agora sou Zen Budista, fui muito buscar na espiritualidade essa questão da morte... porque sempre foi uma questão muito forte, tanto que meus trabalhos sempre são meio...trazem esses conteúdos assim, que eu nunca entendia muito bem porque vinha isso, e eu acho que tem muito a ver com essa não muita clareza do que é a vida e a morte...
> **E:** E Takao também tocava muito nisso?
> **Em:** Nunca falávamos sobre isso, o espírito se manifestava nos trabalhos...Tanto que para mim também, eu só tô falando isso agora com você depois de muito distanciamento com relação a essas coisas, porque nem eu sabia das minhas criações...elas, pelo menos nesse período, elas iam nascendo, e não era biográfico, ao mesmo tempo tinha muito de mim, mas não era eu contando minha vida, não era isso, mas tinha esse questionamento...
> **E:** Você, mas além do ego, além da identificação...
> **Em:** Não sei... Aí um dia, meu irmão, que não gosta muito dos meus trabalhos ele disse: "Ah, porque você é tão"... não lembro o termo...não é baixo astral...na verdade ele só viu um trabalho meu...
> **E:** Sombria?
> **Em:** Por aí...porque não é uma coisa pra ficar alegre...porém, tem a poesia que não é alegre exatamente...
> **E:** E o Butoh tem muito isso né...vida e morte, luz e sombra...e o Japão tem também muito disso né...valorizam a passagem do tempo, nas pessoas, nos objetos...quando os objetos vão enferrujando continuam na prateleira, porque a morte neles também é bonita, a sombra também é luz...
> **Em:** É, e isso tudo está embebido do Zen, do budismo...que chegou no Japão...
> **E:** E no Takao também tava já? Você vê essa influência do budismo no que ele propunha?
> **Em:** Não sei se nomeadamente, mas com certeza na cultura, porque a cultura japonesa, ela é toda assim né...Então, de alguma forma nasce isso nas coisas das pessoas...Eu não me sinto japonesa nesse ponto, porque a sensibilidade japonesa é muito apurada, no sentido dessas sensações, desses olhares...eu acho que preciso me destilar mais nesse sentido...e eu acho que é o próprio caminho... de ir percebendo...
> E isso tudo te falo agora porque sou praticante e leio muito sobre o Zen, sobre Zen Budismo, principalmente a questão vida morte, e assim talvez eu agora sou mais leve, e talvez meus trabalhos possam ser mais leves, os próximos... (SUGAI, anexo, p. 55)

Ao ampliar o contato com a perspectiva da morte, por meio de suas criações e vivências, e do apoio da filosofia e das práticas Zen Budistas, Emilie deixou de vivenciar apenas as sombras de sua dança, que se tornou também leve, permissível ao efêmero. Morte-vida-luz-sombra-dor-leveza - transitoriedades. As criações em Butoh são, em si mesmas, ritos de passagem, experiências do *Ma*, que não finalizam em uma montagem. Emilie não se estancou na angústia que habitava seu corpo e suas criações diante morte, seguiu em processo, com afeto e rigor, transformando a si mesma e às suas criações, transpassando nela certezas e dualidades.

Dorothy Lenner recentemente concebeu dois espetáculos com temáticas diretamente relacionadas às questões do efêmero: "Transformações – o tempo do corpo" e "Wabi sabi" (termo japonês que se refere à aceitação da transitoriedade e da

imperfeição). Segue abaixo um trecho de uma reportagem do jornal Estadão sobre "Wabi Sabi", realizada no período de sua estreia, no ano de 2016:

> Enquanto muitas pessoas corriam para se proteger dos fortes ventos, o som calmo de um instrumento de cordas se unia ao barulho dos pingos d'água e eram ouvidos no galpão do Sesc Ipiranga. No centro do espaço, com um vestido comprido e o cabelo em trança apoiado no ombro, a atriz e bailarina romena Dorothy Lenner executava alguns passos de seu Wabi Sabi [...]
>
> **O nome do trabalho serve como guia de sua trajetória, ela explica. O conjunto de palavras representa uma filosofia, uma visão de mundo dos japoneses, centrado na aceitação da vida e sua passagem. "É a descoberta da beleza, na imperfeição. Trata-se de aceitarmos o ciclo natural que se encerra na morte",** conta Dorothy. Ao lado das jovens bailarinas Beatriz Sano e Júlia Rocha, ela conta que o pensamento dá força a esse ciclo eterno. [...]
>
> Dorothy conheceu o mestre Takao Kusuno, um dos precursores do butô no Brasil. **No início do aprendizado, Dorothy conta que sofreu com o próprio vício que o teatro trouxe. "Eu estava em um outro ritmo, meus movimentos cumpriam o mesmo tempo das pessoas que ficam distraídas com o celular na mão"**, explica. [70]

Okano (2008, p.68) nos revela que "a concepção da efemeridade", advinda do budismo, está "enraizada na cultura japonesa" (idem), e compõe o *Ma*.

Takao não associava seu trabalho criativo ao budismo, ao menos não diretamente, mas como tutor de Cícero, o convidou a vivenciar tais experiências:

> [...] O Takao tinha um templo do Buda [...] Quando eu tava morando com ele, na época, ele me falou: "Cícero, medita...medita...é um conselho que eu te dou, pra você meditar...". Ele tinha uns mantras lá, budistas, que ele repetia, tinha um cantinho espiritual no quarto dele, e todos os domingos ele pegava as rosas, as flores, e oferecia lá, mas ele não falava muita coisa não. Ele me deu um livro pra eu ler do budismo sabe? Que chama "A Senda do Buda[71]".
>
> Enfim, e essa coisa do incenso...é tudo carregado de simbolismo, assim, tão diferente, muito diferente, e tem todo um cerimonial, todo um ritual. Depois ele passou a me levar nos centros budistas na Liberdade, onde tinham as missas dele... e eu ficava ali, eu ficava ali sentado. Como eu já sabia a priori, de não deixar a mente tensionar, é só observar...só olhar aquilo, olhar: "Não queira dizer nada sobre aquilo, só olhar". Então eu passei a frequentar, e eu olhava o budismo e passei a sentir o budismo assim, e hoje, eu comungo com o budismo. (MENDES, anexo, p.p.224-225)

Quando conheceu Takao, Cícero era dançarino de danças populares em um grupo chamado "Baiamonte", criado em um projeto da Associação Comunitária Monte Azul. A dançarina Vera Sala, ao dar aulas nesse projeto, notou as habilidades de Cícero na dança e o indicou a Takao Kusuno. Cícero Mendes começou a ter aulas com Takao e Felícia

[70] Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,bailarina-romena-dorothy-lenner-estreia-wabi-sabi,10000087660. Acesso em: 20 de abr. de 2019.
[71] BERCHOLZ; KOHN, 1994.

enquanto era ainda muito novo e sem experiências prévias em Butoh, dança contemporânea ou teatro. Chegou a morar com Takao por 4 anos, após a morte de Felícia. Acompanhar, ao longo de nossa entrevista, as percepções, dúvidas, inquietações e afetos de seus aprendizados foi muito acolhedor e potente para essa pesquisa. No trecho abaixo, podemos notar o início das descobertas de Cícero relacionadas ao Butoh, bem como a percepção do efêmero e das transformações que surgem, intrínsecas a ele.

> [...] veio o Kazuo Ohno né? E o Takao e a Felícia disseram: "Vai lá fazer", e eu fiz, foi a primeira vez que eu vi o Kazuo Ohno...E a primeira aula do Kazuo Ohno lá no Sesc, olha que engraçado...todo mundo lá, profissionais, de Cias, do Balé da Cidade de São Paulo e tal...todo aquele pessoal...E aí o Kazuo Ohno falou: "Vai ali, e pense em uma montanha, se coloca numa montanha" ... "Valha-me Nossa Senhora!!! Como é que é??? Ficar ali como uma montanha?". "Só ficar, como uma montanha...Fica ali como uma montanha" ... é muito difícil!
>
> Então **foi ali minha primeira aula. O quanto tudo toca a gente**...
>
> E aí veio a aula do Yoshito, e o Yoshito com uma rosa...ele dizia... "sinta a presença de uma rosa...". **Então o Butoh tá muito ligado com a vida, com esses níveis alto e baixo.**
>
> **Algumas vezes o vento, outras vezes brigar com essa tela furtiva da pressão, e assim é a vida. Mas, mesmo assim, tem um lugar em que tudo se conecta. A partir de uma entrega, que são os sentidos. São várias almas conectas, ou libera almas.** (MENDES, anexo, p.p.223-225)

Podemos notar, no depoimento de Cícero, muitos encontros com as reflexões trazidas anteriormente sobre o *Ma*, o Butoh, o efêmero... corpo parte do todo, "várias almas conectas".

Takao era praticante do Budismo Primordial - *Honmon Butsuryu-Shu*, que se baseia fundamentalmente no sutra de lótus. Esse sutra afirma a essência da vida como a impermanência e sugere caminhos para que todos os seres possam atingir a iluminação. Essa filosofia visa também uma adaptação do budismo aos contextos atuais. Suas práticas têm como base principal a recitação do sutra *Nam myoho rengue kyo* e a contemplação do pergaminho, onde encontra-se registrado esse sutra. Ambos (pergaminho e sutra), para essa filosofia, trazem em si a essência do Buda Primordial, que habita em todos os seres, e precisa ser despertado. O lema do Budismo Primordial se traduz na seguinte frase: "Oramos pela harmonia do universo através da prática de virtudes, do aperfeiçoamento espiritual e da solidariedade dos seres"[72].

As bases das diferentes escolas do budismo encontram-se, fundamentalmente, na percepção de que todo o sofrimento é gerado por apego, aversão e desejo, que derivam

[72] Disponível em: https://budismo.com.br/. Acesso em: 15 de mar. de 2019.

da não aceitação da impermanência, da transitoriedade, como essências da vida...por meio do apego à própria identidade deixamos de nos perceber como parte de um todo, composto por ele, deixamos de perceber que os fenômenos e os seres e objetos não têm existência absoluta, são compostos e decompostos a todo o tempo, forma e não forma, em constante originação dependente, vazios de existência absoluta...efêmeros, interdependentes. O estado de Buda seria então o estado de presença absoluta, sem passado nem futuro, desapegado de julgamentos, uno com o todo, vivenciando os instantes e suas transformações.

Na entrevista realizada com Yuji Kusuno, ao perguntá-lo: "Quais foram as influências do Butoh no trabalho de Takao com dança-teatro?", Yuji nos traz reflexões que estabelecem uma relação direta entre o budismo e o Butoh de seu irmão, Takao Kusuno:

> A família mantém uma tradição budista, sendo adeptos da denominação Honmon Butsuryu Shu (Budismo Primordial HBS, no Brasil - ntd), e eu e meus irmãos desde cedo éramos ensinados a rezar diariamente, sentados perante o altar domiciliar. Nossa avó, cega, durante trinta anos bebeu a água benta do altar, e untava os olhos. Um dia, como encanto, passou a enxergar. Takao, aos onze anos, teve de se submeter a uma cirurgia de retirada de pólipos da garganta, que era considerada de grande risco. No dia que subiu à mesa de operação, estes pólipos sumiram, antes mesmo de o médico por as mãos; o cirurgião encarregado chegou a dizer à mãe que só poderia ser obra de Deus. A família conserva, assim, cercada por essas histórias, **uma fé ao invisível, aos ensinamentos do espírito incorporado no corpo. Isso pode ter dado uma dimensão metafísica aos trabalhos de Takao**. (KUSUNO, Yuji, anexo, p.p. 268-269)

Yuji parece, portanto, associar o Butoh à essa relação com o "invisível", com os "ensinamentos do espírito incorporados no corpo", e com uma "dimensão metafísica". Essa percepção encontra correspondências no Butoh de Kazuo Ohno, que, porém, a relaciona com suas vivências no cristianismo:

> Para mim, acreditar em Jesus e fazer "butoh" são uma coisa só, nunca uma separada da outra [...] a igreja é **um espaço onde sofrimentos e dúvidas são aliviados** e onde se desenvolve a fé, **algo como o ventre materno**. [...] aqui, onde **as rezas de um sem número de fiéis, acumuladas ao longo de muitos e muitos anos, já fazem parte do próprio espaço** [...]
>
> Nos **passos leves, que refletem o nada**, evoquei, inconscientemente, a figura de Jesus carregando a cruz, e também as suas palavras a respeito dela e, profundamente agradecido pelos seus sofrimentos, avancei com leveza. **Como justificar aquela leveza, quando, na verdade, os passos deviam ser pesados? Naquele instante, penso ter captado a grande revelação de que dentro da leveza, pode haver peso, pode haver gravidade.**
>
> Dancei por cerca de uma hora naquela nave, que o som do órgão enchia. Sempre achei que devia muitas coisas a Judas e, por isso, sempre desejei rezar por ele e sentar naquele lugar que lhe fora reservado por Jesus, pois este já

> deveria tê-lo perdoado. Ao mesmo tempo, hesitava, se eu de fato poderia sentar-me lá, se isso não seria demasiadamente intrometido de minha parte. Mas, **à medida que o meu "butoh" foi evoluindo, todos esses medos desapareceram por completo**. [...] tive a oportunidade de obter meu testemunho de fé, enquanto praticante de "butoh". A mim não importa qual delas venha primeiro, qual venha depois. **Para mim, ter fé significa fazer "butoh", e o "butoh" nada mais é que a própria fé. Para mim, a fé e "butoh" são uma coisa só. [...] Naquele instante, o tempo se converteu em horas eternas, foram horas de um "butoh" que transcendera a palavra e o pensamento**. (OHNO, 1986, p.p. 26-27)

Kazuo Ohno revela que, no contato com sua fé, descobriu fundamentos relevantes do Butoh: a coexistência entre peso e leveza, a fusão corpo-espaço, passado-presente, o tempo que se dilata, o *Ma*... a perda do medo, "um espaço onde sofrimentos e dúvidas" são tocados e "aliviados", e as ações transcendem "a palavra e o pensamento".

Adentrar à dança do efêmero envolve a disponibilidade dar passagem aos mais variados estados e afetos que permeiam um corpo que é vazio de existência intrínseca, que é poroso, que existe para além de si.

Diante de tudo isso, a ideia de efêmero me parecia tornar possível despertar a disponibilidade à vivência do tempo-espaço indeterminado do *Ma*, do Butoh e de suas metamorfoses. Desse modo, considerei importante que a leitura acerca das poéticas e processos criativos de Takao, realizada nessa pesquisa, trouxesse como recortes o efêmero, e o Butoh como filosofia de vida.

Percebia que haveria outras inúmeras maneiras possíveis de abordar vida e arte de Takao Kusuno, bem como a incompletude de todas elas e da escolha que faço aqui, porém, partindo das experiências e inquietações de minha trajetória, esse me pareceu o caminho que precisava ser seguido nesse momento.

Ao adentrar esses espaços abriram-se em mim incontáveis portais, desenharam-se caminhos que pareciam, na verdade, estar me guiando ao modo como o Butoh existia em mim, composto por Dorothy, Takao, e por todas as pessoas com as quais tenho aprendido e compartilhado, em arte e vida, o Butoh.

Ao saber dos novos rumos dessa pesquisa, Dorothy me disse que sabia o quão difícil estava sendo todo esse processo de escrita e de recortes, tendo em vista que sabíamos que no Butoh e no trabalho de Takao todos esses elementos eram uma só teia, um emaranhado, sem início nem fim, tudo uma coisa só. Disse-me também que pareciam bonitas e coerentes essas escolhas, porém que, independentemente do caminho que escolhesse agora, certamente em alguns anos, escolheria outros, e a maneira como olharia para tudo isso seria muito diversa: "Porque o Butoh tem a ver com as memórias e com seu momento

de vida". Dizia-me que minha escolha diria sobre mim, sobre o meu Butoh...e que não havia um fim no aprendizado do Butoh, que em seus 89 anos continuava a aprender sobre ele, continuamente, a cada dia. Do mesmo modo como, no início de minhas vivências, Dorothy insistiu em me fazer perceber e experienciar o *Ma*, ao longo dessa escrita ela persistiu em fazer-me compreender que: "Cada um tem o seu Butoh". Seguem anotações pessoais desse diálogo:

> Cada um de nós tem a sua história. Precisa uma vida inteira, essa coisa do Butoh, porque mistura muito com a história da gente. Você não pode igualar o Butoh, porque nada iguala ao outro. Eu danço Butoh, mas dentro do meu Butoh têm outras técnicas também. Não pode ser e não é um igual ao outro...têm diversos tipos e diversos caminhos...E a vida toda você fica nessa questão. Não é, como dizia Kazuo Ohno, 5 anos [de prática em Butoh para iniciar o aprendizado], mas não é só. Não dá pra limitar uma coisa que é ilimitada. E depende do momento, do que você tá fazendo. A cada minuto está diferente a vida...Transitoriedade...Butoh é vida morte morte vida...uma coisa que não tem formas, que ao mesmo tempo que é perecível, aí ele renasce, porque, por exemplo, se Takao ou Yoshito estivessem vivos...Por isso que gosto muito de desafios e surpresas, porque não tem um sem o outro. A vida é cheia de surpresas e desafios...Agora então, nesses 2 anos que a gente tá vivendo....ainda mais com esse homem [Bolsonaro, presidente atual, que cometeu inúmeras atrocidades]...é um emaranhado, é uma coisa que não tem fim...pensa que acabou, mas acabou porque entrou uma coisa que continua....e de uma raiz, se multiplica...de uma coisa saem muitas outras.
>
> É muito difícil, não tem palavras para explicar...E você está explicando de tantas versões, tantos caminhos...Raízes emaranhadas...Agora você vai ver daqui há alguns anos quanta coisa isso vai te trazer, que é impossível dizer...você se emaranhou...Tudo isso é amor carinho e ternura e você se embrenhou mesmo....Se você não tiver isso...O rigor...é uma maneira de rigor...Também porque no amor você se entrega totalmente...se você não se entrega, é porque não é amor....Agora, isso que tá enraizado em você é uma coisa muito forte...É um campo que não tem fim....Por isso digo: que 5 anos? É uma vida inteira! Porque você não leva só para seu trabalho, você leva para seu dia, sua vida! É uma filosofia de vida! Botei umas gotinhas e isso se espalhou! Agora estamos longe, por causa desse vírus e de tudo isso...Takao, Kazuo, Yoshito já se foram...mas a gente ainda vai se encontrar e vai ser aquela celebração, vai ser muito lindo...se Deus quiser ele quer...Muita manga de casaco ainda pra desenvolver...

As palavras de Dorothy me emocionam...me fazem também recordar do início das entrevistas realizadas para essa pesquisa...

Ao saber que as iria iniciar, Dorothy disse que seria muito importante eu procurar ao performer e dançarino Marcelo Gabriel. Marcelo não trabalhou formalmente com Takao Kusuno, "mas Takao gostava muito dele", dizia Dorothy. Sabia apenas, até então, que ambos tiveram, ao longo do tempo, muitos encontros e afinidades, que imaginava serem os motivos de Dorothy sugerir que seria importante que eu o entrevistasse. Marcelo

Gabriel[73] é criador, diretor, ator, dançarino, videomaker e fundador da Companhia de Dança Burra. Eu já havia assistido a um trabalho de Marcelo Gabriel, inspirado no xamanismo e em seus ritos de passagem, e realizado com ele, nesse contexto, uma oficina que muito me marcou e que também contribuiu para a busca pelos caminhos de agora.

Escutando às orientações de Dorothy, fui ao encontro de Marcelo Gabriel em minha primeira entrevista. Nesse encontro recebi mais um imenso e inusitado presente: um poema de Takao Kusuno para Marcelo Gabriel, onde Takao parece revelar-nos os fundamentos de sua dança e nos convidar a dançá-la.

Esse poema foi entregue por Takao à Marcelo em uma carta selada com o sangue de Takao, após Marcelo ter apresentado o espetáculo "Estábulo de luxo".

O espetáculo "Estábulo de Luxo" foi concebido em homenagem a Denilto Gomes e às vítimas do descaso do governo com as pessoas portadoras de HVI. Denilto foi um importante dançarino brasileiro, bastante premiado, que segundo relatam grande parte das pessoas entrevistadas, foi a pessoa que mais conseguiu fisicalizar as ideias de Takao Kusuno. Nesse espetáculo, que inspirou a escrita do poema de Takao, Marcelo Gabriel trazia, em imagens poéticas intensas, uma relação de radicalidade com o próprio corpo, no intuito de mostrar a gravidade das denúncias que estavam sendo feitas, "[...] precisava de imagens fortes condizentes ao tema"[74]. Havia cenas como a costura dos próprios lábios, "simbolizando a omissão de cada um de nós diante da realidade", cortes no rosto com uma gilete, desenhando uma maquiagem de palhaço, a perfuração de uma veia do braço, formando poças de sangue no placo, sobre as quais Marcelo dançava, relatando desmaios na plateia. Havia também uma cena na qual vestia-se de freira, amamentava um cachorro vira-lata e oferecia ração à plateia.

Esse espetáculo ganhou premiação da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como melhor concepção cênica. Seguem abaixo algumas críticas sobre o espetáculo:

> Se você quiser experimentar a revelação quase mística de um Brasil arcaico e assustador vá ver Marcelo Gabriel. Seu sangue vertido purifica, como nos sacrifícios antigos. Se você, assim como eu, está cheio de viver num país de cafajestes, vá ver Marcelo Gabriel em cena."João Silvério Trevisan
>
> […] Ele precisa ser o anti-homem no palco para que o homem na plateia surja, indignado."Jornal Estado de Minas

[73] Canal de vídeos de Marcelo Gabriel: https://www.youtube.com/@dionisio5827. Acesso em 05 de maio de 2020.
[74] Disponível em: http://www.frrrkguys.com.br/entrevista-com-marcelo-gabriel/. Acesso em: 02 de mar. de 2019.

> Marcelo Gabriel desenvolveu um dos mais importantes solos da dança brasileira contemporânea. Eis um talento raro, no seu corpo há uma síntese poderosa entre pantomima de bale clássico, mímica, teatro de marionetes, butoh, danças populares e urbanas, das suas palavras a agressividade, a contestação, o engajamento encontram sua melhor materialidade naquele jeito de dançar. É absolutamente genial" - O Estado de São Paulo - Helena Katz[75]

Marcelo Gabriel dançou esse poema em 2008, no festival *Tokiogaky*, em um espetáculo denominado "*Arigatô* Takao", e também em um vídeo arte[76] denominado "Um caminho sem passos", realizado com Dorothy Lenner no mesmo ano.

> Takao era uma pessoa maravilhosa, ele era do núcleo duro do Butoh, junto com Kazuo, Hijikata, Yoshito. [...] Eu me apaixonei pelo Butoh antes de conhecer o Takao, eu já desenvolvia o meu Butoh acho que ele viu isso né? Que eu sou um criador... que eu desenvolvi um Butoh brasileiro, uma forma muito pessoal de estar em cena e acho que ele percebeu isso...Naquela época o trabalho era muito forte...eu costurava os lábios em cena...colocava um catéter no braço e tirava sangue da veia do braço, e ia fazendo uma poça no chão, as pessoas iam desmaiando na primeira fileira, na plateia...cortei o rosto em forma de palhaço com uma gilete [...] E o espetáculo era muito forte. Tinha uma cena que eu vestia de freira e amamentava um cão vira-lata. No estábulo de luxo...E eu acho que o Takao percebeu isso. E ao mesmo tempo eu era muito novo, tinha 23 anos. E ele percebeu que era um trabalho de embate... um trabalho corajoso... muito amoroso...e ele era uma pessoa muito amorosa e que tinha esse olhar que via muito a frente, então não sei se o país estava preparado para esse tipo de trabalho, tiveram pessoas que rejeitaram o trabalho...porquê na verdade não gosto de belos efeitos, de me ater a belos efeitos, à nomenclatura da dança, das artes cênicas, das regras...essa coisa toda...agora... É um trabalho transgressor... que vem da raíz do Butoh....(GABRIEL, anexo, p.p. 30-32)

Marcelo Gabriel relata ter estudado e vivenciado o Butoh com Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Akira Kasai, Ebisu Tori, Mutsuko Tanaka, Yukio Waguri (discípulo de Tatsumi Hijikata), com o qual dançou em uma performance intitulada *Arigatô* Eikoh Hosoe, no Sesc Consolação - SP, em 2014. Acredito que Takao identificou-se com a intensidade de entrega de Marcelo Gabriel à criação, com a radicalidade das experiências corporais que vivenciou, bem como com o posicionamento político desse artista, e suas relações com o Butoh: "Trata-se de um corpo que sempre negou a ação política, mas nem por isso deixou de ser ativista das políticas da vida. É um corpo doente que insiste em criar. Um corpo sem órgãos que recusa a extinção."[77]

---

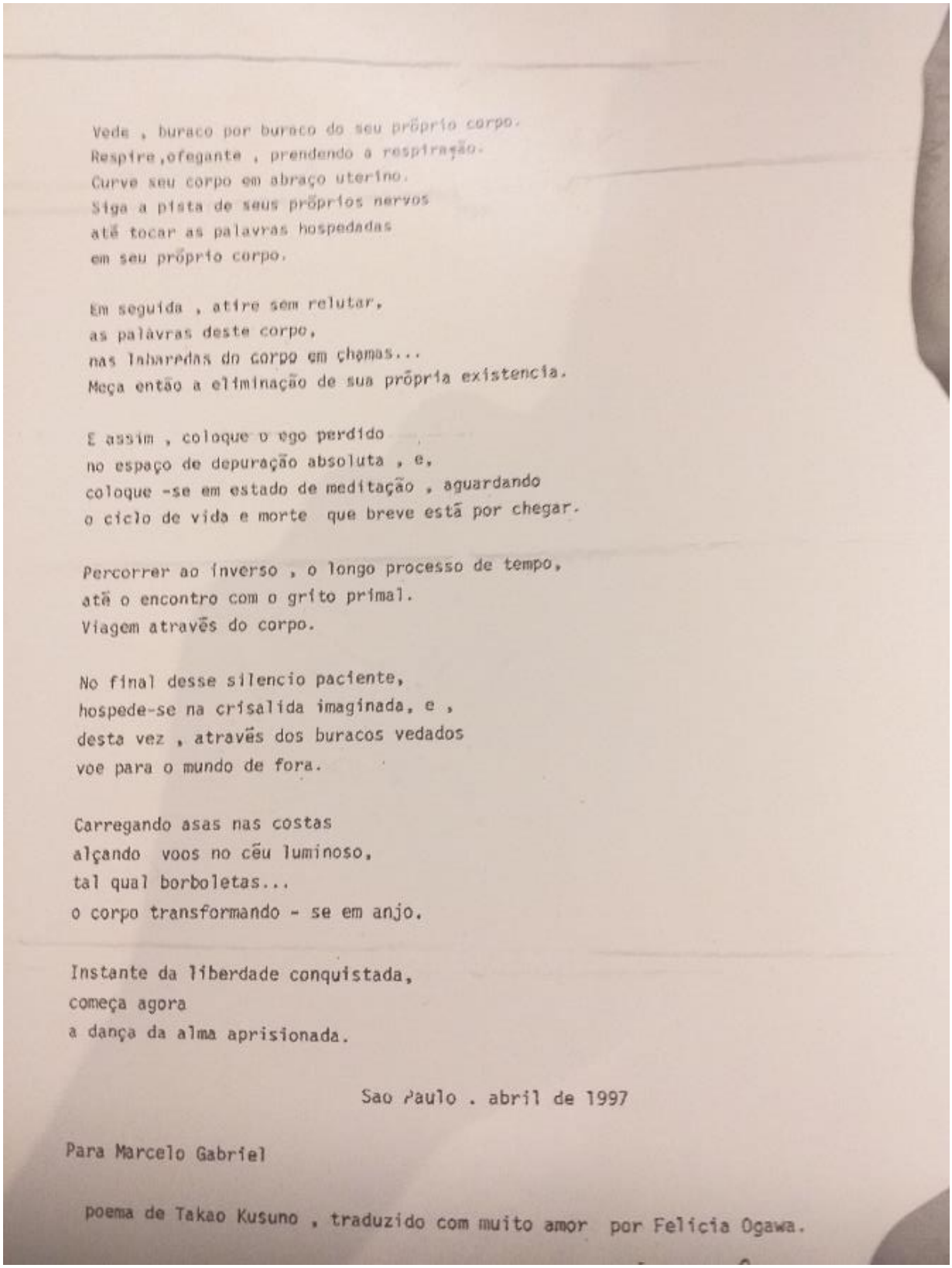
[75] Idem anterior.
[76] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zZuaDb4hd84. Acesso em: 09 de jun. de 2018.
[77] GREINER, Christine; In: UNO, 2018, p.20.

Essa primeira entrevista já teve um impacto muito grande sobre mim. Uma carta de Takao, selada com seu próprio sangue. Ato performativo, ritualístico, de indistinção radical entre arte e vida. Ato-poema. Poema-dança, que revela caminhos da dança que Takao propunha. No poema de Takao encontram-se vida e morte, transmutações, metamorfoses...de novo e de novo...seguiremos adentrando-o ao longo dessa pesquisa.

Seguem abaixo as palavras de Marcelo Gabriel sobre ele, trazidas logo ao início da entrevista, e o poema de Takao Kusuno:

> Estábulo de Luxo é um espetáculo que eu fiz, eu criei, fiz a concepção, direção. Eu dediquei esse trabalho ao Denilto Gomes, ele falava sobre o descaso do governo brasileiro em relação à comunidade dos HIV positivos. E o Denilton Gomes morreu de aids.
>
> Denilto Gomes era um bailarino maravilhoso do Takao, e eu dediquei esse espetáculo ao Denilto.
>
> Esse espetáculo ganhou a APCA da associação paulista de arte como melhor concepção... Aí o Takao foi... terminou o espetáculo, o Takao e a Felícia, que era a esposa do Takao, foram ao camarim. E ela ia traduzindo algumas coisas, ele falou que adorou o espetáculo, e a gente ficou muito amigo desde então.
>
> E ele levou uma carta para mim selada com seu próprio sangue. E nessa carta o Takao escreveu para mim, que é esse poema aqui:

Imagem II – Poema de Takao Kusuno à Marcelo Gabriel



Vede , buraco por buraco do seu próprio corpo.
Respire,ofegante , prendendo a respiração.
Curve seu corpo em abraço uterino.
Siga a pista de seus próprios nervos
até tocar as palavras hospedadas
em seu próprio corpo.

Em seguida , atire sem relutar,
as palàvras deste corpo,
nas labaredas do corpo em chamas...
Meça então a eliminação de sua própria existencia.

E assim , coloque o ego perdido
no espaço de depuração absoluta , e,
coloque -se em estado de meditação , aguardando
o ciclo de vida e morte que breve está por chegar.

Percorrer ao inverso , o longo processo de tempo,
até o encontro com o grito primal.
Viagem através do corpo.

No final desse silencio paciente,
hospede-se na crisalida imaginada, e ,
desta vez , através dos buracos vedados
voe para o mundo de fora.

Carregando asas nas costas
alçando voos no céu luminoso,
tal qual borboletas...
o corpo transformando - se em anjo.

Instante da liberdade conquistada,
começa agora
a dança da alma aprisionada.

Sao Paulo . abril de 1997

Para Marcelo Gabriel

poema de Takao Kusuno , traduzido com muito amor por Felicia Ogawa.

Arquivo pessoal da autora.
Gentilmente cedido por Marcelo Gabriel.

Vede, buraco por buraco do seu próprio corpo.
Respire, ofegante, prendendo a respiração.
Curve seu corpo em abraço uterino.
Siga a pista de seus próprios nervos
até tocar as palavras hospedadas
em seu próprio corpo.

Em seguida, atire sem relutar,
as palavras desse corpo,
nas labaredas do corpo em chamas...
Meça então a eliminação de sua própria existência

E assim, coloque o ego perdido
no espaço de depuração absoluta, e,
coloque-se em estado de meditação, aguardando
o ciclo de vida e morte que breve está por chegar.

Percorrer, ao inverso, o longo processo de tempo,
até o encontro com o grito primal.
Viagem através do corpo.

No final desse silêncio paciente,
hospede-se na crisálida imaginada, e,
desta vez, através dos buracos vedados
voe para o mundo de fora.

Carregando asas nas costas
alçando voos no céu luminoso,
tal qual borboletas...
o corpo transformando-se em anjo.

Instante da liberdade conquistada,
começa agora
a dança da alma aprisionada.

São Paulo, abril de 1997

Para Marcelo Gabriel

poema de Takao Kusuno, traduzido com muito amor por Felícia Ogawa

"Começa agora a dança da alma aprisionada".

O início de um rito, sem princípio nem fim, que me parece ser o ato de tocar as memórias de Takao.

Capítulo 2

Poeta do efêmero - O Butoh como filosofia

> Penso que **o 'Butoh' não teria existência própria, se o separássemos do ato de viver**. Mas, por mais que se diga isso, não consigo deixar de hesitar, todas as vezes em que me deparo com a questão: por onde começar. **Começar sem sentir essa hesitação significaria negar, sob um aspecto, o viver. Só posso concluir que é exatamente nesse processo denso da vida e nas situações de hesitação que está o real começar do "Butoh".** (Kazuo Ohno)

Hesitação. Palavra/estado constante na escrita dessa tese ao tocar a imbricada relação Butoh-arte-vida que compunha a existência de Takao Kusuno. Hesitava. Não pela voracidade do desejo de continuar adentrando ao Butoh e às poéticas de Takao (processo que continua a acontecer enquanto leio, escrevo, e vivencio meus dias)...A sutileza e profundidade de sua arte/vida, e a maneira intensa como modificaram as pessoas com as quais conviveu e criou me faziam hesitar diante de qualquer caminho possível para essa escrita.

As palavras de Takao Kusuno e dos criadores do Butoh eram sucintas, amplas, em suas significações, abertas, imagéticas... Não há nelas respostas precisas e nem um desejo por identificar e estabelecer de modo fechado e preciso algum tipo de método, ou mesmo de definir conceitualmente o que seria ou não o Butoh e sua filosofia. Há pequenas pistas, em suas palavras, rastros em suas danças e processos de criação, para caminhos a serem percorridos por cada um, no encontro de suas próprias sombras, sutilezas, ciclos de morte e vida, mistérios, fragilidades, dores, alegrias, vulnerabilidades, potências e profundidades...no encontro de sua própria carne, em seus inúmeros devires e metamorfoses...no encontro de seu Butoh.

Como materializar em palavras os gestos cotidianos/artísticos de Takao, sem interromper a poesia e o silêncio dos mesmos? Como delinear contornos aos elementos - entrelaçados e interdependentes - de suas poéticas e seus processos de criação? Por onde iniciar esse trajeto que se apresenta como um emaranhado, sem princípio nem fim?

Takao comunicava-se primordialmente pelo silêncio. Valia-se de poucas palavras, compostas de afetos, imagens, questionamentos, provocações, que não delimitavam territórios, ou estabeleciam percursos, mas instigavam procuras, como podemos notar nos relatos que se seguem:

> Eu adorava Takao e minha comunicação com ele não passava pela palavra, porque ele não sabia falar português, era olho no olho, e muito silêncio, eu conversava muito com ele em silêncio [...] Ele usou pouquíssimas palavras para se comunicar comigo, mas eu entendia tudo, porque era coração com coração, era alma a alma [...] quando você entra em contato com esses mestres a comunicação não passa pela palavra [...] É uma transmissão de alma, sutil, muito sutil...quando você chega perto de uma pessoa dessas, ou você se joga no abismo, ou você muda profissão, porque não tem meio termo, é um chamado pro dionisíaco, é Dioniso chamando, vai ou não vai?! Porque não tem como não ir. Quem é bacante, nasceu bacante [...] é sempre coração para coração, não tinha intelecto, não tinha uma mediação intelectual, não passava por conceito...a ligação era sempre direto na essência [...] Quando você escolhe um caminho desses, na verdade você não escolhe, você já está no caminho né? Ele te estraçalha...então chega uma hora que não tem você mais você, não eu, não tem ele, é tudo junto, tudo uma coisa só... a dança... [...] A arte é magia de dissolução do ego... às vezes as pessoas ficam presas a conceitos, a regras, a receitas, e não existe receita pra fazer arte por isso que é tão difícil [...] Eu sei que o Butoh conseguiu silenciar minha mente...(GABRIEL, anexo, p. 31-37)

> [...] imagens, frases, palavras... às vezes você perguntava uma coisa ele não dizia nada...ele ficava assim...e falava qualquer palavra...e você dizia: Bom o que tem a ver essa palavra? Bom, uma coisa deve ter, porque se ele tá falando, vou pensar...como se não fosse nada, entendeu? E isso que é bom também...porque dá uma liberdade...e você não é obrigado a uma coisa...essa abertura de espaço de pensamentos, de visão, de sentimentos...de ver o outro lado...porque você vê do teu...mas e do outro lado, é a mesma coisa será que a pessoa está pensando, vendo...chegamos a mesma conclusão será? Eu não sei por que você é outra coisa, o que está dentro de você... o que estou te perguntando, que pra mim às vezes não é importante, mas que para você é vital, como o contrário... (LENNER, anexo, p.178)

De um modo aparentemente contraditório a tais depoimentos, encontro também relatos de longas conversas entre as pessoas entrevistadas e Takao Kusuno. São indícios do que veremos ao longo de todo esse percurso pela arte-vida de Takao. Todas as aparentes definições são compostas do efêmero, se transmutam incontáveis vezes, trazem sempre, junto a elas, seus opostos, circulam e retornam ao ponto inicial, confundem-nos e nos levam a buscas intermináveis, em nós mesmos(as/es) e além de nós, a rupturas de dualidades.

"Os ensaios – que poderiam durar até doze horas – eram permeados de improvisações criativas, longas conversas, leituras complementares e depoimentos muitas vezes vindos de escritos criados pelos próprios dançarinos." (ABEL, 2018, p.65)

Nessas conversas, Takao "falava frases muito curtas" (SUGAE, anexo, p.47). Estimulava criadores(as) a resgatarem suas memórias e ancestralidades, que iriam compor as criações, junto a aspectos que transpassavam suas pessoalidades, como veremos ao longo desse capítulo. Haroldo Alves descreve esses diálogos:

> **E:** Você comentou que tinham vários ensaios que vocês conversavam muito, e ele perguntava muitas coisas da sua história né?
> **H:** É, aí rolava história...tinha dia que a gente chegava não tinha...**aliás, tinha, mais do que ensaio, porque a gente conversava, pra gente conhecer**...[...]
> **E:** Parece que ele não falava muito, mas fazia perguntas né?
> **H: Não, ele fazia uma única pergunta...**
> (**E –** Entrevistadora (autora) – H – Haroldo Alves. Anexo, p. 260)

As palavras de Takao Kusuno, depuradas em "uma única pergunta", pareciam ser capazes de levá-los(as) a revelar incontáveis memórias e afetos, bem como de aproximá-los (a ele e a Felícia) dos(as) dançarinos(as), e aos(às) dançarinos(as) de si mesmos(as).

Essa potência de Takao parece ainda se fazer bastante presente quando, ao longo das entrevistas realizadas para essa pesquisa, pude notar que apenas as palavras: Takao Kusuno, poéticas e processos de criação; criavam espaços a longos diálogos, afetividades, memórias e revelações.

Uma íntima relação entre palavras, imagens e silêncios compunha as descrições de Takao Kusuno presentes nas entrevistas realizadas para essa pesquisa. Palavras-poema, palavras-butoh, a serem corporificadas nas criações e improvisações. Marilda Alface descreve a experiência vivenciada em seu primeiro encontro com Takao Kusuno:

> Depois de termos conversado um pouco, ele pede que eu faça uma improvisação. Eu não sabia nada sobre o Butoh. Ele me descreve uma imagem: "Um girassol banhado pela luz solar, esta conexão, a flor em movimento em relação ao sol". Eu não tinha a menor ideia do que ia fazer, mas ele me deixou à vontade, e eu sempre gostei muito de ficar livre para improvisar. Ele colocou uma música, eu não me lembro mais qual, e fui, eu fui... girassol, Sol, dançando com essa imagem...Quando acabei, quer dizer, quando ele sinalizou o momento de parar, voltamos a conversar. Ele se mostrou interessado em nos vermos novamente. Antes de nos despedirmos ele disse: "Estamos nos entendendo porque falamos a linguagem da alma". E essas palavras ficaram em mim. Sempre me acompanham. A partir desse momento uma longa amizade, uma caminhada linda e difícil, também de trabalhos, tem início. (ALFACE, p.p. 269-270)

"Estamos nos entendendo porque falamos a linguagem da alma". As "palavra-alma", sem as quais nos afastaríamos do Butoh enquanto filosofia de vida. Linguagem que não procura limites e definições. Patrícia Noronha reflete: "Durante o processo de criação e ensaios, Takao era bastante econômico com as palavras e explicações. Quase não explicava. Falava quase sempre por meio de metáforas." (NORONHA, 2017, p. 183). Em uma percepção semelhante, Sergio Pupo relata que Takao "não deixava nada muito claro, era tudo muito enigmático. E isso, esse tanto que era enigmático, dava espaço pra gente criar, tinha espaço para a ficção". (PUPO, anexo p. 135).

No diálogo abaixo, Dorothy Lenner, Hideki Matsuka, Key Sawao e Ricardo Iazetta refletem sobre essa abertura de espaços e desterritorializações presentes no modo de Takao Kusuno de comunicar-se, e sobre a maneira como o mesmo provocava as pessoas com as quais o diretor convivia e criava:

> **H:** A gente não conversava muito, coisas muito intelectuais... mas a gente tinha um convívio meio interessante...por exemplo, esse quadro aqui eu adoro, porque tem umas texturas assim... então, de vez em quando ele me mostrava umas coisas de texturas, mas sem ficar elaborando muito coisas muito teóricas...Ou ele me mostrava um documentário, mas também não...você é que tem que deduzir...nunca ele te falava assim: "Veja isso aqui por causa disso"...
> **D:** Mas no trabalho também ele era assim, você tinha que deduzir...mas isso era proposital né?
> **H:** Não, acho que era também o jeito dele....Acho que não era premeditado...
> **D:** Sim, o jeito dele de criar...e ele sempre deixava assim meio em suspenso as coisas...não determinava, no meio da criatividade que estou falando, ele não terminava o raciocínio...né?...e parava...aí você tinha que deduzir...
> **K:** Porque acho que ele mesmo tava criando também, entende?
> **D:** Ele tava criando não, ele estava querendo que você...a sua criatividade em cima disso aí...
> **K:** Então, mas eu acho que ele também não tinha uma resposta, ele também tá experimentando né...quando a gente tá criando a gente tá experimentando muito, a gente tá deixando muito aberto também, aberto pras coisas poderem aparecer...
> **D:** Ele como que jogava no ar uma frase, um pensamento que ele queria, mas deixava que você...ficasse...
> **Z:** Eu nem escolheria, eu nem usaria a palavra deduzir...[...] o que eu entendo é que ele não dava pistas para serem deduzidas. Ele tinha, como um artista plástico, como Hideki falou, como alguém que tá pintando um quadro, acho que aquela coisa vai devolvendo pra você... Você vai...cada um tem um processo... você vai sonhando, você vai pensando...E pensamentos são tonalidades da alma, como dizia o Nietzsche. Eu acho bonito dizer...tonalidades da alma, que vem antes do signo. Então acho que o Takao pra mim, na minha leitura, ele ia pelas tonalidades da alma, parafraseando Nietzsche, porque alma no sentido nietzschiano... E o signo, que é tão importante, por exemplo, na obra do Nietzsche era super importante, também eu acho para o Takao...porque o signo, ele condensa muita coisa, e ele não é prolixo como a linguagem. E eu acho que o Takao era um homem, pra mim na minha interlocução com ele, que tinha um pouco isso. Ele era uma cara que tinha uma viagem super intensa com a vida. E ele exalava algumas coisas. Ele não queria respostas, assim no sentido lógico, racional. E talvez isso tenha até a ver com a questão do Zen, do *koan*... Mas culturalmente, ele não era um estudioso de nada disso...O paradoxo ou o aforismo no sentido de que você entra e sai por muitas portas...Eu acho que o Takao funcionava assim. Não era do racional logico. Então, da minha pouca experiência, que eu tive com ele, eu compreendia isso. [...] eu não acho que ele dava pistas. Para ele, na minha opinião, o trabalho era...ele gostava muito da troca...então ele queria exalar coisas... (**H:** Hideki Matsuka, **D:** Dorothy Lenner, **K:** Key Sawao, **Z:** Ricardo Iazzetta, anexo, p.p.205-207)

O filósofo Friederich Nietzsche (convocado por Ricardo Iazzetta no diálogo acima), em sua obra "Humano, demasiado humano" (2005, p.24), entende que "a unidade da palavra não garante a unidade da coisa". Desse modo, as palavras de Takao, bem como

as dos criadores do Butoh, não procuram estabelecer definições, ou delimitar modos possíveis de se compreender algo, mas abrem espaço a incontáveis possibilidades de afetos, percepções e recriações, diante de uma mesma proposta, em ressonância às inúmeras "tonalidades da alma", metamorfoses da carne, promovendo rupturas com verdades estabelecidas, conceitos e definições.

As reflexões de Kuniichi Uno[78] sobre as palavras de Tatsumi Hijikata me remetem aos depoimentos trazidos anteriormente sobre Takao Kusuno, bem como a seu poema, dedicado à Marcelo Gabriel, onde Takao parece apresentar-lhe seu Butoh, em cumplicidade à sua dança. Uno diz sobre Hijikata: "[...] fazia perguntas difíceis, às vezes permanecendo sem resposta". (UNO, 2018, p. 104). "A maior parte de seus textos era cheia de dobras e saltos, como um poema surrealista ou um diálogo zen, falando através de enigmas, provocando, intrigando [...]". (idem, p. 182).

> Se as palavras de Hijikata parecem tão estranhas e excepcionais, é porque **aquilo que acolhem é o que não pode ser expresso pelas palavras cotidianas, ampliando-as excessivamente**. As palavras são, portanto, desfiguradas, instáveis. Elas são rasgadas e racham. Mas também são estranhamente rápidas, leves. As palavras, despedaçadas continuam apesar de tudo a encontrar uma vibração rítmica, desenhando figuras singulares como nuvens, nevoeiro. Elas são rápidas porque estão livres da carne. Mas, na realidade, essa velocidade **vem da percepção e do pensamento vivido numa dimensão do corpo anterior à linguagem**. (idem, p.82)

Palavras que, em si mesmas, dilaceram as próprias palavras, dissolvem e recriam a própria carne, de onde nascem. Palavras que acessam uma "dimensão do corpo anterior à linguagem" (idem). O filósofo Kuniich Uno entende que existe no Butoh de Hiijikata "uma lacuna intransponível entre linguagem e corpo", e "um corpo profundamente penetrado pelas palavras". "As palavras chamam as palavras e fazem surgir entre os corpos e para além dos corpos uma dimensão autônoma" (idem, p.81). Uno (idem, p.85) compreende que "o que Hijikata propõe [...] é uma experiência que consiste em fazer funcionar as palavras como uma dança, **ou encontrar a dança na fissura ou na colisão entre as palavras e os gestos**".

Ao saber de minha pesquisa sobre Takao Kusuno e sobre o Butoh, Siridiwê Xavante perguntou-me: "Você dança também?". Isso parecia-lhe de fato importante para que eu fosse capaz de realizar essa escrita. Respondo que sim. Ainda assim, ao longo da entrevista, Siridiwê tem o cuidado de alertar-me:

[78] Filósofo japonês que foi amigo de Tatsumi Hijikata, e escreveu sobre o mesmo a obra "Hijikata Tatsumi – Pensar um corpo esgotado".

> O Butoh, a linguagem do Butoh, não tem. Igual o ocidental, que quer mastigado. Capta o cara que é sensível, se o cara for racional não vai entender nunca mesmo [...] é outra filosofia, é outro olhar. Só vai entender o Butoh, a proposta do Butoh, pessoa sensível. (XAVANTE, anexo, p. 295)

Os questionamentos de Siridiwê Xavante parecem trazer-nos importantes prenúncios à percepção do Butoh como filosofia, e vêm ao encontro das reflexões de Kazuo Ohno que se seguem: "**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, grifo meu). Ohno questiona ainda as limitações das palavras diante da alma, do corpo e dos afetos, e alerta-nos: "a razão é desnecessária para a alma".

> *Sentir* é uma palavra criada pelo homem. Vocês já olharam para o alto para expressar alguma coisa, não é mesmo? Ou olharam para baixo, quando sentiram algo – mas **o que sentiram talvez não tenha sido a palavra *sentir***. Virar para a direita, virar para a esquerda – todos os movimentos – **o que não pode faltar quando estabelecemos relações humanas é o movimento**. Será que olhar para baixo tem alguma relação com o olhar para si mesmo? Virar à esquerda, virar à direita seriam ações necessárias para compartilhar alegrias e tristezas? É assim que as articulações, que o corpo de vocês se desenvolve. **A razão é desnecessária para a alma**. (idem, p. 26)

Tatsumi Hijikata (2000, p. 38), ao aproximarmo-nos de seu Butoh, convida-nos a "cortar cabeças com uma enxada":

"Eu não sei quantas vezes eu propus a necessidade de cortar cabeças com uma enxada. [...] Lembro-me com que intensidade eu me senti solitário quando todos riram de mim por dizer que nós absolutamente tínhamos que cortar cabeças com uma enxada"[79]. (idem). Hijikata privilegia um pensamento-corpo que desafia e subverte as necessidades da razão:

> Eu não queria ir à escola, e nem minha mãe nem meu pai me ordenavam a ir. Era algo completamente oposto às famílias de hoje. De todo modo, eu não queria ir. Eu vacilava entre ir e não ir. **Era meu corpo que vacilava**. Então, **puxando minhas articulações do joelho para fora, sentei-me na estrada**. Então, **o plano de minhas articulações, deslocado dos limites do pensamento de minha cabeça**, esticavam cada vez mais. Ah, eu não tenho que ir. **Dizendo que vou fazer isto ou aquilo, vacilo. Eu só preciso deslocar minhas articulações; essas são as coisas que eu estava fazendo**. (HIJIKTA, 2000, p. 76[80])

[79] I do not know how often I proposed the need for chopping heads with a hoe. [...] I remember how intensely lonely I felt when they all laughed at me for saying that we absolutely had to chop heads with a hoe. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

[80] I didn't want to go to school but neither my mom nor dad ever ordered me to go. It was the complete opposite of families today. Anyway, I didn't want to go. I vacillated between going and not going. It was my body that vacillated. So, pulling my knee joints out of place, I sat on the road. Then the plane of my joints, dislocated from

Corpo que deseja, que nega, que escolhe e que age, para além dos alcances e limites da razão, que encontra suas próprias palavras, "significados e sentimentos que a linguagem lógica não pode transmitir", como reflete Kurihara Nanako, em seu texto "The words of Butoh":

> A linguagem de Hijikata implica significados e sentimentos que a linguagem lógica não pode transmitir. Suas palavras são dedos entre os quais escorrega areia. Embora seus escritos sejam estranhos, eles não são necessariamente desconhecidos ou inacessíveis. Os escritos de Hijikata são evocativos e desafiadores. (NANAKO, 2000, p.15)[81]

Diante de tais percepções, questiono-me sobre o modo como poderia trazer aqui as palavras e ensinamentos de Takao Kusuno, em diálogo com as dos criadores do Butoh (na busca por aproximarmo-nos do Butoh enquanto filosofia), evitando que se percam em delimitações e conceituações do pensamento racional.

Encontro acolhimento nos questionamentos da pesquisadora e professora Susan Blakeley Klein (1988, p.p.67-68) acerca de sua própria pesquisa, quando a mesma compreende que "a própria tentativa de analisar o Butoh da maneira empreendida neste ensaio pode ser vista como essencialmente contraditória ao seu espírito", considerando que "tal análise reduz os possíveis significados da obra, ao empregar o aparato explicativo do pensamento racional[82]". Segundo Klein (idem): "esse apego à análise crítica é, do ponto de vista do dançarino de Butoh, dentro da tradição artística japonesa, um delírio".

---

the confines of thinking with my head, stretched out wider and wider. Oh, I don't have to go. Saying I'll do this or that, I vacillate; I just need to dislocate my joints; these are the things I was doing. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

[81] Hijikata's language implies meanings and feelings that logical language cannot convey. His words are fingers between which sand slips. Although his writings are strange, they are not necessarily unfamiliar or unapproachable. Hijikata's writings are both evoca-tive and challenging. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

[82]Aqui encontra-se o trecho original completo utilizado nesse parágrafo, na citação abaixo, e nos 2 parágrafos que se seguem:

Ankoku Buto, "dark soul dance" or "the dance of utter darkness" has its philosophical basis in this "dark night of the soul" wich allow us to wreench free "from there stricting, additive, static humanistic vision of the world". In this sense, the very attempt to analyze Buto in the manner undertaken in as essenctially contradictory to its spirit, since such na analysis reduces the work`s possible meanings by employing the explanatory apparatus of rational thought. Although most audiences need some background for Buto to see manny thing more than a new wave spectacularly visual expressionista theater, one should Always keep in mind that this a attachment to critical analysisis, from the perspective of the Buto dancer within the Japanese artistic tradition a delusion. Byway of conclusion, it seems aptto paráfrase a description taken from na essay by Haga Toruon Japanese avant-garde arte, as na ilustration of how the Buto dancer in the last section of Niwa woould herself wish to be seen: as a figure advancing inexorably toward enlightenment exorcising the ghosts of interpretations, those demons who blind us to the true reality, while is simultaneously causes the colapse of that sacffolding of concepts wich clutter upour meager intellect, in order to restore us, as it were, to ourselves, to our original selves. (KLEIN, 1988, p,p,67 -68).

O Butoh chega à Europa (e posteriormente ao Brasil), segundo Klein (idem, p. 12), em um momento no qual criadores(as/ies) do teatro e da dança estavam se tornando "**política e culturalmente descontentes com o Ocidente**". Nesse período, o "*Ankoku Butō* já estava lá para apresentar-lhes uma **filosofia alternativa persuasiva de expressão teatral**"[83].

No Ocidente, os excessos e preponderâncias da racionalidade já vinham sendo questionados pelo filósofo Friederich Nietzsche (trago reflexões sobre esse tema em minha dissertação de Mestrado[84]). Nas artes, na filosofia e mesmo em alguns ramos da ciência, temos buscado desconstruções de verdades únicas, e nos aberto a percepções de rizomas, da indistinção entre o indivíduo e o todo na composição dos acontecimentos, em suas inúmeras e constantes transformações. Não me parece, porém, potente a hipótese de compreendermos as palavras-butoh de maneiras dualistas, e por meio delas, de estabelecermos um duelo com a razão.

São nítidas as apropriações do capitalismo, em suas várias esferas, das forças de insurreição, como nos traz Suely Rolnik (2019). No contexto atual, assistimos a constantes negações da razão e da ciência, em nome de necropolíticas, genocídios e epistemicídios[85] de povos originários e de suas culturas, de fato capazes de fazer coexistir intuição e razão. Deixo, portanto, essa ressalva, para que possamos prosseguir, amortecendo as fronteiras da razão, desmantelando suas supremacias, desertando de suas guerras, dissolvendo as paredes de seus cárceres. Auxiliam-nos no processo da ruptura de tais dualidades as palavras de Kazuo Ohno (2016, p. 158) que se seguem:

> Quando você vivia no ventre de sua mãe, ligado à placenta, sua vida e a de sua mãe eram uma coisa só, não eram? Ter que fazer isso, não poder fazer aquilo, não tinha nada disso. Você podia plantar bananeira, fazer ginástica. No útero materno, você podia fazer o que quisesse. Em outras palavras, o movimento do feto no útero materno era um mundo sem restrições. **O mundo que você busca é como aquele útero materno, isto é, pura loucura. É um mundo inimaginável para um homem vivo. O mundo da dança é o mundo da loucura, sabiam?** Você está no mundo da loucura mas um pensamento frio, porque, como ser humano, você já está fora do ventre materno, o raciocínio opera determinando que seja assim. **O homem racional está a seu lado. Mas você que está aí, deitado, de pé, você é a própria loucura. Pode ser que o homem racional, a vida, esteja sustentando você, que é a própria loucura, com um sentimento doloroso**.

[83] Grifos da autora.
[84] MAGALHÃES, 2017.
[85] Epistemicídio é um termo criado pelo sociólogo e estudioso das epistemologias do Sul Global, Boaventura de Sousa Santos, para explicar o processo de invisibilização e ocultação das contribuições culturais e sociais não assimiladas pelo 'saber' ocidental. Disponível em: https://www.ufrgs.br/jornal/epistemicidio-e-o-apagamento-estrutural-do-conhecimento-africano/#:~:text=Epistemic%C3%ADdio%20%C3%A9%20um%20termo%20criado,assimiladas%20pelo%20'saber'%20ocidental. Acesso em: 12 de maio de 2020.

As essências de todas as palavras, lidas em todos os livros por onde busquei encontrar Takao, ecoam, e dançam soltas...Ao dialogar com elas, preciso ressignificar o que compreendia ser uma pesquisa acadêmica, e colocar-me em experiência, amortecer as fronteiras da razão. Ao refletir sobre uma escrita-Butoh, Kazuo Ohno (idem, p.142) nos propõe:

> [...] **não adianta escrever com a cabeça. É escrever com o corpo todo, escrever com a alma**. Podem escrever o que quiserem. [...] Dialogar com a namorada. **Ao escrever você está lá. Podem escrever com os pés, não é mesmo?** [...] Gostaria de ver uma dança dessas. Sei lá por que, mas o sentimento de "obrigado", não sei bem ao certo o quê, mas, "que bom!", acho que uma dança assim é bem melhor.

Escrever com o corpo, com a alma... "não adianta escrever com a cabeça"...

As palavras de Takao Kusuno, bem como as de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, me silenciam. Sinto o desejo de deixá-las ecoar, para que possam dizer sobre o Butoh o que ainda não alcanço, de maneiras que ainda não alcanço. Ao dialogar com as mesmas, parece-me implausível qualquer tentativa de elucidá-las em algo mais do que se propõem a desvelar. Suas sombras, não-ditos e incertezas ressoam partes fundamentais do Butoh que existe nelas. Dessa maneira, procuro evitar ao máximo (possível a mim e a esse formato de pesquisa) racionalizá-las, explicá-las, no intuito de não as ferir gravemente, destituindo-as de sua amplitude e potência. Pretendo propor um diálogo fluido com as mesmas, abrindo espaços para que transbordem e reverberem, entre o antes e o depois, para que tenhamos a oportunidade de degustá-las, digeri-las, e deixar o universo que habita a cada uma delas, e ao Butoh, vir se desvelando (e se ocultando), aos poucos, ao longo de toda essa pesquisa, e para além dela.

2.1. Silenciar

Ressalto-me diante de possíveis interpretações que podem ser geradas pela palavra "silenciar", trazida no parágrafo anterior (quando digo que tais palavras "me silenciam"). Percebo os incômodos e conotações pejorativas que incorporamos à mesma no ocidente. Associamos a ela os "silenciamentos" e "silenciadores(as)" cotidianos (opressões, anulações, imposições, genocídios e epistemicídios, gerados pela branquitude, pela

cisgeneridade, pelo machismo, pelo bipedismo,[86] e por outras normatividades), em um ato digno, tendo em vista que, a cada dia, no contexto atual, temos sido, de fato, silenciados(as/es) em nossas diversidades, potências, desejos e necessidades. É, porém, do silenciamento de normatividades (internas e externas), bem como de certezas, definições, poderes e artifícios, que se criam espaços/tempos permissíveis à dança das sombras (internas e externas), ao Butoh, às suas palavras e movências. É de um outro silêncio, que se faz o Butoh...daquele que nos permite escutar, sentir, perceber, dentro e fora de nós, revelações de sensibilidades, vulnerabilidades e potências, para além de padrões e imposições sociais que nos oprimem.

Afastamo-nos de tal experiência, engajados(as/es) em excessivas demandas, que nos capturam pela necessidade de mantermos nosso poder de troca, bem como pela vaidade em cumprirmos a cada uma delas (com o máximo de funcionalidade e precisão), retroalimentando ao mesmo modo de existência que nos consome. Distanciamo-nos dela, pela constante presença das tecnologias, preenchendo todo e qualquer espaço ainda possível de silêncio - das cozinhas aos pontos de ônibus e salas de espera. Tais hábitos tornaram profundamente incômoda, a muitos(as/es) de nós, a experiência de silenciar. Vivenciá-la parece colocar-nos em risco...trazer à tona o que há muito viemos evitando, soterrando em nós mesmos(as/es)...A possibilidade de adentrá-la exige de nós a coragem de deixar que as transformações, que tanto temos evitado, aconteçam, dentro-fora, como refletimos no Capítulo 1.

Apesar de todas as maneiras pelas quais temos evitado essa experiência, de algum modo, nosso corpo urge por ela (como também pudemos notar no capítulo anterior). No contexto em que resisto, e realizo a essa pesquisa, uma já referida pandemia mundial nos assola, exige-nos isolamento e, com ele, instaura em nós o silêncio. Explicita-nos necropolíticas. desigualdades, individualismos, e até mesmo o renascimento do fascismo. Faz dançar em nós essas e outras sombras, e percebê-las, indistinguívelmente, internas e externas.

[86] Pessoas com deficiência, como o dançarino Edu O, tecem críticas importantes à normatividades impostas pelo bipedismo, por pessoas que podem caminhar, dançar e mover-se sobre as duas pernas, e por um mundo que se constrói e se define a partir dessas possibilidades, gerando exclusões a pessoas que não as possuem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=18YqsYMBkMw; https://www.youtube.com/@eduo.395. Acesso em 04 de mar. de 2019.

O escritor, ambientalista e líder indígena, pertencente ao povo Krenak, Ailton Krenak[87] (amigo de Takao Kusuno, segundo Hideki Matsuka) nos faz refletir que o contágio mundial, causado pelo COVID-19[88], surge-nos como um alerta para o fato (negligenciado pela cultura capitalista em que vivemos/que vive em nós) de que, estamos, a todo instante, afetando-nos, em proporções mundiais. Somos parte de um só organismo, o corpo-Terra, para além de fronteiras arbitrárias. A partir de tais reflexões, Ailton Krenak nos traz outra perspectiva sobre o ato orgânico e, mais do que nunca, urgente e necessário, de "silenciar":

> Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e **nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade**. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. [...] Dizem que a Covid-19, quando evolui para os pulmões, se não tiver bomba, aparelho para alimentar de oxigênio, a pessoa morre. [...] A nossa mãe, a Terra, dá de graça o oxigênio, põe a gente para dormir, desperta de manhã com sol, dá oxigênio, deixa pássaros cantar, as correntezas, as brisas, cria esse mundo maravilhoso para compartilhar, e o que a gente faz com ele? **Isso pode significar uma mãe amorosa, que decidiu fazer o filho calar a boca pelo menos por um instante.** Não é porque não goste dele, mas quer ensinar alguma coisa para ele. **Filho, silêncio. A Terra está falando isso para a humanidade.** E ela é tão maravilhosa que **não é ordem imperativa. Ela simplesmente está dizendo para a gente: silêncio. Esse é também o significado do recolhimento.**[89]

Silêncio-recolhimento-expansão, oportunidade, acesso ao recôndito que habita dentro e fora de nós, que dissolve as imaginárias fronteiras entre corpo e cosmos. Dança que reconecta esses espaços... Kazuo Ohno disse sobre sua dança: "Havia um céu acima do barco, o barco sobre o mar e o peixe embaixo da água. A vida está em todos os lugares e eu quero expressar tudo isso de uma só vez."[90]. Dança em que o corpo não se impõe ao espaço, nem dele se segrega.

---

[87] Doutor Honoris Causa pela Universidade de Brasília (UNB) e ganhador do Prêmio Juca Pato de intelectual do ano de 2020, concedido pela União Brasileira de Escritores (UBE). Tentei entrevistá-lo para essa pesquisa, devido à proximidade que tinha com Takao, segundo Hideki, bem como a meu interesse em dialogar aqui o Butoh e cosmogonias indígenas, porém Ailton Krenak, apesar de receber-me com muita afetividade, não encontrou horários possíveis.

[88] Disponível em: https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/cronica-da-pandemia/animais-afetivos e em diversas palestras realizadas por Ailton Krenak nesse período, disponibilizadas canais do youtube.

[89] Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/04/03/interna_pensar,1135082/funcionamento-da-humanidade-entrou-em-crise-opina-ailton-krenak.shtml. Acesso em: 22 de fev. de 2020.

[90] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170502.htm. Acesso em 02 de mar. de 2022.

Denilto Gomes, em entrevista concedida à revista "artes:[91]", reflete sobre a importância do silêncio na dança que praticava com Takao Kusuno:

> artes: - Inclusive, **é um tipo de dança que valoriza muito o silêncio...**
> **DG** – Exatamente**. O silêncio do movimento**, inclusive. O estático que não é estático, porque, na realidade, há muito movimento. Existe essa coisa de conter a respiração **para que, quando o movimento brote, ele brote porque tem que nascer, e não porque eu tenha que preencher o tempo com o movimento.**

O "silêncio do movimento", trazido por Denilto Gomes, dá passagem ao que nos habita para além dos excessos, que ganha existência "porque tem que nascer, e não porque eu tenha que preencher o tempo com o movimento". De modo semelhante, Kazuo Ohno nos revela perceber "o movimento do Butoh" ganhando existência quando "guardarmos o silêncio" e movemo-nos com ele, permitindo que o sentido nos escape:

"Pode-se **prezar o silêncio e, guardando-o, é possível andar**, não é mesmo? Mas **se caímos, corremos, paramos com o silêncio guardado, ao tentar explicar essas coisas, o sentido escapa. Me pergunto se esse não é o movimento do butô."** (OHNO, 2016, p.60).

O dançarino Ko Murobushi entende que se faz necessário um processo de "constante e contínua experimentação" para vivenciarmos o silêncio presente no movimento.

> O movimento físico da dança não significa simplesmente mover ou mexer o corpo. Há também fisicalidade incorporada a um estado de imobilidade e silêncio. Eu acredito que chegar à origem disto envolve um processo de constante e contínua experimentação", disse Murobushi em novembro de 2011, em uma entrevista ao crítico de dança japonês Tatsuro Ishii. (NORONHA, 2017, p.168)

Metamorfoses e latências habitam esse silêncio, onde não há "nada de excessivo", apenas "um lenço se transformando em um pedaço de carne e coisas assim". Hijikata nos revela a presença do Butoh na "estranheza de um animal silenciado":

> SHIBUSAWA: Sua dança é muitas vezes vista como bizarra e grotesca, não é?
> HIJIKATA: Eu costumava ouvir muito as histórias de galo e touro que meus irmãos contavam sobre coisas que viram em Harbin, algumas das quais eles se esforçaram muito para criar. Não eram histórias sobre calcinhas com lantejoulas, mas **sobre um lenço se transformando em um pedaço de carne**

[91] artes: **CORPO E EMOÇÃO**. editora artes: ltda. edição n 66 nov./dez.de 1988, de 1989. Material gentilmente cedido do arquivo pessoal de Haroldo Alves. Disponível em anexo p.p. 302-303.

> **e coisas assim. Não havia nada muito excessivo sobre as cenas nas histórias. Elas tinham a estranheza de um animal silenciado**.
> (SHIBUSAWA; HIJIKATA, 2000, p.53)[92]

Silêncio que nos permite ver/sentir para além dos limites de compreensões racionais, definições e superfícies, que mergulha nas "formas efêmeras" da existência, as engole e é, por elas, transformado:

> **A sensação do corpo mesmo sem gravidade me ensinava algo como o gesto de comer rapidamente formas efêmeras flutuantes no pensamento. Em meus gestos, não havia mais espaço onde fosse possível infiltrar o que é afetivo ou racional. Assim como o corpo não era aquele que eu possuo.** Da mesma forma os membros e meu corpo eram esquecidos. (HIJIKATA, *apud* UNO, 2018, p.53)

"Silêncio que grita". Silêncio presente no movimento, nas transformações, no *Ma*, como nos revela Patrícia Noronha (2017, p.p. 169-170), a partir do que lhes propunha Takao Kusuno:

> Takao Kusuno nos dizia que *o Ma é aquele parêntesis de suspense entre a expiração e a inspiração no qual morte e vida dão-se as mãos*. **O *Ma* é o som do silêncio**, o contorno do que não tem limite, o vazio denso, **o silêncio que grita**. Está ligado ao tempo e ao espaço e à íntima relação que existe entre os dois. Portanto *Ma* não é apenas o vazio, o silêncio, a pausa, o espaço em branco, e assim por diante. ***Ma* é a potência de algo vir a ser no vazio, no silêncio, na pausa, no espaço em branco**. ***Ma* é *o conjunto de aptidões ou elementos próprios para produzir um ser ou um ato***.

Takao propunha também ao público a experiência desse silêncio e do espaço/tempo *Ma*, como podemos notar nas palavras de Patrícia Noronha (idem, p.p.157-158):

> Também em relação ao Espaço Cênico, Takao Kusuno esmerava-se em criar espacialidades *Ma*, fosse nos desenhos de luz que compunha, ou em como ordenava a coreografia no palco. Kusuno priorizava os momentos de penumbra. Sempre privilegiou os espaços vazios e suas coreografias giravam em torno das relações dos corpos com esse vazio. Em *O Olho do Tamanduá*, a presença do espaço cênico 'vazio' e escuro era uma constante e durava um longo tempo. No início do espetáculo, logo após o segundo sinal, com as luzes de serviço ainda acesas e o público se acomodando, Takao Kusuno soltava a trilha sonora com os sons de mata, grilos, noite, som da percussão indígena/brasileira, som de vozes de cantos indígenas/xavante, **criando, assim, um estranhamento, uma espacialidade de transição e de passagem,**

[92] SHIBUSAWA: Your dance is often seen to be bizarre and grotesque, isn't it?
HIJIKATA: I used to listen a lot to the cock-and-bull stories my brothers told about things they'd seen in Harbin, some of which they went to great lengths to make up. They weren't stories about spangled panties but about a handkerchief turning into a piece of flesh and stuff like that. There wasn't anything very excessive about the scenes in the stories. They had the eeriness of a silenced animal. Anyhow, painful training, like that which severely weakens the brain, has got to be valued. That's how you are able to grab hold of youthful grotesquery and a bit of something tender. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

> **com uma sonoridade deslocada daquela do público se acomodando. As luzes iam baixando muito lentamente até 0%. Quando o espectador se dava conta, estava em silêncio, no meio de um breu, onde, até suas pupilas se acomodarem com a ausência de luz**, a única referência era a auditiva com a sonoridade da trilha. Criou-se aqui a segunda espacialidade *Ma*: por alguns minutos, o público ficava imerso nesse breu sonoro. Muito lentamente, sem o público perceber, Takao acendia o corredor no fundo do palco (dependendo do tamanho do palco, a uns 20 m da primeira fileira da plateia). Sorrateiramente, uma mancha vermelho-urucum aparecia lá longe, no meio do breu. Aos poucos se revelam as costas e as nádegas de Siridiwê Xavante e, através delas, as costas e as nádegas de todos os índios brasileiros exterminados e dos poucos que restaram com sua cultura viva, esse era o tema central da obra. Uma terceira espacialidade *Ma* se instaurou aqui: a enorme distância de trevas entre o público e aquela figura arquetípica encarnada por Siridiwê Xavante. E assim, Takao foi construindo as espacialidades *Ma* de sua obra prima *O Olho do Tamanduá*.

Fotografia XXIV - Siridiwê Xavante

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo "O Olho do Tamanduá"

Experienciei também esse silêncio ao longo dos aprendizados com Dorothy Lenner, na sala de ensaio e na vida cotidiana. Mesmo enquanto conversávamos, ele instaurava-se em nós, em palavras intercaladas de *Ma*, feitas de imagens, pausas, afetos, percepções, profundezas compartilhadas sobre vida e arte. Também nas vivências com Yoshito Ohno, Emilie Sugai, Yumiko Yoshioka, Ana Medeiros e Hisoshi Nishiyama, Ricardo Iazzeta, Key Sawao, José Maria Carvalho, Éden Peretta, Thiago Abel, as práticas eram propostas de modo a instaurar espaço/tempo para o silêncio, que abre fronteiras, tanto internas, quanto entre o interno e o externo.

Silêncio que habita as próprias palavras, "silêncio que grita".

Em seu texto "A dança entre a carne e a palavra", publicado como posfácio da obra "Treino em Poemas", ao comentar as palavras utilizadas por Kazuo Ohno em seus treinamentos, Éden Peretta (2016, p.253) reflete:

> O real significado de seus estímulos verbais estaria nas linhas de força entre a materialidade da palavra (a sua carne) e a potência geradora das imagens (a sua alma). Do mesmo jeito que "a alma guia o corpo", a potência das imagens trazidas por Kazuo Ohno nestes aforismos residiria igualmente nos espaços vazios e tensos entre cada letra ou palavra. Na transmissão da beleza de sua "dança fantasma", portanto, **as palavras ditas – faladas ou escritas – são tão importantes quanto o silêncio e o vazio que entre elas se interpõem. As entrelinhas seriam, assim, tão importantes quanto as palavras; afinal, em seu pensamento, parecem ser elas que guiam o caminho.**

O modo como se configuram essas palavras, bem como os espaços vazios entre elas parecem revelar-se como partes fundamentais do Butoh que nelas habita. Desse modo, ao adentrar o universo do Butoh, a partir das palavras de seus criadores e de Takao Kusuno, é preciso recriar nossa relação com as palavras, ampliá-las, acolher suas poéticas, abrir-nos para os entendimentos presentes nos silêncios que as intercalam.

2.2. Palavras-Butoh: sonhos do espírito, treino das imagens, poemas do corpo

> Vede, buraco por buraco do seu próprio corpo.
> Respire, ofegante, prendendo a respiração.
> Curve seu corpo em abraço uterino.
> Siga a pista de seus próprios nervos
> **até tocar as palavras hospedadas**
> **em seu próprio corpo**.
>
> Em seguida, **atire sem relutar,**
> **as palavras desse corpo,**
> **nas labaredas do corpo em chamas**...
> Meça então **a eliminação de sua própria existência ...**
> (Takao Kusuno)

Perguntaram-me, ao longo dessa pesquisa: "o que seria 'tocar as palavras hospedadas em seu próprio corpo'"? Não encontro respostas...apenas sinto, diante delas, o desejo por silenciar, e deixá-las tomar corpo em meu corpo. Vedar "buraco por buraco", deixar "cair uma escada profundamente" (SHIBUSAWA; HIJIKATA, 2000, p.51), reconhecer-me, no útero da terra, corpo-terra-cosmos, em "abraço uterino", seguir as pistas de meus próprios nervos, até encontrar as palavras que precisam mover-se em mim. Tocá-las, dançá-las, lançá-las nas "labaredas do corpo em chamas, ser dançada, no rito de passagem da "eliminação" de minha "própria existência".

Não me parece possível extrair significados ou delinear contornos às palavras-Butoh, que "surgem quando a emoção nos devora[93] (OHNO, 2016, p.38). Na tentativa de fazê-lo, sinto que a potência das mesmas se esvai. Interesso-me, porém, por adentrar aos incômodos, portais e desafios que essa pergunta me fez acessar, na busca por aproximarmo-nos do Butoh enquanto filosofia.

As palavras foram elementos fundamentais nos treinamentos de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, como nos revela Edén Peretta (2016, 241):

> **A palavra sempre foi importante na metodologia de trabalho e no processo criativo dos fundadores da dança butô**. A investigação radical da materialidade do "corpo de carne", proposta por eles, não poderia ter se efetivado sem a abstração e a impalpabilidade próprias à palavra. Mesmo com funções e cargas semânticas distintas, a palavra foi protagonista tanto nos trabalhos de Kazuo Ohno quanto nos de Tatsumi Hijikata, mas assim o fez **muito mais pela potência das imagens que gerava do que pelos conceitos que possivelmente buscava circunscrever**. Nesse sentido, acessarmos os aforismos utilizados pelo mestre Kazuo Ohno em seus inúmeros workshops nos possibilita **adentrar não somente um restrito universo conceitual, mas sua densa e complexa poética, uma vez que, para ele, as palavras sempre se ofereceram antes como um trampolim do que como uma prisão, isto é mais como algo que impulsiona o voo livre do que algo que possa limitar a experiência subjetiva.**

O dançarino Yukio Waguri[94], aluno de Tatsumi Hijikata, registrou muitas de suas vivências com a **"filosofia do Butoh"** (como o mesmo se refere)**,** a partir das relações com as palavras trazidas por Hijikata a ele, às quais descreveu como "Butoh fu". "Butoh-fu é uma forma de notação de coreografias Butoh com palavras [...] é um método que usa palavras para criar um espaço Butoh imaginativo e gerência e compartilha tempo e espaço, fisicalizando imagens por meio de palavras."[95] O próprio Hijikata, em momento algum, sistematizou o Butoh fu. Os estímulos trazidos por ele eram diversos para cada dançarino(a/e). Waguri relata: "Como cada dançarino extraiu partes de sua coreografia falada para fazer suas próprias anotações, é possível que outros dançarinos [...] possam ter Butoh-Fu diferentes daqueles coletados aqui"[96], e explica: "Butoh-Fu não é algo

---

[93] "As palavras nascem da emoção, espontaneamente. Elas surgem quando a emoção nos devora." (OHNO, 2016, p.38)

[94] WAGURI, Yukio., Consideração de Butoh-fu. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução e grifos da autora.

[95] Butoh-fu is a form of notation of Butoh choreography with words. [...] Butoh-fu is one method that uses words to make an imaginative Butoh space and manages and shares time and space, physicalizing imagery through words. [...]. Idem.

[96] Since each dancer extracted parts of his spoken choreography to make notes of their own, it is possible that other Asbestos-kan dancers [...] may have different Butoh-Fu from those collected here. In: WAGURI, Yukio. Explanatios about Butoh-fu,1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução da autora.

definitivo, mas é algo como uma mola que cria outros novos Butoh-Fu a partir daí."[97]. Nanako (2020, p.p.15-16) descreve o modo como as palavras participavam dos processos criativos de Hijikata:

> **Apesar de ser um homem do corpo, as palavras eram essenciais para Hijikata.** Ele era um leitor voraz, e escreveu e **falou sobre seu butoh em muitas ocasiões**. Ele gostava especialmente de batalhas verbais com artistas, poetas e escritores, que ele iniciou durante bebedeiras e que considerava um processo necessário para suas criações. Nesses debates de boteco, por assim dizer, ele **pegava palavras, isto é, ideias de seus interlocutores e devolvia-lhes enigmas**. Inúmeros banquetes e bebedeiras foram realizados em bares, casas de amigos e no Asusbesuto kan (Amianto Hall)[98], que era a casa e o estúdio de Hijikata. Hijikata treinou seus dançarinos e coreografou obras usando palavras. Por fim, sua dança foi notada por palavras chamadas butoh fu (notação de butoh). **Um tremendo número de palavras envolve sua dança**.

As palavras eram também a maneira como Kazuo estimulava às criações de seus/suas/sues discípulos(as/es) em seus "treinos-preleções", conforme descreve Toshio Mizohata (In: OHNO, 1997, p.p. 21-22). Ao longo de "mais de uma hora" Kazuo Ohno compartilhava reflexões que moviam seu Butoh, e então, a partir delas, convidava os(as/es) alunos(as/es) ao improviso:

> O início desses treinos-preleções é sempre longo. Sempre dura mais de uma hora. [...] são realizados dois treinos-preleções por semana [...] Não importa quem vem ou quantas pessoas participam, o treino-preleção em nada mudará [...] Kazuo Ohno fala no começo, coloca-se o som, os discípulos se movimentam, e, vendo o movimento dos discípulos, Kazuo Ohno é motivado e profere palavras – esta rotina existe nos treinos-preleções de Kazuo Ohno há mais de dez anos. [...] Os temas se cruzam, ocorrem elipses abruptas, as frases são incompletas, citações e suas próprias palavras se mesclam, tudo parece um caos, mas há um conteúdo claro a ser transmitido. [...]

Palavras abertas, incompletas, que se movem nos corpos, em danças que geram novas palavras em Kazuo Ohno. Palavras que se oferecem "antes como um trampolim do que como uma prisão" e que "não poderiam ter se efetivado sem a abstração e a impalpabilidade", como revelou Peretta (2016, p.241). Yukio Waguri demonstra a dificuldade em traduzir as palavras-Butoh para idiomas ocidentais, que carregam, em suas próprias composições linguísticas, a busca por definições precisas, tendo em vista que as imprecisões dessas palavras são partes fundamentais do Butoh que existe nelas:

---

[97] Butoh-Fu is not something definite but is something like a spring that creates more new Butoh-Fu from there. Idem.

[98] O pai de Motofuji Akiko, esposa de Hijikata, era importador de amianto. Dizem que desde que ele comprou o local para sua filha, Hijikata o nomeou Amianto Hall.

> A seguinte linha está em Butoh-fu: "O fantasma entrou na parede, saiu novamente e desapareceu no espaço". Ao traduzir Butoh-fu para o inglês, o tradutor me perguntou "Quem é o fantasma?" "Onde está a parede?". O inglês requer um assunto. No inglês essa frase se tornou "Antes que eu percebesse, me tornei um fantasma, e esse fantasma de repente entrou na parede que apareceu do nada". No Butoh, o desaparecimento do fantasma e da parede são coisas que acontecem no próprio corpo. **A imprecisão do assunto na língua japonesa também molda as características do Butoh.** [...] essa falta de questionamento também é valiosa [...] "quando há apenas questionamento, há pouca fruição?"[99]

O pesquisador Egushi Osamo[100], ao refletir sobre as palavras no Butoh, compreende que o Butoh "é como a poesia que, em sua própria essência, resiste às funções substitutivas em que as palavras são utilizadas para expressar alguma coisa"[101], pois, segundo ele, "dentro desse espaço simbólico, qualquer explicação que assuma a forma de que 'isto significa isso ou aquilo' perde o sentido"[102]. Em uma via diversa, Osamo entende que o Butoh propõe "uma mandala tecida de palavras e semelhanças que, ao girar, cria correspondências entre todas as coisas"[103].

> [...] podemos comparar o praticante de Butō a um sacerdote que dominou os rituais do Sabbath, que convidam geração após geração a um mundo densamente emaranhado, um mundo de escuridão que nossa era moderna perdeu**, onde a lacuna entre palavras e coisas desaparecem e onde a existência se desenrola diante de nós**. […] fomos assediados geração após geração pela **rede de significados que a função metafórica estende ao nosso redor**, de modo que para o povo que ela engloba **essa rede passou a parecer como se fosse em si o mundo. "É assim que os seres humanos são domesticados**. [...] **Existe alguma maneira mais perfeita de controlar as pessoas do que isso?** [...] a rede de sentido, que se baseia na função metafórica, estabelece-se como **uma espécie de pseudo-natureza - em certo sentido, pode-se dizer que é essa rede que erige o ser humano**.

---

[99] The following line is in Butoh-fu: "The ghost entered into the wall, came out again, and disappeared into the space." When translating Butoh-fu into English, the translator asked me "Who is the ghost?" "Where is the wall?" English requires a subject. The English for that line became "Before I knew it I became a ghost, and that ghost suddenly entered the wall that appeared out of thin air." In Butoh, the disappearance of the ghost and the wall are all things that happen in one's own body. The vagueness of the subject in the Japanese language also shapes the characteristics of Butoh.[…] this lack of questioning is also valuable […]"when there is only questioning there is little fruition?" . In: WAGURI, Yukio. Consideração de Butoh-fu. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução da autora.

[100] OSAMO, Egushi. My View of Hoppõ Butõ-há. pp. 89-90. In: KLEIN, Suzan, 1988, p.p.89-90. Tradução da autora.

[101] Butō is like poetry in that it, in its very essence, resists the substitutive functions in wich words are used to express some thing. Tradução da autora.

[102] [...] whithin that symbolic space, any explanation wich takes the form, "this means so-and-so" becames meaningless. (idem) Tradução da autora.

[103] a mandala woven from words and resemblances wich, as it whirls around, creates correspondences between all things. Tradução da autora.

> Falando com pessimismo, **pergunto-me se o homem não perdeu completamente a capacidade de confrontar diretamente as coisas-em-si.** Se encontrado acidentalmente, talvez as coisas em si esmagassem completamente os humanos... (OSAMO, In: KLEIN, 1988, p.p. 89,90 grifos meus)[104]

As palavras de Egushi me fazem refletir sobre o modo como nossa compreensão e percepção das palavras, objetos, fatos e relações encontram-se profundamente permeadas e cerceadas pela cultura. Egushi compreende que o Butoh, tal qual a poesia, procura desenredar-nos dessa teia, e tornar-nos possível "confrontar diretamente as coisas-em-si", adentrando a um "mundo densamente emaranhado", "onde a lacuna entre as palavras e as coisas desaparecem, e onde a existência se desenrola diante de nós".

Um questionamento semelhante acompanha-me desde a infância. Minha Mãe, Jussara Magalhães - socióloga, e pesquisadora da antropologia –contava-nos histórias sobre diferentes culturas e, por meio delas, revelava-nos curiosidades sobre os mais diversos modos de sentir e significar as "coisas-em-si" - objetos, gestos, relações, acontecimentos – nas variadas culturas. Desde então, passei a perguntar-me constantemente: como seriam cada uma de nossas escolhas se nos tornássemos livres e independentes das percepções culturais que trazemos arraigadas em nossos corpos? Que caminhos seguiríamos se nos permitíssemos "confrontar diretamente as coisas-em-si"? Como sentiríamos, perceberíamos, desejaríamos ou não - uma coisa ou outra - se conseguíssemos relacionarmo-nos com elas para além das construções sociais?

Encontro, no Butoh, muitos ecos de tais inquietações. Ao refletir sobre o Butoh de Hijikata, Kuniich Uno (2018, P.82) parte do princípio de que as palavras, inseridas nas culturas, constroem significados e limitam possibilidades: "Uma criança não aprende apenas uma língua, ela adquire a estrutura da língua ou **injeta as palavras como estrutura em seu ser**". O pesquisador Bruce Baird (2012, p. 9) entende que Hijikata "suspeitava que seu próprio corpo-mente e suas linguagens estavam cobertas de convenções e conceitos, que o impediam de ver o mundo com precisão".

---

[104] [...] we might compare the practitioner of Butō to a priest who has mastered the Sabbath rituals that invite Generation after Generation into a thickly entangled world, a world of darkness that our modern age has lost, where the gap between words and things disappears and where existence unfolds before us. [...]we have been besieged for generation after generation by the network of meaning that the metaphoric function extends around us, so that to the poeple it encolses this network has come to seem as if it is itself the world. It is in this way that human beings are domesticated.[...] Is there any more perfect way to control people than that? [...] Then, the network of meaning, wich is based on the mataphoric function, establishes itself as a kind of pseudo-nature-in a sense, it could be said that it is this network wich rears the human being. Speaking pessimistically, I wonder if man hasn`t completely lost the ability to directly confront things-in-themselves. If accidentally encountered, pehaps things-in-themselves would completely smash humans...

> Ele tentou neutralizar as convenções que já estavam presentes em seu corpo-mente e em suas linguagens, tentando dar conta de tudo o que o formou ao longo de sua vida, e usou esse inventário como forma de compreender essas convenções e, assim, torná-las menos capazes de distorcer suas observações do mundo exterior ou suas línguas. (idem, p.9)[105]

Em seu texto "Wind Daruma", Hijikata busca na infância - onde as concepções e significações culturais ainda não nos foram incutidas de modo tão profundo - estímulos à criação de seu Butoh:

> Até o momento em que comecei a ir para a escola eu nunca tinha sido obrigado a usar roupas íntimas, e é por isso que meu coração sempre costumava bater, como o pulso de um cão. Eu me tornei um pirralho inquieto. Entediado, chacoalhando pelas salas vazias daquele sombrio restaurante sombrio de soba, **eu estava possuído pelo pensamento de que se eu não destruísse de alguma forma este mundo, algo terrível aconteceria**. [...] o início da primavera é a estação movimentada para os agricultores, e todos saem para trabalhar nos campos. Nas proximidades, não há ninguém em casa. Na maioria das famílias, as crianças de dois ou três anos eram amarradas a postes em suas **casas. Eu ia dar uma olhada nessas crianças, que são fascinantes. Elas se movem de maneiras estranhas, como quem faz as mãos comerem alguma coisa. Nessa idade, eles obviamente não consideram estranhas as coisas que estão fazendo, ou mesmo que eles próprios são humanos** [...] **tratavam suas mãos como se não fossem suas próprias mãos. Seus corpos eram seus, mas suas mãos, tratavam como coisas. É por isso que eles provavelmente se sentiam "outros" [...] esses movimentos mais tarde tiveram um efeito de longo alcance no meu butoh. O que eu aprendi com essas crianças influenciou muito meu corpo.** (HIJIKATA, 1960, In: TDR, 2000, p.p. 74-75, grifos da autora)[106]

As mãos das crianças presas perdiam suas "funcionalidades", seus gestos sociais, e concebiam universos outros, inusitados, instauravam, por meio deles, outros corpos naqueles corpos, e assim, inspiravam ao Butoh de Hijikata, e se faziam presentes nele, tendo em vista que, no Butoh, "o tempo é vivido ao mesmo tempo como passado e

---

[105] Hijikata suspected that his own body-mind and its languages were covered in conventions and concepts, which stood in the way of his seeing the world accurately. He attempted to neutralize the conventions that were already present in his body-mind and his languages by trying to account for everything that had formed him throughout his life, and used this inventory as a way of understading these conventions and thus rendering them less able to distort his observations of the outside world or his languages. (tradução da autora)

[106] Until I went to school I was never made to wear underwear, which is why my heart always used to thump away, with the pulse of a dog. I became a restless brat. Bored, rattling around the empty rooms of that gloomy soba restaurant, I was possessed by the thought that if I didn't somehow smash up this world, something terrible would happen. [...] early spring is the busy season for farmers, and everyone goes out then to work in the paddies. In the houses nearby there's nobody home. In most families, the kids who were two or three were tied to posts in their homes. I would go to sneak a look at these kids, who are fascinating. They move in strange ways, like the ones who make their hands eat something. Being that age, they of course don't consider what strange things they are doing or even that they themselves are human. [...] treated their hands as if they were not their own hands. Their bodies were their own but their hands they treated like things. That's why they probably felt themselves to be "other." [...] those movements there later had a far-reaching effect on my butoh. What I learned from those toddlers has greatly influenced my body. (tradução da autora)

presente, como criança e adulto, repetido, entrelaçado" (UNO, 2018, p.83). Na criação de seu Butoh, que se inicia em sua infância, Hijikata revela que estava "possuído pelo pensamento de que se [...] não destruísse de alguma forma este mundo, algo terrível aconteceria".

Diante da dualidade e frustração que, como ocidentais, podemos encontrar na impossibilidade de destruirmos esse mundo, de esvaziarmo-nos completamente das percepções culturais, Hijikata (1984 *In:* REVISTA DO LUME, 2011, p.15) nos propõe: "Você não deve ser consumida pela sociedade, como corpos cobertos por pernilongos, nem dela se afastar", e provoca-nos:

> Quando as palavras na língua não conseguiram ganhar forças, **podemos desviar o movimento ao máximo, romper completamente seu relacionamento com as palavras e as relançar na língua**. Podemos repetir dessa maneira **infinitamente**. Nesse jogo aberto, **as palavras são como uma bola, elas caem em buracos ao longo do movimento e marcam pontos**. Dessa maneira, **as palavras capturadas pelo movimento, tornam-se dança**. Em uma **relação obscura entre o movimento e as palavras, existem ações sem nome que vão inflar, permitindo capturar abruptamente as palavras, e colocá-las em um prato.** (HIJIKATA, OBRAS COMPLETAS, 210-211, apud UNO, 2018, p.85)

Waguri[107] compreende que, do mesmo modo como a cultura é concebida e perpetuada através das palavras, é também por meio delas que o Butoh ganha existência, dissolvendo suas representações culturais, recriando outros mundos, efêmeros, como o fluxo da vida, do qual se compõe o Butoh: "A filosofia do Butoh de Hijikata é: 'Mesmo uma acumulação de mil movimentos **não pode vencer uma transformação'**"[108].

> […] os seres humanos construíram cultura usando palavras, e Butoh não é uma exceção a isso. "O vaso que faz Butoh é também o vaso que convida o Butoh a entrar. Em ambos os casos, o vaso tem que manter constantemente uma condição oca… Butoh é a substituição incessante do vazio." Hijikata Tatsumi. […] o entendimento de "Naru" (Tornar-se) é uma palavra que aparece frequentemente no Butoh-fu […] virar fantasma ou parede ou derreter a carne, virar fera e virar flor. Por que o Butoh-fu de Hijikata é uma continuidade de transformações? Acho que a maior razão é porque Butoh é uma arte do tempo. [...] A série de transformações no Butoh-fu de Hijikata é o fluxo da vida. A expressão tem que se tornar como água corrente. Fluir é a vida do Butoh. [...] algo está sempre invadindo um vaso vazio, criando raízes e depois fugindo novamente. [109]

---

[107] In: WAGURI, Yukio**. Consideração de Butoh-fu**. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019.

[108] Hijikata's Butoh philosophy is 'Even an accumulation of a thousand movements cannot win against one transformation.'" (tradução da autora)

[109] […] human beings have built up culture by using words, and Butoh is not an exception to that. "The vessel that does Butoh is also the vessel that invites Butoh in. In either case, the vessel has to constantly maintain a hollow condition… Butoh is the incessent substitution of emptiness." Hijikata Tatsumi […] the

Hijikata parecia encontrar nas palavras "capturadas pelo movimento"[110], que "tornam-se dança", as vias para "romper completamente seu relacionamento com as palavras" (do modo como se configuram na cultura, onde "não conseguiram ganhar força"), "desviar o movimento ao máximo", e as "relançar na língua", concebendo outros mundos, e novamente fazendo-os ruir, "infinitamente". Essas palavras parecem encontrar ecos nos versos de Takao Kusuno, presentes na epígrafe desse subcapítulo, quando nos propõe encontrar as "palavras hospedadas em seu próprio corpo", e em seguida atirá-las "sem relutar", nas labaredas do corpo em chamas", vivenciando transmutações, diante da "eliminação de sua própria existência", do modo como era concebida. Ciclo infindo de incontáveis metamorfoses.

> É uma continuidade de cercar o que não se sabe com palavras e depois persegui-las novamente quando o que não se entende foge rapidamente. As palavras são o que se entende. Qualquer um pensa que quer se afastar desse movimento eterno e sem fim. Porém, o que não se compreende é a si mesmo, mesmo diante de Deus. Você não pode fugir de si mesmo, então dançar ou Butoh provavelmente é necessário em qualquer idade para que as pessoas se esqueçam de si mesmas. Hijikata provavelmente também foi quem desafiou esse paradoxo mantido pela humanidade.[111]

Percepção de si mesmo(a/e) e das palavras que se transmuta, diante da entrega ao que se move, dentro e fora de si, para além de controles possíveis, bem como de um desapego das representações sociais das palavras e de si mesmo(a/e), por meio de um esquecimento de si. Kazuo Ohno parecia também interessado em encontrar as palavras e deixar que se percam, que se reconfigurem a todo o tempo, no instante presente, como reflete Mizohata:

> **Kazuo Ohno diz a qualquer um que visite seu salão que nada tem a ensinar. No entanto, a pergunta "o que se deve treinar?" está sempre**

---

understanding of "Naru" (Becoming) a word that appears often in Butoh-fu […]becoming a ghost or wall or melting meat, becoming a beast, and becoming a flower. Why is Hijikata's Butoh-fu a continuation of transformations? I think that the biggest reason is because Butoh is an art of time. […] The series of transformations in Hijikata's Butoh-fu is the flow of life. Expression has to become like flowing water. Flowing is the life of Butoh. […] something is always trespassing into an empty vessel, taking root there, and then fleeing again. In: WAGURI, Yukio. Consideração de Butoh-fu. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução da autora.

[110] HIJIKATA, OBRAS COMPLETAS, 210-211, apud UNO, 2018, p.85)

[111] It is a continuation of encircling what one does not know with words, and then chasing them again when what is not understood swiftly runs away. Words are what is understood. Anyone thinks that they want to get far away from this never-ending, eternal movement. However, what is not understood is oneself, even before god. You cannot run away from yourself, so dance or Butoh is probably necessary in any age in order for people to forget themselves. Hijikata was probably also the one who challenged this paradox held by humanity. In: WAGURI, Yukio. Consideração de Butoh-fu. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução da autora.

> **presente dentro de Kazuo Ohno.** Nos dias de treino-preleção, desde a manhã, ou às vezes, desde o dia anterior, **ele anota tudo o que lhe vem à cabeça e prepara o treino-preleção, o conteúdo que irá falar aos discípulos**. Entretanto, **quando vai efetivamente começar a falar, ele diz que some tudo o que preparou**. E a preleção é sempre longa. Sempre dura mais de uma hora. [...] **a mesma pergunta é formulada várias vezes até se tornar maçante**. [...] **Uma aura que ultrapassa a compreensão no nível mental.** Ohno diz que, **quando se vai efetivamente dançar, tudo que foi assim pensado, dito ou escrito deve, na medida do possível, ser jogado fora para simplesmente dançar**. [...] **nos treinos de Kazuo Ohno o movimento e a palavra se desenvolvem criando uma sintaxe em que se dança falando e se fala movimentando-se. O que se quer expressar não se distingue em movimento e palavra, é uno**. (MIZOHATA, In: OHNO, 1997, p.p. 21-22)

"Na medida do possível", "jogar fora" tudo o que foi "pensado, escrito ou dito", e simplesmente dançar. Kazuo parecia oferecer suas palavras de um modo aberto, permitindo que se transfigurem nos corpos, e que neles se refaçam e se desfaçam. Das palavras à dança, da dança às palavras, até que se fundam. Palavras-Butoh. Kazuo Ohno dizia nada ter a ensinar, porém, refletia bastante sobre "o que se deve treinar". O aprendizado, portanto, parecia se dar no próprio corpo de cada dançarino(a/e), no encontro com aquelas palavras, com o efêmero de seus sentimentos, e com a vida, morte e existência que lhes movia.

A percepção e experiência da efemeridade da vida em suas transformações, parecia, portanto, intrínseca ao Butoh como filosofia. A dançarina e pesquisadora Kurihara Nanako (2020, p.16) compreende que Hijikata, ao tentar "criar seu próprio universo com sua própria linguagem", "continuou mudando seus temas e estilos", pois "queria evitar ficar preso em uma forma estática e perder a vida"[112]. Hijkata, segundo Nanako (idem), era um "poeta, sempre tentando capturar a vida amorfa – vida que resista a ser resolvida de qualquer forma específica". A dançarina descreve abaixo modificações experienciadas em suas percepções diante das palavras de Hijikata:

> Quando li pela primeira vez **as palavras de Hijikata**, senti que elas **não eram de um japonês claro; elas eram muito loucas** - eu pensei que ele era auto-mistificador. No entanto**, depois de ter tomado aulas de butoh** com Ashikawa Yoko, **esse sentimento mudou completamente**. Ashikawa, de 1968, uma das discípulas mais importantes de Hijikata e sua indispensável colaboradora, manteve fielmente os ensinamentos de Hijikata após sua morte. **Enquanto eu**

[112] As close as Hijikata's ideas seem to those of cognitive scientists, linguists, and psychologists, he was also very differ-ent from them because he was a poet, always attempting to capture amorphous life-life that resists being settled in any particular form. Hijikata tried to create his own universe with his own language. As close as Hijikata's ideas seem to those of cognitive scientists, linguists, and psychologists, he was also very differ-ent from them because he was a poet, always attempting to capture amorphous life-life that resists being settled in any particular form. Hijikata tried to create his own universe with his own language. That was one of the reasons he kept changing his themes and styles: he wanted to avoid getting trapped in a static form and losing life. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

> **aprendia e praticava butoh, as palavras aparentemente intrigantes de Hijikata se tornaram reais e compreensíveis. Eu estava convencida de que suas palavras eram uma expressão exata do que ele sentia e pensava.** [...] (NANAKO, 2020, p.p.15 -16)

É interessante notarmos as grandes diferenças presentes nas percepções de Nanako acerca das palavras de Hijikata antes e depois de iniciar suas práticas com Yoko Ashikawa – dançarina considerada a principal discípula de Hijikata. Nanako (2000) inicialmente considerava as palavras de Hijikata "muito loucas" e imaginava que o motivo para serem tão enigmáticas seria o desejo de Hijikata por auto-mistificar-se. Após iniciar as práticas, elas se tornaram "reais e compreensíveis", e percebeu que "eram expressão exata do que ele sentia e pensava". As reflexões de Kuniich Uno que se seguem vêm ao encontro de tais percepções:

> As palavras participantes do incorpóreo operam no corpo, comandam o corpo. [...] há um **corpo profundamente penetrado pelas palavras**. **Palavras que não existiram sem corpo, refletindo sensivelmente os estados do corpo**. As palavras de Hijikata nos obrigam a repensar tudo isso. **Raras são as palavras que grudam tão fielmente à realidade do corpo e são capazes de, ao mesmo tempo, voar e dançar, livres do corpo.**
>
> **A boca que come, grita, ri, beija, é incompatível com aquela que fala**. [...] **A partir do momento em que o corpo intervém sobre a linguagem, esta opera desajeitadamente**. [...]
>
> Hijikata Tatsumi certamente experimentou esta ruptura e a interpenetração entre as palavras e o corpo, e experimentou-as flutuando entre os dois polos.
>
> (UNO, 2018,p.p.81-85)

Palavras que "não existiriam sem corpo", corpo "profundamente penetrado pelas palavras", ambos retroalimentando-se, desconfigurando-se e concebendo novos mundos, em suas metamorfoses. Palavras que refletem "sensivelmente os estados do corpo", e por isso, operam "desajeitadamente", pois "a boca que come, grita, ri, beija, é incompatível com aquela que fala". Há, no Butoh, outros meios de lidar com a linguagem, que transpassam a racionalidade. Palavras-corpo.

Nanako (2020, p.p. 16-17) percebe, no Butoh de Hijikata, um corpo capturado, que, quando "amarrado" às palavras, transforma-se, liberta-se do cárcere, transcende limites que definiam, cerceavam e distanciavam corpo e palavra.

> Para Hijikata, o corpo é uma metáfora das palavras e as palavras são uma metáfora do corpo. Ele disse que o cérebro é apenas uma parte do corpo. A afirmação de Hijikata encontra eco nos trabalhos recentes em ciência cognitiva. Segundo os cientistas cognitivos George Lakoff e Mark Johnson, ao contrário da visão cartesiana, "a mente é inerentemente incorporada, a razão é moldada pelo corpo e, como a maioria dos pensamentos é inconsciente, a mente não pode ser conhecida simplesmente pela auto-reflexão" (1999: 5). [...]

> Hijikata viu o corpo em tudo e tentou capturá-lo em palavras. [...] Em vez de libertar o corpo da linguagem, Hijikata amarrou o corpo com palavras, transformando-o em um objeto material, um objeto que é como um cadáver. Paradoxalmente, por esse método, Hijikata foi além das palavras e apresentou algo que apenas um corpo vivo pode expressar. Essa é a essência do butoh de Hijikata. Hijikata via a existência humana como inextricavelmente parte do corpo. Mas esse corpo só ganha vida quando é perseguido por um canto por palavras e dor - isto é, consciência. Ele praticou rigorosamente esse ponto de vista com seu próprio corpo e vida. (idem, p.p.16-17[113])

Corpo que devora as palavras e as transfigura, sem ser dominado por elas, nem tampouco as negar, que percebe o cérebro, a mente, como "apenas uma parte do corpo", que "não pode ser conhecida simplesmente pela auto-reflexão". Corpo, que "só ganha vida" quando perseguido "por palavras e dor – isto é, consciência" - rupturas de fronteiras entre palavras e corpos, razão e percepção, consciência e ilimitado. Yukio Waguri[114] reflete: "Talvez uma coisa seja a ênfase feita pelo contraste, **mas ele tem palavras persuasivas para evocar o corpo que é facilmente enganado**." (idem). Corpo "facilmente enganado" pelos excessos racionalistas e pelas dualidades, que recriam as fronteiras dissolvidas pelo *Ma*. As palavras-Butoh propõem-se, diante disso, a "evocar o corpo".

Nanako (2020) revela que Ashikawa, inspirada e guiada por Hijikata, propunha aos(às) dançarinos(as) palavras/imagens, e o modo como fisicalizá-las "era com cada pessoa".

> Em exercícios de butoh, como os liderados por Ashikawa, era possível tornar-se um tapete molhado retorcido ou pesado com muita água. Como conseguir isso era com cada pessoa. Ashikawa não nos disse o que fazer ou como se comportar; ela simplesmente nos deu algumas palavras. Mas, em pouco tempo, tornei-me sensível ao meu próprio estado físico de ser; eu me senti livre do meu eu diário, tornando-me uma coisa tão humilde no chão. [...] eu percebi que Hijikata havia tentado capturar todos os tipos de emoções, paisagens, ideias e

[113] The Body is a Metaphorfor Words For Hijikata the body is a metaphor for words and words are a metaphor for the body. He said that the brain is merely a part of the body. Hijikata's statement finds an echo in recent work in cognitive science. According to the cognitive scientists George Lakoff and Mark Johnson, contrary to the Carte-sian view, "the mind is inherently embodied, reason is shaped by the body, and since most thought is unconscious, the mind cannot be known simply by self-reflection" (1999:5) […] Hijikata saw the body in everything and attempted to capture it in words. [...] Instead of liberating the body from language, Hijikata tied the body up with words, turning it into a material object, an object that is like a corpse. Paradoxically, by this method, Hijikata moved beyond words and presented something only a live body can express. That is the essence of Hijikata's butoh. Hijikata saw human existence as inextricably part of the body. But this body only comes alive when it is chased in to a corner by words and pain-that is, consciousness. He rigorously practiced this point of view with his own body and life. (tradução: Marlon Fabian e Carolina de Pinho).

[114] WAGURI, Yukio. **Consideração de Butoh-fu**. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução da autora.

> assim por diante, usando palavras que eram fisicamente reais para ele.[115] (NANAKO, 2000, p.p. 15- 16, grifos da autora)

Era do corpo de Hijikata, de suas sensações e percepções, que nasciam as palavras-Butoh, então lançadas a outros corpos, onde eram absorvidas e corporificadas em alquimias próprias de cada encontro. Ao analisar as palavras de Hijikata e aproximar-nos de seu Butoh fu, Waguri[116] convida-nos a trazer às criações palavras que despertem os corpos para "**a função intermitente dos sonhos"**, que estimulem experimentações, agucem os sentidos, sentimentos, as sensações: que **produzam encantamentos nas fisicalidades**, e as provoquem a perceber a indistinção entre macro e microuniversos com a "bravura de mergulhar nesses mundos desconhecidos".

> [...] tem que trabalhar para que as palavras despertem a rica memória do indivíduo, o aumento da função intermitente dos sonhos e, em seguida, o próprio encantamento das características físicas desse indivíduo [...]. As palavras continuam a estimular nosso senso de exploração como também um catalisador. As pessoas que fazem Butoh têm que aguçar o sentimento/sensação de todo o seu corpo como um receptor de sinal. [...] "viver um espaço imaginativo", torna-se necessário. Esse é o estado de despertar, ser autoconsciente e ser capaz de administrar a si mesmo [...]. As palavras de Hijikata, "toda técnica existe na alma" necessariamente levantam a questão de "o que é técnica?" [...] O que se exige do Butoh é apoderar-se da verdadeira capacidade criativa. [...] Trata-se de quando os seres humanos perdem seu fundamento como humanos, a carne perde seu contorno como carne [...] O que exatamente são imagens para uma pessoa que faz Butoh? Uma imagem visual momentânea desaparece antes que se perceba, como soprar bolhas com a mente. Isso não é uma imagem. A imagem, para quem faz Butoh,

[115] Despite being a man of the body, words were essential to Hijikata. He was a voracious reader, and he wrote and spoke about his butoh on many occa-sions. He was especially fond of verbal battles with artists, poets, and writers, which he initiated during drinking bouts and which he considered a necessary process for his creations. In these drinking debates, so to speak, he took words, that is, ideas from his interlocutors and threw riddles back at them. Numerous banquets and drinking sessions were held at bars, friends' houses, and the Asusbesuto kan (Asbestos Hall),3 which was both Hijikata's home and studio. Hijikata trained his dancers and choreographed works using words. Ultimately his dance was notated by words called butoh-fu (butoh notation). A tremendous number of words surround his dance. [...] When I first read the words of Hijikata, I felt that they were not clearJapa-nese; they were too crazy-I thought he was self-mystifying. However, after I took butoh lessons with Ashikawa Y6ko, that feeling completely changed. Ashikawa, from 1968 one of Hijikata's most important disciples and his indis-pensable collaborator, faithfully maintained Hijikata's teaching after his death. As I learned and practiced butoh, Hijikata's apparently mystifying words be-came real and comprehensible. I was convinced that his words were an accu-rate expression of what he felt and thought. [...] In butoh exercises such as those led by Ashikawa, one was supposed to be able to become a twisted wet rug or heavy with too much water. How to achieve this was up to each person. Ashikawa did not tell us what to do or how to behave; she simply gave us a few words. The participants were all adult women and some were modem dancers, and for all of us, it felt strange to seriously try to "become wet rugs." But in a little while I became sensitive to my own physical state of being; I felt freed from my daily self by becoming such a lowly thing on the floor. [...]I came to understand that Hijikata had attempted to capture all kinds of emotions, landscapes, ideas, and so on, by using words that were physically real to him. (tradução da autora e de Marlon Fabian)

[116] WAGURI, Yukio. **Consideração de Butoh-fu**. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução da autora.

> é uma imagem que vai me influenciar como sujeito, algo que tem o poder de transformar meu corpo, algo que vai me levar a um estado em que não sei mais a diferença entre mim e o outro, e possivelmente um poder que me atrairá com um poder mais forte que o meu, não importa o quanto eu resista. Isso é algo que se torna mais forte e mais certo com o tempo. [...] talvez seja a bravura de mergulhar nesses mundos desconhecidos. [...] A ideologia Butoh de Hijikata é provavelmente "uma pessoa insana que dominou completamente uma técnica". Hijikata [...] transformou-se em obra de arte como um louco dançante, e lançou questões sobre o que é expressão e o que é loucura para o público, que também tem a mesma carne. Butoh é contagioso como a insanidade. [117]

Permitir ao corpo ser tomado por imagens e estados oníricos, embriaguez e loucura, e nela encontrar a técnica, a palavra que nasce de transformações, capaz de provocar, via honestidade da carne, outros corpos a acessar suas próprias metamorfoses, na aceitação do efêmero, do feio, do belo, do frágil e potente, da vida e da morte, que as permeiam. Assim como Takao, Waguri[118], compreende o Butoh como filosofia, e afirma que "as palavras desses mestres nos dão dicas valiosas para continuarmos pesquisando o Butoh".

As palavras foram também elementos fundamentais às poéticas de Takao Kusuno, e mostraram-se relevantes em seus e processos de criação. Emilie Sugai[119] compreende esse processo como um "treino das imagens" e o considera parte fundamental da "filosofia apresentada por Takao".

> **Dentro desta filosofia apresentada por Takao** […] **Também tomei como prerrogativa para meu trabalho artístico e poético o "treino das imagens", para ele o "sonho do espírito":** através das imagens inspiradas nas mais variadas propostas, o artista deve ter como meta **transfigurá-las no corpo**. Este treino aplicado ao corpo, somado ao exercício de improvisação com temas

---

[117] [...] has to work towards words awakening the individual's rich memory, the heightening of the intermittent function of dreams, and then the very charm of that individual's physical features. [...] Words continue to stimulate our sense of exploration as also a catalyst. People who do Butoh have to sharpen the feeling/sensation of their whole bodies as a signal receiver. [...] "living an imaginative space," becomes necessary. That is the state of awakening, being self-aware, and being able to manage oneself. [...] Hijikata's words, "all technique exists in the soul" necessarily raises the question of "what is technique?" [...] . It is about when human beings lose their foundation as humans, the flesh loses its outline as the flesh […] What exactly is imagery for a person who does Butoh? A momentary visual image is gone before one knows it, like blowing bubbles with the mind. That is not an image. The image, for a person who does Butoh, is an image that will influence me as a subject, something that has the power to transform my body, something that will lead me to a state where I no longer know the difference between myself and the other, and possibly a power that will pull me in with a power stronger than my own, no matter how much I resist. That is something that becomes stronger and more certain with time.[…] perhaps the bravery to plunge into those unknown worlds […] Hijikata's Butoh ideology is probably "an insane person who has completely mastered a technique." […] Hijikata […] made himself into an artwork as a dancing insane man, and threw questions of what is expression and what is insanity at the audience, who also have the same flesh. Butoh is contagious like insanity. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em 10 de jun. de 2020. Tradução e grifos da autora.
Tradução da autora.

[118] WAGURI, Yukio. **Consideração de Butoh-fu**. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019. Tradução e grifos da autora.

[119] SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao.** Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/, 2016. Acesso em 13 de mar. de 2019.

> sugeridos ou suscitados diariamente, têm como intuito **recriar um modo de ser deste corpo**.[120]

"**Sonho do espírito**" era o modo como Takao denominava os processos que Emilie percebia como "treino das imagens".

Yoshito Ohno (2004, p.p.9-11), ao relatar o modo como Kazuo Ohno alimentava-se das palavras e imagens em suas próprias criações, ressalta também a importância dos sonhos nesses processos:

> Antes de mais nada, devo mencionar que Kazuo investiga seus poderes criativos muito antes de pisar no estúdio da oficina para preparar a estrutura para uma performance. Ele o faz com caneta e papel, escrevendo continuamente seus pensamentos e reflexões. Além disso, estimula sua imaginação lendo poesia e haicai, estudando pinturas e outros trabalhos de artistas visuais durante o longo período de gestação exigido em seu processo criativo. [...] Na verdade, são essas constantes escritas e apagamentos de anotações, esboços e impressões que lhe permitem embarcar em uma jornada psicológica ao interior de sua vida interior e, finalmente, descobrir um "novo mundo" no processo. Kazuo observou que ele está inclinado a sonhar profusamente durante esse longo período de auto-exploração.
>
> Ao se deitar para descansar, Kazuo não tem certeza se está sonhando passivamente ou se está ativamente prestes a mergulhar em um mundo de sonhos. Em qualquer caso, é uma expressão autêntica. As profundezas refletidas de seu mundo interior só se tornam visíveis em seu rosto depois que ele ultrapassa o que chamamos de "fase do sonho" em seu processo criativo. As expressões faciais intensas vistas ao longo deste livro nunca teriam vindo à tona se ele tivesse ido ao estúdio da oficina para trabalhar em uma coreografia definida. Embora tal abordagem racional e esquemática possa de fato ser útil para estabelecer um vocabulário gestual, sua expressividade inquestionavelmente careceria tanto da profundidade quanto do alcance que possui se ele não tivesse realizado uma viagem exploratória através de paisagens psíquicas.

A referência aos sonhos se fez presente no Butoh de Takao Kusuno, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, como pudemos notar. Yukio Waguri estabelece relações entre eles e o "encantamento" dos corpos, como vias de acesso ao Butoh,

Tais imagens me remetem imediatamente às vivências e cosmovisões dos povos indígenas do Brasil. Para grande parte dos povos indígenas os sonhos são elementos fundamentais à vida, arte e espiritualidade, todas essas imbricadas e indistinguíveis para esses povos. Os sonhos definem caminhos, nomes de crianças que estão a nascer, cantos a serem utilizados nos ritos, estabelecem contatos com ancestralidades, com mensageiros espirituais, trazem orientações e conselhos. Muitas das decisões tomadas nas aldeias de diversos povos indígenas partem dos sonhos de pessoas que sabem escutá-los e interpretá-los. Como vimos, no capítulo anterior, Takao Kusuno buscou encontrar-se com as

[120] Idem.

cosmovisões do povo indígena Xavante, por meio de Siridwê Xavante. Segundo a pesquisadora Suzan Klein (1988), o Butoh, em suas origens, também se inspirou no universo dos povos indígenas do Japão; em seus contrapontos à cultura ocidental que lhes estava sendo imposta.

Ao longo da entrevista realizada com Siridiwê Xavante, os "sonhos do espírito" mostraram-se como elementos importantes em seu trabalho com Takao Kusuno e com a Cia Tamanduá de Dança Teatro. Na montagem do espetáculo "O Olho do Tamanduá" Siridiwê Xavante levou à Cia as danças e cantos do *wanaridobé*, um rito de passagem do povo Xavante que marca o fim do período de 4 anos[121] de isolamento de adolescentes da comunidade na casa de solteiro. Nesse período, adolescentes aprendem a caçar, pescar, sonhar (escutar e interpretar os sonhos), os ritos, as cosmovisões de seu povo e tudo o que precisam para fazerem a transição da adolescência para a idade adulta. Siridiwê Xavante é atualmente cacique na aldeia *Etenhiritipa*, em Pimentel Barbosa, Mato Grosso. Segue abaixo nosso diálogo sobre o *wanaridobé* e a importância dos sonhos, em seu povo e no trabalho com Takao Kusuno e Felícia Ogawa:

> **C:** E esse rito de passagem é aquele que os adolescentes ficam em uma casa por 5 anos, e vão passando por vários...?
> **S:** Não, já tá feito, é a conclusão de tudo isso. O rito, ele chama *wanaridobe*, e eles [Takao Kusuno e Felícia Ogawa] foram ver o quê que é *wanaridobe*. Tanto é que eles lá comeram, **pareciam estar em transe, ficaram à vontade**...assim, porque lá começa 11 horas da noite a cantar, os preparos, pintura, todo aquele capricho, começa é 8 horas da noite...então eles viram todo o processo, até chegar o som, os barulhos do adereço, a sonoplastia do adereço, e a voz, o canto...**e deixou muito, assim, marcante que demorou um pouquinho, os dois tão lá, serenos, pode vir uma guerra que não estão nem aí, desmaiaram, desmaiaram num sentido assim, num sono profundo...isso pra mim me marcou muito...é um sonho do ser né? Que os dois foram...**
> E na vida cotidiana, de dia, mostramos a casa, a entrada, o espaço territorial...aí eles foram ver o cemitério, o pátio da discussão, *Warã* (pátio de assembleia Xavante), sempre tardinha e sempre bem cedo, 4:30 da manhã [acontece a assembleia Xavante, onde dialogam sobre questões necessárias e tomam juntos(as/es) as decisões]. Aí, aqui **é casa de solteiro, é aqui que recebe os fundamentos da tradição, de 4 em 4 anos, então um grupo está terminando e outro grupo vai entrar.** A última fase é um dos acontecimentos o que vocês viram ontem, e eles se esforçaram pra poder ver o acontecimento. Então acho que quando fomos pra São Paulo deu mais indicação né? Sem dúvida, e mais energia...quem ganha é o dançarino né?
> **C:** Com certeza! E no povo Xavante, o acesso à espiritualidade pelo que entendi não é por meio de ervas de poder[122], como alguns outros povos, mas é muito através dos sonhos, não é? Esse acesso às visões, à espiritualidade...

[121] Em leituras e documentários podemos encontrar o registro da duração de 5 anos desse período de transição, porém, Siridwê relata que em seu povo o período é de 4 anos, e preferi manter esse último, pois é o modo como acontece em sua aldeia.
[122] Maria Florguerreira, Txahá Xohã, indígena, Pataxó, alertou-me um dia que todas as ervas são de poder, e que a espiritualidade, para os povos indígenas, está presente em todos os acontecimentos, sem distinções.

> **S:** É... **o povo Xavante vai estar na vida, no caminho de energia, é sonho. É um dos grandes interpretadores dos sonhos, a gente acredita nos sonhos.** A gente não usa ervas, Santo Daime, ou Kambô, a gente não usa... a gente é desse lado, igual cigarra, cigarra canta, canta, canta, e racha a cabeça cantando, e suga cantando, então **a gente entra em transe cantando, então eu acho que ele entendeu isso** porque...aquele som budista "ooom", mas os caras tão lá entrando em transe né? Então **acho que bateu o giro, tanto é que eles dormiram, eu acho...então a gente é um dos povos, um dos vários povos do Brasil, e a nossa vida, a nossa interpretação da vida é através dos sonhos**.
> **C: E vocês tiveram algum trabalho com os sonhos para a criação do espetáculo? Algo que você levou?**
> **S: É, lá no *wanaridobe* nós temos um adereço que é a máscara. Então o manto do tamanduá nasceu do rito de verdade, que eles levaram pra fazer o manto do tamanduá. Então a máscara contribuiu muito também para fazer de cobertura do tamanduá. O chocalho é que eu uso, que é meu, é do rito também, a gente usa no tornozelo.**
> **C: Tudo isso te ajudou a estar no estado lá não é?**
> **S: Uhum...** (**S:** Siridiwê Xavante, **C:** Carolina de Pinho, anexo, p. 294)

Siridiwê relata que quando Takao e Felícia participaram do *wanaridobe* ambos adentraram a um "sono profundo", um "sonho do ser", que parecia parte do trabalho também, e parte importante. Do mesmo modo interpretava Key Sawao, quando, durante os longos ensaios, às vezes Takao dormia, "e era tudo parte":

> **K:** Às vezes ele dormia...nunca dormiu? Ele dormia de roncar...E não importava isso nada...
> **M:** Dormia...A gente se acabando lá, ele roncando...hahah...
> **K:** E não importava isso nada, porque era tudo parte, ele acordado, ele dormindo, a gente comendo, ele propondo...é tudo junto, é esse o caldo do processo... (K: Key Sawao, M: Marco Xavier, anexo, p.221)

Quando pergunto à Siridiwê Xavante se os sonhos fizeram parte de seu trabalho com Takao ele afirma que sim e relata que objetos utilizados no *wanaridobe* foram levados à cena - objetos concebidos e recriados pelos "sonhos do espírito" ...

Do mesmo modo como Waguri convoca-nos a despertarmos à "função intermitente dos sonhos", Kazuo Ohno também os evoca:

> Basta sonhar. É preciso se deixar adormecer, assim, inocentemente, e deixar seu corpo dançar nesse estado onírico. Não pensar no que faz ou deixa de fazer. Os olhos estão abertos mas, vejam, são olhos de quem sonha. Não são aqueles olhos que não conseguem nem se desviar, "oh, que lindo". No sonho, podemos dialogar ainda que estejamos distantes, ainda que estejamos apartados, assim como não é preciso dizer "eu te amo"- a gente sabe. (OHNO, 2016, p. 190)

Ailton Krenak tem realizado, desde 2021, um ciclo de estudos, publicados no youtube, denominado "Flecha Selvagem[123]", onde dialoga com pessoas indígenas e/ou pesquisadoras de culturas indígenas sobre cosmovisões indígenas, e reflexões trazidas por elas sobre os contextos de vida atuais. Dentro desse projeto tem sido realizado o "Ciclo dos Sonhos", onde vêm sendo apresentadas amplas percepções e reflexões sobre os sonhos em diversas cosmovisões indígenas. Em um desses ciclos, Krenak reflete[124] sobre a importância dos sonhos para a vida, e a importância do silêncio para os sonhos:

> ...a aranha fica fazendo a teinha dela, trabalhando lá, trabalhando, fazendo a teinha dela, puxando os fiozinhos...ela tá trabalhando, **ela tá fazendo o silêncio dela...construindo o silêncio, sonhando**...fazendo o sonho [...] é tão maravilhoso **culturas inteiras que acreditam que o sonho tem esse poder de criar o mundo**...o sonho criar o mundo...é totalmente diferente do que os ocidentais, a cultura ocidental, essa cultura racional, científica, acha que o sonho é alguma coisa que nós produzimos quando dormimos, mas que ele não tem nenhuma relação com o mundo e com a criação de nada...e aí você vai encontrar os parentes e eles falam: "Bom, aquela montanha foi feita pelo sonho"...e **você pode ver coisas no mundo criadas num sonho**...eu quero experimentar nesses encontros nossos é esse contato com essa compreensão do sonho, não como alguma coisa que você perde, que você esquece, mas como **algo que está tão presente na nossa existência, que até o machado, no final das contas, também sonha**...[125]

Palavras-sonho-do-espírito, intermitentes, gerando encantamento dos corpos... Takao revela que o corpo dança enquanto sonha, enquanto para, enquanto silencia:

> Lembro de um trabalho com o Denilto Gomes, "Quando antes For depois", que apresentamos na Bahia e foi premiado. As Galinhas, com a Renée Gumiel, também foi muito interessante. No Corpo 1, o **J.C. Violla ficava 20 minutos sentado no escuro sem fazer nada e então adormeceu**. Na hora de levantar não conseguiu. Começou a chorar. **Enquanto estava sem se movimentar, para mim ele estava dançando. A dança é muitas vezes representativa, mas deve procurar algo mais interno, senão não se transforma em linguagem.** (KUSUNO, Takao, In: GREINER, 1997)

Takao Kusuno conduziu os processos criativos de Key Sawao, ao longo da montagem do espetáculo "Quimera", segundo descrições da mesma, por meio de uma única palavra-imagem, sonho do espírito: "Cubatão". Key relata que não houve nenhum diálogo entre ela e Takao sobre essa imagem. Apenas "Cubatão", e por meio dela, foram desenvolvidos os 8 meses de criação.

---

[123] Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/flecha/. Acesso em: 07 de ago. de 2022.
[124] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7VDJGl-49UY&t=2883s. Acesso em: 15 de jan. de 2022.
[125] KRENAK, Ailton; TAKUÁ, Cris, PIYÃO, Moisés. SELVAGEM, **Ciclo de estudos sobre a vida. Ciclo dos Sonhos – Vida – Sonho.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7VDJGl-49UY&t=1703s. Acesso em: 15 de abr. de 2021.

> [...] quando eu lembro, pra mim parece meio mágica, porque eu fiquei meses com uma sapatilha de ponta, que eu tinha usado pouquíssimo na minha vida, e aí eu tinha um roteiro de espaço só...que era...eu tava num lugarzinho, eu ia pelo chão, meio rastejando sei lá, tinha um ápice e ia embora... tinha um roteiro, vai ali até centro, sai pela diagonal...e **uma imagem que era "Cubatão"...mas assim, a gente nunca discutiu e eu nunca senti necessidade de perguntar, e eu acho que muito menos ele de dizer, que era assim o que é Cubatão, porque Cubatão, de que Cubatão faz parte...era assim, "Cubatão"...**e foi assim, meses fazendo isso, até que um dia ele falou, já lá no Vento Forte, ele falou: "Key, hoje não vai pro chão". Porque eu tinha uma cadeirinha, eu saia da cadeirinha, ia pro chão, ia rastejando no chão, levantava e ia embora...e aí eu não fui pro chão, e rolou uma coisa meio mágica, inexplicável, que eu lembro que a hora que eu saí na coxia, eu chorava...mas era uma coisa assim absurda...a gente nunca tocou no assunto, e a cena nunca mais mudou. Então são pequenas...**não é que é magica, é um outro jeito de comunicar, conversar, trocar, sei lá...que é uma outra né?** [...] **o alicerce...é de um outro lugar né?** E eu acho que também, assim **a gente fica achando o que ele achava, a gente fica tentando adivinhar...porque ele também nunca abriu esse espaço, e nem era interessante...e acho interessante processos assim, mas no caso dele não era, e acho que nem era interessante, e acho que isso faz ser esse processo e não outro, é muito específico assim... E eu também nunca tinha necessidade de perguntar nada, de querer saber desde o que era Cubatão pra ele e porque ele tava me enfiando ali, desde porque eu rastejava...e também não tinha a ver com essa coisa assim da hierarquia...que o diretor manda e todo mundo sai fazendo...não era nada disso...eu acho que entrava um ponto de confiança...que: "Ah, tá bem, tamo junto assim, e tudo tá bom".** A gente às vezes ensaiava muito, acabava o ensaio de 6 horas e ele falava assim: "Tá bom, boa noite". E pra mim tudo ótimo, quando alguém talvez sentisse falta de: "vamos discutir"...tá... [...] E uma coisa que ele...que **eu acho que a gente até herdou bastante, foi uma coisa da imagem como acesso...**Uma das coisas, são milhões né, mas eu acho uma que é bastante forte pra mim, que ficou, que é **acessar o corpo em movimento através da imagem, ou enunciado, como "Cubatão" por exemplo... Cê faz um trabalho inteiro de 8 meses, que a única palavra que ele me deu foi Cubatão.** (SAWAO, anexo p.p.211-212)

Esse depoimento intrigou-me. Como Key havia conseguido alimentar-se o suficiente em sua criação apenas por meio dessa palavra: Cubatão? Seria pela sonoridade? Para mim, Cubatão era apenas o nome de uma cidade qualquer, que não parecia me dizer nada, ou me estimular a nada... sentia ao ouvi-la, porém, algo ruim e seco penetrar em meu corpo. Não consegui deixar de realizar uma pesquisa rápida sobre essa palavra, na qual encontrei: "Cubatão – Vale da Morte": a cidade ficou conhecida assim pelo alto índice de mortalidade que apresenta, devido à poluição ambiental. Percebo então que poderia confiar no modo como a mesma ecoou em meu corpo como via para acessá-la. Percebo também minha busca ainda racional pela "verdade", pela confirmação de algo, e que ainda me habitava um grande receio em confiar nessa percepção do corpo. Ainda assim, reflito que esse conhecimento sobre Cubatão, que adquiri ao pesquisar, talvez já se fazia presente no imaginário das pessoas que vivem

em São Paulo, como Key, e que por isso a palavra em si já lhe trazia universos de criação possíveis associados.

No conflito entre as duas percepções que me habitavam, encontro-me com um depoimento de Sergio Pupo, trazendo-nos outras perspectivas sobre o processo criativo dessa cena:

> [...] a Key fazia uma cena muito legal, uma cena incrível, que ela executava de uma maneira brilhante, que era uma dança que o Takao fazia ela andar com uma cadeira, na ponta de uma sapatilha de balé, e ele tinha uma referência, de que ele queria mostrar a sapatilha de balé como um pé atrofiado...trabalhou bastante isso com a Key de um corpo mutilado...ele falava bastante essa ideia...Aí ela fazia uma dança...E tinha um determinado momento da cena que ela sentava numa cadeira e tinha uma boneca. O Takao misturava essas coisas políticas, históricas, com referências que fazia elas serem nossas. Então, por exemplo: "Ah, Key, traz sua coisa da ancestralidade, pensa numa tia, numa Vó, em uma senhora mais velha que borda". Aí ele deu um lenço pra ela, e fez a Key bordar esse lenço. E tinha uma boneca de pano bem rústica, artesanal...e pôs um pano assim... Ah, não a Key usava na cabeça o pano que ela bordou não na boneca... e ela tinha uma relação com essa boneca. E ele queria...na época tava muito forte...a gente ensaiando em 99... uma guerra acho que da Bósnia... alguma guerra que tinha acabado, acho que no leste europeu... E tinham muitas fotos no jornal, muitas fotos boas, tocantes, acho que um fotógrafo famoso fez uma exposição daquelas mulheres segurando suas crianças na guerra, mortas[126]. E tinham sempre aquelas mulheres com aqueles panos, que pareciam avós assim, mulheres mais velhas ...e tinham uma cara assim de...sabe...como as mulheres aqui no Brasil também usavam bastante, as mulheres mais velhas usavam bastante esses panos na cabeça e virou sinônimo estereotipado de dona de casa sabe? E ele queria trazer essa imagem. Em vários momentos ele queria trazer essas referências para as pessoas...Então ele queria de alguma forma fazer esses links, mas ao mesmo tempo ele queria que tivesse uma referência da memória da própria pessoa, pra que a pessoa não tivesse representando uma mulher da Bósnia. Então ele pedia para a Key alguma memória...pedia para ela tentar lembrar de alguém... e era uma cena muito incrível, ela tinha uma relação com a boneca. E aí o solo que ela fazia, ela sentava na cadeira e tinha que sair com a cadeira no quadril. Acho que foi uma cena que ele invocou bem a coisa do ancestral, mas não sei o que funcionou pra ela não é? Acho que isso é muito pessoal. (PUPO, anexo, p.p. 152-153)

[126] A imagem do lenço na cabeça, proposta por Takao à Key era também utilizada pelas "Mães de Maio", mulheres da América Latina que protestam contra o assassinato e desaparecimento de seus filhos promovido pela Ditadura Militar, como símbolo de sua luta, à qual Takao poderia também estar fazendo alusões.

Fotografia XXV - Key Sawao

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “Quimera – O anjo vai voando”

Fotografia XXVI – Key Sawao

Fotografia extraída pela autora de vídeo do espetáculo “Quimera – O anjo vai voando”

Os estímulos, descritos por Sergio, pareceram importantes a ele, não tanto à Key, para quem apenas a imagem “Cubatão” e o desenho de cena proposto por Takao bastaram e a estimularam à criação, segundo relata. Parecia-me, então, que Takao

comunicava-se com cada dançarino(a) na maneira como lhes era necessária. Assim, para Sergio, as reflexões sobre a cena importavam, e eram trazidas por Takao, de modo a manter espaços abertos às percepções de cada um(a), às "tonalidades da alma".

Procurando ir além das dualidades entre o pensar e não pensar, que podem se fazer presentes a partir desses depoimentos, Kazuo Ohno nos traz a seguinte reflexão:

> **Do pensar muito ao não pensar**
> Não pensar enquanto se dança talvez seja impossível. Sem querer, acaba-se ouvindo vozes, mesmo inconscientemente. Sem que se perceba, o pensamento se instala na consciência. Na verdade, eu penso de manhã até a noite. Penso, penso até o esgotamento e, no final, chego ao vazio. Estou lhes dizendo para que pensem, pensem até que, no final, cheguem ao não pensar, jogando tudo fora. É um não pensar que vem do ter pensado e pensado muito. A essência do não pensar é fruto do pensar muito, que se transforma no não pensar. É dessa forma que eu penso. Tentar estar no não pensar, sem ter pensado nada é como querer comer o mochi (bolinho de arroz macerado) de um desenho. (OHNO, 1997, p.23)[127]

"Do pensar muito ao não pensar", assim parecia se conceber o Butoh de Kazuo Ohno. Talvez o Butoh de Hijikata se criasse menos a partir do pensamento e mais por meio da própria carne e suas sensações. Talvez Sergio seguia uma via próxima à de Kazuo e Emilie à de Hijikata? Yoshito Ohno vivenciou criações também com Tatsumi Hijikata, e relata diferenças nos modos de criar de Kazuo e Hijikata, quando afirma que "O movimento [...] no que dizia respeito a Hijikata, já estava profundamente enraizado em seu corpo antes mesmo de começar a compor uma coreografia nos ensaios", Hijikata desejava "que o movimento emergisse do próprio corpo, em vez de impô-lo de fora". Revela também o processo criativo de Kazuo Ohno, em suas anotações e coletas de sonhos, imagens, poemas, escritos próprios, realizadas antes de explorar a fisicalidade:

> Essa persistente anotação, apagamento e revisão de notas permite que Kazuo explore os diversos estratos do corpo: físico, emocional e espiritual. Considerada dessa forma, **a própria linguagem torna-se uma ferramenta indispensável na criação da dança**. Na prática, **ele só começa a considerar seriamente a estrutura e o movimento de uma performance depois de primeiro sondar profundamente sua memória subconsciente com a linguagem**. É simplesmente **inconcebível que ele crie uma dança sem inicialmente "escavar" esse corpo com a palavra escrita**. Ao despir camada após camada do eu, Kazuo **explora as profundezas de sua psique**. [...] **tem-se a impressão de que confia cada vez mais profundamente em cada movimento**. [...]
>
> A preparação não se limita apenas à escrita. Enquanto trabalhava na base, Kazuo ocasionalmente entra em nosso estúdio de oficina para improvisar. [...] **seus movimentos [...] brotam exuberantemente como uma flor prestes a desabrochar**. [...] deve ter em mente, **no entanto, que Kazuo nunca poderia**

[127] OHNO, Kazuo. **Catálogo da "Temporada SESC Outono 97"**. SESC SP, Maio, 1997.

> **responder com a facilidade natural vista nessas danças improvisadas se ele não primeiro mergulhasse em seu subconsciente de antemão.**
> Curiosamente, **Tatsumi Hijikata também passava muito tempo refletindo sobre como construir uma performance durante os longos períodos reservados para os ensaios**. [...] O **movimento de um dançarino, no que dizia respeito a Hijikata, já estava profundamente enraizado em seu corpo antes mesmo de começar a compor uma coreografia nos ensaios**. Na verdade, ele acreditava em **permitir que o movimento emergisse do próprio corpo, em vez de impô-lo de fora. A abordagem geral de Kazuo difere até certo ponto**. Ele constantemente despeja sobre suas notas de trabalho tanto em casa quanto no camarim; às vezes chega ao ponto de consultá-los sobre na saída para as coxias durante uma apresentação. (OHNO, 2004, p.p.11-13)

Kazuo realizava, anteriormente à sua dança, e ao longo dela, anotações, reflexões, que a meu ver eram também dança em si mesmas, e não pareciam seguir uma via de racionalidade, mas tecer-se em uma linguagem desejosa da exploração do subconsciente e dos estratos físico, emocional e espiritual do corpo, aderindo a elas imagens, músicas e poemas que lhes afetavam. Assim Kazuo Ohno alimentava sua dança e seu Butoh. Hijikata buscava o movimento que nascia primordialmente do corpo, tinha também, porém, longos tempos de reflexão, ao longo dos ensaios, sobre como construiria a performance, e alimentava o corpo de palavras e imagens – Butoh-fu. Apesar de suas diferenças, vejo em ambos um modo de refletir e de conceber linguagens que não se separa do corpo, que não privilegia o cérebro, parte do corpo, nem o segrega, o percebe como parte, que carrega em si, como algo relevante, o inconsciente, e de modo mais amplo, o corpo em suas sensações, percepções, transformações, desejos, repulsas, medos, encantamentos, universos oníricos, ancestralidades, contextos, e tudo o mais que o permeia e transpassa.

Em uma de suas aulas, Emilie Sugai nos disse que, para Kazuo Ohno, a alma move o corpo - a alma vem antes, e o corpo, como consequência, se move por meio dela; e que para Hijikata, o corpo move a alma - o corpo, ao se mover, acessa à alma (de si e para além das fronteiras de si). Tais palavras encontram eco nas reflexões de Eden Peretta (2016, p.243), que explicita as diferentes epistemologias presentes nas "metodologias de trabalho e atuações" de Hijkata e Ohno por meio de suas próprias concepções de mundo, sendo Kazuo Ohno cristão, com grandes influências do Budismo e do Xintoísimo, e Tatsumi Hijikata, "ateu e materialista".

> A sua crença em Deus [refere-se à Kazuo Ohno] contrastava fortemente com o ceticismo e o ateísmo assumidos por Hijikata, gerando divergências conceituais que, quando radicalizadas, transformavam-se em perspectivas técnicas. [...] Ohno [...] certo de que a sua forma material se concretizaria por

> si mesma, desde que houvesse um conteúdo espiritual que a conduzisse. Para ele, a alma obviamente a existia e era ela que guiava o corpo.
>
> [...] Hijikata, [...] a vida é que perseguiria a forma, isto é, a precisão do gesto e a sinceridade da presença do dançarino [...] convocaria um espírito, ou melhor, uma energia que animaria a sua expressividade passiva.
>
> As discordâncias entre Ohno e Hijikata, todavia, não devem ser observadas somente pela objetividade de suas diferenças, uma vez que a grande contribuição das mesmas para o processo de constituição da dança butô reside justamente no espaço vazio e tenso que se interpõe entre elas, tal qual um campo magnético entre dois polos imantados. (PERETTA, 2016, p.p.244-245)

Interesso-me, primordialmente, por esse espaço entre ambas as perspectivas, como via de percepção do Butoh enquanto filosofia, por meio dessas palavras-silêncio, que nos permitem perceber o Butoh, sem tentar compreendê-lo, ou apreendê-lo - intenção que poderia trazer em si a possibilidade, insondável, de contê-lo -; que dilatam espaços/tempos de percepção e comunicação, que provocam e interrompem automatismos, como reflete Dorothy Lenner:

> **[...] tem coisas que não dá para explicar com palavras. Porque às vezes você quer falar muita coisa com palavras, mas cadê as palavras?** Não importa! Como que vou compor essa frase? Como que vou fazer entender? E às vezes com um gesto, ou com um olhar, ou quase querendo te falar, mas não falando, você capta se você está preparada pra receber tudo isso...porque uma pessoa que não tem nada, você vai fazer isso? "Quê que cê quer? Você quer falar uma coisa, fala logo! Estou perdendo tempo"... "Rápido, rápido"...tudo rápido agora... "não, não, estou com pressa"... "não, não, só vim te falar oi, tudo bem e tchau"... "Mas cê nem bem entrou já vai sair? ". E é tudo assim, tudo é assim hoje. Já as crianças estão habituadas assim porque já estão viciadas. É um vício isso. (LENNER, anexo, p. 178)

Palavras-dança que se compõem do inusitado que habita a cada instante, bem como do silêncio que existe entre elas...que transformam experiências e abrem portais. Cícero Mendes descreve uma de suas experiências com as palavras, sonhos do espírito, trazidas a ele por Takao:

> Então, as imagens que ele trazia, Carol...por exemplo, eu estava fazendo o *suriashi*, só que **chega um momento que a gente tem que ir um pouco além, e para ir além, as imagens que levam a gente** né? Então **as imagens são como um suporte que fazem a gente transgredir, ir um pouquinho à frente**... Então, por exemplo, as imagens que ele me dava era **ser como a lua**. Fazer um *suriashi* devagar como uma lua...então ele ia trazendo...e ele falava assim: "**Ao mesmo, a lua, ela é pesada, e ao mesmo tempo ela é flutuante**, como é que é isso? **Ao mesmo tempo ela é uma massa, e ao mesmo tempo atravessa luz através dela**, como é que é isso?". Então **ele pegava uma imagem e em cima dessa imagem ele ia desdobrando** aquilo**...ele ia desdobrando até aquilo acabar, até a lua não ser mais lua, a lua virou um eclipse**. E aí vai...entende? Então **ele pegava pedra, pegava um animal**...Ave Maria... O Takao, **pra cada dançarino, assim, no desenvolvimento da ideia dele, ele traz sempre uma imagem, e essa imagem facilita a gente a entrar**

> **no que ele chama de essência daquilo**...**daquela ideia que você quer expressar. Então, assim, ele vai desdobrando a imagem.**
> Ele trabalhou muito a imagem comigo da lua...**a lua minguante, crescente, cheia...** E Kazuo Ohno e Yoshito também trabalham por aí...Então **essas imagens, eu diria que são chaves para abrir a alma, e os afetos.**
> **CA:** E vocês iam fazendo o *suriashi*, e ele pedia pra fazer o *suriashi* com essa imagem?
> **CM:** Isso...**a gente vai fazendo o *suriashi*, e com o tempo**, esse *suriashi*...a **gente vai entrando naquele propósito**, por exemplo, que nem uma Quimera, ou que nem qualquer personagem que ele foi trabalhar ou dançar, a gente tem uma imagem...**ele sempre trazia uma imagem**. (MENDES, anexo, p. 231)

A lua em suas fases e contradições, peso que flutua, massa atravessada pela luz, desdobrando-se, até tornar-se um eclipse. Imagens como "chaves para abrir a alma e os afetos". Takao propunha as imagens e os(as) lançava em *suriashi*, caminhando até instaurar-se o *Ma*, até que algo entre a imagem e aquele corpo - naquele dia, estado, contexto - se corporificasse, em sua alquimia.

> Um dia a proposta de Takao era de que caminhássemos e nos transformássemos numa coluna de fumaça... Deu um nó na cabeça. Hoje talvez tenha mais recursos pra trabalhar essa imagem, mas naquela época...
> **C:** E ele não explicava?
> **M:** Não...era vai nessa... (XAVIER, anexo, p. 120)

Takao Kusuno muitas vezes parecia propor aos(às) dançarinos(as) palavras-imagens, que se encontravam, elas mesmas, em contínuas transformações, como "cortinas de fumaça", girassol, sendo movido pela luz do sol, fases da lua. Imagens compostas e decompostas pelo efêmero - estações do ano, ciclos da vida, a natureza-corpo, em suas transformações.

> Uma vez, um exemplo, a cena do Zé Maria no "Sáfara" ... aí o Takao falou uma coisa: **"No inverno no Japão fica tudo branco, aí quando acontece a primavera, tem tufos de verde brotando".** Então trouxe essa imagem para construção do solo. (XAVIER, anexo, p.112)

A relação indistinguível entre corpo e natureza, permeava também às palavras-Butoh de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijkata. "As dores de uma existência, ou então os seus prazeres, os ferimentos que marcam as nossas próprias vidas, as dádivas da Natureza e a sua destruição: são, para mim, fenômenos especialmente caros" (OHNO, 1986, p,p.26-27). Para Hijikata a "**experiência direta da natureza foi muito importante [...]** Hijikata declarou que a temporada de primavera de Tohoku com sua abundância de lama o ensinava a dançar.**"** (NANAKO, 2020, p.24). No prefácio ao livro de Kuniich Uno sobre Hijikata, a pesquisadora Christine Greiner analisa:

> Neste território sombrio, **a fragilidade singulariza o movimento e faz emergir uma consciência da natureza, não restrita à humanidade, mas com aptidão para iluminar os processos de desumanização. Trata-se de uma revolta da carne**. Do momento em que vida e morte se esfregam no corpo que dança para refazer a gênese subversiva de seus movimentos.[128]

Cícero Mendes reflete: "além de ter o formato humano, tem também o da natureza sim, mas a natureza, ela nos ajuda ao encontro de nós mesmos...então tem esse lugar que é bem delicado do Butoh". (MENDES, anexo, p.237). Ao "desumanizar-se", humanizar-se.

Logo no primeiro ensaio/audição, vivenciado com Takao Kusuno, são trazidas a Patrícia Noronha imagens da natureza e do ser humano, em seus ciclos e transformações:

> Ele disse "vá lá e faça a Primavera". "Lá" era o centro da sala. Eu falei comigo mesma: "Como assim? Fazer a Primavera? Dançar um conceito? Como é que vou dançar a Primavera?". E lá fui eu para o "lá", com meu collant azul celeste, sorrindo, fazendo a Primavera, com movimentos exagerados, passando a mão pelo corpo, pelo cabelo, querendo parecer meio erótica. Terminei a improvisação e o Takao fez tsk, tsk, tsk, movendo a cabeça em gesto de negação e disse sorrindo "ego grande, né?". [...] Houve mais dois exercícios. Os três 'exercícios-improvisação', mais tarde viraram cena e integraram o espetáculo Serra dos Órgãos que, depois da segunda temporada, passou a se chamar Canção da Terra. Segundo exercício: ele disse: "vá lá e faça a Infância". Eu pensei "a Infância? Ai, ai, ai, isso não vai prestar...". Takao me deu um fio com muitas bexigas coloridas amarradas e me pediu para dançar a Infância. Isso foi no final dos anos 80. Fiquei olhando para ele atônita. Peguei o fio com as bexigas sem saber o que faria, nem por onde começar, já que, para mim, dançar um conceito - no caso, a Infância - era uma coisa inédita. [...] Comecei a dançar, pular, correr e de vez em quando estourava algumas bexigas, até que sobrou menos da metade delas. Exausta, resolvi terminar. Takao se levantou e veio até mim, balançou a cabeça de um lado para outro, fazendo aquele som de reprovação com a boca. Segurou uma das bexigas, a vermelha, e disse em japonês, enquanto Felícia traduzia: "olhe através dessa bexiga, observe que o mundo lá fora, visto através dela, é todo tingido a partir do vermelho e sua imagem, distorcida. Veja através da bexiga como uma criança e imagine o que esta criança sentiria se a bexiga, inadvertidamente, estourasse e este mundo, todo mágico, criado por ela, desaparecesse". (NORONHA, 2017, p.130)

Takao iniciou esse percurso propondo-lhe apenas uma imagem (para cada proposta): "A Primavera", "A Infância". Ao notar a busca de Patrícia pela representação, Takao a convidou a vivenciar àquelas imagens – balões e infância – de modo que ambas se tornassem seu próprio corpo, e seu próprio mundo, e que pudesse ver o mundo através delas. Takao provocou a uma intensidade ainda maior de envolvimento e transformação

[128] Disponível em: https://www.n-1edicoes.org/hijikata-tatsumi. Acesso em 30 de jan. de 2022.

quando a fez perceber nelas o efêmero - a qualquer instante, aquele mundo, que era também ela mesma, poderia se destruir, "se a bexiga, inadvertidamente, estourasse".

Ao receber a imagem da Primavera, Patrícia Noronha relata que inicialmente a dançou "com movimentos exagerados, passando a mão pelo corpo, pelo cabelo, querendo parecer meio erótica". A beleza que interessava a Takao Kusuno, porém, parecia compor-se de outras vias, como nos relata Marco Xavier:

> [..] e tinha sempre uma coisa que ele falava, não só pra mim mas pras outras pessoas, que **ele falava da dança, como tinha que ser, e no final ele falava: "Tem que ser bonito né?".**
> **C:** E não é um bonito da forma só, parece ne?
> **M:** Era **um bonito que ele fala, talvez o mais próximo daquela flor do Zeami...aquela flor que toca...**Zeami um teórico do século XVI do teatro *Nô*. Tem um texto dele da editora Perspectiva, Sakae Giroux.
> **C:** Ele fala da beleza de um outro olhar pra beleza?
> **M:** É... (XAVIER, anexo, p. 112)

Zeami Motokiyo (1363-1443) foi ator, diretor, dançarino, dramaturgo e teórico do teatro Nô, escreveu muitas peças teatrais e uma importante obra denominada "*FushiKaden*", também conhecida como "*Kadensho*" - "Da Transmissão da Flor de Interpretação", que traz em si instruções para atores(ies)/atrizes sobre o teatro Nô. Sakae Murakame Giroux escreveu sobre Zeami a obra "Zeami: Cena e Pensamento No", à qual Marco Xavier refere-se. Grande parte da concepção teatral de Zeami é transmitida por meio do conceito de flor, e mais especificamente, do modo "como adquirir essa flor" (GIROUX, 1991, p. 107).

A beleza da flor de Zeami - que Marco associa às buscas de Takao Kusuno – apenas ganha existência por meio de processos contínuos e infindáveis de "**conhecer-se a si mesmo, conhecer o outro e reconhecer o momento propício**" (idem, p. 110). Uma beleza que se manifesta a partir da **raridade**, da "**diversidade** das formas e das cores" (idem, p.106), das **mudanças** das estações, do "**insólito que nasce daquilo que não se vê há muito tempo**" (idem, p.111), do **inusitado**, de uma flor que eclode no próprio palco, diante do público, concebida por meio das relações entre criadores(as/ies), espectadores(as/ies), e contexto no qual se encontram, que transforma-se de acordo com as "necessidades do momento". **A beleza surge desse encontro, e ele é quem a faz eclodir, beleza que nasce do efêmero**.

> Zeami tinha utilizado a palavra ***flor*** para exprimir o **Belo** do teatro *nô*, pensando nas flores das árvores e das plantas, cuja beleza reside na **diversidade das formas e das cores** [...] Mesmo que a arte seja excelente, **se**

> **não existir o *insólito*, não existirá a flor** [...] a precaução necessária para não revelar ao público a semente do insólito e do interessante, consiste em **fazer eclodir a flor no palco**. "A flor é uma **matéria secreta**". Se ela é conservada em segredo, ela é a flor, se não, ela não mais a será. O conteúdo deste segredo pode não ser uma arte magnífica, mas ao contrário, **algo muito simples**. **O importante é o ator guardar o segredo, não o segredo em si.** [...] a única maneira de conservar a flor reside no conhecimento da concordância. **O que é bom, é o que corresponde à necessidade do momento e o que é ruim, ´o que não mais responde a essas necessidades**. [...] A flor não tem existência própria [...] varia "segundo os homens e segundo seu estado de espírito". "É unicamente através de sua adaptação às necessidades do momento que reconheceremos a flor". [...] esse espírito não poderá produzir se ele for pobre na semente, que constitui o ofício. [...] **Apesar de não ser uma arte refinada, se houver uma concordância com o momento de interpretação, poderá provocar o insólito no coração do público, o interessante e fazer eclodir a flor**. Mesmo a arte de um mestre consagrado será limitada se ele considerar apenas a habilidade do presente momento [...] se sua arte for limitada, este mestre perderá o insólito, ou seja, a semente que lhe permitirá fazer brotar a flor em cena. (idem, p.p. 106 – 113)

Tais reflexões encontram-se ao contexto de Takao Kusuno e do Butoh, no cultivo da diversa flor que nasce de inusitados de si, revelados a cada estação, descobertos no processo de conhecer-se, de adentrar ao *ankoku*, às sombras que revelam belezas, que não nascem para serem mostradas, mas porque precisam nascer, que brotam na estação que lhes é favorável, murcham na estação que lhes leva a murchar, que não se impõem, aceitam-se feitas do que há entre si mesmo(a/e) e o todo, que carregam em si o insólito, guardando um segredo que só é revelado e compartilhado no palco, composto junto ao público, participante daquele rito, que nasce daquela estação/composição, criador(a/e)-contexto-público, e talvez também desvaneça ali.

Os tratados de Zeami foram escritos e publicados pela primeira vez em 1909 (GIROUX, 1991). O trecho que se segue é apresentado na obra "Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht", como parte do livro 7 do *Fushikaden*, escrito por Zeami e transcrito por Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, com tradução de Helena Barbas (1996, p.p.48-49):

> Olhando as plantas em flor, perguntamo-nos: por que se simboliza por uma flor todas as coisas do mundo? É pela sua existência efêmera que se gosta delas, elas só florescem durante uma estação, são raras. De igual modo, o Nô fala ao coração e suscita o interesse. A flor, o interesse e a raridade, eis a maravilha do Nô. Florir e murchar são inevitáveis: é o que torna as flores maravilhosas. O encanto do Nô, a sua flor, encontra-se na virtude da mudança. O Nô nunca é estático, transforma-se sem cessar, como a flor, e é esta mudança que o torna tão raro. No entanto, é necessário respeitar as suas regras e evitar a extravagância, mesmo na demanda da raridade ou da novidade. Após todos os exercícios, no momento de apresentar um Nô, é preciso escolher de acordo com a situação. De entre todas as flores, só é verdadeiramente rara aquela que eclode no seu quadro temporal. Do mesmo modo, se aprendestes bem as

> numerosas técnicas das artes, escolhereis adaptando-vos à época e ao público; será como uma flor na sua estação. As flores de hoje são semelhantes às do ano passado. Assim, o Nô, mesmo tendo já sido visto antes, ou inscrevendo-se num repertório importante, retornará, após a passagem do tempo, igualmente raro.

"A flor é nossa primeira professora", disse-nos Yoshito Ohno em seu curso. Zeami entendia do mesmo modo. A flor, para Zeami, simboliza todas as coisas do mundo, por sua efemeridade, e, devido a ela, possui raridade e beleza, o rigor nos faz encontrar o que é raro em nós mesmos(as/es), e que apenas existe se transforma-se sem cessar, se evita a extravagância, se eclode "de acordo com a situação", "no seu quadro temporal", "adaptando-voz à época, ao público". Essa adaptação, a meu ver, nesse contexto de diálogo com o Butoh, vem ao encontro da provocação que nos traz Hijikata, para que estejamos no meio sem sermos consumidos por ele, pela sociedade "como corpos cobertos como pernilongos, e nem dela se afastar" (HIJIKATA, 2000, p.15). "Florir e murchar são inevitáveis: é o que torna as flores maravilhosas. O encanto do Nô, a sua flor, encontra-se na virtude da mudança". De fato, parecia haver nessas palavras algo do que Takao buscou transmitir à Patrícia acerca da beleza, da primavera: "evitar a extravagância, mesmo na demanda da raridade ou da novidade", apenas brotar e desvanecer, a seu tempo, recriar-se dentro do todo, com as estações e o todo. Dorothy Lenner nos traz reflexões semelhantes, em suas palavras-Butoh:

> Olha essa montanha tão maravilhosa...olha as nuvens, eu gosto de olhar as nuvens porque elas vão se transformando...e inspiram muito a gente, tanto pro artista plástico, quanto para o músico, o bailarino, o ser humano...é tudo assim...encontrar a beleza em tudo...a alegria de viver [...] Então, é isso...O que não é fácil, vendo como tão as coisas no mundo, no nosso país, e tudo, então a gente fica muito magoado, mas a gente tem que reagir, e tentar ter abertura para tudo, e para todos, e respeito e dignidade... ser humanos plenos...tentar pelo menos...Bom, é isso...(LENNER, anexo, p. 20)

O Butoh e o teatro Nô apresentam, entre si, também importantes diferenças. No teatro Nô, as cenas são compostas por meio de técnicas e códigos muito precisos, que se mantêm e se perpassam ao longo dos séculos, enquanto no Butoh são privilegiadas as particularidades de cada corpo, em suas transformações, experiências e diversidades, e a criação é realizada a partir de descobertas experienciadas nos aprofundados processos de criação. Ainda assim, parece haver no Butoh uma influência de fundamentos do teatro Nô, ambas parecem encontrar-se em suas relações com a filosofia do Zen Budismo, profundamente imersa na cultura japonesa. Na busca por pesquisas que realizassem um diálogo entre o Butoh e o teatro Nô, encontro um artigo denominado: "A Flor no Butoh

de Kazuo Ohno"[129], e, para minha grande surpresa, logo abaixo a seu título, o nome da autora: **Felícia Megumi Ogawa**. Emilie Sugai disse-me que esse seria o início da tese de Doutorado de Felícia Ogawa. Felícia e Takao eram indistinguíveis, segundo relatam as entrevistas, de modo que esse texto me parecia fundamental para compreendermos o que seria, também para Takao Kusuno, o Butoh como filosofia. Esse artigo foi publicado em 1977, no mesmo ano da morte de Felícia. Logo de início, a epígrafe do mesmo emocionou-me:

> Marido e mulher, no céu,
> transformam-se em um anjo
> Emanuel Swedenborg

Essas palavras inevitavelmente me remeteram aos intensos processos de arte-vida que compuseram o espetáculo "Quimera – o anjo vai voando", bem como às relações entre o mesmo e as mortes de Felícia Ogawa e Takao Kusuno, reveladas no capítulo anterior. Felícia parecia prever tais acontecimentos. Recordo-me das palavras de Kazuo Ohno que se seguem:

"Lembrei-me de algumas palavras de Swedenborg, que diziam: 'O Universo é um anjo'. Tive a certeza, então, que meu pai e minha mãe, haviam se transformado em anjos, identificados com a Natureza e estavam a ajudar a dar forma ao Universo." (OHNO, 1986, p.19)

As palavras dessa epígrafe me remetiam profundamente ao espetáculo "*Yukon* – Bodas da Ilusão", concebido um ano antes de "Quimera". Após a morte de Felícia, Hideki Matsuka relata que Takao "ficou muito aficionado com a coisa de noiva, ele queria fazer um espetáculo sobre noiva, mas não deu tempo" (MATSUKA, anexo, p. 201). Takao Kusuno, porém, chegou a conceber, com atuação de Emilie Sugai e Marilda Alface, o espetáculo "*Yukom* – Bodas da Ilusão", que segundo relatos das entrevistas, seria seu casamento espiritual com Felícia Ogawa:

> **H**: No fim da vida dele ele tava muito interessado em fazer coisa de noiva, queria fazer alguma coisa com noiva, não deu tempo...
> **M:** O "*Yukom*" era uma história de um casamento né?
> **H:** É... Era um casamento... (M: Marco Xavier, H: Hideki Matsuka, anexo, p.206)

[129] OGA WA, Felicia Megumi. **A Flor no Butoh de Kazuo Ohno.** Estudos Japoneses, n .17, pp. 43-53, 1997. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141698. Acesso em: 2 set. 2022.

> Ainda nesse período o Takao dirigiu um trabalho comigo e com Marilda, que fizemos uma única apresentação, que **foi o casamento do Takao com a Felícia pós morte, chamava "*Yukon*, Bodas da Ilusão**"...foi um trabalho único, que fizemos uma apresentação só. (SUGAI, anexo, p. 46)

Fotografia XXVII - *Yukon* – Bodas da Ilusão – Emilie Sugai e Marilda Alface

Fotografia extraída de vídeo do espetáculo, disponibilizado por Emilie Sugai

> **M:** "*Yukon*" é lindo...era a Marilda e a Emilie, no Sesc Pinheiros, lindo, lindo, lindo...era o casamento né? (XAVIER, anexo, p. 196)

> ★Yukon★
>
> Concebido por Takao Kusuno em 1998, um ano após a morte de sua esposa e parceira de trabalho Felicia Ogawa. Realizada em uma única apresentação para poucos presentes na inauguração do SESC Santo Amaro em 1998. Participaram do espetáculo: Emilie Sugai e a Marilda Alface. **Nos bastidores da criação, sem que ninguém o soubesse, era o casamento espiritual entre Takao e Felicia, uma vez que não haviam se casado formalmente (no civil), e ela havia falecido abruptamente ano anterior. *Yukon*, em japonês, significa casamento de fantasmas, representando a figura da mulher (Emilie Sugai) e a figura do homem (Marilda Alface)**.[130]

[130] Disponível: https://www.instagram.com/p/B2ZcdpeHc5T/. Acesso em 01 de jun. de 2022.

Fotografia XXVIII- *Yukon* – Bodas da Ilusão.

Fotografia extraída de vídeo do espetáculo "*Yukon* – Bodas da Ilusão",
gentilmente cedido por Emilie Sugai

Com apenas uma apresentação, esse espetáculo pode ser compreendido como um rito. Não "representava" o casamento espiritual de Takao e Felícia, ele o era. "Marido e mulher no céu transformam-se em anjo". Os versos escolhidos por Felícia Ogawa para epígrafe desse artigo, junto à realização de "Quimera" e "*Yukon*", após sua morte, pareciam trazer em si o Butoh, do modo como o percebiam Takao e Felícia: "o agora e o muito antes" (OGAWA[131]), "algo circular que vai e volta" (KUSUNO[132]), ciclo sem início nem fim. Essas palavras me remetem também aos versos finais do poema de Takao:

> Carregando asas nas costas
> alçando voos no céu luminoso,
> tal qual borboletas...
> o corpo transformando-se em anjo.
>
> Instante da liberdade conquistada,
> começa agora
> a dança da alma aprisionada.

A imagem do "anjo", no Butoh de Takao, parecia existir para além da relação dualista entre "bem e mal" que a permeia no olhar cristão ocidental. No processo criativo

[131] OGAWA, Felicia. **O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito.** Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.
[132] KUSUNO, Takao. In: GREINER, 1997, p.80. Disponível em anexo p. 284.

que iniciei com orientação de Emilie Sugai, a imagem de Francesca Woodman, movia-me, como provocação, suas foto-performances encantavam-me e me traziam também um peso de uma poética de algum modo bastante política e até mesmo triste, de um corpo em ruínas, de uma artista sensível e profunda, que interrompeu a própria vida. Inquietava-me o fato de que, diante de tais imagens, Emilie dizia que essa criação parecia ter como nome "Anjo". Dizia-me que Francesca era, para ela, um anjo, e assim, me aproximava do Butoh - peso **e** leveza, vida **e** morte, luz **e** sombra. Do mesmo modo me parece que os versos de Takao: "corpo transformando-se em anjo", "dança da alma aprisionada", transcendem tais dualidades: bem e mal, corpo e alma, céu e terra. A flor, como nos trouxe Yoshito, existe apenas por ser capaz de conectar, em si mesma, esses e outros universos.

Em seu referido artigo, "A Flor no Butoh de Kazuo Ohno", Felícia Ogawa afirma que "a busca da Flor de Zeami no universo da arte de Kazuo Ohno foi **o fio de Ariadne no labirinto do Butoh**" (OGAWA, 1997, p.43). Felícia realiza, nesse artigo "um estudo comparativo sobre as linguagens do *Butoh* e do Teatro Nô, focalizando o aspecto da **interpretação do ator**". Ainda assim, Felícia considera que "para Eric Seland, estudioso das artes japonesas, **o *Butoh* não é passível de interpretação"**. O Butoh precisa ser vivenciado.

Nesse artigo, o "pensamento de Kazuo Ohno" foi a "referência para a comparação entre as duas linguagens". Felícia Ogawa (idem, p.44) entende que o *Fushikaden (*também chamado de *Kadensho,* tratado de Zeami sobre o Teatro Nô), mesmo estando "distante mais de 500 anos do surgimento do *Butoh* (fins dos anos 50)", traz reflexões que "não perdem em nenhum momento a atualidade", e revela: "é patente o fato de que, cada vez mais, o contemporâneo busca suas raízes ancestrais" (idem).

A flor, para Zeami, carrega em si o universo, os conhecimentos, a beleza, do mesmo modo, no Butoh, o corpo do(e/a) ator(e)/atriz deve trazê-los, tornando-se "a própria arte", o próprio Butoh.

> Zeami concentra todas as ideias simbolicamente na flor que, segundo ele, é a imagem do Belo que suscita o sentimento do espectador [...] Zeami fornece explicações não sobre o Belo da flor, mas sobre os meios e as maneiras de expressar esta flor [...] O enfoque sobre o ator pareceu-me ser procedente, pois *no Butoh* tudo se concentra no corpo, elemento-chave dessa linguagem artística e também o único com existência concreta. Através dele, o ator procura traduzir seu mundo interior. Consequentemente, espera-se, nessa busca, que ele seja não apenas o representante de uma arte, mas a própria arte. (OGAWA, 1997, p.44)

Segundo Ogawa (idem, p.43) Zeami "enfatiza a necessidade de os atores polirem incansavelmente sua arte a fim de cativar o coração do público", e entende que esse processo não pode se realizar apenas por meio de técnicas. O mesmo só se torna possível "aos que conseguirem captar a Flor da interpretação" (idem), em uma busca constante e infinda pela "essência da flor" (idem, p.45), "a flor evanescente do ator" (idem).

> No Livro III do *Kadensho,* Zeami fala a respeito da **"interpretação da flor evanescente" do ator**. Zeami acha quase impossível descrevê-la em palavras. É **um estágio do aperfeiçoamento do ator, ao qual não se chega apenas através do acúmulo de ensaios e domínio técnico, mas sim a partir do momento em que ele incorpora verdadeiramente a essência da flor**. Só então ele poderá alcançar a interpretação da flor evanescente. [...] sem a existência da flor não há o estado de evanescência. (idem, p.45)

A palavra "evanescente" refere-se a algo de curta duração, de existência efêmera. As palavras-chave do artigo de Felícia são: "*No*, Butoh, Flor, Evanescência, Aprendizado" (idem, p.43). Desse modo, o "fio de Ariadne no labirinto do Butoh" (idem), para Felícia Ogawa, parece ter como um dos fundamentos principais o aprendizado da "evanessência". Felícia Ogawa, portanto, reflete sobre o Butoh como uma arte na qual o passar do tempo e a idade mais avançada torna os corpos ainda mais potentes a expressá-la. A técnica aqui é indistinguível da sabedoria, do aprendizado do efêmero, da evanescência, do cultivo de si.

> Pode-se deduzir, ainda, que o ator só chegará à interpretação da flor evanescente com o amadurecimento de sua arte e de seu universo interior, e, consequentemente, com o avanço da idade. Mas, isso também não basta, ensina Zeami: "Aquele que tem um bom domínio técnico e é famoso, mas não pesquisou adequadamente a flor, poderá manter a fama, mas não poderá manter a flor até a velhice. Aquele que conseguiu captar verdadeiramente a flor, ainda que sua capacidade técnica diminua, a flor permanecerá com ele. E assim sua arte continuará sempre interessante. Conclui-se, portanto, que a interpretação da flor evanescente é a soma da compreensão da flor mais a maturidade interior e cronológica do ator. No entanto, se o ator só atinge a maturidade da sua arte quando já perdeu a juventude, e considerando-se que o envelhecimento do corpo ─ que *no Butoh* se confunde com a própria arte - e uma realidade inexorável, como ele poderá atingir o estado da flor evanescente? Esta questão é colocada pelo crítico Tatsuo Ishii, para quem inexiste teoria ou teórico teatral, da antiguidade a nossos tempos, que tenha encarado de frente a questão da velhice do ator [...] Ishii ressalta que nas artes tradicionais como o No, o ator deve começar seu aprendizado na mais tenra idade, mas só aos 40 ou 50 anos pode se considerar maduro. Como resolver o impasse? E o próprio Ishn quem aponta para a possibilidade da solução, com base em um exemplo concreto: Kazuo Ohno. Na sua opinião, *no Butoh* de Ohno e possível sentir o estado de evanescência. No espetáculo *Suiren*, de Monet, por exemplo, ele não só restaurou a ideia da interpretação de um velho no palco, mas ainda a transformou em aspecto positivo, dando a impressão de ter revelado um caminho para esta questão. E acrescenta: "Na arte de Kazuo Ohno existe tanto a flor como a evanescência". (idem, p.p.45-46)

Kazuo Ohno é apontado como um grande exemplo de vivência da proposta trazida por Zeami séculos antes da existência de Ohno, em uma linguagem que não segue as regras e aos códigos do teatro Nô, mas que traz em si um de seus principais fundamentos, sem o qual as técnicas propostas nessa linguagem perderiam a potência de vida. Considero também relevantes os questionamentos trazidos por Felícia Ogawa sobre como a juventude poderia vivenciar esse aprendizado, do qual o tempo é parte primordial, aderindo a ele, aceitando que o mesmo se faz necessário no processo de amadurecimento de sua arte; bem como sobre a pouca reflexão que há, nas artes do corpo, sobre o valor dos corpos idosos, sobre a potência artística que há na passagem do tempo nos corpos. Kazuo Ohno ressignifica a imagem da velhice no palco, trazendo nela a beleza da flor de Zeami- a evanescência, O avançar da idade, junto ao cultivo da flor, da sabedoria de lidar com o efêmero de sua passagem, de encontrar nela a beleza da impermanência, fazia com que Kazuo Ohno parecesse trazer em si "*a essência do Kadensho*": "[...] ainda segundo Seland, a arte de Kazuo Ohno, um dos fundadores *do Butoh,* é a que melhor sintetiza a essência do *Kadensho"* (idem, p.44)

Recordo-me de Dorothy Lenner, e de seus espetáculos, "W*abi sabi"* e "Transformações – o tempo do corpo", referidos no capítulo anterior.

Felícia Ogawa revela-nos que, de modo recíproco, também no Butoh de Kazuo Ohno, as ideias de Zeami pareciam relevantes:

> Kazuo Ohno, por seu lado, demonstra claramente sua admiração e concordância em relação aos conceitos de Zeami sobre a flor evanescente. Isso fica evidente em um texto de sua autoria, cujo título é "A Flor e a Evanescência", onde descreve a sua profunda emoção diante da imagem de um velho cavalo, que ilustrava a capa de uma publicação exposta na vitrine de uma livraria em Dresden. Percebe-se, no texto, que Ohno sobrepõe sua própria imagem à do cavalo, ressaltando o olhar vivo e ao mesmo tempo tranquilo do animal, ainda que em corpo esquelético, abraçado à morte. [...] Descreve ele:
>
> > A cabeça abaixada, o focinho voltado para dentro, ele parecia observar a si mesmo, enquanto se expunha ao olhar de outrem. Parecia revelar o universo interior do velho que dividia com ele a imagem [...] A alma que parecia ter sido sugada por aquele cavalo, estava transformada dentro de mim.
> >
> > (idem, p.46)

Nas palavras-Butoh de Kazuo Ohno a flor é também uma referência constante. Receptiva; o belo; em processo contínuo, infindo, de transformação. "Depois de desabrochar por completo, não há o que fazer, é o fim. Mas a flor não se acaba, ela permanece linda para sempre" (OHNO, 2016, p. 80).

> A flor, desabrochando...
> Trabalhando essa imagem de forma apenas exteriorizada, não se conseguirá transmitir nada. A comunicação somente será possível se dentro do ator existir o sentimento do belo em relação à flor, e se a ela se dispensar muito cuidado. Floresçam, de todo o coração. Não há sentido em pensar até que ponto deve-se florescer. É preciso desabrochar até onde for possível, com toda a alma. Mas, deve se ter cuidado para não dizer demais. É difícil não? Depois de ouvir tudo, não se tem mais nada a fazer. Parece ter chegado ao final. Mas, não é verdade, **o belo continua até a eternidade. Há um existir infinito. O que fazer para realizar aquele intento? Talvez seja importante buscar até ficar com o coração fragmentado. Assumir a decisão de agir para fragmentar o coração. Relacione todos os espaços com a alma e dance livremente**. (idem, p. 19)

Em seus registros sobre o Butoh Fu de Tatsumi Hijkata, Yukio Waguri também recorre à percepção da flor trazida por Zeami:

> Vamos dar uma olhada no quinto mundo de Butoh, "flor". Sobre as flores no *Nô*, Gunji Masakatsu explica: "Com a planta 'flor', elas **estão simbolizando o corpo humano,** e nisso está **a estética do povo japonês**" [...] "No entanto, mesmo explicando 'flor', **Zeami não tenta responder à demanda intelectual de que tipo de coisa é uma flor, mas responde como adquirir a flor**" (Uma Estética da Dança). [133]

Waguri afirma que a flor se fez presente em muitas das imagens propostas por Tatsumi Hijikata, e que, quando recorre ao entendimento de flor trazido do teatro *Nô* para refletir sobre as palavras de Hijikata, está realizando um "esforço máximo" para que suas reflexões não acabem "simplesmente em uma explicação da técnica de Hijikata". O aprendizado da flor de Zeami não procura delimitar percursos e conceitos, mas nos convida a vivenciar no próprio corpo tais transformações e processos. No trecho abaixo, Waguri reflete sobre a imagem da flor no Butoh-fu.

> […] A seguinte passagem está escrita no início da "Flor" do Butoh-fu. **"Flor é emoção. O interior transborda para o exterior. [...] por que, quando alguém deixa acontecer, ele se torna o mais próximo da imagem da flor."** Em Butoh-fu, há muitas flores [...] Vamos considerar o Butoh-fu para "pólen". "Uma sala cheia de pólen, espessa, sonolenta, envolta, pesada nuvem de flores. [...] Uma criança flor envolta em chapéu, cabelo e pólen. [...]" **É Butoh-fu que coreografa** o processo de uma jovem, que deu um passo na sala de pólen, andando, e neste momento ela **lentamente, mas a uma velocidade surpreendente, se transforma** em uma flor, e mais adiante se torna partículas, **tornando-se um com o espaço** do pólen, **tornando-se o próprio pólen** e, finalmente, **vaporizando e derretendo no espaço, desaparecendo.** Ser roubado e negligenciado são palavras-chave da dança das flores. **O desaparecimento/aniquilação da carne, que não é a força bruta** como foi mostrado com a dança da parede, mas **é um estado de abrir o corpo e ser receptivo**. **Mais do que a atitude de participar do planejamento de seu**

[133] WAGURI, Yukio. **Consideração de Butoh-fu**. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019.

> **próprio mundo de transformação, há aqui mais um Butoh com um corpo receptivo.** Vaporização, aniquilação, mudança para o espaço e êxtase também são elementos importantes. Talvez a dança das flores seja a sensação de querer ser roubado, querer desaparecer e ir embora. **É a transição do tempo ativo dos animais para o tempo receptivo das plantas. A consciência das flores como estética japonesa também vive no butô de Hijikata**. [...] **a expressão surgirá depois de abstrair o assunto até a abstração da carne. O que existe depois que a consciência e a carne são vaporizadas é uma casca vazia, deixada para trás**. A sensação da carne ser uma casca vazia se confunde com a sensação de que agora estou sendo feito para viver pela flor. [134]

A imagem de pólens tomando o espaço também se fez presente nas aulas de Emilie Sugai. Essa imagem, por si só, modificava os corpos ao longo da caminhada. Ao final do corredor por onde caminhávamos, uma dupla observava-nos, e contava-nos sobre transformações que havia notado em nossos corpos diante dessa imagem e desse percurso. Corpo em transformações, o efêmero, corpo receptivo, que encontra as palavras e permite que se percam, que o próprio corpo se perca, se "vaporize". Tudo isso novamente nos aproxima das palavras de Takao Kusuno trazidas no início desse capítulo. Podemos notar no trecho acima que havia no Butoh também provocações a outros caminhos de transformações, como a "dança da parede" em invocações à uma força de transformação mais "bruta".

Iniciamos aqui uma busca pelos aprendizados da flor de Zeami no intuito de perceber de que se compunha o belo para Takao. Trago abaixo depoimentos de Siridiwê Xavante e Denilto Gomes sobre o modo como percebiam a beleza nas poéticas e processos criativos de Takao, revelando maneiras como a flor era cultivada por esse diretor, em arte-vida:

> Acho que a dança – não só no Brasil, no mundo todo – continua lidando com o supérfluo, com o externo. As pessoas querem criar formas para mostrar "a Beleza". Acho que a Beleza está em si mesma, está no mundo, não sou quem vai inventar a Beleza. A dança, no conceito geral, é sempre tida como uma coisa bela, leve, flutuante. Acho esse conceito muito limitado. O horrível também faz parte do homem, faz parte do corpo. Acho que a dança é a única arte que realmente incorpora o homem. No sentido da humanidade, de falar do corpo e do espírito do homem. (GOMES, anexo, p. 307)

> O fato de Takao, um japonês, ter revelado a transformação da cultura e do povo brasileiro, assim como sua complexidade e beleza, foi uma grande lição. O fato de desvendar o que há de bonito dentro de casa, sem se limitar nas fronteiras nacionais, foi uma contribuição inestimável. (XAVANTE, anexo, p. 249)

Siridiwê Xavante revela que a beleza, no Butoh de Takao Kusuno, nasce das nuances de um contexto brasileiro, remetendo-nos à flor de Zeami, que brota e desvanece

[134] idem

de acordo com as estações e contextos. Importante ressaltar, conforme reflete Denilto Gomes, no trecho acima, que a beleza, no Butoh, não refere-se apenas a imagens de suavidade e leveza - "o horrível também faz parte do homem, faz parte do corpo", bem como a dor, o grito, o medo, a morte.

Takao trazia, junto a imagens de vida e morte, de ciclos, estações, infância, primavera, nascimento, fertilidade, como vimos anteriormente; também a loucura, a morte, as guerras, e o próprio fascismo, que anda novamente nos espreitando e acuando gravemente nos tempos atuais:

> Uma das últimas vivências, que eu chamo laboratório, que aconteceu sob orientação dele, foi muito forte para mim**. A imagem que ele colocou na roda era o símbolo da suástica nazista. Quando caminhávamos, era com o espírito da Anne Frank, caminhando para a morte.** (ALFACE, anexo, p.273)

Anne Frank foi uma adolescente judia que escreveu um diário enquanto habitava, com sua família, um esconderijo, fugindo da perseguição nazista de Adolf Hitler. A adolescente terminou sendo capturada e assassinada pelo fascismo, e seu diário foi encontrado e publicado postumamente. Nele, Anne Frank relata a vitalidade, os desejos e descobertas da juventude, coexistindo à espreita da morte, ao medo, à contenção. Essa imagem parece ter permeado as criações de Takao ao longo de muitos anos, como podemos notar no depoimento de Marilda Alface, acima, e nos de Dorothy Lenner e Sergio Pupo que seguem abaixo, considerando que se tratam de diferentes períodos das criações de Takao.

> [...] uma vez tivemos uma improvisação que **ele deu o tema da Anne Frank...**
> **C: Foi para "O Olho do Tamanduá"?**
> **D: Não, nós já tínhamos montado "O Olho do Tamanduá"**... (LENNER, anexo, p.181)

> **No Quimera ele mandou a gente ler o diário de Anne Frank... porque numa determinada cena ele queria a emoção de uma Anne Frank, presa, com o algoz do outro lado da parede... Então ele queria essa ideia, ele chegava a falar, dizia: "Olhe para lá e veja Hitler. O que você sente?".** Era uma referência mais dele do que minha... Era uma referência muito forte para ele. Ele era uma pessoa que estava dentro da história...Não era um artista que flutuava no limbo das artes, das emoções. Ele era uma pessoa circunscrita dentro do tempo dele historicamente. As peças dele podem até ser atemporais, elas falam coisas de dentro pra fora, mas elas se relacionam com o mundo que ele viveu. (PUPO, Sergio, anexo, p. 158)

Tais imagens, evocadas por Takao, que nos apresentam instantes de indistinção entre vida e morte, vida prestes à morte, experienciando, mais do que nunca a vida,

interessavam também profundamente ao Butoh de Hijikata, e parecem de fato fundamentais ao Butoh como filosofia, como podemos notar nas palavras de Hijikata que se seguem:

> Um criminoso no corredor da morte obrigado a caminhar até a guilhotina já é um morto, embora ele se apegue, até o fim, à vida. O feroz antagonismo entre a vida e a morte é levado ao extremo e coesivamente expresso neste ser miserável solitário que, em nome da lei, é forçado a uma condição injusta. Uma pessoa que não anda, mas é obrigada a andar; uma pessoa que não vive, mas feita para viver; uma pessoa não morta, mas feita para morrer, deve apesar de tal passividade total, paradoxalmente expor a vitalidade radical da natureza humana. Sartre escreveu: "Um criminoso de mãos atadas agora no cadafalso ainda não está morto. Falta um momento para a morte, aquele momento de vida que deseja intensamente a morte. Essa mesma condição é a forma original de dança e é minha tarefa criar essa condição no palco. (HIJIKATA, 1988/2000, p.46)[135]

No trecho que se segue, Sergio Pupo relata também a presença de outros algozes e corpos de resistência nas imagens propostas por Takao, bem como o modo como Takao relacionava, em seus processos criativos, vivências históricas e experiências subjetivas. Seu depoimento parece também corporificar a reflexão, trazida por Felícia Ogawa (1977), sobre o avançar da idade e a sabedoria do tempo, como espaços férteis para a existência da flor de Zeami e do Butoh:

> Uma coisa que acho muito legal do Takao é que no discurso ele não era nada panfletário politicamente, mas ele era muito conectado [...] ele tinha uma afinidade muito grande com o pessoal dos sem-terra. Ele ficou muito tocado na época com a exposição do Sebastião Salgado, que teve no final dos anos 90 [...] fotos que mostravam o massacre do Eldorado Carajás [...] assassinaram mais de 40 sem-terras, e tem cenas super fortes deles transportando os corpos dos trabalhadores em um caminhão. E o Takao tava muito impregnado com isso. [...] Os sem-terra se relacionam com a experiência dele. [...] o *Ma* era um elemento de conexão entre essas memórias [...] No Japão tinham várias cidades que tavam em ruínas, tinha Hiroshima e Nagasaki, que as pessoas tinham sido vaporizadas, tudo foi vaporizado, então essa coisa das lembranças, os álbuns de fotografia foram vaporizados. Então ele trazia essa ideia do querer lembrar [...] eu fui fazer essa peça e convidei pessoas para ver [...] tinha um primo que era jovem, que saiu, e ele disse: "Ai Sergio, é muito estranho, [...] é a coisa mais estranha que eu já vi na minha vida [...] Mas isso já era um efeito né? [...] acho que é um espetáculo para pessoas mais velhas...porque têm muitas vivências de perdas, de rupturas, de separações, de amores que se perderam,

[135] A criminal on death row made to walk to the guillotine is already a dead person even as he clings, to the very end, to life. The fierce antagonism between life and death is pushed to the extreme and cohesively expressed in this lone miserable being who, in the name of the law, is forced into an unjust condition. A person not walking but made to walk; a person not living but made to live; a person not dead but made to be dead must, in spite of such total passivity, paradoxically expose the radical vitality of human nature. Sartre wrote: "A criminal with bound hands now standing on the scaffold is not yet dead. One moment is lacking for death, that moment of life which intensely desires death." This very condition is the original form of dance and it is my task to create just such a condition on the stage. (tradução Marlon Fabian e Carolina de Pinho)

> de amores que não se completaram, que não se corresponderam, de amores que morreram, de lugares distantes que não se veem mais... o Japão era um lugar que há muito ele não ia mais...de distancias enfim...essas pessoas com mais histórias de vida...Lembro que uma tia que eu não esperava que fosse interagir [...] Ela, uma pessoa tão prática, tão racional [...] ela não consegue falar dessa peça sem chorar [...] ela ficou muito tocada por essa peça [...] ela se permitiu ser tocada de uma outra maneira, no sensorial [...]. (PUPO, anexo, p.144-159)

Fotografia XXIX - Sergio Pupo

Fotografia extraída do vídeo do espetáculo "Quimera – o anjo vai voando"

As fotografias de Sebastião Salgado, apresentadas por Takao, estimularam à Sergio Pupo em suas criações para o espetáculo "Quimera". Imagens trazidas das artes visuais, de fotografias, desenhos e pinturas, eram também fundamentais nos processos criativos de Kazuo Ohno (como descrito anteriormente nesse capítulo) e Hijikata. Yukio Waguri reflete sobre a importância das pinturas nos processos criativos de Hijikata:

> Um método excelente que Hijikata Tatsumi utilizou foi usar pinturas como fonte primária. Assim como as palavras "você pode dizer em um piscar de olhos", as informações visuais podem ser compartilhadas rapidamente usando pinturas. As informações obtidas pelos olhos humanos são fáceis de entender por causa de sua certeza e grande volume. A fim de decifrar a forma, o movimento, a qualidade do material, o humor, o tempo e o espaço da pintura e transformá-la em Butoh, ela é reorganizada como a linguagem do Butoh. Essa forma de organizar e limitar a informação tem uma característica única do Butoh de Hijikata, mas é difícil descrevê-la brevemente. [136]

Cícero Mendes descreve também momentos nos quais Takao lhe pedia para ver uma imagem - um quadro que ele estava pintando - perceber-se diante dele, e corporificá-

[136] WAGURI, Yukio. **Consideração de Butoh-fu**. Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/consideration/. Acesso em: 06 de dez. de 2019.

lo: “[...]ele começava a pintar e pedia pra eu parar e olhar a pintura, dizer o que eu sentia com a pintura, qual era a sensação que eu tinha. [...] Dançar essas sensações, ficar improvisando”. (anexo, p. 219).

Cícero revela-nos que sua comunicação com Takao se estabelecia, primordialmente por meio de imagens:

> Eu entendia o Takao muito mais por imagem do que pela linguagem. [...] ele dizia através de imagem, ele desenhava, pintava sabe? E fazia com o corpo, com o jeitinho dele, com o cachimbo na boca. Então a gente lia isso, sabe Carol? Acho que você entende, sabe uma relação de uma mãe com um filho? Que pelo olho você entende ali. Sabe aquela coisa do mestre? Ele falava pouco, mas você entendia. (MENDES, anexo, p.228)

Palavras-imagens, palavras-corpo.

Takao propunha também aos(às) dançarinos(as) a criação de “poemas do corpo”, como um modo de registrarem suas criações. Não importava a ele apenas os movimentos, mas os “sonhos do espírito” dançados por eles.

> **Takao pedia pra gente escrever poemas do corpo**. O **Denilto escrevia muito**. E não é poesia, essa literatura. **Você lê, pra quem dança, ou quem tem muita sensibilidade corporal, vê o corpo na poesia, tem essa sensação**...
> **E:**Poemas sobre as partituras que vocês criavam?
> **Em:** É, cada um tinha que fazer a sua. [...] **Takao falava: “Você desenha e escreve”**. Porque também como que fica o registro...agora tudo bem que tem o vídeo...mesmo você olhando o vídeo, quando você quer recuperar alguma ideia, na dança, você tem que ir até onde nasceu isso, se não ela fica ruim, se não **fica meio que tentando ir pra um lugar que não é aquele lugar**. [...]
> Eu já tentei várias vezes, porque toda vez que eu vou dançar alguma coisa, eu recupero coisas...e às vezes **mesmo que eu tenha a referência de vídeo, eu fico querendo ir pra imagem, que não tá sendo vivida, tá indo pra um lugar virtual...onde que tá esse corpo? Então essa escrita é bem importante**. [...] Eu creio que o Denilto, ele teve muito mais essa veia, porque ele gostava de escrever também, ele fez muitos poemas.
> (SUGAI, anexo, p.p.64-66)

Patrícia Noronha revela o modo como tais poemas nasciam do corpo e voltavam a ele:

> Lembrei-me de algo relacionado a Denilto Gomes, que **foi muito importante para mim e influiu em minha dança, principalmente naquela dança da *Primavera***. **Denilto Gomes foi um poeta do corpo e também das palavras**. Escrevia poemas fortes, belos, ricos em **imagens que pareciam brotar com o suor dos poros de seu corpo.** Antes de nossa estreia de *Serra dos Órgãos* em Sorocaba, em 1990, chegou com um cartão postal contendo **um poema-oração** para mim. **Esse poema-oração nasceu da dança da *Primavera* e, com ele, Denilto me alimentou de imagens e poesia**. Esse cartão passou a me acompanhar pelos camarins afora. Partiu de São Paulo e já viajou para Sorocaba, Bauru, Yuba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Cuba, Alemanha,

> Japão**. Eu o leio todas as vezes antes de entrar em cena, e o grudo no espelho do meu lugarzinho no camarim** [...]. Quando não há espelho, acomodo-o junto às fotos de Takao, Felícia, minha filha Mariá, minha mãe e minha avó, e de vários objetos e imagens religiosos, inclusive um São Sebastião, que era o Santo que Denilto reverenciava. Invariavelmente acendo um incenso, encho uma micro ânfora com lavanda, e rezo. (NORONHA, 2017, p.138)

"Imagens que pareciam brotar com o suor dos poros de seu corpo". Um "poema-oração", que nasceu de uma das danças de Patrícia Noronha e alimentou de imagens e poesias sua dança. Poema que ela relê sempre "antes de entrar em cena", em um rito de acesso às suas imagens, e o coloca, muitas vezes, em um altar, junto à Takao, Felícia, sua família, sua espiritualidade e suas ancestralidades. Pareço ouvir Takao dizer: "Esse é Butoh", como relatam que dizia em algumas circunstâncias. Segue abaixo o referido poema:

> Patrícia,
> Traga os sonhos da santa loucura das flores!
> Que o perfume exale,
> Que o corpo expie pelas frestas de luz das fendas das árvores feridas,
> Das mãos da terra oferecidas à palmatória dos homens.
> Crive o corpo de flores na dança primeva dos ventos
> De um antes que já é depois.
> Denilto (NORONHA, 2017, p.140)

Registrar as partituras corporais em poemas, imagens, palavras-Butoh, palavras-corpo, parecia uma maneira de acessá-las para além da forma, em suas sensações, subtextos, nas provocações que lhes movem. Dorothy também me incentivou a todo o tempo a registrar afetos, imagens, sonhos... Retomar as partituras a partir desses registros faz com que as mesmas mantenham-se vivas, necessárias e em movimento. Re-conhecemos suas intenções no contexto e no momento atual. Felícia Ogawa reflete sobre a importância dessa prática, do teatro Nô ao Butoh:

> *A Flor, o Texto e a Alma*
> Para um ator ter um bom desempenho, Zeami considera fundamental que ele crie seu próprio texto. Isso lhe permitirá representar completamente à vontade. E é o que Kazuo Ohno faz. A maioria dos textos que interpreta são de sua própria autoria. É hábito seu registrar minunciosamente, todas as manhãs, os fatos que o tenham emocionado. Sua postura no processo criativo baseia-se, portanto, nos eventos cotidianos. Seus planos coreográficos, embora às vezes possam parecer improvisados, são rigorosamente calculados. (OGAWA, 1997, p.p.21 22)

Ao lançarem-me a pergunta por meio da qual inicio esse sub-capítulo: “o que seria tocar as palavras hospedadas no próprio corpo?”, disseram-me que parecia compreensível o modo como Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno traziam suas palavras para gerar metamorfoses na carne e/ou na alma de dançarinos(as/es), e perguntaram-me: “Mas como você percebe, no Butoh, a proposta de encontrarmos as palavras que nascem de nossa própria carne?”. Parece-me que os depoimentos acima desvelam essa questão no Butoh de Takao. Takao lhes propunha que tivessem também sua própria escrita, palavras que nasciam de sua própria carne, em contato com as palavras-estímulos que ele trazia, enquanto diretor.

As palavras e imagens trazidas por Takao Kusuno, Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, que parecem introduzir-nos e convidarmo-nos ao Butoh, são palavras-corpo, nascidas de suas próprias carnes, de experiências e reflexões sobre vida e morte, postas a navegar por outros corpos-danças. Parece-me que o que nos propõem, a partir delas, é que possamos descobrir nossas próprias palavras-corpo. Nosso próprio Butoh.

Palavras-corpo-sangue, poema de Takao, vindo da dança, e convidando a novas danças.

Diluir-se no todo, deixar-se morrer, vedar os buracos da própria carne, lançar-se às chamas, depurar - “tocar as palavras hospedadas em seu próprio corpo”.

As palavras de Kazuo Ohno, Takao Kusuno e Tatsumi Hijikata mantêm-se vivas e são, em si mesmas, o próprio Butoh. Efêmeras...não são palavras a serem pensadas ou analisadas, mas palavras-corpo, a serem dançadas, a serem vivenciadas, como o Butoh.

Diante de tais percepções, pergunto-me: por que ainda me habita o desejo por materializar em palavras tais experiências? O intuito de aproximarmo-nos desses(as/ies) mestres(as), distantes em tempo/espaço, e que nos trazem reflexões e propostas que me parecem fundamentais aos tempos de agora, valeria os riscos que envolvem escrever sobre o Butoh por essas vias de pesquisa?

Palavras que se conectam. Uma precisa da outra para ser elucidada - metamorfoses, ritos, erotismo, morte, *nikutai*, *shintai*, *karada*, *shugyo*... Diante do emaranhado, evanescente e imbricado da teia de palavras-Butoh chego ao fim desse capítulo imersa na mesma pergunta que me fez iniciá-lo: por onde iniciar?

Imersa em tais reflexões, e sentindo-me paralisada diante delas, ouço ressoar em mim a palavra/conceito japonês *Dô*, 道, e sinto-me acolhida por ela.

"*Dô,* leitura chinesa. *Michi,* tradução japonesa do ideograma. Suas semânticas: caminho, trajeto, percurso, circuito passagem [...]." (OKANO, 2013, p. 9). Seu entendimento traz em si um desprendimento de caminhos previamente definidos, e de objetivos precisos a serem alcançados, "porque o processo de construção é a essência do ato" (idem, p.10). Pressupõe uma entrega a cada passo, aberta aos afetos, percalços, encruzilhadas, acasos e transformações.

> **Essa maneira diferente de pensar torna-se importante e, no mínimo, curiosa e interessante na atualidade em que vivemos**. Trata-se de uma época em que persistem os conceitos modernos baseados no fordismo, fundamentado numa produção linear de montagem mecânica, e o seu itinerário é racionalmente predeterminado e certeiro, e a introdução de acasos não é admitida. É um modelo marcado por fragmentação, compartimentalização e hierarquização; por um pensamento linear e multidirecional em busca de eficiência e progresso; pela utilização de um método a priori centrado na razão, em que tudo deve ser planejado; e por um ávido e rápido agir no alcance de objetivos específicos. **Não há tempo nem disponibilidade para nada além do planejado, muito menos para lançar os olhos sobre o percurso, porque o que interessa é alcançar o alvo o mais rapidamente possível, para atingir o sucesso imediato**. Muito se perde nessa louca corrida dos afazeres cotidianos sintonizados **com um sistema direcionado sempre para o futuro, na certeza do alcance do progresso, ao se deixar de ver e perceber o que ocorre no percurso das ações e da vida.**
>
> **No pensamento do *dô*, a construção faz-se durante o processo, no próprio ato do fazer da montagem construtiva.** Muito distante do caráter programático do moderno, que determina uma forma fixa de pensar e agir**, o *dô* permite trilhar um caminho labiríntico para alcançar ou conquistar algo que se almeja, com o olhar voltado para o presente em constante formação e modificação.** (idem, p.p.12, 13).

Percebo esse "caminho labiríntico" desenhando-se ao longo de toda essa escrita. Incontáveis vezes me perdi, diante de suas teias e vielas. Recordo-me das reflexões de Kazuo Ohno que se seguem, quando, ao mirar e presentificar o passado em suas criações (como aqui faremos com as memórias e poéticas de Takao), reflete:

> Uma vez, minha mãe me disse assim: "**Você está me dizendo que vai seguir os seus passos carregando o Passado nas costas, mas logo você não vai suportá-lo mais; ele vai esmagar você. Um só basta**". Todas as vezes que me lembro dessas suas palavras, me vem à tona a figura de uma mãe cujo filho carrega o Passado nas costas. A mamãe me disse bastar só um. (OHNO, 1986, p.28)

"Um só basta".

Apenas um passo...

Ainda assim, algo em mim hesitava.

Porque falar sobre o Butoh diante da gravidade dos acontecimentos dos tempos de agora? Como falar sobre o Butoh nesses tempos?

Diante de tais reflexões, perambulava, em deriva, percorrendo o *feed* de notícias do Facebook, onde encontrei-me com um post de Ana Medeiros[137] (dia 17de março de 2022), que re-encorajou-me a caminhar:

> Recebi uma pérola de Keiko Ohno: sua transcrição de uma aula de Yoshito sensei em 07 de julho 2017. Sinto suas palavras ecoando os tempos atuais.
> **Aula de Yoshito Ohno - 7 de julho de 2017**
> "Muitas coisas estão acontecendo em Kyushu agora. É uma catástrofe que nos faz pensar que não precisamos mais de arte. Neste instante, o mundo está em apuros. Quando vejo essas coisas, me pergunto o que são japoneses e o que devemos fazer? O que é a arte no meio disso? O que o Butoh deve fazer?
> Anteriormente, um dançarino de Israel disse: "**É muito difícil caminhar agora. A estrada está cheia de bombas.** Quando vou a um restaurante, ocorre uma explosão. Que tema devo dançar, é uma guerra?" Ele pergunta. E eu respondi:- Por favor, dance para a arte permanecer. A guerra terminará em breve. É importante que nossa cultura esteja viva quando todos voltarem. No futuro, a cultura será o poder de criar um país para o amanhã, como as montanhas e os rios. O país está quebrado, mas há montanhas e rios. E **ele fez sua caminhada no meu palco. Israel caminha no palco, porque faz sentido. Ele não pode andar no seu cotidiano. Ele sabe o que significa dar um passo, ele sabe o que significa sobreviver. Porém, você pode caminhar no palco porque é seguro. Como é feliz poder andar com paz de espírito. Há muitas pessoas ao redor do mundo que estão tendo dificuldade em seguir em frente. E se nós só déssemos um passo, e depois outro? Você não pode fazer isso na vida sem saber o quão feliz você está sendo por conseguir caminhar. É simples, mas andar é difícil.** [...] Há muitas religiões aqui no estúdio. Alguns alunos são hindus, uns islâmicos e outros cristãos. **Alguns não têm um deus. Porém, orar é comum a todos. Então, eu pensei que não haveria problema em orar. Os japoneses realmente não entendem o que está acontecendo em outros países. No entanto, muitas pessoas estão praticando butoh quando as coisas ficam mais difíceis. Às vezes, a aula não começa a menos que você comece a orar. Pode ser na forma de uma oração pessoal.** A vovó queria um lugar para orar. Ela teve que orar durante a guerra. Agora, estamos numa era dessas novamente. **O que significa caminhar para você? O que significa orar? Caminhar, caminhar não leva à oração?** [...] **Como dar um passo, a dor do mundo. Um passo que pode ser resumido naquele outro. Vamos criar o seu pisar. A explicação se tornou longa hoje. Vamos ter uma aula de caminhada amanhã**". [138]

"E se nós só déssemos um passo, e depois outro?". Caminhar entre labirintos, vida e morte a cada passo, dissolvendo os próprios passos, vivenciando metamorfoses e redesenhando, a cada uma delas, o percurso. Simples, "mas andar é difícil", em "um passo, a dor do mundo". Hesitar, diante do todo, interno/externo, e caminhar, "muitas

[137]Disponível em:https://www.facebook.com/photo?fbid=3448180645409109&set=a.1428766204017240. Acesso em 17 de mar. de 2022.
[138] OHNO, Yoshito, MEDEIROS, Ana. Idem.
Disponível em:https://www.facebook.com/photo?fbid=3448180645409109&set=a.1428766204017240. Acesso em 17 de mar. de 2022.

pessoas estão praticando Butoh quando as coisas ficam mais difíceis". Um passo, "que pode ser resumido naquele outro", fragilidades e vulnerabilidades do corpo-carne caminham nas palavras de Kazuo Ohno, em suas aulas, registradas no livro "Treino em Poema", em suas danças:

> Mover-se calmamente, sem pressa, assim, sem pressa, como se parassem de repente ao se deparar com um lobo. A essa altura, não adianta se afobar. Um passo de cada vez, vamos ao menos andar, andar com calma. Nessas horas, os problemas afluem sem parar, um depois do outro. Pessoas carregadas de problemas caminham. Sempre infladas de problemas. Não sei no que vai dar, mas continuem avançando... (TREINO EM POEMA, P.62)

"Mover-se calmamente" diante do predador, "um passo de cada vez". Compunham o Butoh de Hijikata, em outras imagens, esse mesmo hesitar que caminha, algo que resiste aos passos, ao mesmo tempo em que os impele - caminhadas de prisioneiros rumo à guilhotina, de um corpo doente - instantes de vida e morte. De modo semelhante, Takao Kusuno e Felícia Ogawa propõem:

> A ideia de levantar-se, nesse caso, é uma reação à impossibilidade de se levantar. Trata-se de um corpo sem condições fisiológicas de fazê-lo, mas que o está tentando fazer com todas as forças. Assim, mais do que a ação em si mesmo em relação à ação de andar, temos uma imagem corporal. O início da ação de andar é resultado e consequência da perda momentânea do equilíbrio. **Opõe-se, portanto, à ideia da ação de caminhar com uma meta definida e previamente intuída**.[139]

Diante da hesitação, das dificuldades e impossibilidades presentes nas caminhadas, trazidas nas imagens acima, parecia instaurar-se o *Ma* - tempo/espaço da transformação, latências...

Desde os primeiros passos dados nessa pesquisa, e ao longo de quase toda ela, sentia-me de um modo bem próximo às imagens anteriores: impotente e impelida a caminhar. Ao tocar às palavras-Butoh, temia gerar em seus silêncios ruídos ensurdecedores. Ao compartilhar com Marcelo Gabriel (o primeiro entrevistado) tais sensações, e o modo como as mesmas me faziam hesitar, Marcelo me diz: "Vou te contar uma coisa, a gente já não tem nada, e a gente não chega em nada, a gente caminha...Sabe

[139] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

o que Takao me falou uma vez? Se você tiver com braço quebrado, você sobe no palco com braço quebrado, não tem momento perfeito".

2.3. Caminhar - *suriashi*, caminhadas e o Butoh

> A frase "andar incansavelmente" sempre me aponta para a essência da dança. (Tatsumi Hijikata)

Recordo-me que o ato de caminhar foi o meio através do qual aproximei-me de Takao Kusuno, a partir do encontro com Dorothy Lenner.

O *suriashi*, prática trazida por Takao do teatro Nô, era sempre realizado no início das aulas de Dorothy, após uma preparação inicial (alongamentos, respirações, aquecimentos necessários ao dia).

Os joelhos deveriam estar flexionados ao máximo, porém, de modo eu fosse capaz de manter a mesma altura do corpo por muito tempo, enquanto deslocava-me na caminhada. Os pés deveriam deslizar pelo chão, como se existisse abaixo deles uma lâmina, ou como se flutuassem sobre a água. Ombros e músculos relaxados, as mãos em concha em frente às cristas ilíacas, segundo Dorothy Lenner, região dos rins, órgão que, nas medicinas chinesas, relaciona-se às emoções mais profundas. O olhar deveria projetar-se na linha do horizonte, atravessar a parede, e mirar dentro de si. Enxergaríamos por meio do terceiro olho, espaço entre as sobrancelhas, onde encontra-se a glândula pineal, que "sincroniza nosso relógio interno com o ciclo claro-escuro" e, na ausência de luz, "produz o hormônio que nos leva ao mundo dos sonhos: a melatonina". "Além disso, a glândula pinel é considerada para algumas tradições esotéricas um meio de contato com o mundo espiritual 'o olho que tudo vê'"[140]. Na tradição hinduísta, esse espaço é conhecido como o sexto chakra, relacionado às percepções sutis e intuitivas. Mirar mais fundo e mais amplo, despertar novos sentidos de percepção. Dorothy propunha-me a caminhar em *suriashi* e permanecer nesse percurso até que algum movimento se fizesse necessário e ganhasse existência em meu corpo, para além do controle da razão. No

[140] Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-56722714#:~:text=A%20gl%C3%A2ndula%20pineal%20ou%20ep%C3%ADfise,mundo%20dos%20sonhos%3A%20a%20melatonina. Acesso em 15 de jan. de 2020.

capítulo "O Corpo Limiar", de minha dissertação de mestrado[141], descrevo sensações, estados e percepções, que me eram gerados por meio da prática do *suriashi*.

Yoshito Ohno, em suas práticas, propunha-nos também a realização de caminhadas, movidas por imagens, pinturas, poemas, objetos, por meio das quais deixávamos surgir a dança em nós. Todas prenhes de luz e sombra, força e fragilidade, vida e morte. O caminhar de uma rosa, conectando-se mutuamente à luz, ao céu; e às trevas, ausência de luz; caminhar segurando fios de seda, puxando-os, em direções opostas: apenas um fio - tornando nosso corpo, aos poucos, extremamente frágil, prestes a se romper, ou segurando muitos fios de cada lado, corpo-objeto extremamente fortes, resistentes; caminhar com um pequeno guardanapo, pesquisando espaços entre em nosso corpo, bem como entre nosso corpo e algum canto do espaço, tornando-nos algo outro, feito de corpo e o espaço; caminhar esculpindo no mesmo guardanapo uma flor, que seria nós mesmos(as/es); despedirmo-nos dela, escolhendo seu lugar no jardim; reaproximarmo-nos dela, apenas para despedirmo-nos novamente, porém dessa vez éramos Maria, despedindo-se de Jesus na cruz, como descrito no capítulo 1.

Caminhadas que instauram o silêncio, dilatam corpo, tempo e espaço, ampliam os sentidos e a escuta do corpo às propostas, imagens, seres, objetos, espaços, que geram transformações, e compõem a dança. Kazuo Ohno reflete sobre caminhadas e metamorfoses:

> Acho difícil dançar com a mente vazia. **Enquanto se caminha, tome a figura de um inseto**. É preciso treinar para se aproximar disso. **Não é só se mover o tempo todo. É estudar junto, caminhar junto e ir, cada vez mais, criando algo de seu. Então vamos, caminhando, de lá pra cá.** Podem andar do jeito que quiserem. Podem andar de lado**. Só parar e andar, assim não dá, falta um pouco.** (OHNO, 2016, p 116)

Imagens que moviam caminhadas, caminhadas que nos levam a acessar imagens, que geram movimentos, silêncios, "sonhos do espírito".

Yoshito Ohno propunha-nos caminharmos como se houvesse velas de navios entre nossas escápulas, a nos mover pelo espaço - corpo-vela-vento. De modo semelhante nos movia Yomiko Yoshioka: caminhar como o mastro e a vela de um veleiro, antes firme, depois, aderindo-nos ao vento, por vezes suave, outras intensas, vento soprando em variadas direções. "É como Yin e Yan, ativo e passivo, estamos caminhando e sendo caminhados". [142]

---

141 MAGALHÃES, 2017.

142 Anotações pessoais do curso Ressonância Corporal, ministrado por Yumiko Yoshioka.

Emilie Sugai trazia-nos também imagens para estimular caminhadas, muitas delas associadas à percepção das transitoriedades, como a passagem do tempo no corpo - da infância à velhice. Não deveríamos buscar mimeses ou representações, apenas caminhar e permitir que as imagens fossem, aos poucos, afetando ao corpo que caminha. Percebíamos ali que sutis transformações, geradas por sensações e memórias que surgiam ao longo da caminhada, comunicavam em afeto com quem assistia ao caminhar, em lugares muito próximos, ao mesmo tempo em que subjetivos. Adentrávamos à potência de comunicação que habita o sutil, ao "silêncio do movimento".

Haroldo Alves sugeria-nos realizar o *suriashi* por vezes também com os joelhos estendidos. Os pés, segundo ele, não se limitavam ao humano, por isso deslizavam por inteiro. Por vezes realizávamos pausas onde elevávamos uma perna a 90º, com o joelho fletido, em equilíbrio sobre uma das bases, por outras aproximávamo-nos ao máximo do chão, ou carregávamos nas mãos bacias com água ou areia.

Emillie Sugai, em seu curso, descreve o *suriashi* da mesma maneira que Dorothy, porém propõe-nos os olhos mirando a 45º abaixo, como no *zazen*, meditação do Zen Budismo. Realizavam também, Emilie e Dorothy, *suriashis* sem outros estímulos além do simples caminhar em silêncio, que fazia brotar em nós imagens, internas e externas, e percebê-las fundindo-se em nossos corpos.

Desacelerar, abandonar o controle, o território conhecido, esvaziar os desejos - caminhar, até permitirmo-nos ser dançados(as/es). "Eu tinha a sensação de ser dançado por alguém. Eu estava envolto pelo vapor d`água ou me tornava como uma matéria que tinha perdido, indiferentemente, a vida". (HIJIKATA, *apud* UNO, 2018, p.53). Segundo Kuniich Uno (2018, p.40), "Hijikata desconfiava do movimento e da ação. Uma passividade da carne o interessava, o que permitia ao mundo se jogar na carne". Hijikata dizia: "Eu invento o molde da caminhada hoje a partir da terra sob a qual dançar é outra coisa e não voar. [...] É preciso introduzir esta sensação de caminhada no teatro." (HIJIKATA, apud KUNIICH, 2018, p. 191). Hijkata (2000, p. 48) desejava "trazer ao teatro essa sensação de pisar", com "pernas que não foram domesticadas pelo chão", "mastigando gritos e a profundidade de gestos exotéricos", com olhar atento e incessante ao "mundano".

> Estou mastigando gritos e a profundidade de gestos esotéricos, olhando atenta e incessantemente para o mundano. Estou inventando uma caminhada moldada do presente no alto da terra escura, onde dançar e pular não podiam ser unidos. Na infância, a terra escura do Japão era minha professora de várias maneiras para desmaiar. Devo trazer ao teatro essa sensação de pisar. Sou um soldado

> voluntário nu que obriga esta caminhada a confrontar o manuseio de pernas que foram domesticadas pelo chão. (idem)[143]

Nos ensaios de Takao Kusuno o *suriashi* era a única prática que sempre se mantinha, durando, em média, de 40 minutos a duas horas. No diálogo com Cícero Mendes é possível adentrarmos a algumas percepções sobre essa prática.

> **CA:** A Dorothy pedia para eu fazer sempre o *suriashi* também, mas ela nunca delimitava um tempo. Eu acho que com vocês era diferente, acho que Takao chegava a delimitar né? Ela falava pra eu ir fazendo até [...] que meu corpo começasse a querer se mover, eu deveria permitir, dar passagem...mas quando você fala e as pessoas falam, parece que ele pedia pra vocês ficarem em *suriashi* por cerca de 40 minutos, 1 hora, 2 horas...ele marcava o tempo assim, como era?
> **CM:** Assim, esse tempo também é um tempo que você pode... Então Carol, tem momentos assim, que eram catarse também do corpo... Aqui é o corpo é **um caminho, que é um caminho mais etéreo, esse caminho que é mais anímico...esse caminho mais anímico, mais poético, a imagem...e também o corpo romper alguma coisa, expressar algo através do limite...**
> **CA:** Do limite de ficar muito tempo no *suriashi* por exemplo, não é?
> **CM:** Sim, **até esse *suriashi* ele...enfim...romper alguma coisa...**
> **CA:** E esse tempo era de vocês ou ele delimitava?
> **CM:** Às vezes ele delimitava... porque se a gente não consegue entrar nessa catarse, que é um **limite que cria uma outra coisa nova**, se a gente não consegue a gente se machuca, aí ele limita, por não estar transmutando...
> **CA:** Porque quando você entra, o corpo acha respostas né?
> **CM:** Exatamente, **aí o corpo, ele rompe... aí acha coisas...conecta...**aí vai, tudo assim... **é como se a gente fosse abrindo um outro mundo...esses momentos de percepção.** (**CM:** Cícero Mendes, **CA:** Carolina de Pinho, anexo, p.p.230-231)

Caminhar até que algo se rompa, até que tudo se conecte, "expressar algo através do limite", até que se aproxime "um caminho mais etéreo", "com olhar atento e incessante ao mundano"[144], até que se encontre onde habita e o que move seu próprio Butoh, nesse instante-dança. De modo semelhante, Emilie Sugai reflete sobre o *suriashi*:

> Adotei-o como treino corporal, uma **prática que visa principalmente o crescimento do corpo e espírito**, advindas dos ensinamentos de Kusuno: o *suriashi,* que **significa 'deslizar com os pés'**. Trata-se de um modo de caminhar que difere do caminhar natural, com quadril baixo e joelhos flexionados deslizando no espaço, e **o *olhar* voltado para dentro (e fora, ao mesmo tempo). Isto é, atento ao que te circunda bem como desperto para seus pensamentos**. Postura não usual que mobiliza o corpo todo para o ato de se **deslocar sem oscilações no plano vertical e horizontal**. A **percepção se**

[143] I am chewing on cries and the profundity of esoteric gestures by gazing closely and unceasingly at the mundane. I am inventing a walk molded of the present from atop the dark earth where dancing and jumping could not be united. In boyhood the dark earth of Japan was my teacher in various ways of fainting. I must bring to the theatre that sense of treading. I am a naked volunteer soldier who forces this treading to confront the handling of legs that have been domesticated by floors.Tradução nossa.
[144] HIJIKATA, 2000, p.48.

> **aguça criando um espaço intermediário de ligação entre os sentimentos internos e o espaço externo de deslocamento**. Este caminhar possibilita um estado interiorizado presentificando um **corpo receptor de infinitos sentimentos envolvidos**. Ocorre uma transformação: **de um procedimento externo rigoroso nasce uma expressão de uma atitude interna, ao vasculhar a memória, o inconsciente e seu ambiente**.
>
> Costumávamos fazer do *suriashi* um longo período de preparação, durante os longos ensaios de criação do *O Olho do Tamanduá*. Para Takao Kusuno não havia pressa, não sabíamos se ele estava a nos observar ou a dormir...**Enquanto não havia nada de interessante a ser visto aí ou algo que cativasse o seu olhar, ele não tinha pressa**. **Nossos corpos ainda não estavam preparados. Eles não *diziam* nada,** senão o próprio cansaço e a dor, pois nos exigíamos chegar ao limite de nossas possibilidades, como por exemplo, *andar bem baixinho*, com o centro de gravidade bem próximo ao chão. **Isto é parte do processo de crescimento, o desafiar-se, o incitar-se para que algo mais interno aflore no corpo. O dançarino vai ganhando técnica, entendendo-se técnica como a superação de obstáculos à medida que estes aparecem, ao provocar seu corpo.**
>
> Muitas vezes a vontade era de desistir, mas algo me impulsionava adiante. Um turbilhão de pensamentos aparece, a dor sendo suplantada por *imagens*, ou, então, *simplesmente* vem o caminhar: atento ao espaço interno e ao espaço que te circunda. **O corpo persegue a *alma*, disse uma vez Kazuo Ohno em um de seus workshops quando veio a São Paulo em 1997. Parece-me que aqui se encontra um sentido para não desistir e continuar.** (SUGAI, 2016)[145]

Prática que visa o crescimento do corpo e do espírito. Pés que deslizam, corpo que se desloca sem oscilações (verticais e horizontais), com olhar voltado para dentro e para fora. Corpo que se torna "receptor de infinitos sentimentos envolvidos", que aguça as percepções aos espaços intermediários, por meio "de um procedimento externo rigoroso nasce uma expressão de uma atitude interna". Tempo do corpo...corpo em transformações, desafiando-se, incitando-se, "para que algo mais interno aflore", "técnica", que se desenvolve "como a superação de obstáculos à medida em que estes aparecem, ao provocar seu corpo", por meio dos quais encontra-se "um sentido para não desistir e continuar", como reflete também Kazuo Ohno (2016, p.212):

> Siga em frente, diretamente, até perderem o fôlego. Sem permitir que nada se intrometa pelo caminho, sigam num único ímpeto até onde puderem. E se vocês se transformarem enquanto se precipitam, tudo bem – não há precipitações sem mudanças. Se enquanto se precipitam vocês se transformam, não há nada a fazer, vocês são obrigados a se transformar. De um jeito ou de outro, entrar de cabeça e se enfiar, se enfiar, se precipitar em seu interior, se precipitar e se precipitar, durante vinte e cinco minutos. O que isso significa? Ir até onde puderem ir. Agora existe você. E qual a relação com esse existir? Na medida em que se vai até onde se pode, penetra-se até o limite, não é assim? Será que seu ombro penetrou até o fim? Será que seus olhos penetraram até o fim? E o seu pescoço? E a ponta dos seus dedos? Como anda o compasso? O

[145] SUGAI, Emilie. A difícil arte de dar aulas de butoh. Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/. Acesso em: 23 de set. de 2020.

> compasso muda a cada instante. Isso não é o tempo. Ir até onde der, não se trata de uma sequência inerte. Penetro até o centro do universo, minhas costas são parte do universo. Quando penetramos por completo, estranhamente podemos ver as coisas. Não importa o que sejam.

Adentrar profundamente ao instante de cada passo, e de cada precipitação. O *suriashi* pode ser percebido também como uma espacialidade *Ma*, e/ou como algo potente em nos fazer acessá-la, como reflete Noronha (2017, p.p. 208-209):

> Há um exercício que era uma das marcas de Takao e que identifico como sendo uma espacialidade *Ma* [...] chama-se *suriashi* e era um dos fundamentos técnicos da arte de Takao Kusuno. Muitas vezes ficávamos ensaios inteiros, de duas a quatro horas, no *suriashi* enquanto Takao, deitado (nunca sabíamos se dormindo ou não) fermentando suas ideias. Era exaustivo! [...] Takao queria que conseguíssemos passar, para quem nos via, a impressão de que levitávamos. Para conseguir cada vez mais provocar essa ilusão, precisávamos dispor de pernas fortes, quadril forte e cada vez mais próximo do chão, além do íntimo contato com este. É igual a quando vamos saltar: quanto mais alto queremos o salto, mais devemos nos afundar no chão, como se o chão fosse um estilingue. Como estímulo imagético e sensorial "para a levitação" ele ia jogando imagens durante o exercício. Primeiro construíamos o básico [...] Depois de um bom tempo nisso [...] subíamos os braços para cima da cabeça, os dedos para o céu, o quadril para a terra, os braços para trás das orelhas [...] com movimentos muito leves, flutuantes. Essa era a variação do *suriashi* criada para o *Olho do Tamanduá*. Batizamos de borboleta por causa da imagem que Takao criou para nos estimular: ele dizia que do chão brotavam larvas, muitas larvas, que começavam a cobrir os pés, depois subiam pelas pernas, pela bacia, pelos lados e pela frente do corpo, cobrindo as axilas, os braços, o pescoço, as orelhas, o rosto, até cobrirem o corpo todo. E quando as larvas chegavam nas pontas dos dedos, transformavam-se em borboletas, muitas borboletas coloridas, pousadas nos dedos e voando em torno. Eram imagens muito fortes e bonitas. Havia uma metamorfose significativa nos nossos corpos que adotavam um caminhar completamente extra-cotidiano, com outras referências de equilíbrio, de tempo, de peso e de esforço. Ao ficar muito tempo nesse deslizar, as águas do corpo começam a brotar e a pingar: saliva em baba, suor frio, suor quente, lágrimas pingam, o chão pélvico molhado, as palmas das mãos molhadas, e assim por diante. Passa-se por vários estados corporais e mentais: cansaço, esgotamento, incômodo, dores, desespero, raiva, os pensamentos transbordam ininterruptamente, tal qual a Foz do Iguaçu, com a diferença de que não se precipitam, ficam ali, transbordando. Eu ia tentando deixar os pensamentos passarem, tentava não embarcar neles, não me perder. A sensação é de que não se vai aguentar e temos que lutar para não desistir. Assim, vai-se negociando com o corpo, até entrar-se num estado meditativo, em que o olhar volta-se cada vez mais para dentro, ao mesmo tempo em que nos conectamos com tudo à nossa volta: o espaço, os objetos, as pessoas; desde os mais próximos ao corpo, até aqueles mais distantes, que olhos nenhuns alcançam. Os sentimentos, emoções e imagens afloram. Takao chamava as imagens de sonhos da alma. Com todos esses exercícios e mais outros vários, íamos construindo um corpo forte e poético ao mesmo tempo, com cada vez mais domínio técnico dentro da linguagem proposta por Takao Kusuno. Fomos lapidando, esculpindo, erodindo nossos corpos e libertando o espírito. (NORONHA, 2017, p.p. 208-209)

A sensação de caminhar em *suriashi* com os braços para cima parece modificar-se profundamente quando adere a si a imagem de larvas que sobem pelo corpo, por todos os

lados, e que, ao chegarem às pontas dos dedos, transformam-se em borboletas. Metamorfoses, morte e vida, angústia e deleite. A caminhada certamente é transformada por essas imagens, bem como a dança que dela deriva.

Caminhadas que fazem aflorar "sentimentos, emoções e imagens", "sonhos da alma", como as chamava Takao. Ao caminhar por longos períodos de tempo, o corpo, vai, aos poucos, abandonando o controle, permitindo-se ser afetado e dar passagem às transformações, geradas por imagens, internas/externas, pelo vazio, por sensações e emoções.

O ato de caminhar em *suriashi*, com ou sem a presença de imagens externas, nos leva a acessar a outros estados de consciência, bem como parece realizar no corpo uma limpeza, como descreve Noronha (2017). Trago abaixo descrições que realizei, em minha dissertação de Mestrado, sobre o modo como afetaram-me as primeiras práticas do *suriashi* que, em alguns pontos, assemelham-se às de Patrícia, em relação às sensações corporais de "limpezas" físicas e emocionais:

> Essa prática possibilitou-me inicialmente uma "limpeza", não apenas mental, mas também física (lágrimas, secreções), e um estado de entrega que parecia permitir-me entrar em contato com a criação com mais profundidade e menos controle. [...] Na primeira vez que pratiquei o *suriashi*, e após ele, iniciei uma dança, senti algo como uma distorção no meu campo de visão. Parecia que ele havia se ampliado e unificado, era difícil focar em alguma imagem só. [...] Lágrimas limpavam os olhos, o nariz escorria, estado de presença e de alcance, serenidade, distorção que ampliava. Sentia um novo estado, sem vontade de contê-lo, nem a nada, me sentia presente e una com as coisas. (MAGALHÃES, p.142)

Seguem abaixo depoimentos de pessoas que trabalharam diretamente com Takao Kusuno sobre o modo como a prática do *suriashi* lhes afetava:

> O ato de caminhar num corpo atento, desperto, em que **cada mínimo movimento ganha profunda intensidade**, foi e continua sendo para mim a joia preciosa, joia rara que Takao deixou.
>
> Em todas as oficinas que dou, caminhadas, quedas... e mais e mais caminhadas... **caminhada que vem com o diálogo do silêncio**... elas sempre, todas essas caminhadas estão sempre presentes... **é o que impulsiona, para tudo que vem como manifestação.** (ALFACE, anexo, p.271)

> **C:** E o *suriashi* veio do início ao fim né? No trabalho de Takao?
> **D:** Sim, era muito importante no trabalho com Takao. Sempre...fazíamos 1 hora, 1 hora e meia, 2 horas...porque **era uma concentração, uma preparação para o trabalho**... (LENNER, anexo, p.176)

> Comecei a ensaiar O Olho do Tamanduá enquanto ainda estava no 1º ano da EAD. Eu tinha 18 anos e aquilo tudo era muito diferente para mim. O tempo dos ensaios eram dilatados, passávamos horas caminhando em círculo

> "*suriashi*", com os quadris pesados em direção ao chão, mantendo o rosto inexpressivo, buscando o 3º olho, arrastando os pés inteiros tocando o chão, como se caminhássemos com o efeito de esteiras rolantes. Isso era ao mesmo tempo o aquecimento e o treinamento **que nos colocava em um outro estado de percepção e presença.** (LEME, anexo, p.129)

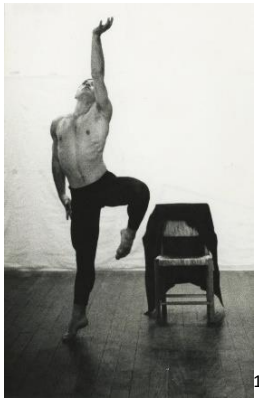
Caminhadas que vão despertando os "sonhos da alma", bem como "lapidando, esculpindo, erodindo nossos corpos e libertando o espírito" (NORONHA, 2017, p.209). No Butoh de Hijikata, Kuniich Uno (2018, p.48) entende que, a, a confiança no corpo era enorme, porém:

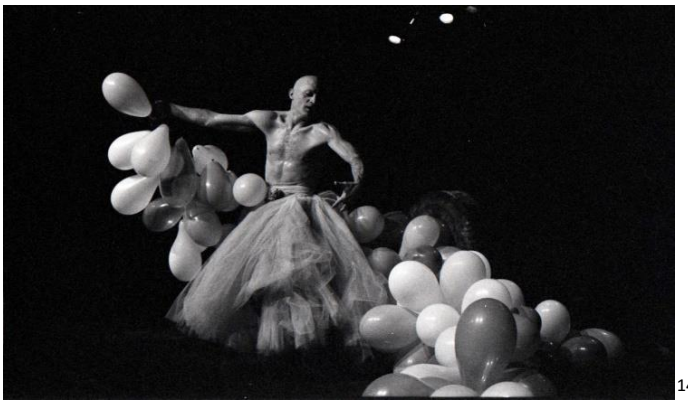
> [...] era necessário notar aquilo que há de infinito, de extraordinariamente móvel no corpo. Ele desconfiava da inércia, era vigilante em relação a mitificação do corpo, pois a beleza, a força, a exploração do corpo sempre foram mitificadas consideravelmente. (UNO, 2018, p.48).

O "que há de infinito" no corpo, portanto, é "móvel", não inerte, efêmero, como a beleza da flor de Zeami, evanescente... Não se busca a "mitificação do corpo", que nega a passagem do tempo e suas transformações, que lhe impõe a artificialidade de uma força inerte e exploratória, mas uma força que só existe em intimidade à vulnerabilidade e à sutileza. Emilie Sugai revela como a própria corporeidade de Denilto Gomes foi modificada ao longo desse processo, de modo que parece exemplificar as reflexões acima:

> [...] o Denilto era muito intenso, desde o início, e mesmo antes do Takao, eu acho ele já era isso, mas aí ele foi se lapidando, de uma maneira muito bonita...porque o Denilto era uma pessoa muito forte, corpo assim...e até o corpo dele foi ficando mais desenhado, mais bonito...porque ele era tipo um troncão, você vai ver nas fotos dele...E ele vai ficando mais...nunca deixou de ser forte...mas um pouco mais afinado, porque o corpo vai revelando muito do trabalho da pessoa, porque ela vai trabalhando o corpo né, claro, é o corpo. (SUGAI, anexo, p.66)

Fotografias XXX – Denilto Gomes


146


147

O *suriashi* é composto de força e sutileza, uma indispensável à outra, ambas coexistentes. No depoimento de Patrícia Noronha, abaixo, podemos notar o trabalho de força que se fez necessário para dar passagem às sutilezas, bem como os relatos de Haroldo Alves que se seguem, revelam um desenvolvimento de força que se compõe de sutilezas:

"Nos ensaios, no início do processo de criação de *O Olho do Tamanduá*, Takao pediu que nos dedicássemos a fortalecer o corpo com condicionamento físico: vários abdominais, alongamentos, *suriashi*, exercícios para fortalecer braços, pernas, etc. (NORONHA, 2017, p.208).

Em nossos ensaios, Haroldo Alves nos relatava que nos treinos com Takao os fortalecimentos eram realizados junto a práticas de concentração e atenção plena, como longas caminhadas, com os pés deslizando no chão, carregando bacias cheias de água ou areia, por vezes em pliés, outras na meia ponta, ou subindo uma das pernas fletida a 90 graus; cortar papéis em pequenos pedaços; colocar um ovo de pé. Em nossa entrevista Haroldo descreve um pouco desse trabalho:

> **E:** Você comentava sobre algumas práticas de ensaios como colocar um ovo de pé, caminhar com bacias de água e areia...
> **H:** Ah é... tinham alguns exercícios nossos assim...o ovo...tudo que ele propunha eu achava que não ia rolar, porque eu não tava preparado...e aí ele ia lá e conseguia [...] ele ia, colocava, às vezes tentava uma, duas, às vezes colocava uma já ficava...uma vez achei que o ovo era de mentira, e deixei o ovo cair...

---

146 Denilto Gomes. Imagem disponível em: https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/520427/sorocabano-denilto-gomes-da-nome-a-premio-da-cooperativa-paulista-de-danca#. Acesso em: 13 de out. de 2019.

147 Denilto Gomes em foto do Arquivo Multimeios do CCSP. Disponível em: https://conectedance.com.br/evento/toda-aquela-danca-inaugura-retomada-da-danca-no-centro-cultural-sao-paulo/. Acesso em: 13 de out. de 2019.

> Então era isso...eu acho que ele perdeu mais tempo...e eu tô falando em aprendizado né? Eu aprendi com ele que a gente não perde. **Ele ganhou mais tempo comigo me desarmando, me tirando do salto, que as outras coisas [...] todo nosso fortalecimento corporal era completamente diferente do que se faz**. Primeiro ele enchia uma bacia de areia para você andar, andar normal, em pé, igual homem, depois você ia abaixando, abaixando, até chegar naquele ponto de andar agachado, quando você tava forte. Primeiro fortalecer, areia, começa com um pouquinho e aí você vai enchendo, enchendo, até você encher, e depois, além da força, o equilíbrio e a concentração, que era com água, pra não deixar a água...porque você acha que quando tem pouca não vai balançar...balança e cai...quando não balança é que você tá legal...então aí vai enchendo, até... eu, claro, joguei balde d`água no salão todo... e outra, nunca que ele falava...é muito de oriental, você vê nos filmes, os mestres nunca falavam que tá bom... ele falava: "Você vai saber"...eu sabia que quando eu não sentia mais aquilo, não doía mais, que eu já tava fortalecido...eu sabia quando a água parava, que eu ia e voltava...antes era difícil...eu ia e voltava e deixava...às vezes nós chegamos ao ponto de entregar um pro outro sem deixar cair, entregava, e pegava, eu dava um passo pra frente e girava, ele continuava...e então não precisava de falar...ah, eu tô bem? A gente tem muito disso de "ah, eu tô bom fulano?"...a gente só ouvia o público bater palma, entre a gente não tinha rasgação de seda, a gente só ouvia o pessoal: "Nossa, que legal, como é que vocês conseguem?", aí, "Nossa, legal"...e o espetáculo era todo nessa força física que eu tô te falando... (**H:** Haroldo Alves, **E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, anexo, p.p. 259 – 260)

Emilie Sugai comenta sobre esse treinamento:

> **E:** Haroldo conta que ele pedia pra fazerem caminhadas com bacias, com água, com areia, na meia ponta, abaixando, tirando uma perna a 90 graus, tirando outra...
> **Em:** Ah, que interessante!
> **E:** ...pra tentar colocar um ovo em pé...
> **Em:** Ah, esse a gente fazia, do ovo a gente também fazia com Denilto...dá pra fazer...tem uma hora que ele fica, porque tem um vácuo dentro do ovo...e acho que ele chega num ponto de equilíbrio que ele fica mesmo em pé...Isso eu até já tinha esquecido, legal você lembrar...é legal lembrar essas coisas... (**Em:** Emilie Sugai, **E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, anexo, p. 64)

Haroldo dizia-nos também, que poderíamos nos fortalecer, treinar e dançar ao longo de nossos afazeres do cotidiano, mantendo a atenção ao lavar louças, varrer a casa, passar pano no chão. Desafiando o corpo, ao longo dessas experiências, em novas posições, como: lavar louça na meia ponta, com os joelhos fletidos, ou passar pano com as mãos, andando agachados(as/es) pelo chão. Haroldo conta que os ensaios com Takao já começavam ao limpar o espaço dessa maneira.

Recordo do quanto me marcou a primeira vez em que vi Haroldo dançar, muitos anos antes de conhecê-lo. Era uma festa africana, em uma madrugada, com muitas atrações musicais, e no intervalo entre elas Haroldo surgiu de uma das extremidades. Ficou marcada em mim a potência de sua presença, que abriu espaço, no meio de uma festa, em seu trajeto até o palco. No palco, Haroldo realizou uma dança de muita

expressividade, força e sutileza. Pequenos gestos prenhes de muita intensidade. Dentre eles recordo-me de Haroldo estar na postura que ele sugeriu experimentarmos ao lavar louças - na meia ponta, com os joelhos fletidos, pernas e pés juntos, realizando um giro no próprio eixo enquanto seu abdômen vibrava ininterruptamente. Mesmo diante da imensa qualidade técnica, sua dança não chamava a atenção apenas pela virtuosidade, mas, primordialmente, pela expressividade que a fazia existir, e pela autenticidade e verdade que trazia em si. Um grito silencioso...instaurava o *Ma*...Assisti a essa dança por volta do ano de 2003 (Haroldo estreou com Takao o espetáculo Cataventos II no ano de 1988), quando eu ainda não conhecia o Butoh, e ainda hoje me recordo. Aquela era a dança que me interessava. Nesse período procurei a Haroldo para fazer aulas e não conseguimos nos encontrar por diversas razões. Em 2018, eis que o Butoh, Dorothy Lenner e Takao Kusuno nos fizeram reencontrarmo-nos. Eu e Anderson Aleixo estávamos procurando um "olhar de fora" para uma criação, e até então não encontrávamos uma sugestão em comum, aceita por ambos. Eu já havia iniciado essa pesquisa, e recordei-me de ter lido sobre o fato de Haroldo Alves ter trabalhado com Takao Kusuno, bem como do modo como sua dança havia me afetado, e de que Haroldo era Belo Horizontino como nós. Perguntei a Anderson se o conhecia e se sabia por onde andava, e Anderson relatou-me que já havia trabalhado com Haroldo, e que tinha o desejo de continuar. Caminhos de encontros e desencontros...o tempo das coisas...ciclo sem início nem fim...

A sutileza de detalhes daquela dança não poderia se fazer presente sem um fortalecimento de fato diverso dos que estávamos acostumados.

Fotografias XXXI – Haroldo Alves. Fotografo:: Gustavo Rosscoe.

Disponível em: http://www.h4producoes.com.br/website/wp-content/uploads/2012/01/haroldo-alves-3-300x300.jpg. Acesso em: 02 de abr. de 2020.

Sergio Pupo relata que o treinamento com as bacias também foi realizado com dançarinos(as) na montagem de Quimera, bem como a utilização de imagens para as caminhadas, que traziam alusões ao espetáculo que estava sendo criado:

> **E:** Haroldo trabalhou com ele no início das criações de Takao aqui no Brasil e ele conta que Takao pedia para caminharem com bacias com água, areia, na meia ponta, agachados...tinha isso nas práticas de vocês também?
> **S:** O *suriashi*? O da bacia...tinha. A gente fez várias vezes. De todos os treinamentos que a gente fez, o único que era obrigatório, que todo dia a gente tinha que chegar e fazer era o *suriashi*.... o *suriashi* ele não abria mão... variava alturas... a gente fez muito *suriashi* sem nada, sem objetos... Porque também ele queria trabalhar uma coisa com a gente..."Quimera - o anjo vai voando". É o nome de um quadro do Takao. E nesse quadro tem umas penas...É um quadro se não me engano, de tinta a óleo, tem umas texturas, e tem umas penas aderidas à tinta a óleo, coladas, não sei que técnica ele usou, penas de verdade, acho que são... Ele pegava e queria que a gente trouxesse a ideia de anjo. Ele trabalhava a ideia de asas, com o *suriashi*. Então a gente tinha uma caminhada que a gente fazia com os braços. E a gente treinava bastante o *suriashi* sem segurar nada para ter essa ideia de asas que vão. A gente fazia com as mãos na altura dos rins, mas não era o ensaio, era mais para aprender esse tipo de caminhada. O *suriashi* ele estava bem presente na nossa peça, mas ele tinha umas coisas de braços, bastante, que tinha a ver com as asas dos anjos. Acho que o tempo todo tem o *suriashi* na peça, em várias alturas diferentes. Tem um momento que tinha o *suriashi* bem baixo, e eu não tinha técnica pra fazer isso, e eu me machuquei. Teve uma época que eu fiquei bem machucado durante o processo, eu fui atrás de acupuntura, fiquei travado... Depois eu descobri, comecei a observar na Emilie, no Zetta, na Key... **e tinham coisas muito sutis também, que só ele conseguia ver porquê estava bom, porquê tava ruim o *suriashi*...** (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, **S:** Sergio Pupo, anexo, p.p. 147-148)

Cícero Mendes comenta sobre como a prática do *suriashi* foi modificando-se para ele ao longo dos processos criativos vivenciados com Takao. Takao lhe sugeria inicialmente realizar corridas para seu fortalecimento, porém, Cícero entende que foi primordialmente por meio da percepção da energia e de detalhes sutis na corporeidade que o *suriashi* passou a fazer sentido para ele e deixou de machucá-lo:

> Eu passei a ter aulas de Butoh com ele, que era correr, fazer corrida. Aí eu falava: "Porquê Takao, tem que correr?". Aí ele falou assim: "Não, você tem que correr, pra fortalecer o corpo e, enfim, ter mais resistência". E eu passei a correr, e quando eu chegava da corrida eu começava o processo de *suriashi*. Nossa, era horrível! Era horrível! Ficar assistindo todos aqueles vídeos [...] era desesperador, mas ao mesmo tempo eu queria aquilo!
>
> Aí eu começava lento, aquele processo agoniante, sabe? Você fica ali...Nossa, eu acostumado na dança popular, ah, sei lá, é muita confusão dentro da gente, é muita confusão, é muito sentimento, muita coisa...que dança é essa? Parada, lenta...enfim, aí eu corria, e ia fazendo *suriashi*.. Aí numa dessas o Takao começou a pintar, e ele foi falando do processo de criação dele. E na cadeira de rodas, com o cachimbo, ele ficava pintando e eu fazendo *suriashi*. Ah, eu não tava aguentando mais, eram 30 minutos, 40 minutos, e eu esperando. "Ele não vai mandar eu parar não? Não vai começar não?". E

> nada...aquela coisa sabe? **Aí alguma coisa começou. Eu sentia assim, que já não era tão pesado, e ele percebia isso.** (MENDES, anexo, p.220)

> Então eu começava com o *suriashi* baixo, bem baixinho... E às vezes treinava aquele de cócoras mesmo. E **é extra físico, é energia que você sente na palma da mão e no meio do pé, como se fosse um transe**. E **esse *suriashi* baixo tem dois caminhos, Carol: um caminho que você vai conquistando a energia, e tem um caminho que você vai construindo a força do corpo pra tá ali, mas se não for pela energia dói muito, queima o músculo**. O José Maria desenvolve [...] um método chamado **Feldenkrais, que vai te dando aberturas de corpo, e quando a gente desenvolve as energias e você de repente percebe, "como consegui ficar tanto tempo ali" (*suriashi* baixo)... mas isso é um processo [...] eu dancei várias vezes como uma pedra e subi como uma pedra...bem devagar, e ali é um ponto de energia muito forte**. E o último trabalho que fiz [...] eu começo em cima, em pé, o **trabalho tem 45 minutos, esses 45 minutos sou eu descendo...não me pergunte como eu consigo isso...não sei, só sei que antes de a gente fazer esse trabalho a gente faz uns quase 40 minutos de *suriashi*, [...] para desenvolver energia e se concentrar naquilo...aí vai...** (MENDES, anexo, p.244)

Fotografia XXXII - José Maria Carvalho – Espetáculo "O Olho do Tamanduá".

Fotografia extraída de vídeo do espetáculo "O Olho do Tamanduá".

Mais uma vez notamos que a sutileza se fazia profundamente necessária à força, bem como a força à sutileza. Takao parecia interessar-se pelo equilíbrio entre ambas, como descreve Sergio Pupo:

> Eu lembro de uma vez que a gente começava a se aquecer... Eu tinha o meu repertório corporal já considerável, mas não se comparava a pessoas que eu estava do lado ali, que já eram professores né? A Vera Sala, a Key, o Zetta, a Emilie... E cada vez um de nós trazia uma prática. Aí eles conhecerem o Toshi, que tem uma técnica do *seitai-ho*, que é uma técnica que o Zetta, a Key e a Emilie ficaram fascinados. Um japonês que chegou no Brasil bem naquele ano, é professor até hoje das Artes do Corpo, no curso da PUC, que trouxe um treinamento... não sei falar mais... um treinamento...chama *seitai-ho*, que é o caminho do centro. E aí eles começaram a fazer esse treinamento, estavam fascinados, achando que o Takao ia achar muito legal né: japonês, parecia que

> tinha *Ma*... Aí o Takao falava assim: "Esse é relaxamento. Só serve para relaxamento". E a gente fazia massagem né, aí ele falou: "Vocês fazem muito relaxamento, né?". Aí no dia que ele achava que a gente tava assim muito só no relaxamento, em práticas corporais que levavam a um centro, à gente ficar bem centrado... ele falou: "Sérgio, agora você pega o Zetta de cavalinho e fica correndo em volta do palco". "Quantas vezes Takao?". "Até cansar". Saí com uma hérnia que tenho até hoje...Aí você tinha que fazer isso, todo mundo tinha que carregar todo mundo de cavalinho. A Emilie tinha que carregar a Key de cavalinho, o Zetta tinha que me carregar de cavalinho... Aí eu lembro do Zetta perguntando assim: "De onde será que o Takao tira esses procedimentos? Ele pensa na hora será?". Mas eu acho que ele ficava lendo essas coisas...às vezes como tirar a gente de uma zona de conforto... (PUPO, anexo, p.p.146-147)

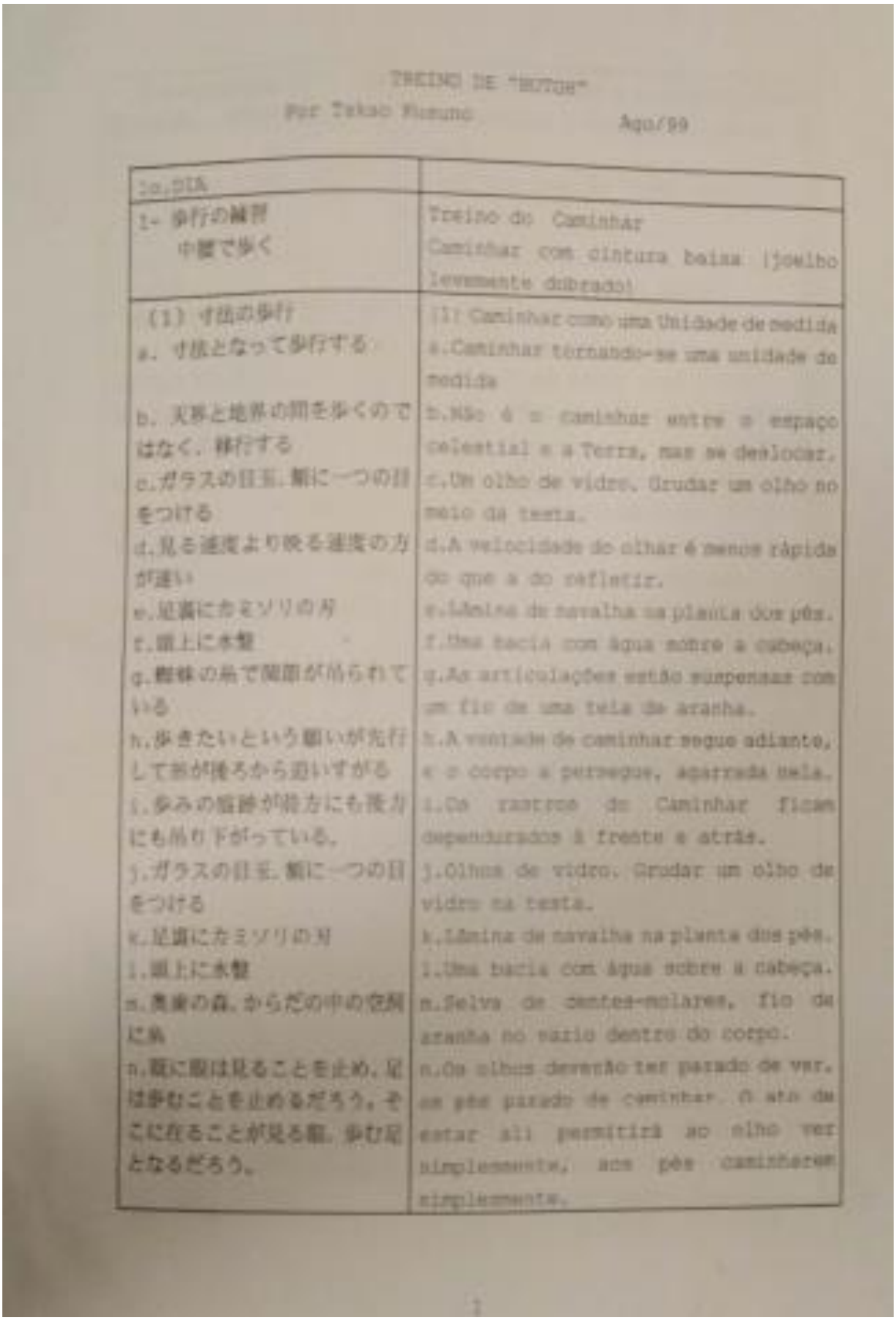
Akemi Kusuno (anexo, p.277) relata que a coexistência entre força e suavidade é notável nas mãos de Tomoshigue Kusuno, como o era nas de Takao e da família Kusuno, gerando nelas uma grande expressividade, "essa coisa meio Butoh":

> **[...] os Kusuno eles têm sempre uma característica da Mão forte, como se fosse mão de trabalhador assim da terra né...uma mão mais rústica e grossa e com movimentos muito delicados**, então, nos ensaios que eu fui, principalmente depois que a tia Felícia faleceu, eu lembro do momento que a sala estava completamente em silêncio, toda escura, e eu acho que era a Key ou a Emilie que estava fazendo a parte solo dela na dança...e o meu tio estava quietinho, com a bengala já, que ele já tava doente, e quando ela terminou o movimento ele foi até o palco e começou a explicar a ela sobre o movimento, eu não me recordo direito, ele tava eu acho que trazendo um pouco mais de suavidade no movimento, ou mais devagar, mas aí teve esse momento em que ele levantou a mão e gesticulou assim com a mão, e eu até me recordo que pra mim esse gesto, como é um gesto que meu pai faz muito, aquele segundo, assim, meu tio devia fazer isso diversas vezes, mas eu acho que como a situação tava bem escura...estava escuro, e era um momento de muita concentração, eu lembro que esse movimento da mão foi bem...muito significativo pra mim, foi muito poético, foi muito bonito...e era uma mera explicação que ele tava dando, se expressando muito através da mão.

Diante de todas essas reflexões, podemos notar que, conforme descreveu Sergio Pupo (anexo, 136), Takao era um "poeta do efêmero, bem efêmero mesmo, um poeta sobre névoas", porém, com uma "concretude muito forte da plástica", como também do corpo, e da presença, "aqui e agora".

Trago em seguida um treinamento escrito por Takao Kusuno e gentilmente cedido por Sergio Pupo para essa tese, no qual encontramos orientações e reflexões de Takao sobre sua dança-teatro em um "Treino de Butoh" que, nesse documento, se compõe pelo "Treino do Caminhar".

Imagens III – Treino de “Butoh” – Por Takao Kusuno



TREINO DE "BUTOH"

Por Takao Kusuno Ago/99

1a.DIA	
1- 歩行の練習 中腰で歩く	Treino do Caminhar Caminhar com cintura baixa (joelho levemente dobrado)
(1) 寸法の歩行 a. 寸法となって歩行する b. 天界と地界の間を歩くのではなく、移行する c.ガラスの目玉、頭に一つの目をつける d.見る速度より映る速度の方が速い e.足裏にカミソリの刃 f.頭上に水盤 g.蜘蛛の糸で関節が吊られている h.歩きたいという願いが先行して体が後ろから追いすがる i.歩みの痕跡が前方にも後方にも吊り下がっている。 j.ガラスの目玉、頭に一つの目をつける k.足裏に左ミソリの刃 l.頭上に水盤 m.胎内の森、からだの中の空洞に糸 n.既に眼は見ることを止め、足は歩むことを止めるだろう。そこに在ることが見る眼、歩む足となるだろう。	(1) Caminhar como uma Unidade de medida a.Caminhar tornando-se uma unidade de medida b.Não é o caminhar entre o espaço celestial e a Terra, mas se deslocar. c.Um olho de vidro. Grudar um olho no meio da testa. d.A velocidade do olhar é menos rápida do que a do refletir. e.Lâmina de navalha na planta dos pés. f.Uma bacia com água sobre a cabeça. g.As articulações estão suspensas com um fio de uma tela de aranha. h.A vontade de caminhar segue adiante, e o corpo a persegue, agarrada pela. i.Os rastros do Caminhar ficam dependurados à frente e atrás. j.Olhos de vidro. Grudar um olho de vidro na testa. k.Lâmina de navalha na planta dos pés. l.Uma bacia com água sobre a cabeça. m.Selva de centro-molares, fio de aranha no vazio dentro do corpo. n.Os olhos deverão ter parado de ver, os pés parado de caminhar. O ato de estar ali permitirá ao olho ver simplesmente, aos pés caminharem simplesmente.

1

o.歩みが途切れ途切れの不連続を要請し、空間の拡がりを促す。 p.寸法となって歩行する。	o.O Caminhar exige a descontinuidade, interrompida, e impele à expansão do espaço. p.Caminhar como se fosse uma unidade de medida.
(1)寸法 「精神集中ではなく無数の内包されている感情のために寸法になってしまった」ここで要請されているのは、無数の内包された感情を受け入れるために個人の主義などできない、ただ受け入れるだけの、緊張でも弛緩でもない、スーッと立つだけの、身の丈だけになってしまった状態が求められると解釈できる。	(1) Unidade de Medida (sunpō) "Não é pela concentração mental, mas pelo envolvimento de infinitos sentimentos que se torna numa Unidade de medida". O que se exige aqui é que, para se tornar um receptor dos infinitos sentimentos envolvidos, não há que se afirmar a individualidade. Entenda-se que: o que se exige é um estado de receptividade, sem tensão nem relaxamento, onde se está simplesmente de pé, apenas como uma unidade de medida igual ao tamanho do seu corpo.
(2) 軸をとる a.寸法となって歩行する。 b.天界と地界の間を歩くのではなく移行する。 c.頭上の水盤 これらは身体の軸のとりかたである。 「頭上に水盤」をイメージすることによって、頭はぐらつかず、あごが引かれ、一定の高さが保たれる。 そして天と地の間を寸法一単軸となって移行することによって、上下動のない、滑り足のようになって、すべるような歩行が生まれるのである。	(2)Retomar o Eixo(Jiku) a.Caminhar como uma unidade de medida. b.Não é caminhar entre o céu e a terra, mas, se deslocar. c.Bacia com água sobre a cabeça. São todos voltados para retomar o eixo do corpo. Ao se imaginar uma "Bacia sobre a cabeça", a cabeça não se move, o queixo se fixa no pescoço, e consegue-se manter uma altura constante. E, por se deslocar entre o céu e a terra, como uma unidade de medida, um eixo vertical, as passadas se tornam lisas, nascendo um caminhar como se estivesse deslizando sem movimento vertical.

（3）視線を消す	(3)Apagando o olhar.
d.ガラスの目玉、額に一つの目をつける。	d.Olhos de vidro. Grudar um olho na testa.
e.見る速度より映る速度の方が速い	e.A velocidade do olhar é menos rápida do que a da reflexão da luz.
f.奥歯の森の糸	f.Selva de dentes-molares.
額に一つの目をイメージすることで神経は額に集中し、そのことで背後（後頭部）からの視線が生まれる。	Ao se imaginar um olho na testa, a atenção se concentra na testa, e com isto nasce um olhar que vem por de trás (nuca).
さらに目玉が放置されて、ガラス玉になりやすくなる。	Além disso, consegue-se abandonar a visão ocular, facilitando a transformação em olho de vidro.
見るという意思をもたない、ガラス玉に風景が映る。	As cenas refletem num olho de vidro, que não possui intensão de olhar.
しかもより迅速な物理的作用によって正確な風景が映るのである。	Ademais, com a ação física ainda mais rápida, as cenas refletem de modo preciso dentro dos olhos.
さらに「奥歯の森」に糸を引っぱることで顔の表情が消える。	E ainda, ao se puxar os fios da "selva de dentes molares", apaga-se a expressão facial.
身体の中で最も内面を表出しやすいのは目である。	A parte do corpo que mais expressa o universo interior são os olhos.
例えば歌舞伎舞踊では目による表現法が発達している。	Exemplo: A dança de "Kabuki", desenvolveu bem expressão com os olhos.
しかし、逆に能は面をつけることにより、視線はもちろん、顔面の表情をも消失させた。そしてそのことにより、より深い表現を可能にしたと言われる。	O teatro "Nô", ao contrário, ao usarem as máscaras, apaga a expressão facial e o olhar. E com este recurso, viabilizou uma forma de expressão ainda mais profundo.
舞踏の身体は、その基本において、意思をもつ個人としての身体ではなく、まず物としての肉体そのものに立ち返ろうとした。	O corpo, no "butoh", na sua base, procurou o corpo desprovido de uma individualidade que possui uma própria vontade, mas um corpo como um objeto feito de carne e ossos.

その一つの手段として、人間の意思を最も表出しやすい、機能する目というものを消失させ、顔の表情を消すという方法を通じて普遍性をもつ白紙の身体への変換が企図されていたものであると考えられる。	E como um de seus recursos, procurou apagar a expressão dos olhos, que é onde mais tende a expressar a vontade humana, apagando desta modo a expressão facial. Pode-se considerar que o que se procurou é a transformação num corpo universal, igual a uma folha de papel em branco.
（4）足を消す（膝が緩む） g.裏にカミソリの刃。 h.蜘蛛の糸で関節が吊られている。 i.からだの中の空洞に糸 足の裏にカミソリの刃あれば、ベタ足で真直ぐに立つことはできない。 カミソリの刃に体重をかけまいとして、足の裏の接地点は極小となる。そこで浮遊感が生じ、膝は緩まざるを得ない。 そしてこの膝を可能とするのは腰の緩みである。 さらに腰が緩むことによって足の裏が機能して、強い動き、柔らかい動き、様々な動きへの対応、調整が可能になる。 又、様々な方向への移動も可能になる。 踊りは「空間の創造」であり、「膝が緩むことによって空間が創造」される。日本人は足の裏を大切にしてきた。足の裏から規定されたものである。膝の	(4)Apagar os pés (Relaxar o joelho) g.Lâmina de navalha na planta dos pés. h.As articulações estão dependuradas com um fio da teia de aranha. i.De fios de uma teia no interior vazio do corpo. Se há uma lâmina de navalha na planta dos pés, não se consegue permanecer de pé, ereto. Para não se colocar o peso, sobre a lâmina, os pontos de contato da planta dos pés se reduz ao mínimo possível. Aí nasce a sensação de flutuação, e os joelhos têm de ficar relaxados. E, o que viabiliza este joelho é a lombar relaxada. E com a lombar relaxada a planta dos pés funciona melhor, para um movimento mais leve, mais forte, etc., respondendo e se adaptando à grande variedade de movimentos. E possibilita o movimento para as diversas direções. A dança é a (criação do espaço), e (o relaxamento do joelho resulta na criação do espaço). O povo japonês valorizou a planta dos pés. A sua cultura se define a partir da planta

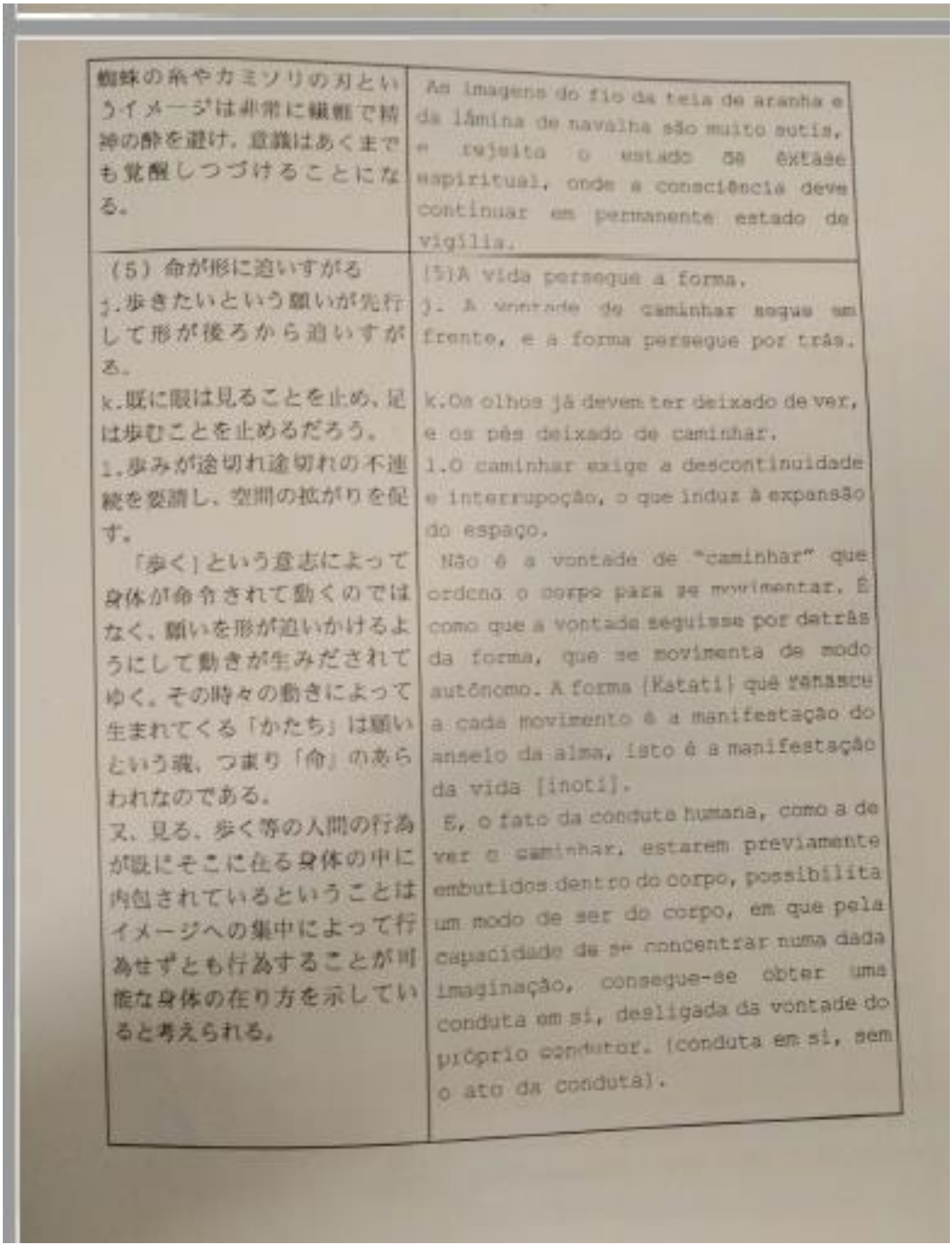
緩みを導くことは、舞踏の身体を導くうえで不可欠の条件であると考えられる。

「関節が目立つ」
動きを規定する関節を目立たなくするためには関節を蜘蛛の糸で吊ればよい。

これは関節に与えられた意志に基く機能を消失させることにより、身体を重力の支配下から超越させることに通じるものである。
そして空洞（ヌケガラ）となった身体は筋肉はもちろん、内臓さえもなくし、機能する身体の内容物を含め、全て消失した状態である。その空洞も糸で吊られる。この状態は筋肉もなく、関節も機能しない。

ところがどこにでも行ける、どんな動きも出来る身体という、さながら操り人形、あるいは薄さ、軽さをもった透明な紙のようなものでもあるといえる。操り人形のような非日常的身体を導くために実在し、機能する身体が消されて申ぐのである。そして特に浮遊感と膝の緩みに見る足の実在と機能の消失が空間の創造、拡大に結び付いて重視される。

dos pés. Deve-se considerar que a condução ao relaxamento do joelho é uma condição sine qua non para preparar o corpo ao Butoh.
[A articulação em destaque]
Para que a articulação, que define os movimentos não fiquem tão em destaque, basta dependurá-las com fios de uma teia de aranha.
Deve-se apagar as funções da vontade que comandam as articulações, deste modo resultando na liberação do domínio da força da gravidade sobre o corpo.
Então, o corpo que se tornou vázio (casco de cigarra), despoja-se de músculos, e mesmo de seus órgãos, ficando num estado de total perda das funções e do conteúdo. E até mesmo este vazio fica pendurado ao fio da teia. Neste estado não há músculos e nem o funcionamento das articulações.
Mas é um estado que se pode ir a qualquer lugar, capaz de qualquer movimento, como se fosse uma marionete, ou um papel transparente, fino e leve. Para se atingir um tipo de corpo invulgar, como a de uma marionete, o corpo existente e funcional deve ser apagado. E, ao destacar a importância da neutralização das funções e da existência dos pés, que vemos na sensação do flutuar e do relaxamento do joelho, o que leva à criação e expansão do espaço.



蜘蛛の糸やカミソリの刃というイメージは非常に繊細で精神の酔を避け、意識はあくまでも覚醒しつづけることになる。	As imagens do fio da teia de aranha e da lâmina de navalha são muito sutis, e rejeita o estado de êxtase espiritual, onde a consciência deve continuar em permanente estado de vigília.
(5) 命が形に追いすがる j.歩きたいという願いが先行して形が後ろから追いすがる。 k.既に眼は見ることを止め、足は歩むことを止めるだろう。 l.歩みが途切れ途切れの不連続を要請し、空間の拡がりを促す。 「歩く」という意志によって身体が命令されて動くのではなく、願いを形が追いかけるようにして動きが生みだされてゆく。その時々の動きによって生まれてくる「かたち」は願いという魂、つまり「命」のあらわれなのである。 又、見る、歩く等の人間の行為が既にそこに在る身体の中に内包されているということはイメージへの集中によって行為せずとも行為することが可能な身体の在り方を示していると考えられる。	(5)A vida persegue a forma, j. A vontade de caminhar segue em frente, e a forma persegue por trás. k.Os olhos já devem ter deixado de ver, e os pés deixado de caminhar. l.O caminhar exige a descontinuidade e interrupoção, o que induz à expansão do espaço. Não é a vontade de "caminhar" que ordena o corpo para se movimentar. É como que a vontade seguisse por detrás da forma, que se movimenta de modo autônomo. A forma [Katati] que renasce a cada movimento é a manifestação do anseio da alma, isto é a manifestação da vida [inoti]. E, o fato da conduta humana, como a de ver e caminhar, estarem previamente embutidos dentro do corpo, possibilita um modo de ser do corpo, em que pela capacidade de se concentrar numa dada imaginação, consegue-se obter uma conduta em si, desligada da vontade do próprio condutor. (conduta em si, sem o ato da conduta).

Arquivo pessoal. Gentilmente cedido a essa pesquisa por Sergio Pupo.

Treino de "Butoh"

Por Takao KusunoAgo/99

1º. Dia

I – Treino do Caminhar

Caminhar com cintura baixa (joelho levemente dobrado)

(1) Caminhar como uma Unidade de medida

a. Caminhar tornando-se uma unidade de medida
b. Não é o caminhar entre o espaço celestial e a Terra, mas se deslocar.
c. Um olho de vidro. Grudar um olho no meio da testa.
d. A velocidade do olhar é menos rápida do que a do refletir.
e. Lâmina de navalha na planta dos pés.
f. Uma bacia com água sobre a cabeça.
g. As articulações estão suspensas com um fio de uma teia de aranha.
h. A vontade de caminhar segue adianta e o corpo persegue, agarrada nela.
i. Os rastros do Caminhar ficam dependurados à frente e atrás.
j. Olhos de vidro. Grudar um olho de vidro na testa.
k. Lâmina de navalha na planta dos pés.
l. Uma bacia com água sobre a cabeça.
m. Selva de dentes-molares, fio de aranha no vazio dentro do corpo.
n. Os olhos deverão ter parado de ver, os pés parado de caminhar. O ato de estar ali permitirá ao olho ver simplesmente, aos pés caminharem simplesmente.
o. O Caminhar exige a descontinuidade interrompida, e impele à expansão do espaço.
p. Caminhar como se fosse uma unidade de medida.

(1) Unidade de Medida (sunpô)

"Não é pela concentração mental, mas pelo envolvimento de infinitos sentimentos que se torna numa Unidade de medida". O que se exige aqui é que, **para se tornar um receptor dos infinitos sentimentos envolvidos, não há que se afirmar a individualidade**. Entenda-se que: **o que se exige é um estado de receptividade, sem tensão nem relaxamento, onde se está simplesmente de pé, apenas como uma unidade de medida igual ao tamanho do seu corpo**.

(2) Retomar o Eixo (Jiku)

a. Caminhar como uma unidade de medida.
b. Não é caminhar entre o céu e a terra, mas se deslocar.
c. Bacia com água sobre a cabeça.

São todos voltados para retomar o eixo do corpo.

Ao se imaginar uma "Bacia sobre a cabeça", a cabeça não se move, o queixo se fixa no pescoço, e consegue-se manter uma altura constante.

E, por se deslocar entre o céu e a terra, como uma unidade de medida, um eixo vertical, as passadas se tornam lisas, **nascendo um caminhar como se estivesse deslizando sem movimento vertical**.

(3) Apagando o olhar.

d. Olhos de vidro. Grudar um olho na testa.

e. A velocidade do olhar é menos rápida do que a da reflexão da luz.

f. Selva de dentes-molares.

Ao se imaginar um olho na testa, a atenção se concentra na testa, e com isto nasce um olhar que vem por de trás (nuca).

Além disso, consegue-se abandonar a visão ocular, facilitando a transformação em olho de vidro.

As cenas refletem num olho de vidro que não possui a intensão de olhar.

Ademais, a ação física ainda mais rápida, as cenas refletem de modo preciso dentro dos olhos.

E ainda, ao se puxar os fios da "selva de dentes molares", apaga-se a expressão facial.

A parte do corpo que mais expressa o universo interior são os olhos.

Exemplo: A dança de "Kabuki", desenvolveu bem a expressão com os olhos.

O teatro "Nô", ao contrário, ao usarem as máscaras, apaga a expressão facial e o olhar. Em com este recurso, viabilizou uma forma de expressão ainda mais profunda.

O corpo, no "butoh", na sua base, procurou o corpo desprovido de uma individualidade que possui uma própria vontade, mas um corpo como um objeto feito de carne e ossos. E como um de seus recursos, procurou apagar a expressão dos olhos, que é onde mais tende a expressar a vontade humana, apagando deste modo a expressão facial. Pode-se considerar que o que se procurou é a transformação num corpo universal, igual a uma folha de papel em branco.

(4) Apagar os pés (Relaxar o joelho)

g. Lâmina de navalha na planta dos pés.

h. As articulações estão dependuradas com um fio da teia de aranha.

i. Os fios de uma tela no interior vazio do corpo.

Se há uma lâmina de navalha na planta dos pés, não se consegue permanecer de pé, ereto.

Para não se colocar o peso, sobre a lâmina, os pontos de contato da planta dos pés se reduzem ao mínimo possível.

Ali nasce a sensação de flutuação, e os joelhos têm de ficar relaxados. E, o que viabiliza este joelho é a lombar relaxada. E com a lombar relaxada a planta dos pés funciona melhor, para um movimento mais leve, mais forte, etc... respondendo e se adaptando á grande variedade de movimentos.

E possibilita o movimento para as diversas direções.

A dança é a [criação do espaço], e [o relaxamento do joelho resulta na criação do espaço].

O povo japonês valoriza a planta dos pés. A sua cultura se define a partir da planta dos pés. Deve-se considerar que a condução ao relaxamento do joelho é uma condição sinequa non para preparar o corpo ao Butoh.

[A articulação em destaque]

Para que a articulação, que define os movimentos não fique tão em destaque, basta dependurá-las com fios de uma teia de aranha.

Deve-se apagar as funções da vontade que comandam as articulações, deste modo resultando na liberação do domínio da força da gravidade sobre o corpo.

Então, o corpo que se tornou o vazio {casco de cigarra}, despoja-se de músculos, e mesmo de seus órgãos, ficando num estado de total perda de funções e do conteúdo. E até mesmo este vazio fica pendurado ao fio da teia. Neste estado não há músculos e nem o funcionamento das articulações.

Mas é um estado que se pode ir a qualquer lugar, capaz de qualquer movimento como se fosse uma marionete, ou um papel transparente, fino e leve. Para se atingir um tipo de corpo invulgar, como a de uma marionete, o corpo existente e funcional deve ser apagado. E, se destaca a importância da neutralização das funções e da existência dos pés, que vemos na sensação do flutuar e do relaxamento do joelho, o que leva à criação e expansão do espaço.

As imagens do fio da teia de aranha e da lâmina de navalha são muito sutis, e rejeitam o estado de êxtase espiritual, onde a consciência deve continuar em permanente estado de vigília.

(5) A vida persegue a forma.

j. A vontade de caminhar segue em frente, e a forma persegue por trás.

k. Os olhos já devem ter deixado de ver, e os pés deixado de caminhar.

l. O caminhar exige a descontinuidade e interrupção, o que induz à expansão do espaço.

Não é a vontade de "caminhar" que ordena o corpo para se movimentar. É como se a vontade seguisse por detrás da forma, que se movimenta de modo autônomo. A forma {Katati} que renasce a cada movimento é a manifestação do anseio da alma, isto é a manifestação da vida [inoti].

E, o fato da conduta humana, como a de ver e caminhar, estarem previamente embutidos dentro do corpo, possibilita um modo de ser do corpo, em que pela capacidade de se concentrar numa dada imaginação, consegue-se obter uma conduta em si, desligada da vontade do próprio condutor. (conduta em si, sem ato da conduta).

Muitos elementos do Butoh como filosofia parecem apresentar-se no "treino do caminhar", proposto por Takao Kusuno. Abordarei aqui alguns deles, percebendo que estudos sobre esse treino podem estender-se e desdobrar-se infinitamente, em muitas outras pesquisas, práticas e leituras.

2.3.1. Apagar as funções da vontade

> A carne é tão repleta de fluxo, de atmosfera, de sombra, de luz, de partículas, de elementos moleculares, que é como se ela perdesse suas formas e sua presença. (Tatsumi Hijikata)

Em seu "treino de Butoh", Takao convida-nos a adentrar a **"um estado de receptividade, sem tensão nem relaxamento, onde se está simplesmente de pé", tornando-nos "um receptor dos infinitos sentimentos envolvidos"**. Para que isso se torne possível, **"não há que se afirmar a individualidade".** Estado de presença que parte da ausência de uma percepção limitada de si, restrita a definições prévias ou isolada do todo. Takao nos propõe a **"apagar as funções da vontade que comandam as articulações",** e permitirmo-nos ser dançados(as/es) por esse encontro ilimitado entre o interno e o externo, dando passagem à dança do efêmero que, inevitavelmente, nos surpreende. Os **olhos param de ver e os pés param de caminhar, ao mesmo tempo em que "o ato de estar ali permitirá ao olho ver simplesmente, aos pés caminharem simplesmente"** ... recordo-me do título do vídeo realizado por Marcelo Gabriel e Dorothy Lenner em homenagem à Takao: "Um caminho sem passos".

Não há músculos nem articulações, mas pode-se "ir a qualquer lugar", como uma "marionete". Para Kazuo Ohno, o corpo que dança Butoh deveria permitir-se ser dançado, como uma marionete do universo - estado de receptividade. Articulações suspensas "com um fio de teia de aranha", e pés que flutuam sobre um fio de navalha ou caminham sobre ovos, dançam junto a um quadril, que pesa em direção à terra: "Ele falava assim: sinta o seu quadril pesando em direção ao centro da terra, os seus pés se apoiam sobre ovos sem quebrá-los" (PUPO, anexo, p.p.148-149).

Imagens "muito sutis", que "rejeitam o estado de êxtase espiritual", porém, mantêm a consciência "em permanente estado de vigília", em "sonho do espírito", como percebe Dorothy Lenner:

> Para mim o Butoh é uma meditação, eu transformo totalmente, porque eu apago tudo, e entro numa espécie de transe... não tô no transe total porque aí você perde a noção de tudo, mas não sou mais eu deixo vir o que precisa vir nesse momento... (DOROTHY LENNER, anotações pessoais)

> Porque o Butoh é uma filosofia, não só de trabalho, mas de vida né? Então pra mim, o Butoh é a meditação. Então tanto quando eu tô trabalhando sozinha e quando eu tô performando...é como a meditação, mas eu entro assim num estado de, como de transe, é transe mas não total, porque total eu estaria fora de contato, então eu fico muito emocionada mas ao mesmo tempo é a meditação, então para mim é assim como uma catarse quando eu tô trabalhando com as outras pessoas... (LENNER, anexo, p. 2)

Em suas aparentes contradições, nascidas de uma intimidade com o efêmero e suas transformações, bem como de uma perspectiva não dualista, Takao nos traz, em seu "treino do caminhar", diálogos com proposta de Hijikata[148], na qual o corpo é o lugar de onde nasce a criação, e é ele quem move-se primeiramente, trazendo consigo a "alma", quando, em seu treino, nos diz: "**A vida persegue a forma** [...] Não é a vontade de "caminhar" que ordena o corpo para se movimentar. É **como se a vontade seguisse por detrás da forma, que se movimenta de modo autônomo**"; ao mesmo tempo, assim como Kazuo Ohno, Takao parece acreditar que a alma carrega consigo as sementes da criação, de onde brotam os percursos que movem o corpo: "**A vontade de caminhar segue adiante e o corpo persegue, agarrada nela**". Parece haver de fato, no cerne das três perspectivas, uma ruptura de dualidades entre corpo e alma. Takao nos propõe abandonar a vontade e, ao mesmo tempo, mover-se por ela. A forma/vontade "renasce a cada movimento", como "manifestação do anseio da alma", e assim, "manifestação da vida". Com a "capacidade de se concentrar numa dada imaginação", por meio de atos simples, como ver e caminhar, "consegue-se obter uma conduta em si, desligada da vontade do próprio condutor (conduta em si, sem ato da conduta)", composta do todo, interno e externo, e da dança dos instantes, evanescentes e inusitados, como a flor de Zeami.

Também para Kazuo Ohno, o corpo que dança Butoh deveria abandonar sua vontade individual, e perceber-se no útero do universo, sendo movido por ele: "o útero do cosmos, o palco da minha dança é o útero, é o interior do ventre". (OHNO, 2016, p.28). Cícero Mendes nos revela a maneira como essa reflexão encontrava ecos em seu aprendizado com Takao Kusuno e Felícia Ogawa:

[148] Ver página 145.

> Eu tinha uma convivência com Felícia e Takao, nos finais de semana eu ia pra lá, passeava com cachorro Shiro, e ela me dava umas aulas... Na primeira aula ela me falou: "**Cícero, o artista tem se colocar no lugar como se fosse um útero, tem que habitar como se fosse um útero**". E eu falei: "Meu Deus do céu, será que vou conseguir isso?". E eu ia assistindo aos vídeos, e ela falou tanta coisa... Claro que hoje eu entendo, mas naquela instância não...e eu deixava ela falar, e não falava nada, nem perguntava também [...] eu era imaturo, ingênuo...E ela foi me dando uns livros. [...] E aí eu falei com ela: "Felícia, então, eu já li isso, achei interessante, mas o que você quer dizer com útero?". E ela me respondeu: "**Cícero o útero é um lugar onde a vida, ela é tudo**". "Como assim Felícia?". "**É o útero onde você é animal, você é planta, você é homem, você é mulher, você é menino, você é bicho, você é universo", ela falou cosmos né**? .... (MENDES, anexo p.218)

O feto, que se move no útero da mãe, dança em uma indistinção entre as próprias sensações e as sensações daquele corpo em que habita, e que habita ao ambiente e ao cosmos. Estar no útero é, ao mesmo tempo, dançá-lo e ser dançado por ele, em um devir constante, onde as formas brotam, tomam corpo, e desvanecem, sem mimeses, sem querer sê-las.

> 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 no nosso pensamento. (OHNO, 2016, p.28)

Colocar-se, como artista(e) no espaço, como no útero, seria também permitir-se morrer e renascer incontáveis vezes, em incontáveis metamorfoses e formas possíveis, como reflete Hijikata: "Novamente e novamente, nós renascemos. Não é suficiente simplesmente ter nascido do ventre da mãe. Muitos partos são necessários. Renascer sempre e em toda parte. Novamente e novamente. (HIJIKATA, *apud* PERETTA, 2015, p.87).

Dançar Butoh, trazê-lo como filosofia, envolve perceber o corpo imerso no todo, indistinguível, poroso, em transformações. Kazuo Ohno relata que algumas palavras ditas por sua mãe, quando a mesma se encontrava entre a vida e a morte, tornaram-se as raízes e o esteio de seu Butoh. Essas palavras convidavam-no a dançar como um peixe dentro da água, e ser dançado por um linguado que nada dentro de si; ser dançado por algo que se move dentro e fora, que transforma o corpo em possibilidades que ultrapassam os limites de si.

> Pode-se dizer que as últimas palavras de sua mãe são ainda o esteio de sua vida, em Butoh: "Dance como um peixe dentro d`água!". Kazuo Ohno refere-se a este ensinamento como a "palavra da vida". [149]

> Quando minha mãe estava para morrer [...] com a consciência já meio abalada, sussurrou, entre procurar e fitar algo, num tom aliviado e feliz: "Tem um linguado nadando dentro de mim". Foram as suas últimas palavras, que tomei como sendo seu testamento. [...] Através das palavras de minha mãe, captei as "palavras da vida". As raízes que sustentam o butoh são a própria vida e o espírito, a alma.[150]

De modo semelhante, Hijikata (1988) revela-nos que seu Butoh se faz presente no vento daruma[151], vento-neve, que invade as salas, e torna tudo - espaço/corpos/neve/vento - vento daruma. Vento daruma que se encontra com o fogo e instaura nova metamorfose nesse corpo-todo. Corpo-lama, terra-água, indistinguível do todo, que lança a si mesmo às chamas, que se transforma, morre e renasce em outras formas, incontáveis vezes. "O vento daruma entra no salão, e isso já é butoh". (HIJIKATA, 1985, in TDR, 2000, p. 72).[152]

> Onde começa a chuva e onde termina? O espaço circundante também se confunde nesse período de chuva sem começo nem fim, e não há mais distinção entre tempo e espaço. E me pergunto se, como o repolho podre, vou acabar estragando tudo. Esse é o "*ma*" sobre o qual eles falam tanto na dança kabuki japonesa (*nihon buyoh*)[153]. Esse "*ma*" também apodrece. Eu chamo de "*ma* apodrecendo". Este "*ma* apodrecido" é terrível. E eu faço uma fuga rápida para o armário. Nada disso podia ser percebido de fora, mas eu estava lutando desesperadamente com essas coisas. (HIJIKATA, 1895, in TDR, 2000, p. 76)[154]

Hijikata revela que, ao perguntar-se acerca dos limites das coisas, "onde começa" e "onde termina" - chuva, corpo, espaço, tempo - o *Ma*, espaço entre, que desperta a percepção da inexistência de fronteiras entre todas elas, "apodrece". Para além de automatismos, individualismos, e movimentos que cessam suas descobertas nas

---

[149] Texto inicial, sem assinatura, provavelmente escrito por Ameir, Felícia e Takao, presente na página 4 do **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh.** Intercâmbio Cultural Brasil – Japão -Argentina – 1986. Org.: BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986.

[150] OHNO, 1986, p.28.

[151] Wind daruma

[152] The wind daruma goes into the parlor, and that already is *butoh*.

[153] "*Ma*" refere-se ao espaço entre. Na dança e na música japonesas, a palavra significa uma batida em repouso ou uma batida entre as palavras que produz um ritmo esperado. "Ma" refers to the space between. In Japanese dance and music, the word means a resting beat, or a beat in between words which produces an expected rhythm. (HIJIKATA, 2000, p.79, tradução da autora e de Marlon Fabian)

[154] Where does the rain start and where does it end? The surrounding space too gets mixed up in this time of rain with no start and no end, and there is no longer any distinction between time and space. And I wonder if, like the rotting cabbage, I will end up rotten to the core. That is the "ma" that they talk so much about in Japanese kabuki dance (*nihon buyō*). That "ma" also rots. I call it "rotting ma." This "rotting ma" is terrible. And I make a quick escape into the closet. Nothing of this could be perceived from without, but I was grappling desperately with these things.

superfícies, o Butoh, e a experiência do *Ma*, nos propõe uma entrega ao que ainda não se sabe, ao ilimitado, como reflete Kazuo Ohno (2016, p.40):

> **Ao entrar num determinado sentimento, nesse sentimento, procure não se afastar dele; será que assim, só com ele, você já não adentra num mundo sem limites? Não deixem que essa emoção mude a cada instante, penetrem nela profundamente, até onde for possível, com firmeza. Podem pular, podem saltar, podem rolar, podem fazer o que quiserem que essa emoção não se desprende.** Só não pode ser um sentimento qualquer. Quando vocês o encontrarem, "ah, é este"", tomem-no como base. Por que então não urdir um tecido que atinja os céus, só com esta emoção, convictos, até o fim?
> **A partir do interior de um determinado sentimento, será que não podemos penetrar num mundo infinito? Uma vez lá, todo o resto é liberdade**.

O *Ma* parecia se fazer presente nas palavras acima, quando Kazuo Ohno sugere que "ao adentrar num determinado sentimento", procuremos não nos "afastar dele", mas desbravá-lo, permitir que se mostre, nos transforme e que desenhe seus caminhos em nosso corpo-espaço, sem interrompê-los, como Dorothy sugeria a mim. Sustentar o *Ma*, e assim disponibilizar-se a adentrar, radicalmente, ao ilimitado e infinito daquela imagem. De modo semelhante, Takao e Felícia refletem:

> O impulso interior **nasce na situação-limite, em plena situação de dúvida e fragmentação. O possível se ativa quando, por um instante, há o abandono de si mesmo**. O movimento que nasce da existência e o mecanismo do corpo com que depara nesse instante tornam-se o primeiro passo da dança, o que confirma a existência **do fenômeno físico da ação que nasce das situações-limite**.
>
> Ao deparar com essa situação e tomar consciência dela, é possível perceber que **no momento do abandono de si mesmo chega-se perto do corpo que "se torna**". […] O passo de dança, pendurado, levantado, desmontado. Uma figura em pé, com todas as suas forças, sustentada apenas por um pilar em cinzas, que sopradas pelo vento vão pelos ares a lugares inimagináveis. O vôo livre pelo espaço transforma-se no caminhar da dança. **O instante que abraça infinitas condições. O instante que abraça infinitas mudança**s. O **físico-corpóreo em "trans-formação". O corpo que transforma o espaço. Faz-se aqui presente**. (KUSUO; OGAWA, 2006)[155]

O convite a adentrar e sustentar o tempo/espaço *Ma* também se faz presente nesse trecho, quando Takao e Felícia convidam-nos a vivenciar a "situação-limite, em plena situação de dúvida e fragmentação" a partir da qual "o possível se ativa quando, por um instante, há o abandono de si mesmo" e atingimos "o instante que abraça infinitas

[155] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

condições", "infinitas mudanças", o corpo em transformação "que transforma o espaço". Sobre as relações entre os impulsos, as "vontades", o abandono de si e o *Ma*, Cícero Mendes revela:

> [...] eu não consigo simplificar, mas também não é algo muito complexo de entender o *Ma*, porque não é um caminho que se entende por uma razão lógica [...] esse *Ma* é um tempo [...] é como se tivesse um tempo para ele, e aquilo aflorar [...] o Takao falava muito isso, então ele falava assim: "**Quando vier aquele impulso, calma, calma, escuta, traz o *Ma*, escuta mais aquilo... o impulso é só um convite...é como se fosse um convite a ouvir...não é um comando! Aí quando escuta...aí dança junto com a alma**!". (**CA:** Carolina de Pinho, **CM:** Cícero Mendes, anexo, p.223)

"Quando vier o impulso" à dança, a vontade - escutar, perceber, dentro/fora, trazer o *Ma*, "escutar ainda mais", para que se torne possível "dançar junto com a alma"!

"Por isso, sempre falo para não ficarem passando de um sentimento para o outro, é preciso adentrar fundo numa coisa só. Se não, nem mesmo você se convence". (OHNO, 2016, p. 164).

Hiroshi Nishiyama, discípulo de Kazuo e Yoshito Ohno ao longo de muitos anos, em suas aulas, dizia-nos que nós, ocidentais, em geral tentávamos dançar muitas coisas de uma só vez. Mostrava-nos a quantidade de movimentos que realizávamos em uma dança de apenas cinco minutos, em gestos que mal iniciavam-se e já interrompiam-se gerando diversos outros. Nishi sugeria que escolhêssemos apenas um desses impulsos, e deixássemos que ele se mostrasse até o fim, até onde precisava ir, para além de nossa vontade e controle, que permitíssemos que nos surpreender.

O Cícero Mendes entende que o ilimitado da imagem ganha existência ao lidarmos, de outro modo, com a "vontade" e os impulsos ao atentarmo-nos ao *Ma*:

> [...] porque a imagem [...] ela não é o eterno, sabe? [...] a gente tem que procurar o eterno dessa imagem. E se a gente se apreende na primeira imagem [...] ela atrapalha a passagem [...] aí Carol, eu não vou com uma intenção [...] principalmente quando eu entro em cena, e é muito difícil acalmar o *Ma*, porque a gente já quer fazer movimento [...] ficar na superficialidade dele né? E não numa imersão [...] para cada um é diferente sabe? O *Ma* [...] pra cada momento [...] sabe uma gotinha de água quando pinga? Ela não forma aquela onda? Mas [...] ela ainda continua descendo até o fundo do mar...e aí, o mar não é o vento que movimenta, aí o mar passa a ser movimentado, que é lá em cima, que a gente acha que é só o vento e não é...**é todo um movimento de vida que tá lá em baixo, que se movimentando lá em baixo, esses movimentos também sobem, somam com o vento, e faz todo aquele movimento que a gente acha que é o mar**...Entendeu mais ou menos, assim?
> CA: É uma desidentificação né?
> CM: É...pronto, nossa, você reverberou muito bem...é isso Carol, exatamente isso! Nossa, você trouxe essa palavra mesmo, nossa... [...] Exatamente Carol, porque aí um caminho que o Butoh achou, que isso é seu diferencial na arte...

> porque o Butoh, ele traz essas imagens, por exemplo ele traz uma rosa, traz um animal, traz uma planta... [...] Nossa, Carol, aquele *fundoshi*, aquele pedaço de pano, que para minha ignorância era um pedaço de mulambo, sabe uma tirinha? Demorei a usar aquilo entende? Até eu entender que aquilo ali é a roupa da essência do corpo, do movimento...não é um corpo, é uma roupa do movimento...E que aquele *pancake* no corpo é uma pele. A pele do sujeito artístico que eu vou dançar, do sujeito artístico que eu construí. E que **esse sujeito artístico, ele não é um elemento só, ele...ele é todos...O Kazuo chama de alma né? Que abrange né?** (CA: Carolina de Pinho, CM: Cícero Mendes, anexo, p.232)

Uma "desidentificação". De modo semelhante, o *Ma* foi descrito por Takao e Hideki (nesse momento tradutor de Takao e assistente de direção) a Sergio Pupo, associado à percepção do corpo como parte do todo:

> Eu lembro que ele tinha muita consideração comigo, e ele pedia pro Hideki trocar em miúdos né...Ele sobre-explicava pra mim, acho ele tinha aquela noção de que eu era mais jovem, de que não entendia muito direito...então o Hideki sempre vinha com uma analogia, uma imagem que me ajudava...assim, como: "sabe quando...".
>
> "Sabe quando você está numa praia e às vezes tem uma pessoa sozinha na praia e um pássaro passa nas ondas e pega um peixinho, e aquela água onde o pássaro tocou cria uma...aquela a água meio parada, de repente passa uma gaivota passa para pegar um peixinho e cria uma ondulação assim...um ponto na água que ele belisca...**tudo isso é *Ma***". (PUPO, anexo, p.141)

Corpo que se move para além da "vontade": "A sensação, em algum lugar dentro de seu corpo, de que seu braço não é realmente seu braço esconde um segredo importante. As raízes do butoh estão escondidas lá." (HIJIKATA, 1895, in TDR 2000, p. 75)[156]

Hijikata (idem, p.78-79) concebe seu Butoh inspirado nos bebês (dos quais ele foi um deles) que, abandonados em cestos ao longo de todo um dia (enquanto os/as/es adultos/as/es trabalham), choram, urinam, defecam, até que "**aprendem a brincar com seus próprios corpos como brinquedos, aprendem a arrancar a escuridão e a comê-la**". Corpos que deixam de reconhecer movimentos de si próprios, "porque **viveram e morreram repetidamente**"[157]. Corpo que é também "uma caixa vazia", "urnas funerárias", "tronco de vime" (idem), metamorfoses. Experienciar a morte e renascimentos, **outros corpos em nossos corpos**.

---

[156] The feeling somewhere inside your body that your arm is not really your arm conceals an importante secret.

[157] There they learn to play with their own bodies as toys, they learn to pluck the darkness and eat it. At dusk the children are taken from the baskets. Because their legs are all folded up, they can neither stand nor stretch their legs. [...] Children and working adults, because they have lived and died repeatedly, trot along on two sticks, without bending the joints of their legs. (trad. da autora e de Marlon Fabian)

"Depois de vivenciar o mundo dos mortos, você é uma pessoa totalmente outra. A olho nu, quase nenhuma mudança, mas a diferença é radical. Se possível, gostaria que houvesse uma aventura." (OHNO, 2016 p.60)

"Situações-limite", "se possível, gostaria que houvesse uma aventura". Kazuo Ohno (2016, p.74) dizia "não vamos conseguir se não levarmos o disparate até o limite, não acham?".

Algo como uma "selva de dentes-molares"[158] que devora as "formas efêmeras" do pensamento (HIJIKATA, *apud* UNO, 2018, p.53), e faz "dançar o céu da boca", ao mesmo tempo em que "apaga-se a expressão facial"[159].

Haroldo Alves dizia que Takao lhes sugeria "dançar com o céu da boca". Essa proposta parecia ativar a expressão facial. Há, por outro lado, a orientação de que se apague essa expressão, o que nos leva de volta às reflexões anteriores: apagar as vontades, permitir-se ser dançado(a/e), sentir, não "mostrar", dar passagem:

> **E:** Você conta que Takao falava pra você dançar com o céu da boca...
> **H:** É...Essa história de dançar com o céu da boca, todas essas falas que eu trago, que eu uso hoje, eu aprendi lá...ele falava isso, **você tem que sentir, não precisa de mostrar** a sua nuca, você sabe que ela tá atenta...o céu da boca, eu danço com o céu da boca [...] pra eu fazer isso aqui, **alguma força surgiu do meu corpo todo** [...] só aqui não tem vida [...] (**E:** Entrevistadora, **H:** Haroldo Alves, anexo, p.p. 259-260)

O rosto vivencia suas transformações como parte de "alguma força" que surge do todo, que toma o corpo inteiro por igual, como a imagem que nos trouxe Yoshito Ohno de uma rosa, com a qual deveríamos aprender, pois trazia em todo o seu corpo a mesma expressão, em cada um dos ângulos em que a víssemos. As reflexões e percepções acima encontram ecos no depoimento de Marco Xavier:

> **C:** Forte sua expressão facial em "O Olho do Tamanduá", já vinha da dança afro?
> **M:** Sim, um pouco do afro e um pouco do esforço.
> **C:** Haroldo conta que Takao o dizia para dançar com o céu da boca...Takao falava sobre o rosto, a expressão do rosto com você?
> **M:** Ele as vezes dizia para **desmanchar uma careta...deixar mais solto...deixar acontecer...**
> **C: Não fixar ne?**
> **M: Sim**. (**C:** Carolina de Pinho, **M:** Marco Xavier, anexo, p. 127)

[158] Treino do caminhar – Takao Kusuno.
[159] Idem.

"Deixar acontecer", dançar com o céu da boca, "imaginar um olho na testa, a atenção se concentra na testa, e com isto nasce um olhar que vem por de trás (nuca)"[160]. Segundo Takao, "a parte do corpo que mais expressa o universo interior são os olhos"[161]. Takao convida-nos a permitir que o olhar possua uma velocidade menor "que a do refletir". Ao realizar o *suriashi*, percebo que, durante um tempo, nossos olhos ainda parecem saltar inquietos pelo espaço, buscando antecipar-se ao corpo, aos acontecimentos, tentando encontrar respostas, definições e soluções. Depois de um período mais longo, os olhos relaxam-se, caminham junto ao corpo, que é movido pelo espaço, dentro e fora de si. Vindo ao encontro de tais percepções, deparo-me, ao longo da escrita, com o seguinte alerta de Kazuo Ohno (2016, p.56): "Nunca usem os olhos movendo-se para lá e para cá. Também não é preciso cerrá-los. Arregalem os olhos, como se vocês tivessem sido abandonados. [...] Os olhos assim, abertos. É o pensamento, chega a arrepiar.". Descansar os olhos, o controle, a busca e os excessos de seus movimentos, para que se torne possível dar passagem a universos internos/externos. Quando Kazuo Ohno diz "arregalem os olhos", compreendo que se remete àqueles instantes quando paramos os olhos abertos diante de alguma divagação ou meditação...estado de entrega...

Caminhar com um "olho de vidro que não possui a intensão de olhar". Takao afirma que, ao contrário da dança *Kabuki*, que "desenvolveu bem a expressão dos olhos", o teatro *Nô* "apaga a expressão facial e o olhar" e assim, esse último o inspira, pois, em sua percepção, viabiliza "uma forma de expressão ainda mais profunda".

Takao afirma que o Butoh "procurou o **corpo desprovido de uma individualidade que possui uma própria vontade**"[162]. Parece-me, portanto, que a proposta de Takao não seria de fato a "anulação da expressão facial", mas sim, da vontade individual, da identidade, do modo como o olhar cotidiano e identitário limita definições, afetos e possibilidades, em suas decisões rápidas e precisas. Interessava-se por criar espaços para que o olhar e a expressão se percam, encontrem os "sonhos do espírito" e se transformem, para além dos limites da individualidade. Mais uma vez e sempre: ser dançados(as/es), em indistinções entre o eu e o todo, em percepção da dissolução de si. Encontro correspondências entre tais percepções e a seguinte reflexão de Kazuo Ohno (2016, p.34):

> Os olhos, abertos assim. **Quando o espírito, de leve, foge por eles, lá de fora chega algo que se assemelha a um pássaro, um pássaro feito de espírito –**

[160] Idem.
[161] Idem.
[162] Idem.

> **será que ele conseguirá penetrar no seu espírito sem dificuldade? Seus olhos estão prontos para permitir sua entrada? Quando o pássaro está prestes a entrar, será que você dança com os olhos que o acolhem?** Sempre em movimento, com leveza **– é preciso dançar com leveza para que ele seja acolhido**. Como se **houvesse uma porta de entrada e de saída do espírito, uma porta fundamental**. Será que o que nasce com isso é a sua alegria ou a sua tristeza? O que se passa**? No seu ir e vir, o pássaro bate as asas – é a sua alma que bate asas de alegria? Ou seria de tristeza? A realidade muda a todo instante, não é mesmo? Cuide bem de seus olhos, existem danças assim, só de olhos. Veja bem, há todo um mundo que é apenas deles. Então é isso, vamos tentar com olhos assim.**

"Olhos abertos", para ver o "pássaro feito de espírito" e dar passagem expressão que ultrapassa o que se conhece de si, que se cria e se desfaz nos encontros, nas metamorfoses, no efêmero. Na relação entre as reflexões de Takao Kusuno e Kazuo Ohno sobre os olhos, recordo-me da orientação que Dorothy Lenner me trazia de Takao para a realização do *suriashi*: deveríamos permitir aos olhos mirar longe, atravessando a parede ("o espírito, de leve, foge por eles"), ao mesmo tempo em que passaríamos a enxergar dentro e fora, por meio do terceiro olho ("lá de fora chega algo que se assemelha a um pássaro, um pássaro feito de espírito – será que ele conseguirá penetrar no seu espírito sem dificuldade? Seus olhos estão prontos para permitir sua entrada?"). Como o esvaziamento do corpo, é necessário um esvaziamento do olhar, permitindo que as fronteiras entre os mundos interno e externo se desfaçam, e que de ambos seja gerada a dança. De modo aparentemente oposto, bem como profundamente semelhante, Hijikata reflete:

> Inseguros nos seus olhos cerrados e conscientes do medo da corrida no escuro, os homens de hoje não testam a si mesmos no confronto com a escuridão. E entrando no interior do corpo invisível, podemos ficar perdidos. Ser ameaçado pelos próprios olhos é assustador; entretanto, não podemos efetivamente confiar na dança de olhos abertos. A estrutura da sociedade funciona de acordo com a mente e, portanto, os homens de antigamente viviam como cegos, sem pensamentos maus e sem fugirem do perigo. (Hijikata, 2011, p. 14)

De "olhos cerrados", "entrando no interior do corpo invisível", podemos testar a nós mesmos(as/es) "no confronto com a escuridão", "ficar perdidos". Sermos ameaçados(as/es) "pelos próprios olhos", algo, segundo Hijikata, "assustador", porém, a "dança de olhos abertos" nos restringiria a um corpo de funcionalidades definidas "de acordo com a mente", algo no qual "não podemos efetivamente confiar. Guimarães Rosa, em seu conto "O espelho"[163], nos diz: "os olhos, por enquanto, são a porta

[163] ROSA, J. G. (1988). **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1962).

do engano*;* duvide deles, dos seus, não de mim". Os olhos abertos de Kazuo, bem como os olhos cerrados de Hijikata, buscam, por vias diversas, vias semelhantes: des-imbuir o olhar de suas buscas e significações, disponibilizar-se a ver percebendo, sentindo, dentro/fora, em outras dimensões, mais profundas e mais sutis. Hijikata relata que os "homens de antigamente viviam como cegos, sem pensamentos maus e sem fugirem do perigo", em afetos que acolhem o efêmero e os sentimentos inusitados, sem procurar criar sobre eles julgamentos, controles e identidades.

Nas práticas em Butoh, é possível notar que a modificação do olhar, seja da maneira como Takao nos propõe no *suriashi*, ou transformando-se em olhos de peixe, águia, gafanhoto (prática que vivenciei com Éden Peretta), é capaz de transformar todo o corpo.

> Vi os olhos de todos vocês. É, são muitos os que estão, assim...pensativos. Vou fazer assim, vou fazer assado, ficam sem saber para onde olhar. Nessa situação, os olhos são importantes. Do cosmos, o cosmos está inteiro reunido, condensado dentro dos olhos, como se eles mesmos fossem o cosmos. Assim, com os **olhos abertos**, conseguimos esvaziar a mente. Os olhos, como se olhassem longe, com as pupilas contraídas. **Olhos que não veem**, nos quais **nada entra, a não ser o cosmos**, que entra com facilidade. Foi aí que pensei que poderíamos ficar com a mente vazia. **Quando se busca, se está pensando – e assim não se consegue esvaziar a mente, nada se cria**.
>
> **Olhos abertos, que nada veem**. Estico os braços e nenhuma reação. Estes são os melhores olhos. **Olhos que não veem – não aqueles que, "tem isso, tem aquilo, e agora, o que fazer? Esvaziar a mente**. E isso, então significa que não estudamos? Não, pelo contrário. "Estudar, estudar, estudar, e jogar tudo fora?". Não, não é jogar fora. É o estudo que nos sustenta. Quando vejo uma dança assim, não precisa ser um movimento grande, pode ficar apenas de pé, fazer somente um pequeno movimento – ah, que lindo! (OHNO, 2016, p. 59)

Rompem-se, novamente e a todo o tempo, as perspectivas dualistas. Olhos abertos e fechados, que vêem e não vêem, pensam e não pensam. Há importantes diferenças nas palavras e no Butoh de Hijikata, Kazuo e Takao, e convergências completas. Acolher o que vem de fora e de dentro, dor e prazer, deixar-se morrer nesse afeto, deixar passar o que brota dele, em chamas, morrer novamente. Depurar os impulsos, desapegá-los do ego, deixar o ego se perder, habitar o limiar, e então, dar passagem. Dançar pode ser a própria imobilidade, em latência.

> No final desse silêncio paciente,
> hospede-se na crisálida imaginada, e,
> desta vez, através dos buracos vedados
> voe para o mundo de fora. (poema Takao Kusuno)

Estágio de latência, hospedar-se nele, habitar o *Ma*... Crisálida:

> [Zoologia] Terceiro estado do ciclo de vida da borboleta, falando do estágio em que a lagarta atinge o seu desenvolvimento completo, solta a pele e produz a dura casca protetora da crisálida.[Por Extensão] Casulo que envolve essa lagarta e, geralmente, fica dependurado até ao final do processo de metamorfose.[Figurado] Coisa latente, em estado de latência, de embrião.[Figurado] O que é latente, não consolidado nem completamente terminado; em estágio de preparação, geralmente esperando que algo se efetive.[164]

Um corpo crisálida, ainda fechado, em latência, deixando vir aos poucos, a palavra-carne, o *Ma*, espaço-tempo entre - lugares, estados - tempo da metamorfose, vazio cheio de potência, e então, "através dos buracos vedados" desse corpo que já vivenciou mortes e renascimentos, "voe para o mundo de fora".

> Estado – Akaji Maro diz que dançar butô é explorar os espíritos que viveram no intervalo de tempo/espaço que os japoneses chamam de *Ma*. Você concorda?
> Takao – Com meu corpo posso entrar no *Ma*. Posso diminuir o espaço. Se fico envaidecido o *Ma* não se expande. Existe um limite espacial. Acho que a raiz do butô é a relação com o eterno. Algo circular, que vai e volta. Esse é o mundo livre que o butô permite que ganhe existência. Aí a vida e a morte estão sempre juntas. **Tem a ver com a eternidade, com a ausência de limites.** (KUSUNO, In: GREINER, 1997[165])

Metamorfoses do corpo - um aspecto fundamental nas matrizes poéticas do Butoh, da Kazuo Ohno, de Tatsumi Hijikata e de Takao Kusuno...

2.4. Metamorfoses

> O espírito está sempre em movimento. Despedaçado, dilacerado, ele aumenta. Cresce. Diminui. Fica assim, parado. O que é isso? Já tivemos certos momentos de resistência mas, de repente, pode ser apenas preguiça. A partir daí, um monte de coisas podem começar a se mover; existe movimento, eu sei. O que não sei é se esse movimento é soul dance. Está apenas pensando com a cabeça, fazendo sem se dar conta, ou está dançando para expressar o espírito?
> (Kazuo Ohno)

Estados, nuances, transformações, o efêmero de que se compõem a vida, a morte e o Butoh. Em seu poema, Takao desvela um corpo crisálida, em latência, prestes à

[164] Disponível em: https://www.dicio.com.br/crisalidas-2/. Acesso em: 07 de mar. de 2021.
[165] Disponível em anexo, p. 184

metamorfose e ao vôo. Em seu "treino do caminhar", Takao revelou que, no Butoh, o corpo torna-se "vazio" como um "casco de cigarra', em "estado de total perda de funções e do conteúdo". Sergio Pupo (anexo, p.150) entende a proposta de um esvaziamento de si, nos processos criativos de Takao, como uma forma de acesso à experiência do *Ma*: "Outra coisa que ele usava pra gente se achar, e achar esse *Ma*, era a ideia de que... quando você às vezes não sabia o que fazer, às vezes ele cultivava bem a ideia de ficar parado, pra esvaziar... Então a ideia de esvaziar... a gente explorou bastante."

A ideia de um "corpo vazio", *karada*, parece relevante também a Tatsumi Hijikata e a Kazuo Ohno. Segundo Peretta (2015, p.86), o(a/e) dançarino(a/e) de Butô disponibiliza-se a "esvaziar o seu *shintai*– o corpo social –, transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades de matéria [...] para tentar acessar os estratos profundos do *nikutai"* (idem, p.99). O *nikutai* (compreendido como "corpo de carne" por Éden Peretta e Tatsumi Hijikata; e como "corpo poético", para Ana Medeiros, Yoshio e Kazuo Ohno) dá passagem a memórias, não apenas de si, como também de outros seres e objetos que o constituíram, que o permeiam e o afetam, de suas ancestralidades e do universo. Yoshito Ohno, quando indagado por Ana Medeiros sobre o que gostaria de deixar para as pessoas que dançaram com ele e que o admiram, reflete sobre o Butoh, e revela:

> Quero ensinar para eles que cada ser humano é uma obra de arte, e por isto a importância do **cultivar a vida**. O Butoh é o **encontro da essência de cada um com sua existência (vida, cotidiano)**. Este é o tema mais importante para mim no Butoh: "valorize sua vida". **Dentro deste tema encontramos as subdivisões do** "**criar o Corpo do Butoh, *Karada***" (Butoh Body): encontrar o espaço, *kamihitoe* (um espaço de papel), encontrar seu corpo, caminhar, lenço de papel, *tateme* (os temas são poucos). **A essência do Butoh está na simplicidade e na escuta contínua de cada indivíduo consigo e com o mundo à sua volta**.[166]

No trecho acima, Yoshito Ohno associa o corpo *karada* ao corpo do Butoh, um corpo vazio de existência absoluta, que se concebe a partir do cultivo de si, que se move pela escuta dos universos internos e externos, e das relações que os envolvem. A pesquisadora e dançarina Tamia Rivero, em seu curso "*Masterclas: Filosofía Oriental & Danza Teatro*", publicado em seu canal "*Práticas del Cuerpo*"[167], define:

> *Karada* - originalmente significava cadáver, *kara* significa "recipiente da alma", o que se refere a um estar vazio como estado, e esclarecemos que não

[166] Disponível em: http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/2016/07/diario-do-japao-4-entrevista-com.html. Acesso em: 02 de ago. de 2019.
[167] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dYy0v4en4Zk. Acesso em: 31 de mar. de 2022.

> falamos de alma cristã, não é a alma de um sujeito que se internaliza no corpo, é mais como o mundo que se internaliza provisoriamente nos corpos. Também corresponde ao corpo constituído de sangue, ossos e carne, mesclados aos humores e excrementos.

Ana Medeiros e Nishiama Hiroshi estudaram e conviveram com Kazuo Ohno e Yoshito Ohno durante muitos anos e, a partir dessa experiência, trouxeram para o Brasil um curso chamado "Princípios do Butoh", no qual, dentre os principais fundamentos trabalhados, encontram-se as transições entre o *shintai* (corpo cotidiano/corpo social), o *karada* (corpo esvaziado) e o *nikutai*, compreendido por ambos, bem como por Kazuo e Yoshito Ohno como "corpo poético", e por Hijikata, Éden Peretta e outros pesquisadores como o "corpo de carne". Em entrevista à Ana Medeiros, realizada para essa pesquisa, a dançarina explica-nos sobre esses "estados de corpo" e o modo como relacionavam-se no Butoh[168]:

> **Estados de corpo:**
>
> ***Karada - empty body***
> Corpo vazio, vazio como o banco.
> Estado em que o corpo simplesmente existe. Sustenta o espaço e os silêncios.
> Carne, ossos, músculos e órgãos...esvaziados
> É o que antecede a metamorfose.
>
> ***Shintai: daily life body***
> O corpo cotidiano
> Corpo em estado de alerta, atento, aquele faz o necessário para viver em uma sociedade. Segue e aceita normas.
>
> ***Nikutai: poetic body***
> O corpo que cria.
> Estado que escava o tempo, carrega memórias, existe em sua ancestralidade. Comunga com o céu e a terra. Dança no cosmos. Toca o invisível.
>
> Para nós todos **os três são estados e não progressões.**
> **Não existe uma ordem.**
> **Dependendo do momento eles emergem de nós, se apresentam aleatoriamente.**
> **Sim, existem escavações tanto no tempo quanto no espaço.**
> **O corpo do Butoh vive no *MA*.**
> **É um viver profundo e atento do corpo que ancora escutas longínguas**.
> Mas Yoshito *sensei* dizia que isto não é uma fórmula.
> Cada pessoa vai encontrar seu caminho.
> Esses estados de corpo vão se revelando ao longo do tempo.

Ana Medeiros nos diz que o corpo vazio é o que antecede a metamorfose, que se revela, portanto, em sua perspectiva, ao adentrarmos ao *nikutai*, "corpo poético", ou "corpo de carne" (distinção que revela uma poética da carnalidade), estado em que o

[168] Entrevista com Ana Medeios, via whatsapp no dia 24 de novembro de 2020.

corpo se permite a corporificar outros, inusitados, devires. O corpo, no Butoh, porém, ao transitar entre *karada* (corpo vazio), *shintai* (corpo social) e *nikutai* (corpo de carne/corpo poético), vivencia, entre esses estados, e em cada um deles, incontáveis metamorfoses... O corpo, no Butoh, "vive no MA", "profundo e atento" a "escutas longínguas". De modo semelhante, Éden Peretta (2015, p.97) afirma: "O corpo como um receptáculo, ou *karada* (pacote vazio), não deveria, portanto, anular-se, mas sim reconstruir-se, dilatando seus intervalos de silêncio, e transformando a si mesmo no próprio "*ma*": um vazio cheio de possibilidades". (PERETTA, 2015, p. 97). Para isso, se fazem necessárias muitas mortes e desconstruções, às quais, a meu ver, Takao evoca em seu poema: "a eliminação de sua própria existência", "o ciclo de vida e morte que breve está por chegar". Emilie revela uma de suas primeiras experiências desse processo, vivenciada em algo inicialmente sutil, como desfazer-se dos limites das técnicas e linguagens que restringiam os movimentos e possibilidades de seu corpo a códigos de um determinado corpo social:

> Conhecer o casal de artistas Takao Kusuno e Felicia Ogawa foi um marco para minha trajetória, sobretudo em minha formação e no modo de ver a dança. Foi um longo trabalho para "apagar" do meu corpo qualquer outra forma de dança, por exemplo a forma do ballet, **para depois iniciar uma busca por uma linguagem própria e singular de expressão**. Hoje não vejo mais esta necessidade de desconstruir meu corpo. Mas para quem se inicia nesta linguagem precisa sim de um treino diferenciado. (SUGAI, in KIMURA, Karin, 2013)[169]

Como poderíamos desfazer-nos das próprias vontades e individualidades e, ainda assim "iniciar uma busca por uma linguagem própria e singular de expressão"? Seria a mesma aberta ao desfazer das fronteiras e entendimentos de si, permissível às inusitadas metamorfoses?

No artigo "A idéia do físico-corpóreo em transformação"[170], Takao Kusuno e Felicia Ogawa (2006) consideram que o corpo é fisiologicamente sujeito a limitações à expressão livre de "ideias e imagens que nascem em seu coração". Buscar "transgredir e superar essas limitações" seria uma "tarefa do dançarino em seu ato criativo".

---

169 KIMURA, KARIN. **O butô como filosofia de vida**. Made In Japan, 2013. Disponível em: https://madeinjapan.com.br/2013/04/11/o-buto-como-filosofia-de-vida/. Acesso em: 30 de nov. de 2021.

170 KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

.

A primeira das limitações seria o "conceito de individualidade marcada e dominada pela existência do ego" (idem). O(a/e) dançarino(a/e) poderia "vislumbrar a superação das partes dessa limitação" ao se propor a "transformar-se em outro ser que não seja o humano" (idem). Em seus processos de criação, era comum Takao pedir aos(às) dançarinos(as) para experienciarem transformações em animais, que buscavam ir além da mimesis, estimulando também outras metamorfoses, como revelam os depoimentos abaixo:

> [...] pesquisar **os movimentos e comportamentos dos animais**.
> No início escolhi um sapo e fui fazer o óbvio, que é imitar o sapo do jeito mais primário e sem graça possível: de cócoras e pulando para frente. Takao fez o costumeiro movimento de não com a cabeça meio inclinada para o lado, uma cara de "ai, coitada!", levantando as sobrancelhas, fazendo o som de tsk, tsk, tsk com a língua, enquanto eu aguardava o pior. Então ele me perguntou se eu havia realmente observado o sapo. Porque sapo tem as patas de trás abertas, encolhidas e com a parte interna da coxa em direção ao chão; a cabeça possui um movimento pequeno muito particular, com os olhos saltados e mais para os lados da cabeça, um pouco voltados para cima; as patas dianteiras pronadas, etc. Quando fiz novamente o sapo com essas premissas, me dei conta de como é difícil ser sapo! Passei a ver os sapos de outra maneira. Piadas à parte, o que **Takao queria era que nos transformássemos no animal e agíssemos como eles, e não que o imitássemos.** (odiei-me por haver escolhido o sapo, um bicho difícil). Com esse tema de fazer os animais nasceram as cenas dos tamanduazinhos e os bichinhos da cena em que Dorothy Lenner maneja um chicote, que seria, por sua vez, a língua do tamanduá. (NORONHA, 2017, p.210)

> **E:** Nas improvisações ele propunha um tema?
> **JM:** No começo eram bem gerais, nada a ver com o trabalho em si, e depois de um tempo específicas. No começo [...] a gente fazia mil tipos de improvisações**: "O que te aninha e o que te prende", "bichos", improvisações com devires animais**, a gente chegou a improvisar...Lembro que tinha uma fase inicial que eram muitos temas, e depois de um momento tem uma passagem pra uma coisa que já vai tomando corpo, que já vai se desenhando...E aí começavam a ser esses trabalhos individuais que ele chamava os dançarinos ali e fazia ensaios individuais. E os trabalhos coletivos onde cada um ia e fazia, e apresentava um pouco a pesquisa que tava fazendo, o que tava acontecendo...ele olhava, falava alguma coisa ou não, você continuava trabalhando, mostrava de novo... (CARVALHO, anexo, p. 97)

> Ele me pedia pra eu fazer... me pedia não... ele me orientava e falava: "O que você quer fazer? **Escolha um animal para você fazê-lo, não copiar**". Não tinha cópia lá com a gente, não rola cópia...faz o seu lavador de carro... eu tô falando isso porque ele falava assim oh: "Se você for fazer alguma coisa**, se** for fazer o lavador de carro, noh legal, mas chega aqui e lava o seu carro... só procura saber qual é o produto que você tem que usar... no caso do bailarino, do dançarino, procura saber onde você tem que entrar, onde tem que sair, e agradece o público e vai embora" [...] **me transformar num homem, mulher, animal, infinito....porque era isso que ele pedia...** seja homem, que você é homem, sem papo racista, homem, preto...seja mulher, seja animal, e seja infinito....e a gente fazia isso...e era muito louco que a gente fazia isso em cena... **eu sentia quando eu estava de homem, bacana...noh...depois disso aqui vai rolar uma namorada né...que ela tá vendo minha perna bonita...e**

> **tinha uma hora do medo, do bicho, que aquela menina ia ter de encontrar ele na selva...e tinha o infinito que era aquela coisa, que aquela menina ia olhar e falar: "Puta, o quê que é isso?", de não identifica-lo...cê entendeu?**
> **E:** E como era essa coisa de dançar, ao mesmo tempo, esse você mesmo, que você disse, que não tinha que fingir, e como que esse eu que se transforma ao mesmo tempo nesse animal, nessa mulher, nesse infinito...e ao mesmo tempo é esse eu né?
> **H:** É de **não pensar que naquele momento ali que eu tô fazendo uma mulher...de não pensar que naquele momento ali eu tô fazendo um animal...aí entra o sentimento mesmo, do corpo em transformação...isso não tem como explicar não sabe?** É igual fazer amor, que de repente você começa, aí de repente você tem a vontade no olhar, e no toque, e aí cê jorra, e muitas das vezes você não jorra, você não encontra ali o momento certo do toque, não recebe o toque...lá a gente encontrava... (ALVES, anexo, p. 253-254)

Desidentificar-se, transformar-se, vivenciar a experiência como outro(a/e) que habita em si, que é uma parte sua, encontros entre imagem e corpo, gerando algo novo, devir. Esse ato de transformação "não deve ser resultado de técnicas de interpretação, mas de seu esforço para transformar-se no outro escolhido por sua imaginação" (OGAWA, KUSUNO, 2006[171]). Esse esforço tornaria possível "a metamorfose do corpo", que trataria de "recriar a existência de si mesmo, fora do próprio corpo, que consequentemente poderá ampliar a ideia de si mesmo" (idem).

> O ser humano, os seres vivos em geral, as matérias inorgânicas e orgânicas, os fenômenos sociais e os fenômenos do universo podem tornar-se o objeto-alvo. É necessário observá-lo, analisá-lo nos seus pormenores para compreender e captar seus mecanismos interiores.[172]

Para provocar essas experiências e transformações, por vezes Takao trazia a proposta de perceber o "personagem" que pairava nas metamorfoses. Era uma ideia de personagem diluída, efêmera, inconstante, onde se buscava o *devir*, encontro entre aquela imagem e a própria corporeidade, e jamais apenas uma "representação" dela, como revela Sergio Pupo (anexo, p.p.151-152):

> E ele gostava de algumas coisas do teatro, então...ele trazia a ideia de personagem. Não era uma coisa rígida, como o personagem teatral, mas às vezes ele se referia... por exemplo...ele ia explicar uma coisa ele dizia... "esse seu personagem, **neste momento**, tem a ver...". Porque eu entendia que esse personagem não era uma coisa rígida, ele mudava, às vezes ele assumia o aspecto de um anjo, às vezes a gente tava... eu era muito jovem, e acho que ele

[171] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.
[172] Idem

> queria uma pessoa que... apesar de um grande interprete conseguir passar a ideia de juventude, quando ele me escolheu **ele não queria só alguém que conseguisse interpretar** os temas dele, improvisar as propostas... ele queria também a aparência de um menino [...] Além da aparência bastante pueril ele queria um cara de verdade, que não soubesse Butoh, de verdade, que fizesse coisas que destoassem, **de verdade**. Então ele se referia a determinadas cenas como um personagem que eu tinha que fazer, um personagem pueril, um personagem que era tragado pelos outros, às vezes ele queria uma ideia de um personagem frágil no meio de coisas bizarras e grotescas acontecendo.
> E nesse sentido ele trazia a ideia de ancestralidade

Os caminhos para atingir "o estado de metamorfose" envolveriam "estabelecer uma visão distanciada de si mesmo, ou seja, objetiva", que passaria por uma "consciência corporal", bem como por uma "técnica corpóreo-física que torne possível o poder de auto-manipulação"[173]. Patrícia Noronha (2017, p.p. 76;140-141) relata descobertas vivenciadas nesse processo:

> Em Bauru aconteceu algo inédito para mim. Até então, eu não conseguia chegar no diapasão que Takao queria com a *Primavera*. Ele sempre falava que não acontecia, que não estava rolando a *Primavera*. E sempre falava: "falta *Ma,* **falta a loucura, falta o *Ma*".** E eu nunca entendia o que era o *Ma*. Ele dizia: **"falta a gente ver a primavera, o que é a primavera?".** E aí, **naquele dia, no espetáculo, chegou a cena *Primavera*, que era a abertura do último Ato do espetáculo e, quando entrei em cena, me transformei numa outra coisa, eu comecei a me divertir em cena.** [...] Primeiramente, que eu não era eu, era uma criança brincando. [...] **não era eu que fazia, era o movimento que estava lá e eu somente o estava revelando com meu corpo**. [...] **Não era eu que queria fazer e quem determinava isso. Eu fazia porque tinha uma borboleta ali, ou eu via algo, via uma flor e queria estar ali para pegar a flor que estava realmente ali. Eu não estava fingindo que a flor estava ali, ela estava ali de verdade! Então essa foi a grande transformação: eu estava imersa num lugar que não era um palco vazio. E aí nesse dia, não sei por que, eu comecei a brincar mesmo, de verdade, via um monte de borboletas voando em torno de mim, vi flores, vi bichos, vi cores e eu estava no meio daquela beleza toda, pisoteando poças d'água com os pés descalços**. [...] Aí, para minha surpresa, ao final do espetáculo, no "camarim", Takao teve uma reação que eu nunca esperei que tivesse: ele se abaixou na minha frente, beijou minha mão e disse "Parabéns! Obrigado!". E depois disse: **"hoje, Primavera, né! Patinha *san*, transformação! Hoje *Ma*!" [...]não senti esforço algum em me transformar**. Quase não houve escolha, a transformação ocorreu e pronto. O que senti foi **uma sensação de leveza muito grande, sensação de um grande prazer em estar ali naquele momento e naquele espaço surpreendentemente real, criado pela minha imaginação. Quase um sentimento de descompromisso.** Não sei como explicar. Naquele momento soube, sem saber, do Corpo Erodido e da espacialidade *Ma*. Apesar da sensação de leveza e aparente facilidade com os movimentos sob o diapasão proposto por Kusuno, deixo claro que **só consegui esse desprendimento porque passei por um trabalho anterior, nos ensaios, em que, aí sim, houve**

[173] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

o esforço e a superação dos limites do corpo, aos quais Felícia e Takao se referem.

Após um longo processo, no qual "houve o esforço e a superação dos limites do corpo, aos quais Felícia e Takao se referem", a transformação tornou-se orgânica e Patrícia percebeu, em seu corpo, o "sonho do espírito", evocado pela palavra-imagem, e a inexistência de fronteiras entre corpo-espaço-imaginação, possibilitando outros mundos e ampliando a percepção da própria identidade.

A palavra "auto-manipulação", porém, ainda me parecia incômoda e destoante ao universo dessa pesquisa. O Butoh, a meu ver, não procura, em sua dança, um controle e domínio do movimento, ao qual pode remeter-se ideia de "auto-manipulação", nem tampouco uma observação que leve a escolhas racionais das ações a serem executadas, mas interessa-se pela porosidade e por dar passagem ao efêmero, à transformação do corpo de carne, do corpo morto, do corpo poético, que se permite "ser dançado" por algo. Sigo a leitura do artigo de Takao e Felícia, "A ideia do físico-corpóreo em transformação"[174], no intuito de compreender melhor a percepção de metamorfose nos olhares de ambos, e o que estavam procurando comunicar por meio dessa palavra: "auto-manipulação". Encontro, então, as seguintes instruções: "perceber e sentir as reações do próprio corpo, que está ligado a alguma ação real; como consequência dessa percepção, a manipulação do próprio corpo pode acontecer" (idem). O objetivo: "Descarta-se o ego para se transformar no outro", observando "nos menores detalhes a organicidade do outro escolhido" (idem). Essa última frase abre a possibilidade de novas leituras sobre a palavra "auto-manipulação", a partir da qual podemos associar a ela o desenvolvimento da percepção das micro e macro reações de um novo corpo em seu corpo, que se permite ser dançando por essa transformação, desde seus mínimos movimentos. Orientam, portanto, à observação atenta do corpo no cotidiano, "como um germe da expressão de dança", no intuito de "apreender seu mecanismo de funcionamento", sentindo, percebendo e captando as reações do corpo "do momento do despertar até o do adormecer"[175]. Deveríamos, então, "experimentar as reações ocorridas espontaneamente da primeira vez e a repetição desse esforço faz aparecer um novo corpo expressivo, ou seja, nasce o corpo de dança"[176]. Takao e Felícia entendem que, quando essa ação é transformada em imagens

[174] Idem.
[175] Idem.
[176] Idem.

podem surgir “novas ideias e linguagens, assim como meios para a criação de novos trabalhos”[177].

Essas ideias me remetem a perspectivas de consciência corporal, educação somática e dança contemporânea, que, muitas vezes, partem de observações do corpo cotidiano, de sua expressividade, sua dança, seus desalinhamentos, e direcionam-se à auto-manipulação consciente, seja no intuito de realinhá-lo, como também de gerar consciência em seus movimentos. Inicialmente não encontro, em tais propostas, relações com as matrizes poéticas e fundamentos do Butoh, tendo em vista o intuito do último de ir além da expressão consciente, bem como dos limites e das possibilidades expressivas do corpo social. Takao e Felícia escreveram esse artigo na obra “Reflexões sobre Laban”, o que pode ter influenciado no modo de abordagem, porém, ambos pareciam interessar-se pelos estudos da consciência corporal. Cícero Mendes relata que Felícia Ogawa e Takao Kusuno, no início de seu aprendizado, lhe sugeriram a leitura do livro “O domínio do movimento”, de Rudolf Laban, e “Consciência pelo movimento”, de Moshe Feldenkrais[178]. José Maria Carvalho reflete sobre o modo como o Feldenkrais atravessa suas práticas e criações em Butoh, na busca pela co-existência entre o movimento consciente **e** inconsciente, e me traz outras perspectivas sobre as percepções acima:

> Trabalhei com o Klauss 10 anos e quando o Klauss morreu eu fiz formação em Feldenkrais, e no Feldenkrais eu descobri um caminho que venho pesquisando há 30 anos. de produção de corpo intenso. Um corpo que quebra suas rotinas [..] o dançarino não faz uma aula de técnica. É aula que [..] procura quebrar os padrões do dançarino, criando uma coisa que eu chamo de um corpo reversível, reversibilidade [..] permite que qualquer técnica se instale ali, porque ele é uma natureza do corpo humano original, menos marcado, menos codificado pelo dia a dia ou por uma técnica específica então pra mim esse trabalho ele ajuda a descodificar, criar um terreno mais [..] O nosso sistema nervoso e nosso cérebro são um conjunto de redes, e tem uma rede basal que uma propriedade dela é se tornar metaestável. A metaestabilidade é uma capacidade de conexão e interação, sensibilidade e interação de encontros, seja lá com o que for, com afetos, com pessoas...então um sistema mais metaestável é um sistema com maior capacidade de encontros...Então essas técnicas, essas linguagens corporais que buscam a produção de um corpo intenso, que buscam quebrar esses padrões codificados elas têm essa capacidade de produzir e aumentar a metaestabilidade do sistema como um todo e do corpo como um todo, aumentando a capacidade de encontro desse corpo [..] cabe a nós, uma etapa básica e fundamental, que é a produção desse corpo metaestável, reversível, para poder a criação não estar já pronta de início, você tem os caminhos iniciais, o projeto ele dá linhas, mas depois aquilo vai se desdobrando a partir desses encontros. Então isso é um modo de entender o

[177] Idem.

[178] O Método Feldenkrais é um processo de aprendizagem somática e consciência corporal criado por Moshé Pinchas Feldenkrais, com o qual José Maria Carvalho trabalha desde o período de suas criações com Takao Kusuno até os dias de hoje, em seu Espaço Viver, em São Paulo.

> trabalho. Não sei se é o do Takao, não posso dizer por ele, mas foi como isso foi ficando pra mim, como um modo de criação, por ressonâncias. (CARVALHO, anexo, p.p. 81-82)

> [...] todo movimento, todo procedimento em Feldenkrais você vai esgotando as possibilidades daquele movimento, nasce daí uma potência, e um caminho de menor esforço [...] é consciente e inconsciente ao mesmo tempo, um equilíbrio dessas duas coisas [...] entre voluntário e involuntário... não é possessão, não é uma catarse, e isso tem que ficar claro, e acho que nem Hijikata, nem Kazuo Ohno, nem Takao consideravam a dança uma catarse, não é, e não é pelo voluntário no sentido de que eu treino os movimentos e eu domino pela musculatura voluntária. O grande treinamento de corpo intenso é uma musculatura involuntária [...] **esse entendimento que eu vou tendo na dança Butoh, como que o dançarino está ali, nesse lugar do voluntário e do involuntário, como que isso tá se dando ali o tempo inteiro.** [..] o Claudio Ulpiano, que é um carioca que estudou muito o Deleuze [..] vai dizer assim: "o homem é solipsista, ele é fechado e sem janelas, e é preciso produzir janelas para o encontro", e isso vem através do Espinoza, que diferencia pensamento de intelecto né? O pensamento pra ele é o terceiro gênero do conhecimento e não tem nada a ver com a razão e com intelecto [..] você precisa provocar o pensamento [..] e o Claudio fala assim: só o corpo intenso produz o pensamento...por isso que nós precisamos produzir corpo intenso, porque ele é que produz a capacidade de pensar na gente, sem corpo intenso nós não pensamos, nós usamos códigos através do nosso intelecto que trabalha com a linguagem e nos articulamos a língua, o nosso conhecimento... (CARVALHO, anexo, p.p. 86-88)

Através de suas explicações, José Maria Carvalho nos faz perceber as colaborações do método Feldenkrais, e das práticas de consciência do movimento para que o corpo se sinta seguro a experienciar os "movimentos involuntários" e dar passagem às nuances das transformações de si. Acredito que esse é um dos caminhos possíveis para adentrar a essas possibilidades, que podem também ser atingidas por diversas outras vias. De todo modo, ainda me inquietam as propostas de relações tão íntimas e interligadas entre o corpo social, o corpo consciente, e o corpo do Butoh que, em suas origens, é dançado por um corpo de carne em revolta, que traz à tona o que oculta o *shintai* (corpo social), que se arrisca a expor fragilidades, metamorfoses, inúmeras possibilidades de si, para além de suas configurações sociais, que se inspira em corpos doentes, deficientes, transexuais, de crianças e mulheres, nas expressões mais íntimas de suas marginalidades. Segundo Peretta (2015, p.98) o corpo de carne "refutou-se a submeter-se a hierarquias e subjugar-se perante a suposta superioridade da razão", "não admitia a existência de uma gestualidade codificada nem de um universo técnico preexistente".

> Hijikata criou dessa forma as bases para a construção de um corpo crítico, um corpo de carne que pode acolher, na densidade de sua matéria, a multiplicidade de existências que o compõem, levantando-se nos confins de si contra uma concepção alienada de indivíduo e contra os determinismos culturais que se impõem sobre a sua carne. Construiu assim as matrizes para a construção de

> uma corporeidade crítica, isto é, um modo de "ser corpo" fluido e polimórfico que assume, na configuração de sua materialidade, uma resistência radical às imposições culturais das estruturas de poder dominantes. Esse corpo, em contraste com a efemeridade de suas identidades metamórficas, apresenta uma consistência e uma existência realmente políticas. (PERETTA, 2015 p.102)

Percebo, nos escritos de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, uma busca pelo que escapa ao *shintai* (corpo cotidiano) - as mãos de crianças amarradas, em castigo, sendo capazes de divagar por outros mundos e conceber movimentos que transbordam à sua função social; as excreções de corpos doentes, movimentos para além do controle; os corpos sendo tomados por "fantasmas", objetos... Tudo isso me parecia muito divergente da proposta de um corpo consciente e atento ao cotidiano. Em outro ponto de vista, porém, Yomiko Yoshioka, em seu curso, "Ressonância Corporal", nos traz a seguinte compreensão:

> Nosso corpo é um mistério, não sabemos exatamente o que é o corpo, mas, existe alguma coisa entre. Podemos realizar uma exploração sem fim através do corpo. No Japão, na pandemia, eu saía às ruas e não tinha ninguém, mas pude aprender muito com as plantas, com o movimento das nuvens...Podemos aprender muito pela dança e pela técnica da dança, mas pela natureza, tem sempre uma curiosidade...Então **pra mim o Butoh** não é apresentar uma performance no palco mas **descobrir as sensações do nosso corpo, do universo, do microcosmos, do macrocosmos...é um cultivo de si mesmo a partir da imaginação...cultivar a si mesmo a partir da imaginação, do nosso corpo e da nossa mente... também tenho que organizar a mim mesma, a meu próprio corpo, o olho imaginário, sair, sair, ainda mais... Há muitos jeitos diferentes, cada um pode escolher o seu próprio jeito**.[179]

Através do trecho acima, podemos compreender esse estudo do corpo cotidiano, e sua "auto-manipulação", como talvez um portal de acesso ao corpo vazio, corpo poético, corpo morto, corpo de carne. Estudando as sensações do próprio corpo no cotidiano, amplia-se as possibilidades de senti-lo, percebê-lo e dar passagem a seus afetos, quando vivenciando suas transmutações e imaginações corpóreas. Encontro-me, então, com as seguintes reflexões de Kazuo Ohno:

> **O "Butoh" começa nos movimentos cotidianos do corpo**. Quando aparece alguém querendo fazer "Butoh", sempre lhes digo que isso levaria pelo menos cinco anos. **Durante esse período, o aprendizado se realiza embasado não se sabe se na constante conscientização da análise e síntese dos movimentos do próprio corpo, ou se no aprofundamento do conhecimento sobre o processo de viver, se em nenhum dos dois ou ambos**.
>
> A sabedoria de viver, o respeito à vida, tanto de si como a de outros, o reconhecimento da Natureza: são temas que vão surgindo no processo do aprendizado. [...]

[179] Anotações pessoais.

> Os ferimentos que recebemos nos nossos corpos cicatrizam-se e se curam, com o tempo. **Os ferimentos que recebemos no nosso âmago, se aceitos e contemporizados, farão nascer, ao longo dos anos e das experiências, alegrias ou tristeza, que, um dia, nos conduzirão para um mundo de poesia, impossível de se expressar por palavras, unicamente por meio do nosso próprio corpo.**
>
> Em matéria de se ensinar o "Butoh", **existem coisas que podem ser ensinadas e outras, que não**. Suponhamos que estivéssemos conduzindo lições/aulas com o tema "Pai Nosso". Cada um de vocês tentaria expressar, através do corpo, todos os movimentos que o tema lhes inspiraria. E **eu os compreenderia todos, por menores que fossem**. Mas o problema começaria dali em diante. Para mim, **dançar com o único objetivo de fazer os outros entenderem as imagens que o tema evoca é apenas uma questão anterior ao "Butoh"; o problema se encontra daí para frente. O importante é a sua postura diante da vida, e de sentimentos que decorrem do processo vivencial, contidos nas verdades** do "Pai Nosso". Além disso, **a própria seriedade do viver, e, de como vocês vão se confrontar com este problema, constitui o aspecto mais importante. E sobre isto, nada posso lhes ensinar. É preciso que cada um de vocês façam uma reflexão**. (OHNO, 1986, p. 5)[180]

Diante de tais reflexões, percebo, então, a distinção, as fronteiras, privilégios e segregações que meus pensamentos ocidentais haviam criado entre *shintai*, *karada* e *nikutai*. Recordo-me que as palavras-Butoh nasceram da observação dos afetos da própria fisicalidade dos corpos em suas relações com o cotidiano, de suas transformações diante dele, sem sermos consumidos por esse cotidiano, como "corpos cobertos por pernilongos", nem dele nos afastar, construindo, diante dele, outros mundos, dentro e fora de nossos próprios corpos. Kazuo Ohno revela esses sentimentos, opostos e complementares sobre o cotidiano, para além de dualidades:

"Residir num lugar, viver o dia a dia, acho isso algo muito penoso. Viver é, para mim, manter uma certa distância do cotidiano. Mas essa distância, acabo incorporando em minha dança, tendo o espírito como eixo [...]" (OHNO, 2016, p.48)

> **A dança não está desconectada da vida cotidiana. Digam isso a vocês mesmos e comecem a dançar.** Vocês começam vacilando desde o primeiro passo, o primeiro movimento. [...] Os elementos da dança devem estar colados ao corpo assim como estão colados à vida cotidiana. (idem, p. 223)

Em seu artigo, "A ideia do físico-corpóreo em transformação"[181], Takao e Felícia afirmam que, ao praticar essas propostas e sugestões que ali apresentam, *"*o dançarino se

---

[180] **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh**. Intercâmbio Cultural Brasil – Japão -Argentina – 1986. Org.: BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986. Gentilmente cedido a essa pesquisa por Hideki Matsuka.

[181]KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

aproxima do ponto central do corpo à medida que se expande, tornando viável um espaço corpóreo em espiral". Ao voltar o olhar à percepção do mínimo, dos detalhes, do cotidiano, encontramos a expansão, o infinito, os devires, nesses ciclos e espirais. "A partir do interior de um determinado sentimento, será que não podemos penetrar num mundo infinito?" (OHNO, 2016, p.40).

"Expressar-se no plano do cotidiano sem um espaço codificado faz o corpo estremecer e provoca a vontade de "querer desaparecer", a qual faz emoção encontrar o próprio corpo"[182]. "A dor desperta pela primeira vez a consciência da existência das partes afetadas pela dor. Igualmente **a impossibilidade de realizar movimentos naturais faz perceber a existência do mecanismo do movimento**".[183] Por meio dessas observações, é dito que o corpo pode "se ampliar no espaço e transgredir os limites naturais"[184].

No Butoh, carne é a via pela qual o corpo se lança no mundo e o absorve, por meio de constantes metamorfoses. Haroldo Alves, em nossos, ensaios, contava que Takao lhes dizia que suas criações estavam sempre "de 0 a 1", e nos propunha o mesmo. O "1" parecia dizer sobre nós termos nos permitido a corporificar a metamorfose daquele estado, antes de seguir. Ana Medeiros, em seu curso, também se utilizava esses termos, e perguntei a ela sobre os mesmos:

> [...] é a energia (presença) que vem nascendo de dentro, vive perto da terra, anda quase no chão. Nunca chega a se desenvolver como em outras danças com grandes movimentos e virtuosismo. É um estado de incompletude, um vir a ser. O Butoh não nasce em um movimento. Ele vem se revelando, nascendo no tempo. [...] 0 a 1, é o nascer do movimento. Ele (movimento/ dança) não surge completo. Vêm aparecendo, se revelando ...até encontrar sua forma. Seria um vir a ser. Que ao se desvendar também vai desaparecendo. Como as cerejeiras em flor: quando chegam em sua plenitude -desaparecem. Mas o movimento de 0 a 1 nunca chega em sua plenitude, logo ele começa a desaparecer. "Da vida para o nada, do nada para a vida - *shiki soku ze kuu/ kuu ze soko shiki*": sutra budista. Yoshito sensei trazia este sutra para explicar 0 a 1, 1 a 0.
> **C:** Esse trecho é do sutra do coração[185], não é?

---

[182] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

[183] Idem.

[184] Idem.

[185] O sutra do coração é um dos textos fundamentais da filosofia do Zen Budismo, e nos revela questões sobre o vazio, a vacuidade: "forma é o vazio, e vazio é forma".

[...] o "Sutra do Coração da Sabedoria" [...] diz é que a forma – nós somos forma – é o vazio. O vazio se manifesta como forma. Não existe uma entidade que chamamos "o vazio" não existe uma entidade além da forma, o grande ser é vazio de um si mesmo. O vazio é a qualidade de todas as coisas, serem vazias de

> **A.M:** Sim!
> **C:** Ele era zen budista?
> **A.M:** Ele era budista, mas o zen budismo permeia a cultura japonesa e o Butoh dos Ohno's de uma forma profunda.[186] (**C:** Carolina de Pinho, **A.M:** Ana Medeiros)

"Um vir a ser, que ao se desvendar também vai desaparecendo", algo que pode nos soar etéreo, mas que "vive perto da terra, anda quase no chão". "Incompletude". O Butoh "vem se revelando, nascendo no tempo". Com os poros abertos, "atentos à espiritualidade", corpo "suspenso como uma marionete, com o 'ventre prenhe de espaço', ignorando a existência das articulações", "parecendo que lhe arrancaram os músculos e até mesmo os órgãos internos"[187], conforme revelam Takao Kusuno e Felícia Ogawa."As experiências, os fenômenos e as sensações que ocorrem no corpo do dançarino – e, também, **a anulação do corpo e a observação profunda de alguma imagem** – tornam possível atingir o físico-corpóreo, que se torna um corpo em metamorfose"[188].

A ideia de uma "anulação do corpo" a princípio me parecia também destoante de fundamentos das matrizes poéticas do Butoh – que não procuravam, a meu ver, anular a carne, mas escutá-la, perceber suas transformações, dar passagem às palavras, imagens e sonhos do espírito, que nascem dela e que a adentram, simultaneamente. A seguinte reflexão de Peretta (2015, p.94), porém, pode nos trazer outra leitura a essas palavras:

---

um "eu". Lemos "vazios de um eu", tudo em volta são formas, tudo é vazio de um "eu", tudo é uno. Não existe em cima ou embaixo, direita ou esquerda, surgimento ou cessação, tudo é simultaneamente vazio e forma, porque o vazio só se manifesta como forma e as formas, somos o próprio vazio. Não existe propriamente uma intenção, um plano ou uma história; simplesmente todo tempo está contido em um único ponto, passado e futuro estão contidos em um presente e esse presente é a única coisa que podemos realmente agarrar a cada instante que se esvai. Se você conseguir mergulhar no presente plenamente, você é dono de passado e futuro e, se esquecer de si mesmo pode abarcar o universo inteiro. Como diz o Sutra, aquele que atinge isso, a perfeita e completa iluminação, livra-se instantaneamente de toda dor e sofrimento. Esse é o texto que recitamos, toda dor e sofrimento desaparecem se você esquecer a ilusão do "eu", mergulhar no presente e abarcar todo o vazio com todas as suas manifestações.

Entendendo, nada está separado, você e todas as coisas são uma única coisa. Os pássaros lá fora são você. Os sons são você. As árvores são você. O riacho é você. Você não é você. Você é tudo isso, só está perdido nesse instante pensando que você é você, abrindo os olhos e vendo tudo separado. [...] Nós podemos atingir uma consciência maior e, ao atingi-la, não seremos mais pequenas ondas na superfície do universo, mas nos perceberemos como o próprio mar. Nós mergulhamos no mar das paixões, mar das angústias, sensações, amores, todas as paixões. Porque o Bodhisattva mergulha no mar das paixões, ele pode colher as pérolas do fundo. É através dos caminhos equivocados que o Bodhisattva encontra as jóias da vida. Não se perturbem porque mergulharam no mar das paixões, essa é a grande oportunidade para encontrar as pérolas. Disponível em: https://www.daissen.org.br/o-vazio-e-forma/. Acesso dia 25 de junho de 2020.

[186] Anotações pessoais. Entrevista realizada via whatsapp.

[187] KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

[188] Idem.

> Com a proposição da remoção gradual das energias expressivas e o consequente esvaziamento do corpo, em um nível quase molecular, Hijikata foi capaz de conduzir um processo de desconstrução dos automatismos gestuais e de ressignificação da materialidade do organismo humano, encontrando assim uma substância primordial compartilhada por todas as existências que compõem a dinâmica da natureza, acolhendo tanto a vida como a morte, sem distinções nem hierarquias.

A "anulação do corpo", citada por Takao e Felícia, poderia, portanto, referir-se à "remoção gradual das energias expressivas", dos "automatismos gestuais", ao "esvaziamento do corpo", à experiência do corpo *karada*, e do "corpo morto", proposto por Hijikata (sobre o qual trataremos logo abaixo), que nos levam à morte da identidade, do controle e desejo, para que outras metamorfoses possam encontrar passagem, indo ao encontro dessa "substância primordial compartilhada por todas as existências". Kurihara Nanako (2000, p. 25), revela-nos a busca de Hijikata, nos últimos períodos de sua criação, por "apagar o corpo", pelo corpo esgotado, zona de fragilidade, transmutação inevitável:

> No final de sua vida, Hijikata se concentrou em "*suijakutai*" (o corpo esgotado). Provavelmente, uma das atualizações desse corpo esgotado foi a figura fantasmagórica que Ashikawa Yoko apresentou no *Tohoku kabuki keikaku 4* (Projeto Tohoku Kabuki 4) em 1985. No quimono de um homem, Ashikawa se moveu como se estivesse flutuando, com os olhos quase fechados, **como se o corpo dela estivesse desaparecendo**. Essa figura era surpreendentemente diferente daquelas poderosas presenças que ela retratou em obras dos anos 1930. Hijikata escreveu uma vez: "**Como o próprio corpo perece, ele tem uma forma. Butoh tem outra dimensão**" (1998: 295). Ele ambiciosamente **tentou apagar o corpo e ir além dele, além de qualquer coisa com uma forma material**. Foi **nesse "desaparecimento" que ele estava trabalhando pouco antes de morrer. Hijikata perguntou: "Para onde vai um ser humano após a morte?"** Essa foi a pergunta que ele obviamente enfrentou quando percebeu que sua própria morte estava próxima. Ao mesmo tempo, ele ainda estava desenvolvendo sua noção do corpo esgotado. Na palestra, Hijikata mal toca no tema do corpo esgotado, citando um antigo sacerdote budista, Kyogai, e depois contando histórias de "vento daruma", que Hijikata havia transmitido muitas vezes antes. Como o dançarino de butô Murobushi Ko declarou no simpósio de Hijikata, "**Butoh ainda não foi alcançado" (1998). Butoh, para o próprio Hijikata, era um processo contínuo - nunca poderia ser concluído ou alcançado**.

Éden Peretta explica[189] que o corpo esgotado foi um conceito concebido por Hijikata na última fase de sua vida, que trouxe em si o ápice do tensionamento entre o corpo de carne (*nikutai*) e o corpo cultural (*shintai*), e do interesse pela desconstrução do corpo cultural e afirmação do corpo carnal, corpo de desejo. Dessa maneira, Éden

[189] Anotações pessoais, banca de defesa.

compreende que o "apagamento do corpo", presente nessa proposta, não apresenta-se no sentido de diluição da carnalidade, de desinteresse pelo corpo de carne, mas sim de afirmação do mesmo e dissolução do corpo social. O corpo esgotado traz potências para pensarmos dimensões biopolíticas do corpo, como vimos no capítulo 1 – denuncia o que não é mais sustentável, resiste, e persiste no que nele se move apesar do esgotamento.

Parece haver um diálogo entre o que se move nas reflexões acima e as palavras de Kazuo Ohno (2016, p.72) que se seguem:

> Que tal **dançar até as articulações se desconjuntarem**? Se não se empenharem até esse limite, não **nascerão as possibilidades**. Dançar sempre assim. Com todo o corpo, **como se as articulações se desfizessem, desaparecessem**. Nunca tentaram até hoje, não é mesmo? Hoje, tentem fazê-lo: dancem até as articulações se desconjuntarem. Tentem, por favor**, por isso *nothing***. [...]

Dançar a anulação do corpo, seu desaparecimento. Dançar morte no Butoh, corporificá-la...um esvaziamento, um desfalecimento de um eu, restrito, delimitado, o abandono de um controle racional e produtivista, de técnicas e movimentos em busca de virtuosidade, para dar passagem ao mínimo necessário, ao que permanece e insiste em mover-se após a morte. "Diante de uma sociedade direcionada para construção, edificação e solidificação de vidas egocêntricas, Hijikata apresentou o oposto, propôs a renúncia e a decomposição de si mesmo: a morte". (ABEL, 2017, p. 50).

Segundo Uno (2018, p. 95), "a fronteira entre a vida e a morte para Hijikata é muito fina. A morte é vivida incessantemente, de minuto a minuto, por toda parte".

> Você deve experimentar viver com uma pessoa morta. Isso adicionará um sabor imperceptível à sua vida e à sua alimentação. É muito bom, espalhe por aí. [...] A partir de amanhã, se você olhar para o butoh sobre essa luz, talvez seja capaz de entendê-lo muito bem. (HIJIKATA, 1988, p.79)[190]

Kazuo Ohno reflete sobre os modos como relacionam-se vida, morte e metamorfoses no Butoh:

> **Num sonho fantástico, o corpo morre e cai [...] Roubam-lhe (do corpo) a alma e ele se transforma. Há metamorfoses e substituo meus ossos [...]** Quero acumular experiência em cima daquela parede de corpos, que devo transpor, e de outras que não serei capaz de fazê-lo**. O corpo então se despedaça e restam apenas os olhos, abertos** [...]. **Deve-se ter a persistência**

[190] You should experiment in living with a dead person. It will add na imperceptible flavor to your life and food. It's pretty good, sprinkle it around. Ah, isthe time up? It'sjust like a nurse, isn't it? Starting tomorrow, if you look at butoh in such a light you might just be able to understand it pretty well. (Tradução da autora).

> **da borboleta de asas feridas que, ameaçando desfalecer a qualquer momento, jamais o faz, resistindo obstinadamente [...].** Diferente daquela ostentação de vigor e juventude, possuidora da força do brilho do dia, o que acontece é uma meia-luz, um evento no crepúsculo, entre a vida e a morte. [...] **Quando se está no extremo da fadiga, quando se levanta, mesmo sendo tão somente a última gota da energia, eis a melhor hora para se fazer o "butoh". [...] Os homens morrem e nascem instantânea e naturalmente.**
> Exatamente do corpo que é velho, nasce o prazer de se andar [...].
> É uma dádiva divina. É isso de que se trata o fato de exaurir a providência**? É quando os mortos começam a correr**. (OHNO, 1986, p.20)

Instantes extremos de vida e morte, simultâneas, gerando transformações, entrega - Butoh. A ideia de um corpo morto se faz constante no Butoh de Hijikata e Kazuo Ohno e permeava também ao Butoh de Takao, como vimos nos processos criativos de "Quimera – o anjo sai voando". A percepção de que os mortos, as ancestralidades, compõem os movimentos dos corpos, é parte relevante do Butoh, como reflete Ohno (2016, p.72):

> O que é o butô? **Hijikata disse que "o butô é um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida"**. Para mim, é um mundo para além da técnica. Pensem, por exemplo, na força da imaginação. **Não fui eu quem a criou**. Desde o começo do mundo até hoje, **nossos antepassados que morreram gravaram no espírito,** de fora, de fora **do cosmos eles esculpiram e, dessa acumulação de milhões de anos, nasceu a força da imaginação. Várias acumulações. E o eu em meio a isso**. Daí de dentro, eu acho difícil extrair a técnica**.**

De modo semelhante, Sergio Pupo reflete a importância da ancestralidade nos processos criativos de Takao:

> Lembro de ele evocando a ancestralidade da gente, trazendo essa ideia de que - ele falava muito isso - "a gente dança para os mortos também, a gente dança para os mortos".
> **E**: E tinha essa coisa de vocês dançarem com os mortos também? Os seus mortos, seus ancestrais...
> **S:** Tinha. Acho que ele queria muito que a gente tivesse como mortos.
> (E: Entrevistadora, S: Sergio Pupo; PUPO, anexo, p. 151)

As palavras de Christine Greiner que se seguem me fazem refletir sobre a imagem de corpo morto, ou anulando-se, desaparecendo, como, talvez, um retirar de excessos, que permita dar passagem a essa palavra guardada, escondida de si mesmo, que insiste e persiste em ser dançada:

> Observando um cadáver em degradação, ainda se vê uma série de movimentos da deterioração do corpo, sob a ação das bactérias, da natureza, enfim. Não há mais a atuação do cérebro comandando os movimentos. Mas eles existem e são visíveis, pelo menos por algum tempo. Este corpo que se movimenta, biologicamente em degradação, era uma das matérias-primas fundamentais de Hijikata [...] Ele também fazia o exercício de observar uma galinha, depois que

> a cabeça era cortada, e ela continuava se movimentando durante um certo tempo. Sob este ponto de vista, a morte é o fim do comando cerebral. Mas os movimentos do corpo não partem só do cérebro, há processos que continuam conquistando pequenas existências de outra qualidade, ainda que temporariamente, após a morte. Isso também ocorre no corpo vivo, nos processos regulados pelo chamado sistema nervoso autônomo [...] (GREINER, 1998, P.27)

Movimentos que "não partem só do cérebro", que persistem após a morte e a "anulação" do entendimento de si e das "vontades" individualistas, como reflete Kazuo Ohno (2016, p.216):

> [...] Mais um passo e a carne desaparece. Morre. Depois disso é a dança de espíritos, a dança de fantasmas, o fantasma. Torna-se dança de fantasmas porque a carne não aguenta mais? Porque é lindo demais, é lindo, então esqueça o corpo. Quero continuar minha dança de fantasmas mesmo depois de morto.

Na contramão de uma cultura que valoriza a força, o novo, o "belo"[191], o individualismo, e que tenta, em vão e insistentemente, ocultar a passagem do tempo, o Butoh traz à cena um corpo que dança as mortes em si, que celebra, em silêncio, o fato de decompor-se a cada instante, e, ainda assim, tornar a nascer, acolhendo memórias ocultas na carne, suas e de outros seres, objetos, elementos, desse e de outros tempos, como essências que se encontram, em transformações, nascimentos e decomposições, e que transpassam as pessoalidades. Um corpo que se permite ser dançado. O corpo morto, que se alimenta das coisas, e se torna alimento para elas, é, para seus criadores, um dos principais espaços de onde nasce o Butoh.

Desse encontro entre morte e vida, interno e externo, encontrar as "palavras hospedadas" em nosso próprio corpo. Palavras, memórias, revoltas, escondidas na carne, como "excreções" de um corpo doente.

"Nesse caso, a única voz subjetiva ou expressão que poderia provir do dançarino não seria o resultado de uma sua assertiva pessoal, mas uma 'secreção natural' causada pelo conhecimento de seu lugar no interior do *continuum* cósmico" (PERETTA, 2015, p.120).

Das revelações e revoltas da carne, seguindo "a pista de seus próprios nervos", nascem as palavras que movem o Butoh. "Nem uma vez a carne designou o que existe lá,

---

191A noção de belo que trago aqui refere-se à sua percepção pela cultura ocidental. O Japão traz o oposto nas raízes de sua cultura, valorizando as sombras nas decorações, a passagem do tempo nos objetos, que enferrujados ou quebrados carregam em si histórias e memórias valorizadas nessa cultura segundo Junichiro Tanizaki, em sua obra "Em louvor da sombra". No Butoh de Takao a noção de belo associa-se também à da flor de Zeami, que apresentamos mais acima nessa pesquisa.

nela. A carne é assim, simplesmente obscura". (HIJIKATA, *apud* UNO, 2018, p.73). É revelada, segundo Peretta (2015), por meio do encontro de cada dançarino com seu próprio *ankoku,* com suas próprias trevas, escuridões, que trazem à tona o que tenta ser ocultado pelo *shintai*, corpo social, porém, que escapole, escapa, e destrói o mundo de aparências e superficialidades concebidos culturalmente. "Felizmente, o seu *butoh* se utiliza da sombra como espelho. Poucas pessoas compreenderam. Isso foi bom." (HIJIKATA, 1991, p. 15)

2.5. Butoh - dança de mãos e pés

> As mãos são feitas para falar com eloquência, como se quisessem expressar nossos sentimentos. Mas os pés não falam tanto quanto as mãos, porque eles ancoram a vida. Será que não é por isso que o butô existe? (Kazuo Ohno)
>
> Eis o universo repleto de ilusões, que o BU (mãos, pairar) e o TOH (pé) interpretam em conjunto, embora mantendo cada qual sua própria interdependência. (Takao Kusuno, Felícia Ogawa, Ameir Barbosa) [192]

Helena Katz (1988) entende que a palavra Butoh "tem dois núcleos distintos": "Bu – que vale por mãos, pairar – e toh: pés, pisar". Essa parecia ser a única descrição precisa que Takao Kusuno trazia sobre o Butoh:

> [...] com você o Takao já falava de Butoh desde o início, então, parece né? Porque muita gente diz que ele não falava o que era Butoh, e de vez em quando ele dizia: "Isso é Butoh".
> **CM:** É como se a palavra não estivesse distante da alma deles...porque para nós, falar Butoh, não é uma coisa que nasceu junto com a nossa alma...Então por isso que ele não falava Butoh. Ele falava:"ah, é contemporâneo", mas ele entendia, subtendia Butoh. No primeiro momento do processo eu perguntava para ele né? E aí **ele falava só aquela parte dos prefixos gramaticais da língua japonesa, de que é mão, é pé né?**
> Então, tudo isso de que **as mãos oram, de que as mãos amparam, que as mãos ajudam, constroem, e os pés que transportam a vontade**. E enfim, assim ele aí dando essas dicas, e a gente ia acessando **essas mãos que pegam, que jogam, que amparam, que rezam, que acariciam, que afagam...então tudo isso é dentro do fluxo do movimento...**
> **CA: Essa questão das mãos e pés era o significado que ele dava para Butoh?**
> **CM: Sim, Bu quer dizer mão e toh quer dizer pés...**
> (**CA:** Carolina de Pinho, **CM:** Cícero Mendes, anexo, p. 226)

[192] BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Org. **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh**. Intercâmbio Cultural Brasil – Japão -Argentina – 1986. Org.: Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986. Trecho retirado do texto de abertura do catálogo da primeira vinda de Kazuo Ohno ao Brasil, intitulado "Kazuo Ohno e o Butoh".

Mãos “que pegam, que jogam, que amparam, que rezam, que acariciam, que afagam”, que brigam, que amam, que sonham... mãos que se tornam pássaros, pedras, e que transformam todo o corpo e o espaço e são transformadas por eles. Mãos que imaginam e recriam outros mundos... Recordo-me do encantamento de Hijikata pelas mãos das crianças presas, que concebiam outros universos, outros corpos em seus próprios corpos, transformavam a si mesmas e ao espaço. Sobre as mãos em sua dança, no Butoh, Hijikata dizia:

> Meu corpo nu será carregado sem nenhum pretexto de inconveniência. Será permitido que eu passe sem nenhuma inspeção dos meus efeitos pessoais, e **eu darei uma outra olhada na dança que pode ser narrada por mãos nuas e moventes**.[193] (HIJIKATA,1961, in TDR, 2000, p. 45)

Dança de mãos “nuas e moventes”, em metamorfoses. Mãos que ultrapassam limites e possibilidades de gestos sociais, que levam à transformação todo o corpo, e que expressam, em si mesmas, todo ele. “Não basta estender a mão. Quando se pede socorro ao espírito, será que devemos estender nossa mão física? Fica mais fácil estender a mão do espírito se todo seu corpo se transformar em mão [...]” (OHNO, 2016, p.74)

> Essa mão que dança, ela tem energia. **O corpo todo tem energia quando a mão tem energia...quando a mão tem energia, o corpo todo tá conectado, ele é uma conexão, quando a mão morre essa conexão desaparece, mãos e pés**...
>
> **Uma das tradições do Takao no Butoh era pés-mãos, a dança das mãos e dos pés, isso é vivo é uma conexão do corpo inteiro** [...] a mão dele é essa mão com energia. [...] uma mão com energia, é uma coisa de conexão, não tem uma mão que tá morta em nenhum ator...porque na hora que você desaba, a mão, o corpo inteiro desaba ali junto... (CARVALHO, anexo, p. 97)

Dorothy sempre me dizia sobre a potência expressiva das mãos. Contava-me que eram importantes no Butoh, e convidava-me a alongá-las, dedo a dedo, a cada ensaio. Emilie, em suas aulas, nos levava a experimentações e diálogos corporais por meio delas, ora apenas com as mãos, ora com os pés, experienciando lhes de maneiras inusitadas, por meio de imagens e formas que estimulavam transformações e o envolvimento de todo o corpo.

[193] My naked body will be carried without any pretext of inconvenience. It will be allowed to pass without any inspection of my personal effects, and I will get another look at dance that can be narrated by bare hands and by walking. (tradução nossa)

No trecho que se segue, Hijikata nos apresenta mãos que trazem em si mesmas desejos opostos, ancestralidades e sentimentos universais; que encontram a expressão latente e condensada dentro do corpo e a lançam para fora, sendo dançadas pelo encontro entre esses espaços, e pelas contradições dos sentidos:

> Uma vez, os **gestos e movimentos que reuni dentro do meu corpo se conectaram às minhas mãos e saíram**. Quando tentei entender algo, a mão seguinte segurou a mão que segurava. **Uma mão atrás de uma mão acaba sendo uma mão senil incapaz de alcançar qualquer coisa. Não vai diretamente para a coisa. É assim que o corpo é formado.** [...] Isso é um pouco diferente da dança que aprendi depois de vir para Tóquio; não há um, dois, três, um, dois, três, dando voltas, deslizando sem sentido no espaço. **Essa luta com a matéria invisível surgiu como um tema dentro do meu corpo. No meio de agarrar algo, uma mão se torna senil.** Isso acontece muito com pessoas idosas. E **uma mão acaba buscando alguma coisa e nunca mais voltando. No caminho, ele pisca. Uma mão atravessa algo; uma mão desaparece.[194]** (HIJIKATA, 1985, *in* TDR, 2000, p.76-77)

As mãos de Kazuo Ohno geraram a dança venenosa e entorpecente que inspirou Hijikata à criação do Butoh: "[...] onde esse dançarino conseguiu suas mãos, diferente de todas as que eu já vi? Elas estavam nas mãos de Maldoror[195]" (HIJIKATA, 1960, In: TDR, 2000, p.36)[196].

As mãos são convocadas e se fazem presentes em muitos dos "treinos em poema" de Kazuo Ohno: "[...] levantem as mãos. Usem as mãos. Usem mais, com afinco. As mãos conversam entre si. É melhor dar mais liberdade às mãos". (OHNO, 2016, p.88). Butoh, dança de corpo e espírito/dança de mãos e pés:

"O que vem antes, o espírito ou o corpo? Para tornar uno o corpo e a alma, é preciso fazer com que a alma se volte para nós, que ela venha até nós. Se o corpo estiver tenso, ela não vem. Libertem-se." (idem)

"As mãos, os pés, quando a alma se ergue com toda a liberdade, as mãos e os pés agem juntos. Não pode ser depois". (OHNO, 2016, p.198)

---

[194] One time the gestures and movements I had gathered inside my body got connected to my hands and came out. When I tried to grasp something, the following hand held on to the grasping hand. A hand chasing a hand ends up being a senile hand unable to reach anything. It does not go directly to the thing. That is how the body's made up. It was not that I had discovered the form wherein things are at last reached in a roundabout way. This is quite a bit different from the dance I learned after coming to Tokyo; no one, two, three, one, two, three, going roundabout, sliding meaninglessly in space. This struggle with invisible matter has emerged as one theme inside my body. In the midst of grasping something a hand becomes senile. It happens a lot to old people. And a hand ends up going for something and never coming back. On the way it flickers out. A hand straddles something; a hand disappears.

[195] Referência à obra "Contos de Maldoror", do escritor "maldito" Conde de Lautreamont, que inspirou Hijikata à criação do Butoh.

[196] Yet where did that dancer get his hands, unlike any I have ever seen? They were the hands of Maldoror.

Mãos que criam, concebem, imaginam, destroem e recriam outros mundos.

Pés que "ancoram a vida"[197], que "transportam a vontade"[198], que se afundam na lama e nos conectam às nossas raízes, ancestralidades, às sombras, e a todos os organismos que nós compomos e que nos compõem.

Siridiwê Xavante entende que Kazuo Ohno era as mãos do Butoh, seu feminino, e Hijikata os pés, e seu masculino, e afirma que o Butoh de Takao existia na conjunção entre ambos:

> [...] o Takao, ele é nessa linha...na linha do...aquele dançarino lá, que só mexe com o feminino?
> **C:** O Kazuo Ohno?
> **S:** É, que só dança, que só mexe com a rosa. Acho que é Kazuo Ohno. Aí tem outro cara que mexe só com o masculino. E aí o Takao é nessa linha do...**então essa linha de Takao ele é do lado dos dois mundos...** (**C:** Carolina de Pinho, **S:** Siridiwê Xavante, p.287)

Sergio Pupo relata também o modo como essa fusão parecia se dar no Butoh de Takao:

> Era engraçado porque a arte dele tinha muita característica do Hijikata, mas ele falava muito mais do Kazuo, ele se identificava muito com o Kazuo. Mas ele também tinha um aspecto mais Hijkata [...] na prática ele tinha uma manifestação, pelo menos na fase final da vida dele, sem a Felícia, já tinha uma coisa mais pesada, que tinha mais a ver com Hijikata. Então a poética dele se expressava mais, de uma forma mais... tinha uma violência por expressar... (PUPO, anexo, p.133)

Vindo ao encontro das percepções de Siridiwê Xavante e Sergio Pupo, acerca das distinções e proximidades entre o Butoh de Kazuo Ohno e o de Tatsumi Hijikata, Ohno, em entrevista à pesquisadora Susan Klein (1988), revela que se percebe como a luz, e à Hijikata como a escuridão, ambas, energias necessárias para a criação do Butoh:

> Embora os dois dançarinos tenham origens semelhantes, seus temperamentos eram bastante diferentes: o próprio Ohno disse que a energia criativa que produziu *Ankoku Butō* foi o resultado da colaboração de dois homens com personalidades nos extremos do espectro; Ohno se vê como a luz, Hijikata como a escuridão, ambos os pólos que eram necessários para criar a energia que é Butō. (1988, p.6)[199]

[197] OHNO, 2016, p. 38.
[198] MENDES, anexo, p.226.
[199] Although the two dancers came from similar backgrounds, however, their temperaments were quite diferent: Ohno himself has said that the creative energy that produced Ankoku Butō was the outcome of the colaboration of two men with personalities on the extreme ends of the spectrum; Ohno sees himself as the light, Hijikata as the dark, both poles of wich were necessary to create the energy that is Butō.

O Butoh, em si mesmo, nasce dessa união dessas duas forças, opostas e complementares, presentes, de maneiras diversas, no Butoh de Hijikata, de Kazuo, e em todos os Butoh`s, existentes em cada um(a/e) que se permita vivenciá-lo.

Kazuo e Hijikata, mãos e pés do Butoh, luzes e sombras, vida e morte, para além de dualidades.

Em seu "treino do caminhar", Takao Kusuno diz que "o povo japonês valoriza a planta dos pés. A sua cultura se define a partir da planta dos pés.". Hijikata, de modo semelhante, relata:

> Costumo pensar sobre a importância das solas dos pés para os japoneses. **Eles andam como se roubassem suas próprias pegadas**. Minha mãe costumava me dizer: "**Corra com a mente de uma pessoa cega**". Dentro do meu corpo, mesmo agora, está a **sensação de que eu cresci com a cabeça e as solas dos pés viradas de cabeça para baixo**. (HIJIKATA, 1985, *in* TDR, 2000, p. 73)[200]

Uma cultura que se define a partir dos pés...correr "com a mente de uma pessoa cega", que não consegue enxergar visualmente o caminho, defini-lo previamente, porém o percebe pelos outros sentidos e nele se lança...solas dos pés e cabeça viradas para baixo...roubando as próprias pegadas...

A performer e pesquisadora indígena, da etnia Pataxó, Txahá Xohã, Maria Florguerreira disse-me que, seu povo, ao dançar em roda, percebe-se seguindo os passos de seus/suas/seies ancestrais, acessando as sabedorias que lhes deixaram. Txahá Xohã revela que seu povo, ao caminhar pelas florestas, sempre busca pisar nas mesmas pegadas dos(as/es) que ali passaram antes, para que invasores, ao adentrar seu território, não saibam quantas pessoas estarão por lá. Um só corpo. Dança-resistência. Maria Florguerreira diz também que ela e seu povo dançam sempre, porém, nunca ensaiam, essa concepção não tem sentido na cultura de seu povo. A cada vez que dançam estão de fato experienciando algo necessário e vivo para aquele instante. Nunca dançam de um modo apenas técnico, segregado de descobertas, intenções, espiritualidade e rito. Não dançam para "mostrar", mas porque a dança precisa acontecer. Parecia haver, nas danças de povos indígenas, a mesma indistinção entre arte, vida, rito e espiritualidade que também se faz presente no Butoh.

---

[200] I often think about how important the soles of the feet are to Japanese. They walk as if stealing their own footprints. My mom often told me, "Run with the mind of a blind person. (tradução da autora e Marlon Fabian).

Felícia Ogawa (1996), no catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá", nos revela:

> Corporalmente, a linguagem do Butoh buscou sempre como elemento essencial a força dos pés e do quadril, partes que mantêm o contato direto com a terra como que para sugar a energia vital através dela. A civilização distancia cada vez mais a terra do corpo. Todo o universo se concentra na cabeça e no rosto, como pode ser observado na linguagem da TV. Mesmo no teatro se observa o aumento de espetáculos cujo apelo dramático fica dependente da fala.
>
> No ritual dos índios[201], é possível recuperar o sentido da veracidade ligada à natureza: o rito nascido das necessidades do dia a dia, o rito que acontece porque é. Não para ser mostrado. [202]

No contexto brasileiro, Takao encontrou, na cultura e nas danças dos povos indígenas, na arte-vida desses povos, a força e potência dos pés, fundamentais à cultura japonesa e ao Butoh. Também se faziam presentes nas danças desses povos os joelhos fletidos e o quadril - o "coxi" (que representa o centro do corpo, quatro dedos abaixo do umbigo) - "mais perto da terra" (CARVALHO, anexo, p.104), como no *suriashi*, presente no Butoh de Takao. Corporeidades que expressavam desejos e modos de viver em comum - uma íntima e imbricada relação com a terra, com as ancestralidades e com o todo.

> Outra coisa que o Takao pesquisou...isso conscientemente...O japonês, o Butoh, ele é todo feito com coxi baixo, todos os *suriashis* são com o coxi o mais baixo possível...quando a gente fazia *suriashi*, Takao sempre falava: "abaixa o coxi...mais baixo"...porque ele queria que fosse cada vez mais perto da terra. Quando ele encontra a cultura indígena, que ele vai pra lá, ele vê que é a mesma relação com a terra...um coxi baixo, e o pisar a terra do indígena, batendo ali nas danças. Então ele entende que tem uma relação entre esses corpos, que trabalham essa relação com a terra...então ali tem um lugar da pesquisa importante do ponto de vista do corpo, que é esse corpo que se relaciona com a terra, que tá ligado à terra, então eu acho que essa é uma das conexões até mais fortes que têm, pensando o Butoh, o japonês e essa pesquisa que ele faz aqui...(idem)

Haroldo Alves revela que, no período em que trabalhou com Takao, os estímulos à realização do *suriashi* eram trazidos a ele e a Denilto Gomes apenas a partir das danças e caminhadas indígenas:

---

[201] Importante atentar ao fato de que os povos indígenas têm questionado o uso da palavra "índio", e optado pelo uso da palavra "indígenas", no intuito de romper com a generalização e ressaltar que há muitos povos e etnias muito diversas.

[202] OGAWA, Felicia. O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito. **Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997**.2. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

> **E:** E ele propunha imagens para vocês fazerem as caminhadas, os *suriashis*?
> **H:** Não, não**...a única coisa que ele falava sobre a caminhada...que ele trouxe uma vez e mostrou foi a caminhada dos indígenas, não sei de que parte do Brasil, caminhando...aliás, o único movimento de dança que ele mostrou pra gente era essa dança dos indígenas**...aí eu fazia assim e ele falava: "Não, Haroldo, não é assim...primeiro você chega, aí você desce aqui...porque se você desce assim a bunda vai pra trás, então você desce aqui, aberto aqui, e respira... e levou um tempo pra...e era no lugar...depois é que você ia caminhar...e depois doía, no outro dia, só de tocar...nossa... [Enquanto narrava demonstrava: pernas fletidas e quadril encaixado como no *suriashi*].
> **E:** E ele dizia um tempo para vocês ficarem no *suriashi*?
> **H:** Não, porque não precisava, a gente sentia...igual eu te falei que ele não falava se tava bom, a gente percebia e ele também, porque a gente percebe, Carol...Você vai sentir que tá bom, não precisa do diretor falar...mas não precisa mesmo...eu acredito nisso, porque isso foi feito comigo durante 3, vamos dizer 2 anos direto...e ele ia vendo e ia anotando, fotografava...ele não precisava falar...Não tem que ensinar, a única cena que ele trouxe, que eu me lembro, foi a dos indígenas, que a gente via como era, e fomos aprendendo...e no espetáculo a gente começava assim, girando... (Mostra dança indígena como no início de "O Olho do Tamanduá").
> **E:** Que legal, e era antes do "O Olho do Tamanduá" né**?** E ele falava alguma coisa sobre a relação entre a cultura indígena e o Butoh?
> **H:** Ele **falou que se tivesse alguma coisa próxima seria a cultura indígena, que ele não via mais nada, não tem esse negócio...** (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, **H:** Haroldo Alves, anexo, p.260)

Haroldo Alves participou da montagem do espetáculo "Cataventos II", que estreou em 1988. Desde esse momento, portanto, Takao já parecia buscar uma relação com a cultura indígena, que se intensificou com a ida de Takao e Felícia à aldeia *Etenhriritipá*, território do povo Xavante, em Pimentel Barbosa, Mato Grosso, com Jurandir Siridiwê Xavante (hoje cacique da aldeia), durante o processo criativo do espetáculo "O Olho do Tamanduá". Pergunto à Siridiwê se percebia alguma identificação entre o Butoh, que Takao trazia como filosofia de vida, e a cultura de seu povo, e ele relata:

> **S:** Sim, é porque assim, vai tá em espelho né, vai tá semelhante, o quê que é: o olhar. Nós amarelos, a gente é Xavante porque a gente não deixa...se falar a gente rebate. A gente é guerreiro [...] Então assim, por ser, como eu diria, captar ou tá junto construindo a proposta dessa isonomia né?
>
> Aí tem esse cara que mexe com o masculino. Têm dois universos né? Tem do masculino e o Kazuo Ohno, ele usa muito o feminino, ele explora o feminino. Só que o Kazuo Ohno é moderna. Só que lá o... como diria, rústico, é outro cara também que só mexe com o masculino.
> **C:** O Hijikata? O Tatsumi Hijikata?
> **S:** É! O Hijikata!
> **C:** Ele que você falou que era dos pés também não é?
> **S:** É! A imagem! Ele usa muito isso! Esse cara é massa! Eu gostei!
> **C:** Ah, você se identificou mais com ele né?
> **S:** Ahã. Aí os meus colegas iam mais para esse lado do feminino né?
>
> Aí só depois que apresentou e tal, já acabou seu trabalho, eu vi que o Japão, a embaixada, o consulado, fez o grande Hijikata...e Hijikata é o cara! Nossa, tiro o chapéu pra ele!
> **C:** Ah que legal! Como você falou, ele é mais rústico, traz uma revolta, ele fala da revolta da carne né?

> **S:** Ahã! Essa exploração da revolta da carne do Hijikata é demais! E esse lado feminino do Kazuo Ohno eu tiro o chapéu também.
>
> E assim, eu agradeço muito que na vida, experiência, sério, Kazuo Ohno no Butoh. O cara assim, sensibilizado, crescido, numa proposta, na vida né? [...] Então o Hijikata é um cara assim, muito, fora do comum. Aquele cara é artista demais, o cara é foda.
>
> (**S:** Siridiwê Xavante, **C:** Carolina de Pinho, anexo p. 295)

Siridiwê identificava-se, primordialmente, com o Butoh de Hijikata - os pés, o "rústico", a terra, a revolta da carne, e percebia, em seus(suas) colegas, uma proximidade maior com o Butoh de Kazuo Ohno - as mãos, a luz, as relações com o ocidente. Siridiwê relata a imagem trazida a ele por Takao Kusuno em sua criação - a terra:

> [...] o Takao, ele fazia diferente no seu imaginário pra tirar o potencial de cada dançarino, só ele que sabe**.** [...] Ele sempre prestava atenção no que cada dançarino poderia revelar para ele. "Faz isso". Não. Ele dava com o seu imaginário e deixava à vontade para que o dançarino interpretasse como ele pode construir o lúdico para ele. Então eu via isso. [...]
>
> "Siridiwê, eu quero que você busque isso...você é a terra, é muito forte na pegada que é o piso, e no músculo, quero muito que você...faz de conta que você tá no meio da floresta e você tá agoniado, você está com medo, está te atingindo, como você vai expressar isso, você vai expressar que está acontecendo esse desequilíbrio ambiental, queria muito isso, então que você pegasse." (XAVANTE, anexo, p.292)

Siridiwê foi, portanto, estimulado por Takao a corporificar a potente força da própria terra, seus mistérios e sabedorias, junto à vulnerabilidade da terra, sua impotência, o medo e a agonia diante de tantos ataques e destruições. Siridiwê trazia os pés à terra, despertando ao círculo infinito, às conexões entre todos(as) os(as) dançarinos, entre suas ancestralidades, entre passado e futuro.

Emilie Sugai relata a dificuldade que os(as) dançarinos(as) tiveram em conseguir acessar a esses pés que se conectam de fato com a terra, do modo como lhes propunha Siridiwê Xavante:

> A gente ensaiava com o Siridiwê, e ele nunca tava satisfeito. O Siridiwê, em si mesmo, ele falava: "O pé não é esse", ele falava: "mais normal"...porque a gente fazia um pé, não sei, um pé de bailarina, não exatamente, mas um pé...tinha uma coisa que...E ele sempre falava "mais normal"...porque ele também era monossilábico...e ele repetia "normal". Aí pra entender o que era esse natural a gente ia repetindo, repetindo...e isso era interessante, porque o corpo ia se fazendo...a gente ficava em roda fazendo isso. E o Siridiwê fortão, aquele corpão forte, porque era o rito de passagem, que os meninos ficam reclusos... (SUGAI, anexo, p. 67)

Fotografias XXXIII - Espetáculo “O Olho do Tamanduá”.

Fotografias retiradas de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”, gentilmente cedido por Marco Xavier e Hideki Matsuka.

José Maria Carvalho relata também dificuldades encontradas no aprendizado dos movimentos da dança-rito, trazidos à Cia por Siridiwê Xavante:

> [...] a gente treinava diariamente, e morria, literalmente...porque aquilo ali, a gente ficava horas, saía de lá acabado. E quando eu vejo a gravação do primeiro ano. Mesmo depois de estreado, acho demorou uns 3, 4 anos até aquilo entrar no corpo mesmo. No começo, quando vejo as gravações da primeira vez que foi feito eu acho bem frágil...
> **E:** Sem relação com a terra né?
> **JM:** Você vê ele [Siridiwê] fazendo, vibra! Então, tem que vir do corpo, não tem dança Butoh que vem daqui (mente)...tem que tá no corpo a dança...então isso é que...então ele, quando ele vem ele e traz, e traz, isso e aquilo...e ele conta que nos rituais eles ficavam da noite até de manhã...então era exaustão mesmo... (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, **JM:** José Maria Carvalho, anexo, p. 106)

Um longo processo precisou se dar até que os corpos se descontruíssem de modos de pisar advindos de técnicas de danças contemporâneas, balé, jazz, e de vivências urbanas, que haviam criado separações entre os pés e o chão, entre os corpos e o espaço, e conseguissem reconectar-se com a terra, voltar a perceber-se como parte desse organismo.

Haroldo Alves relata que Takao lhes sugeria que os pés, ao caminharem, não deveriam articular-se entre o calcâneo e os metatarsos, mas sim deslizar por inteiro, deixando de serem pés humanos, tornando-se capazes de transformar-se em qualquer coisa – animais, seres, objetos e devires diversos.

> E: Você falava também dos pés né? Esse pé que desliza porque deixa de ser humano, é um pé pode ser bicho, que pode ser... que sai da prisão de um corpo de ser humano, você...então é esse você que transcende o você também parece né?
> H: [...] essa caminhada, aliás foi uma das primeiras coisas que eu tive que aprender foi isso [...] meu primeiro trabalho lá de mês, talvez até dois ou três meses, foi aprender a caminhar, tirar os vícios [...] eles [Takao Kusuno e Felícia Ogawa] falavam: "É difícil o artista, artista quer mostrar o que ele não tem, ao invés dele mostrar a alma...". A gente mostrava a nossa alma, o que a gente era sabe? Com direito de errar, de ter, sabe? É humano... (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho, **H:** Haroldo Alves, anexo, p.256)

O aprendizado das caminhadas nos levaria a "tirar os vícios", depurar, transformar, silenciar... "mostrar a alma".

Marco Xavier afirma que o *suriashi* lhe despertava a sensação de estar "plantado na terra". A ativação do centro, da presença, e com isso, a percepção e aceitação do efêmero – "é aqui e agora", "não mais", "estar sempre em movimento":

"[...] eu sentia muito no *suriashi* essa coisa do trabalho do centro, de você estar plantado na terra...e o tempo né? Porque é aqui e agora não, e não mais né? Estar sempre em movimento...". (XAVIER, anexo, p.114)

José Maria Carvalho relata que, após a morte de Takao, decidiu dar seguimento à investigação desse diretor sobre um Butoh brasileiro, pesquisando danças das culturas populares brasileiras, partindo de suas raízes mineiras e seguindo em direção ao nordeste, focando-se, principalmente, nos congados, folias de reis e cocos. Em sua pesquisa, José Maria procurava "desmanchar" os passos dessas danças, em busca de sua essência, do mínimo presente ali. Ao realizar essa pesquisa, José Maria percebeu que a mesma base que havia em comum entre o *suriashi* e danças de povos indígenas - o coxi baixo, a relação com a terra –, que havia chamado a atenção de Takao, também se fazia presente nas danças populares brasileiras.

> [...] Eu fui pensar isso não no indígena, porque quando eu fui pra Minas eu me aproximei da cultura popular, das danças populares. Nos espetáculos do Guimarães eu trabalho com danças populares, congado e folia de reis principalmente, um pouquinho de coco.
>
> Então você vai ver que a gente brinca com as danças, mas a gente não pega a forma da dança [...] a gente foi desmanchando o passo, até chegar só no princípio…e todas elas também são com o coxi baixo, as danças populares são todas com o quadril baixo. E essa foi a relação que a gente viu de corpo, da dança Butoh com esse corpo das danças populares [...] não importava ali o passo, mas que tinham um princípio, porque ele desmanchava até ficar só o princípio do passo...e isso pra gente já era Butoh [...] (CARVALHO, anexo, p.p.104-105)

Em suas reflexões acima, José Maria Carvalho parece entender como "forma" o código completo dos passos das danças, e, na busca por um "princípio" delas, encontra essa base em comum. Cícero Mendes (anexo, p.p. 282) revela que era também a busca de Felícia Ogawa encontrar a "expressividade dessa alma brasileira", bem como "**encontrar um lugar, um ponto, onde todo mundo se conecta**. Ela buscava esse lugar onde as coisas se encontram". Vindo ao encontro das reflexões acima, Cícero relata que, por meio de seus 10 anos de trabalho com José Maria, em busca dessa "técnica que não precisa de técnica", que propunha Felícia, encontraram, na base do *suriashi*, na "bacia"/coxi que busca pela terra, um ponto de conexão entre danças brasileiras, indígenas, africanas e orientais. Um **"ponto onde se conecta à vida", e que "conecta almas"**. Ressalta, porém, que **essa base, e as transformações que derivam dela, devem ser vivenciadas por meio de nossos próprios universos, contextos, e vivências subjetivas, que consideram as marcas das culturas sobre os corpos, bem como as transcendem, na busca por algo que ultrapasse as fronteiras do espaço-tempo**.

> [...] trabalhei 10 anos com José Maria Carvalho [...] tentando encontrar esse corpo brasileiro do Butoh...um Butoh brasileiro [...] E aí eu fiquei em paralelo trabalhando com o José e a Emilie Sugai, tentar buscar essa expressividade dessa alma brasileira...que era caminho da Felícia também...encontrar um lugar, um ponto, onde todo mundo se conecta. Ela buscava esse lugar, onde as coisas se encontram [...] a Felícia falava, em relação ao corpo, de uma técnica que você tem que ter, e que não precisa dessa técnica...Aí depois eu fui entendendo que é o seguinte, tem um lugar no corpo que é um centro, que é uma base, é um coxi. É uma base no coxi. Nesse ponto aqui. [Mostra a base do *suriashi* em *plié*, com as mãos em concha na altura dos rins]. Nesse ponto aqui, eu danço, e esse ponto me conecta com todas as bases e povos, aqui eu tenho indígenas, aqui eu tenho também os orientais, aqui eu também tenho o africano. Então, esse ponto de dançar sustentando esse lugar, lento, é um lugar onde a gente se conecta com as almas...então o Butoh ele passa como um encontro, nesse ponto da base do coxi...e devagar...só que eu tenho que estar nessa base, mas eu não posso ficar olhando pra imagem japonesa, eu vou ficar nessa base mas olhar para minhas imagens brasileiras, para o que somos nós...Aí ela falava o seguinte: "Tudo bem, eu adoro feijoada, buchada, essas coisas brasileiras,

> mas também eu adoro *sushi*...". Sabe? Então assim, se você tá nessa base, mas pensando no sushi, você não vai expressar uma brasileira...cê vai tá nessa base, mas você vai experimentar o baião de 2, a rapadura...Entende? Brasileiros [...]
> **CA:** E aí a coisa danças populares brasileiras que você tinha vivido, voltou então de alguma maneira...mas de uma maneira diferente talvez né?
> **CM:** Isso Carol, totalmente diferente!
> Eu pego os elementos dali, mas eu devolvo aquilo...elaboro e devolvo de outra maneira, mas são os mesmos elementos, só que de outros modos [...] porque o código é identidade. Claro que tem que ter, é cultura, mas quando a gente vai para um âmbito, que é um âmbito, que é uma superfície onde eu posso expressar sem identidade [...] para cada um o Butoh é diferente, cada um tem o seu Butoh. O Butoh é sua vida, a sua trajetória. Agora quando você pega isso e transforma isso num código, ou numa imagem, ou num desenho, aí corresponde...como cada um vê como isso, como corresponde para cada um... (MENDES, anexo, p.p. 228-230)

Ampliando percepções acerca dessa "base em comum", presente no *suriashi*, e ponto de encontro entre danças de outras culturas, que movem-se por aspectos em comum, como vimos, encontro, nas palavras de Sergio Pupo, em seu depoimento abaixo, reflexões de Takao Kusuno sobre as possibilidades que despertam a disponibilidade presente nos joelhos flexionados, que compõem essa base:

> Um dia o Zetta fez uma cena... Eu tenho um duo junto com o Zetta na peça "Quimera", que é um duo muito bonito [...] A primeira vez que a gente fez essa cena, ele achou o Zetta assim... foi uma coisa muito rara, muito, muito rara: ele levantou e bateu palma. [...] Ele falou que o Zetta entendeu o *Ma*, naquele momento, e ele deu uma chave assim, que às vezes o *Ma*, é muito comum dele estar no joelho. E eu achei isso bizarro na época, porque eu achei assim: o quê? O *Ma* tá no joelho? E eu achei tão contraditório com tudo o que ele falava né? Tão forma, tão receitinha, tão oposto de tudo o que a gente vinha conversando, que a gente tava entendendo. E agora o *Ma* tava no joelho? Mas o Zetta fez uma coisa, que era uma flexão aqui no joelho, que criava uma suspensão...Então era muito legal de perceber que essa flexão, essa propriedade mola que essas grandes articulações têm. E é maravilhoso de ver como uma ideia tão, de novo, etérea e filosófica, que é o *Ma*, tem que ser concretizada, tem que ser concretizada de alguma forma. Tudo bem, é uma forma sutil, uma forma bastante sutil, mas ela não pode ficar só na cabeça nossa, ela tem que usar o corpo como veículo, para ser fisicalizada ali perante a plateia, pra você repartir, para você compartilhar. Então, essa ideia da mola, que acumula forças, que cria uma suspensão e depois dispara, era uma chave ali, mas ao mesmo tempo, isso é uma forma do *Ma*? Bizarro seria se a gente saísse afirmando isso. Com certeza ele execraria de onde ele está. Então, não é que o *Ma* é isso né, mas é só um depoimento de como, em determinado momento de nosso processo de ensaio, aconteceu uma percepção disso... (PUPO, p.140)

Suspensão e disparo, os joelhos, "uma ideia tão etérea e filosófica", "tem que ser concretizada de alguma forma", corporificada. No "treino de Butoh" –"treino do caminhar", Takao destaca também a importância dos joelhos:

> Ali nasce **a sensação de flutuação, e os joelhos têm de ficar relaxados**. E, o que viabiliza este joelho é a lombar relaxada. E com a lombar relaxada a planta dos pés funciona melhor, para um movimento mais leve, mais forte, etc... **respondendo e se adaptando á grande variedade de movimentos**.
> E **possibilita o movimento para as diversas direções**.
> [...] a condução ao relaxamento do joelho é uma condição *sinequa non* para preparar o corpo ao Butoh.
> [A articulação em destaque]
> Para que a articulação, que define os movimentos não fique tão em destaque, basta dependurá-las com fios de uma teia de aranha.
> E, se destaca a importância da neutralização das funções e da existência dos pés, que vemos na sensação do flutuar e do relaxamento do joelho, o que leva à criação e expansão do espaço. (Treino do Caminhar/Treino de Butoh)

Encontrar os joelhos, relaxá-los, disponibilizá-los às transformações, esquecer-se deles, "dependurá-las com fios de uma teia de aranha", que possuem em si tensão (não ficam frouxos), elasticidade e flexibilidade..."sutil, bastante sutil", sem ficar apenas na cabeça e sem jamais imaginarmos que encontramos a resposta.

No trecho abaixo Cícero descreve algumas diversidades e especificidades interculturais que puderam notar nessa base em comum:

> O teatro *Nô*, tem um lugar do teatro *Nô* que é nos pés, que é essa coisa dos pés. Eu só fiz uma aula de teatro *Nô*, no Sesc Vila Mariana, mas o Butoh trabalha num apoio do calcanhar e na frente dos pés, mas que não tá nos dedos, e o *Nô* é diferente porque ele tomba um pouquinho pra frente como se quisesse tirar um pouquinho o calcanhar do chão no *suriashi*. O *Nô* trabalha muito a partir disso, tudo pequenininho, arrastado, mas a tensão fica na frente dos pés...
> **CA:** E o Takao chegava a falar que o *suriashi* vinha do Nô?
> **CM:** Assim, vem tudo daí, o *suriashi*, vem tudo dessa parte oriental, do Kung Fu, tá tudo ligado aí...
> **C:** E as caminhadas também sempre estão presentes no Butoh né?
> CM: Sim...e o africano também quando dança é tudo quadril aqui né? [mostra a base do *suriashi*, no *pliê*, pés paralelos]...só que o oriental é parado o quadril, e o africano fica, mas é uma balança que pendula, ele tem um quadril que pendula...tem um pêndulo...e o oriental tem essa coisa do bambu, que tem um centro, mas esse centro é sustentado e ao mesmo tempo é oco...
> Então, uma imagem que Yoshito e Takao usavam muito era essa imagem do bambu.
> C: Que enverga mas não quebra?
> CM: Sim, enverga, mas antes de movimentar, sempre naquele lugar do *Ma* também, uma imagem que me ajudava, além do desconforto, era ficar oco como bambu, quando eu me imaginava oco eu me sentia mais resistente para estar ali...então por aí você traz as imagens Carol, é nessas horas que a imagem te dá um apoio, te dá um suporte, para dizer vai, segura, força... (MENDES, anexo, p.246)

Corpo oco como o bambu, corpo *karada*. Base do *suriashi* despertando espaço/tempo "onde a gente se conecta com as almas", partindo das próprias ancestralidades e do útero/terra onde vivemos. Takao, Felícia, e a Cia Tamanduá pareciam estar em busca de encontros entre os corpos, movidos pelo Butoh, para além de códigos

e culturas, porém, permeado por elas. Trago abaixo, como exemplo de tais buscas e reflexões, algumas cenas do espetáculo “O Olho do tamanduá”.

Nesse espetáculo há uma cena na qual Siridiwê Xavante realiza uma dança de guerra, diante de uma rede de caça que se projeta na parede, e ao final, lança sobre ela uma flecha, em um ato de libertação, resistência e denúncia. Morte e vida dos povos indígenas, corpos de resistência...

Fotografia XXXIV - Siridiwê Xavante.

Fotografia extraída de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”.

Em seguida, entram em cena pessoas carregando velas, como em uma procissão, com uma trilha sonora que remete ao universo da igreja católica, por meio das quais Takao parece questionar o cristianismo, que tem, ao longo dos séculos, operado gravíssimos epistemicídios, apagamentos das culturas e sabedorias dos povos indígenas e fomentado diversas formas de violências, físicas, culturais e simbólicas.

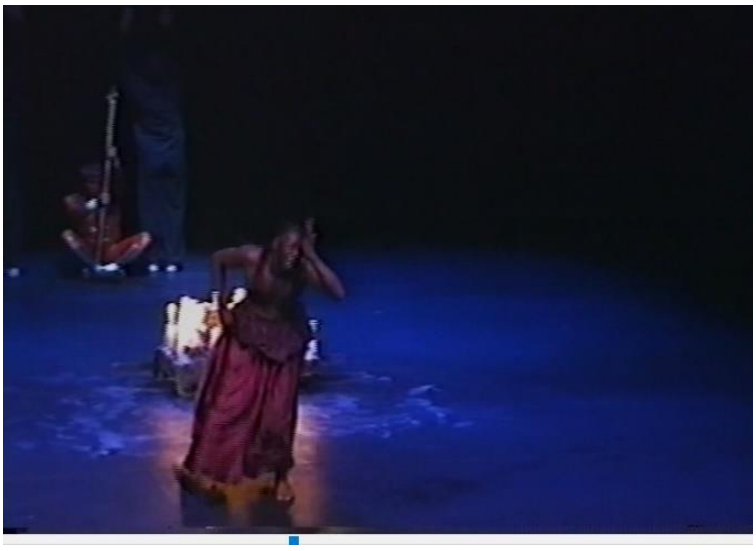
Siridiwê assiste a cena ao fundo.

Fotografia XXXV – Siridiwê Xavante

Fotografia extraída de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”.

As pessoas, de corpos cobertos e neutralizados, deixam as velas no chão, em uma imagem que pode remeter a enterros. A trilha sonora altera-se, nesse momento, para sons de tambores, e surge no palco Marco Xavier. Marco dança, transitando entre movimentos que remetem a diversos Orixás. Em sua corporeidade há um misto de rito, celebração, dor e sofrimento. Marco parece estar tendo visões. Essas imagens me remetem aos massacres e genocídios dos povos indígenas e africanos. São momentos muito intensos no espetáculo. Siridiwê permanece sentado ao fundo, acompanhando:

Fotografias XXXVI – Marco Xavier e Siridiwê Xavante



Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”.

No trecho abaixo, Marco Xavier reflete sobre processos de criação, e sobre o modo como cosmovisões do Candomblé foram experienciadas e transfiguradas em suas vivências com Takao, tendo o Butoh como filosofia do trabalho:

> [...] ele queria falar do Brasil. Acho que talvez uma das coisas que encantasse ele era essa questão da mistura de várias raças. Um dia eu falei pra Felícia que eu queria trocar a música. Eu disse que aquela música não combinava com a dança afro, e ela disse: "Mas você não está dançando dança afro". E fiquei pensando: "Realmente, é mesmo, então tem que ser essa música, eu não tenho que ter um tambor forte africano, não vai rolar"...Claro que acontecia de fazer movimentos assim, mas não era que os movimentos, por exemplo: **na dança afro os movimentos são todos desenhados, porque é uma história a ser contada, por exemplo, na dança de Ogum, é uma história de um feito dele, a dança de Xangô...então uma coisa que ele ia fazendo, e que eu fui fazendo, era quebrar esses desenhos e buscar uma outra coisa, não sei os impulsos....**
> **C: A essência talvez? O mínimo né?**
> **M: É...**eu lembro **depois, quando fui fazer o meu solo**...o que me deu a vontade de fazer o solo foi quando **estávamos lá no Japão**, chama **"Pequenos Sonhos das Folhas Vermelhas"**. **No outono as florestas começam a ficar vermelhas, tem aqueles tufos de vermelho, os parques ficam vermelhos...aí eu me lembrei do mito de Ossãe, que ele era o senhor das folhas e os Orixás não concordavam, só cara ser o dono das folhas...aí num ardil de Iansã ela provoca o vento, ele guardava as cabaças assim, penduradas na parede...aí a cabaça cai, se rompe, as folhas se espalham... "Ah...ewé...ewé oió"...aí os Orixás vão e cada um pega um pouco das folhas...Eu lembrei desse mito e me lembrei também dessa questão do outono, que as folhas caem...e o outono do corpo você começar a deixar coisas que não lhe servem mais...depois de uma certa idade.** Mas, **começo esse solo com uma dança que vou passando de um Orixá pra outro, porque eu penso, assim como na astrologia nós somos uma somatória dos 12 signos, para cada área da vida tem um signo... a questão dos Orixás também, porque tem um de frente, outro é dono da cabeça, outro é dono do destino, outro de trás...então vou trabalhando essas rupturas**, como um corpo que...**Como hoje, o corpo do homem moderno hoje, não é um corpo que você é dono dele, que é proprietário dele, você vive à mercê da máquina que impõe desejos de consumo, das condições...Aí ele vai passando, esse corpo, de um Orixá pra outro, e tirando folhas...**
> **C:** Que bonito! E os Orixás que você levou eram os seus, que te guiam, ou foi passando por todos?
> **M:** Ah, por todos...**Nesse solo "Pequenos Sonhos das Folhas Vermelhas" que ficou mais clara essa ideia, que começo movimento pra Exu, depois pra Ogum, Oxossi... Há uma certa mistura também no "O Olho do Tamanduá", mas não foi uma coisa assim, como nas folhas, que comecei a pensar e criar essa dança passando de um por um...**
> **C:** No "O Olho do Tamanduá" foi para algum Orixá específico?
> **M: Lá foi acontecendo passando mais pelos movimentos que eu tinha mais facilidade** [...] **eu me sentia contando a parte da História do Negro. Tinha aquele som da Madre Deus, que evocava a coisa portuguesa...tinha o indígena...Eu me sentia ali contando parte da minha História, trazendo uma das muitas faces do Brasil. E mesmo meus amigos das danças afro e das danças populares torciam um pouco o nariz. Diziam: "Como você emenda passos de um Orixá para o outro?". Não fazia muito sucesso...**
> **C:** Já tinha isso no "O Olho do Tamanduá"?
> **M:** Sim.
> **C:** Mas é isso que você falou né, **depende do momento, da área da sua vida...todos estão ali né...**

> **M:** É...eu acho legal, por exemplo, é claro, **você vê o bale folclórico da Bahia, é lindo, eles fazem a dança dos Orixás, você vê o Balé Popular de Recife, acho que tem o seu lugar, tem o seu papel, mas também acho legal quando alguém pega aquela coisa da linguagem popular e transforma, coloca em outro contexto...** (XAVIER, anexo, p.p.115-118)

As essências das danças dos Orixás que afetavam à corporeidade de Marco expressavam-se em seu corpo, evocando ancestralidades, revoltas e resistências, bem como a dança de caça e de guerra do povo Xavante era acessada por Siridiwê, diante do contexto de luta presente ali. De seus códigos permanecia o mínimo, a essência, o que marcou mais profundamente àquelas corporeidades, o que se fez necessário. Em um momento do espetáculo Siridiwê trazia o grito de seu povo, o grito das florestas:

> E nen wahã. E abaze in rehã. Rabéede maié. Rabá bade. Wazuremo. Tradução: Tem gente aí? Há animais aí? A floresta está muito quieta. Não vejo nada. Estou procurando".
> Siridiwê Xavante, na peça
> Revista É, Sesc – novembro/95[203]

As imagens de Marco, referentes ao mito de Ossãe, que o inspirou na criação de seu solo "Pequenos Sonhos das Folhas Vermelhas" remetem à passagem do tempo, ao efêmero... Marco dialoga o Butoh de Takao ao universo afro brasileiro do Candomblé. Como Cícero, Marco revela a diferença da presença das danças da cultura afro brasileira em um contexto das danças populares e no Butoh. Compreendo que, no Butoh, eram acessados elementos dessas danças que pareciam necessários a esses corpos, no contexto em que estavam, que surgia, como Marco revela, em "impulsos".

Encontros, movidos pelo Butoh como filosofia, que se faziam presentes em cada caminhar diverso, em cada corpo e ancestralidade, em cada passo, inusitado, composto pelo todo que o envolve, dentro/fora. A reflexão de Hijikata, que se segue, parece vir ao encontro dessa proposta, realizada por Takao e pelos(as) dançarinos(as) da Cia Tamanduá de Dança-Teatro:

> A remodelação humana é realizada apenas em conexão com os jovens que incessantemente experimentam os movimentos naturais que chutam a matriz do bom senso de hoje. Eu sonho com uma dança tão criminosa. Não haverá mais nenhuma hesitação sobre os teatros incendiados. (HIJIKATA, 1961, *in* TDR, 2000, p 45) [204]

---

[203] In: **Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá"**, 1995. Arquivos pessoais, gentilmente cedido por Hideki Matsuka.

[204] Human remodeling is accomplished only in connection with young people who unceasingly experience the natu- ral movements that kick the matrix of today's good sense. I dream of such a criminal dance. There

Takao Kusuno, tendo o Butoh como filosofia, nos provoca a dar passagem ao que se põe a dançar em nós quando caminhamos, adentrando, mutuamente, pés e mãos, luz e sombras; filtrando o que surge, "em gotas homeopáticas". Denilto Gomes reflete sobre essa dança de mãos e pés, e alerta-nos que, para vivênciá-la, precisamos nos permitir respirar...

> **artes**: O butoh impressiona também por trabalhar com as extremidades. Os dedos são muito importantes. Como se dá isso?
> **DG – Energia e respiração. Você tem que se permitir respirar.**
> **artes:** - Isso implica uma técnica enorme, não é?
> **DG –** Não sei se uma técnica ou uma capacidade de concentração e relaxamento. É um aprendizado, uma vivência. É coisa que você só adquire através da vivência. No caso, acho que não aprendi, mas pretendo chegar lá.
> **artes: -** Para terminar, dê a sua síntese de arte da dança.
> **DG – É o despojamento, tentar a simplicidade máxima com o que você está demonstrando para que você traduza tudo através do corpo. Acho que o corpo é a linguagem perfeita do homem. Ele, em si, fala o homem. Quando a gente encontra essa simplicidade, esse desvestimento, encontra o tom perfeito**. [205]

Extremidades e o corpo todo, dizendo o mesmo, de modos diversos. Parte do todo, que é também o todo, carrega em si a escuridão, as sombras, a luz, microcosmos do universo. "Despojamento", "simplicidade máxima", desvestimento", para que se torne possível, de fato, dar passagem ao que se faz necessário, sem excessos, por onde se escondem...o máximo no mínimo.

---

will no longer be any hesitation over torching theatres. [...] My naked body will be carried without any pretext of inconvenience. It will be allowed to pass without any inspection of my per- sonal effects, and.I will get another look at dance that can be narrated by bare hands and by walking. (trad. Carolina de Pinho e Marlon Fabian).

[205] GOMES, Denilto, anexo p. 304. In: artes: **CORPO E EMOÇÃO**. editora artes: ltda. edição n 66 nov./dez.de 1988, de 1989. Material gentilmente cedido do arquivo pessoal de Haroldo Alves.

2.6. Depurar

> [...] a flor do *Butoh* e a própria alma do artista, e, para que ela seja verdadeira, o ator não pode prescindir da semente, que é todo o processo de aprendizagem desenvolvido durante sua vida ─ um aprendizado que não se limita as técnicas corporais, ao domínio de variadas linguagens ou ao mero acúmulo de conhecimentos. O essencial e que ele **desenvolva a sabedoria, depurando atos e pensamentos, o que significa depurar a própria arte**. A flor está ligada a alma, ao coração, e a semente ao conhecimento das técnicas.
>
> Felícia Ogawa

> E assim, coloque o ego perdido
> no espaço de depuração absoluta, e,
> coloque-se em estado de meditação, aguardando
> o ciclo de vida e morte que breve está por chegar.
>
> Takao Kusuno

Tocar as palavras que se mostram no corpo de carne, lançá-las às chamas, transmutá-las - "espaço de depuração absoluta".

Deixar que a intensidade que surge do encontro com esse algo essencial, algo que precisa ser dito, que se esconde e se revela na carne, morra novamente, se desfaça dos delineamentos e apegos da identidade, e encontre passagem, para além de si. Pesquisar-se, investigar-se, e novamente desapegar-se, como um processo alquímico de uma substância que, depois de encontrada, é ainda diluída inúmeras vezes até restar apenas uma gota, a essência.

Depurar.

No trecho que se segue, Dorothy Lenner descreve experiências com Takao onde podemos notar a presença desse fundamento, que Dorothy sempre ressalta, desde o instante de sua audição, permanecendo ao longo de todas as experiências que tiveram juntos:

> Fui lá e fiz o teste...eu tinha chegado da índia com aquelas roupas indianas, aquelas calças deles, com uma bota até aqui, de jeans, aquela camisa...Aí ele ficava olhando assim pra mim... [...] O teste foi bem ele...eu achava tão difícil porque "menos", "corta', ele falava: "menos, menos, menos, corta, corta, corta"... Eu fazia exuberante tudo, porque vinha do teatro tradicional. Ele pôs uma música, depois deu um tema. Ele sempre olhava com desconfiança, acho que pensava que eu era uma perua. Mas é muito complicado, como corta, corta vou fazer o quê? Não dá, não posso, acho que eu... e aí ele disse pra eu ir continuando, continuando, aí foi assim foi continuando, continuando...E demorou muitos anos... Com o Butoh eu já te falei, você trabalha uns 5 anos, aí depois desses 5 anos você diz "aí agora eu vou começar a fazer Butoh". Essa história que se pintam de branco de prata de dourado e começar a fazer caretas, não é nada disso. E depois, cada um tem um estilo de Butoh diferente, como sempre te falei porque depende do que a gente tem dentro de si, das suas

> memórias, do que foi sua vida, do com quem você conviveu, o que você absorveu, você viu, ouviu trabalhou tantas técnicas que a gente faz...então tudo isso, você corta, corta, e tem que pegar a essência...Que eu falava sempre assim, porque ele que me falou um dia: "Você pega suas memórias, tudo que você quer fazer, mistura tudo isso junto: as memórias, a ancestralidade e o cerimonial... tudo isso, tudo que você pensa, você passa por um filtro, que você filtra tudo isso e pega a essência...uma gotinha da essência". (LENNER, 167, anexo)

Emilie Sugai reafirma esse aspecto presente no trabalho com Takao, dizendo que ele "retirava os excessos, por assim dizer, em busca daquilo que poderia ser traduzido como uma síntese, o essencial"[206]. "Com certeza, ele ia cortando...ele ia tirando até o limite da pessoa porque a pessoa ficava muito mal, ia ficando bem mal" (SUGAI, anexo, p.67). Marco Xavier diz que "pra alguns mexe muito...mexe muito com o ego...", "porque se entende dança se desenhando no espaço né...". (XAVIER, anexo, p.119). Digo à Marco que isso parece trazer a possibilidade de "mergulhar mais fundo" no que surge na criação, e ele responde: "e entender né... eu demorei um pouco pra entender essa coisa" (idem, p.120). Marco relata que muitas vezes não compreendia o motivo de alguns dos cortes, porém, "aquilo que aparentemente soava interrompido era potente também, porque não era interrompido, era um fluxo de energia que estava ali" (idem).

Encontrar a essência do trabalho e, de algum modo, abrir mão, lançá-la às chamas, eliminar dela os apegos de sua própria existência, "porque a gente começa a olhar tão devagar aquilo, que a gente começa a perceber o movimento essencial daquilo", constatou Cícero Mendes (anexo, p.128). Sobre mover-se lentamente no intuito de mergulhar mais fundo e encontrar essa essência, Kazuo Ohno reflete:

> Devagar, não importa, todos os momentos vivem. Assim como todos os momentos constroem o mundo. Assim como a sola dos pés, as costas, seja lá o que for, tudo se une e contrói o mundo. É melhor se mover lentamente. Para fazer esse mundo penetrar na alma. (OHNO, 2016, p.234)

Realizar a depuração, desapegar-se das formas primeiras, das superfícies delas, e adentrá-las mais a fundo, seria, a meu ver, um dos percursos para tocar o próprio *ankoku*, acessar as próprias trevas, encontrar sua própria dança, e, por meio dela, "fazer esse mundo penetrar na alma" (idem). Sobre tais percepções, José Maria Carvalho (anexo, p. 107) reflete:

---

206 SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao**. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/, 2016. Acesso em 13 de mar. de 2019.

> Porque acho que isso que Takao fazia era depurar na gente até que a gente realmente pudesse encontrar esse lugar autêntico ali [...] como depurar...o que que realmente é o cerne para eles e o que é o *fake* de tudo que a gente vai absorvendo [...] ele vai depurando até que você encontre o que é o cerne em você da tua dança [...] Só que o processo é um processo longo...que vai depurando, que você vai conseguindo ir tirando tudo aquilo que é excesso, que é acessório, até chegar em algum lugar que esse não dá pra tirar.. e o que é isso? É a dança de cada um...e é um processo que não posso eu chegar e falar...se é um processo longo como é o do Takao, com o tempo vão caindo as fichas todas [...]. Acho que a dança Butoh pra mim é um processo de depuração, onde a gente pode chegar nesses lugares intensos, fortes, originais assim, em que a nossa expressão maior, ela acontece, e não tem nada a ver com que eu quero parecer e tal etc.

Dançar a si mesmo, sob esse viés, perpassa a "eliminação da própria existência", cria porosidade entre as "almas", a aceitação do efêmero, das metamorfoses, e transmutações, como percebe Dorothy Lenner:

> ...por que gente está em constante mutação né? Somos mutantes [...]. Tudo só por dentro. Só a essência por fora. Porque é muito importante olhar e você conseguir transmitir da tua alma para a alma do outro. Através do teu sentimento, condensando tudo, como um punhado de coisas que de repente faz tcha...mas esse tcha tem que ir através desse filtro também. Então tem que ser mais uma coisa interior. (LENNER, anexo, p.168)

Hideki relata que o que mais admirava em Takao era sua capacidade de, em um dado momento, filtrar os elementos do espetáculo:

> Por exemplo, aquele negócio do Serginho, que ele estava com a enxada [Sérgio trabalhou durante meses com uma enxada e no final, quando Sérgio já tinha absorvido em seu corpo aquele objeto, Takao o retirou]...De repente chega uma hora que ele limpa tudo...Então por exemplo, essa enxada, esse gesto todo, mesmo que o Serginho não usasse já estava no corpo dele...Eu lembro que no Quimera por exemplo, a impressão que fica era de que tinha um monte de imagens, depois ele vai tirando tudo (vai fazendo tchhhh...(tirando)....e montou). (MATSUKA, anexo, p. 200)

Kazuo Ohno, em suas palavras-Butoh, provoca-nos também a esse processo:

> Destruir tudo e jogar fora. O que se ergue daí é seu – não o que se pensa, mas o que se ergue é seu, o que se ergue como uma pintura detalhada. Aquilo que você busca e o que se ergue devem ser uma coisa só. Buscar e erguer aquilo que se ergue, pois, quando você erguer, já estará começando. Aquilo que se ergue é efetivamente a sua dança. Como está o céu? Acolham o que se ergue. Como está o céu, afinal? E se estendam livremente. (OHNO, 2016, p.198)

Haroldo Alves revela como se deu esse processo em suas experiências, nas quais Takao o "lapidou até a alma":

> [...] o Takao me lapidou até a alma...Quando eu digo até a alma, eu lembro que na época tava na moda plataforma, tinha voltado, usou nos anos 70, *black power*, calça boca de sino, voltou de novo, só que não era com salto era plataforma inteiriça, era chique demais, caríssimo...e eu lembro que quando eu fui nesses ensaios o Takao me chamou, falou: "Não, não tira", falou com a Felícia, que era intérprete, e ela me comunicou, e falou: "O Takao vai te trazer um presente no próximo ensaio"...e aí ele me trouxe...sabe aquela sapatilha que vendia só lá no Mandala? Onde vende incenso, aquela preta original da Índia...ele me trouxe uma daquela...daí foi muito legal porque começou...até o que comer, o que calçar, o comportamento de uma pessoa que vai lidar com outras pessoas...tanto que quando a gente viajava eles tinham respeito com tudo, mas, além da conta, com os contrarregras, os faxineiros, que a gente as vezes só pede: "Ah, traz uma pá...pega aquele pano Maria", não, a Maria, ela sentava com a gente, se ele fosse pedir alguma coisa ele ia pedir pro diretor do teatro, claro que ele não fazia isso, mas cê tá entendendo a colocação...então foram momentos fantásticos de aprendizado...porque ele não me ensinou dança...ele não ensinava movimento nem pra mim, nem muito menos para o Denilto [...] (ALVES, anexo, p.p.251-252)

"Menos é mais", eram palavras constantes de Takao, segundo Dorothy...e, a partir do que fica, "penetrar num mundo infinito", por meio de um profundo, cuidadoso e intenso cultivo de si, como Dorothy revela:

> Você transmite para o público o que você sente, e o que fez há um ano atrás, há 10 anos atrás...porque depende do que a gente está vivendo...Tive que limpar tudo que tinha vindo do teatro tradicional...**pra mim foi muito difícil...Tive que me domar com o chicote[207], eu tive que me chicotear pra chegar nisso**...Mas por isso hoje, nos trabalhos que faço misturo tudo...está lá, por mais abafado que esteja ....De uma maneira ou de outra...o que fiz ano passado, esse ano vou fazer, mas diferente, pelo que já passei e o que me espera no futuro...Vida e morte, morte e vida...Quando a gente vai dormir, a gente está indo dormir, mas é como se fosse uma morte. Essa noite acordei 4 ou 5 vezes, e em uma delas acordei chorando e pensei: "não posso esquecer o motivo", mas **esqueci o motivo, mas não esqueci o choro**... [208]

Vivências de muitos anos sintetizadas em um gesto, que se faz necessário no agora, passado-presente, como reflete Kazuo Ohno:

> O passado, memória, desejos futuros, se enraízam dentro de você como algo inesquecível. Eles passam a morar dentro de você, como se fossem dotados de vida própria, próximo à sua pele e se fazendo tocar pelas suas mãos, uma existência acima da existência. E passa a existir dentro de você, de verdade, como sendo algo seu. Às vezes, ele lhe escapa e pode ser que vá para fora, livremente, assim como pode ser que proteste, que se revolte. Na alma, os gritos dos mortos e a sensação de que eles estão por perto, se solidarizam. (OHNO, 1986, p.20)

---

[207]Dorothy faz referência ao espetáculo "O Olho do Tamanduá", onde a mesma chicoteava o espaço em uma das cenas.

[208] Dorothy Lenner, anotações pessoais.

Depurar, o trabalho árduo que Dorothy nos revela em seu depoimento anterior. Novamente se faz presente o sonho, ciclo de vida e morte diário, e aquilo que permanece diante do que se esquece. Imagem, palavra transitória, que deixa na carne o registro do choro, que não se apagou junto à memória, que fisicalizou-se...o mínimo...Kazuo Ohno reflete sobre ele:

> 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. Ainda há tempo. (OHNO, 2016, p. 24)

Um mínimo grão de areia...o que se revela ao "penetrar fundo, até o âmago dos âmagos" . "O que é projetado não é o cadáver de uma ação, mas será adquirida uma carne decomposta em mil pedaços recomposta pela própria tela" (HIJKATA, apud UNO, 2018, p.39). Não apenas encontrar a palavra, nascida da carne, após a "morte", mas também fragmentá-la, recompô-la, depurá-la, em chamas e meditações, filtrá-la, em "gotas homeopáticas" (LENNER, anexo, p.129) Encontrar-se e perder-se, em ciclos infindos.

2.7. Ser e não ser Butoh... Dança-teatro...

> O butoh deve ser apreciado tão enigmaticamente quanto a vida.
> (Tatsumi Hijikata)

Como vimos anteriormente, Takao Kusuno não denominava seu trabalho como Butoh, mas entendia o Butoh como filosofia de vida e de criação, e não encontrava distinções nem fragmentações entre o Butoh, a arte e a vida.

> **H:** Ele falava que não fazia Butoh, falava que fazia dança. Mas ao mesmo tempo ele era contraditório, porque às vezes no meio do ensaio ele dava uns berros assim: "isso aqui é Butoh viu?
> **M:** Mas acho que esses berros eram mais pra acessar uma chave, pra gente se ligar no que estávamos fazendo... (**H:** Hideki Matsuka, **M:** Marco Xavier, anexo, p.189)

Nas memórias de Emilie Sugai também Takao nunca falava sobre o Butoh, como também não o fazia Denilto Gomes, um de seus grandes intérpretes, que em grande parte das entrevistas foi entendido como o dançarino que mais conseguiu materializar as ideias de Takao, mas ambos, segundo Emilie, eram Butoh. "Mesmo nas aulas do Denilto não se

falava em Butoh. Mas eram aulas lindas. **Ele era Butoh, o Denilto, mesmo sem dizer**". Sobre Takao Kusuno e o Butoh, Emilie reflete:

> Takao Kusuno (1945-2001) foi quem introduziu esta arte no Brasil: além de diretor era também artista plástico, meu mestre durante seus últimos 10 anos de vida. **Ele dizia que o *butoh* não poderia ser resolvido em sala de aula, por tratar-se de uma filosofia de vida. Não se intitulava como artista do *butoh* e pedia aos seus dançarinos que dissessem tratar de dança-teatro. Mas ante meus olhos ele era o próprio *butoh,* em sua maneira de ver o mundo e tal como viveu; radical em seus pontos de vista.** [209]

José Maria Carvalho (anexo, p.108) afirma que Takao denominava seu trabalho como dança-teatro, pelo fato de não desejar estereótipos, "não falava como alguém teórico falaria, o Butoh é isso, o Butoh é aquilo...sempre falou dos princípios das coisas como ensinamento, como direção, sempre falava do que interessava ali". Marco Xavier (anexo, p.125) diz que Takao por vezes falava "uma coisa ou outra sobre Kazuo Ohno, que era muito amigo dele, mas não alimentava muito essa coisa de Butoh".

A maneira de Takao trazer aos(às) criadores(as) o Butoh como filosofia não se dava por meio de explicações teóricas sobre suas origens e matrizes poéticas, mas através de vivências, provocações e proposições, dentro e fora da sala de ensaio. Ao longo das mesmas, por vezes, acontecia um "estado Butoh", e Takao o identificava. Dessa maneira, os fundamentos iam sendo incorporados nos(as) dançarinos(as), em um conhecimento transmitido ao longo do tempo, por meio das experiências, evitando definições, como revela Patrícia Noronha:

> **Takao Kusuno me dizia que ninguém *faz* Butoh, ou a pessoa *é* butoh ou não o é. Disse que butoh é uma filosofia de vida, um modo de viver. Disse que butoh se constrói na vida. Ser butoh é quando vida e arte estão inseparáveis, quando a arte do artista e ele mesmo são a mesma coisa. Portanto, butoh não se ensina, não se faz nem se oferece "curso de butoh", isso não existe.** O próprio Takao era butoh. Uma vez em sua casa, Takao me mostrou um livro que, segundo ele, falava da árvore genealógica do Butoh. O livro era em japonês e não me lembro se ele me disse o nome do autor. Isso se deu em 1990, quando o conheci e comecei a trabalhar com ele. Disse que naquele livro estavam mencionados como butoh: Vaslav Nijinski, Isadora Duncan, Mary Wigman, Ana Pavlova, por exemplo. Contei esse caso em uma "mesa redonda", na exposição *Tokyogaqui*, da qual a Cia. Tamanduá participou. A conversa com o público foi mediada por Christine Greiner que, depois de eu falar, reagiu quase irritada mas sorrindo, e disse *ah, mas daí, então, tudo é butoh?* Mas eu entendi o que Takao queria me dizer. [...] Há uma história que exemplifica o que Takao pensava a respeito de ser butoh. **Toda vez que eu, Takao e Felícia passávamos por algum mendigo, morador de**

[209] SUGAI, Emilie. **A difícil arte de dar aulas de butoh.** Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/. Acesso em: 23 de set. de 2020.

> **rua, sujo, meio louco, com os pés descalços e grossos, as mãos grandes e grossas, vestido com o que achava pela rua, às vezes usando vários casacos, um por cima do outro, às vezes falando sozinho, Takao virava-se para mim e dizia, apontando o mendigo:"Butoh, né!"** (NORONHA, 2017, p.p.206, 207)

No depoimento acima, notamos que o Butoh para Takao "se constrói na vida", "quando vida e arte estão inseparáveis, quando a arte do artista e ele mesmo são a mesma coisa" (idem). O Butoh se faz presente no modo como nós nos entregamos às experiências e as vivenciamos, e envolvendo nelas os fundamentos que têm sido trazidos aqui, e outros, infindos, que vão se revelando no tempo... "ninguém faz Butoh", ou somos Butoh, ou não somos, uma "filosofia de vida, um modo de viver" (idem), um morador de rua, a resistência e a poesia de sua imagem: "Butoh né?"; "não se ensina" (idem).

Nanako (2000, p.24) afirma que o "Butoh, para o próprio Hijikata, era um processo contínuo, nunca poderia ser concluído ou alcançado". Butoh que poderia se fazer presente no balé de Ana Pavlova, nas danças modernas de Nijinski, Isadora Duncan, Mary Wigman, como em qualquer instância da vida. Sobre tais considerações, Hijikata revela, em sua entrevista concedida à Shibusawa:

> **SHIBUSAWA**: Sua "dança das trevas" [*ankoku buyō*] **é uma espécie de afirmação filosófica, não é? Quando você lê poesia ou olha pinturas, é provável que diga: "Isso é butoh". Isso significa que qualquer coisa pode ser butoh?**
> **HIJIKATA**: **Isso mesmo**. Afinal, desde os tempos antigos, cerimônias solenes foram tranquilas apenas com a ajuda da dança. **As pinturas também são criadas por seres humanos e revelam sua "qualidade butoh" final [*butoh-sei*].** Realmente, **isso pode ser visto por qualquer pessoa**. Mas as pessoas aderem ao seu pequeno mundo, seu gênero particular e perdem de vista. Muitas pessoas agora estão pedindo **o fim dos gêneros**, mas se eles aplicassem a ideia **de "butoh qualificar" a tudo**, **o problema seria totalmente resolvido**. [...] as pessoas que participam da Expo estão apenas seguindo a tendência atual. Quando as tendências mudam, elas mudam de direção com a mesma facilidade que as folhas de um calendário. Esses produtores idiotas, que parecem corretores de imóveis, me dão nojo. Eu já tive com eles. Não quero ter nada a ver com tanta ofensiva. (HIJIKATA, *apud* SHIBUSAWA, 1968, in TDR, 2000, p. 49 e 52) [210]

[210] SHIBUSAWA: Your "dance of darkness" [ankoku buy3] is a philosophical statement of sorts, isn't it? When you read poetry or look at paintings, you're likely to say, "This is butoh." Does that mean that anything at all can be butoh? HIJIKATA: That's right. After all, since ancient times solemn ceremonies have gone smoothly only with the help of dance. Paintings, too, are created by human beings and reveal their ultimate "butoh quality" [butoh-sei]. Really, it can be seen by anyone. But people stick to their own little world, their own particular genre and lose sight of it. Lots of people are now calling for an end to genres, but if they would just apply the idea of "butoh quality" to every- thing, the problem would be totally resolved. the people who partici- pate in the Expo are just following the going trend. When trends change, they change direction as easily as flipping the leaves of a calendar. Those idi- otic producers, who all look like real estate brokers, disgust me. I've had it with them. I want nothing to do with such an offensive lot.

Parece nítido, no trecho acima, o desprezo de Hijikata à classificação das coisas, incluindo o Butoh. Hijikata, como Takao, interessa-se, de fato, pela "qualidade butoh" que pode se fazer presente em todas as coisas, imagens, pessoas, situações... Key Sawao (anexo, p.215) relata que Takao "nunca ficava falando, o Butoh é isso ou aquilo, mas ele falava disso de alguma maneira, como com o *Ma*, sabia quando tinha ou não Butoh...**É qualidade Butoh, não é qualidade Butoh, mas ele não falava o que era**.". Hijikata, de modo semelhante, reflete:

> **O que eu danço não chega nem perto da "butohificação" da experiência, muito menos do domínio do butoh**. Eu quero me tornar e ser um corpo com os olhos bem abertos, um corpo tenso ao ponto de ruptura em resposta à paisagem majestosa ao seu redor. [...] **Onde o butoh é um meio de expressão, ele apenas fornece uma forma de butoh quente, que se baseia em toda a gama de ciúmes e submissão e sempre assume a forma de súplica e prostração. Isso não é muito importante para mim**. Enquanto uma falta ainda é uma falta, ainda é possível chamar qualquer falta em seu corpo de auto-suficiência. **Embora seja indecente**, devido à minha necessidade de restaurar algo no meu corpo frio, **acho que vou manter esse rosto que está fresco de acordar um pouco mais**. **No passado, vários dos meus butoh costumavam se sentar em tatames folheados de frente para o jardim. Quando o sol brilhava, eu corria para fora. Parece quase claro para mim que é essa ajuda que meu butoh deve ter para não ser atingido ou errar**. (HIJIKATA, 1969, *in* TDR, 2000, p. 59)[211]

"Chamar qualquer falta [...] de auto-suficiência", definir certezas, delimitar territórios, apenas parecia nos afastar no Butoh; porém, "quando o sol brilhava, eu corria para fora", isso é Butoh. Yoshito Ohno[212] revela que Kazuo Ohno "jamais ensina a seus discípulos uma técnica.

Kazuo Ohno (2016, p. 223) revela: "A tal da dança elimina pensamentos, elimina explicações; além do mais, ela é volátil como o éter". Para ele, "o movimento é vida, **mover-se quer dizer 'procurar vida'**" (idem), dissolvendo as formas enrijecidas.

---

[211] What I dance there is nowhere even near the "butohification" of experience, Much less the mastery of butoh. Iwant to become and be a body with its eyes just open wide, a body tensed to the snapping point in response to the Majestic landscape around it. [...] Where butoh is a means of expression, it only provides a form of hot butoh, which is based on the whole gamut of jealousy and submission, and Always takes the shape of supplication and prostration. This is not very important to me. While a lack is yet a lack, one can still call any lack in his or her body a self-sufficiency. Though it be indecent, because of my need to restore something to my cold body, I think I will keep this face that is fresh from waking up a little while longer. In the past, several of my butoh used to sit on veneered tatami mats facing the garden. When the sun shined, I would rush outside. It seems almost clear to me what help my butoh must have so as not to be hit or miss. (tradução da autora e de Marlon Fabian)

[212] OHNO, Yoshito. In: BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Org. **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh.** Intercâmbio Cultural Brasil – Japão -Argentina – 1986. Org.: Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986, p. 21.

Permitindo-nos a dançar a "dissonância", o que não se sabe, tornamo-nos mais próximos do Butoh do que buscando conceituá-lo, como revela Kazuo Ohno:

> Um festim não deve se moldar a nada; ao contrário, o sentido de um festim está em fugir aos moldes. O som adquire vida na dissonância, não na sintonia. Destoando, pode ser que eu perca o equilíbrio e caia. Mas é nesse limite que escolho destoar, fugir aos moldes. (OHNO, 2016, p. 52)

Sergio Pupo (anexo, p.131), de modo semelhante, revela que Takao utilizava a todo o tempo o Butoh como referência, mas não gostava que utilizassem o termo Butoh para o que faziam. Na interpretação de Sergio, essa escolha era feita "por coerência com a própria linguagem do Butoh, aliás, ele falava que o Butoh não era uma linguagem, era uma filosofia", que segundo Dorothy Lenner (anexo, p. 181), "ele sempre seguiu".

> [...] **então, ao não se anunciar Butoh, ele era mais Butoh do que se ele se anunciasse**. E ele também **era avesso às formas, pré, muito engessadas, muito cristalizadas.** Uma coisa que ele falou para mim do porquê ele não falava Butoh, foi logo que eu fiz o teste para entrar na Cia. Eu era aluno da Patrícia Noronha na faculdade, ela dava um curso de dança e de corpo lá, e me indicou para o Takao, para a Companhia dele. Eu tinha 21 para 22 anos. E quando ela me indicou ela disse: "Olha Sergio, acho que você tá pronto, acho que seria muito legal você fazer um teste pra lá". Eu fiquei supercontente porque era mestre da minha mestra. "Olha Sérgio, tomara que você consiga**...é muito duro trabalhar com ele mas vai mudar sua vida"**. E dito e feito. No dia que eu fiz o teste, era uma audição aberta, tinham várias pessoas inscritas, todos indicados por pessoas que trabalharam com ele. Tinham 3 bailarinos do grupo Corpo e pensei "puxa não é pra mim né". E cheguei a falar isso a ele. E também tinha outro que era do Instituto Ogawa, que prosseguiu nisso da linguagem do Butoh, numa outra linha. Ele fez o teste e eu vi ele improvisando durante a audição com Takao e pensei "puxa não sei fazer nada disso, não é um trabalho que eu poderia fazer". E falei para Takao, quase que já tirando o corpo fora: "Valeu pela paciência, mas não vou nem improvisar". Aí Takao ficou muito contente de eu falar isso. E eu improvisei durante umas 3 horas. E nessa ocasião ele falou que: "**a gente não tem que querer ser Butoh, porque se não, não é, se a gente quer ser a gente não é**". Ele falou. Então esse é um tipo de explicação que ele dava. Há variantes. Há várias explicações que ele dava sobre isso, mas todas variações desse tema. Acho que é uma coisa comum em arte, e particularmente no tipo de arte que ele fazia **que era muito dialética, muito dúbia, muito contraditória**. (PUPO, anexo, p.131-132)

> [...] o Akira Kasai faz um trabalho que é calcado no *Ma,* mas os próprios colegas contemporâneos dele hoje em dia não identificam mais o trabalho dele como Butoh, e ele nem quer isso. Assim como o Takao, ele percebeu que poderia usar esses conceitos fundamentais do Butoh sem nomear, sem rotular e sem se apegar a uma estética de Butoh. **Ele *(Takao)* sabia que uma pessoa sentando assim, naturalmente podia estar fazendo Butoh** [...] (idem, p.163)

"A gente não tem que querer ser Butoh, porque se não, não é, se a gente quer ser a gente não é", "ele sabia que uma pessoa sentando assim naturalmente, podia estar fazendo Butoh" ... Percorrer os caminhos de Takao, a todo o tempo dissolve as estruturas

deterministas de nossa construção de pensamento. Em seus percursos, as coisas são sempre isso **e** aquilo, quando se pensa chegar a alguma compreensão concreta, somos lançadas(os/es) imediatamente a seu oposto, e essa, a meu ver, é uma das maiores potências de Takao, como criador e diretor. Desse modo, Takao e suas poéticas e processos criativos habitavam o espaço entre, impermanente, do ser **e** não ser Butoh, da dança e do teatro.

Sobre o fato de Takao entender seu trabalho como dança-teatro, seguem percepções e reflexões das pessoas entrevistadas:

> Kazuo Ohno é um dos responsáveis por este novo teatro que surge no mundo e pelo tipo de espetáculo que ele faz, que é dança mas também é teatro; é teatro-dança. (NORONHA, 2017, p.58)

> Kurt Joss e outros grandes artistas europeus já usavam a expressão *dança teatro* na primeira metade do século passado. A genial artista Pina Baush, que foi aluna de Joss, também adotou o termo. A *dança-teatro* naceu da dança moderna e do expressionismo alemão, o qual foi a fonte de onde beberam Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, os inventores do butoh. [...] Takao chamava sua arte de *teatro de movimento*, ou *teatro e dança*. Nos anos 1990, utilizou o termo *teatro dança*, até chegar a *dança-teatro*. (idem, p.p.188-189)

> E lá não era dança, lá era teatro dança...então eu me dei muito bem, porque eu não sou nem ator, nem muito menos bailarino, talvez dançarino...eu danço como qualquer outra pessoa dança [...] ele me fortaleceu, ele falou: "Porquê que você tem que...que a perna de uma pessoa que dança tem que ser perfeita? Que tem que dar...Haroldo, não precisa dar 5 piruetas, dá uma"...não precisa dar um salto lá, dá aqui". Então, isso é Takao, isso é a precisão... (ALVES, anexo, p. 252)

> [...] ele não falava assim: "Oh, aperta assim a bexiga", não: "Se vira" e esse se virar pra mim é fácil...ele não falava: "Faz isso aqui" [...] hoje [...] se usa em grandes companhias, que é o teatro dança, que é o improviso, porque não, o corpo dança...(idem, p.258)

> Um aspecto que no Takao era bem interessante era que ele misturava pessoas de diferentes formações. Eu sou uma pessoa de teatro com uma forte formação em corpo, na parte corporal, mas não sou bailarino. Ele também gostava de trabalhar com pessoas de dança com uma forte formação em teatro. Ele gostava de ter essas duas vertentes. Eu acho que o Denilto era a pessoa que conseguia sintetizar essas 2 essências, para ele fundamentais, que ele chamava "mais teatro e mais dança". Ele achava que o Denilto tinha uma formação, que ele se expressava completamente através do que ele chamava como dança ...contemporânea... [...] Isso era uma coisa muito interessante porque o Takao se referia ao que ele fazia como dança contemporânea. O que não deixa de ser. O Butoh é uma manifestação de contracultura que acontece dentro do contexto da dança contemporânea, então não deixa de ser. Mas ele falava também, e ele gostava muito desse termo, tanto que era como batizava a Cia, de dança-teatro, Cia Tamanduá de dança teatro. E foi um termo que eu acho que tem várias significações, da Pina Bausch na Alemanha...teatro dança, dança-teatro... que são termos que têm origens e significações diferentes, representações diferentes... Mas o Takao realmente gostava de aspectos do teatro. Takao trabalhou como iluminador de teatro, ele trabalhou profissionalmente principalmente no começo da vida profissional dele... ele trabalhou com

> teatro...trabalhou com Carlos Alberto Soffredini... fez iluminação de estréia de uma peça chamada "Aurora da minha vida", uma peça muito famosa do Soffrediini. E ele traz essa ideia de misturar as linguagens sabe? [...] E ele gostava de algumas coisas do teatro, então...ele trazia a ideia de personagem. Não era uma coisa rígida, como o personagem teatral, mas às vezes ele se referia... (PUPO, p.p.138-151)

A partir dos depoimentos acima, compreendo que a escolha de Takao por denominar seu trabalho como dança-teatro parecia se dar pelo interesse por trazer em sua arte elementos presentes e/ou prevalecentes nos campos da dança e do teatro (por um lado, o desejo de que a expressão se realizasse pela via do corpo, para além do que alcançam as palavras, por outro, um corpo que se movia e transformava-se por palavras e imagens). Interessava-se pela ruptura de fronteiras entre ambos (bem como entre a dança-teatro e as artes visuais, a música, a performance, como notamos no capítulo 1).

De todo modo, essa escolha por denominar seu trabalho como dança-teatro parecia advir, primordialmente, por um desejo de não definir o Butoh, de não limitá-lo a uma estética, tendo em vista que o Butoh era compreendido por Takao como uma **filosofia a ser construída por cada pessoa a partir dessa "luta consigo mesmo", "penetrando mais fundo**:

> **Butô é uma luta consigo mesmo**. Eu também tenho muitas pessoas em minha volta que aprendem muita coisa, mas só isso não é suficiente. Não se cria nada a partir de cursos paralelos, sem uma procura, um foco. **Para que correr tanto? Eu busco uma espiral na qual é possível ir afunilando, penetrando mais fundo. Isso se refere ao meu conceito de corpo e tem a ver com o butô. Butô não é algo que tem de ser assim ou daquele outro jeito, por isso é difícil de ensinar. Se a própria pessoa não construir a sua filosofia ela nunca vai existir. É uma luta o tempo inteiro. Não se resolve em aula.**
> (KUSUNO, IN: GREINER, 1997, anexo, p.286)

Emilie Sugai revela que Takao entendia o Butoh como "uma reflexão do corpo sobre o próprio corpo", e para vivenciá-lo, cada dançarino(a/e) deveria conceber "sua própria filosofia de vida e trabalho", a partir da experiência do *shugyô*, a "severidade": essa "luta consigo mesmo", buscando "uma espiral na qual é possível ir afunilando, penetrando mais fundo".

> **Estado –** Hijikata e outros coreógrafos, como Kazuo Ohno, sempre falaram muito sobre o corpo morto. Quando trabalha com a Companhia Tamanduá, é possível construir esse corpo morto, organizar em cena esse círculo de vida e morte?
> **Takao –** Para dizer a verdade, é muito difícil chegar até aí. Os dançarinos não entendem isso. O butô que eu encontrei pela primeira vez foi o ankoku butô e os jovens atuais têm uma distância muito grande da minha geração e desse entendimento. **Não há algo barrento** (*Hijikata dizia o ankoku botô nascia da*

> *lama).* Isso sumiu e é um problema muito grande **porque as pessoas querem entender só com o cérebro**. O corpo para dançar butô não é assim. O japonês fala em **shugyô – algo muito rigoroso que faz você crescer. Por exemplo: ficar sem comer vários dias, fazer exercício de autocontrole para alcançar algo superior**. Mas atualmente eles não conseguem. **Ohno usa uma outra palavra, keiko, mas quer dizer a mesma coisa. Ninguém aprende butô fazendo um curso. Butô é uma filosofia, por isso precisa de shugyô. É como um grito. Há o grito copiado e o grito que se faz grito. No butô não é a cópia do corpo, mas o corpo que se faz corpo. É um ponto perigoso e a cópia é sempre muito clara para nós.**
> **Estado –** Sente que os dançarinos não conseguem porque são jovens ou porque estão fora do Japão?
> **Takao – Falta severidade nos jovens do mundo inteiro**. (idem)

"Algo barrento", "algo muito rigoroso que faz você crescer", "não é a cópia do corpo, mas o corpo que se faz corpo". No depoimento acima Takao parece revelar que o motivo de não considerar seu trabalho como Butoh era a falta do shugyo, da "severidade", no contexto atual...

Takao diz, porém, que o Butoh não deixou de existir:

> **Estado – Alguns críticos japoneses dizem que, espalhado pelo mundo, o butô morreu. Quando você diz que falta *shugyô*, entre os jovens, está concordando com os críticos?**
> **Takao – Acho que não. O butô está diferente, mas ainda existe**. O butô mudou de dez em dez anos. Mudou a forma. Mudou o público. Os que assistiam a ele começaram a criar. E há os que consideram que tudo é butô. Virou uma moda. Quando esteve aqui no Brasil da última vez, Kazuo Ohno conversou comigo. Ele acha que é preciso apresentar o butô claramente. Antes de morrer, a Felícia (*mulher de Takao e assistente nos espetáculos e produções*) queria escrever um trabalho na Universidade de São Paulo para ajudar a esclarecer. **O butô não é algo que se receba de fora, muito leve, muito fácil. Aqui parece que todo mundo faz butô, que é só se apresentar como um fantasma, com uma forma e maquiagem. Mas acho que o butô não vai morrer. Vão aparecer pessoas fortes, capazes de continuar a fazer produções decentes**.[213] (idem)

O Butoh pode estar presente, para além da dança-teatro, em qualquer aspecto da vida, porém, não acontece qualquer maneira; suscita um envolvimento completo de si, uma disponibilidade a adentrar sensibilidades, transmutações, dúvidas, percepções corporais, materializações, corpo e espírito, luz e sombra, vida e morte que permeiam os corpos e acontecimentos, e jamais se restringem a cópias, códigos e automatismos.

Em um artigo recente, intitulado "Butô no Brasil: Contexto Histórico e Reencenação política", publicado no "Dossiê Dança Butô: Diásporas do Corpo de Carne", em 2019, Christine Greiner (2019, p.10) relata que, depois de observar a jornada

[213] Apesar de a resposta a essa segunda pergunta já se fazer presente em uma citação anterior, considerei importante trazê-la aqui também devido ao fato de estar, nesse momento, compondo a percepção de um novo e fundamental elemento na compreensão do Butoh como filosofia.

de Takao por mais de 30 anos, conclui que "Kusuno criou um movimento muito particular (e relevante), inspirado pelo butô e por outros treinamentos japoneses" (em rodapé refere-se ao *suriashi*, do treinamento Nô), "e essa versão particular da dança butô foi na realidade nascida *no Brasil*, com os artistas brasileiros", afirma, porém que seria "um risco", considerar suas experiências como Butoh:

> Essas experiências foram inspiradas pelas imagens do butô; no entanto, seria um risco considerá-las como "obras butô". Conversei com Kusuno alguns meses antes do seu falecimento e ele explicou que sua maior dificuldade para realmente trabalhar com butô na sua companhia era a falta de treinamento disciplinado (*shugyô).* Como Kusuno não possuía nenhum suporte financeiro para pagar seus dançarinos, eles costumavam vir por algumas horas a cada semana e então voltavam para suas vidas diárias, portanto eles não tinham a chance de desenvolver a "concentração necessária para aprender butô". Isso também era um sintoma da precária condição do trabalho artístico no Brasil, sem qualquer apoio financeiro e enormes dificuldades para encontrar um espaço para ensaios. Então, quando perguntei se ele considerava seu trabalho uma experiência butô, ele negou completamente. Apesar de sua posição, muitos dançarinos que trabalharam com ele continuam desenvolvendo algo que consideram uma experiência butô. (GREINER, 2019, p.12)

Encontro, em algumas das percepções acima, divergências em relação a depoimentos de criadores(as) que trabalharam com Takao Kusuno. Greiner relata que dançarinos(as) que trabalhavam com Takao "não tinham a chance de desenvolver a 'concentração necessária para aprender butô'", pelo fato de que "costumavam vir algumas horas a cada semana e então voltavam para suas vidas diárias". Em diversos depoimentos presentes nas entrevistas, porém, essas pessoas relatam que ensaiavam todos os dias, tendo hora para iniciar e sem hora para terminar, às vezes passando de 12 horas de ensaio, permeadas por um convívio intenso, em um trabalho que não finalizava em sala de ensaio.

Revelam que havia sempre no trabalho muito rigor, junto à grande afetividade...Seguem depoimentos que comprovam as percepções anteriores:

"[...] a gente ficava 8 horas ensaiando [...]" (PUPO, anexo, p. 136)

"[...] a gente ficava horas ensaiando...de 7 a 8 horas...e conversávamos muito depois..." (LENNER, p. 176)

> A gente trabalhava muito...os ensaios com Takao levavam muitas horas...a gente às vezes trabalhava 8, 10, 12 horas...porque não era só o ensaio, mas a gente conversava muito...a gente escrevia, a gente... **em casa a gente criava e escrevia muito sobre o pensamento da gente, sobre a ligação de cada um dos personagens da gente na relação com os outros...e eu gostava muito dessa parte da criação porque te dava uma vasão muito grande para você criar, e botar tuas coisas assim, pra fora, os pensamentos**...e dentro disso, quando a gente se encontrava nos ensaios, a primeira coisa que a gente fazia,

por exemplo, o Ismael, a Renée e eu, a gente lia tudo o que a gente tinha escrito e preparado né? [214]

O Takao às vezes ligava pra mim e falava assim: "Eu preciso urgente falar com você". Aí eu ia lá na casa dele, tinha que trocar lâmpada, fazer a manutenção da casa, e eu falava: "Poxa, esse japonês tá me sacaneando"...mas aí ele fazia comida, a gente ficava vendo futebol...aí depois eu fui percebendo que era o jeito dele de trabalhar, era uma coisa de tá junto, de compartilhar o dia a dia... o compartilhamento do dia a dia acho que tinha um reflexo no trabalho.

Inclusive uma vez até ele comentou: "É porque aqui no Brasil as pessoas não têm muito tempo né, elas têm que trabalhar". Aí conversando com outros artistas que foram no Japão estudar, contavam que iam estudar com alguém tinham que fazer massagem, fazer comida, mas era o mestre. É claro que pra nós brasileiros era um pouco esquisito, estranho. Às vezes ele chegava, a gente ensaiava das duas da tarde às dez da noite, no período de criação do "Olho do Tamanduá". Na primeira parte do dia, a gente improvisando, dançando, ele dormia, ia no banheiro...aí lá pelas 8 ele começava a ter ideias... "vamos fazer isso e aquilo". (XAVIER, anexo, p.111)

E: E o Takao era mais rígido, mais firme...?
M: Ele era muito, muito firme.

Zé Maria, que cuidou do Denilto, tem um coração maravilhoso...E ele falava o seguinte: que ele estava em uma festa na casa do Takao - que Takao adorava fazer festa...fazer festa, comida gostosa... E ele chegou para o Zé Maria e falou assim, no meio da festa: "Você vai ver um vídeo agora...ver vídeo agora, né? Treinar...treinar". E pôs o Zé Maria para ver um vídeo do Butoh, no meio da festa lá, lá no quarto... treinar...

Então Takao, ele era muito firme, ele transcendia essas relações de lugar e circunstância... para ele a existência era uma coisa só, era um círculo, era a arte né? Então não tinha muito essa formalidade de...essas formalidades sociais, de até aqui pode, até ali não pode... acho que ele transcendia todas essas barreiras para atingir o cerne do ser sensível... E isso me tocou demais, essa forma de encarar vida-arte, arte-vida, sem nenhum tipo de dicotomia, sem nenhum tipo de tentativa de priorizar o fazer artístico...era totalmente orgânico, a forma que ele fazia as coisas, e intuitivo....Então ele virava noites criando, como eu faço, não tinha hora pra terminar o treino...Hijikata fazia isso, treinava 24 horas, 42 horas direto...aí as pessoas falavam assim: "o treino terminou?". Aí o Hijikata falava assim: "não, a gente vai pro bar, vamos pro bar"... E ia pro bar, tomava lá um não sei o que, e agora treinar de novo... porque é uma forma de quebrar as suas defesas psíquicas... e é um trabalho muito parecido como o de Grotowski, e que eu adoro, porque hoje em dia as pessoas fazem muito isso: "ah, a gente vai ensaiar 4 horas por dia", e a pessoa quer sair na televisão, quer sair na mídia, quer ser famoso, e esse tipo de trabalho não tem nada a ver com isso né? E é muito raro você encontrar um criador que aprofunde dessa maneira no processo artístico, porque é um processo de autoconhecimento, e um processo que é doloroso, não e fácil... o tempo inteiro você pensa em desistir... muitas pessoas não dão conta... mas o resultado final, ele é essência, não tem mentira, não tem subterfugio de linguagem, não tem nada... tem você nu, lá... ser humano falando pra ser humano, e essência, é isso... (GABRIEL, anexo, p.33)

[...] o Takao era muito rigoroso, o Takao sempre olhava a linguagem, a arte como acima de tudo. E a gente fez um processo, que acho que nunca mais vai

[214] Depoimento de Dorothy Lenner, In: MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno: O marginal da dança**. Bolsa vitae artes/Fundação Japão.

> existir, que é: os ensaios eram feitos lá no Espaço Viver, tinha uma hora para começar, por exemplo, 3 horas os dançarinos tavam marcados para ir, o Takao não chegava 3 horas, chegava 4 ou 5, quem quisesse se aquecer e se preparar chegava antes. Você podia chegar a hora que ele chegasse, só que depois você tinha que dar conta do recado. Então, geralmente nos chegávamos antes. Cada um fazia seu aquecimento, ou às vezes um do grupo dava uma aula pra todes, às vezes a Emilie, às vezes eu, às vezes a Patrícia...E, quando o Takao chegava, depois, ele já chegava e punha a gente para fazer *suriashi*, que sempre começava pelo *suriashi*, era o procedimento de base ali...e depois ele começava...muita improvisação, e foi um caminho longo, riquíssimo, interessante [...] a gente começava e podia ser que terminasse às 9, podia ser que terminasse às 10,11 [...] eu nessa época tava junto com uma companheira, [...] e a gente quase acabou esse casamento, porque apesar de ser lá na minha casa o estúdio, era acoplado, às vezes terminava meia noite, meia noite e meia, não tinha hora para acabar...e às vezes sábado, domingo, Takao falava: "Vem em casa"...aí cozinhava, a gente ia fazer pesquisa sonora nos discos dele, ia ver vídeo sobre o Japão...e era mais do que só ir ali hoje né? [...] aquele tempo foi único... de você só fazer aquilo, trabalhar todos os dias, menos domingo, mas tipo 6, 7 horas por dia. (CARVALHO, anexo, p. 75)

A indistinção radical entre arte e vida foi um dos temas mais presentes e relevantes nas entrevistas realizadas, bem como a afetividade de Takao para com as pessoas, de modo que a "severidade", que poderia soar aos nossos ouvidos como rigidez, foi percebida por essas pessoas como um rigor, um envolvimento profundo com o trabalho, com a arte e com a vida, e, portanto, partia das experiências de cada um(a) e as modificava. Dorothy Lenner reflete:

> A gente trabalhava muito com a ancestralidade da gente e com as nossas vivências, as vivências da nossa infância, da adolescência, enfim, da nossa vida...e a relação dos fatos que aconteciam na nossa vida e que tinham marcado a gente... então, de certa maneira, a gente transformava aquilo, se tivesse algum relacionamento com o trabalho.[215]

Entendo a presença do *shugyo* nessas relações e experiências, bem como, parece haver nelas contribuições à descoberta da filosofia do Butoh de cada um(a). Em nosso diálogo, Emilie Sugai revela:

> **E:** Queria saber sobre o *shugyo*...que vi você comentando no seu site, como algo importante no trabalho...tem a ver com o cultivo, não é?
> **Em:** Takao que falou...*shugyo*, que é severidade. [...] porque o que acontece no Butoh: em 1 aula, em umas aulas, você não vai virar Butoh, porque você se torna [...] **é um caminho...de cultivo [...] ah, um caminho longo né?**
> **E:** Que é além da sala de ensaio né?
> **Em:** É, porque não é ali, você fazer umas coisinhas e pronto já virou. Não, porque **tem toda uma construção, e é tudo muito lento, o corpo é lento também né, pra assimilar coisas e pra ele falar por s**i, e não você: "Ah eu quero falar isso, eu faço isso". [...] **E também você ir no seu limite, você não se poupar...em termos de se desafiar [...]** tanto que essa questão da exaustão

[215] Depoimento de Dorothy Lenner, disponível em: MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno: O marginal da dança.** Bolsa vitae artes/Fundação Japão

> [...] acho que isso só em grupo a gente consegue...sozinho é muito difícil...você se poupa muito [...] **No caso do Takao, de uma forma muito sutil, muito amorosa, muito generosa. Ele era muito rigoroso, porque não era pra ser qualquer coisa...mas ele faz de uma forma, com uma abordagem mais amorosa...Tanto que você quer ficar com ele, você não quer fugir dele, você quer que ele te dirija.** [...] as provocações são importantes [...] **mas o *shugyo* especificamente no corpo é mesmo aquela coisa de você ir pro seu limite [...] aquela caminhada que eu fazia no "O Olho do Tamanduá" era o meu limite, e eu fazia isso em cena, então era a verdade acontecendo ali para o público [...]** e também talvez no tempo de criação... porque às vezes ficávamos tempos, assim, sem novidades...não é aquela coisa de diretor rápido, coreógrafo. (SUGAI, anexo, p.64)

Parece-me, portanto, que ao dizer que não faziam Butoh, que não havia *shugyo* suficiente, Takao fazia permanecer a busca, o efêmero, o indeterminado, a indefinição...se dissesse que os haviam atingido, poderiam cessar suas buscas, interromper os desafios, cessar o processo infindo do Butoh. Os depoimentos e reflexões abaixo me trouxeram a essa interpretação:

> O Takao era um mestre muito cedo, o Takao morreu com 56. Denilto com 40 e alguma coisa. Mas Takao pra mim já era mestre muito cedo. Takao é fora do tempo. [...] Essa questão de ele não falar português, **ele nunca definia nada. Você não tinha algo pra pegar. Tudo ficava no entre...Não tinha nada que ele te dava assim palpável, pra pegar e falar: "Ah, bom, então é isso...*Ma* é isso...ah, então é isso que você quer...". Não...a gente nunca sabia... Então era sempre uma batalha desse lugar do impermanente, de você tá ali. Então eu acho que isso é um modo. Não sei se era consciente ou não...eu que tô falando aqui...Até uma pedagogia** [...] quando a gente ganha uma definição a gente vai embora feliz pra casa, dorme em paz a cabeça descansa...porque eu já sei eu já tenho aquilo [...] **porque o mais difícil é a gente ficar com o nosso vazio, com aquilo que a gente não sabe, com aquilo que a gente não tem certeza, com o que o alguém não aprovou, entendeu? E eu acho que esse é um lugar criativo para o dançarino. Ali quando ele não tem muita certeza das coisas, que ele pode buscar, quando ele tem certeza ele vai embora.**
>
> Então eu tive dias e dias de angustia...que eu ia preparava...[...] e eu via que tinha uma cara de nada...e eu falava, vou parar de dançar, o que eu vim fazer aqui, com o Takao ainda...não é nada disso, não nasci pra isso, ficava em crise...aí ia lá trabalhava, trabalhava, trabalhava....aí via ele falar com Felícia, e ele falava assim...[expressão e som de que ainda não foi]... ele não falava nada com a gente...falei "Puts!"...cada vez isso me levava a fazer, fazer de um jeito, fazer de outro, refazer...e eu falava "não importa"....aí desse nada que ele não dizia, algo se dizia, porque chegava uma hora que você via...que ele não te elogiava porque ele achava...Depois eu conversei sobre isso...No Quimera ele me chamou pra ver o primeiro ensaio geral, no Vento Forte...Aí eu falei: "A Emilie tá boa né?". Aí ele falou: "Não fala nada pra ela não". Porque **ele achava que quando a gente, alguém, dava um elogio o ego já subia, e a gente parava, ficava satisfeito.** [...]
>
> Quando tinham outros japoneses dançando aqui sempre vinha o iluminador da Carlotta e outros...ele chamava alguém pra ir pra o ensaio...E sempre...assistiam um ensaio nosso...depois ia lá pra ir embora...aí o Takao falava, quer falar alguma coisa pra eles? "Ensaiar muito né..." é a única coisa que eles falavam... "precisa ensaiar muito né?"....ninguém elogiava ninguém... E eu acho que é um procedimento japonês muito diferente dos nossos [...] O que gerou quando Takao via sua dança, e vamos dizer, ele não elogiava mas

> ele ficava só quietinho, juro, você podia dançar perante o rei, perante qualquer ser do planeta, porque não existia ninguém com mais rigor do que o Takao...e isso dava uma confiança muito grande [...]
>
> (CARVALHO, anexo, p.p. 88-90)

> Ele nunca falava que tava bom ou que tava ruim...ele sempre falava: "1 Haroldo, né?". [...] aí o Denilto que me falou que essa história dele de 1 é porque, é interessante né, a gente tem aqui, quando termina, noh, foi bom, foi bom hoje e tal...e ele não [...] Então, esse de 0 a 1, só depois de muito tempo, [...] é que eu fui saber, que ele explicou o porquê, que ele falou: **"Nunca fala que tá bom, porque se não a pessoa fica acomodada...nunca dá 10, porque não existe 10, se você saiu do 0 tá ótimo Haroldo"...** (ALVES, anexo, p.256)

O efêmero...a indefinição...

Ricardo Iazzetta revela que havia também muito humor no Butoh de Takao, e que, através dele, Takao "zombava" da rigidez dos conceitos, percepções e limites das definições:

> [...] como ele era japonês e ele tinha essa pinta toda, eu acho que as pessoas projetavam nele muita coisa assim... então: "Ah, o Zen, o budismo, o mestre" ...e eu acho que ele não se via assim, pelo contrário, ele não gostava das coisas rígidas né...na minha opinião ele tinha o espírito mais daquele sétimo samurai, o bêbado, ele era o bêbado dos samurais na minha visão, ele tinha o espírito mais por aí né. Claro, ele era um cara rigoroso, ele tinha rigor, muito rigor...porque ele era um puta artista, então ele tinha um senso estético do além, tinha um senso também de conduta ética com as pessoas, com o trato, muito fino assim né...mas eu acho que ele não curtia essa projeção toda, assim, de tratarem ele, depois que ele já tinha aquela aparência já mais velho e doente, todo mundo ficava tratando ele como se ele fosse, sei lá, uma entidade, acho que ele não gostava muito disso...porque ele gostava de brincar né...ele zombava um pouco disso na verdade [...] sempre com muita delicadeza [...] ele fazia graça com isso das coisas que ficavam muito rígidas...porque as pessoas têm uma ideia muito rígida do Butoh, do Japão, do japonês...e a minha percepção era um pouco diferente...tinha humor, tinha uma coisa meio criança também, ele se entusiasmava...ele tinha entusiasmos...(IAZZETA, anexo, p.209)

Havia "entusiasmos", nuances, humor, "uma coisa meio criança também". O depoimento de Sergio Pupo que se segue, revela também humor e leveza no Butoh e no *shugyo* de Takao; e um "*Ma* que vem do submundo", da noite, das festas, das cenas ternas do cotidiano...

> Ele tinha um senso de humor que era impagável, muito legal [...] era super festivo, super festivo... ele gostava de galera... e ele fazia às vezes coisas que varavam a madrugada, ele era super boêmio... e eu acho importante entender isso pra entender um pouquinho do *Ma* também...e **entender um pouquinho do *Ma* que vem do submundo, que vinha da noite, a noite é importante...o escuro, as formas misteriosas da noite, uma mulher da noite, um homem da noite, um sorriso da noite...uma briga da noite... Enfim...luz e sombras. Isso era importante.**

> E ele era super boêmio, super mesmo. Ele adorava sair da peça e ir comer uma feijoada às 11 e meia da noite... encontrar um lugar que tivesse isso... Tinha um amigo dele que era dono de um restaurante japonês, e a gente ia, e ficava horas... Ele gostava de convivência, era um cara muito afetivo, não era um cara assim... Eu acho que às vezes a arte dele, e o *Ma* que ele queria, tinha a ver com isso... ele queria às vezes cenas muito ternas, muito simples muito poéticas, e que às vezes eram tão simples, tão simples as cenas, que elas só se sustentavam através do *Ma*, o *Ma* sofisticava elas...(PUPO, anexo, p.155)

Podemos notar também, na fala de Sergio, trazida acima, o modo intenso como a afetividade compunha os processos criativos e as poéticas de Takao, e era parte integrante de seu *shugyo*, de seu Butoh, de seu *Ma*. A afetividade é, segundo Sergio, a "grande herança em comum" que Takao deixou a todos eles:

"Takao foi uma pessoa assim, que além de qualquer coisa, ele deixou pra gente uma afetividade, entre nós que trabalhamos com ele, e em relação à figura dele também". (PUPO, anexo, p. 131)

> [...] eu acho que uma coisa muito importante, acho que talvez, mais importante do que tudo que eu falei é que **ele era uma pessoa que evocava dentro da gente uma afetividade muito grande, talvez seja a grande herança comum que esteja presente dentro de todos nós, que temos formações muito diversas no grupo, que temos momentos de vida muito diferentes também, acho que foi essa afetividade que a gente aprendeu a ter**...**tanto em relação ao Takao, quanto num olhar da arte diferente, para a plateia, um intimismo para com a plateia diferente.** Acho que essa é uma palavra que ecoa bastante e acho que tem diversas reverberações bem diferentes...que é a afetividade como uma grande herança. Porque acho que se você for perguntar pra todo mundo, acho que é muito diferente o que cada um vai falar, sobre qual é a grande herança que Takao deixou... (idem, p.154)

Afetividade "que a gente aprendeu a ter", cultivada como filosofia, no rigor de uma entrega desarmada, que criava uma intimidade, consigo mesmo e com o todo, em arte e vida, "um olhar diferente para a platéia, um intimismo com a platéia diferente", estabelecendo uma espacialidade *Ma*, e uma proximidade com o público, de um compartilhamento de segredos, de um rito:

"Tem uma coisa de comunhão, da cena com o público... Então acho que talvez seja esse rito né, das coisas que acontecem em cena, com o público. Talvez isso fosse um desejo muito forte do Takao, de que os trabalhos tivessem isso...". (**E:** Entrevistadora, Carolina de Pinho; **Em:** Emilie Sugai, anexo, p.66)

> **[...]** eu lembro que eu fiz uma improvisação, e eu falei: "Olha, eu me senti bem com essa improvisação", e o Takao disse: "Mas nós como público não nos sentimos muito bem", dizendo que ele queria que melhorasse, e tal...e naquela hora ele me passou a ideia de que o público importa...ao mesmo tempo, por outro lado, antagonicamente, talvez, num certo sentido, contraditório, não deixa de ser contraditório, ele nunca fez nenhuma concessão na construção da arquitetura da cena, na direção...nunca fez nenhuma concessão, pra agradar, para gerar um efeito... nunca fez nenhuma concessão... se ele achasse que a cena se realizava naquele sentido naquela construção super bizarra, que era super estranho, a cena era quase um ruído ensurdecedor...um ruído visual...um ruído sonoro...mas que ele achava que fazia sentido...então, ia ser assim. Mas acho que ele tinha uma aposta muito boa, tinha uma percepção muito boa...a minha percepção é de que era importante sim, mas ele não construía o trabalho através disso, a partir dessa percepção dessa relação com o público, em favor dessa percepção do público, em favor de agradar e tal...(PUPO, anexo, p.p.159-160)

O trabalho não é feito para "agradar" à platéia, mas para compor com ela, em afetividade. Desse modo, rompem-se as fronteiras da individualidade, e o(a/e) criador(a/e) não se importa apenas consigo mesmo(a/e), seus sentimentos e desejos, mas percebe que o espetáculo acontece nesse espaço entre criadores(as/es) e público, como também participantes...nesse *Ma.*

Sem ter tido acesso ao depoimento de Sergio Pupo, tampouco tendo escutado o mesmo, Key Sawao ressalta também a relevância da afetividade na arte/vida de Takao:

> **K:** Acho muito interessante que ouvindo Hideki falando com você, que não te conhece direito, e o Zetta falando, **é incrível como a gente vai pra esse lugar do afeto né, do encontro assim...como é misturado né, eu acho, a criação, o convívio...A gente fala e se emociona. Esse lugar eu acho que é muito precioso, de como era tudo isso muito junto, fazia parte do processo**. E também a criação, e também o encontro, e também o jeito do cara, e como ele guia...ele realmente...um caldo ali muito... **incrível, vai todo mundo pra esse lugar do afeto....tá todo mundo te contando situações, casos, desse encontro mais do que talvez coisas tão objetivas da criação...tão juntas né..**
> **C:** Arte e vida embrenhadas né?
> **Z: Porque ele mesmo dizia né, "não tem método", o caldo era esse... "O meu método é: não tem método**".
> **K:** Essa frase eu nunca esqueço, porque pra mim foi libertadora... **Acho que todo mundo é meio: até Takao, depois de Takao...é muito forte, incrível...**
> **M:** É, era um depois é outro...
> **Z:** Lembro o dia em que a Vera explicou pra ele porque ela ia sair...e ela falou, falou, com muito cuidado, ficou se explicando...fiquei imaginando que tá saindo da obra depois de tantos meses, faltando 1 mês pra estrear...no *suriashi*, que ela não se encaixava, e ela foi dando várias explicações...porque ela queria explicar a saída dela né...daí ele escutou, escutou e falou umas coisas pro Hideki, e Hideki traduziu, e acho que ele falou 3 coisas: "Um mais um não é dois", "foi um prazer trabalhar com você", "espero que a gente trabalhe numa nova oportunidade". Daí ela saiu e ele falou pra todo mundo: "Vocês, força!".
> **M:***Ganbatte*!
> (**K:** Key Sawao, **M:** Marco Xavier, **Z:** Ricardo Iazzetta, **C:** Carolina de Pinho, anexo, p.p. 208-209)

A afetividade - que torna ainda mais imbricada a relação arte e vida – compõe as indefinições de um "método sem método", que se adapta aos acontecimentos, que rompe com a rigidez de conceitos e definições, que se deleita, no rigor da entrega... *Gambatte*! No depoimento abaixo Sergio elucida esse termo, muito utilizado por Takao:

> Tem um termo japonês que ele usava bastante com a gente, que quer dizer "dê o melhor de si, faça o máximo, se entregue ao máximo, que é *ganbatte*".
> Então, a gente falava antes de começar uma peça, gritava merda e falava *ganbatte*. Que era uma coisa que ele exigia, que você estivesse assim no limite da sua sensação, da sua disposição, de sua entrega, que aquilo não poderia virar um negócio técnico, "ah deixa eu vir aqui fazer essa forma", a forma era importante pra ele, mas às vezes também era importante também sair dela, era dúbio né? (PUPO, anexo, p.139)

Habitar o *Ma*, aceitar o efêmero, tornar-se parte dele, entregar-se por completo, abrir-se à vulnerabilidade dos afetos - tudo isso exige extremo e constante rigor, bem como, a todo o tempo, ressignificar essa palavra, considerando o contexto de exigências desconectadas da alma que a permeiam em nossa cultura, como vimos no capítulo 1.

Recordo-me de Cícero Mendes descrevendo-me seus processos no Butoh, e dizendo-me diversas vezes, ao relatar momentos variados de sua trajetória: "essa foi minha primeira aula". Takao cultivou em Cícero (e em cada um(a), de maneiras diversas) a arte de perceber-se sempre como iniciante, de manter sempre abertas as possibilidades do efêmero, como no universo ainda indefinido das crianças que inspiravam à Hijikata. Antes da certeza das definições, e no abandono delas, tornam-se possíveis descobertas e experiências:

> **CA:** Me parece que como a cultura católica está para nós, o Zen está para a cultura japonesa...como que em um fundamento do pensamento e da cultura no Japão...estou lendo um livro que Emilie me indicou chamado "Mente Zen - Mente de principiante", que diz do intuito de sempre nos entendermos como principiantes...fico pensando que talvez isso tenha a ver com o que ele queria te ensinar né? Entender-se sempre como principiante, porque aí nossa relação com as coisas é sempre nova, presente, aqui e agora...e aí quando você disse "foi minha primeira aula", e depois você disse novamente, sobre uma aula tempos depois, que foi sua primeira aula, me parece que Takao deixou em você essa relação de um olhar sempre de novidade com as coisas...talvez fosse nisso que ele queria chegar com tudo isso que você teve que passar né?
> **CM:** E parece que é isso mesmo, a cada momento da nossa vida é algo novo né? E às vezes a gente olha e acha tão velho, tão acostumado...quando você olha de novo, aquilo é novo, se torna novo né?
> (**CA**: Carolina de Pinho, **CM:** Cícero Mendes, anexo, p.p. 225, 226)

Depois dessa reflexão é possível compreender, de modo mais afetuoso, o rigor de algumas das experiências de *shugyo* vivenciadas por Cícero:

H: [...] o Cícero, eu acho que ele sofreu muito com o Takao, porque o Takao era muito japonês tradicional [...].Tinha essa coisa de hierarquia, todos esses valores ruins japoneses o Takao também tinha**.** Então o Cícero, acho que ele sofreu bastante na mão do Takao**...**Porque o Takao queria que ele agisse de um jeito**.** E eu falei: "Takao, ele não é japonês, ele não é descendente de japonês". [...] E às vezes eu acho que o Takao era muito rígido com o Cicero nessa questão de comportamento, igual por exemplo, você está conversando aqui, se o Cícero tinha que passar aqui, ele tinha que passar como o japonês faz, dá licença e atravessa com cabeça baixa assim, que é uma coisa muito japonesa.

E se o Cícero não fizesse isso, ele ficava bravo. Aí eu ficava falando pro Takao: "Takao, é outra coisa" ...Mas ele ficava cuidando do Cícero como aqueles velhos mestres japoneses, que o aprendiz tem que passar anos e anos ralando, ralando, ralando até que um dia vai...mas é outra cultura né? Mas ele tava cuidando do Cícero para ser uma coisa dessas. Tanto é que ele nunca colocava o Cícero para dançar imediatamente...De vez enquanto o Cícero elaborava uma coisinha assim, e mostrava para ele, e aí ele corrigia tipo aquele mestre assim. [...] Essas coisas eu discutia com ele, falava: "Takao, ele tem outra cultura, é outra coisa"... mas acho que na cabeça dele ele tava criando o Cícero como se fosse um aprendiz à moda antiga japonesa ali, que o cara fica ralando, fica polindo, descascando batatas, mil batatas, tô chutando, até poder depois fazer alguma coisa, [...] porque a ideia do Cícero era dançar também, mas antes de fazer isso ele tinha que passar por muita coisa, como aprendiz. Mas isso é um pensamento, assim, muito japonês.

K: Precisa ver como bateu no Cícero também né? Não sabemos, pode ter sido maravilhoso, e ele também podia entender tudo isso [...] depois de um tempo...porque até...ele era menino né? Agora ele já deve ser um homem, deve ter uns 30 anos ou mais...então acho que é muito diferente...como será que ele olha pra isso...como ele olha pra trás...a gente não sabe também né?

M: É, mesmo por que pra nós foi muito difícil né? Os primeiros tempos com o Takao...

K: É porque pra gente fazia sentido em algum lugar que...

Z: Ele parecia bem confortável naquela posição...

K: O Hideki acha que ele sofria...não sei, ele tinha mais contato. Eu acho que talvez não fosse fácil exatamente, mas assim, acho que em algum lugar ele entendia também, senão ele não ia ficar lá tanto tempo...

M: Ainda que para nós não era fácil, mas era um tipo de escolha...

K: Eu vejo diferente, será que é porque eu sou japonesa?

Z: Do Cícero?

K: Não, do convívio, dessas coisas...

Z: É que acho que eles pegaram um pouco outra época né?

K: É, são épocas muito diferentes...

C: E com vocês já não era tão assim...não tinha tanto essa coisa do convívio? De ir pra lá, e fazer coisas com ele..?

K: Ah, tinha muito...e eu achei isso bárbaro!

(**C:** Carolina de Pinho, **H:** Hideki Matsuka, **K:** Key Sawao, **Z:** Zetta/ Ricardo Iazzetta, anexo, p.p. 201-203)

Ele me chamava Cicero *kun*, que *kun*[216] em japonês quer dizer iniciante, pequenininho, e eu tinha um lugarzinho pequeno né? (MENDES, anexo, p. 221)

[216]Explicação de Hideki: "Quando você é uma criança, ou alguma pessoa...porque no Japão sempre tem uma coisa de hierarquia né? É uma coisa até afetiva, não é um diminutivo também, mas você usa só para homem, então Cícero *Kun*, se fosse uma coisa mais respeitosa seria Cícero *San*, mas *Kun*, eu também uso, às vezes você vai chamar uma pessoa que é mais nova e é mais próxima de você, você usa esse *Kun*, é uma coisa como se fosse esse *Sam*, mas é uma coisa mais pra gente jovem, criança, e uma pessoa sempre um pouquinho abaixo de você, então Cícero *Kun*.

> [...] a minha relação com ele e os outros, parecia que era uma escada, um degrauzinho menor...que tinha uma hierarquia né?
> **CA:** E como era isso pra você?
> **CM:** Ah, eu estranhava...porque sabe que nós brasileiros, nós somos mais soltos, assim, né? Então pra mim foi um pouco difícil entender esses códigos, depois fui entendo. Para mim o mais chato era que eu não entendia por que na presença dos outros eu era uma pessoa pra ele, e quando tava só eu e ele trabalhando era outra...
> **CA:** Como era a diferença?
> **CM:** A diferença era que... "Ah Cicero, vamos fazer um chá", e me oferecia...aí quando chegavam os outros, os outros faziam o chá e ele bebia junto...mas quando eu fazia o chá não...
> **CA:** Ah, ele não bebia junto?
> **CM:** Aí quando ele fazia o chá ele me oferecia sabe? E aí eu fui entendendo que também tem o ritual do chá, então eu tô pequeno, então eu não posso fazer chá ainda...Tinham umas coisas que depois eu fui entendendo, o Hideki foi me explicando...e também tinham também os conflitos viu? Umas coisas que eu não entendia, o Hideki me explicava...Mas eu tava ali, eu queria aprender...eu queria saber o que era isso porque eu queria também entender porque eu sentia isso, porque isso era tão forte em mim...
> [...] tudo era dança pra ele [...] quando ele via que a gente tava muito leve, ele pedia pra gente no *suriashi* ir mais baixo... Ave Maria, aquilo ali era um inferno! Era um inferno! Mas ao mesmo tempo, tinha um querer em mim aquilo entende? [...] aí chega um tempo que essa energia, ela muda. E quando isso mudava...eu não sei como te dizer isso, porque isso é vivenciando mesmo, no corpo, sabe? Aí ele falava assim: "É exatamente isso né? É estar no inferno, mas expressar o céu.". E o Butoh era isso pra mim, mas eu não alcançava expressar o céu, era um inferno mesmo, era uma briga ali o tempo todo com meu corpo, com aquilo né...entender aquilo, e ao mesmo tempo eu queria...Agora tem uma coisa assim da rigidez que ele falava assim: "Nunca ache que tá bom, nunca ache que tá bom.". Pronto, era o que ele falava... (**CA:** Carolina de Pinho, **CM:** Cícero Mendes, anexo, p.p.222-223)

"Estar no inferno, mas expressar o céu", não como farsa ou representação, mas tornando-se capaz de romper as dualidades entre eles, dançar entre céu **e** inferno. "Nunca ache que tá bom" - manter-se como principiante. Em seu artigo "A flor no Butoh de Kazuo Ohno", Felícia Ogawa revela a importância dessa percepção:

> [...] como adverte Zeami, é preciso que o ator, mesmo depois de velho, não abandone a pureza de coração de um iniciante. Nesse aspecto, um bom exemplo é novamente Kazuo Ohno, nas palavras de Tatsuo Ishii: "Mesmo depois de velho, ele mantém o frescor de quem se relaciona com a arte pela primeira vez... Isso porque a vida humana é finita, enquanto a arte não tem fim'' (OGAWA, 1997, p.13)

> Zeami chama a atenção para um aspecto muito importante nessa busca da flor: "O ator nunca deve pensar que essa tarefa seja trabalhosa e maçante". O artista, para ser pleno, deve se colocar por inteiro no processo de criação e sentir prazer no ato criativo. E nessa busca, que deve ser permanente, é importante que ele mantenha uma postura de humildade diante do aprendizado. Por isso, Zeami alerta os atores mais experientes para que procurem aprender mesmo com os principiantes e atores menos hábeis. Pois o próprio orgulho que rejeita esse aprendizado acaba aprisionando o artista, impedindo-o de encontrar o seu verdadeiro No - para Zeami, sinônimo da verdadeira flor: "A flor representa, de fato, a vida do No, e conhecê-la significa atingir os arcanos do caminho desta arte" (idem, p.p.16-17)

O Butoh, enquanto filosofia e o *shugyo*, que para Takao o compõe, pareciam, portanto, ganhar existência também nesse espaço em nós que se mantêm em aprendizado, diante de cada instante, no que hesita, que se esgota, que se detêm, e ainda assim é impelido a caminhar, do mesmo modo como nas coisas "muito ternas, muito simples", afetivas, e "muito poéticas". Luz e sombra, efêmero, indefinições...

Ganbatte!

2.8. *Shugyo, keiko,* trevas

> Não sabemos o que é Butoh mas me parece que o mesmo processo de exploração para saber o que é Butoh é Butoh.
>
> Tadashi Morishita

> Se me perguntarem o que é a técnica, ela está na dificuldade- isso é a técnica. Para o senso comum, ela é aquilo que vai tornando as coisas claras à medida que se pensa. Mas quanto mais se pratica, mais nasce a dificuldade e fica-se num beco sem saída- acho que isso é a técnica. Para mim, é impossível escrever sobre os aspectos técnicos de minha dança. Não conseguir escrever é técnica.
>
> Kazuo Ohno

Investigar profundamente à própria vida, não por uma mente, isolada do corpo, não apenas pela dor e seriedade, mas pela afetividade do rigor, pelas sensações, pela carne, amplamente porosa às transformações.

> **Afinal, não temos certeza se isso é uma armadilha ou uma secreta relação com alguma coisa ou, conforme a ilusão, o rastro do criminoso**. Quando criança, você também foi abandonada numa vida de impressões que, vistas e ouvidas, permaneceram na memória**. Essas impressões agradáveis e desagradáveis, misteriosas e peculiares são naturalmente as bases do *butoh*. Como nós ainda não somos seres totais, estas impressões devem ser o conteúdo e a fonte do *butoh*.**Você espia o *butoh*, entra no *butoh* e, **conforme o *butoh*, você é dançado**. **Você vê a sua vida como "coisa", mas conseguindo transformá-la, seu *butoh* se mostrou delicado, minucioso, significativo e vital.** A vida estava colocada no caminho do bem. Vendo uma força inimaginável, **procuramos a vida suja no esconderijo e denunciamos – a vida. São somente coisas artificiais? A beleza também é irreal? Pesquisar profundamente a sua própria vida em toda parte de acordo com o *butoh*, isto é você**... (HIJIKATA, 1984, *in* REVISTA DO LUME, 2011, p. 15)

"Pesquisar profundamente a própria vida em toda parte de acordo com o butoh", ver "sua vida como "coisa", "**conseguindo transformá-la, seu butoh de mostrou**

delicado, minucioso, significativo e vital".

Encontrar o caminho, desfazer-se dele, procurando a vida suja, no esconderijo, "o rastro do criminoso", denunciando a própria vida. Dar passagem aos comandos da carne, do todo - "conforme o butoh você é dançado". Um ciclo sem início nem fim. "O início é o fim, o fim é o início"[217]."Uma armadilha ou uma secreta relação com alguma coisa"? Constantemente recomeçar, e perguntar-se, por onde seguir.

> **Eu ansiava repetidamente pelo significado de por onde começar, um significado que não fui capaz de determinar em minha própria vida e que não ganha vida com meu talento.** Eu aprecio animais molhados e os corpos dos velhos, murchos como árvores mortas, precisamente **porque acredito que através deles posso ser capaz de me aproximar do meu desejo**. Meu corpo deseja ser cortado em pedaços e se esconder em algum lugar frio. Afinal, acho que esse é o lugar para o qual voltarei e tenho certeza de que, congelado e prestes a cair, **o que meus olhos viram lá é simplesmente uma intimidade com as coisas que continuam a morrer por suas próprias mortes.** (HIJIKATA, 2000, p.56)[218]

Arte de iniciante. Por onde começar? "um significado que não fui capaz de determinar em minha própria vida e que não ganha vida com meu talento". Incertezas, universos indeterminados, diante deles, encontros com imagens que nos afetam e aproximam-se dos nossos desejos, gerando "uma intimidade com as coisas", e seus ciclos de vida e morte...Caminho que se compõe de hesitações e desejos... Encontro, nas palavras de Kazuo Ohno, reflexões semelhantes:

> Se uma porta de ferro se colocar à frente de vocês, ao invés de pensar que não podem adentrá-la, por que não entrar por ela? **Se duvidarem, não irão conseguir adentrá-la. Mas se derem o primeiro passo acreditando que é possível, pode ser até que já estejam do outro lado**. Acredito nisso. **A dúvida é uma espécie de dom do ser humano; a partir de uma ideia preconcebida, vocês jamais vão atravessar uma porta de ferro.** Quando olharem para as coisas a partir de ideias preconcebidas, provavelmente não conseguirão escapar de vocês mesmos. Quando pensarem, já precisam estar agindo. (OHNO, 2016, p.230)

---

[217] Disponível em: http://sarauxyz.blogspot.com/2009/01/kazuo-ohno-e-tatsumi-hijikata-frases-e.html#.Yj9DsufMLIU. Acesso em: 20 de mar. de 2020.

[218] I have yearned again and again for the meaning of where to start, a meaning. I have not been able to ascertain in my own life and which does not come alive in my talento I cherish wet animals and the bodies of the old, withered like dead trees, precisely because I believe that through them I may be able to come close to my desire. My body longs to be cut into pieces and to hide itself somewhere cold. I think that is, after all, the place to which I shall return and am certain that, frozen hard and about to fall down, what my eyes have seen there is simply an intimacy with things which continue to die their own deaths.

Paradoxos - "se duvidarem, não irão conseguir adentrá-la", **e**, "A dúvida como uma espécie de dom", pois "a partir de uma ideia preconcebida [...] jamais irão adentrar uma porta de ferro". Diante da "porta de ferro", instaurar o *Ma*, espaço entre, portal que dissolve a rigidez das fronteiras e nos torna possível "escapar" de nós mesmos(as/es), do modo como fomos concebidos(as/es) até então. Duvidar agindo, vivenciando a experiência...

Ankoku butoh, dança das trevas, busca pela escuridão. Segundo Peretta (2015, p.96) Hijikata concebeu sua dança na busca pelas camadas mais profundas do *nikutai*. Hijikata (*apud* SHIBUSAWA, 1968 *in* TDR, 2000, p. 51)[219], revela-nos que sem a realização de um "exame exaustivo", "o trabalho cairá em uma pseudo-escuridão da moda", e, no intuito de ir além de "percepções superficiais", convida-nos a "arrancar a escuridão" de dentro de nossos próprios corpos "e comê-la", ao invés de apenas buscarmos algo fora de nós mesmos. Hijikata reflete:

> Em parte, esse fracasso é, sem dúvida, resultado dos tempos em que vivemos, mas acontece também porque **as pessoas têm percepções superficiais de suas paisagens particulares**. A arte subterrânea se transforma em mera tendência, não por causa de fatores externos, mas por causa das pessoas que a praticam. Eles **criam um deserto ao seu redor, depois reclamam que não há água**. Por que eles não tentam **beber dos poços dentro de seus próprios corpos**? [...] Deixe-os **arrancar a escuridão de dentro de seus próprios corpos e comê-la. Mas eles sempre buscam resolução de fora de si mesmos**. (idem, p.p.51-52)

Essa busca pela "dança das trevas", pela investigação mais profunda da escuridão, a partir da qual transcende-se à percepção de si mesmo, parecia também presente na noção de *shugyo* proposta por Takao e em seu Butoh, como Cícero Mendes revela:

> E assim, o Butoh tem uma relação com a vida do Takao né? Hoje, com a idade que eu tenho, eu vou nas lembranças, nas memórias, e isso traz o sentido, que não compreendi lá atrás...E é isso, essa vida que é um fluxo entre leve e pesado... é amadurecer, e crescer nisso...E tinha muitas outras coisas né? Que era dança das trevas? Valha-me Nossa Senhora! Dança das trevas! E na minha cabeça, o que a gente tem construído até então era essa coisa da igreja católica né? Do religioso, das trevas, do demoníaco, então eu falei "ave Maria!"...**Agora entendo o que seria dança das trevas. Porque a gente passa por um processo árduo, doloroso...E é difícil, é muito difícil, e ao mesmo tempo não é difícil**

[219] Getting to that point, however, demands exhaustive examination, and without it the work will lapse into a trendy pseudo-dark- ness. In part, such a failure is doubtless a result of the times in which we live, but it's also because people have superficial perceptions of their own particular landscapes. Underground art turns into mere trendiness not because of exter- nal factors but because of the people who practice it. They create a desert around themselves, then complain there is no water. Why don't they try drinking from the wells within their own bodies? They should instead drop a ladder deep into their own bodies and climb down it. Let them pluck the darkness from within their own bodies and eat it. But they always seek resolu- tion from outside themselves. (tradução nossa)

> **porque a gente começa a desconstruir tudo isso empedrado**... (MENDES, anexo, p.224)

Para realizar essa desconstrução, por meio da qual tornam-se possíveis as transformações, Hijikata, segundo Peretta (2015, p.94) utiliza desde a palavra e as imagens, "como elemento desconstrutivo do corpo [...], buscando suspender a consciência racional para transformá-lo em uma instância permeável aos fluxos interno e externo" (PERETTA, 2015, p.96), à situações limite: "como exemplo é possível citar o estrangulamento de galinhas em *Cores Proibidas* (1959), a utilização de sacos de gelo sobre as genitálias dos dançarinos em *O Massagista* (1963) e a realização de jejuns para a criação de *Revolta da Carne* (1968)". (ABEL, 2019, p.68). "Os dançarinos submetidos a seus treinamentos árduos e constantes começaram a aprender a manipular seus corpos fisiológica e psicologicamente, transformando-se nas mais variadas formas, sensações e seres". (PERETTA, 2015, p.95)

> A técnica das contínuas transformações metamórficas proporcionou uma estrada de mão dupla aos dançarinos que trabalharam com Hijikata pois, de um lado tornava possível a dissolução de seus *selfs* enquanto unidades fundadoras de uma individualidade alienada; e do outro, apresentou-lhes níveis sutis e primordiais da materialidade de suas anatomias, compartilhados com dimensões mais amplas da natureza. (idem, p, 94)

Patrícia Noronha reflete sobre o modo como relacionam-se os "treinamentos árduos" e as transformações de si, em sua experiência com Takao:

> Na maioria das vezes, **ir até o limite do corpo e ultrapassá-lo é confundido com o esgotamento e o sofrimento, pura e simplesmente, sem metamorfosear o corpo e a mente**. Fica-se no próprio exercício, não o ultrapassando, e o objetivo fica sendo conseguir fazer o exercício da melhor maneira possível. Ou seja, **o objetivo fica no exercício e não onde o exercício pode nos levar**. Por causa dessa confusão não é raro conseguir várias lesões: joelho, coluna, tornozelo. Tenta-se transcender os limites através da força e o caminho está muito longe de ser esse. Eu mesma, como já mencionei anteriormente, caí nessa cilada. (NORONHA, 2017, p.208)

A proposta, portanto, era de que, por meio do rigor e das práticas se pudesse ir além dos limites do corpo - "Metamorfosear o corpo e a mente".

Takao Kusuno afirma que Kazuo Ohno buscava também ao *shugyo* em seu Butoh, porém, o chamava de *keiko*. *Keiko*[220], segundo Rivero[221], refere-se ao primeiro passo do treinamento de Zeami, que envolve "limpar a mente" e romper a dicotomia entre corpo e mente. Relaciona-se a "*yuguen*": "mistério profundo e obscuro", "poder de evocar", em "apenas poucas palavras", "sugestividade" (idem), depurar.

> Yuguen é um estado que não pode ser capturado em um esforço consciente momentâneo. Yuguen necessita ser construído e internalizado para emergir. Assim, quando alguém passa por um largo período de formação esquecendo-se deliberadamente de si mesmo e submergindo-se no ato de escrever poemas, dançar ou interpretar seu modo de arte finalmente pode abrir-se.[222]

O *shugyo*, no contexto das artes marciais, refere-se um treinamento intenso, severo, desenvolvido no intuito de fortalecer e transformar o corpo e o espírito. Está relacionado à investigação e ao conhecimento das próprias limitações, físicas e emocionais, a colocar-se à prova, conhecer-se e desconhecer-se, por meio de uma rotina de treinamentos, meditações e trabalhos manuais. Emillie Sugai revela:

> *Shugyô* constitui uma inflição ao corpo de uma ação rigorosa que propicia o crescimento espiritual do praticante. É preciso incitar, provocar o corpo para a superação de seus limites corpóreo-físicos, pois assim algo verdadeiro e interno nasceria e seria revelado no corpo que dança.[223]

O pesquisador Cassiano Quilici[224](2011, p.p. 2-3) entende a tradução de *shugyo* como "cultivo", um treinamento que é também uma "técnica de si", um "exercício

---

[220] Keiko: para Zeami, o primeiro passo de todo treinamento é limpar a mente, já que a forma do corpo deriva da mente, não como seu produto ou instrumento, mas como uma forma de implementação. A mente ou a consciência e o corpo mostram uma dicotomia ambígua no modo de existência que se considera o "si mesmo". Portanto harmonizar a mente e o corpo através do treinamento é uma maneira de eliminar essa ambiguidade na prática. Zeami define yugen como um modo de pensar cultivado do performer.
Yuguen: mistério profundo e obscuro. É uma forma de captar a beleza e a arte no Japão. Poder de evocar, mais que a capacidade de dizer-lo diretamente. Sugestividade: apenas poucas palavras ou algumas pinceladas, podem sugerir o que foi dito ou mostrado e, portanto, despertar muitos pensamentos e sentimentos mais íntimos.
Yuguen é um estado que não pode ser capturado em um esforço consciente momentâneo. Yuguen necessita ser construído e internalizado para emergir. Assim, quando alguém passa por um largo período de formação esquecendo-se deliberadamente de si mesmo e submergindo-se no ato de escrever poemas, dançar ou interpretar seu modo de arte finalmente pode abrir-se. In: RIVERO.

[221] RIVERO, Tamia. **Masterclas: Filosofía Oriental & Danza Teatro"**, publicado em seu canal "Práticas del Cuerpo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dYy0v4en4Zk. Acesso em: 31 de mar. de 2022.

[222] Idem.

[223] SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao.** Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/, 2016. Acesso em 13 de mar. de 2019.

[224] QUILICI, Cassiano Sydow. **O Conceito de "Cultivo de Si" e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer.** São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, professor Assistente Doutor. VI Reunião Científica da Abrace, 2011.

transformador do sujeito". Cassiano afirma que é um princípio presente em muitas artes tradicionais japonesas, que se origina das "tradições contemplativas orientais (em especial o budismo) – das quais herda características fundamentais".

> Em primeiro lugar, o cultivo refere-se aqui a uma prática multifacetada que **visa fazer florescer certas qualidades humanas latentes**. Estas se manifestariam numa **experiência mais profunda e penetrante dos fenômenos e de sua radical insubstancialidade**, tendo uma **repercussão transformadora no próprio sujeito e nas suas relações com o mundo**. As proposições e técnicas desse cultivar são inseparáveis de uma determinada visão do homem e das possibilidades da consciência, que seriam atestadas na realização direta dos praticantes. Os aspectos múltiplos desse treinamento podem ser sintetizados em três: ética, práticas contemplativas, conhecimento experiencial. O desenvolvimento ético aparece como um elemento fundamental, já que se trata de **levar ao cotidiano uma atitude atenta, que aos poucos ajuda a desconstruir hábitos automáticos e grosseiros**. (QUILICI, 2011, p.p.2-3)

A ética, no *shugyo*, Segundo Quilici (2011), não se refere a algum código moral, mas a um "**exercício de atenção no cotidiano, que envolve uma percepção mais refinada da fala, da ação, da intenção envolvida nas atividades**". Quilici compreende como se a atenção, exigida no palco ou processo de criação, precisasse ser levada para o dia a dia, ampliando a percepção e desconstruindo o automatismo dos hábitos. Seria uma ética "relacionada a uma arte da existência cotidiana, **que faz do enfrentamento das situações diárias um trabalho básico do praticante**", e propõe "uma **experiência da realidade menos mediada pela atividade conceitual e reflexiva", cultivando a arte da atenção e concentração**, **flagrando o "surgimento-desaparecimento dos fenômenos psicofísicos, sem reagir automaticamente a eles", em uma investigação pessoal**.

> Se a arte pode ser entendida como uma série de saberes e estratégias que visam modificar qualitativamente nossa experiência da vida (e da morte, diriam os budistas), é necessário liberá-la de seus "templos consagrados" (teatros, galerias, museus) e trazê-la para o corpo a corpo com as situações cotidianas. Na ideia do cultivo aqui apresentada, a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza a cada instante. As ações e obras artísticas *strictu sensu* seriam apenas expressões condensadas, engendradas na travessia atenta do viver/morrer. (QUILICI, 2011, p.5)

O *shugyo* refere-se, portanto, ao cultivo de si, ato diário e contínuo de desafiar-se, observar-se, diante das transformações que se tecem a cada instante, entre a corporeidade e o todo. Fazer escolhas, junto a elas, mantendo um estado de presença e consciência espiritual, ética e estética, que se estende por toda a vida, e percebe as concepções cênicas como consequências naturais desse processo. Podemos notar, em diversos depoimentos,

os treinamentos de Takao transpassando os limites dos palcos e das salas de ensaio, e fazendo-se presentes, de modo intenso, no convívio e no cotidiano. Seguem-se alguns exemplos e reflexões sobre esse fazer:

> [...] a primeira vez que eu fui na casa dele, ele me mandou pendurar roupa [...] "Ricardo Zetta, pendura roupa.". Daí eu pendurei roupa, daí ele falou: "Ahhh...errado né?". E eu entendo, até hoje eu lembro disso, porque realmente, cê não pendura roupa de qualquer jeito né?
> (IAZZETTA, anexo, p.203)

> Então, desde lavar um prato...por exemplo, eu também estava lavando lá um prato, que eram as xícaras do chá...e aí, ele tava alí olhando... e ele falou: "Cícero, calma, você é muito grosso lavando as coisas...vai jogando assim no escorredor...calma... observa o movimento da sua mão...observa o movimento". Então, eu estou tendo uma relação com o movimento daquilo que tô fazendo sabe? Mais o meu movimento, e mais o movimento daquilo, como que eu me relaciono com aquilo...E então aquela xícara, não passa a ser só um movimento, algo que eu tô ali de um modo descartável, sabe? Que você faz um movimento descartável, pá, e joga alí...E aí eu fui entendendo, Carol, mais à frente, que desde aquela roupa que a gente estende, aquela roupa passa por um processo da natureza, passa por um processo da pessoa que fez a linha, da pessoa que costurou o tecido, então passa por todas as mãos de muita gente, então o Butoh fala das mãos, entende? Então quando a gente pega algo, a gente já sabe, o Butoh...nossa, muitas mãos que trabalharam para isso estar aqui nas minhas mãos...sabe? [...] é muito forte tudo, quando a gente vai encontrando realmente, vai tendo um encontro mesmo com aquilo mesmo sabe? Então ele falava que quando estou lavando uma xícara com esse sentimento, com essa intensidade, de trazer todas as mãos que fizeram aquela xicara até chegar nas minhas mãos, quando eu danço pensando nisso, sentindo isso, buscando isso, por via da imaginação, na hora que eu movimentar minha mão eu me conecto com todas essas mãos...isso pode ser chamado de energia [...] porque é uma coisa só, porém, ela é profunda...Talvez quando a gente fala nosso ancestral, é eu entender esses pequenos elementos que me formaram, mas eu não trago tudo dali, porque se eu trouxer tudo dali, o que chega em mim não é meu. Então, é como se cada um pegasse e me passasse, sabe assim, isso aqui é seu, porque isso aqui faz formar você... Então, é isso... [...] e depois a gente percebe que quando a gente fala das plantas, as plantas, elas não tão separadas...o que separa é a identidade...e quando a gente rompe a identidade a gente percebe que tem um lugar, que é um lugar onde se conectam em termos de alma, você conecta nas essências...
> (CA: Carolina de Pinho, CM: Cícero Mendes, anexo, p.p. 235-236)

> Takao um dia falou: "Vocês têm que trabalhar *Ma* e concentração... primeiro...concentração não é uma coisa dura", e eu trabalho pra caramba isso, trabalho com meus alunos de teatro, no teatro... "Concentração não é uma coisa dura, não precisa ser uma coisa dura". E ele falou assim: "Você tem que trabalhar a concentração quando você tá indo do metrô pro ensaio, não só no ensaio, andando, pendurando roupa no varal...não tem interrupção". E o *Ma* é a mesma coisa, você treina o *Ma* em todos os momentos, você tá fazendo uma caminhada estética, uma caminhada que é a arte, uma caminhada que é uma performance, a qualquer momento que você decidir fazer isso, então, acho que em alguns momentos a gente percebia o *Ma* e em outros não, por causa disso, porque tinha essa ideia que você falou do ritual, era o tempo todo, a ideia de ritual é muito importante...A ideia de que você não banaliza as coisas, acho que os movimentos, nesse tipo de linguagem, acabam sendo mais lentos,

> também, para tirar do banal, mas ao mesmo tempo o cotidiano pode estar totalmente impregnado de uma ação desse tipo. (PUPO, anexo, p. 154)

> **artes: -** A música de Cata-Ventos é variada, misturada a ruídos, sons de locomotiva, etc. Isso tudo apoia a dança?
> **DG –** O tempo todo. Isso é porque é importante. O trem, por exemplo, não é pra sentir como se estivesse dentro dele, viajando, o que interessa são as memórias que surgem. Eu viajava muito de trem, ia visitar meus tios em outras cidades do interior, e ia de trem. Gostava de ficar observando o movimento das pessoas nas estações. Mesmo agora, quando ando de metrô, fico observando as pessoas. Acho que o butoh tem essa característica: você não desliga uma coisa da outra. Não sai do palco e desliga, agora vai viver sua vida cotidiana. A tentativa do butoh é, exatamente, que você traga ao palco a rua e à rua o palco. Não dá para separar uma coisa da outra. Se estou na rua, observo minha maneira de me comportar, o que se modifica em mim, minha postura e as pessoas. Isso tudo é um universo que vai se incorporando no coração, na mente, no espírito, e se traduz em movimento no palco. (GOMES, anexo, p. 304.305)[225]

Ao longo desse convívio intenso, e de modo gradual e orgânico, Takao ia despertando as pessoas à atenção plena, nas ações de pendurar roupas, lavar louças, caminhar, observar o modo como se vestiam, o que revelava, as memórias e corporeidades ativadas pelos objetos, situações, sonoridades, as outras vidas presentes nelas e antes delas e de nós mesmos(as/es), e assim, ia instaurando naqueles corpos o treino no cotidiano, depurando-os.

Como vimos, os ensaios eram também permeados de práticas contemplativas, como as caminhadas, movidas por imagens, ou com bacias com água e areia; colocar um ovo em pé, cortar papéis. A aura de um rito era instaurada, dentro e fora da sala de ensaio.

> **E**: E a coisa do rito, do cerimonial, parece que era presente o tempo todo né?
> **S:** O tempo todo. Desde a coisa do *suriashi*. E a gente passou a gostar disso também.(PUPO, anexo, p.154)

> [...] de vez em quando o Hideki chegava lá e dizia "Sérgio não vai ter ensaio", "ah pensei que era um atraso", "não, não vai ter ensaio". E a gente já tinha aquecido, já tinha feito exercícios, já tinha ficado um tempão juntos... "mas ele tá chamando todo mundo pra casa dele"... aí a gente chegava lá, ele fazia uma comida pra gente, fazia uma comida japonesa, mostrava algum vídeo, do Denilto, do Ismael Ivo, das pessoas com quem ele trabalhava... ou então queria que a gente assistisse coisas que teoricamente não tinham nada a ver diretamente com dança, queria que a gente assistisse um documentário sobre alguma coisa, queria conversar sobre... e eram muito gostosos esses momentos... **E ele passou claramente que o trabalho era cotidiano, que aquelas coisas prosaicas do cotidiano, elas tinham tudo a ver... E que era urgente a gente entender isso né... E era muito difícil**... (idem, p.133)

[225] Arquivo gentilmente cedido por Haroldo Alves.
artes: CORPO E EMOÇÃO. editora artes: ltda. edição n 66 nov./dez.de 1988, de 1989. Material gentilmente cedido do arquivo pessoal de Haroldo Alves.

Nossa cultura ocidental acostumou-nos a aprendizados rápidos, com didáticas precisas, concebidas por meio de conceitos e definições, bem como de espaços/tempos delineados a elas, com tempos precisos de início, meio e fim, o que torna, para nós, tudo isso "muito difícil".

Os povos indígenas, orientais e africanos carregam consigo essa tecnologia, esse saber, no qual o rito, a espiritualidade, a arte e a vida não se separam, estão presentes em todas as ações, do cozinhar e caçar ao dançar, e o aprendizado se concebe com o tempo, e se mantêm ao longo de toda a vida. No trecho que se segue, eu e Marco Xavier dialogamos sobre essas questões:

> **M:** Penso que talvez a gente não tenha tido um tempo para aprofundar, para um aprofundamento e para nós, artistas que estávamos trabalhando com ele, cair essa ficha. Como a Christine Greiner falou outro dia: "O Butoh acabou, mas nos tempos de hoje é mais do que necessário o Butoh".
> **C:** Eu acho também...nossos tempos acelerados, corridos...e você falou que talvez ele não tenha tido tempo pra ensinar, eu fico pensando nos modos de ensinar da nossa cultura popular, pelos mestres e mestras da nossa cultura popular, que também se dão no convívio, dilatados no tempo, sem explicar muito, no rito, aprendendo no fazer, com poucas palavras...e parece que Takao também tinha muito disso né...parece que ele queria chegar nisso, mas não ia impor, ia instigando suavemente...
> **M:** É, acho que essa percepção do tempo...de **esperar que o tempo faça sua ação**...
> **C:** E você sentia essa coisa do ritualístico presente nos ensaios também? Ou era uma coisa que ele buscava para a cena?
> **M:** Eu sentia sim**...O japonês no seu dia a dia ele é ritualístico né...ele carrega isso**...mesmo o Takao, que Takao não era assim o que se podia classificar como japonês tradicional...[...]
> **C:** Você vê alguma relação disso com o candomblé, que também tem muito isso né... de estar junto, cozinhar, cozinhar pros(as/es) Orixás...vê alguma relação desses 2 lugares, como tendo uma coisa ritualística também no trabalho com o Takao?
> **M:** Sim, eu sinto, porque **nós, descendentes de africanos, não somos ocidentais, a cultura do candomblé, é toda uma coisa coletiva. A mágica eu acho que ela existe porque ela envolve esse coletivo, toda essa ideia do que vem atrás, do que está ali, do que vai ser na frente... Aí eu sinto os processos, os espetáculos de Butoh, eu sinto mais próximos da cultura africana do que de outra coisa**... (**C:** Carolina de Pinho, **M:** Marco Xavier, anexo, p.p.112 e 113)

O cultivo no tempo...o corpo coletivo...

Os "hábitos automáticos e grosseiros", a serem desconstruídos por meio do cultivo das experiências de arte e vida, vida e morte, referem-se, segundo Quilici(2011), às "**tendências arraigadas de negação e reatividade à impermanência, que se manifestam em múltiplas formas de apego e aversão**". Envolvem, portanto, romper a resistência a perceber o próprio corpo como parte do todo, em transformações, a dar tempo a elas. A vivencia do *Ma*, esse tempo/espaço entre, necessária à entrega ritualística

ao todo e às experiências era, portanto, cultivada por Takao, como poeta do efêmero, em seu Butoh, conforme reflete Patrícia Noronha (2017, p.229):

> Quando nos ensinava caminhos para que desenvolvêssemos o *Ma* em nossos corpos e na cena, tentava nos transmitir algo a respeito do que é temporário, transitório, impermanente e essencial na arte da dança e na arte do corpo. Também dizia que esse é um dos aspectos do estado ritualístico do corpo e da cena, que permeia toda a obra de Takao Kusuno. Conseguir esse estado-ritual era condição para Takao Kusuno. Deveríamos resgatá-lo em nossa ancestralidade, buscá-lo e desenvolvê-lo, tendo o *Ma* presente o tempo todo

Takao estimulava constantemente os(as) dançarinos(as) a manterem-se abertos(as) a essas percepções, criando desafios, e desconstruindo "verdades" e certezas que ameaçavam se instaurar, como podemos notar nos depoimentos abaixo:

> Teve uma fase da construção do Quimera que a gente entrou nessa ideia de "tudo é efêmero, tudo é abstrato, tudo é interno". Mas aí ele percebeu que a gente mergulhou tão fundo nisso, que a gente ficou pouco concreto [...] foi um momento de crise [...] o processo tinha que ter esse momento de crise para amadurecer. Então, foi em um desses dias que a gente não ensaiou, que ele trouxe a gente pra casa [...] aí ele passou um vídeo pra gente do Denilto, que ele queria dizer alguma coisa bem explícita pra gente com isso. Ele tava querendo fazer um contraponto ao nosso processo, porque tudo ficou muito sutil, muito poético e a gente tava construindo tudo muito delicado, a gente achava que era isso que ele queria, e a gente achava que o *Ma* era assim que estaria nessa delicadeza...**[...]** e mostrou pra gente o espetáculo "Cataventos", do Denilto Gomes com o Haroldo Alves [...] nessa peça tinha uma cena que o Denilto, depois de dançar com um pneu de trator enorme, ele entra todo enrolado em bexigas, um cordão, uma fita, com umas 40 bexigas enroladas, e ele começa a estourar as bexigas. E essa cena é muito cheia de *Ma*. Ele começa a estourar, e Takao falava: "Eu passei essa cena para vocês para vocês verem que às vezes o corpo tem que gritar". Por que nem tudo é sutil sabe? Para de ser só delicado, às vezes o corpo tem que gritar! E foi um momento importante pra gente entender isso também. E funcionou. (PUPO, anexo, p.p. 141-144)

> **K:** E ele tinha essas coisas...você falando da casa...desafiadoras. Eu lembro de eu ir na casa dele logo no começo [...] a gente no quintal da casa dele e ele falou: "Key, 3 minutos". Eu não lembro se era pra ir do chão pra cima, ou de cima pra baixo, e eu lembro que eu fui [...]o mais lento que consegui, e ele falou: "30 segundos". E eu falei: "Nossa né". "De novo"... "35 segundos". E eu tinha que demorar 3 minutos...e aí eu fiz umas tantas vezes que chegou muito antes, ele riu. Ele também jogava umas coisas meio engraçadas...Era engraçado, eu acho, pra ele entende? Mas eu tava lá, super, com todo o meu ser, para fazer aquele abaixa e sobe em tanto tempo... (SAWAO, anexo, p.p.213-214)

Nessa perspectiva de criação, que envolve os desafios, o indeterminado, o efêmero, a disponibilidade para investigar-se mais a fundo e manter-se em aprendizado, o que se entende como um "erro" dissolve-se, transforma-se, ressignifica-se, em revelações de si e desvelamentos das metamorfoses.

Lapidar-se, desbravar-se no todo, indiscerníveis dentro e fora. *Shugyo*.

"Eu gostaria de ter minha própria subjetividade, que oscila ao misturar e confundir o processo imaginativo e o processo da vida real. Eu gostaria de estar sentado, sem ter sequer um passaporte, bem no meio de um erro." (HIJIKATA, 1961, In: TDR, 2000, p.45)[226]

O "erro" não existia, ou apenas era compreendido como "falta", por onde o *shugyo* iria se adentrar, como nos mostram os depoimentos que se seguem:

> [...] o Butoh nada mais é do que sentimento, não que a dança não tenha sentimento, mas o Butoh é você contar sua história...do jeito que você...se for pra abrir a boca, que abra e fale, se for para movimentar, que movimente do jeito que você acha... não tem, ah, tá errado...o que que tá errado? (ALVES, anexo, p.252)

> [...] o Takao me fortaleceu [...] em acreditar que a gente pode, se a gente não ficar com o erro. "Ah, cê errou". Errar porquê? Eu não sei o que que é certo. Agora, se a gente entrar com o prazer de movimentar [...] quando você não sabe, você não erra - por que que você tá errando? Se você não sabe. Então uma das primeiras coisas que ele falou, e ele falou: "Isso é pra sempre", eu uso isso quando estou, ou em aula, ou trabalhando com alguém: Meu, não tem ninguém errando, porque se tem algum coisa certa, certo é cantar: "Eu te darei o céu meu bem", isso é uma música que tem, do Roberto Carlos, se você cantar ao contrário, aí tá errado, agora aqui não, aqui é um dedo do prazer, que esse prazer aqui pode te dar um soco e sangrar. Isso é verdade. [...] saía de lá com muitas informações do meu corpo, até onde que eu poderia ir com ele...me transformar [...] porque era isso que ele pedia. (idem, p.254)

> [...] é como se a gente achasse outras trilhas no corpo, outros meios que o corpo tem [...] E eu dava risada com aquilo porque a gente busca sempre um corpo virtuoso [...] Ele não falava que tava errado, como no balé, que tem aquela nomenclatura toda, ou no contemporâneo. Ele colocava num lugar, que era um lugar do desconforto, e através desse desconforto, aí rompe alguma coisa [...] O que ele olhava ou sentia depois era aquilo que mais as pessoas mais defrontavam delas mesmas...defrontar com aquilo que é dela [...] para ele não tinha, assim, um erro, tinha uma falta pra você desenvolver ali alguma coisa. Então para ele era isso no Butoh [...] não era como nas outras danças, que tá errado. No Butoh não tem culpa, ou um errado, tem uma falta só né? Então, quando a gente tava dançando Butoh e falava: "Ai, não tô conseguindo, tá difícil" [...] tá difícil, é porque falta desenvolver força, falta desenvolver facilidade [...] Então para ele não tinha erro. (**CA:** Carolina de Pinho; **CM:** Cícero Mendes, anexo, p.244)

Desafios, desconfortos, que nos levam a defrontarmo-nos com nós mesmos(as/es), a manter-nos em aprendizado, a buscar desenvolvimentos e práticas a partir do cultivo de si, das necessidades apresentadas pela própria corporeidade, em suas descobertas e relações com o todo e a criação.

---

[226] I would like to have my own subjectivity, which wavers in mixing and confusing the imaginative process and the real-life process. I would like to be sitting, without even a passport, smack in the middle of a mistake.

Nas próprias experiências de Takao é possível notar o modo como o *shugyo* manifestava-se, na indistinção arte-vida, nos cuidados profundos com suas poéticas e processos de criação, e em sua ética, que revela um modo radical de envolvimento com as situações, mesmo que, para isso, se fizesse necessário romper convenções sociais e abrir mão de privilégios:

> [...] nunca achei que o Takao foi rígido. Takao era uma pessoa muito afetuosa, ao mesmo tempo muito rigorosa e explosivo. A Ameir conta que num espetáculo dele lá na Ruth Escobar, eles conseguiram uns patrocinadores e separaram um tanto de ingressos [...] para dar gratuitamente para os patrocinadores. Chegou no espetáculo, tinha uma demanda de artistas estudantes, que não tinham dinheiro pra pagar, e o Takao quis dar esses convites, e a Ameir conta que falou "Não Takao isso aqui é para os patrocinadores". Aí ela conta que Takao pegou os ingressos, jogou no chão, e chutou uma porta, que quebrou a porta...então ele tava muito envolvido com a questão não formal, não como negócio, tinha esse lado dele impetuoso, mas também super comprometido. Essa ética dele com a arte é o que talvez tenha impactado muito.
>
> Eu lembro também que lá no Monte Azul, quando a gente foi fazer espetáculo lá, a Globo foi filmar, e quando a Globo vinha em qualquer espetáculo, todo mundo abria as pernas para a Globo porque era a Globo, e se saísse uma coisinha sua na Globo...E eu lembro que quando o Takao viu, eles queriam pegar a cena, eles tinham colocado a câmera dentro do palco. Takao chegou e falou: "pode tirar porque isso vai atrapalhar o trabalho, vai perder a qualidade do trabalho porque vocês tão aqui".
>
> Independente se eles falassem: "então eu vou me embora", entendeu? Ele tinha esse olhar pra linguagem, a arte, isso vinha em primeiro lugar, o resto poderia até acontecer, mas ele sempre ficava bravo quando atrapalhava. Então, ele nunca fez um *marketing* pessoal, ao contrário, essas ações às vezes até atrapalhavam como *marketing* né? Porque ele não abria mão, ele falava não vamos negociar, não quero estar preso a isso. (CARVALHO, anexo, p.80)

> Você falando dos seus encontros com a dança contemporânea, que às vezes não te atravessavam com tanto afeto, lembro que fui assistir um espetáculo lá no Centro Cultural Vergueiro, com Takao Kusuno, e justamente, um trabalho de dança, e contemporâneo. E simplesmente o Takao pega e sai do espetáculo, e eu não entendi, eu falei: "Mas Takao, você é um artista, um dançarino, pintor...entende essas coisas...não é falta de educação não?". Aí ele falou: "Cícero, não é falta de educação, quando aquilo não está afetando a minha alma, não tem razão, aquilo não convida a estar ali. Eu estaria sendo mal-educado com minha alma, comigo mesmo. Então, eu fui educado ali, e verdadeiro. Não vou mentir para essa pessoa", e saiu.
>
> (MENDES, anexo, p.232)

A definição de "Takao Kusuno" como "o marginal da dança" pôde ser melhor percebida a partir desses relatos. Mesmo diante da liberdade, a que se propõe a arte, muitas formalidades e jogos de aparências ainda permeiam seus universos, e Takao "arrancava-os pela raíz", em arte e vida. Desse modo, Takao gerava ruídos, e assim, suas transformações e cultivos transpassavam sua individualidade, se perpassavam para além de si. Vida e arte não se distinguem, e assim, também não perspectivas filosóficas e

históricas, sociais e biográficas, corpos individuais e coletivos, técnicas e poéticas.

Confesso que, ao iniciar essa pesquisa, evitei ao máximo adentrar a aspectos biográficos da história de Takao. Moveram-me a este encontro aspectos aparentemente atemporais: (po)éticas[227], imaginários, epistemologias, processos de criação. Havia decidido adentar a uma dança que apenas se manifesta ao rompemos as fronteiras do que previamente se define, ao abrirmo-nos à experiência de sermos dançadas(es/os) por algo que começa a existir no instante em que abandonamos os controles e nos permitimos ser dançados(as/es) - por desconhecidos em nós mesmas(es/os), e pela junção entre corpo, espaço, outro(a/e), contextos - em um processo de abertura ao ilimitado, metamórfico, incontível, em dissoluções de si...tudo isso fazia parecer desnecessário deter-me sobre aspectos específicos da trajetória de Takao.

Adentrar à ideia de *shugyo*, porém, e a todos esses aspectos que fundamentam a filosofia do Butoh, me tornou possível romper mais uma dualidade, e perceber a coexistência entre a "anulação de si", a indistinção entre o corpo e o todo, no efêmero de suas metamorfoses; e a relevância das subjetividades, por meio das quais materializam-se tais experiências - nos afetos, encontros, e metamorfoses da própria carne, da própria alma.

Uma das principais criações de Kazuo Ohno, "Admirando La Argentina", foi concebida 48 anos após o dia em que Ohno presenciou a dança de La Argentina, Antônia Mercê e foi profundamente afetado por ela. Marcas na carne, que transpassam tempo e espaço e se lapidam no tempo.

As memórias de infância, que tanto importaram à Hijikata, também se fazem presentes nas criações de Kazuo Ohno: "Procuro seguir à risca as minhas lembranças...até o seio de minha mãe... É assim que procuro receber todo o peso e as contradições da minha vida, com todo o corpo. Essa atitude deu origem à minha dança". (OHNO, 1986, p. 16[228]).

Nesse encontro com o Butoh, e no cultivo de si, não importam apenas as memórias, em si, mas a maneira como as mesmas transformaram a carne, devorando "todos os cantos da existência":

---

[227] O pesquisador e dançarino de Butoh Thiago Abel, em sua dissertação "(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do Butô no Brasil, entende que o Butoh é concebido a partir de matrizes poéticas, questionamentos e reflexões que movem os corpos, diferindo da maior parte das danças ocidentais que se compõem por meio de matrizes estéticas, definindo códigos e formas.

[228] OHNO, Kazuo. In: BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Org. **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh.** Intercâmbio Cultural Brasil – Japão -Argentina – 1986. Org.: Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986.

> Lembro-me que, uma vez, esteve lá em casa um militar e, que a pedido deste, minha mãe tocara "koto". Eu não sei avaliar se os acordes estavam afinados ou não, mas com certeza vi que o visitante havia ficado feliz da vida**. Apenas um pequeno acontecimento, cuja lembrança, no entanto, se fez penetrar por todos os cantos da existência.**
> A "mamãe" continua viva dentro de mim, com aquela mesma figura deformada e desgastada. (idem, p.28)

Dorothy Lenner muitas vezes ressalta: "Cada um tem o seu Butoh, porque o Butoh tem a ver com suas memórias, com suas vivências, com sua infância, com tudo o que você passou...tudo isso vai fazer parte do seu Butoh"[229].

No trecho abaixo, Carla Andreia Lima, em diálogo com Dorothy Lenner, no revela um fundamento relevante na filosofia do Butoh, trazido à Carla por Yoshito Ohno, que vem ao encontro das reflexões anteriores: "o Butoh ele tem uma parte imutável, e uma parte mutável [...] mas é a parte mutável que faz com que você encontre a imutável" ...

> **C:** Eu tô particularmente muito tocada com a fala, principalmente com essa fala do Butoh de cada um né? [...] e a gente poderia dizer até da dança de cada um mesmo [...] e a sua fala me lembrou uma fala do Yoshito, quando eu estava trabalhando com ele, e ele falou que o Butoh ele tem uma parte imutável, e uma parte mutável, e aí a parte que me estranhou mais foi quando ele falou: "mas é a parte mutável que faz com que você encontre a imutável"...né? Eu acho que às vezes esses equívocos vão acontecendo, e eu acho que acontecem na dança também, quando a gente tá lidando com o corpo né? De a gente buscar primeiro aquele princípio organizador, antes de se perceber, antes de perceber onde você tá, qual é o seu corpo, quais são essas memórias que tão aqui...por que eu acho que a gente vai descobrindo que o corpo, ele abre portas ne?
> **D:** portas e janelas [...] A gente tem muitos percursos na vida, a vida te oferece tantas possibilidades, e você escolhe, a que mais você acha...Ás vezes você escolhe, e não é aquilo que você pensou que é...e você fica mal...aí que que você faz? Vai ficar sempre naquela? Não, você vai tentar um outro caminho...por isso que a vida te dá essas possibilidades...mas as pessoas ficam naquilo...e não querem sair porquê...já tô aqui, pra que que eu vou sair? Deixa, tá ótimo assim, estou tô feliz! Mas você está feliz mesmo? Isso já é outra história!
> (**CA:** Profa.Dra. Carla Andrea Lima, **D:** Dorothy Lenner, anexo, p.p. 14, 15)

O *shugyo*, o *Ma*, e todos os demais fundamentos apresentados aqui apenas se fazem presentes nos percursos de cada um(a/e); seus desafios, entregas e transformações fazem existir e perpetuar-se o Butoh, em cada corpo e no todo. Encontro, no catálogo da primeira vinda de Kazuo Ohno ao Brasil, produzido e escrito por Takao Kusuno, Felícia Ogawa e Ameir Barbosa (1986, p.17) uma referência a esse aspecto do Butoh, apresentado por

[229] Anotações pessoais.

Yoshito à Carla: "O 'mutável dentro do imutável - conceito filosófico adaptado à dança". (KUSUNO, BARBOSA, OGAWA, 1986, P.17)

O Butoh de cada um(a/e) se revela na dança de vida e morte desse corpo frágil, despedaçado, vulnerável, e também potente e revolucionário. Emilie Sugai reflete: *"Tornar-se butoh* é um caminho que cabe a cada um de nós trilhar, no viver e no morrer de cada instante de nossas vidas, nas contradições e implicações desta inesgotável arte *butoh* de dançar".[230]

Seguimos então, para as memórias e vivências de Takao Kusuno, adentrando às maneiras como o imutável, o Butoh, sua filosofia, corporificou-se no mutável de suas experiências.

[230] SUGAI, Emilie. **A difícil arte de dar aulas de butoh.** Emilie Sugai, 2016. Disponível em:https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/. Acesso em: 23 de set. de 2020.

Capítulo 3

O mutável no imutável – o Butoh em arte-vida de Takao Kusuno

> Cada um tem a sua história, mas o Universo tem o seu currículo. A trajetória dos seres humanos se materializa quando se sobrepõe a carreira do Universo. Vestir o Universo, eis o melhor traje para se dançar "butoh". Ao mesmo tempo que o Universo veste o corpo, este, por sua vez, veste a alma. (Kazuo Ohno)

Takao Kusuno nasceu em 5 de maio de 1945 (em Yubari, província de Hokkaido, Japão). Aos 18 anos mudou-se para Tóquio. Em 1969, aos 24 anos, vivenciou sua primeira atuação como dançarino, na performance intitulada "*Dance Performance*", realizada no auditório Ashe, em Kobe[231]. Seguem-se a ela diversas atuações no campo da dança e da performance, na cidade de Tóquio, anteriormente à sua vinda para o Brasil:

> 1970
> "EXPAND ART FESTIVAL". Atua como dançarino com o Grupo Komaba Circus. Centro Esportivo Kishi, Tóquio.
> 1972
> "ACTION". Idealizador e realizador do mixed-media com Cia. Yano Danças. Centro Toshi, Toquio.
> 1973
> "VISION AND DECISION" (três eventos em três noites) reunindo elementos de várias companhias – promovido pela Associação de Dança Moderna Toranomon Hall de Tóquio.
> "INOVATION". Composição e direção com o grupo Yano de Dança e o grupo de vanguarda "Dairakudakan". YubinChokin Hall, Tóquio.
> "ATMAN". Idealização e Composição geral. Toshi Center Hall, Tóquio. 1974
> "TRANSFORMING MOVEMENTS – MOVEMENTS TRANSFORMATIONS" – Idealizador, realizador de ambientação áudio-visual e direção geral. Evento com três dançarinos – Goethe Institute, Tóquio.
> "ESTOU À VENDA" – Performance no Teatro "Underground" Loft, Tóquio.
> 1975
> "SOLO DANÇA" de SetsukiTamura – Direção geral e ambientação. Teatro Jean-Jean, Tóquio.
> "THREE DAYS – THREE DERAMS" – Coreógrafo e Diretor geral – Teatro Jean-Jean, Tóquio.
> "GYNNAPES" – Organização do espaço e direção Musical. Goethe Institute, Tóquio.[232]

[231]Kōbe é um importante centro econômico do Japão, e detém um dos maiores portos do mundo, de onde saiu o primeiro navio com imigrantes para o Brasil.
[232] In: MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno: O marginal da dança.** Bolsa vitae artes/Fundação Japão, 2006.

Parece interessante refletir, por meio das experiências descritas acima, que Takao Kusuno, muitas vezes compreendido como um artista visual que, inesperadamente, embrenhou-se no universo da dança (como notamos no depoimento de seu irmão Yuji Kusuno transcrito abaixo e em outras descrições sobre Takao), já trazia do Japão inúmeras vivências na linguagem da dança.

> O próprio Takao e eu costumávamos dizer que Takao era apenas um artista plástico que desconhecia a fronteira entre as modalidades artísticas. Não tendo formação em dança propriamente dita, não era, portanto, muito menos, um coreógrafo. Era um artista que exercia direção do espetáculo e concebia passos de dança através de uma inspiração de linguagem corporal baseada em sentido espaço-temporal de artes plásticas. (KUSUNO, Yuji, anexo, p. 265)

Ressalta-me aqui, porém, a percepção de Yuji Kusuno sobre o interesse e a habilidade de Takao em, naturalmente, desconhecer "a fronteira entre as modalidades artísticas". Esse modo de criar, que por vezes parece questionável, ou menos apto a alguma das linguagens, é profundamente coerente com os fundamentos artísticos escolhidos por Takao Kusuno, como o Butoh, a arte contemporânea e as perspectivas orientais, afrobrasileiras e indígenas. No Butoh, dança, teatro, artes visuais e literatura, naturalmente se relacionam e se imbricam, desde seu surgimento. As artes contemporâneas demonstram grande interesse, artístico, prático e filosófico, na ruptura entre tais fronteiras, e elas nunca se fizeram presentes nas manifestações populares afro-indígenas e japonesas, que também interessavam à Takao e permeavam sua arte-vida.

Em entrevista, concedida à Christine Greiner, a relação entre as artes visuais e a dança é trazida por Takao de uma maneira inquietante: "Nessa época, da dança mesmo, incluindo o butô, eu também não gostava. Criava cenários com objetos para atrapalhar os dançarinos e não um espaço limpo. Eu queria interferir e acabei entrando no processo."[233]

Podemos encontrar aqui algumas raízes de suas poéticas e processos de criação. Parece-me que, já nessas primeiras experiências, Takao pôde perceber que as interferências propostas por ele, por meio da cenografia, provocavam as criações a acessarem lugares mais profundos e depurados, que sempre lhe interessaram. Acredito que tal percepção possa ter influenciado seu desejo pela direção em dança-teatro e as futuras escolhas de seus processos de criação, nos quais objetos de cena, cenografia (composta primordialmente pela iluminação), e figurinos eram partes fundamentais das

[233] GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba**. Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. Digitalizada, disponível em anexo, p. 284.

composições, carregavam em si forte presença simbólica, memória, vida, e possuíam relação de importância cênica e processual horizontal e igualitária em relação às corporeidades (memórias, subjetividades) dos(as) dançarinas(os). Os depoimentos abaixo parecem vir ao encontro dessa percepção:

> **H:** [...] Nos processos dele, geralmente ele cuidava de tudo, desde trilha. Ele falou pra mim, uma vez que ele não conseguia pensar separado, sempre era uma coisa só. Tanto é que ele sempre queria que os dançarinos, pelo menos nos que eu participei, ficassem com os próprios figurinos, não tinha uma camareira.
> **D:** Ele sempre gostava de vir e retocar a maquiagem, de um, de outro...antes de a gente entrar em cena...
> **H:** É, naquele vídeo que eu fiz dele mostra... Para mim ele era um multi-artista, que pensava o espetáculo de forma total [...] Como ele era um artista plástico também, acho que ele pensava sempre na coisa como pintura [...] Essa coisa de trabalhar a luz como parte da cenografia mesmo acho uma coisa...E ele era um ótimo iluminador...
> (**D:** Dorothy Lenner, **H:** Hideki Matsuka, anexo, p.p. 200-201)

Fotografias XXXVII – Takao Kusuno, Ricardo Iazzetta, Key Sawao, Emilie Sugai

Fotografias extraídas do documentário "Takao Kusuno: O marginal da dança". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A4QwAEnLoQM&t=12s. Acesso em: 03 de mar. de 2018.

> E eu fiz muitas cenas com enxada. Ele queria alguma coisa que representasse o trabalhador rural. E aí eu fiz uma cena com um tecido enorme, de 4 metros, feito com um tecido de fibra natural, de saco de grãos...e do outro lado tinha um tecido dourado costurado, ele era dupla face...e ele me mandou costurar, ele me proibiu de dar pra uma costureira costurar...ele falou: "você que tem que costurar" [...] **Antes de costurar esse tecido eu não conseguia fazer essa cena** [...] ele não entregava o ouro assim... Ele nunca fazia uma direção que era assim: "ah eu sei que isso funciona então eu vou mandar você fazer isso, mesmo que você não esteja sentindo isso, que não venha de uma criação sua". Ele entendia que se não fosse de dentro pra fora não servia.
> Aí um determinado dia, eu fiz uma cena que fazia essa torção, eu segurava o pano com a boca, e fazia assim... esticando o pano com a outra mão, e foi a primeira vez que ele falou assim: "Hoje teve *Ma*, nesse gesto", tinha *Ma* (PUPO, anexo, p.154)

Fotografia XXXVIII – Sergio Pupo

Fotografias extraídas do documentário "Takao Kusuno: O marginal da dança". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A4QwAEnLoQM&t=12s. Acesso em: 03 de mar. de 2018.

> [...] E ele traz essa ideia de misturar as linguagens sabe? Tanto que ele gostava de coisas de bonecos, coisas de objetos [...] às vezes animando um objeto, como se ele tivesse anima mesmo, como se tivesse alma [...] como quando Denilto dança com as bexigas e vai estourando elas, como se elas fossem partes de dentro dele, ele vai sofrendo a cada vez que ele vai estourando, e tem uma reação bem gutural, bem de dentro assim... (PUPO, anexo, p.151)

Na entrevista concedida à Christine Greiner, Takao relata que sua vontade de dançar nasceu "do sofrimento"[234]. Imerso na solitude, no silêncio, no mergulho em si mesmo e nos contextos em que vivia, bem como em suas criações em artes visuais, Takao revela que descobriu seu corpo e "o que poderia se chamar de alma".

> **Estado – Você começou pelas artes plásticas. Como surgiu a vontade de dançar e o encontro com o butô?**
> **Takao –** A vontade de dançar veio do sofrimento. Eu não queria viver em grupos, mas procurar algo sozinho. Um dia, em Kobe, um professor veio ver meus trabalhos em uma galeria de arte onde eu dormia e conversei muito com ele sobre o uso do corpo no trabalho e nas favelas. Lá era um bairro (Aotani) com muitas montanhas. Aí descobri o meu corpo e o que se poderia chamar de alma. [235]

As memórias e revoltas da carne que parecem emergir ali, no nascimento de sua dança, são também fundamentos do Butoh, que mais tarde se tornaria a filosofia de vida e arte de Takao. Emilie Sugai (anexo, p.45) relata que, em uma das entrevistas, Takao

[234] GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba**. Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. Digitalizada, disponível em anexo, p. 284.
[235] idem.

revela também que seu Butoh "nasceu em Hokkaido, Yubari, dos trabalhadores de carvão", e que essa imagem seguiu influenciando suas criações:

"[...] na época desse movimento do Butoh eles faziam muitas experiências com o corpo, e o Takao parece que ele se enterrava... E eu acho que faz ponte com essa coisa dos trabalhadores de carvão, que eles entram nos subterrâneos (SUGAE, anexo, p. 45)

Pergunto à Yuji Kusuno se percebia relações entre o Butoh de Takao e os trabalhadores de carvão e/ou do campo, e Yuji revela:

> A terra natal de Takao, Yubari (Hokkaido) é uma cidade de vale, cercada de altas montanhas, banhada por um rio negro, conhecida por abrigar uma grande mina de carvão. **Cresceu entre os mineiros, que diariamente eram tingidos pelas fuligens de carvão, arriscando suas vidas nas profundezas da terra.** Os colegas da escola eram quase todos filhos de mineiros. **Nossos pais viviam todos os dias entre a vida e morte, e ainda assim marcados pelas dificuldades**. Num ambiente como esse, movimentos operários e lutas sindicais eram intensas, não raro acontecia a paralização da cidade pela greve. **Nosso próprio pai foi um ativista, de tendência esquerdista**, e chegou a ocupar o posto de presidente sindical e se dedicou muito a melhoria de condições de trabalho. **Nosso irmão mais velho faleceu durante um acidente com a explosão de gás na mina. Isto fez os irmãos pensarem em vida, morte e corpo de forma visceral.**
>
> Como funcionário, nosso pai era o que se poderia chamar de elite cultural operária, morando em residência funcional bem grande, **os três irmãos (Tomoshige, eu e Takao) éramos conhecidos desde cedo pelo talento desenhistas,** chegando a ser matéria do jornal local quando éramos premiados em concursos nacionais de desenho e pintura. Isto fez com que tivéssemos contato com os intelectuais da região. (KUSUNO, Yuji, anexo, p. 266)

São marcantes, nos relatos de Yuji, a relação entre vida e arte que se fez presente na trajetória de Takao, desde ali. A perda de um irmão, na explosão de gás de uma mina de carvão, "fez os irmãos pensarem em vida, morte e corpo de forma visceral". Nas mesmas minas trabalhavam a mãe e o pai de Takao, "arriscando suas vidas nas profundezas da terra", todos os dias, "entre a vida e a morte", e ainda assim passando por dificuldades.

Na entrevista concedida à Christine Greiner (1997/ digitalizada em anexo, p.286), Takao Kusuno descreve a performance relatada por Emilie Sugai: "Lembro de uma performance no Japão em que fiquei dentro da terra 24 horas para meditar**.** O evento principal chamava *Reviver do Ponto Zero*, era para acordar o que estava adormecido".

Sua arte, desde ali, acordava "o que estava adormecido", revivia "do ponto zero". Os desenhos e pinturas de Takao, Yuji e Tomoshigue, por meio dos quais eram reconhecidos, nasciam também do carvão, como revela Akemi Kusuno, filha de Tomoshigue, sobrinha de Takao:

> [...] como moravam em um lugar de carvão, meu pai estimulou os amiguinhos dele pra colher o carvão pra comprar materiais de pintura. Isso eu achei muito interessante, eu acho que isso já tava meio impregnado na família né, essa questão...não era nem pra comprar comida né? Era pra comprar tinta pra fazer arte... (KUSUNO, Akemi, anexo, p. 276)

Ao escrever essas histórias, a imagem do tamanduá (trazida por Takao Kusuno para denominar a Cia e um de seus principais espetáculos) me ressurge, e parece começar a desvelar-se, trazendo relações com as memórias de Takao, e com seu Butoh.

José Maria Carvalho (anexo, p. 104) revela que o tamanduá busca sua nutrição no fundo da terra, nas profundezas, onde o Butoh busca também seu alimento. Profundezas da terra, lugar de onde vieram as memórias descritas por Yuji, que provavelmente eram parte do sofrimento que moveu em Takao o desejo pela dança, que pairava também pelo corpo "nas favelas" do Japão. Tamanduá, um animal de hábitos solitários, como vivia Takao quando descobriu seu corpo "e o que se poderia chamar de alma". José Maria (idem) reflete sobre o tamanduá e sua relação com o Butoh de Takao:

> [...] é um animal que se alimenta lá dentro, ele vai lá pro fundo pra se alimentar. O Kazuo traz uma imagem aqui pra gente, quando ele fala das ninfeias, em cima do quadro do Monet, acho que foi na palestra que ele deu aqui, e ele diz: "A ninfeias é aquela flor linda que tá flutuando ali, mas pra ela se manter, aquela forma, aquela beleza, ela tem uma raiz que tá lá na lama", e ele diz: "se ela não enfiar o pé na lama ela não tá aqui"... Então pra ele, de novo, ir pra raiz, ir pra sua origem, botar o pé lá na lama pra poder expressar o que você tem de melhor, de mais potente, de mais lindo...a flor tá expressando aquela lama lá né? E o Tamanduá eu via assim, nesse sentido também, porque é alguém que enfia a língua lá dentro, lá no fundo, pra poder trazer a nutrição, aquilo que o nutre...o que vem lá de dentro, da terra...e aí vem o indígena de novo, que bate o pé na terra...

José Maria associa a ideia de nutrir-se nas profundezas da terra à busca de Takao pelas raízes ancestrais, pela cultura indígena, útero brasileiro, uma alusão que me parece muito significativa, considerando os questionamentos, as poéticas e processos criativos de Takao. Veremos mais à frente o entendimento de Siridiwê Xavante sobre a simbologia trazida pelo tamanduá, que muito nos importa. De todo modo, essa imagem parece também associar-se às memórias pessoais e familiares de Takao e, assim, o Butoh parece se fazer presente - memórias pessoais e coletivas entrelaçando-se, no contexto brasileiro onde Takao, nesse instante, vivia...expressão de si, para além de si.

Yuji (anexo, p.266) relata que a raiz artística de Takao foi a pintura, e que incentivou Takao a vir para o Brasil após tomar conhecimento de que suas obras não encontravam compradores, por serem "quadros de aparência sombria".

> Takao, artista plástico. A raiz artística de Takao é a pintura. Foi um pintor abstratista, participante de mostras de *Jiyu Bijutsu Kyokai* ("Associação de Livres Artes Plásticas"). Suas obras da época não encontravam compradores - não se sabe o paradeiro delas, eram quadros de aparência sombria. Ao tomar conhecimento disso através de terceiros, incentivei Takao a vir pintar no Brasil, com cores mais vivas, mais tropicais, o que de fato aconteceu, resultando em esplêndidas criações. Existem poucos quadros remanescentes no Brasil, boa parte tematizando 'mandalas', mas são extremamente expressivos. (idem)

A vinda de Takao para o Brasil parece ter gerado no mesmo um importante encontro com o Butoh: coexistência de luzes e cores, às sombras e às escuridões. Do mesmo modo Takao trouxe ao Brasil suas profundezas, e nos levou a adentrar o mergulho em nossas raízes.

Hideki Matsuka relata que Yuji trouxe-o para o Brasil no intuito de "salvar a vida do Takao":

> [...] o Takao era bem aquele cara Junk. Ele foi até porteiro de boate, aquele cara que o irmão dele ia pegar ele bêbado lá na porta da boate, e aí ele começou a fazer muita performance, performances muito radicais. E depois ele começou a se aproximar, através do irmão dele o Yuji Kusuno, que o Yuji tinha muito contato com esse pessoal do Butoh, ele apresentou essas pessoas e Takao passou a ter contato. [...] Akira Kasai, Yoshito, Kazuo, Ko Murobushi...No fundo, no Japão, o mundo do Butoh é uma coisinha. No ocidente é que se expandiu. Cê pergunta até pra um japonês, você conhece Kazuo Ohno? Quê que é isso? Não sabe [...] Mas no início, no Japão, ele se dedicava mais à performances...bem radicais...[...] E segundo o Yuji...O Yuji resolveu trazer...porque o Yuji e o irmão já tavam radicados no brasil, e o Yuji era fotógrafo. E ele falou que era pra salvar a vida do Takao, porque ele tava lá metido com as gangues...Aí ele trouxe o Takao para o Brasil.
>
> E no Brasil [...] ele sentiu vontade de criar uma companhia, de virar coreógrafo, ao mesmo tempo ele começou também a pintar...Mas a princípio, no Japão, ele se dedicava mais à performance, mas era ligado a todo esse pessoal do Butoh, eram amigos próximos. [...] Porque algumas pessoas criam uma aura, assim, de uma coisa impenetrável... e não é...lá é muito simples...você tem acesso à tudo...Você fica lá no Yoshito...você dorme lá, ele faz café da manhã pra você...é uma relação, totalmente, muito amigável... (MATSUKA, anexo, p.p. 8-9)

Na entrevista à Greiner (1997, In: anexo, p. 286), quando a pesquisadora o questiona sobre o motivo de ter vido para o Brasil, Takao lhe revela: "Em 1977, eu queria largar a arte e virar açougueiro. Aí tomei saquê e decidi vir para o Brasil. Foi a vida que me trouxe".

Quando Takao Kusuno veio para o Brasil, já viviam aqui dois de seus irmãos: Yuji Kusuno e Tomoshigue Kusuno. Segundo Marco Xavier (anexo, p 113), Takao "não era o que se podia classificar como japonês tradicional". Relata que muitos na comunidade japonesa - muito unida na cidade de São Paulo, onde Takao viveu - reclamavam da família

Kusuno, pois tinham opiniões políticas, posicionamentos e modos de viver que se diferenciavam dessa comunidade, e eram todos artistas de contracultura e vanguarda: Yuji Kusuno, fotógrafo, Tomoshigue Kusuno, artista visual, Takao Kusuno, artista visual, performer, iluminador e diretor de dança-teatro. Ainda assim, parecia haver grande proximidade e convivência de Takao com essa comunidade, que o ajudou bastante nos períodos finais de sua vida, realizando um consórcio com sorteios mensais de seus quadros, como relata Hideki Matsuka.

Para adentrar às origens de Takao, interessei-me por entrevistar também à Tomoshigue Kusuno. Algumas pessoas haviam me dito que esse seria um diálogo difícil, pois Tomoshigue de repente mudava os assuntos, trazendo imagens e temas "aleatórios". Esses depoimentos despertaram em mim um desejo ainda maior por conhecê-lo e escutá-lo.

Antes de conseguir seu contato, encontrei o documentário "Tomoshigue Kusuno – Existência em Pulsos"[236], realizado por sua filha, Akemi Kusuno, como trabalho de conclusão de curso de sua graduação em Arquitetura.

Esse documentário afetou-me profundamente. As falas de Tomoshigue eram poéticas e profundas, como eu havia imaginado, e suas obras, intensas e viscerais. O olhar de Akemi sobre seu Pai, como cineasta, diretora desse documentário, é feito de imagens poéticas, e acompanha, com delicadeza, o fluxo livre de seus pensamentos, que dançam. Muita sutileza e intensidade se faz presente nas escolhas de suas imagens e dramaturgia.

Tomoshigue Kusuno é um artista visual muito reconhecido e premiado no Brasil[237], e Akemi uma artista visual e arquiteta de muita sensibilidade, talento e entrega. Em suas

---

236 In: https://www.youtube.com/watch?v=JyZM6dTJLuU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ru5aoenJNtyyLJ5ukWOyK-G67jO2rKqPmezxe_XG-FCkISzUajxLnevI. Acesso em 19 de ago. 2019.

[237] Tomoshige Kusuno (Yubari, Japão, 1935). Desenhista, pintor, artista visual, professor e gravador. Estuda na Universidade de Arte e toma parte no Núcleo de Arte de Vanguarda, em Tóquio, Japão, na década de 1950. Imigra para o Brasil em 1960, fixando-se em São Paulo. No ano seguinte, participa do 10º Salão Paulista de Arte Moderna. Em 1962, é premiado no Salão do Paraná, em Curitiba, e no Salão do Grupo Seibi de Artistas Plásticos, em São Paulo - neste salão também ganha o grande prêmio em 1970, na sua 14ª edição. Ainda na década de 1960, une-se a artistas ligados a tendências da nova figuração, e participa das mostras Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, e Propostas 65, na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap. No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP, expõe em várias ocasiões, participando da mostra Jovem Arte Contemporânea, na qual recebe prêmios em 1967 e 1972. Ensina desenho na Faap e na comunidade rural Yuba, em Mirandópolis, São Paulo. A partir da década de 1990, integra inúmeras exposições coletivas, entre as quais se destacam a Bienal Brasil Século XX, em 1994, e a Exposição dos Pintores Nipo-Brasileiros Contemporâneos, em 1996, no Museu de Arte de São Paulo - Masp.
TOMOSHIGE Kusuno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8756/tomoshige-kusuno. Acesso em: 28 de nov. de 2022.

obras, e em suas descrições e reflexões sobre elas[238], é possível notar um interesse pela sinceridade da criação, pelo envolvimento completo de si, e uma grande porosidade às relações com o todo e os contextos, sociais e políticos, na busca por senti-lo e refletir sobre ele. Havia Butoh ali.

Nas criações de Tomoshigue e em suas reflexões sobre elas percebo grande entrega, consciência política, e indistinção entre arte e vida, presentes também em Takao. Ao vê-lo, ouvi-lo e senti-lo, em suas falas - intercaladas por reticências, permeadas de *Ma* e de muita observação de todo o espaço à sua volta, em interação constante com o mesmo, tocando-o com as mãos e com o olhar -, me parecia que sua visceralidade e entrega não se contrapunham à sua serenidade, capacidade de divagar e de estar em estado poético... por meio dele, parecia ser possível aproximar-me um pouco mais de Takao.

Encontrei um telefone nas redes sociais de Tomoshigue, por meio do qual respondeu-me Akemi, que se disponibilizou, com muita generosidade e afetividade a ajudar-me. Disse-me, porém, que seria difícil encontrar Tomoshigue disponível a permanecer em uma ligação ou chamada de vídeo, e estávamos em período de isolamento social, devido à pandemia de COVID-19.

> [...] o meu pai sempre é complicado, não sei o que você já ouviu falar sobre ele mas ele sempre deu reviravoltas enormes pra responder alguma coisa, então pra fazer o documentário foi realmente muito difícil [...] quando eu firmava a câmera e perguntava alguma coisa, era muito difícil ele responder alguma coisa, algo na hora, então foi um tal de recorte louco no filme...então é isso, vou falar aqui com a minha irmã e ver o que a gente pode contribuir para a sua pesquisa tá bom? (KUSUNO, Akemi, anexo, p.273)

"Reviravoltas enormes para responder alguma coisa"...recordava-me dos depoimentos sobre Takao. Não há respostas precisas, há palavras que instigam-nos às nossas próprias investigações, que nos despertam ao *shugyo*.

Enviei então algumas perguntas a Akemi, para as quais, a resposta de Tomoshigue foi: "Diz a ela pra ler o livro de Kazuo Ohno".

Akemi disse-lhe que eu já o havia lido, e que eu queria saber sobre Takao, mas instaurou-se o silêncio...

A resposta de Tomoshigue inicialmente apenas me gerou um sorriso, cúmplice de suas impaciências e divagações, internamente uma boa risada, o sentindo zombar de tantos desejos de informações e explicações, e naquele momento não pensei em mais nada além disso. Tempos depois, suas palavras ressurgiram, me fazendo refletir...no

[238] Disponível em: https://www.instagram.com/oiticicakusuno/. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

documentário de Akemi, é possível ver no ateliê de Tomoshigue um dos catálogos da vinda de Kazuo Ohno ao Brasil. Pensava que Tomoshigue talvez também se influenciasse pelo Butoh e que talvez de fato queria dizer que os fundamentos da arte de Takao iriam encontrar-se ali...por outro lado, me parecia uma grande ironia, como se talvez eu tivesse, nas perguntas, associando o trabalho de Takao ao Butoh mais do que o necessário, e então devesse procurar não a Takao, mas a Kazuo Ohno. Me fazem rir, novamente, as próprias racionalizações que me geraram suas palavras, e questões que surgiram dela, sobre as quais imagino que nunca teremos uma resposta.

Akemi, então, trouxe-me depoimentos e memórias, suas e de familiares, que generosamente coletou para essa pesquisa, sobre as origens dos irmãos e os motivos da vinda dos três ao Brasil, que opto por transcrever em suas próprias palavras e percepções.

> O meu Pai e o Takao eram mais parecidos que o Yuji...o Yuji tem uma característica um pouco mais rápida, não é rápido, mas mais ágil, mais *business*... apesar de ele ter uma veia fotográfica, artística e tal, mas o Takao e o meu Pai tinham uma ligação um pouquinho maior [...] Assim como você escreveu do Takao, que trabalhava fazendo cenário e tudo mais, meu pai trabalhou em Tokyo também muito fazendo teatro, cenografia... e a mãe deles gostava muito de dançar [...] então eu acho que essa parte artística veio bastante da mãe deles, o pai era um pouquinho mais ranzinza, matemático, calígrafo e tal, mas a mãe tinha essa veia mais liberal e artística [...] Quem veio primeiro foi o meu pai, porque o meu pai sempre tinha uma sensação...ele era artista desde o Japão, desde criancinha. Ele começou a pintar antes dos 10 anos de idade, e ele tinha o sentimento de que o Japão era uma ilha, então ele estava ilhado, não tinha conexão com o mundo, e essa foi a questão que ele mais procurava querer sair do Japão. A família era muita gente, eles tiveram 9 filhos, e não tinha comida pra todo mundo, então meu pai foi adotado por uma outra família que é Kitajima[239]. Eu não sei se o Takao foi adotado ou se ele continuou com a mãe dele...mas a Kitajima achava ele, o meu pai, muito estranho, só queria saber de pintar, e de recortar e colar, e imagina né, uma criança, e depois eles devolveram o meu pai, não quiseram mais ficar com meu pai, e devolveram pra família [...] A questão que ele foi para o Brasil, e que depois os outros irmãos foram junto, foi que ele tentou algumas fugas em navios, mas ele foi descoberto algumas vezes e devolveram ele pro Japão. Teve um momento em que uma pessoa no Brasil, de Mirandópolis, foi procurar no Japão uma pessoa que desse aula no Brasil de teatro e dança, e o meu pai se candidatou [...] ele não era dançarino, nem do teatro, mas ele tinha trabalhado muito com cenografia, e a mãe dele sempre gostou muito de dançar...eles todos eu acho que têm uma expressão corporal, meu pai tem uma expressão corporal que eu acho incrível e tio Takao já...é óbvio né, trabalha com teatro [...] e foi contratado, pra dar aula de duas coisas que...mas foi a oportunidade que ele achou, e na época aqui em Mirandópolis quem tava dando aula de desenho e pintura era o Mabe...e o meu pai, com medo de ser descoberto, que na verdade ele já era um artista, já era um grande artista no Japão, ele ficou bem quieto, e ele ficou dando essas instruções de dança e teatro nessa comunidade, mas depois, quando o Mabe não estava, ele fez umas orientações pros alunos, de pintura, e acabaram percebendo que ele era um artista, porque muitos deles ganharam prêmios... que eles entraram no estado de São Paulo em vários

[239]Agradecimentos à Hideki Matuska pelo auxílio na escrita das palavras em japonês, além de muitos outros fundamentais apoios a essa pesquisa.

> concursos... e assim foi acontecendo...depois ele acabou saindo da comunidade Yuba e foi pra São Paulo, começaram as Bienais e tudo mais.... nesse processo, quando ele foi pra São Paulo que acho que teve essa conexão, do Yuji e do Takao de virem [...] eles sempre foram muito ligados ao *Nam myoho rengue kyo*, que é o budismo, sempre teve um altar na casa da minha vó, depois na casa de todo mundo sempre teve altares, e eles contribuíam até financeiramente pro templo aqui em Vila Mariana...e quanto o tio Takao faleceu os monges...os monges sempre deram muito apoio pra nossa família, e eles fizeram uma comemoração bem bonita, o velório foi na casa do tio Takao mesmo, o monge fez toda a oração, e tudo lá...e não sei onde que essa questão do budismo pode entrar na arte, mesmo na arte do meu pai eu não sei onde que entra muito isso...mas eles têm um modo, uma filosofia, que é a filosofia budista né...e meu pai às vezes traz palavras, e frases e pensamentos que parecem, nossa, muito...são coisas sábias, que talvez tenha um fundamento no budismo mas é muito a vivência deles né? No final meu pai ficou meio que ovelha negra porque parece que ele que trouxe os 2... (KUSUNO, Akemi, p.p. 274-278)

Tomoshigue Kusuno vem para o Brasil em 1960 e inaugura a imigração dos três irmãos para o Brasil, movida pela arte. Os três transitavam entre as artes visuais, o teatro e a dança, e a relação arte e vida intensa, indistinguível e imbricada se fazia presente desde a infância, e os fez superar grandes desafios.

Takao Kusuno vivenciou o ambiente pós-guerra e de contracultura no Japão, nas décadas de 60 e 70, onde aproximou-se do Butoh por meio de seu irmão Yuji Kusuno. Ao serem indagados sobre o início de sua relação com o Butoh, Takao Kusuno (na referida entrevista à Christine Greiner) e Yuji Kusuno (em entrevista concedida a essa tese) iniciam seus depoimentos descrevendo o contexto de invasão, dominação e imposição cultural dos Estados Unidos ao Japão, pós Segunda Guerra Mundial, que influenciou na maneira como foram concebidas as manifestações artísticas do período e no surgimento do Butoh. Takao Kusuno relata:

> **Estado – Onde você estava quando Tatsumi Hijikata criou a dança butô?**
> **Takao Kusuno –** Nos anos 60, eu tinha 15 anos e vivia em Hokkaidô (*norte do Japão)*. Depois da guerra, foi assinado um tratado entre Japão e Estados Unidos para que pudéssemos viver em paz...e sob a dominação americana. Isso criou muita revolta. Na Universidade de Tóquio, uma estudante chamada Kambara começou todo um movimento, entre os trabalhadores, contra esse tratado de paz. Não havia o que comer. Era preciso usar o dinheiro americano para viver. O contexto cultural mostrava os EUA como o grande país, o modernismo americano instalava-se e tudo o que era nosso parecia velho. Mas a cultura japonesa é forte e, nos anos 60, os artistas começaram a buscar uma arte legítima. Na dança, tinha chegado muita influência da Alemanha e de outros países europeus. Apesar de todas as influências, nos 60 surgiu um pensamento muito forte, muito original, chamado butô, que não seria aceito nem pelos dançarinos modernos japoneses nem pelo público, que achava tudo muito feio. Aos 18 anos, no meio de toda essa confusão, fui para Tóquio. (KUSUNO, In: GREINER, 1997, disponível em anexo p. 283)

Yuji Kusuno reflete também sobre a relevância desse contexto no ambiente artístico e nas criações daquele período:

> A década de 60 foi marcada pela intensificação da guerra de Vietnã, e do movimento social contra a guerra. Simultaneamente, a cultura 'hippie' estava chegando ao auge. Eu estava no ambiente de arte vanguardista de cultura 'underground', como fotógrafo e Takao era um pintor da mesma tendência. No cotidiano, os dois vivíamos como 'hippies'.
>
> Naquela época a arte emergente foi a de contracultura, e em todas as frentes artísticas surgiam-se elementos antissistemas. Seja no teatro ou na pintura, seja em artes plásticas de modo geral, de música, de dança e de literatura, produções que buscavam mudanças sobre os conceitos estabelecidos estavam presentes. (KUSUNO, Yuji, anexo, p. 264)

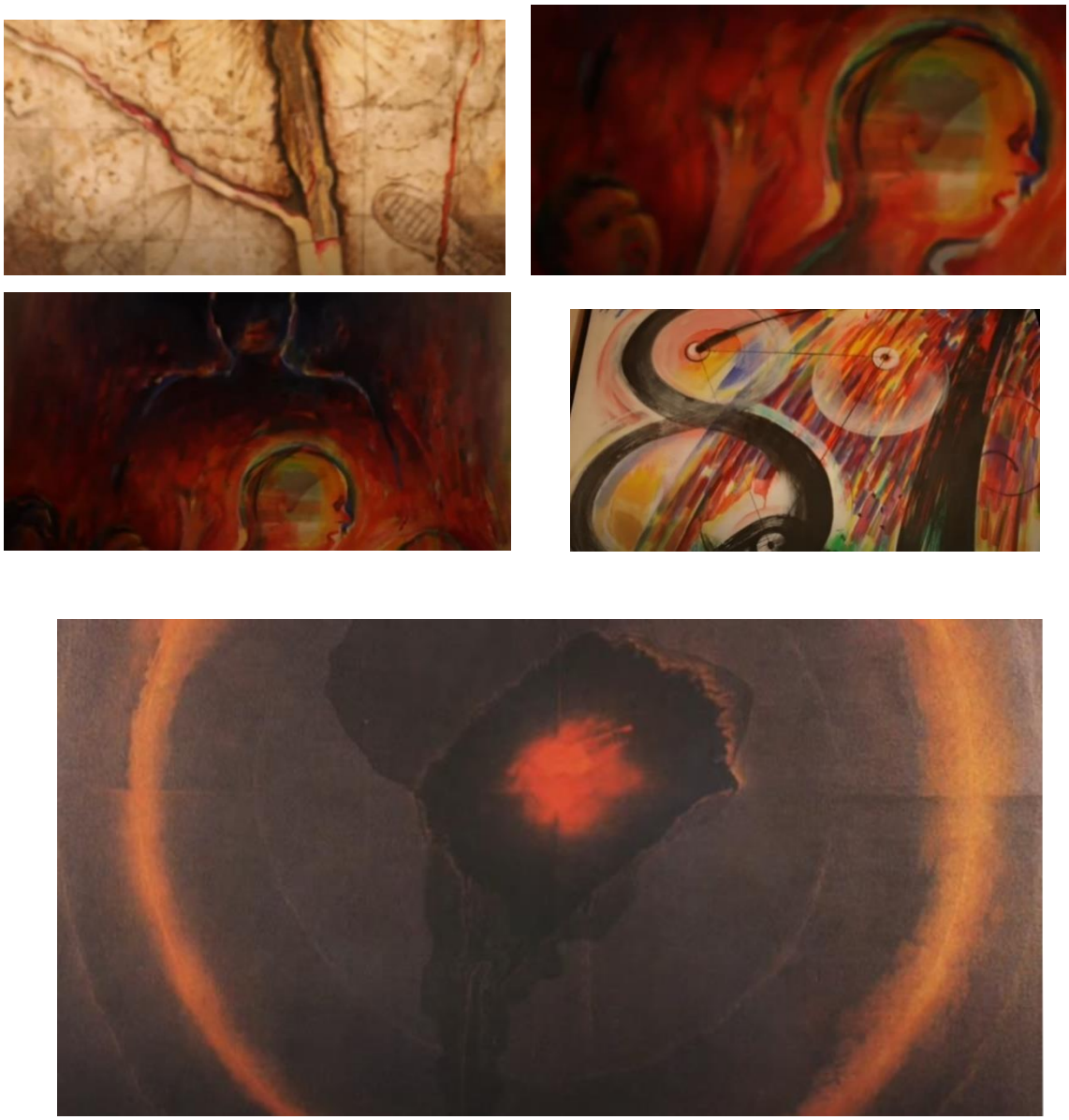
No documentário produzido por Akemi, a narrativa de Tomoshigue sobre si mesmo e sua arte inicia-se também por relatos desse período, e nos traz registros da poesia feita de sangue que os marcou e habitou:

> Muito difícil não? O período mais fundamental na minha vida...então, quando terminou a guerra...família tinha muita gente...precisava aumentar a comida....arroz também já não tinha mais...o único jeito de sustentar a família era a batata...e a gente levava essa roupa...quimono, aquecedor de ferro, pedindo para trocar por batata....aí nós fomos lá...e aí...no final...conseguiu...na volta, até chegar na estação levava muito tempo...minha mãe andando na frente de mim falou: "A estação é lá longe...e se é lá longe, queira apressar pra andar mais rápido até a estação"...então fica mais cansativo...**então, tem que olhar embaixo, ir olhando embaixo, e na marca do pé de minha mãe você enfia o seu pé, aí menos atrito, então vou fazer assim mesmo... e entre eu e minha mãe tem uma distância de 3 ou 4 metros e eu fico atrás e enfiava a marca do sapato de minha mãe, enfiando e andando...aí não sei...olhando em baixo sempre tem alguma coisa meio vermelha tingindo nele... aí...o que que é essa coisa vermelha? Olhando mais ou menos três metros na frente, ou quatro metros à frente, até os sapatos de minha mãe...borracha já é toda cozida, antiga...aí vi dentro da rachadura do sapato de borracha acumulando sangue grudado...aí esse sangue...que está caindo na neve...ela não reclamou nada...aí...eu chorei tanto...**[240]

Seguem-se a esse depoimento, tocante, imagens de quadros de Tomoshigue, que nos aproximam dos sentimentos presentes em seu relato...sangue, texturas, pegadas, veias, angústia, cores...o último deles remete à bandeira do Brasil...

[240] KUSUNO, Tomoshigue, In: KUSUNO, Akemi. **Tomoshigue Kusuno – Existência em pulsos**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JyZM6dTJLuU. Acesso em: 02 de mar. de 2019.

Imagens IV – Tomoshigue Kusuno



Imagens extraídas do documentário: KUSUNO, Akemi. Tomoshigue Kusuno – Existência em pulsos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JyZM6dTJLuU. Acesso em: 02 de mar. de 2019.

Diante da relevância das influências desse período pós-guerra no depoimento dos três irmãos, relacionando-se intrinsecamente à arte que criavam, parece importante brevemente descrevê-lo.

Em sua obra "O Soldado Nu – Raízes da Dança Butō", o Prof. Dr. Éden Peretta, criador e pesquisador do Butoh, oferece-nos uma ampla contextualização desse período no Japão e de suas influências no nascimento do Butoh, que é percebido, também por Éden, como uma filosofia de criação. Peretta (2015) relata que as relações entre a guerra,

a invasão ocidental, a contracultura e a marginalidade no Japão, trouxe em si diversas buscas e questionamentos, que passaram a compor as matrizes poéticas do Butoh.

Em 1945, ano do nascimento de Takao Kusuno, finalizava a Segunda Guerra Mundial, da qual o Japão saía destruído, física e emocionalmente. As cidades, em ruínas, foram ocupadas por forças armadas norte-americanas, que trouxeram suas influências culturais: "[...] o "inimigo" que havia destruído o Japão agora se apresentava como um "amigo", que procurava auxiliar na sua reconstrução". (PERETTA, 2015, p.4). Instaurou-se um departamento de censura (1950) que excluía dos arquivos públicos imagens de manifestações culturais japonesas, bem como da invasão norte-americana. Iniciou-se uma rápida urbanização e edificação, modificando as relações sociais - de agrícolas e comunitárias, para essencialmente urbanas – e a cultura ocidental e "americanizada" passou a instaurar-se e impor-se nos ambientes.

O Japão se viu obrigado a assinar um "Tratado de Mútua Defesa", que o impedia de reconstruir as forças armadas nacionais. O país poderia ter apenas uma guarda nacional interna. Esse acordo "institucionalizava permanentemente a subserviência japonesa aos Estados Unidos" (idem, p. 6), e passou a ser questionado pela população em inúmeras manifestações, iniciadas no final dos anos 50 e início dos anos 60. Peretta (2015, p.6) relata que, nesse período, as bases militares norte-americanas instauradas no Japão tornaram-se bases de lançamento para o ataque dos Estados Unidos ao norte do Vietnã, colocando as pessoas em graves riscos, bem como, inseridas em uma nova guerra. Podemos então compreender a relação, trazida por Yuji, entre a guerra do Vietnã e a intensificação dos movimentos sociais e da contracultura.

As memórias da guerra habitavam a cidade de Tóquio, que se encontrava em ruínas. "A "cidade das cinzas" acabou gerando assim nos jovens da época um estranho sentimento de retorno ao zero em diferentes sentidos: uma perda profunda carregava em si um paradoxal sentimento de liberação." (idem, p.7)

Artisticamente, o Japão já havia vivenciado o surrealismo, expressionismo, dadaísmo, e começava a vivenciar um neo-dadaísmo, e um movimento denominado "JunkAnti-Art"[241], que questionava a própria arte. Começavam a serem realizados *happening*s, performances, e ocorria uma fusão de limites entre as linguagens artísticas.

[241]Informações retiradas do Curso "**Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance [Future Learn]"**, da Keio University Art Center, onde localiza-se o arquivo de Tatsumi Hijikata. Disponível em: http://www.art-c.keio.ac.jp/en/education/online-butoh-course/. Acesso em 02 de mar. de 2019.

> É no interior desse contexto que surge aquilo que a mídia da época intitulou como "vanguarda suja", isto é, um conjunto de artistas provindos das mais diferentes formas de expressão, que se uniam em eventos e *happenings* em diversos ambientes explorando os limites extremos do corpo, do poder social e dos atos sexuais. Desse modo, procuravam contrapor-se aos paradigmas impostos pela cultura vigente que proclamava a construção de um "limpo e iluminado" Japão. (PERETTA, 2015, p. 8)

A arte de vanguarda desse período influenciava-se por "escritores malditos" franceses, como Jean Genet, Conde de Lautréamont e Marquês de Sade, identificando-se com as perspectivas revolucionárias dessas obras, e com a "sexualidade metamórfica e ilegal" (idem, p.9) das mesmas, que apresentavam "uma perfeita sintonia com a aura de dissidência social e revolução corporal gerada pelas ruas de Tóquio naqueles anos" (idem, p.9).

A contracultura desse período interessou-se também por manifestações culturais tradicionais do Japão, que traziam em si "forças expressivas irracionais e misteriosas" (idem, p.p.20-22), bem como "o uso provocatório do feio, do grotesco, a inversão dos valores sociais e estéticos de uma superfície "não japonesa", e as fez presente em suas criações, na busca por "recuperar as supostas idiossincrasias do 'corpo japonês' para, de alguma forma, tentar salvá-lo do dualismo imposto pelos ocidentais" (idem, p.7).

Todos esses aspectos influenciaram profundamente o surgimento do *Ankoku Butō*, bem como influenciaram pessoalmente e artisticamente à Takao, Yuji e Tomoshigue Kusuno.

O Butoh foi criado por Tatsumi Hijikata, no Japão, em Tóquio, no final dos anos 50, com contribuições e participações fundamentais de Kazuo Ohno e Yoshito Ohno.

> Tatsumi Hijikata, filho rebelde de seu tempo histórico, construiu assim as bases filosóficas de uma exploração coletiva por uma nova estética, permeada também pela ruptura e rebelião características de sua época. Projetou os fundamentos de um antissistema gestual que buscava a transformação de si mesmo para uma consequente desconstrução do corpo social, concentrando-se principalmente na recusa e na negação, ao invés de apresentar técnicas e procedimentos para serem assimilados e fixados. (PERETTA, 2015, p.p.15,16)

Tatsumi Hijikata nasceu em Akita e mudou-se para Tóquio no intuito de estudar dança, onde fez aulas de jazz, flamenco, balé clássico e dança moderna. Para tornar possível viver em Tóquio e pagar seus estudos em dança, Hijikata morou em um dormitório no centro da cidade onde convivia com diversas pessoas, marginalizadas como ele, e muitas delas massacradas pela sociedade, como travestis, transexuais, ladrões e prostitutas. Nesse contexto, Hijikata conhece a história de vida e as obras de Jean-Genet,

com as quais identifica-se profundamente. Suas obras passavam-se em universos muito próximos aos que vivia Hijikata, e também Jean Genet, e tinham como protagonistas ladrões, prostitutas, travestis, revelando suas facetas libertárias, subversivas e suas críticas à sociedade tradicional. Suas obras também abordavam a homossexualidade e a transexualidade de um modo libertário e inovador para o período. O contato com as obras de Genet fez Hijikata perceber que não se identificava com as danças que praticava, que não diziam de suas vivências, sensibilidades e contextos, e desejar recriar a dança, descobrir nela outras possibilidades.

"Foi isso que o levou a se afastar da dança moderna e da dança jazz existentes e a criar uma nova forma de dança. Foi vivendo uma vida nas periferias da sociedade como Genet, que Hijikata descobriu a conexão total entre dança e vida"[242].

Hijkata começa a gestar uma nova forma de dança, que se rebelava contra a moralidade, a superficialidade e as prisões que enclausuravam os corpos sociais. A primeira criação considerada como Butoh estreou em 1959: *Kinjinki*, dança inspirada na obra homônima de Yukio Mishima, traduzida como "Cores Proibidas". Em cena estavam presentes Tatsumi Hijikata e Yoshito Ohno. Essa obra traz uma forte carga erótica e de ruptura com a moralidade que imperava. Em "Cores Proibidas" há a história de Shunsuke, um senhor, escritor, misógino, que conhece o jovem Yuichi, no período em que Yuchi descobre sua homossexualidade. Ambos iniciam um romance e Shunsuke manipula Yuchi a realizar planos de vingança contra mulheres. "A narrativa compõe uma trama de alto teor erótico sobre a repressão do desejo e a proximidade entre pulsão sexual e dissolução de velhas convicções morais na sociedade devastada do Japão pós-Segunda Guerra"[243]. Na performance, Hijikata caminhava pelas penumbras, aproximando-se e afastando-se do jovem Yoshito, que segurava uma galinha entre as pernas e, reagindo às movimentações de Hijikata, termina por estrangulá-la em cena. Após essa apresentação, Hijikata foi expulso da Associação de Dança Japonesa.

---

[242] Informações retiradas do Curso **"Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance [Future Learn]"**, da Keio University Art Center, onde localiza-se o arquivo de Tatsumi Hijikata. Disponível em: http://www.art-c.keio.ac.jp/en/education/online-butoh-course/. Acesso em 02 de mar. de 2019.

[243] In: https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11238. Acesso em 05 de maio de 2020.

Fotografia XXXIX - Espetáculo “Cores proibidas” (*Kinjiki)*, por SeijiOotsuji [244]

Imagem extraída de arquivo do curso “Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance [FutureLearn]” da Keio University Art Center, onde localiza-se o arquivo de Tatsumi Hijikata. Disponível em: http://www.art-c.keio.ac.jp/en/education/online-butoh-course/. Acesso em 02 de março de 2019.

> Em 1959, a apresentação da peça *Kinjiki* (Cores Proibidas), interpretada por Tatsumi Hijikata e Yoshito Ohno, baseada nos escritos de Yukio Mishima, provocou um verdadeiro escândalo e muitos membros da Associação de Dança Japonesa repudiaram o trabalho, pela violência e contestação à linguagem formal. Era um sopro de novidade que passara a dar nome a um movimento de vanguarda que, na prática, já existia num circuito muito fechado liderado por alguns artistas e escritores. (OGAWA, 1997.2)[245]

Hijikata seguiu concebendo a filosofia do Butoh e criações em parcerias com Kazuo Ohno e muitas(es/os) outras(es/os) criadoras(ies/es). Com o tempo, Hijikata passa a denominar seu trabalho apenas como Butoh.

Yuji Kusuno (anexo, p.264) aproximou-se do Butoh por meio do convite do crítico de arte Yoshie Yoshida para tornar-se “testemunha e registrador” dos movimentos daquela época: “as artes ‘underground’”[246]. Yuji passou a fotografar as mais variadas modalidades artísticas que surgiam no período, “todas extremamente inovadoras, desde

[244] Arquivo do **curso “Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance [Future Learn]”**, da Keio University Art Center, onde localiza-se o arquivo de Tatsumi Hijikata. Disponível em: http://www.art-c.keio.ac.jp/en/education/online-butoh-course/. Acesso em 02 de março de 2019.

[245] OGAWA, Felicia. **O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito**. Catálogo do espetáculo “O Olho do Tamanduá, 1997.2. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

[246] Yuji Kusuno, entrevista traduzida por Lucio Kubo.

‘Dança moderna’ (Modern Dance) até ‘Butoh das Trevas’ (*Ankoku* Butoh) de Tatsumi Hijikata, Akira Kasai, Yoko Ashikawa e Saga Kobayashi de Genjusha”. Suas fotografias passaram a ilustrar artigos de diversos(as) críticos(as) de teatro e dança, publicados nas revistas desse período. Yuji relata que, ao fotografar uma apresentação de Michiko Yano[247], recém-chegada de Nova York, teceu “um comentário contundente sobre sua apresentação”, e então a dançarina o desafiou a dirigi-la, “já que achava que sua atuação fosse tão ruim”. Yuji relata que convidou Takao para assistência de direção e que, nesse momento, inicia-se a aproximação de Takao Kusuno com o Butoh:

> Aceito o desafio, em 1971, chamei Takao como assistente e dirigi o espetáculo ‘Action’ do Laboratório de Dança Moderna Michiko Yano. Nesta obra, com os vinte e oito bailarinos de dança contemporânea, introduzi mais oito de Butoh, dentre eles Ko Murobushi[248], de Dairakudakan[249] na época, e outros que os nomes me escapam, do Sankai Juku[250].
>
> O espetáculo foi o primeiro encontro de dança contemporânea com o Butoh no Japão, entretanto, teve forte oposição e avaliações ácidas pela crítica especializada do Japão, dado o conservadorismo reinante.
>
> Tendo este evento como inspiração e oportunidade, resultou a formação do ‘Grupo de Ariadne’, com Sanae Ikeda (Carlotta Ikeda[251]) e Ko Murobushi, que viaja a Europa e obtém um grande sucesso.
>
> Eu também deixo o Japão na época, e viajo àquele continente. Takao fica em Tóquio e passa a trabalhar com a dança contemporânea, mas, nunca chegou a dirigir qualquer montagem de Butoh, embora mantivesse grande interesse e amizade com os artistas. (KUSUNO, Y., anexo, p. 264)

Há convergências e divergências entre o depoimento de Yuji Kusuno acima, e a cronologia, trazida por Hideki Matsuka por meio do currículo de Takao Kusuno, redigido por Felícia Ogawa. Não há certezas quanto aos fatos precisos, e o resgate ou a comprovação dos mesmos não é o foco dessa pesquisa, porém, podemos concluir que, antes de sua vinda ao Brasil, Takao vivenciou a contracultura e arte de vanguarda japonesas e aproximou-se de criadores(as) do Butoh como Carlotta Ikeda, Ko Murobushi

[247]Michiko Yano Modern Ballet Academy

[248]Ko Murobushi foi aluno de Hijikata entre os anos de 1968 e 1969. Em 1970, fundou o grupo de butô Dairakudakan, junto com Akaji Maro e outros. Segundo Greiner (1998, p.23) Akaji Maro foi o criador da primeira companhia de dança butoh.

[249]Dairakudakanfoi um grupo criado em 1972, liderado por Akaji Maro, com dançarinos como Ko Murobushi, Bispo Yamada, Amagatsu Ushio e Isamu ugasuga. Teve sua primeira apresentação em 1973 e produziram mais de 60 obras.

[250]Sankai Juku foi um grupo criado por Uhsio Amagastu em 1975, com grande circulação internacional.

[251]Carlotta Ikeda, estudou dança moderna, na linha de pesquisa e Martha Graham e Mary Wigman, e colaborou no início dos anos 1970 com o grupo Dairakudakan.

e Akaji Maro[252]. A amizade entre Takao e Carlotta Ikeda perdurou ao longo de sua trajetória no Brasil.

> Uma vez a gente foi na casa dele... e ele tinha uma amiga que era bem famosa, a Carlotta Ikeda, era amiga do Takao, e acho que ela tava em Cuba, em um festival, alguma coisa assim, que tinha, muito forte lá...E o Takao...Tinha o Papa João Paulo II falando, um pronunciamento na televisão, e ele quis tirar uma foto do lado do papa (risos)...ele tinha essas coisas muito engraçadas sabe? Então ele tirava uma foto assim, do lado do Papa na televisão, e punha numa carta que ele escrevia pra Carlotta Ikeda (risos)... e os dois super se entendiam né? Então, eu percebo que o *Ma* é muito, sei lá, eu me arrisco aqui, às vezes tem irreverência no *Ma* também sabe? Tem uma certa irreverência assim. (PUPO, anexo, p. 145)

Marco Xavier relata que Takao dirigiu Carlotta Ikeda, "que era casada com o Ko Murobushi", e que Takao era amigo também de Mitsuro Sazaki, "que mora na Alemanha, em Wuppertal, vizinho da Pina Bausch". Mitsuro Sazaki foi aluno de Kazuo Ohno.

Dorothy Lenner relata que conheceu inicialmente à Tomoshigue Kusuno, antes da chegada de Takao ao Brasil, quando estavam ambos em um ônibus a caminho de um espetáculo do Living Theatre. Sentaram-se juntos, e conversaram sobre dança, segundo relata. Dorothy falou a Tomoshigue sobre sua trajetória artística e seus interesses por artes do corpo que não se centralizassem apenas nas palavras, que dessem voz aos corpos. Antes de conhecer Takao, Dorothy já havia realizado formações em dança, teatro e cinema, e atuado em todas essas áreas.

Nessa viagem, Tomoshigue contou a Dorothy que fazia danças no campo no Japão (sobre as quais ela diz não saber se eram vivências com Min Tanaka, ou danças populares, e se eram ou não relacionadas ao Butoh). Pouco tempo depois Tomoshigue a telefona, dizendo que seu irmão, Takao Kusuno, havia chegado ao Brasil e estava reunindo pessoas para montar um espetáculo de dança-teatro, e convida Dorothy para ir a seu encontro. A partir daí, Dorothy e Takao iniciam um longo período de trabalho juntos.

> Ele disse: "Dorothy, meu irmão chegou do Japão, ele vai montar um espetáculo" ..., mas não falou nada...não falou em Butoh...nada... "ele está procurando bailarinos, atores...você não quer ir lá? Ele gostaria muito, porque falei de você para ele e ele quer que você vá" ... (LENNER, anexo, p.3)

Christine Greiner (2019, p.p.9,10) afirma que, em 1961, a dançarina Akiko Ohara, (colega de Hijikata na escola de dança Ando Mitsuko Academy, nos anos de 1950, foi

[252]Akaji Maro foi fundamental na cena teatral underground do Japão na década de 1960. Ele estudou e trabalhou ao lado do fundador do butô Tatsumi Hijikata antes de fundar o Dairakudakan Temputenshiki em 1972.

convidada por ele para se tornar membra de seus primeiros experimentos, e "testemunhou o começo da legendária performance *Kinjinki* (Cores Proibidas)"), chega na comunidade Yuba (localizada em Mirandópolis, a 600km de São Paulo). Segundo Akemi Kusuno, Tomoshigue era muito amigo de Akiko Ohara e de seu marido, e considerou que o trabalho de ambos seria muito bom para a comunidade de Yuba, indicando-os. Desse modo, também Tomoshigue já tinha algum envolvimento com o Butoh e contribuiu para sua chegada ao Brasil.

Hideki Matsuka relata também ter conhecido Takao Kusuno por meio de Tomoshigue Kusuno. Os três tornaram-se amigos e parceiros de trabalho, a partir de encontros na comunidade japonesa.

> Bom, sou arquiteto e conheci o Takao em outras circunstâncias, não através de dança. Ele às vezes me chamava para fazer uns projetos gráficos, porque ele era um multiartista né? E antes disso eu era admirador, quando ele começou o primeiro trabalho com a Dorothy, o "Corpo 1", eu ia assistir quase todos os dias! Tinha uma estranheza que para mim era muito bacana, tanto de música, quanto de tudo...porque até então, o Kazuo Ohno ainda não tinha vindo para o Brasil, ele é o primeiro que traz essa estética, mas ele nunca escreveu que ele estava fazendo Butoh... Pra mim era uma estética esquisita, estranha mas eu achava bem interessante...(MATSUKA, anexo, p.p. 189-190)

A primeira apresentação cênica de Takao no Brasil realizou-se no ano seguinte à sua chegada, 1978, e chamou-se "Transformações". A ideia de efêmero já se fazia presente desde ali. Era um espetáculo que relacionava a dança e as Artes Plásticas, realizado por meio de improvisações estruturadas e de diálogos entre dançarinos(as) e músicos do grupo de jazz contemporâneo - "Grupo 1" - no evento "A dança e o Jazz". A apresentação foi realizada no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Participaram da mesma Dorothy Lenner, Marilda Alface, Julio Vilan, JC Viola, Eraldo Rizzo, e outros(as/es), não descritos nas entrevistas e na cronologia.

Dorothy (anexo, p. 166) relata que foram convidados(as) a realizar esse trabalho pelo "Prof. Bardila, do MASP" e descreve sua participação no mesmo: "eu tinha que descer uma rampa, e eu descia essa rampa com uma gaiola na mão, e acho que eu demorava meia hora para descer, para chegar ao palco [...]". Takao parecia iniciar o trabalho com o *Ma*, e com as caminhadas do Butoh, sem assim denominar o que fazia.

Hideki (anexo, p. 190) compreende esse trabalho como uma performance, e entende que o início dos espetáculos de Takao no Brasil se deu a partir do trabalho seguinte, "Corpo 1", realizado no mesmo ano. Marilda Alface compreende também que

“Transformações” foi uma “primeira experiência”, com “dançarinos e não dançarinos”, na qual Takao queria “ver, sentir as possibilidades de cada um”, e entende que esse trabalho “não era ainda o Butoh”.

> É sempre um prazer lembrar Takao. O encontro, primeiro, se deu no espaço de dança da Marina Aguiar, onde eu trabalhava na época [...] Ele estava recém-chegado do Japão, e dizia estar só de passagem, mas aí ele foi ficando e veio a vontade de fazer um trabalho com dançarinos aqui em São Paulo, uma experiência. Ele estava numa busca, como todo artista, não é? Sempre buscando...Ele havia tido já um contato com bailarinos do corpo de balé do municipal, mas não foi possível seguir adiante. Teria que se trabalhar uma desconstrução desses corpos de técnicas clássicas, o que ficou difícil, com a resistência que se apresentava. Então, ele começou a circular por outros espaços de dança. No Teatro Ruth Escobar, um encontro casual entre meu companheiro Roberto e Nelson Okomura, que estava como intérprete, acompanhando o Takao. O Beto falou sobre meu trabalho como dançarina, e então aconteceu esse primeiro encontro. A partir desse momento uma longa amizade, uma caminhada linda e difícil, também de trabalhos, tem início. Aconteceu uma primeira experiência no MASP. Muita gente no palco, um grupo de músicos, dançarinos e não dançarinos. Ele queria ver, sentir as possibilidades de cada um. Este trabalho, “Transformações”, não era ainda o Butoh. Foi um momento bonito, forte, e para mim já revelador. Eu sentia toda essa...essa energia que vibrava com a direção do Takao. Trabalhar este corpo ocidental para receber todas essas informações de movimentos a princípio era muito estranho e misterioso para mim, não foi fácil, dei de cara com todas as dificuldades, mas, ao mesmo tempo, me fascinava. (ALFACE, anexo, p.271)

Takao conheceu Felícia Ogawa no mesmo ano em que estreou os espetáculos “Transformações” e “Corpo 1”, 1978, por meio do convívio com a comunidade japonesa (segundo relata Akio Ogawa, irmão de Felícia). A vida, que lhe fez vir, armou potentes encontros, em arte e vida, que o fizeram ficar. Yuji Kusuno reflete:

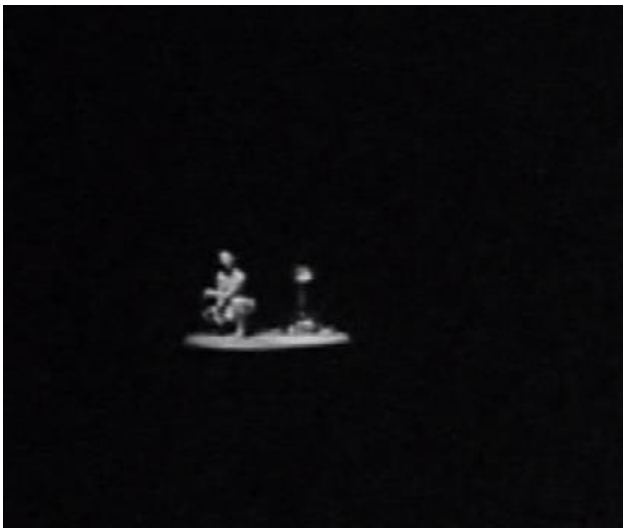
> Takao chegou ao Brasil, atendendo ao chamado dos irmãos, Tomoshige e eu, em 1977 ou começo de 78. Buscando inspiração em um novo ambiente, monta um espetáculo de dança chamado de “Corpo I”, em 1978, e em seguida “Corpo II” no MASP. [...] A expressividade do espetáculo fascina o público brasileiro. Sua direção baseada na experiência cenográfica, trazendo espaço de luz e som, muito inovador na época, envolveu o público de dança ao ponto de fazer lágrimas nos olhos. O talento como diretor de um novo tipo de espetáculo ali estava consolidando. (KUSUNO, Y., anexo, p. 265)

“Corpo I” foi encenado por Dorothy Lenner, Marilda Alface, Julio Villan e J.C. Viola. Tive acesso a um pequeno trecho, de em média 8 minutos, com fragmentos desse espetáculo, gentilmente cedido por Hideki Matsuka. Há suspenses e suspensões entre as cenas, que nos levam ao desejo pelo que está por vir, algo que se faz presente em todos os espetáculos de Takao que tive acesso. Cada cena, ao finalizar-se, parecia deixar rastros que compunham à próxima (mesmo que fossem profundamente diversas), o *Ma*.

Movimentos lentos permeavam o espetáculo, por vezes com rupturas, como saltos que eram realizados por Marilda Alface, enquanto mantinha-se encolhida sobre suas pernas, e giros de Julio Vilan, assemelhando-se ao dervixe[253], realizados após uma movimentação lenta e angular, que parecia trazer influência das danças modernas e expressionistas. Marilda realiza *suriashis* bem próximos ao chão, que se farão também muito presentes no espetáculo "O Olho do Tamanduá". Marilda e Violla estavam semi-nus, apenas com pequenas tangas - corpo-bicho. A iluminação surgia e desaparecia, em focos variados, compondo o palco entre a luz (que parecia apresentar os universos de cada dançarino(a), quase como desvelando um segredo), e um amplo espaço escuro.

Fotografias XL – Espetáculo Corpo 1
Marilda Alface e Dorothy Lenner (foto 1), J.C. Violla(foto 2) e Marilda Alface (foto 3)

[253] Dança em giros constantes realizados ao longo de muito tempo, realizada por monges sufis. "O termo dervixe (mendigo, mendicante) tem origem na língua persa e se refere a um muçulmano asceta (praticante da renúncia do prazer e satisfação de algumas necessidades primárias, com o fim de atingir a iluminação espiritual) do segmento sufista (de tendência exotérica e mística) do islã." Disponível em: https://www.infoescola.com/islamismo/dervixe/. Acesso em: 19 de julho de 2019.



Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “Corpo 1”

> [...] no “Corpo 1” pela primeira vez eu vi uma coisa meio estranha [..] Era, por exemplo, o Violla, para fazer uma caminhada em torno do palco ele demorava quase o espetáculo inteiro, então era muitooo lento [...] o Vilan trazia uma coisa dervixe, então ele não ficava só no japonismo, ele já começou a incorporar uma coisa internacional, com coisa brasileira. A única que fazia uma coisa muito que vai do estereótipo do Butoh, toda de branco e com aqueles gestos era a Marilda Alface. A Dorothy sempre usava o quimono da mãe do Takao, porque eu acho que lá ela estava fazendo a mãe do Takao, mas o Takao nunca falou “é minha mãe”. E ela também tinham umas caminhadas muito lentas, e era uma coisa muito limpa, e trazia gestos assim que eu nunca tinha visto...Aí, quando veio o Kazuo Ohno pela primeira vez eu falei: “Ah, entendi várias coisas”...Então o “Corpo 1” foi uma coisa assim, que acho que mesmo no cenário da dança brasileira, teve uma coisa assim que, alguma coisa diferente ali. [...] Mesmo o cartaz era muito lindo, feito pelo Tomoshigue Kusuno, que era artista plástico [...] eu não sei se ele passava para os dançarinos essa coisa do Butoh. Se ele mencionava, eu acho que não [...] eu perguntava: “o que é isso”, ele respondia: “é dança”. Mas depois eu descobri que tinha uma fonte meio Kazuo Ohno. (MATSUKA, anexo, p.p. 7-8)

A reportagem do jornal “O Estado de São Paulo”, de 13 de outubro de 1978 (p.12, acervo), que se segue, traz depoimentos de Takao Kusuno, Marilda Alface e Dorothy Lenner sobre esse espetáculo.

O ESTADO DE SÃO PAULO. 13 de outubro de 1978, p.12.
Valores do Nô no balé “Corpo 1”

Estreou ontem a noite no teatro Faap (rua Alagoas,903) **o espetáculo de dança “Corpo 1”**, que **pretende apresentar um conceito de expressão corporal ainda desconhecido para o público brasileiro**. Fortemente influenciado pelo balé tradicional japonês Nô, de seu idealizador Takao Kusuno retirou **a visão fatalista do homem diante da vida**, “Corpo 1” segue a risco os valores do Nô e divide-se em **três temas básicos: marginalidade, tristeza e medo.**

A **nova forma de expressão corporal** do coreógrafo e artista plástico japonês, radicado há pouco mais de um ano no Brasil, é interpretada por ele mesmo como **premissa básica de todo seu trabalho: “O ator não deve ser**

> **considerado um objeto que recebe determinações de como se portar no palco como se fosse um objeto, mas sim uma pessoa que deve ter consciência de sua potencialidade emotiva interior para poder exteriorizá-la através do que seu personagem sente".** Talvez por aplicar o método de trabalho em que os **atores devem descobrir sozinhos o espírito do seu personagem para depois interpretá-lo,** Takao Kusuno **não aceita a denominação de diretor ou coreógrafo responsável pela elaboração de "Corpo I".** Segundo ele mesmo diz, sua participação no espetáculo foi como **orientador dos atores, para que cada um descobrisse com total liberdade o que seu personagem sentiria se fosse um ser real**.
>
> A atriz **Dorothy Lenner**, com 21 anos de trabalho profissional divididos entre teatro, cinema e televisão, confirma o que Kusuno tenta expor através de Nelson Okumura, seu constante tradutor e organizador do espetáculo. **"A mulher que represento – diz a atriz – levou-me a uma introspecção profunda, a ponto de eu mesma sentir o drama de alguém marginalizado pela sociedade".** Para **Marilda Alface**, que **representa o papel de uma criança deficiente física e mentalmente, "através de expressões corporais que não são óbvias",** a experiência de "Corpo I" trouxe-lhe a conclusão de que "**o trabalho com o próprio corpo é simplesmente o de viver e agir como o ser humano que representa**". Além de Dorothy Lenner e Marilda Alface, o elenco é formado por Julio Vilan e J.C. Viola.
>
> Completando os **movimentos quase imperceptíveis de alguns atores em determinados momentos do espetáculo**, há ainda o **trabalho musical desenvolvido por Flávia Calabi**, em sistema quadrifônico. Com a sofisticada aparelhagem importada do Japão, onde cursou mestrado em música, Flávia Calabi reproduz composições de sua autoria e de seus autores contemporâneos japoneses, além de efeitos especiais.
>
> Mas **a música não determina movimentos no espetáculo**, que será apresentado somente durante uma semana. **Segundo Takao Kusuno, ao contrário do que normalmente ocorrre nos espetáculos ocidentais, em "Corpo I" ela não assume a função de estimular os movimentos dos atores no palco. "Nossa preocupação em relação à sonorização do espetáculo foi a de integrar o bailarino com as funções que ele realiza no palco, ainda que de forma nitidamente oriental".**

A reportagem relata que o espetáculo foi inspirado no teatro Nô. Algumas relações entre o Nô e o trabalho de Takao foram tecidas no capítulo anterior, em diálogo com o artigo de Felícia Ogawa, porém, deixo a novas pesquisadores(as/ies) uma análise mais aprofundada dessas possíveis relações. Hideki Matsuka e Marilda Alface o compreendem como uma experiência em Butoh, e encontro também, nos relatos acima, muitas proximidades...na marginalidade, vivenciada por Dorothy, e tida como próprio tema da obra, junto à tristeza e ao medo; na "visão fatalista do homem diante da vida", tocando a sombras e sentimentos que habitam as profundezas de cada carne; na influência de corpos deficientes no trabalho de Marilda; e na busca de que cada criador(a/e) descubra, por si mesmo, "o espírito de seu personagem".

Takao não se definia como diretor, mas como "orientador" de buscas a serem realizadas por cada ator/atriz, dançarino(a), do *shugyo*, cultivo de si, interessando-se que cada pessoa desenvolvesse a "consciência de sua potencialidade emotiva interior para

poder exteriorizá-la" (idem). A reportagem revela que esse trabalho traz ao campo das artes da cena uma "nova forma de expressão corporal".

O depoimento de Marilda Alface que se segue foi retirado da tese de Patrícia Noronha e revela as percepções de Marilda sobre o processo de criação de "Corpo 1", trazendo em si, organicamente, fundamentos do Butoh como filosofia, sobre os quais refletimos no capítulo anterior.

> Me vejo agora subindo e descendo várias vezes as escadarias da FAAP acocorada, onde apresentamos o primeiro trabalho, a primeira experiência, aí sim, de Butoh, no Brasil: "Corpo 1". Foi uma reviravolta no mundo da dança. [...] O corpo doía, **a exaustão, as quedas, que faziam parte do processo, as caminhadas**... Quanta **dificuldade**, quanta **beleza e emoção**! E as figuras se construíam, plenas, de **força e de delicadeza**. [...] Takao raramente mostrava no próprio corpo o que ele buscava passar... dizia: "Experimentem, façam, tragam-me alguma coisa". Ele **abria, em cada um, o espaço da criação, para que a dança acontecesse**. A partir de **mergulhos profundos**, sem temor, sem julgamento, **sem medo de cair, de errar, porque na arte, não é o certo e o errado**... É **a alma** manifesta que **dança através do corpo** de trabalho... Somos como **o cavalo, dos Orixás**. Num desses momentos de criação, a partir de uma **memória de infância**, eu propus a ele que eu usasse uma carroça, e ele disse: "Marilda, **experimente tudo o que vier dessa memória** do carroceiro e da carroça, e **trabalhe para que carroça e carroceiro estejam no seu corpo**". Então é isso. É a história que este corpo de trabalho, **que este corpo poema conta, mostra**. Todas as histórias. É **uma multidão excitada, como disse Artaud, que vive neste corpo ancestral, nunca caminhamos sozinhos**. Takao trouxe para mim um **total desvelamento sobre o ato sublime de dançar vida-morte, e tudo que a nossa volta se faz presente e também dança**. Generoso, **inúmeras vezes nos íamos para a casa dele, depois dos encontros de ensaios, e ele nos alimentava**. Víamos vídeos de alguns intérpretes do Butoh, conversávamos, buscando aprofundar o que vinha e o que víamos. Enfim, nos alimentava em vários níveis. [...] **Momentos muito afetivos.** (ALFACE, apud NORONHA, 2017, p.p. 271-273)

No ano seguinte a esses espetáculos, em 1979, Takao dirigiu "Quando antes for depois", com atuação de Dorothy Lenner e Denilto Gomes. Dorothy relata que a montagem desse espetáculo se deu a partir de um convite recebido por Denilto Gomes para apresentar-se no Festival Internacional de Dança Moderna/Contemporânea da Bahia, em Salvador. Denilto convidou Takao para dirigi-lo, mas ele se recusou, e orientou que Dorothy realizasse essa direção. Dorothy então começou a dirigir Denilto, mas logo Denilto sugeriu que ela participasse, como intérprete. Dorothy então pediu a Takao que os dirigisse, e dessa vez Takao aceitou:

"Aí ele veio, e mudou muito, muito, muito [...] (LENNER, anexo, p.166)

"Quer dizer, a essência era mesma, porque era assim, o tema que o Denilto escolheu era terra e pedra, e eu escolhi vida e morte, então o tema tava lá, a essência, e aí então o Takao fez o trabalho dele." [254]

O espetáculo foi premiado nesse festival e teve grande reconhecimento do público, impactando o universo da dança por apresentar uma novas poéticas e processos criativos, que advinham, segundo Dorothy, do Butoh.

> Então fomos para o Festival, e tinha um júri internacional que veio da Alemanha, e tava também o Klauss Vianna, aí que eu conheci Klauss, porque conhecia muito de longe. E ele adorou nosso trabalho, e todo mundo, porque era uma novidade...Butoh...era Butoh... (LENNER, anexo, p.166)

> [...] e foi a primeira vez que eles viram lá Butoh, na Bahia, e ganhamos um prêmio, foi bonito, muito bonito, muito forte, o Denilto era muito bom.O Klauss Vianna tava lá, e veio me abraçar, e não conhecia meu trabalho, nem eu conhecia o trabalho dele, e um dia ele me convidou: "Vamos fazer um trabalho juntos"...começamos...aí ele se foi, e ficou tudo no ar...e foi pena porque ele era uma pessoa muito interessante, mas o contato com ele já foi pra mim muito forte ne? (idem, p.p.23-24)

Foi a partir desse espetáculo que Felícia Ogawa começou a participar dos processos, segundo Dorothy[255].

No ano seguinte, Takao estreou "Quando antes for depois II", tendo como elenco Dorothy Lenner, Denilto Gomes, Júlio Villan e Marilda Alface, apresentado no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro e nos teatros São Pedro e TBC, São Paulo.

> Quando a gente voltou para São Paulo a gente teve um convite para participar de um Festival no Rio de Janeiro, Festival de Dança Contemporânea. E aí o Takao quis...porque era assim, quando passava um tempo, Takao...a gente refazia os ensaios mas sempre havia modificações...sempre se modificava, sempre havia...ou ele enxugava, ou tirava, ou outra coisa se modificava...então ele disse assim: "Olha, eu quero por mais pessoas no 'Quando antes for depois", e chamou a Marilda Alface e o Júlio Vilan.[256]

No jornal "O Estado de São Paulo", 1979 (p.17), a reportagem "Um balanço do primeiro mês da mostra de dança", assinada por Acácio Ribeiro Valim Jr., demonstra o impacto desse espetáculo na crítica do período:

> "Quando antes for depois" de Takao Kusuno é um passo adiante na elaboração de Corpo-Um, apresentado no ano passado. É um trabalho no mínimo

[254] Depoimento de Dorothy Lenner, In: MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno: O marginal da dança.** Bolsa vitae artes/Fundação Japão.
[255] Idem.
[256] Idem.

> inquietante, e que **exige do espectador uma reviravolta nas posturas de assistir a um espetáculo de dança**. A movimentação é muito contida, **não existe ação acontecendo no palco, mas é possível captar todo um universo de emoções que anima as personagens. Quando a apresentação termina, fica a sensação de que muita coisa aconteceu no palco, só que é impossível transformar o acontecido em palavras**.

"E depois vieram 'As Galinhas'...Takao me telefonou e nos encontramos, com a Felícia [...] a gente ficou conversando e ele disse que queria montar um espetáculo com Ismael Ivo, Renée Gumiel e eu"[257].

Em 1980 Takao realiza a orientação corporal do "Rito do Corpo em Lua", solo de Ismael Ivo, e estreia o espetáculo "As galinhas", no Teatro Galpão, em São Paulo, dirigido por ele e tendo como elenco Dorothy Lenner, Ismael Ivo e Renée Gumiel. O tema desse espetáculo eram opressões diversas, tendo a galinha como símbolo, como reflete Dorothy Lenner:

" 'As Galinhas' o quê que é? A menoridade. O que fazem das galinhas? Todo muito se aproveita, isso e aquilo, é como com o ser humano né? E com a guilhotina...ai, aquela guilhotina..." (LENNER, anexo, p.180)

Em entrevista à Folha de São Paulo, Ismael Ivo revela que nesse trabalho Takao "fala da inveja que uma galinha sente das outras aves por não poder voar, uma metáfora dos homens reprimidos"[258]

"A galinha, no caso, é um símbolo de todas as minorias oprimidas. Não é por acaso que o espetáculo faz referências à criança, ao velho, ao negro e à mulher. Trata-se de uma abordagem, sem dúvida, **insólita** e diferente". (O Estado de São Paulo, 25 de junho de 1980, p.16).

Homens reprimidos, oprimindo "minorias" (que em números, são maiorias) por inveja de seus voos, por não poderem voar. Não tive acesso à gravação desse espetáculo, mas os depoimentos acima me geraram grande interesse por ele, pois apresentam discussões atuais e relevantes também ao contexto de agora, despertando o insólito, a beleza da flor de Zeami, sobre a qual refletimos no capítulo anterior. Os corpos marginalizados do Butoh ganhavam presença ali, bem como o *shugyo* e o profundo imbricamento arte vida...Dorothy relata o modo como Takao a desafiou e estimulou nesse processo criativo:

---

[257] Depoimento de Dorothy Lenner, In: MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno: O marginal da dança**. Bolsa vitae artes/Fundação Japão.
[258] Disponível em: https://www.nippo.com.br/especial/n223.php. Acesso em 03/12/2021.

> No “As Galinhas” eu tinha um texto que a Felícia Ogawa tinha escrito. E tinha uma hora que tinha uma bandeira branca, toda de plumas...e o Ismael vinha e dançava, e tinha uma hora que eu “Páaa”...e eu parecia uma religiosa, uma freira...e eu tinha um texto que eu tinha que dizer que eu detestava, porque eu falava: “Não precisa esse texto, eu quero fazê-lo sem o texto.”. “Não”. E eu tinha que puxar, e era como se fosse a guilhotina...que mata...porque um dia nos encontramos na cidade, lá perto da catedral, no centro, fomos num barzinho ficamos comendo um sanduiche e ele disse: “Dorothy, eu quero que você, nesse “As Galinhas” toda noite você vai matar uma galinha... eu quero que a guilhotina caia e espalhe todo o sangue no público”...eu falei: “O quê? Você quer que eu faça isso? Então você já pode ir procurar outra pessoa, porque eu não vou fazer”... “Como que você não vai fazer? Vai fazer! Você não é artista, não é bailarina, atriz? Não é? Vai fazer!”. Eu disse: “Imagina, e depois outra coisa, é proibido fazer, imagina... a Associação dos Animais me mata, me bota no xadrez. Não posso fazer isso não. Então você já pode procurar outra pessoa. Vamos conversar de outra coisa agora.”. Aí, passaram uns dias assim: “Não, Dorothy, eu falei só pra você sentir a sensação...mas não quero”. Eu disse: “Ah bom, então aí eu fico”. (LENNER, anexo, p.175)

Dorothy revela que a criação desse espetáculo foi um processo muito difícil, e que depois dele parou de dançar por 15 anos, até o momento em que Takao Kusuno e Felícia Ogawa a procuraram e insistiram que retornasse para a criação de “O Olho do Tamanduá”:

> Então, você sabe, no “As Galinhas”, com Ismael Ivo e com a Renée Gumiel, foi muito difícil...Como ela me chamava “*mon coeur d'artichaut*”, que é “meu coração de alcachofras”, “porque você tem espinhos por fora, mas por dentro, você”...ela me falava isso...porque eu aprontava em cena também...enlouquecia o Ismael...porque ele pegava ela que era baixinha e magriinhaaa, seca...e fazia tchu...pa, tchu...pa...e eu não podia fazer isso, não tinha como né? Não tinha sentido...e então mudava tudo...e ela dizia: “Você está errada” ...e eu dizia: “Renée, você não vê que você...o quê que você tinha que falar? O quê que você tinha que fazer?”. E depois dela, justamente, isso que queria te falar, foi em 1980 no teatro Ruth Escobar, a gente foi levar essa peça, e aí eu falei: “Ah, não, estou sofrendo muito, pra quê que vou continuar? Não, não, vou deixar...”. E me afastei por 15 anos... Eu tinha meu Espaço Cultural em Serra Negra e me dediquei lá. E depois, em 95, final de 94 pra 95, o Takao e a Felícia me convidaram novamente...eu tava fazendo a ferinha aqui em Perdizes...feira de antiguidades...fazia o MASP, na paulista, aos domingos e aos sábados aqui...e durante a semana eu estava em Serra Negra, e eu tinha uma horta de orgânicos...aí na sexta feira eu já vinha e já entrega para os restaurantes e as lojas naturalistas, e sábado eu ia trabalhar lá...não era Perdizes era na região de Teodoro Sampaio...
> **C:** E você estava sofrendo mais por causa das relações ou do processo em si, com você mesma?
> **D:** De tudo, com ela era difícil...(LENNER, anexo, p. 174)

Renée e Dorothy tinham vias diferentes para os trabalhos de corpo e criação. Renée realiza esse trabalho com Takao no ano seguinte à Mostra de Dança Contemporânea, na qual a cia de Renée recebeu críticas e “Quando antes for depois”, elogios:

> Terminada a quarta semana da I Mostra de Dança Contemporânea, a visão do conjunto de trabalhos apresentados permite uma avaliação mais global da

> qualidade e dos problemas da dança que é feita atualmente em São Paulo. A primeira constatação é que, apesar da correção dos trabalhos de Renée Gumiel e do Grupo Quebranto, somente o grupo EX e Takao Kusuno apresentaram propostas inovadoras. [...][259]

O encontro entre Renée e Takao Kusuno parece algo relevante para a História da Dança no Brasil. Renée Gumiel (1913-2006), bailarina, coreógrafa e atriz, é considerada a precursora da dança moderna no Brasil. Renée era francesa, foi aluna de Kurt Joss, Rudolf Laban, "conheceu Charles Chaplin, Pablo Picasso[260]", dentre outros. Em seus últimos anos de vida Renée trabalhou com Zé Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina Uzyna Uzona.

> Em 1957 foi convidada por um embaixador a criar a dança moderna no Brasil, desde então se fixou no país e em 1961 fundou sua escola e iniciou todo um percurso. Foi a fundadora da Cia de Dança Contemporânea Brasileira e participou de movimentos no Teatro de Dança Galpão, Teatro Brasileiro de Comédia, no Ballet Stagium e Balé da Cidade de São Paulo. Bailarina e atriz, Gumiel sempre trabalhou com a interface das duas linguagens cênicas.[261]

Hideki Matsuka destaca a importância do espetáculo "As Galinhas" na trajetória de Takao, refletindo sobre as modificações em sua linguagem que se iniciaram ali, bem como sobre as mudanças vivenciadas por Ismael Ivo ao longo desse processo de criação.

"'As galinhas' eu achava um espetáculo muito elaborado". (MATSUKA, anexo, p.193).

> "As Galinhas", tem essa coisa do fundo do Butoh, tem o pensamento lá, mas pra mim é um espetáculo totalmente contemporâneo...começava com uma reza...eles vestiam um manto [...] tinha essa reza no início, em árabe, que era muito linda...E aí tinha Renée Gumiel já, tinha a Dorothy e o Ismael. E eu acho que a partir de lá o Ismael muda o jeitão dele de dançar [...] ele raspa o cabelo, ele tinha um cabelo afro grandão, depois voltou careca. E assim, sempre...o que eu acho bacana nele é que, como foi feito em um galpão, que é um espaço não convencional, então a ocupação do espaço era muito legal, não tinha muito frente, lado...porque como ele era artista plástico também, então ele tinha umas soluções bem interessantes. (idem, anexo, p.191)

> [...] uma trilha sonora que acho uma das melhores [...] Ismael fazia uma coisa meio da galinha que era sempre maltratada e não sei o que, mas nada disso, era um subtexto. Não tinha nenhum figurino inspirado no Japão, era tudo muito contemporâneo [...] Tinha uma essência do Butoh lá, mas não era nada explícito como foi "Corpo 1". Era um teatro dança super contemporâneo, com essa coisa do Butoh no fundo, mas não era, ninguém se pintava de branco...nada...Mas foi um trabalho super potente, esse trabalho eu acompanhei bastante os ensaios também, e é sempre daquele jeitão do Takao,

[259] "O Estado de São Paulo", 1979 (p.17).
[260] Biografia disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9e_Gumiel. Acesso em: 24 de outubro de 2019.
[261] Idem.

> ele não fala nada, ele dá uma coisa, a pessoa fica lá, trabalhando, fazendo [...] tinha o significado da matança das aves...mas ele nunca deixava, ele nunca contava uma historinha...você que deduzia isso [...] era um espetáculo super forte [...] e era uma coisa muito próxima o uso do espaço do Takao, porque a jaula da galinha ficava do lado de cá...o outro ficava do lado de lá...sabe quando o cara pensa numa coisa 360 graus...não pensa que aqui é a frente...pra mim isso foi super rico assim, porque eu sempre trabalhei como arquiteto e com ele foi um aprendizado super legal... (idem, anexo, p.22)

A busca por espaços alternativos parecia ser uma constante nos trabalhos de Takao. A imagem da "jaula" da galinha, à qual se remete Hideki, se fez presente, de modo semelhante, em "Transformações", no qual Dorothy caminhava no espaço por um longo tempo com uma gaiola nas mãos.

Fotografia XLI - Ismael Ivo e Renée Gumiel
Remontagem do espetáculo "As Galinhas", 2003.

Fotografia extraída do documentário "Takao Kusuno – O Marginal da Dança" (MATSUKA, 2006)

No mesmo ano em que foi apresentado "As Galinhas", estreou também "O Rito do Corpo em Lua", um solo de Ismael Ivo com orientação corporal e criação de iluminação de Takao Kusuno, a partir do qual Ismael Ivo foi convidado por Alvin Ailey para sua Cia e iniciou uma longa trajetória internacional, que lhe valeu muito reconhecimento, dentro e fora do Brasil[262].

[262] Em 1978, o encontro com o coreógrafo estadunidense Alvin Ailey (1931-1989) projeta a carreira internacional de Ismael Ivo. Ele se muda para os Estados Unidos para integrar a companhia júnior do coreógrafo, com quem dança, e também para desenvolver trabalhos individuais. Em 1984, uma apresentação solo do bailarino é resenhada no jornal *The New York Times*. A crítica destaca a força da presença cênica do intérprete, além de pontuar o trabalho expressivo do frenesi, do medo e da exaltação. Neste e também em seus trabalhos posteriores, essas sensações se expressam pelo gestual, frequentemente expansivo, beirando o exagero, e pela máscara, recursos que refletem a intensidade daquilo que retratam.

> *O Rito do Corpo em Lua* era o solo que Ivo apresentava na capital baiana em 1983. Na plateia estava o lendário coreógrafo afro-americano Alvin Ailey, expoente da dança moderna. Impressionado com o magnetismo do performer que acabara de conhecer, Ailey, na mesma ocasião, ofereceu-lhe a chance de ser parte da prestigiosa *Alvin Ailey American Dance Theatre*.
> "Alvin Ailey me viu e disse: 'Você tem uma forma diferenciada de se mover. Onde você está aprendendo isso?'.[263]

Encontro, no documentário produzido por Hideki Matsuka, um depoimento de Ismael Ivo onde são revelados, em seus processos criativos com Takao, detalhes e elementos fundamentais do trabalho desse diretor, sobre os quais refletimos no capítulo anterior:

Grandes emoções permanecem constantes no trabalho de dança e criação de Ismael, resgatadas sobretudo da memória do artista. É o caso, por exemplo, de *Delirium of a Childhood*, de 1989, em que, a partir de lembranças da infância, o coreógrafo cria uma cena em que aparece como versão infantil de si mesmo, brincando com um boneco próximo a uma bacia prateada. Na cena, ele também comparece como adulto que reflete sobre seu passado e ainda como os demais envolvidos em sua experiência.Depois de Nova Iorque, muda-se para Viena, na Áustria, onde funda o ImPulsTanz, em 1984, junto do produtor e diretor Karl Regensburger (1954). Na Europa, cresce a proximidade com a dança expressionista e vertentes da dança-teatro, dentre as quais se insere sua produção. Influenciado por artistas e colaboradores de múltiplas linguagens, encontra no bailarino e diretor teatral Johann Kresnik (1939-2019) um parceiro de pesquisa e trabalho. Em 1993, criam *Francis Bacon*, uma obra de dança-teatro para três bailarinos. O cenário do espetáculo usa uma grande parede metálica, cujas partes se transformam em mesas e camas cirúrgicas. Nesse ambiente, Ismael investiga o universo retratado nas obras do pintor irlandês, a partir de temas e personagens de seus quadros. O coreógrafo trabalha com uma sequência de pinturas que se identificam com a estética visceral de sua dança. O impacto é provocado pela violência dos movimentos criados pelo dançarino, que busca desenvolver dessa forma sua proposta de provocar grandes emoções. A carreira de coreógrafo ganha nova projeção depois do encontro com a bailarina e coreógrafa Márcia Haydée (1937). Ismael trabalha em proximidade com a dançarina ao longo de cinco anos (de 1999 a 2004), como *partner* em obras conjuntas e assinando criações para outros grandes grupos pelo mundo. Na Europa, consagra-se como diretor e curador, notadamente na Bienal de Veneza, e na direção da companhia de dança do Teatro Nacional Alemão. Como curador, seu trabalho se caracteriza pela antropofagia cultural: assimilação de referências e apresentação de distintas formas de fazer e pensar a dança, com foco declarado na comunicação com o público. Em 2017, volta ao Brasil e assume a direção do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). A consideração pela plateia se reflete em seu trabalho de gestão, sempre preocupado em atrair um público maior e mais diversificado, com atenção às questões de classe social e de inclusão racial e de minorias. Essa preocupação se manifesta na construção estética das obras do diretor e coreógrafo, que apresentam grande elaboração visual e temas musicais conhecidos do grande público. Em 2018, o BCSP apresenta os espetáculos *Um Jeito de Corpo* (2018), com músicas de Caetano Veloso (1942), e *Sagração da Primavera*, com a trilha do compositor russo Stravinsky (1882-1971). Esta apresentação também conta com chuva de pétalas de rosas ao longo do espetáculo e móveis que alteram constantemente o espaço da cena. Esses artifícios de cena são uma marca de sua gestão da companhia, que procura seduzir o espectador e despertar o interesse do público pela obra. Internacionalmente reconhecido, Ismael Ivo tem uma carreira de projeção. Com assinatura expressiva e expressionista em seu trabalho de criador, preocupa-se em construir suas obras com base em memórias e experiências pessoais. Como diretor e curador, é notável a preocupação com o interesse do público pelas obras, com especial atenção à comunicação com o espectador, observável nas muitas instituições por que passa. Texto retirado de:
ISMAEL Ivo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa410145/ismael-ivo. Acesso em: 01 de dezembro de 2021.

[263] Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/15376_UMA+ESTRELA+SE+LANCA+AO+INFINITO. Acesso em: 17 de dezembro de 2021.

A gente nunca sabia muito bem naquela época porque que Takao escolhia as pessoas [...] O Takao nunca fez uma audição, que eu saiba. Ele se apercebia de alguma coisa nas pessoas que interessava a ele e então ele se aproximava. Eu lembro do impacto que teve em mim quando eu vi o "Corpo 1", no teatro da Faap. Gente, o que era aquilo? Eu fiquei assim, completamente quase que chocado com aquele tipo de estética, com aquela beleza estranha daquele espetáculo, mas ainda não tinha conhecido o Takao. E foi depois [...] ele deve ter me visto em cena, eu não sei direito qual o espetáculo, e aí então pediu pra conversar [...] conversar em termos, porque existia-se um enigma. não era assim "ah, como é que vai, você quer fazer o meu trabalho?". Não, é um encontro [...] Felícia dizendo: "Takao está começando a pensar em provavelmente realizar um trabalho". E aí não falava do trabalho [...] era assim, trocar algumas impressões, ele perguntar coisas, perguntar como é que você vê isso, como é que você vê aquilo, que perspectiva você teria sobre um determinado fator [...] era como o Takao ele ia se aproximando de você, se aproximando de mim, tentando de alguma maneira conhecer você, não o bailarino, mas a pessoa [...]talvez começa assim uma leitura da sua energia ou da sua personalidade mas de uma maneira assim sutil [...] trabalhar com Takao você começa a mergulhar, num universo, num mundo, em questões outras, talvez abstratas, talvez filosóficas, talvez visionárias [...] pontos...ele vai pontuando...Aí, já no primeiro ensaio vamos a uma improvisação: "então você entra no espaço" [...] tinha uma música que ele às vezes colocava, ou então, muito silêncio, muito silêncio. E aí, estando no espaço, e deixando o seu corpo de uma certa maneira responder ou ser imbuído por esse encontro, eu começava assim, a intuitivamente a responder com o meu corpo uma parte da abordagem que a gente estava procurando juntos [...] trabalhar com Takao é uma procura, é a procura de um algo misterioso [...] Então, quando eu percebia o resultado do que a gente estava assim começando a compor já era de uma maneira assim muito interior...Agora é interessante porque nem o Takao, nem tampouco, anos mais tarde, quando eu fiz essa experiência com o Amagatsu[264], no Japão, Ushio Amagatsu, ninguém me pediu pra dançar Butoh, nem o Takao nem o Amagatsu. Não era assim: "Ah, então você vai trabalhar comigo você vai fazer Butoh". Não. E é por isso que eu sempre afirmo que o Takao foi a primeira pessoa ou coreógrafo que me ensinou a reconhecer a minha própria linguagem. [...] O Takao primeiro ele te dá a oportunidade de você se reconhecer como o seu próprio corpo, quer dizer, você começa reconhecer o seu próprio corpo enquanto uma possibilidade, enquanto um instrumento de linguagem a ser criado [...] ele estava assim, antenando coisas...e eu gostei disso! E acho que é isso o porquê do trabalho do Takao ter esse resultado [...] os intérpretes eles eram generosos e eles se entregavam nesse processo...talvez pelo tom da voz muito afetuoso [...] tinha um calor, tinha uma afeição, tinha uma...que era uma coisa assim, como se diz, muito calorosa, o processo todo; não era "o distante", Takao nunca se colocava como: "Ah, o mestre... que venham a mim"...não, pelo contrário [...] ia te conduzindo, expressando, por isso que eu sempre lembro de ele mesmo dançando, formulando, dançando e te transportando...tinha um calor, tinha uma afetuosidade que era muito próxima, muito interessante [...] sem notícia nenhuma o Takao pega no seu joelho, falando qualquer outra coisa, e começa a tocar um ponto...ou então nas minhas costas [...] tinha um contato muito, muito, muito próximo [...]. "As Galinhas", não sei se a gente ensaiou por volta de 4, 5 ou 6 meses foi uma coisa assim "vuuum" [faz um gesto de unir as mãos] muito inesquecível mesmo...então foi essa grande experiência, esse grande fascínio de ter trabalhado com Takao [...] ele era um artista visual, era um pintor [...] Era como pra ele pincelar um Canvas [...] você tinha que viver com, quiçá essa incerteza, e se dar a isso, e de repente já estava...você tinha que usar a sua intuição [...] tinha um outro tipo de linguagem a ser explorada...ele te leva a descobrir a

[264] Ushio Amagatsu, fundador da Cia Sankai Juku.

> própria estética do espetáculo, então ele dirige, é uma direção tão forte, ao mesmo tempo, invisível.[265]

Podemos notar, nesse depoimento, que Takao buscava aproximar-se das pessoas, para além de seus aspectos profissionais, e isso também compunha sua técnica, poética e estética, fazer com que as próprias pessoas se reencontrassem consigo mesmas, com suas percepções, com suas memórias. Um mergulho profundo, como relata Ismael Ivo, deixar submergir... Ismael relata que nesses processos Takao não lhe propôs temas, mas, em geral, "muito silêncio", que permitia submergir e depurar o que surgia, e "encontrar o espaço". Carla Andrea Lima relata que esse procedimento era também muito presente nas aulas de Yoshito Ohno:

> [...] numa aula com Yoshito tinham vários alunos franceses no dia, e ele deu a primeira coisa que ele dá que é "*meet space*", e ele só fala isso pra você, encontre o espaço...e aí logo depois da primeira prática ela já começou a fazer toda uma análise crítica, e falou, falou, falou pra ele, e ele só fez assim "uhm..." virou as costas e falou "*meet space*". Né? Que eu acho que é uma tentativa um pouco de fugir dessas coisas que a gente já acha que sabe, porque às vezes leu um livro sobre o Butoh, às vezes viu um espetáculo sobre Butoh e já acha que sabe aquilo né? E aí espera a resposta do outro né? O outro falar: "Ah é isso mesmo". E o outro só faz: "Uhm. Encontre o espaço". Né? (LIMA, anexo, p. 15)

Takao ia desbravando o universo de cada pessoa, em diálogo com seu próprios universos e inquietações, com os contextos mundiais, e seus questionamentos perante a eles, trazendo temas como marginalidades, opressões. Ismael relata também a importância da afetividade nesses processos, e a tessitura de uma dramaturgia que vai se desenhando aos poucos, como uma pintura, onde apenas no final os(as) intérpretes conseguiam perceber como tudo se encaixava, destacando a intuição como elemento fundamental do processo.

No ano de 1986, Takao realiza a criação e direção geral do espetáculo "Cata-ventos", com Denilto Gomes e participação de Elmer Baumgratz, apresentado em São José do Rio Preto, São Paulo e organiza, junto a Felícia Ogawa e Ameir Barbosa, a vinda de Kazuo Ohno ao Brasil (descrito no capítulo 1).

---

[265] IVO, Ismael. In: MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno – O marginal da dança**, Documentário, 2006.

Fotografias XLII – Denilto Gomes – “Canção da Terra”

Fotografias extraídas do documentário “Takao Kusuno – O marginal da dança”, dirigido por Hideki Matsuka.

Em uma entrevista[266], transcrita no anexo dessa pesquisa, Denilto Gomes nos traz relatos sobre o processo criativo desse espetáculo, onde podemos notar a importância dos diálogos entre ele e Takao, e de suas memórias e ancestralidades na composição do trabalho, bem como os aspectos ritualísticos que se faziam presentes no mesmo.

> artes – [...] O ponto de partida para a criação do espetáculo é ele mesmo: foi conversando com Takao, narrando-lhe fatos da vida vivida, que nasceu **Cata-Ventos**.
>
> **DENILTO GOMES –** Sou neto de imigrantes espanhóis, do lado do pai, e italianos, do lado da mãe. Eram camponeses lá e vieram diretamente para o campo. Depois do campo, foram à cidade, serem operários. Então, minha história é muito fundo de quintal. Meu mundo de infância até a adolescência, foi o sítio, a horta, meus avós plantando, a lida com a terra e com os bichos.

[266] Arquivo gentilmente cedido por Haroldo Alves.
artes: CORPO E EMOÇÃO. editora artes: ltda. edição n 66 nov./dez.de 1988, de 1989. Material gentilmente cedido do arquivo pessoal de Haroldo Alves.

> Eu tratava dos bichos, de todo tipo de criação doméstica: cabrito, porco, galinha, coelho. Enfim, minha infância toda se passou dentro do quintal. E, basicamente, Cata-Ventos começou com esse universo**. A base do processo de trabalho é falar. Não só contar a minha vida no aspecto biográfico, mas a nível do que me inspira atualmente e do que me liga àquelas imagens**. Começaram a vir essas imagens do homem do campo, ligado à natureza, ao sol, à chuva, ao mato queimando. **Não pretendíamos contar uma história e sim abstrair isso tudo, tentando encontrar o inconsciente coletivo**.[...]
>
> **Começa a mexer com a barriga, com o ventre, então se manifestam coisas, que não são desta vida, mas de outras vidas. Esse aspecto divino, ritualístico, da dança era uma coisa da qual eu me aproximava intuitivamente, mas a ligação com o trabalho do Takao me fez perceber essa relação com Deus. Para mim, a dança tem o conceito da cerimônia, do ritual.** Isso agora mais do que nunca. Antes esse aspecto talvez me escapasse, o trabalho era mais demonstrativo. Agora é mais uma incorporação.
>
> artes: - E como se processou tudo isso? Você disse que conversavam...
>
> **DG** – Pois é. Sobre as ideias que surgiam, **eu improvisava, mas não tentando criar uma mímica...a sensação é mesmo de "incorporar". Assim como indígenas que dançam para a chuva, ou para curar uma doença, tentam incorporar a imagem de um deus, ou uma divindade. Acho que trago essas minhas divindades.** (GOMES, anexo, p.p. 301 e 304)

Como pudemos notar no capítulo anterior, as memórias e ancestralidades eram evocadas, não para serem representadas ou narradas, mas acessando às marcas que deixaram na carne, no modo como hoje o corpo se relaciona com o mundo, para em seguida, "abstrair isso tudo, tentando encontrar o inconsciente coletivo". Acessar ao íntimo de si, como um "microcosmos do universo", para além de si.

Em 1988 Takao realiza a remontagem desse espetáculo com Denilto Gomes e Haroldo Alves, apresentada no 20º Festival de Inverno da UFMG, Poços de Caldas, Minas Gerais, denominada "Cata ventos II". Haroldo Alves descreve experiências semelhantes em seus processos criativos com Takao, onde suas memórias eram também acessadas por Takao nos processos de criação, bem como relata uma relação intensa com os objetos cênicos, influenciando em sua corporeidade e em suas criações:

> **E:** No trabalho com Takao, em "Cataventos", antes de você era o Ismael Ivo quem fazia, mas ele nunca te pediu para olhar o trabalho dele e repetir como coreografia, não é?
> **H:** Você nem me faz essa pergunta, querida amiga Carol...
> **E:** E você comentou que ele te fazia muitas perguntas sobre sua vida, sua história...
> **H:** [...] lá é vida...o trabalho com Takao, o Butoh, é sua própria vida, você leva pro palco, dá uma lapidada pra isso virar uma ficção...
> **E:** Mas tinha um contexto não era? O Cataventos...como foi? Ele te contou um pouco como era esse contexto? Ele foi te perguntando, tirando coisas de você?
> **H:** Montar-se um espetáculo com Takao, e eu participei da montagem, desde o início, eu cheguei eles tavam no rascunho...totalmente no rascunho...então para ele montar um espetáculo, tinha-se só o nome "Cataventos". A história, nós que iriamos contar a nossa própria história [...] aí entra a direção artística dele. A luz fodida, e o Butoh tem isso, que não tem cenário, não tem nada. Aí entram os objetos de cena, que são pouquíssimos. Eu entrei, eu tinha 3 cenas que eu entrava com objeto de cena. Uma era eu puxando várias galinhas vivas,

> puxando, atravessava sempre numa diagonal [...] na hora que eu saia lá era o solo do Denilto, o Denilto saia, era o meu solo, aí o Denilto passava com alguma coisa. Então as minhas passadas, as minhas entradas, para dar tempo para ter o solo do Denilto, para ter as emendas. Eu tive 3 entradas, uma com galinha, outra com caibo, sabe o que é um caibo? Caibo é esse que tem na casa de pau a pique, aquele que põe no meio, pesado mesmo.
>
> Outra coisa legal que aprendi com ele, nada tem que ser falso. Tipo, vai ter uma cena, Carol, eu quero que você carregue uma pedra. "Ah, vamos procurar o artista fulano de tal, ele sabe fazer, ele faz umas pedras de isopor"...fodeu, porque é difícil você mentir, agora a verdade é fácil. Você pegar a pedra, fingir que aquilo ali é pesado eu não consigo, eu consigo sim pegar a pedra. Então por isso que eu tô falando e vou falar várias vezes, se torna muito fácil, porque tem que ser verdade, não pode ser falso.
>
> Então era dessa forma, eu entrava com um caibo cheio de velas acesas, punha aqui (ombro) e aquilo ali me machucava, e andando na caminhada de Butoh né? Que você anda 300 horas pra dar meio passo. Então eu saia lá do outro lado, aí todo mundo achava bonito aquilo, que era aquela...pra você levar um negócio pesado no seu corpo se arrastando, então, assim, eu molhava, e aí caia cera da vela, e quanto mais caia mais me fortalecia sabe?
>
> E a outra os balões, eu entrava um homem bexiga, com o corpo todo coberto de bexiga [...] os balões coloridos [...] eu vinha numa diagonal, e na hora que eu chegava no centro, eu caminhava, pra eu sair da diagonal, eu saia aqui, e aí eu começava, eu mesmo, a estourar todas as bexigas do meu próprio corpo, então a coreografia era essa: sem usar as mãos, o próprio corpo que de alguma forma tinha que estourar essas bexigas. Então isso aí não tem como coreografar, e não tem como ensinar. Não tem como ensinar alguém a arrebentar um balão, é você arrebentar do jeito que você sabe. [...]
>
> **E:** E foi você quem trouxe as ideias das imagens das cenas?
>
> **H:** Não, todas as ideias eram ideias dele, que ele colocava para eu executar com o meu corpo [...]
>
> É, aí rolava história...Tinha dia que a gente chegava não tinha, aliás, tinha, mais do que ensaio, porque a gente conversava, pra gente conhecer. Não ia já chegando e...não, conversava...terminava de conversar ali ia lanchar, que eu achava ótimo. A gente ficava horas e horas comendo, conversando, pra se conhecer. E a mesa [...] era uma mesa gigante cheia de coisinhas que você pega e come sozinho, mas não é pra você comer sozinho, é tudo, é um pra cada um. Você não vai comer só azeitona. Então nós íamos pra lá e ficávamos comendo, bebendo, muito vinho, queijo...então era assim os nossos encontros... (ALVES, anexo, p.256-258)

No trabalho com Haroldo Alves houve também muitos diálogos, aproximações, convívio e afetividade intensos, que compunham a poética do trabalho, que se realizava, como no *shugyo*, em uma continuidade da vida, do treinamento de entrega e verdade, realizado nos ensaios e no convívio. Takao Kusuno leva a Haroldo Alves imagens e situações para que o dançarino, com seu próprio corpo e sua própria experiência, descobrisse, a cada dia, como vivenciá-las, para além do que como executá-las. Takao propunha objetos, e relações com os mesmos, que traziam, em si, uma carga simbólica potente, bem como desafiavam, provocavam dificuldades, estados, sentimentos e sensações.

A maneira como Takao propunha essas relações com os objetos me remete à ideia de programa performativo, criada pela pesquisadora, performer e professora Eleonora

Fabião. O programa performativo propõe a definição de ações precisas, criadas a partir de verbos no infinito (como atravessar o palco lentamente, carregando um pesado caibo com velas acesas pingando no corpo), que provoquem, de algum modo, o(a/e) performer, e o ambiente onde irão se realizar as ações.

> Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. [...] Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. (FABIÃO, 2015, p.4)

Ressalta-se uma diferença - o programa performativo, e as performances, são realizadas sem ensaios; os espetáculos de Takao eram ensaiados, porém, a proposta era de que fossem, a cada dia vivenciados, não representados, aprofundando as relações nessas repetições. Recordo também que o início da carreira artística de Takao foi como performer, além de artista visual e cenógrafo. Muitos elementos do trabalho de Takao podem levar a diálogos com a performance (a serem aprofundados em novas pesquisas), como o intenso e indistinguível imbricamento arte-vida, o sentido de rito, presente em todos os espetáculos, na busca por uma relação de proximidade com o público, concebida a partir da escolha dos espaços, e de sonoridades, iluminações e composições cênicas que geravam estados em criadores(as) e público. A noção de rito é bastante nítida em "*Yukon* – Bodas da Ilusão", onde realiza-se, em uma única apresentação, o casamento de Takao e Felícia pós morte, e em "O Olho do Tamanduá", onde elementos do rito Xavante *wanaridobé* compõem a cena. A relação viva com os figurinos, costurados pelos(as) próprios(as) dançarinos(as), preenchidos de memórias, muitas vezes de ancestralidades, tudo isso compunha, em cena, um acontecimento. Todo o trabalho de Takao fazia com que a cena se realizasse, muito além de uma representação, em um lugar de performatividade. A experiência estava sendo vivida ali, naquele instante, naquele contexto, espaço-público, de maneira única e real, e, a meu ver, as relações com os objetos de cena, figurinos e iluminação eram parte fundamental dessa possibilidade. Recordo-me de Dorothy dizer-me, em um de nossos primeiros encontros, que era atriz, dançarina e performer, porém, que optava por denominar-se como performer, pois o que fazia, como artista, não era uma representação, e sim, vida sendo vivida, arte-vida.

Podemos notar, também, que, na composição de "Cataventos II", um novo espetáculo se criou a partir do encontro com Haroldo, e assim o eram todas as remontagens de Takao. Tudo isso parecia muito condizente à ética e poética de trabalho de Takao, e ao Butoh.

Também em 1988, Takao assina a direção geral do espetáculo "Quando somem as borboletas", encenado por Maura Baiocchi, na Fundação Nacional de Brasília. Não encontro registros desse espetáculo, e parece ter havido um desencontro entre Maura e Takao. Após tomar conhecimento desse fato, me parece que próprio título do espetáculo poderia, de algum modo, trazer uma alusão esse acontecimento, tendo em vista que borboletas e metamorfoses revelavam importante presença nos trabalhos de Takao. Pergunto a Cícero sobre esse encontro e ele nos traz as seguintes reflexões, que considerei importante de serem trazidas pois nos ajudam a adentrar ao Butoh de Takao, e às diversidades nas vivências do Butoh de cada subjetividade:

> Sim, eles tiveram um encontro, mas as ideias foram diferentes...porque a Maura Baioch, ela trabalha um Butoh que ela depois bebeu lá no Japão [...] um Butoh que desconstrói a imagem humana, descontrói o corpo, aquilo que te segura [...] **O Takao tem essa questão da forma, tem também a questão do erótico, mas o erótico não tão assim de qualquer jeito...** É porque ela trabalha muito com essa questão da difusão [...] não conheço tanto o trabalho dela, mas uma impressão de algo da psicanálise, esquizoanálise, me parece...então ela bebe muito dessa coisa da expressão alemã também, misturado com um esquizo que traz uma outra estética de um corpo que se transfigura, que se desmancha, que se decompõe em qualquer outra coisa, ela tem muito isso [...] para o Takao não, o Takao ele já acha que tem que ter uma moldura também, é preciso ter uma moldura para que veja melhor aquela imagem, **dê um tempo para aquela imagem conversar, depois que terminar aquele diálogo, aí sim, se vai para um outro...então o Takao tem muito essa questão do tempo... o tempo é muito importante**. É como se o corpo para Maura Baioch, se adaptasse a todas as formas...é como se o corpo se colocasse dentro de uma folhagem, digamos assim, e o corpo está na folha, ela tem muito esse lugar... O Takao ao mesmo tempo tem uma coisa assim: além de ter o formato humano, tem também o da natureza sim, mas a natureza, ela nos ajuda ao encontro de nós mesmos...então tem esse lugar que é bem delicado do Butoh. (MENDES, anexo, p.p.237-238)

Forma-não-forma, metamorfoses, corporificar a experiência, corpo de carne, dentro e fora de si, o *Ma*...de acordo com as reflexões de Cícero, Takao e Maura pareciam, de algum modo, divergir nas percepções de ambos sobre o Butoh. Adentrar a essas diferentes percepções exigiria uma pesquisa mais aprofundada, que não é o objetivo dessa pesquisa, mas, diante das reflexões acima, parecia estar no *Ma* essa diferença. Segundo Cícero, Takao prezava que as imagens tivessem seu tempo de constituir-se, e de dizer o que

precisavam, em sua dança, antes de desfazer-se e vivenciar novo *Ma*, na descoberta da nova imagem.

Cícero Mendes nos apresenta, no depoimento acima, um tema relevante no Butoh de Takao Kusuno, e que também o era no Butoh de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno: o erotismo.

3.1. O erotismo

Opto por trazer esse tema, tão inerente ao entendimento do Butoh como filosofia, destacado do capítulo 2, devido ao fato de que o mesmo precisava de prólogos e posfácios muito arraigados a questões relativas aos espetáculos, para se fazer presente. Acerca desse tema, Felícia Ogawa reflete:

> O crítico Fumiaki Nakamura assim se manifesta sobre a primeira fase do Butoh, a dos anos 60: "O Butoh dos anos 60 foi praticamente o rompimento com conceitos de dança. O corpo em si era o ponto central da busca. Não era um meio mas um fim em si mesmo, na transmissão da filosofia nela contida. Para Hijikata, o corpo não devia ser utilizado para transmitir ideias mas para ser questionado e recriado através da linguagem do erotismo e da violência. Nesta época, o Butoh era denominado "Dança das Trevas". (NORONHA, 2017, p.203)

Ao longo de nossas entrevistas o erotismo foi apontado como algo relevante nos processos de criação de Takao por Cícero Mendes, Emilie Sugai e Sérgio Pupo.

Cícero revela que o erotismo foi trabalhado com ele por Takao por meio da dissolução de tabus relacionados ao corpo, propondo-lhe a experimentação de uma relação com corpo nu semelhante à das crianças, que não o julgam por perspectivas da moral, da igreja, do pecado:

> [...] o meu processo do erotismo com Takao, assim...Vixe Maria...**foi de grande vergonha para mim, assim, me despir**, sabe? Até um ponto que ele falava assim: "**Não se veja como um adulto, se veja como um menino, como uma criança, pega uma imagem sua de criança**". Então ele traz um erotismo, mas **um erotismo onde posso descolar do, vamos dizer assim, do erótico, do que não pode mostrar, dessa moral, desse erótico da moral, para ir para um erótico de expressão, gestos**....
>
> Então o processo do Takao comigo foi assim: **se despir, como um...sem ter vergonha, sabe uma criança?** Um erotismo sem ser comedido, sem estar ali todo comedido...não! Se dispõe! E isso, e **não pensar nisso...busca uma expressão, buscar um lugar do erótico, mas não é eu mostrar a bunda**, entende o que eu tô querendo te dizer? [...] **transpassa esse erotismo, digamos assim, esse erotismo domesticado sabe**? Entende? É isso. Então, a criança, **a**

gente vai ter um erotismo domesticado, domesticado pelo pecado, pela igreja, entende? Então, se colocar num erotismo sem ser domesticado. Uma liberdade, mas uma liberdade sem ser domesticada... [...]

O que eu entendi de um erotismo no Butoh, como foi a minha primeira vez, que fiquei pelado na frente do Takao, onde **pintava o corpo, colocar o *fundoshi*...o meu ritual foi diferente, em relação ao erótico artístico**...foi **um caminho pessoal, do meu erótico pessoal, domesticado, e quando eu saio do domesticado pessoal eu vou para um erótico, onde sou erótico, mas eu não imponho o erotismo** entende? Tem um sentido, tem um trabalho, não é assim deliberado gratuitamente... [...] **aquele erotismo ele é cerimonial**, ele é cerimonial...

CA: E essa coisa de ele pedir para você vestir o *fundoshi*? E se pintar de branco, ele que te pediu? Como foi? Era uma parte do processo?

CM: É, **isso faz parte do processo, mas com o tempo**, viu Carol? Não é já chegando e pintando não...É c**omo se a gente, Carol, fosse ficando pelado, pelado**...todo esse processo de domesticação para quando você entrar no palco, esse corpo, e até mesmo esse erotismo, não é um erotismo. **"Cícero, não é um erótico Cícero, entende? Mas a própria força erótica, que não tem a quem...tá entendendo?**"

Também tem uma questão de ser careca, sem cabelo né?

CA: Ele chegou a te pedir para tirar?

CM: Não, ele não pedia. Ele falava: "Não, não precisa", mas eu sempre gostei de cabelo curto, eu gosto de me experimentar, ver outras imagens de mim mesmo...e era engraçado porque **para o Takao, quando a gente entra em um corpo de intensidade pelo *suriashi*, eu não tenho mais um corpo de Cícero, eu não tenho mais a cara de Cícero**, entende?

E eu me experimentei assim, careca, e é exatamente isso, quebra a cara de Cícero...**como se nosso corpo fosse emprestado para os sujeitos artísticos de múltiplas almas né**? Esses **afetos que atravessam que são as memórias que não são minhas, mas nesse corpo de intensidades elas me tocam e eu consigo dizer, através de mim, ela consegue falar através de mim, através desse corpo de intensidades né?**

Então, **o erotismo também é isso...e aí é um caminho que talvez é um caminho de fluir todas essas almas, que ele chama...o Kazuo Ohno chama né? Junta a força do erotismo**...

CA: Com essas outras forças que você se deixa atravessar né?

CM: Exatamente...é como, Carol, se no erotismo, **o corpo ele é primeiro, entende? Passa por ele, ele é primeiro, e aí vai se transfigurando, transfigurando, enfim**...

C: Achei interessante você dizer que esse processo de se desnudar e se pintar ele é mais pra frente no processo né? Porque lembro do Sergio contando que na audição que fez ele ficou sem graça porque tinham vários bailarinos profissionais, de várias Cias profissionais, e que chegou um bailarino que foi indicado por alguém e que estava todo depilado, de cabelo raspado, e não foi isso o que chamou a atenção do Takao, porque não era por uma estética...**era por um processo de desconstrução, então não adiantava a pessoa procurar por meio de uma estética, chegar lá com toda a estética, e sem a abertura para a pesquisa que interessava a ele não é**?

CM: Exatamente, porque **é uma estética importante, mas não é uma estética já domesticada, não é domesticada, mas como eu posso dizer...a Felícia fala que é uma técnica que não tem técnica...** Eu não entendo ainda muito bem essa dualidade dela...Mas é exatamente isso, o Serginho mesmo quando veio foi difícil, foi muito difícil ele entender um outro lugar do seu próprio corpo. Então eu fui entendo que meu corpo tem vários lugares. **O erotismo não é só num corpo pelado, mas o erotismo tá num dedo, tá nos braços...entende? Então tá tudo ali, não tem nada separado, tá completo...**

Então é isso, mas pra chegar nesse nível é um processo viu? **É um processo de ir a um nível mais sutil**, entende? **Então se for ver Emilie dançando o Butoh, ou se você ver as meninas dançando de seios, ou sem vestes assim...nossa, aquilo ali, vamos dizer assim, eu estou no erótico mas eu não**

> **estou no erótico...eu sou erótico mas eu não estou no erotismo...**entende?
> **CA:** Ele foi trabalhando com ela o erotismo, nesse lugar de talvez ela também parar de se esconder, talvez, e deixar passar outras coisas...fiquei pensando se era isso...
> **CM:** Exatamente... Então, assim, aí a partir de mim, **essa questão do corpo e do erotismo para mim foi assim, ele sempre desenvolveu o erotismo a partir de uma criança**. (MENDES, anexo, p. 237- 240)

O erotismo de uma criança. O rito. Takao parecia provocar Cícero a compreender, na relação com o próprio corpo - o rito. Para além de um "erotismo domesticado", "não é um erótico", "mas a própria força erótica, que não tem a quem", "anulação de si"; um nu desarmado, orgânico, liberto de conceitos, como o da infância. Cícero descreve o processo que vivenciou até o momento de desnudar-se, pintar-se, vestir o *fundoshi*, raspar a cabeça. Um processo que o levou a permitir que seu próprio corpo deixasse de ser "seu" e estivesse aberto às transformações. O "caminho de fluir todas essas almas". O mutável e o imutável...o efêmero...

Sergio Pupo relata ter vivenciado um processo semelhante na criação de uma de suas cenas, junto a Ricardo Iazzetta, em "Quimera". Como Cícero, Sergio também parecia ter dificuldades em relação a seu corpo nu, em cena. Takao mostrou a ele imagens de nus hospitalares, e em situações de vulnerabilidade (que se relacionavam ao contexto do espetáculo), a partir de um livro que havia ganho de Carlotta Ikeda. A partir dessas imagens, Takao sugeriu a Sergio e a Zetta que realizassem a mesma improvisação que já vinham experienciando a algum tempo: "médico-paciente", porém nus. Nesse momento, a própria vergonha de estar nu, o desconforto de Sergio nessa situação, gerou a transformação e a potência que se fazia necessária à cena.

"Quimera", dentre outros assuntos, abordava os contextos hospitalares, que estavam sendo vivenciados por Takao. Havia ali um questionamento sobre a passividade do corpo do "paciente", de fato passivo diante de tantas intervenções, e muitas vezes exposto a tratamentos desagradáveis e situações constrangedoras, sem os devidos cuidados. Sergio compreende a ressignificação que vivenciou a partir do erotismo, e do desafio proposto por Takao, como uma experiência do *Ma*, um espaço entre, que transformou seu processo de criação:

> [...] essa coisa de dificultar o trabalho do bailarino para ele sair do seu lugar comum, sair da sua zona de conforto, sair da forma... Nesse dia ele mostrou pra gente um livro que ele ganhou da Carlotta Ikeda. Ele mandou essa foto [com o Papa, descrita acima, enviada à Carlotta Ikeda] e recebeu dela um livro de fotos [...] e tinham cenas bem fortes desse fotógrafo de pessoas... de homens, principalmente, **em situação de muita fragilidade corporal. O nu aparecia**

> **bem como uma situação de desfiguração, de grotesco, quase como aquela imagem do nu hospitalar, que não é o nu apolíneo, grego. O nu hospitalar é um outro nu, né, um nu disforme. E isso atraiu muito, pra ele fez um link. E ele pediu pra gente improvisar, eu e o Zetta, sem roupa.** Naquela primeira improvisação, que a gente tava muito sem jeito, a gente foi pra ensaiar, com a nossa roupa de ensaio. "Mas agora Takao?". "É, é, agora pode tirar a roupa aí?". Tá bom. Aí eu olhei pra Emilie e pra Key. A gente tirou a roupa, e a gente começou a improvisar. E **aquele desconforto foi essencial para a cena**. De vez em quando, na temporada que a gente ficou apresentando um dia seguido do outro, lá no Sesc Anchieta, que é o Sesc CPT, do Antunes filho, Takao às vezes dava um retorno, um feedback pra gente sobre o espetáculo, e ele falava: "Oh, **lembra daquele desconforto. De vergonha... Lembra de sentir vergonha de tá nu".**
>
> Então o *Ma* tá em tantas coisas sutis...E eu acho que ele sabia**, ele era um mestre de como acessar essas coisas, isso sem dúvida ele era, um mestre de como acessar essas coisas dentro da gente...**Ele era um mestre em saber como... Porque às vezes você tem claro isso, mas como você pede isso de uma outra pessoa, que não é você, que tem outra história... Então ele chegava nisso na gente. (PUPO, anexo, p.p. 145-146)

.

Abaixo segue o mesmo processo na percepção de Zetta, na qual não existia um tabu sobre o corpo, porém, a cena para ele foi também profundamente modificada e tornou-se *Ma* e Butoh a partir dessa experiência:

> Eu lembro que eu fazia um duo com Serginho...esse menino, que é um cara super legal, que tinha acabado de sair da ECA, e nunca tinha feito nada assim... porque ele queria alguém meio *Naif*, como Hideki falou. E acho que durante 6 ou 7 meses ele falava, toda semana tinha duas ou três vezes que eu e o Serginho tínhamos que improvisar. E ele falava; "Ricardo Zetta, Sérgio...médico-paciente". Não falava quem era o médico, quem era o paciente, nada disso, só "médico-paciente". Depois nem falava mais, a gente já sabia que era médico-paciente, e assim, toda semana, 2, 3 vezes por semana [...]. E depois de uns 5, 6 meses, um dia ele falou Ricardo, Sérgio, agora, e a gente ia começar e ele falou: "tira roupa". Aí a gente tirou a roupa, e aí a gente fez o dueto ali. E eu achei que tinha ido super legal, aí eu falei, quando acabou: "Peraí Takao, agora a gente vai formalizar isso aqui". Aí falei com Serginho, e ele só ficou olhando: "Serginho, como foi mesmo? Você veio pra cá, eu fui pra cá...". A gente relembrou tudo que tinha acontecido e dali em diante ficou isso, ficou essa forma. Ele deu um toquinho outro toquinho... Mas ele não falou hora nenhuma: "bom...mau...", nada. E também, depois de 6 meses eu decidi uma coisa assim, naquele momento, porque eu achei que tinha sido super forte, e aí a questão formal ficou resolvida de alguma maneira né? Então foi isso...eu tava lá...(IAZZETTA, anexo, p. 211)

Curioso notar que, de modo oposto, o erotismo é trazido por Takao à Cícero em uma via de desconstruir os tabus em relação ao corpo, e com Sérgio, as próprias sensações de vergonha e desconforto foram as vias de acesso às emoções que interessavam a Takao nessa cena. Percebemos também a fusão entre emoções e investigações do subjetivo (a experiência de Sergio nessa descoberta) e do coletivo (as relações de poder e desconforto existentes nos ambientes hospitalares).

O erotismo, trabalhado por Takao com Sergio e Cícero a partir do ato de desnudar-se, foi abordado de modo oposto com Emilie Sugai: no ato de vestir-se. Sergio Pupo (anexo, p. 152) reflete sobre tais processos:

> [...] ele também trazia muito a ideia de Eros... do erótico...Takao trabalhava demais com essa ideia também...da morte e do erótico, se contrapondo e se complementando. Então ele tinha a ideia do erótico como uma ideia sempre presente na dança, e na relação que acontece de dança e cena entre todas essas figuras que transitam no "Quimera", e eu percebo que também nos outros espetáculos. No "O Olho do Tamanduá" existe o elemento do erótico, tanto do erótico do feminino, como do masculino, quanto do erótico do feminino com o feminino, quanto do erótico masculino com o masculino, do erótico do feminino com o masculino.
>
> Uma cena do erótico do feminino, por exemplo, tem uma cena que eu acho bem erótica, da Emilie dançando com o quimono no Quimera, um solo da Emilie. Ela sozinha. Acho bem erótica aquela cena. Takao trabalha isso de uma forma bem sutil...Uma penumbra...o quimono escondendo o corpo da Emilie...vários momentos em que o erótico às vezes aparece no pescoço, em pequenos pedaços do corpo que se insinuam... Ele detestava a insinuação desvelada, evidente, óbvia do erótico...A insinuação, que para ele era mais vulgar, mas ele explorava aspectos sutis do erótico. Então o Eros para ele era uma orientação que ele dava muitas vezes pra gente junto com a coisa da morte e da ancestralidade. Então eu acho que para alguns dos intérpretes ele trabalhava mais a ideia da ancestralidade e para outros mais a ideia do erótico

Emilie relata que vivenciava a experiência do corpo nu de um modo completamente desapegado, sem ter consciência do próprio erotismo e da beleza que existiam em sua corporeidade, e, de modo oposto, o erotismo foi trabalhado com Emilie a vestindo.

No espetáculo "O Olho do Tamanduá" essa transformação se inicia. Emilie começa o espetáculo vestida de uma pequena tanga (como todos os outros integrantes, com exceção de Dorothy), e dança, junto a Patrícia, a experiência de um corpo-bicho, os "tamanduazinhos".

Fotografias XLIII – "O Olho do Tamanduá"

Cena inicial

"Tamanduazinhos" - Emilie Sugai e Patrícia Noronha
Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo "O Olho do Tamanduá"

Patrícia Noronha descreve abaixo o processo de descoberta dos "tamanduazinhos" por ela e Emilie, a partir da direção de Takao, onde podemos notar a presença do rito, da morte, e a transição entre a "imitação" e a metamorfose, que se deu por via das palavras-imagens, "sonhos do espírito".

> **Com esse tema de fazer os animais nasceram as cenas dos tamanduazinhos** e os **bichinhos da cena em que Dorothy Lenner maneja um chicote, que seria, por sua vez, a língua do tamanduá**. [...] Lembro-me muito bem do processo de criação e de quando começou a nascer a cena. Foi num dia em que ensaiávamos no Centro Cultural São Paulo**. Estávamos todos na sala de ensaio fazendo animais, Takao e Felícia nos assistiam em todos os sentidos**. Eu e Emilie **imitávamos** cachorro fazendo xixi no poste, na parede, enfim... **Nesse momento Takao começou a nos dirigir**, disse para levantarmos cada vez mais a perna e desprendermos as patas da frente do chão. A cada ensaio ele ia construindo os tamanduazinhos. Pedia que nós trabalhássemos encaixes entre nós duas, ***suriashi* rápido com paradas bruscas e suspensas (*Ma*).** Cada vez **pedia que dobrássemos ainda mais os joelhos**. Pediu para colocarmos a coluna cada vez mais inclinada para frente, até ficar paralela ao chão, e assim por diante. Aos poucos ele foi viajando na cena e trazendo outras referências. **Disse que eu e Emilie éramos índias, que eu era a mamãe índia e ela a menina. Quando rodeamos o Tamanduá disse que éramos os anjos-tamanduás que vieram para levá-lo embora. Pediu para, antes de o levarmos, dançarmos em volta dele, num cerimonial de ritualização de sua saída.** Aos poucos, a partir de improvisações, fomos criando a coreografia, descartando coisas e criando outras. **Fomos pesquisando e trazendo danças de rituais indígenas que marcavam a passagem da menina para a mulher (tal ritual acontece quando a menina menstrua). Fomos transformando essas danças com a linguagem proposta por Takao.** À medida que íamos improvisando, Takao selecionava ou descartava o que queria. Fomos definindo e "fixando" a coreografia, que deveria ser repetida a cada ensaio, a cada apresentação. Algumas mudanças foram feitas durante as apresentações. No início eu e Emilie ficávamos juntas no momento que levantávamos a perna direita bem alto, depois Takao nos separou. E assim nasceu a cena (NORONHA, 2017, p.p.210-211)

Interessante notar o modo como, a partir dos desafios propostos às próprias corporeidades de Emilie e Patrícia, a **imitação** de cachorros transformou-se na **vivência** dos tamanduás. Takao evoca também imagens que geravam afetos, lhes colocavam em experiência, e lhes aproximavam do universo indígena que estava sendo trabalhado: mãe e filha indígenas; um rito de passagem, onde ancestrais tamanduás, "anjos", vinham levar o tamanduá presente na cena (na espiritualidade de muitos dos povos indígenas podemos notar relatos de experiências da metamorfose corpo-animal, bem como da dança dos espíritos dos(as/es) ancestrais).

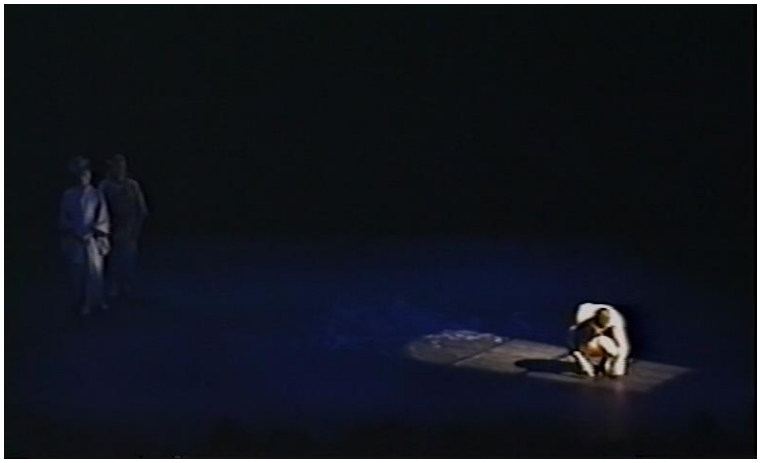
Até esse momento, o nu de Emilie em cena parecia vazio de uma conotação erótica, corpo transformado em bicho, e corpo dos ritos indígenas, onde o ato de estar nu, natural e orgânico, não denota, por si mesmo, relações com o erotismo:

> [...] eu não tinha o menor problema, meu corpo era corpo. [...] Tanto que todos os nus que fiz todo mundo fala, "nossa, que bonito", não tem nada desse lugar do erótico. Meu erótico era outro. Não sei se estou usando a palavra certa...mas estou sim. Acho que quando falo do erotismo as pessoas entendem uma coisa talvez mais de provocação... (SUGAI, anexo, p. 60)

Em uma das cenas seguintes, Eros Leme dança dentro dos limites da imagem de uma janela, construída por efeitos de gobos na iluminação. Emilie Sugai surge em cena, vestida com um quimono branco, junto à Dorothy Lenner (que vivencia a Mãe Terra).

Antes de adentrar às questões da cena de Emilie, me parece necessário dizer sobre a cena de Eros, que se entrelaça a ela. Essa cena tocou-me profundamente e parecia, como todo o espetáculo, trazer uma crítica social consistente e profunda. Eros dançava dentro de uma janela, que poderia ser um portal ou uma prisão, mas parecia ser vivida por ele como prisão.

Fotografia XLIV - Eros Leme, Emilie Sugai e Dorothy Lenner



Fotografia extraída de vídeo do espetáculo "O Olho do Tamanduá"

A cena de Eros me fez refletir sobre os individualismos da branquitude. Ao longo das cenas, eram nítidos gestos que demonstravam relações de reconhecimento e afeto entre Marco Xavier (homem negro), Siridiwê Xavante (homem indígena, pertencente ao povo Xavante) e Emilie Sugai (mulher oriental). Siridiwê acompanhava, de modo cúmplice, à cena de Marco Xavier (descrita no capítulo anterior), e há um belo e sutil encontro entre Siridiwê e Emilie, quando ambos se cruzam, em suas caminhadas. Eros, ao cruzar-se com Emilie, parecia não lhe ver. Eros parecia preso em seu próprio universo, como um reflexo da branquitude, que ao isolar-se em seus privilégios, e por meio deles, prende, domina e explora a outros povos, e assim, prende e prejudica também a si mesma.

Fotografias XLV - Emilie Sugai, Eros Leme, Siridiwê Xavante

Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”

Eros Leme relata sobre essa cena:

“Eu fazia um menino, que se desencontrava de sua suposta noiva e dançava um solo sobre a dor desse desencontro. Essa leitura era a que eu fazia, mas nada era dito assim de forma clara.”

Solidão, desencontro... as imagens de Takao trazem abertura a diferentes sentimentos e percepções, mas parece sempre haver algo semelhante, que faz nos encontrarmo-nos, em nossas percepções delas, e também entre nós.

Retornando à imagem de Emilie, que se faz presente junto à cena de Eros: Emilie surge, no canto esquerdo do palco (visão do público) com um quimono, branco por fora e vermelho por dentro, que Dorothy aos poucos retira e segura em suas mãos durante um tempo, por meio do qual é possível notar o vermelho que há em seu interior.

Fotografias XLVI – Emilie Sugai, Dorothy Lenner e Eros Leme

Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”

Em toda essa cena o *Ma* me parece muito presente. Desde o modo como Dorothy se aproxima, a como retira o quimono de Emilie, e como se afasta...O quimono vermelho nesse instante, nas mãos de Dorothy, me remete à imagem de um toureiro, a tourear com instintos e emoções de Emilie. A provocar, de modo muito sutil, para que venham à tona. Como o convite do toureiro ao ataque do touro, que se dá pelo vermelho do tecido que o provoca. Eros preso em cena.

O longo trabalho que Takao seguirá realizando com Emilie, sobre o erotismo, inicia-se em uma cena na qual Eros (nome real) está preso entre grades, que eram também janelas e portais.

Takao parecia escolher com muito cuidado a simbologia dos elementos das cenas, e conceber com zelo e sensibilidade a tessitura de suas dramaturgias, em processos de

imenso cultivo, *shugyo*, arte-vida. Considero potente, também, observar que ele não levava os(as) criadores(as) a racionalizações sobre tais elementos, não os explicava ou induzia suas interpretações, apenas provocava-os(as) a vivenciá-los, fisicalizá-los, e encontrar neles seus próprios afetos e transformações.

O quimono com o qual Emilie dançava era de sua avó. Um quimono em cor clara, que Takao lhe pede que costure, pessoalmente, a parte vermelha em seu interior. Um figurino vivo, repleto de memórias, evocando sua ancestralidade, transformando-a. Seguem relatos de Emillie sobre esse trabalho:

> [...] no "O Olho do Tamanduá", a gente dança nu, mas tem um momento que tenho um quimono [...] é um quimono meu, da minha Vó, que ele pediu pra eu colocar dentro uma coisa vermelha. Ele tá do avesso, a parte interna dele ficou vermelha, que eu que costurei, que ele pediu, e por fora ele é mais branco, creme. Então aqui já tinha o quimono do corpo japonês, só que eu não dançava com ele. E o outro quimono era um quimono japonês, que eu já trabalhei mais. Eu fazia uma caminhada e Dorothy tirava o quimono pra mim e ela que levava embora... (SUGAI, anexo, p.59)

Segue-se à cena de Eros Leme e Emilie Sugai a dança a Primavera (relatada no capítulo anterior), de Patrícia Noronha– momento da fertilidade da terra. Emilie e Dorothy surgem ao final dela, dessa vez no canto direito do palco (visão do público). Dorothy surge novamente atrás de Emilie, vestida com uma capa escura, impostando as mãos sobre ela...evocando-a a acessar suas sombras? Emilie então dança em direção à Primavera...e em seguida, move-se como que buscando a luz, depois, às sombras:

Fotografias XLVII – Emilie Sugai, Dorothy Lenner e Patrícia Noronha

Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”

Em “Quimera”, Emilie dança com um quimono vermelho, que ganhou de Takao. Era um quimono de um performer, amigo de Takao, que veio ao Brasil apresentar uma performance radical, onde pendura-se em cordas:

> [...] tinha uma cena que eu fazia com um quimono vermelho. Esse quimono me acompanha até hoje. O quimono vermelho foi doação de um performer,

> amigo do Takao, que veio do Japão para o Brasil, ele se pendura em cordas, ele fez no centro cultural essa performance, e teve também na Bienal de Artes, também eu acho que trazido pelo Takao...nesse período que ele veio ele usava um quimono, e ele me deu de presente, super bonito. E com esse quimono...Depois a Felícia faleceu e eu ganhei a bolsa vitae, e Takao era meu orientador, meu diretor, ele estava me ajudando na pesquisa da bolsa, e a um dado momento comecei a trabalhar com o quimono, e o Marco Xavier junto, que tocava o sino pra mim, um sino tibetano...E eu fazia todo um desenvolvimento com esse quimono vermelho. Esse quimono vermelho então ele me acompanha antes, e daí a gente vai trazer ele no "Quimera", de uma outra forma, super poética [...] ele ia aos poucos fazendo o roteiro...então em um dado momento ele me falou: "Olha, agora aqui tem um espelho" (imaginário, de uma imagem que você cria em cena, como se tivesse olhando para um espelho). Outra hora ele me mostrou uma foto da Carlotta Ikeda e disse: "Olha as mãos dela". E o quimono veio de uma história de minha pesquisa sobre o erotismo. Então isso tudo vai se misturando nessa nova cena.
> (SUGAI, anexo, p.p. 56-57)

Fotografias XLVIII - Emilie Sugai

Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “Quimera – o anjo vai voando”

As imagens revelam nuances e contradições nos sentimentos corporificados. O efêmero, as transformações...

Emilie (anexo, p.58) relata que Takao observava bastante aos(às) dançarinos(as), e assim, percebia o modo como ela lidava com seu próprio corpo: “eu era muito esfarrapada [...] não me importava com roupa, com nada assim, com o aspecto”. Takao parece inserir a percepção de rito nas relações de Emilie com seu próprio corpo, como fez com Cícero Mendes, e despertar suas percepções sobre sutilezas em seu corpo. Takao sugere a Emilie começar a ver filmes e imagens japonesas, e, parece assim, abrir seu olhar e sua sensibilidade para a beleza do corpo japonês.

> [...] ele observava muito quem eram as pessoas que tavam com ele...e eu era muito distraída...uma pessoa distraída...então a pessoa fica te olhando muito e você não percebe, e claro, a pessoa tá observando, tá vendo quem é você, de onde você veio...então todas essas informações o Takao tinha sobre mim...porque eu me comportava desse jeito [...] eu andava assim, com uma camiseta rasgada, tipo bailarina mesmo [...] não tinha nenhuma beleza, cabelo preso...Então **foi sendo introduzido assim, homeopaticamente, uma coisa de sensibilidade, de beleza...de “ah, o corpo japonês”** [...] E então pra mim foi esse caminho, porque para outros, cada um vai falar a sua trajetória...
> **E:** ...que era buscar sua ancestralidade e também ver a beleza no que é o seu diferencial...

> **Em:** É...tanto que na bolsa vitae, ele ainda era vivo, e eu fiz um trabalho que era assim: "eu sou brasileira ou sou japonesa?". Como um questionamento poético. Então era o meu corpo brasileiro e o meu corpo japonês. Eu tentei na bolsa vitae trabalhar essa pesquisa, do que era quase como resposta ao Takao, porque ele falava: "Você tem sangue japonês". [...] sou neta de japonês, não sou mestiça. Então ele ficava falando isso. [...] a minha geração, que é a terceira geração, é a geração que queria se afirmar como brasileiros não como japoneses [...] Meus irmãos, por exemplo, não têm nenhum conhecimento sobre a cultura japonesa. E essa história minha vem talvez dos meus avós e do Takao. (SUGAI, anexo, p.p. 58-59)

Takao acessou em Emilie, simultaneamente, erotismo e ancestralidade. O espetáculo "Tabi", concebido por Emilie em 2002, ano seguinte à morte de Takao Kusuno, parece trazer, de modo intenso, o erotismo e revelar as transformações, vivenciadas em seu corpo ao longo desses anos de trabalhos com Takao. Sinto uma continuidade, e me reconheço, enquanto mulher, ainda mais nesse trabalho. Tive acesso a pequenos trechos, presentes em seu site e instagram (@nucleotabi). Ao ver suas imagens, sinto a dor e a delícia de adentrar às sombras, ao erotismo, à vida e à morte no corpo, diante dos tabus e opressões impostos culturalmente aos corpos femininos. O Butoh de Hijikata parecia também se fazer presente ali. Em "Tabi", Emilie desbrava, se arrisca. Movimentos amplos, e também reclusos, com sapatos de salto e um terno, que deixa as costas nuas. Masculino e feminino. A força de um batuque...o ventre...e a necessidade de recolher-se, diante de tudo isso, no colo de Dorothy.

Fotografias XLIX - Emilie Sugai

Fotografias extraídas do site de Emilie Sugai.
Disponível em: https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/tabi/. Acesso em: 10 de junho de 2020.

Minha estrada é minha dança
meu corpo, matéria que move e não se move,
transforma-se em veículo para uma viagem
dentro e fora. Aos viajantes que vieram de terras tão distantes
e por aqui deitaram suas raízes
com o peito apertado e cheio de esperanças,
ao corpo brasileiro japonês,
seus sonhos e memórias.

TABI em japonês significa viagem: neste espetáculo representa uma busca no tempo da ancestralidade. Não se trata de um resgate histórico da imigração japonesa no Brasil, mas sim dos questionamentos a partir do meu corpo, misturando fragmentos de memórias tanto individuais quanto coletivas, deste corpo que carrega genes e sangue japonês, e, paradoxalmente o modo de ser brasileira.

O ponto de partida para a criação dos movimentos parte dos pés, tão valorizados pelo povo japonês a ponto de se ouvir que sua cultura se define a partir da planta dos pés. E como dizia a dupla de criadores Takao Kusuno e Felicia Ogawa, « extraindo da terra a energia vital nutrindo, assim, o mundo

> físico e o imaginário », os pés em TABI são a possibilidade do indivíduo que caminha na busca de uma realização interna de transformações.
>
> TABI é fruto das indagações quanto ao « corpo japonês/brasileiro » que se inicia no encontro com o multi-artista japonês Takao Kusuno e no contato com seus ensinamentos a partir do olhar em busca de minhas raízes; é fruto também dos desdobramentos de trabalhos iniciados com o apoio da Bolsa Vitae de Artes em 1999, fundamental para poder aprofundar as investigações relacionadas às questões da identidade cultural como nipo-brasileira. Em TABI experimento o corpo e suas possibilidades que expressam minhas inquietações estéticas bem como meu processo existencial.[267]

As imagens parecem revelar o reconhecimento de Emilie do erotismo e da beleza, presentes em seu corpo, e dos ritos que o transformam. Suas palavras nos mostram o reconhecimento, em seu corpo, de sua ancestralidade, bem como de sua brasilidade.

Dorothy reflete sobre "Tabi" e sobre os processos de Emilie e Takao:

> [...] "Tabi" é a parte japonesa dela e a minha parte europeia... "Tabi" é viagem que Tabi quer dizer. Tem também um sapato que se chama tabi, mas tabi também significa viagem.
> **C:** Emilie me contou que Takao quis trabalhar com ela esse aspecto do erotismo né, desde "O Olho do Tamanduá", porque ela andava com roupas largadas, desleixadas, segundo ela, e...
> **D:** Adorava ficar pelada...
> **C:** Ela conta que não se preocupava muito com o corpo...
> **D:** Não, era natural...não tinha maldade, não tinha intenção de provocar... inconscientemente...você não faz, mas você já tem essa sensualidade dentro de você...
> **C:** Parece que ele foi despertando isso nela né? E no Tabi parece que...
> **D:** Porque ela era muito assim.... [mostra corpo mais encolhido]
> **C:** Tímida né?
> **D:** [...] e ela é muito boa, a Emilie é maravilhosa...
> **C:** E eu achei bonito que lá no "Olho do Tamanduá" já tem você começando esse trabalho com ela com o Quimono, e no Tabi parece que vocês aprofundam mais esse aspecto, porque ela assume mais esse lugar, e ao mesmo tempo o medo que esse lugar gera nela...e você acolhendo ela...e fazendo ir...acolhendo e fazendo ir...menos...agora vai...só tive acesso a um trechinho que tem no site...
> **D:** Sim, e eu conto uma história em romeno pra ela, mas não precisa entender a história, eu contei pra ela qual é a história, mas não precisa porque as pessoas, cada um entende o que quer, porque em cada um vai trazer uma memória de uma mãe, uma avó, uma tia ou a babá cantava e contava as historinhas...tem as histórias, várias coisas que eu falo e canto...canto musiquinha de ninar e fico falando pra ela. E ela quebra tudo, dá aquela coisa, faz essa cisão e depois, "não posso deixar". Sabe aquela coisa, uma luta interna. E tem umas cenas dela muito lindas, porque ela faz numa delicadeza, ela é muito delicada...
>
> (LENNER, anexo, p.p.170-171)

Encontro também, no site de Emilie, um espetáculo chamado "Primavera tardia", que me remete à sua cena junto à Primavera de Patrícia Noronha, em "O Olho do

[267] Texto e imagens trazidas do site de Emilie Sugai. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/tabi/. Acesso em: 10 de junho de 2020.

Tamanduá". Em "Lunaris" (pude ver pessoalmente em Belo Horizonte, muitos anos antes de conhecê-la, bem como à Dorothy, e muito me afetou) se faz presente a sutileza do erotismo. Emilie dança durante muito tempo atrás de uma espécie de guarda-chuvas japonês, onde podemos ver apenas sua sombra, quando troca de roupas, e detalhes de suas mãos e de seu corpo, que surgem às vezes para além dele. Takao segue presente nos trabalhos de Emilie, bem como de todos(as) os(as) criadores(as) que criaram e viveram com ele.

No Butoh de Hijikata, o erotismo se fazia intensamente presente desde as primeiras criações. Sobre o mesmo, Hijikata reflete:

> Georges Bataille disse: "**A nudez oferece um contraste com a auto possessão, com a existência descontínua, em outras palavras**". Ele também disse: "É um estado de comunicação revelando **uma busca para uma possível continuidade do ser, além dos limites do eu**. Corpos abrem-se para **um estado de continuidade através de canais secretos que nos dão uma sensação de obscenidade**. **Desnudar é visto em civilizações onde o ato tem pleno significado se não como um simulacro do ato de matar pelo menos como uma tosquiada equivalente a gravidade**".[268] Estas palavras de Bataille **parecem aproximar mais de perto da solidariedade humana de um corpo nu, que é o primeiro a ser alcançado**, mesmo quando o corpo é solitário, **através da continuidade do ser, ou seja, a morte**. **Vejo na prisão um estágio de tragédia, um estágio de drama em que o corpo nu e a morte se unem inseparavelmente**. [...] O fato de eu estar **atordoado com a beleza de um portão da prisão não passa de uma postura de perplexidade comigo mesmo, feita para ficar à distância mínima de estar nu**. Isso é **o quão aterrorizante é estar nu, mas no mundo exterior já estamos completamente nus**. Por hoje, a autoridade e o significado de um portão da prisão que está sendo fechado estão em declínio. **Em qualquer caso, é equivalente a ser liberado. Eu serei carregado alegremente. Discurso proibido, som artificial para não alcançar meus ouvidos, em trajes de cores indescritíveis, continuarei consciente de que ainda estou nu como sempre estive**. [269] (HIJIKATA, 2000, p.p.45-16)

---

[268] NT. Georges Bataille, *Erotismo: Morte e Sensualidade,* 17-18. Traduzido por Mary Dalwood. San Francisco: Livros das luzes da cidade, 1986. Ao longo, as fontes serão anotadas quando disponível.

[269] Georges Bataille said, "Nakedness offers a contrast to self-pos- session, to discontinuous existence, in other words." He also said, "It is a state of communication revealing a quest for a possible continuance of being, be- yond the confines of the self. Bodies open out to a state of continuity through secret channels that give us a feeling of obscenity. Stripping naked is seen in civilizations where the act has full significance if not as a simulacrum of the act of killing at least as an equivalent shorn of gravity.'" These words of Bataille's seem to approximate most closely the human solidarity of a naked body, which is first attained, even as the body is solitary, through the continuity of being, which is to say, death. I see in prison such a stage of tragedy, a stage of drama where the naked body and death are inseparably joined. [...] That I am dazed by the beauty of a prison gate is nothing but a posture of perplexity with myself, made to stand at the minimum distance from being na- ked. That is how terrifying it is to be naked, yet in the outside world we are already completely naked. For today the authority and significance of a prison gate being shut are declining. In any case, it is equivalent to being released. I will be carried merrily. Speech prohibited, sound

Encontro ecos do trecho acima nos trabalhos de Takao, descritos anteriormente... “atordoado com a beleza de um portão da prisão”, que “não passa de uma postura de perplexidade comigo mesmo” . Prisão - “um estágio de drama em que o corpo nu e a morte se unem inseparavelmente”. Recordo-me da cena de Eros e Emilie. Algo em ambos parecia preso, e prestes a morrer. O erotismo como algo que nos leva “além dos limites do eu”, que resgata uma continuidade com o todo, outros(as/es) em nós. Georges Bataille, escritor francês que também influenciou à criação do Butoh de Hijikata, em seu livro “O erotismo”, traz a morte e o erotismo como dois temas tabus, que precisam voltar a ser tocados. Bataille relata que vivenciamos imensa dor na sensação de existirmos como seres descontínuos. Reflete que, na geração de nossos corpos, óvulos e espermatozoides deixaram de existir, para fundirem-se em um ser. Para ele, tanto a morte como o erotismo nos fazem regressar a essa sensação de continuidade.

Corpo...Sem início nem fim...

Tais imagens de morte e vida, útero, espermatozóides, imersas em desejos de fusão e continuidade também se fazem presentes no Butoh de Kazuo Ohno, e o erotismo se realiza em seu Butoh, por meio delas:

> Quando a concepção acontece é porque houve a colaboração de milhões de espermatozóides. Os não aceitos são eliminados, como num processo de seleção natural. Quando pensei nesse assunto pela primeira vez, fiquei extremamente entristecido. Percebi que eu era o produto de apenas um espermatozóide. Esse fato me chocou durante anos. Não me conformava: incontáveis seres potenciais tinham perecido. Hoje, acredito que todas essas vidas estão presentes num ser humano. Não posso separar minha existência daquelas que pereceram e que continuam habitando em mim.[270]

Na obra “O soldado nu”, de Éden Peretta, é possível encontrar reflexões e exemplos mais ampliados sobre o erotismo no Butoh de Hijikata, e foi o mesmo quem alertou-me à percepção acima, sobre erotismo no Butoh de Kazuo, para o qual eu ainda não havia me atentado. Retorno, então, à sua obra nessa busca e percebo, de modo mais amplo, a relevância da influência de Hijikata na descoberta do Butoh de Kazuo Ohno, bem como a potência do erotismo nesse processo, e em abrir espaços à

---

contrived not to reach my ears, in garb of nondescript color, I shall continue to be conscious that I am still standing naked as is...

[270] OHNO, Kazuo. Disponível em: https://conectedance.com.br/reportagem/kazuo-ohno-morre-aos-103-anos/. Acesso em 30 de dezembro de 2022.

existência e resistência ao Butoh em si mesmo. Segundo Peretta (2016, p.117), esse processo de descoberta do erotismo nas criações de Kazuo Ohno inicia-se quando Hijikata, em uma versão revisada de *Kinjiki*, convida Kazuo Ohno a uma "participação especial [...] executando um solo intitulado *Divinariane*, baseada no personagem *Divine"*, uma travesti, personagem da obra Nossa Senhora das Flores, de Jean Genet.

> [...] *Divine* simbolizou um grande ponto de mudança da poética de Kazuo Ōno, fazendo desabar aquilo que restava de seu simbolismo ao imergi-lo inteiramente no universo de decadência moral e sexual do ser humano. Para Ōno, a coisa mais importante que recebeu de Tatsumi Hijikata foi justamente este poder e esta força que estão presentes no erotismo. Uma maior reflexão sobre o real significado da morte e da decadência proporcionou uma mudança radical na sua perspectiva de dança, uma vez que estes conceitos transformaram-se também em um ponto de partida criativo (Ohno e Ohno 2006, p.35). [...] Kazuo sempre sentiu uma forte atração por trágicas heroínas, alimentando seu ímpeto performativo com histórias que retratavam sofrimento e loucura. Neste sentido, a obra de Ono começou a estruturar-se ao redor da revelação de um espectro mais amplo de experiencias humanas, protagonizado por figuras não perfeitas que incorporam a "decadência" como outra possível forma de beleza, contrapondo-se assim aos paradigmas ocidentais da dança, que celebram em modo quase unanima a juventude e a beleza. [...] A partir dessa experiência Kazuo passou a jogar sempre com uma vacilação identitária e com a recriação de individualidades sexuais, assumindo em cena tanto papéis "neutros", como masculinos, femininos ou infantis. (PERETTA, 2016, p.p. 117-118)

Takao não levou aos(às) dançarinos(as) tais reflexões de modo teórico, porém, buscou corporificá-las em suas poéticas e processos de criação, fazendo vivo o Butoh.

Regressamos, então, à análise dos espetáculos, por meio da qual seguiremos adentrando à arte-vida de Takao no Brasil e suas relações com o Butoh.

Opto por abordar as criações que se seguem por meio de dois sub-capítulos: "O Olho do Tamanduá" e "Quimera", pelo fato de que esses espetáculos tiveram destaque nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, e na trajetória de Takao, e, por meio deles, me parece que poderemos perceber melhor aos demais, que entrelaçam-se a eles.

3.2. “O Olho do Tamanduá”

> Grito na minha língua: “Quem é você? Onde nós vamos? O quê que vai acontecer?”. (Siridiwê Xavante)[271]
>
> Takao Kusuno e sua mulher, assistente, tradutora e co-diretora, Felícia Ogawa, faziam butô no Brasil e agora fazem um butô do Brasil. [272]
> (Helena Katz)

Espreito o mar ao longe,
sou da terra, comungo com a vida
vigio matas com olhos estreitos
fio de luz atravessando buraco de agulha.

boca, língua pegajosa, nenhum dente
enterro olhos na terra,
bebo leite da terra,
chupo formiga, chupo cupim
cheiro bom que a terra tem!

lado a lado, com o índio[273]
vi caravelas chegando,
navios negreiros chegando
armo a cauda, armo a bandeira
danço e chicoteio, trepo em árvores
dou saltos até Deus.

Pau brasil,
terra virando ouro
verde virando branco
ondas de mãos puxando a rede,
pés tamborilando o chão.

Pela vida, arabesco
das árvores o sumo branco,
do verde diamantes vermelhos
no tempo da colheita danço
festa grande a vida faz.

Coração de tamanduá, sereno tambor de ritos
sento pra ver a noite
sento para ver os véus de cinzas chegando

sonho comigo extinto
dança da paz celebro e danço
olhos sonham pelos olhos
grande dança do amor

O Olho do Tamanduá[274]

---

[271] Trecho extraído do documentário “Takao Kusuno – O marginal da dança”, dirigido por Hideki Matsuka.
[272] Jornal O Estado de São Paulo – 06 de dezembro de 1995.
[273] Idem. Retomo a importância de alertar que os povos indígenas não desejam mais serem denominados como “índios”, como explica o próprio Siridiwê Xavante: “o Brasil tem quase 300 povos, 274 línguas [...] vocês não estão tendo o índio, índio é genérico, índio é um monte de Macunaíma, não vocês estão tendo Xavante, eu vou mostrar o que está acontecendo” (XAVANTE, anexo, p.291). Nesse período essa informação ainda não estava sendo tão debatida e difundida, porém, nesse momento, é fundamental a atenção a esse aspecto.
[274] Poema presente no Catálogo do espetáculo “O Olho do Tamanduá” e dito por Marco Xavier no documentário produzido por Hideki Matsuka.

Nos capítulos anteriores, muito já foi descrito e analisado acerca de processos criativos de "O Olho do Tamanduá", um dos espetáculos fundamentais na trajetória de Takao Kusuno no Brasil, mas adentraremos aqui a um aspecto primordial no mesmo: a perspectiva indígena, Xavante.

O tamanduá foi símbolo do modernismo no Brasil, algo, porém, nunca citado por Takao Kusuno ou pelas pessoas com as quais trabalhou, ao longo das entrevistas.

Animal em extinção.

O título do espetáculo me remetia ao olho do tamanduá assistindo à própria extinção, bem como aos olhos dos povos indígenas e africanos, diante do genocídio de sua população, do epistemicídio de suas culturas, e da destruição da própria terra e da humanidade...olho que vê a própria morte chegando...

José Maria Carvalho comenta sobre as origens desse espetáculo:

> [...] o Denilto montou um grupo quando Takao foi para o Japão, e criou o "Sáfara". O Denilto já tinha organizado com Takao um projeto, que era o "Olho do Tamanduá". Já existia esse projeto, só que Takao viajou, e esse projeto ficou ali na gaveta, mas, segundo o Denilto, ele estava encarregado de organizar um grupo, para quando o Takao voltasse, que pudesse estar iniciando esse projeto. E segundo o Denilto, um grupo que tivesse negro, indígena, um grupo que fosse multirracial. Parece que era um desejo de conversas já de Takao, porque **"O Olho do Tamanduá" é um trabalho em que ele pensa a cultura brasileira, mas a partir de um ponto de vista de mitologias indígenas; ou seja, a partir do ponto de vista de quem já estava aqui, de quem era o morador do Brasil, e não de quem chegou né, não do descobridor. Então, em "O Olho do Tamanduá" ele começa a pesquisa com as mitologias ameríndias, e uma das interpretações que ele dá, e que a gente dava para esse título "O Olho do Tamanduá" era essa história contada pelo olho do tamanduá, que viu tudo, ou, vamos dizer assim, da cultura que tava aqui, que era a cultura indígena.** O tamanduá é escolhido pelo Takao porque **em algumas mitologias, depois da tempestade...e isso e também é um fato...depois da tempestade, quando para a tempestade, um dos primeiros animais que saem é o tamanduá**. Provavelmente porque têm aqueles cupins e formigas que saem, e ele deve sair para caçar, mas **nas mitologias parece que ele vem trazer a boa nova...porque em algumas mitologias, o mundo acaba, e depois renasce, e quem vem trazer essa boa nova é o tamanduá. Então, ele mergulhou nas mitologias ameríndias, fez essa viagem pra Pimentel Barbosa, pra aldeia do Siridiwê**. (CARVALHO, anexo, p. 71)

Os olhos dos povos indígenas, que presenciaram toda a matança e destruição que se seguiu à invasão de Pindorama (como era chamada essa terra pelo povo tupi-guarani).

Tamanduá, o primeiro que surge depois da tempestade. Mundo que morre e renasce. Butoh.

O processo criativo do espetáculo "O Olho do tamanduá" iniciou-se na montagem do espetáculo "Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia", dirigido por Denilto Gomes.

Emilie relata que Takao precisou ir ao Japão com Felícia, para cuidar de um problema de saúde, e lá permaneceram por 2 anos. Nesse período, as pessoas que trabalhavam com Takao continuaram o trabalho com Denilto Gomes (Marilda Alface, Patrícia Noronha e Emilie Sugai) e Denilto convidou novos integrantes: Marco Xavier e José Maria Carvalho, e criaram "Sáfara". Emilie relata também que, antes de sua ida ao Japão, Takao e Felícia já haviam começado a planejar "O Olho do Tamanduá" com Denilto. Denilto Gomes agrava seu adoecimento nesse período, e então Emilie envia uma carta a Takao e Felícia, dizendo que ele estava piorando, o que faz com que retornem do Japão. Pouco tempo depois Denilto Gomes morre e "O Olho do Tamanduá" é criado em homenagem a ele.

> [...] a gente apresentou o "Sáfara" no teatro João Caetano, e depois de um tempo fizemos outra temporada, e nesse meio tempo o Takao voltou, e o Denilto foi ficando doente, aí o Denilto fez a passagem, aí a Felícia falava desse projeto que tinha sido escrito a 8 mãos, como ela costumava dizer - ela, a Patrícia, o Denilto, o Takao, que era "O Olho do Tamanduá"...aí praticamente o Takao herdou o grupo que trabalhava com Denilto...e aí foi, comecei a trabalhar com Takao. (XAVIER, anexo, p.110)

Há, nas entrevistas, longos relatos de amplos cuidados de Takao, Felícia e Emilie a Denilto Gomes, em relações muito íntimas e de indistinção entre vida e arte. Após a morte de Denilto, Takao e Felícia convencem Dorothy (que estava morando em Serra Grande, cuidando de um centro cultural comunitário, e há 15 anos sem dançar), a voltar ao grupo:

> [...] ele [Takao] me convidou pra fazer um trabalho homenageando o Denilto, e eu falei: "Ah...", "mas ele foi seu *partner* Dorothy, não e esquece, você gostava tanto dele e ele de você". E eu falei: "Tá bom. Mas eu não sei se vou ficar, eu vou experimentar". [...] A gente ia apresentar no Sesc perto de Água Branca, a gente se apresentou lá, se apresentou num festival da Ruth Escobar, em 95. Apresentamos também no Rio de Janeiro, no teatro Cacilda Becker e num festival também.
> **C:** E como era essa homenagem ao Denilto? Já era "O Olho do Tamanduá?
> **D:** Era "O Olho do Tamanduá". Porque ele tinha escrito uns poemas umas coisas que ele adicionou lá.
> (**C:** Carolina de Pinho, **D:** Dorothy Lenner, anexo, p.174)

Aguardei ansiosamente, ao longo de muito tempo, para ouvir Jurandir Siridiwê Xavante sobre o processo criativo desse espetáculo. Essa foi a última entrevista dessa pesquisa. Nesse período de pandemia Siridiwê estava em sua aldeia, *Etenhriritipá* (Pimentel Barbosa – MT), onde hoje é cacique, sem muito acesso à comunicação. Importava-me, fundamentalmente, escutá-lo sobre esse trabalho.

Siridiwê relata que esse trabalho foi criado pois aproximava-se o "aniversário do Brasil" e Takao queria apresentar outro ponto de vista dessa história, com olhares dos povos indígenas, negros, orientais.

Considerei importante trazer aqui o depoimento de Siridiwê na íntegra, em suas próprias palavras, tão aguardadas nessa pesquisa. Retirei dele apenas trechos que já foram apresentados em momentos anteriores dessa pesquisa.

> Jurandir Siridiwê Xavante (**S**); Carolina de Pinho (**C**) – entrevista realizada por ligação de telefone (não pôde ser presencial devido ao isolamento social, devido à pandemia de COVID)
>
> **S:** Bom dia! Acima de tudo queria me desculpar porque a gente está numa correria na agenda, mas obrigado pela sua paciência. Prazer em conhecer você!
> **C:** Prazer! Não se preocupa, entendo demais. Muito obrigada você, por me receber e conversar comigo! Eu gostaria muito de ter ido aí, conhecer seu povo, passar um tempo aí, mas infelizmente veio essa pandemia, junto a esse descaso do governo e então...
> **S:** Mudaram todos os nossos planos né? Agora temos que esperar passar tudo isso...**a prudência e a paciência é o que vale**...
> **C:** Então, assisti ao filme de vocês, "Estratégia Xavante", achei muito interessante, e tenho me interessado muito pelas culturas dos povos indígenas e tentado me aproximar de algumas maneiras. Dorothy me sugeriu a leitura do livro "A Queda do Céu", do Davi Kopenawa, tenho visto muitos vídeos de Ailton Krenak, Jaider Esbell, e conversado muito com uma amiga, a Maria Florguerreira, que é do povo Pataxó e também é performer...e tenho pensado muito em diálogos entre perspectivas indígenas e o Butoh como filosofia...mas vou te perguntando aos poucos...de início queria saber como você conheceu o Takao?
> **S:** No meu entendimento do que tá acontecendo...**todo mundo estava grande, seguro...era aniversario do Brasil...sabe essa data? Que todo mundo se prepara pro aniversário do Brasil?** [...] Ele [Takao] há muito tempo veio pro Brasil, ele é da área da arte. No mundo da japonesada de verdade é o cara que vai tá sempre ativo, mexendo com o teatro. **Então, o que que ele vai fazer sobre aniversário do Brasil? O quê que ele pode mostrar?** E pra ele chegar nesse ponto, pra ele chegar, **ele vai ter que fazer muita pesquisa. Takao colheu um monte de trabalho de antropólogos, historiador**...então **ele sempre tinha um foco em mitos indígenas. E dentro da sua pesquisa de mitos indígenas vai destacar mito o Tamanduá.**
> **Aí ele focalizou, transformou, imaginou, explorando Tamanduá. Por quê? Porque hoje a gente tá discutindo desmatamento, o bicho tá quase sumindo do mapa, tá quase chegando a desaparecer, então ele fez uma escolha do mundo indígena, ele que disse, de destacar o Tamanduá. E aí eu tô te explicando como ele vai chegar em mim.**
> (Uma voz ao lado de Siridiwê pergunta: **Mas o mito do tamanduá é de que povo? Ele responde: Eu não perguntei**)
> **S:** E aí, ele vai chegar na rua Augusta, na Galeria Ouro Velho, que é a presença filial, só mexe com artesanato, na arte índia**, tendo pronta já a sua ideia, a peça, apresentação ou performance. Então ele já tinha feito**. E aí, pra chegar na arte índia ele tinha uma pessoa, colega estudante, o Ricardo Fernandes tinha uma amiga que trabalhava na arte índia que é a Cristina. Aí Ricardo Fernandes falou com Takao pra procurar a arte índia porque as duas mulheres poderiam ajudar o Takao e a Felícia. Aí os dois vão chegar com o projeto pronto. Aí as duas que trabalham na arte índia disseram: "Noh, o Siridiwê vai adorar, ele vai entender". Sempre eu dava quebra galhos recebendo escolas, com elas me acompanhando. Escolas grandes que queriam apresentações sobre indígenas, eu ia lá dar palestra. Então você vai criando, e

elas falavam: “Você vai dar conta sim. Vamos conversar com ele, ele vai te ajudar”. E **me entregaram o livro, peça, como seria**.

Aí **eu li, o roteiro, aí me chamou a atenção**...aí **eu não deixo de ser político. Cara, indígena, você explorar...eu vou na escola, eu vou na universidade, ou faz propaganda, vai pra televisão, faz filme. Tudo isso que eu tô falando eu já experimentei. Então eu já fiz propaganda pra Pepsi, Guaraná e Bandeirantes. Aí falei assim: “Porra, eu nunca vi presença indígena no palco”.**

Essa categoria teatro ocidental, esse é o padrão, mas eu nunca tinha ouvido categoria Butoh. **E eu pensei: “Porra, que bom, acho que eu vou topar”. Como eu, Siridiwê, gosto de desafio, eu falei: “Não, eu vou fazer diferente”. Isso eu pra dizer sim, quando eu li o roteiro. E aí avisei as duas mulheres lá da arte índia, e meu empresário, já falando que ia topar, e falei: “Olha, eu quero conversar com os dois, e vai ser aqui, diante de vocês”. Eu já tinha decidido que era interessante e importante. E aí foi na arte índia que eu disse sim para o casal a Felícia e o Takao, Takao e Felícia.**

Eu nunca trabalhei com teatro. Eu já fui ao teatro assistir peça, e o diferente pra mim, e é novidade e importante **e eu falei pros dois: “Olha, eu topo, não tem problema nenhum, só que vocês vão aprender qual indígena é o mundo Xavante, nós temos o mito do tamanduá, e eu vou revelar ou indicar trabalhos de sociólogo e de antropólogo pra vocês verem pra pesquisar**”.

Eles foram atrás, eles foram atrás, para não errar e não falar bobagem. Para chegar em mim eles têm que estar bem-preparados. “Oh, vocês têm que ler isso”. Porque não lê e... precisa também entender o sentido...para falar a essência da proposta, e não ficar por cima ou supérfluo.

Naquele tempo a minha aldeia estava em rito de passagem, aí falei: “Quero que vocês vejam, e fazer leitura trabalho dos antropólogos, e na prática eu mostro o nosso real na aldeia”.

Então eu pedi, naquele tempo, à Takao e Felícia, que trabalha no mundo da arte no mundo do teatro, para estar participando dessa comemoração dos 500 anos do Brasil. E eu achei lindo porquê... e aí, eu queria muito que eles entendessem, e eles entenderam.

A japonesada que vive na liberdade vão ter a oportunidade de ir para aldeia realmente, e eles foram, sabendo que eles são do teatro. **E aí também eu atrás: o quê que é o Butoh, o quê que é o Balé, o quê que é aquelas músicas do Pavarotti, é outro mundo, esses do Cisnes, então eu fui fazer pesquisa mesmo, fui atrás. E aí o Butoh me chamou a atenção. E aí eu me entreguei e tal com compromisso, que é o acontecimento da comemoração dos 500 anos, e eles tinham que fazer um diferente, uma peça diferente, totalmente diferente, dos demais** que eram do teatro, a peça, e que essa pauta superasse todos os trabalhos deles. E “O Olho do tamanduá” que foi chamada essa peça fez sucesso.

E aí, um ano de ensaio, um ano sem horário, você estraga toda a programação às vezes da sua casa, entra em crise o casal, mas eu defendi, era o começo, e tanto é que “O Olho do Tamanduá” deixou muito legado, espetacular. E aí todo...ginga, expressão, formato, tudo é Xavante...o círculo. E onde eles captaram essa essência? Eles foram ver de perto o som, música, sonoplastia, no meio do Cerrado, com os Xavantes na aldeia.

No meu entender, pra sacar o que é falado na escrita, **eles vendo o que é dançar totalmente diferente, a música, acho que contribuiu muito eles estarem dentro da aldeia. E eu sabia o meu papel, porque eles estavam mexendo com o meio ambiente e estavam mexendo com o mundo indígena, tanto que eles falaram no dia né? O indígena, o tamanduá, vai ser uma peça principal. E aí eu quis mostrar o nosso lado, e eu falei para ele, nós somos Xavantes, o Brasil tem quase 300 povos, 274 línguas, mas vai ter que escolher uma, vai ter que fazer uma grande seleção do que tá pesquisando, e agora real dentro da aldeia, o rito, para incrementar a dança totalmente diferente, tanto é que você vai ver o círculo, é o mundo Xavante, que tá lá no corpo, na expressão, mas ele lapidou, aí é ele né?**

Imagina eu com os nossos amigos lá: "Oh, faz isso, vai ser legal". Pode perguntar pra Emilie, pro Zé Maria...os colegas...
C: Comentaram que tiveram de aprender a pisar no chão de verdade, muitos com pés de balé clássico que não sabiam pisar o chão.
S: É, mas o que me ajudou muito é que eram da área do teatro, então para eles foi muito fácil né? Mas é assim, igual aquele balé que a menina vai lá, mas cansa assim...**pezão, batata, lá também é assim, é quadril, batata, é a coxa...tem que saber né? Então acho que foi ótimo eles terem isso comigo, de ser encontro, belos, puro e trabalhando na proposta.**

Aí ele foi juntando, "ah faz isso, agora isso aqui também", então ele foi fundamentando até chegar um ponto para ver as performances, o quê que é tamanduá.

O mais bonito de tudo **é como se fosse futebol, um brasileiro e um australiano, um inglês, um chileno...então ele botou descendente de espanhol: a Patrícia Noronha, descendente de português: o Zé Maria, africano, negão: Marco Xavier, xavantão, indião: Siridiwê, oriental, Japão: a Emilie, germânica: a Dorothy...e aí o menino recém, o Eros, que é o Brasil né? Então foi bem elaborado, bem sonhado, bem juntado, e deu isso cada, um com seu cenário, cada um com o seu terreno né? Isso é legal.**
C: Assistindo o espetáculo eu tive a impressão, não sei se você sentiu isso também, se faz sentido, parecia que você, a Emilie, o Zé Maria com a coisa do cangaceiro, a Dorothy que era a Mãe Terra, parecia que vocês se encontravam, você, o Marcão e a Emilie, se encontravam numa coisa de ter uma uma raíz, de ter uma conexão com a terra, com as coisas, entre vocês, com a espiritualidade, e o Eros me parecia esse homem branco, meio perdido, e a janela estava ali e ele não sabia sair, e aquela janela que pode ser um portal ou uma grade...mas me parecia que você, o Marcão e a Emilie se encontravam em um ponto de conexão...vocês passavam um pelo outro, se viam, quando o Marcão fazia a cena dele e você assistia...faz sentido isso?
S: Então**, é o Brasil. Tem uma coisa que você não percebeu, sabe aquela dança do Zé Maria, você falou do cangaceiro. Aquele movimento que você não faz. Ela é o tronco, a mensagem do tronco da árvore, então o jogo era esse, alguma coisa em movimento, e aí ele faz aquela cena de sufocação, de agonia, então a ideia era essa.**

Quando o Marco entra, tú já sabe! É aquela expressão do terreiro, do centro né? E aquela sutileza oriental que a Emilie traz, e o perfil dá isso né? E o central de Mãe, Mãe Terra, a raíz, a matriz, é a Dorothy. E o menino, "o que vai acontecer? O que será que vai acontecer?", então aquela dúvida que o Eros representa, a energia dele. E eu, meu papel é esse aí, o grito. Grito na minha língua: "Quem é você? Onde nós vamos? O quê que vai acontecer?". E aí a performance é o arco e flecha, uma linha só, para atingir um objetivo. Aí a dança da misturada, flamenca, a Patrícia faz esse solo, tem um instrumento da cultura espanhola na mão, esse foi espetacular né, a linha espanhola.
C: O Zé Maria comentou que esse mito do tamanduá tinha a ver com a coisa de que o tamanduá quando passa a chuva é o primeiro animal que sai, e que tinha um mito que dizia que depois do fim do mundo ele era o primeiro animal que vinha para anunciar o fim do mundo. Isso faz sentido pra você? Como é o mito do tamanduá?
[...] Para chegar nesse ponto, para isolar e perguntar para cada pessoa o que ela imagina, lá atrás ele [Takao] fez pesquisa. Aí **a gente não sabe assim: "ah, eu peguei do povo Kaxinawá", ou "não, eu peguei do povo Xavante"...o que a gente sabe é que a referência é um bicho, podia ser papagaio, macaco, tucunaré...porque a diversidade, ou biodiversidade, ou bioma: ele escolheu o cerrado...então, vocês estão tendo o povo Xavante...vocês não estão tendo o índio, índio é genérico, índio é um monte de Macunaíma, não vocês estão tendo Xavante, eu vou mostrar o que está acontecendo...aí o rito abre o leque pra vocês, vocês ficam a vontade. Aí não posso inventar.** Eu imaginava...ele buscava do dançarino o jeito que ficar pra cada um e eles na gente mostrar o nosso entendimento do que ele pedia.

C: E o tamanduá estava em extinção como você falou né? E ao mesmo tempo sempre acontecendo esse massacre, esse genocídio da população indígena. Aí me parece que o olho do tamanduá, vendo a própria possibilidade de extinção de si e do planeta, é também o olhar do indígena né?
S: É**.. como se fosse o astro, o astro é o astro, em todos os sentidos né? Por isso fala o olho do tamanduá. Agora, isso eu ouvi dele: "O único que tem paciência, o único que tem paciência polida é o tamanduá", e o tamanduá é uma das espécies ameaçadas, e acompanha o devastamento. Então assim, eu entendi quando ele falou isso, e é onde a gente tenta, de potencial, do corpo, verdade, a essência, é esta energia dentro do palco. Por que no final vai aparecer o tamanduá não vai? Que é símbolo...e tamanduá é símbolo brasileiro. Ele podia, como japonês ele podia colocar aquela garça japonesa não podia? Que tem em cima da cabeça vermelho. Está falando de meio ambiente, mas não, ele pesquisou, ele sabe...ele deixou nessa construção, o mundo indígena, o mito, a festa, pra falar no teatro da angústia meio ambiente, da angústia dos seres humanos e dos animais...nós estamos ligados, harmonia é efeito romântico...só que meio ambiente tá aí...** mas valeu muito para aqueles que frequentam e que gostam de teatro...os que têm o privilégio de ver e assistir os trabalhos do Takao.

O curioso é que os colegas estão continuando, a Emilie tem workshop, o Zé Maria ainda tem academia, a Dorothy continua em Tiradentes, o Marcão também tem o posto dele... e eu saí de São Paulo, agora sou liderança, eu comando 600 pessoas...
C: Ah que legal! Parabéns!
S: Sou cacique, sai de São Paulo em 2010 pra aldeia onde eu moro...então é outro desafio, outro estágio, outra etapa...mas tô adorando, tô adorando. É o berço do agronegócio, da agricultura...então...
C: Tem muita luta né?
S: E nesse período teatro...fiz propaganda, filme...junto com teatro...o último trabalho que eu fiz é o Hans Staden, é um doidão francês ou alemão esquisito que entrou no litoral e foi capturado por tupinambás. Então esse cara que mexe com filme e eu fiz também o trabalho. Então a gente já sabe que finalidade. **Eu nunca vou topar um trabalho contra a minha filosofia, contra minha linha. Expressar o fazer, para atingir, para estar presente naquele momento.**

Takao chegou naquele momento que era como se preparando o que o Brasil podia apresentar nos seus 500 anos de aniversário. Teve gente de várias localidades, a gente foi aí em Belo Horizonte, no festival, no Sesc, aí começou a explorar Sesc de São Paulo, no Rio, festivais internacionais em Cuba, Alemanhã, Japão...
C: Você comentou no início que um era dança dos pés, outro era dança das mãos né?
S: É, porque eles viram né? Vai ser assim, assim**....aí o círculo, o jeito de pegar na mão, isso já foi de mim pra eles...eu queria muito que o diretor sentisse o que que é o círculo e pegar na mão...aí eles tiveram essa felicidade, eu falei que tava acontecendo o rito e eles foram na minha aldeia pra sentir o quê que é rito de passagem...e aí voltando pra São Paulo, aí que foi bem elaborado, e aí começou a explorar a essência de cada um...a entrada, cê vai ver lá né, botar o pé...o braço...aí vai formando o círculo...aí vai batendo o pé...e aí, em círculo...então foi uma adaptação, por aí que acontece...tudo é circular...**
[...] Olha, capricha aí hein? Você também é uma das que valorizam os povos diferentes, que você escolheu para poder fazer esse trabalho. Obrigada por esse resgate, obrigada por ter lembrado tá?
C: Obrigada você! [...]
C: E essa coisa do Butoh também...não sei se Takao já falava com vocês do *Ma*, mas essa coisa do *Ma*, da vida e morte tem muito a ver com rito de passagem também né?
S: É, tem! Tudo, tudo! Porque tem negão, e tem espanhola, que é a Patrícia, tem a Dorothy, germânica, a Mãe,... o cara é...tinha essa festa aí pra ele pra montar...o cara foi um gênio...

C: E a morte ali tá muito presente também né? Com a ideia de extinção.
S: Ahã...o cara foi...e quem ganhou privilégio foram as pessoas que trabalharam com ele...**e a gente tem isso tudo antes, a gente tem carinho, a gente tem contrato né, e a gente não deixa de passar o silêncio**.

A **gente deixou metade né? E levou pro palco metade: a dor da carne, a dor do corpo, a metade do meio ambiente, o eco da voz, o corpo que é a expressão, e o cenário, tudo é círculo não é?**
C: Como é essa coisa da metade que você falou?
S: Da fala, do grito, do eco...minha fala é: quem é você? Perguntando pro corpo. Onde você vai?
[...] **É outra escada, filosofia...é o rosto, é o olhar, a mão, o corpo, é isso que ele tá falando.**

O último trabalho que o Takao fez me marcou muito, que é o Quimera né? É hospício né?
C: Sim, muito forte!

E o Butoh tem muito essa ideia também de metamorfose, de transformação, e isso tem muito a ver com o rito de passagem também né? Um corpo que pode ser animal, que pode ser planta, e que não tá imitando, tá se transformando mesmo, o tempo inteiro né?
S: Sim, **no Olho do Tamanduá ele vai se transformando né? Metamorfose. Só quem entend**e...o Takao é um grande estudioso e é um grande...da continuação do Hijikata, continuação do Kazuo Ohno...
C: Muito bonito e intenso né?

O Hijikata fala que o Butoh dele tá nas mãos das crianças presas, de castigo, que criam um outro mundo com as mãos delas, e está no vento daruma, um vento com neve que toma a sala, e a pessoa, a sala, tudo vira vento daruma, que bate na lareira, no fogo se aquece e vira outra coisa, que o Kazuo Ohno falta também que se dança Butoh como uma marionete do universo, ser dançado por ele, me parece que isso também se encontra muito da cultura indígena né? De que a gente não tá separado do todo, que a gente se move junto com o todo e é movido por ele...
S: Sim, tá tudo integrado, não tem separação.
C: Fico pensando que nesse processo do *suriashi*, do caminhar durante muito tempo as imagens dos sonhos, como você disse, do rito, começam a vir...
S: Sim, é.
C: Só uma dúvida que eu fiquei, vocês têm no povo Xavante algum mito específico sobre o tamanduá?
S: Tem, a gente tem.

Tem um livro que só assim, deu um toque, eu vi lá, acho que no Araracy Lopes, Dominique Gallois, ela vai só dar um toquinho assim...

Lá atrás, há muito tempo, o nosso pessoal pra explorar o mundo da carne, então vai aparecer esse mito que são dois adolescentes. Aí, tinha o cara que é casado com a irmã desse menino, e aí, na nossa adolescência, hoje continuamos, vai pra casa de solteiro. **Os parentes recebem os fundamentos dos mais velhos e a gente pratica, a gente coloca em prática, depois da fala a gente vai pro mato**. **E aí, tudo que os nossos mais velhos falam, a gente vai dizer: "Ah ele tá falando sobre isso...ah isso aqui...".** Então naquela época, aí o mais velho vai chamar o irmão do outro: Oh, estou pensando em ir tirar imbira, você não quer me acompanhar? Aí ele: "Vão, vão lá!". E os dois vão lá pro mato...e aí vai experimentando, "Ah esse aqui não serve não, tem outro melhor, deixa aí"...aí eles vão experimentando madeira no mato, e aí eles vão distanciando do raio da aldeia, bem longe...e aí vai chegar onde tem arara, o ninho de arara...você sobe e aí você vai jogando...aí ele subiu lá, **só que ele viu o encantado no passarinho que é a arara...e não queria compartilhar, não queria dividir...queria só pra ele...só que pra não dividir ele jogou pedra**...e jogando essa pedra ele desmaiou...aí o cara levantou só que o outro não foi esperto, ficou lá esperando a arara...não foi esperto, quando levantou, ficou ciente, e pra revidar ele vai derrubar a árvore que o menino subiu...e aí o cara foi embora né? "Não, vem cá, vem cá, vamos dividir", só que o cara achou ruim. Aí vai chegar na aldeia e a mulher dele vai perguntar: "Uai, você foi levar

> o seu cunhado e você vem sozinho?". E ele não falou nada. E esse menino levou tempos, sede, fome, frio, sol a sol. E aí, a aldeia começou a procurar, só não sabe onde, e aí começou a desistir. Aí o tempo foi passando, e o menino tá lá, magrinho, olho grande, pra sobreviver ele, sem querer querendo ele foi bebendo do poço até acabar a água...**e aí vai aparecer o tempo da metamorfose...que o avó dentro da aldeia é assim, ah hoje eu quero virar borboleta, hoje eu quero virar beija flor, hoje, vai ser, eu quero virar onça...e o avô a noite toda procurando o neto...várias de exploração a noite.**..e a onça, a noite é ele, a onça é o rei da noite. Só a noite que a onça...aí amanhecendo, ela deu mugido, uahh... "Vovô, vovô"...e vai aproximando e vai acertar onde está... e aí: "Vovô, vovô tá aqui"...e ele "poxa, o que fizeram com você né?", "uai, cadê? Tem aqui a arara segura pra mim"...e como ele é onça, vai estrangular...e aí ele vai chorar pra ele não estrangular... "não, esse é o último"...e aí ele já magrinho, costela aparecendo, aí vai descer e pra sobreviver ele vai ficar fortinho chupando o orvalho, o capim...aí o avô carregando o barril vai tomar água...aí bebia, bebia, bebia, bebia...metáfora...**vai virar lago**...o que era rio reto, alguns vai ser lago**....então nosso mito sobre lago ele prossegue...**e de tanto beber, beber, beber, ele desmaia, aí acorda: "Avô, agora tô bem, agora descansar, se alimentar, ficar forte". Seria o ninho da onça, aí menino se alimentava só de como se diz filé mignon, e nosso filé mignon é queixada. Então o avô é a onça e a onça é o neto da onça, e aí o avô alimentou...e vai haver agora, em paralelo, a gente esquentava carne na brasa da rocha sedimentar...nossos antepassados...e aí a onça vai ter, não só o macho, **vai aparecer no mito a presença do tamanduá, que é a esposa da onça né? E aí quem tem sabedoria na mão desses assuntos sobre fogo é a onça...o tamanduá era mais engraçado, ele não aceitava presença diferente...até hoje a gente se pergunta...uai...tamanduá e a onça, a onça é felino e tamanduá é carne, tem que comer...mas na vida real na cadeia alimentar se a onça quiser comer tamanduá os dois morrem...um abraço de tamanduá ninguém tira...**tamanduá sempre fazia alguma coisa judiando o menino...inventava as coisas, abria a boca, o menino se assustava...aí uma vez a onça deu uma chamativa: "Olha, comporta aí que você vai assustar o menino. Cuida aí! Hora de sério, é hora de normal do assunto". Mas quando a onça não estava presente o tamanduá judia muito desse menino, na intenção de assustar ele...aí tamanduá junto com menino lá fazia sua parte, cerrado, mexia com a carne, e começou a fazer a pergunta, e o menino vai ficar forte, guerreirão, igual atleta...qualquer vacilo de avô, tamanduá vai fazer palhaçada...o menino vai fazer sacanagem, na hora que abrir a boca vai pegar vareta ponte aguda e vai enfiar na boca dela...menino cansou de ser maltradado...vai enfiar vareta na boca do tamanduá, cansou quando abrir a boca como no sono vai aproveitar...aí tamanduá de tanta agonia vai sumir pelo mato...presença do tamanduá forte na história da gente. Takao já ouviu.
>
> C: Aí ele consegue colocar a vareta?
>
> S: Claro, virou. Aí ele vai sumindo, vai distanciando pelo mato...a presença do tamanduá entre nós é uma das...complementa sobre essas que você ouviu, os fatos, a onça e o tamanduá...
>
> **C:** Muitíssimo obrigada!
>
> **(S:** Siridiwê Xavante, **C:** Carolina de Pinho, anexo, p.p.287-298)

Siridiwê relata o modo como ensinou a Takao e Felicia fundamentos das filosofias de seu povo, a partir das vivências. Conta também que Takao lhe dizia que o tamanduá era o único que tinha a "paciência polida", que tinha a calma de observar. O tamanduá protege-se da onça com um abraço, defende-se com o humor e protege as florestas de invasores, segundo revelam Siridiwê e o povo Xavante. Junto à percepção, trazida por Zé

Maria, de que o tamanduá anunciava as boas novas depois do fim do mundo, esse parecia o anúncio de uma estratégia indígena, oriental, afro, Butoh - a "paciência polida", as "mandingas" encontradas pelo tamanduá para vencer a onça, ou ao menos não ser vencido, o abraço do tamanduá, do qual a onça não escapa...abraço que damos ao final de cada jogos de capoeira angola...resistência...

Na tese de doutorado "A etnomatemática da alma *A`uwe*-xavante em suas relações com os mitos" (COSTA, 2007) podemos encontrar cosmovisões xavantes relacionadas ao tamanduá e à conquista do fogo e da carne (assada), por meio da astúcia e estratégias do mesmo; bem como descrevendo metamorfoses de pessoas em animais e de animais em humanos.

É possível notar importantes encontros entre o Butoh e as cosmovisões xavantes, trazidas por Siridiwê. Em suas palavras notamos o corpo integrado ao todo, metamorfoses, a dor da carne, do corpo e da terra, a dor do corpo separado da terra, "a metade do meio ambiente". Siridiwê nos trouxe também outras interpretações sobre as cenas. Percebe José Maria como o tronco das árvores, sufocado (recordo-me das imagens das árvores cercadas por cimento das cidades). Entende Eros como o Brasil: "E o menino: 'o que vai acontecer? O que será que vai acontecer?', então aquela dúvida que o Eros representa, a energia dele". O grito de Siridiwê, que vivia em si as florestas e os povos indígenas: "Quem é você? Onde nós vamos? O quê que vai acontecer?", e indícios de uma possível estratégia: a flecha, "uma linha só, para atingir um objetivo".

Como trouxe anteriormente, "O Olho do Tamanduá" era um projeto de Takao, Felícia e Denilto, e foi também uma homenagem à Denilto, pós morte. José Maria Carvalho relata que Takao os(as) convidou a irem ao porão de sua casa, onde estavam guardados figurinos e objetos de cena de Denilto e escolherem um deles para que pudessem trabalhar nesse "réquiem".

Zé Maria escolhe o *tutu*, a saia de balé com a qual Denilto dançou "Gisele caminhoneira" em "Canção da Terra". A partir dela, ele e Takao iniciam trabalhos sobre a figura do cangaceiro e/ou do vaqueiro, por onde perpassaram, por um lado, a subversão e a revolta do cangaceiro, por outro, a imagem de "capitão do mato" presente no vaqueiro, aquele que serve ao fazendeiro na opressão dos povos indígenas... vida e morte...liberdade e prisão...o Butoh.

> **E:** Como o Takao achou o cangaceiro em você, ou foi você que achou nele...ele te pediu isso ou foi você que veio trazendo?
> **JM:** Uma mistura das duas coisas, eu acho que já tinham umas ideias, quando a gente começou a pensar esse Brasil aqui tinha uma figura do vaqueiro,

> . Então, nessas pesquisas que a gente começou a fazer aparece essa figura do vaqueiro, e o vaqueiro é uma figura contraditória, num certo momento porque uma coisa é o cangaceiro que vai ser rebelar contra os senhores de terra lá, e outra coisa é a figura do vaqueiro ali, que as vezes é usado pelo próprio senhor de terra pra caçar o índígena, então tinha ali uma questão dúbia e a gente começou a entrar nesse mundo, mas eu acho que também na cabeça do Takao, como eu tinha escolhido o *tutu*, o Takao sugere o cangaceiro.
>
> E eu não sabia o que iria sair desse trabalho com o *tutu*. E eu acho assim, a gente já tava pesquisando essa figura do vaqueiro, do vaqueiro nordestino, porque a gente tava trabalhando com essa realidade, que era indígena. "O Olho do Tamanduá" transita pela figura dos padres, dos indígenas. Aquela personagem que a Dorothy faz... Comecei toda a pesquisa com o trabalho só com o *tutu*, em termos de movimento e do objeto *tutu*. Mas o Takao com essa visão do projeto todo "O Olho do Tamanduá", tinham várias questões ali envolvidas, essa figura do cangaceiro, que conversei com Felícia, a gente vinha pesquisando junto, eu fazendo minha pesquisa aqui, ele fazendo a dele, a gente vinha trocando, e acho que na cabeça do Takao ele monta isso...porque o Denilto, quando ele dança com o *tutu*, ele dança de Denilto e *tutu*, com aquele pneu enorme, uma dança super bonita que ele vai fazer. Então isso que surge. Aqui é outra coisa, com Takao. Essa figura, que ele já tava pensando dentro do projeto "O Olho do Tamanduá", que era o cangaceiro. Só que esse cangaceiro ele tem várias dimensões, não só a dimensão da revolta, e é nesse sentido que vai sendo construído todo o processo. Então era meio uma mistura, porque a direção do Takao, ele te dava ali uns caminhos [...]
>
> **E:** Então ele não te dava um tema já de início, por exemplo, o cangaceiro, ele não te deu esse tema desde o início?
>
> **JM:** Isso foi se desenvolvendo ao longo do trabalho, vamos dizer, por exemplo ele começou a encarnar a partir de um certo momento a pesquisa já tava por ali... (**E:** entrevistadora, Carolina de Pinho; **JM:** José Maria Carvalho, anexo, p.96)

José Maria Carvalho relata que pesquisaram também o feminino e o masculino presentes na figura do cangaceiro. Essa pesquisa, segundo Zé Maria, não se relacionava a questões de gênero. De modo inovador e potente, dançavam sua força e sua vulnerabilidade, sensibilidade e brutalidade, introspecção, silêncio que acessa a revolta da carne, que talvez seja o que gere nele seus atos revolucionários:

> [...] começa nessa pesquisa do Takao do cangaceiro.... mas depois eu dei muito tempo aula pra Maria Alice Vergueiro, que é uma brechtiana, se você entrar no youtube tem o "tapa na pantera", que ela fala da maconha...E aí ela um dia, vendo o espetáculo, ela pediu um pôster com aquela saia, que tem a saia, **e é feminino e masculino aquela foto ali, que era uma coisa que eu vinha trabalhando com Takao**. Porque **na época, a gente naquela época não discutia gênero, não existia essa discussão de gênero. A gente discutia sensibilidade...E a gente dizia que esse homem do nordestino ele é sensível, não só bruto, ele é bruto, tá ali, no agreste lutando ali, mas ele é sensível também.** Então esses lados: sensível e bruto, tavam mais na discussão do que gênero, não era feminino e masculino. Mas depois, Maria Alice vendo, ela adorou esse personagem, ela disse "não é o cangaceiro Zé Maria, eu vou te dar um livro de presente". E ela me deu o "Grande Sertão Veredas". Ela falou: "Cara, não é o cangaceiro, é Diadorim cara!". (CARVALHO, anexo, p.95)

Após ter refletido sobre a possível simbologia do nome do dançarino Eros, compondo os sentimentos do espetáculo, ecoa também a presença de feminino e masculino no nome de Zé Maria. Não saberemos se isso de fato moveu às provocações de Takao, mas Takao parecia atento a todos os detalhes de cada dançarino(a), desde o modo de vestirem-se, à descrições de suas casas, infâncias, famílias, sentimentos, como relatam as entrevistas...desse modo, não me pareceria surpresa se Takao considerasse também simbologias de seus nomes em suas composições...

Essa cena de Zé Maria ocorre logo após à de Emilie, dançando sozinha (descrita acima). Zé Maria entra em cena imponente, caminhando junto com Dorothy, a Mãe Terra (que segue ao fundo do palco) em passos de mesmo ritmo. Passam também, ao fundo, um homem carregando outro nas costas e uma figura coberta de palhas, que assemelha-se à Omulu, Orixá das curas, bem como a imagens que vi presentes em ritos de povos indígenas, que caminha girando. Há, em seu corpo, força e vulnerabilidade.

Fotografias L – José Maria Carvalho

Fotografia extraída de vídeo do espetáculo “O Olho do Tamanduá”

José Maria relata que percebia nesse trabalho, “esse lugar que traz essa raiz arcaica, e é muito contemporâneo ao mesmo tempo”.

“O Olho do Tamanduá” estreia em 1995, e segue uma longa trajetória de apresentações e premiações. Antes desse trabalho, em 1990, Takao dirige “Serra dos órgãos”, com atuação de Denilto Gomes, e “Canção da Terra”, com Denilto Gomes e Patrícia Noronha. Emilie relata que participou de uma montagem de “Canção da Terra” e revela relações íntimas entre esses espetáculos e seus percursos em arte-vida.

> E eu cheguei a fazer parte de um... que do “Cataventos” virou “Canção da terra”. [...] eu fazia duas cenas, uma das cenas, que era “o pagador de promessas”, que acho que Haroldo fez, cada um fez de um jeito. Ele carregava uma tora cheia de velas, no meu caso eu fazia um trabalho que foi dirigido corporalmente pelo Denilto [...] Quando Takao viaja para o Japão, o Denilto fala: “Vamos dançar esse trabalho, o ‘Canção da terra’?” [...] Eu não me sentia preparada, não estava exatamente no espírito de entrar em cena daquele jeito, que **era muito radical** pra mim (pense em sua **auto-imagem de um corpo totalmente descontruído**) [...] **ele é todo desconjuntado, ele é todo desconstruído**... e enquanto o Takao tava junto eu dancei, mas pra ficar com Denilto [...] eu não tava preparada para fazer né, digamos...Aí o Denilto decide fazer sozinho, e ele volta pro “Serra dos órgãos”, que tem várias etapas também, 1,2,3,4 [...] enquanto o Takao viajava pro Japão, eu fiquei com o Denilto fazendo sonoplastia, e fazendo as aulas do Denilto, e também nesse projeto que se criou que foi o “Sáfara” [...] aí “o pagador de promessas” volta de novo, não deu pra fugir, veio de outra forma [...] **carreguei isso muito tempo no meu corpo, tanto que muitos trabalhos meus são muito desconstruídos**...ele vem desse período, agora que eu tô me ligando [...] No “Sáfara” eu fazia uma coisa muito radical assim, mas aí eu entrei mesmo, mergulhei nisso...o Denilto me colocou dentro de um saco [...] foi muito difícil. Eu tive que trabalhar **muitas quedas**. [...] Levantava, caia, levantava, caia...E isso também vinha do Takao. E a forma como ele foi evoluindo isso no trabalho dele e como isso foi se transformando em poesia... No meu trabalho também, como isso foi se tornando poesia... porque não é só cair e levantar...é como você trabalha esse contexto do corpo, e vai transformando isso... Era muito difícil eu ficava com muita dor de cabeça, porque tinha umas coisas de ficar tonta, porque essa coisa de rodar, de cair, levantar, não é natural ou se foi natural a gente perdeu isso [...] o “Sáfara”, depois se você for conversar com o Zé, com o Marco, cê vai ver, foi um trabalho muito forte, a gente ficava horas no estúdio, no estúdio do Zé Maria no espaço viver...ensaiando, experimentando [...] depois de pronto, o Denilto manda esse vídeo lá pro Japão, e o comentário da Felícia e do Takao, não sei se foi comentário deles ou de alguém que viu junto, foi de que era o nascimento da humanidade, fizeram essa leitura do “Sáfara”. [...] Então, o espetáculo [“O Olho do Tamanduá” nasceu em 95, e a gente dançou até 2003, depois que Takao faleceu, porque quando Takao era vivo, ficamos de 95 até 98 [...] E não era um trabalho exótico porque ia fundo nas questões, em forma de poesia, na história do Brasil, por isso, a importância do indígena, do negro e das outras etnias, do oriental, sei lá, o branco...E cada um dentro do espetáculo carregando isso no corpo... (SUGAI, anexo, p.p. 49-52)

Podemos notar o *shugyo* fazendo-se muito presente desde os primeiros processos de criação, bem como as imbricadas relações existentes dos espetáculos entre si, e de todos eles com vida e arte de cada criador(a) (incluindo Takao e Felícia), e com contextos sociais e políticos que os envolviam. Tudo isso compunha-se e entrelaçava-se numa mesma teia. Convido leitores(as/ies) a adentrarem a mais detalhes sobre os referidos espetáculos no anexo dessa pesquisa.

3.3. “Quimera - o anjo vai voando”

> Ausência de intensidade maior que os humanos podem conceber. Sem corpo. Branco. Vai voando e permanece. Presente e inconcebível. Caleidoscópio de emoções e poesia. (texto dito por Zetta no documentário “Takao Kusuno – O Marginal da Dança” ao iniciarem-se as imagens e os depoimentos sobre “Quimera”)

O espetáculo “Quimera – O anjo vai voando” fez-se também muito presente desde o início dessa pesquisa. No capítulo anterior trago alguns dos processos criativos que o moveram, e no capítulo 1, revelamos as relações íntimas e profundas relações entre “Quimera” e a arte-vida de Takao.

Emilie Sugai afirma que “Quimera” é “um questionamento sobre a vida, trata da condição do homem numa situação limite, da fragilidade do homem em face à vida”[275]. Todos esses aspectos, transpessoais, eram profundamente atravessados pelas vivências de Takao, como revela Dorothy Lenner: “Para o Takao, o “Quimera” foi uma catarse, porque era uma homenagem para a Felícia” (LENNER, anexo, p.186). O espetáculo se passa em um contexto hospitalar, o mesmo que Takao vinha, há algum tempo, frequentando intensamente.

As relações entre vida e morte, fundamentais ao Butoh de Takao, aprofundam-se aqui. Imagens e silêncios, o cultivo do *Ma* nas transições entre as cenas, que parecem comporem-se dos rastros umas das outras, luz que dança e desenha as relações entre eles(as) e entre corpos e espaço. As cenas que se iniciam trazem sempre o inusitado, nos provocam, nos convidam a estarmos ativos(as/es), presentes, na tentativa de desvelar, de desbravar o que se esconde e se revela naquelas sombras e nuances. Tempo do rito, templo de rito, de prazer e de dor. Objetos vivos - cadeira e cama de hospital, sapatilhas de ponta como pés amputados, lenço de cabelo, ancestralidades, boneca, quimono, cesto, asas. Denúncias a relações de poder... todos esses temas pareciam perpassar “Quimera” e o mover.

Em seu artigo “Rastros do Anjo – sobre ‘Quimera, o anjo vai voando’, de Takao Kusuno”, Cassiano Quilici (2010) relata que, muitos anos após ter assistido a esse espetáculo, o mesmo permaneceu em suas memórias. Cassiano, para a produção desse artigo, assiste-o novamente, via gravação, e descreve-o, quadro a quadro, comentando

[275] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0412199903.htm. Acesso em: 23 de março de 2020.

suas sensações e percepções. Quilici relata ter sido, também, profundamente afetado pela maneira como Takao concebia os espaços entre as cenas, pelo *Ma* que os habita.

> "Quimera" parece sempre banhada numa **pulsação**. Cada **cena vem à tona e tem o tempo próprio do seu florescer em múltiplas visões, para depois ir morrendo no escuro**. Essa respiração constitui um corpo invisível do espetáculo, que se mostra como um **contínuo surgir-desaparecer das imagens**. No **entre-tempo, ou intervalo entre as cenas em que "nada parece acontecer", sente-se certa dilatação da escuridão do palco, que abriga a latência de um porvir**. E o novo quadro se revela lento e quase estático à nossa atenção, no acréscimo delicado de cada elemento cênico – som, luz, cor, corpo – **configurando- se diante dos nossos olhos e sentidos**. Aos poucos, **os movimentos dos dançarinos-atores compõem-se e decompõem-se junto aos movimentos da luz, da trilha sonora**. Nesse sentido, **o corpo não é ostensivo e os performers parecem sempre permeáveis às mutações do espaço**. A cena transfigura-se como **dor -memória que desabrocha, transformando-se para depois se desmanchar**. A **cada novo quadro percebemos que o luto ali vivido adquire uma outra cor, sobre o fundo preto**. Daí a **sensação de um afeto que vai se destilando, de uma tristeza aprendendo também uma espécie de leveza, capaz de abraçar o trágico** [....] imobilidade de um quadro, os micro-movimentos dos afetos transbordam. Por isso, há uma **outra experiência do tempo** que Quimera também indicia. Ela se dá quando **uma imagem parece saltar para fora do fluxo do surgir-desaparecer das cenas, ganhando autonomia, numa imobilidade viva, como pintura.** O quadro cênico, quase estático, comporta então a **dança microscópica que revela a impermanência vibrando nas sutis mudanças de expressão,** nos movimentos quase imperceptíveis, para além de todo controle técnico necessário, **mostrando a própria precariedade das formas**. **Talvez aí o tema morte apareça na sua plena contundência, não só como evocação do alguém ausente, mas como o hóspede estrangeiro que habita o íntimo do nosso próprio corpo** (QUILICI, 2010, p.50)

As palavras de Cassiano compõem-se como um poema, uma dança, feitas de sensibilidades, geradas pelo modo como tais imagens atravessaram sua corporeidade, e assim, afetam a nossa, nos levam a sentir e vivenciar potência do *Ma*, da impermanência, do efêmero na dramaturgia de Takao e em sua poética.

Uma das cenas que muito me tocou nessa obra foi o duo de Sergio Pupo e Ricardo Iazzetta, que nasceu da improvisação "médico-paciente", descrita no capítulo anterior. Essa cena inicia-se com Sergio sentado em uma cadeira e Zetta atrás, de pé, impostando as mãos sobre ele, assemelhando-se a uma cura, ambos nus. Pouco depois, Sergio inclina-se para frente na cadeira, e Zetta retira-a, e com ela derruba a Sergio de modo brusco. Poucos minutos depois Zetta também cai, por si mesmo, quando Sergio imposta as mãos sobre ele. Parecia-me, nessa cena, que os lugares se invertiam. Médico e paciente alternavam lugares, ao longo de toda ela, nos corpos de Sergio e Zetta.

Fotografias LI – Ricardo Iazzetta e Sergio Pupo

Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo “Quimera – o anjo vai voando”

Essa cena, junto ao contexto que estimulou à sua criação, me fez refletir sobre o modo como a medicina muitas vezes realiza suas intervenções sobre os corpos de maneiras abruptas e impositivas, objetificando-os, desconsiderando suas subjetividades e a alma que lhes habita. Um saber que se percebe, muitas vezes, como superior a todos os outros.

O caminhar da cena revela instantes nos quais Zetta (que na imagem inicial parecia ser o médico”) também se fragiliza. Demonstra sua vulnerabilidade, humaniza seu suposto saber. Ao finalizar essa cena, ambos, após disputas de poder, apoiam-se e parecem fundir-se em um só corpo.

Os depoimentos abaixo aproximaram-me dessa percepção:

> Ele via os enfermeiros como algozes, ele via os médicos como algozes. Ele passou muito tempo em hospital. As humilhações que você passa. Eu lembro que eu fiz muitos links com esse trabalho de muitos anos atrás o ano passado. Eu cuidei durante 20 dias ininterruptos do meu sogro no hospital, numa fila de SUS, com meu sogro, trocando fralda, nos últimos dias de vida do meu sogro, ajudei a cuidar... Eu lembrei muito do Takao, a cada noite que eu varava tomando conta dele eu lembrava do Takao, daquela situação de hospital.
>
> O tema maior do Quimera é o contexto do hospital, tem uma cama hospitalar, é o único elemento cenográfico. Ele foi internado muitas vezes, sofreu muito...E ele tinha essa ideia de que essas pessoas eram algozes. (PUPO, anexo, p.158)

> O Takao...ele tava com problemas de diabetes... E ele foi ficando mal depois que ela [Felícia] morreu... Ela morreu em 97, ele ainda ficou até 2001... assim, muito mal, com o problema da diabetes ele sofreu quedas, sabe quando escorrega? A perna dele tava fraca, então ele ficou indo para o hospital. O Quimera é fruto desse período da doença dele... o Quimera fala da cama hospitalar, da situação de pessoas debilitadas... Então, a gente criou esse trabalho nesse período dos tratamentos do Takao...(SUGAI, anexo, p.42)

> **[...]** e o Takao além de ser paciente, ele era muito observador. Então ele ficava observando as enfermeiras, ele sempre foi assim. Quando eu ia visitá-lo, a gente ia tomar café na padaria da esquina...E ele ficava olhando o cara atendendo: "Olha como ele consegue, no quadradinho pequeno viver a vida dele lá". Não falava com essas palavras, mas lembro que ele era muito observador. E eu imagino que no hospital também, com as enfermeiras e as situações ali...porque o paciente, ele também tem que conquistar os enfermeiros, para ser bem tratado, porque o paciente, ele precisa de atenção. E o enfermeiro, dentro daquela bagunça que você tem que atender, o enfermeiro também faz esse papel, às vezes, mais do que a família...porque só o enfermeiro entende às vezes o paciente nesse momento. E a família às vezes tá sofrendo não consegue olhar pra isso. Não consegue lidar, não consegue falar sobre isso. E pras pessoas que tão lá no hospital é difícil, pro familiar que não consegue, com a família, falar sobre essas questões de vida e morte... (idem, p. 69)

Emilie, nesse espetáculo, é percebida por muitos(as) dos(as) entrevistados(as) como a representação de Felícia, que, em um momento, é levada da cena por Zetta - que dançava com um cesto indígena nas costas, simbolizando asas de anjo.

Fotografias LII – Emilie Sugai e Ricardo Iazzetta

Fotografias extraídas de vídeo do espetáculo "Quimera – o anjo vai voando"

Erotismo, paixão, vida e morte...Quando entrevistei à Emilie eu ainda não havia tido acesso ao vídeo do espetáculo, apenas a fotografias, nas quais a cor e a potência das imagens, e o erotismo presentes em sua cena, remetiam-me apenas à vida. No diálogo com Emilie, porém, e ao ver o trabalho completo, essa percepção atinge sua outra polaridade, sem desfazer-se da primeira:

> **E:** E no "Quimera" tinha muito relação com a morte e ele te buscou muito para a vida ne? Porque parece muito vivo o que ele te pediu...
> **Em:** Ai...foi tão...nossa...eu me lembro...porque as mulheres eram a Key e eu, 2 mulheres só...eu acho que...foi uma das leituras que as pessoas faziam...que eu tinha muito a **figura simbólica da Felícia...mas nunca ele me falou isso, e nem ia falar**...e nem era isso...são leituras que as pessoas fazem, porque ele foi casado, claro, ele tinha a relação com a mulher e tudo...mas não tinha isso...de maneira nenhuma...não era **biográfico**...por mais que trouxemos a cama hospitalar, **mas acho que era além disso** [...] E daí a cena da Key, ela dança e tal, alguém fez essa leitura, como se ele estivesse **olhando para o passado**...E tem isso...delírios das pessoas...era tudo muito poético, muito bonito.... Porque o corpo em si já falava...
>
> A Key dançava nas pontas. A ponta, no caso da Key, era um toquinho de pé, sabe as pessoas que não têm pé? Tanto que ela não dança como a bailarina...ela fica na ponta assim, como um toco de pé. É totalmente outra imagem, não é a imagem da bailarina.
> **E:** E a sua é bem viva... (pergunto pela questão com o vermelho, o quimono e ainda não tinha tido acesso ao espetáculo completo nesse momento).
> **Em:** Na verdade tinha uma questão com a morte muito perto...nesse trabalho tinha...porque num dado momento o Zetta vem por trás e me leva embora, ele me suspende e me leva. Ele era o anjo...e uma hora ele aparece carregando uma cesta de vime com as asinhas, as plumas né...**que para mim era como tirar a vida né? "Tuc"...a pessoa tá lá dançando e...Então tinha muito claro essa questão da morte, e a morte pra mim era a morte do Takao...porque ele tava ali, entre a vida e a morte, a Felícia já tinha falecido**...pra ele eu não sei, mas para mim...Toda essa questão da morte tava...sempre na minha vida teve.
>
> O "Quimera" exigia fisicamente, mas era muito emocional, tinha uma carga emocional muito forte. Porque também eu acho que o roteiro trazia isso pra cena...Eram quatro corpos ali no hospital, as coisas iam se sucedendo...Tinha uma coisa mais...ali era outro tipo de narrativa, não sei dizer. (SUGAI, anexo, p.93)

A vida - vermelho, paixão, desejo, erotismo, amor -, a morte, contexto hospitalar, guerras, loucura, a aproximação do anjo que aos poucos a leva embora. Novamente notamos que a imagem do anjo, trazida por Takao, parecia ir além da imagem cristã, do dualismo bem e mau que carrega. Zetta e Hideki relatam que havia, no texto inicial de "Quimera", um poema de Rainer Maria Rilke, que não consegui encontrar, porém, procurei compreender o olhar do poeta para essa imagem do anjo.

Em seu artigo "O inventor de anjos maus"[276], Robson Vilalba revela que "os anjos aparecem como temática recorrente" em toda a obra de Rilke, porém, "não são puros nem idealizados [...] símbolo da presença da proteção divina, zelosos guardiões do humano". Vilalba revela que "os anjos de Rilke são terríveis", e nos ajudam a compreender "um dos eixos de força polarizadores de sua poética": "**o da constatação paradoxal do efêmero de nossa condição**". Robson relata que "os anjos nos lembram, o tempo todo, de nossas próprias limitações", o que se dá pelo fato de "serem dotados da capacidade de transitar entre o visível e o invisível, por habitarem tanto o mundo real dos homens quanto o eterno". Há, portanto, uma "tensão ameaçadora na relação entre o homem e o Anjo", que revela apenas que "nosso estar no mundo é marcado pela ameaça constante da efemeridade, do desligamento, do estranhamento e do constante exílio". O autor retoma ainda a temática dos anjos caídos, "recorrente na literatura e na arte em geral", trazendo como exemplo o filme "Asas do desejo", de Win Wenders, que nos traz um anjo que, seduzido pelo desejo, decide humanizar-se.

> […] nesse caso, evidencia-se que, por ter desejado, o anjo se perde, pois se continuasse a exercer apenas a missão de guardião, sem ter se envolvido amorosamente com a trapezista do circo pela qual se apaixona e por quem decide descer a terra, jamais teria conhecido a terrível dor da perda e da eterna despedida que nos assola.
>
> Se o filme de Wenders trata do anjo que cai em virtude de um nobre sentimento, o que Rilke evoca, conforme revelam suas próprias palavras em carta ao tradutor polonês, são criaturas em que "a transformação do visível em invisível […] aparece já cumprida", donde serem terríveis para "nós, suspensos ainda no visível".
>
> Assim é que essa terribilidade dos anjos acaba sendo importante chave de compreensão de algumas das temáticas mais caras ao poeta, quais sejam: a da efemeridade, a do inefável e a do adeus existencial.[277]

As contradições de Takao, poeta do efêmero, diante do apego, da dor da perda, parecem apresentar-se aí. Akio Ogawa revela que Takao pensava que morreria primeiro que Felícia. Essa mudança brusca não fazia parte do plano. Takao, ainda assim, embrenhou-se em arte, esteve em *shugyo*, vivenciou o *Ma* e o Butoh até seus últimos dias. A dança de Sergio e Zetta poderia também simbolizar a dança de Takao com o anjo, com a morte e com a vida....

---

[276] VILALBA, Robson. Disponível em: https://rascunho.com.br/noticias/o-inventor-de-anjos-maus/. Acesso em: 17 de maio de 2021.
[277] Idem.

Cassiano Quilici (2010, p. 47) traz, como epígrafe de seu artigo, os trechos de poemas abaixo:

> Pois que é o Belo senão
> o grau do Terrível que ainda suportamos
> (....) Todo Anjo é terrível.
> (Rilke – Elegias de Duíno. Trad. de Dora F. da Silva).
>
> Anjo: – agora aqui vou dançá-la
> como um dom para os homens
> de coração sombrio"
> (Zeami – Hagoromo.Trad. de Haroldo de Campos).

Anjo que carrega em si algo de terrível...a espreita da morte, o efêmero, nossa vulnerabilidade máxima diante de ambos. A cesta, o balaio, que compunha as asas do anjo dançado por Zetta, eram também "uma armadilha pro peixe entrar dentro":

> Eu lembro que tinha uma cena linda no Quimera, que é o Zetta com um balaio, daqueles de pescador, sabe esses balaios de fibra, feitos de palha? São ocos dentro, **é uma armadilha pro peixe entrar dentro**, bem caiçara, tradicional caiçara. Takao tinha um desse na casa dele. A esposa dele, que era socióloga, Felícia Ogawa, ela se interessava muito por essas coisas...eles também tiveram uma incursão no "O Olho do Tamanduá", uma incursão dentro do universo indígena... E ele tinha esse balaio, que era de pesca rudimentar, que é usado até hoje pelos indígenas, talvez em alguma comunidade de Santa Catarina, Caiçara [...] E ele tinha um na casa dele e ele falou: "Zetta, coloca agora". E ele criou um objeto cênico super lindo, que Takao era artista plástico também. Era um objeto cúbico, oco, e ele colocou uma asa de anjo dentro, branca, linda, era um objeto cênico lindo, e colocou como mochila isso, no Zetta. **E aí ele tinha que fazer uma cena que é toda impregnada de *Ma*, eu acho, e que o Zetta faz super bem**. Ele faz uma caminhada de costas, um *suriashi* de costas, ele faz um *suriashi* de frente, na metade ele vira de costas, e ele entra na coxia. Uma cena que pra mim é quase uma coisa que se derrete...e eu lembro que eles tavam editando a trilha sonora já dessa parte e aí o Takao...e é uma cena bem sofisticada, bem hermética, sofisticada do ponto de vista estético...ela não é uma cena fácil, é uma cena estranha, nesse sentido hermético, ela causa uma estranheza, ela causa um distanciamento, e o Takao queria isso, ele não abria mão disso... e ao mesmo tempo muito linda...e aí o Takao escolheu uma música pra tocar, e as músicas da peça são todas muito misteriosas, climáticas, nada conhecidas, nada populares, são sempre universos graves...etéreas...e de repente ele escolhe "*Imagine"*, do John Lennon, pra tocar nessa parte. Eles tavam no estúdio editando essa trilha, e Hideki: "Takao, você não acha muito batido, que fica muito cafona essa música nessa cena?". Hideki conta, e ele responde: "Acho que sim, mas Hideki, é tão lindo... é tão bonito...". Quer dizer, às vezes essas coisas são mais importantes do que uma concepção assim, que se você for ver num manual de sonoplastia não vai permitir mesmo, mas é uma coisa que traz tantas referências e tal, e no fim é uma das cenas mais bonitas que tem, e tá tão impregnada de *Ma*...**e tem tantas camadas de leitura na cena, essas camadas também criam *Ma*....e é um *Ma* por conta dele, da direção, não é tanto pelo o intérprete, mas certamente se o Zetta, que é o intérprete dessa cena, não tivesse bem introjetado, e trazendo todas as ancestralidades dele, todas as...não tivessem no corpo dele, não serviria né?**

> Era um balaio e dentro tinha uma asa e um corredor de luz... ele cruzava o palco na diagonal... tinha um blackout na cena anterior... Zetta vinha pra cá e cruzava o palco para cá... e tinha um corredor de luz assim... só isso... (PUPO, anexo, p.156)

Ma... simplicidade e potência...entre a vida e a morte.

Esse espetáculo me fez recordar um aspecto do *Ma* que apenas pude compreender por meio dos diálogos com Marco Xavier - a interrupção presente nele.

A dança de Felícia, suas tantas descobertas, reveladas na cena de Emilie, bruscamente interrompidas. Nossa vulnerabilidade diante da morte, do tempo, tornam nítidos os movimentos do corpo maior de que somos parte, e da vida e da morte que se dão para além de nosso controle.

Anteriormente à criação de Quimera (1999), e posteriormente à morte de Felícia (1977), Takao dirigiu, em 1998, as performances "Fragmentos", e "Yukon – Bodas da Ilusão" (descrita no capítulo anterior), e o espetáculo "A Flor da Vida".

"Fragmentos" (como consta na cronologia de Takao), foi primeira participação de Cícero Mendes nas criações de Takao Kusuno, e tinha também, como elenco, Emilie Sugai, Key Sawao, Marco Xavier, Ricardo Iazzetta, e José Maria Carvalho. Foi apresentado no Evento Mundão, inauguração do SESC Santo Amaro. Cícero transmitiu-me o vídeo desse trabalho com o título "Imagem e Fragmento". A performance inicia-se com os(as) dançarinos(as) ocupando todo o espaço, cobertos por algo que se assemelha a um papel de seda ou plástico branco, grande, com uma lamparina por baixo. Bem aos poucos, saem desse "casulo", todos(as) vestindo apenas um *fundoshi*, e posicionam-se no fundo do espaço. Um dançarino estende um dos papéis/plásticos, sobre o qual Emilie caminha com uma bolsa de sangue com líquido vermelho, como em uma transfusão, e vai pingando esse líquido pelo tecido. Emilie dança com a bolsa de sangue, o material vai se rasgando aos poucos, ele pega alguns de seus pedaços. Há sonoridade de relógio marcando o tempo. Houve projeções de rostos, olhos e bocas, com expressões como que de fala, revolução, tristeza, alegria. Marco e José Maria retiram, em ato cerimonial o papel. Zetta entra segurando pelos pés uma galinha, elevada ao alto, de cabeça para cima. Enquanto ela se revolta e tenta voar, por vezes se acalma e volta a se rebelar, ele dança, a mirando. Key e Emilie entram com um tecido vermelho onde Zetta se deita, aos poucos, e elas o levam, ao som de sinos de igreja. Cícero pega a galinha. Na cena seguinte todos dançam, no chão, em contorções que remetem ao erotismo e à sexualidade, bem como a animais e bebês, tanto os movimentos como as sonoridades. Sons de floresta, projeções

de bocas abertas. Sonoridades de água, ruídos, quebras de coisas, baterias. Key entra com uma saia e um chapéu, que se assemelham aos da dança da primavera de Patrícia, no espetáculo "O Olho do Tamanduá", ambos parecem feitos de papel, seios nus, e dança, em sonoridades que remetem a músicas de ninar crianças. Zé Maria enrola-se em um plástico e dança algo que me remete a moradores de rua e loucura, espedaça-o, também, em sua dança. Esses rasgos, por vezes, parecem um cachecol de plumas, pela maneira como Zé Maria os toca e os move. Um áudio anuncia: "show musical no teatro arena". Ao fim, todos caminham, em *suriashi*, para frente, depois recuando, muitas vezes com bocas abertas e braços para cima. Ao final vemos Marcelo Gabriel cumprimentando a todos(as) e Takao, próximo aos equipamentos de luz e som.

Há potentes imagens de radicalidade nesse trabalho, porém, sinto às vezes como se a falta de uma estrutura de iluminação melhor no local, ou outros aspectos, fizessem com que o *Ma* se estendesse, muitas vezes, para além do necessário. De todo modo, me parece um trabalho importante de ter sido realizado, de radicalidade e expurgos.

Hideki relata que Takao conheceu Key e Zetta na circulação do espetáculo "A Flor da Vida", portanto, compreendo que esse espetáculo aconteceu antes da performance "Fragmentos", da qual Key e Zetta já participaram. Recordo, porém, que Zetta já havia participado de uma das montagens de "O Olho do Tamanduá", desse modo, acredito que, nesse contexto, tenham se reaproximado, e Takao conhecido à Key, e a ambos enquanto Cia Key & Zetta.

> "Sobre "A Flor da Vida" de direção de Takao Kusuno
> Com Emilie Sugai e José Maria Carvalho
> Criado em 1998 para as Comemorações de 100 anos de nascimento de Brecht. A Flor da Vida utiliza-se de elementos do drama Nô como ponto de partida para a criação do espetáculo numa reflexão à forma teatral de Brecht, buscando pontos e contrapontos na visão entre os dois tipos de teatro, lançando uma outra perspectiva, onde a força da palavra reside nos corpos dos dançarinos.
>
> * * *
>
> Encontrei algumas anotações para a criação do corpo:
> Trabalhei a imagem da flor, do botão que se desabrocha e fenece. As transformações. O corpo presente, dos pés à cabeça, um corpo primitivo. **Nascer da raiz até às mãos, os sentimentos nos dedos dos pés, a linguagem nos pés (*MA*). Flor. Sem força. O que nasce da terra, desabrocha e morre, vida e morte. O que fica?**
>
> (SUGAI, anexo, p. 70)

> [...] é um trabalho que Takao nos convidou para nos dirigir 100 anos de Brecht, da morte de Brecht, uma comemoração que teve. O Sesc fez uma longa jornada pelo interior de São Paulo. Muitas cidades e muitos grupos comemorando o Brecht, e aquilo é uma leitura que ele vai fazer do Brecht, uma interpretação dele sobre Brecht. (CARVALHO, anexo, p. 81)

Emilie relata, nesse espetáculo, um encontro entre o teatro Nô e o teatro de Brecht, e em seu processo podemos notar encontros entre o Nô e o Butoh, por meio da imagem da flor, "que se desabrocha e fenece". O evanescente, o efêmero, como propõe Felícia Ogawa em seu artigo (trazido no capítulo anterior).

Nesse trabalho José Maria Carvalho dança com um terno preto, vestido de trás para frente (que me remete à Emilie em Tabi), sem calças, e com um chapéu preto. Esse trabalho afetou-me, de modo intenso, mas, inicialmente, não percebia onde, como ou o que ele movia em mim. O chapéu, a malandragem em sua dança, as contorções de seu corpo...Zé Maria, nessa dança, me remete à figura de Exu, Orixá mensageiro - da espiritualidade e da terra, guardião dos portais, dos caminhos e encruzilhadas, divindade afro do *Ma*. Recordo-me das potentes reflexões de Benjamin Abras sobre o afro-Butoh[278], onde relaciona as encruzilhadas de Exu ao *Ma* do Butoh. Emilie dança de vermelho, como dançam também as Pombo-Giras, representações femininas de Exu. Minhas percepções, sobre Emilie e Zé Maria, não se confirmam por nenhuma comprovação, apenas descrevo o modo como me afetaram, como atravessaram minha carne. Seguem-se reflexões de Benjamin Abras sobre relações entre o *Ma* e as encruzilhadas de Exu - sabedorias desses entre lugares:

> [...] tem um monte de contingências de coisas, de elementos que acontecem quando a gente se abre para esse *Ma*, que é um Odu[279], do exuzilhar, a gente começa a se perder dos apegos, assim, de uma ideia pré-concebida [...] tem a ver com a escuta e com a entrega ao que os elementos nos revelam também [...] a encruzilhada ela é fatal, a vida ela é fatal [...] a encruzilhada é esse imponderável, ponderável [...] a encruzilhada ela tá te chamando [...] "vou ali ver o que que tem"...e você se arrisca, e você entra num lugar...aí tem uma surpresa [...] Isso é o *Ma* também, isso é o Odu, isso é a encruzilhada. As nossas decisões, a encruzilhada, ela envolve uma relação com a escuta do sensível pouco exercitada na tradição ocidental...é essa escuta ancestral...não é o ouvido só físico, é o ouvido do coração, é o ouvido do diafragma, sabe? São os seus sentidos, sua pele [...] auscute sua pele...tem que auscultar, é o que o médico faz pra ver se o neném tá lá...escutar dentro...essa auscuta da energia, ela é fundamental no processo. [...] A encruzilhada, ela tem 7 caminhos: pra frente, pra trás, pra direita, pra esquerda, pra cima, pra baixo, e o derradeiro caminho é pra dentro. Primeiro é o caminho dentro, depois eu vou decidir pra onde eu vou. É um risco necessário. A gente não tem que ter medo também de correr risco, a gente tem que se arriscar a ser feliz...a gente tem que se arriscar a desconstruir os nossos valores coloniais, machistas, antropocêntricos...toda essa barbárie que tentam nos moldar...acho que a encruzilhada, pra mim, ela tá muito dentro desse lugar [...] a encruzilhada nos convida a pensar essa relação ancestral [...] é um passo de cada vez, e que cada passo seja dado com os dois

[278] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=95kYGJAG1b8&t=11s.. Acesso em 02 de dezembro de 2021.
[279] Palavra yorubá que se refere a destino.

> pés. Eu dei um passo e me assentei em uma experiencia...naquela experiência eu me demoro, eu me demoro, eu me demoro... até que ela me abra um novo portal. [...] você começa a ver que esse vazio é importante...porquê? porque pode ser que alguma coisa aconteça depois [...] essa relação com a energia ela tem muto a ver com nossos mistérios [...] essa sede do encantamento tem a ver com a sede dessa escuta..."eu não escuto mais, eu sei que minha vó escutava, meu vô escutava"...não você ainda escuta [...] não vai tá no ouvido só, vai tá na pele, vai tá em elementos simbólicos [...] é um corpo agora, que é um corpo sonhado, seu corpo foi sonhado [...] tem uma memória te sussurrando um valor [...] essa relação com a energia tem muito a ver com o nosso mistério...a gente tem muitos mistérios, e a gente tem muito medo dos nossos mistérios, a gente tem que parar de ter medo dos nossos mistérios...um xamã não tem medo dos mistérios dele, um umbandista não pode ter medo, uma pessoa que vive o Butoh [...] o Butoh pra ele existir em você, você tem que viver, porque ele é um diálogo com a vida... (Benjamin Abras, anotações pessoais)

Retornando à criação de "Quimera", Hideki relata que o produtor Ricardo Fernandes havia convidado Takao à circulação de "A Flor da Vida", e em seguida, encomenda a ele a criação de um novo espetáculo:

> **H:** E eu lembro que teve um almoço, nessa época o Ricardo ainda trabalhava no Sesc, aí ele falou pro Takao fazer um trabalho para entrar no Sesc, não lembro em que projeto...
>
> **K:** 1999 eu acho que chamava, que era virada pro ano 2000. Eu acho que era 1999, o projeto do Sesc.
>
> **H:** Então o Takao, ele precisava de dinheiro né, porque no fim da vida ele começou a vender quadro, vender tudo...mas ele não se preocupava com isso. Então o Ricardo falou assim: "Ah, não dá pra fazer um trabalho?". E o Takao perguntou: "Quanto tempo tem?". Aí ele disse: "Ah, vamos ter acho que uns 8 meses". Aí o Takao falou: "Ah, não dá, porque é muito pouco tempo" ...aí fui chutando o pé dele e ele falou assim: "Não, não, não, dá sim...dá sim...". Aí começou o processo do "Quimera". (**H:** Hideki Matsuka, **K:** Key Sawao, anexo, p. 196)

Encontro no site de Emilie Sugai uma reflexão do crítico Sebastião Milaré que nos traz percepções muito sensíveis e relevantes sobre "Quimera":

> A Quimera é animal mitológico, fantástico, que habita as regiões mais escuras da alma humana. Apesar da aparência monstruosa, todavia, não é um *monstro* nem opera movido pelas forças do Mal. Pelo contrário, tenta organizar o caos interior do seu ambiente gerando utopias. E as utopias fazem o homem mover-se aos novos horizontes do mundo.
>
> O butoh é linguagem quimérica desde que nasceu nas trevas e das trevas fez seu habitat. Nele, o corpo não é outra coisa senão um receptor-emissor de energia. Recusa-se às convenções da Beleza, tais como são cultivadas no Ocidente. Alimenta o fluxo de energia com Imagens primitivas e emoções primárias, oriundas do plano arquetípico, do pensamento arcaico. E como essas Imagens e emoções ocorrem em fluxos, vão deslindando paisagens do Inconsciente, as quais todo mundo conhece através dos sonhos. Ou dos pesadelos. O que faz do butoh manifestação onírica, carregada de significados

> ao mesmo tempo muito simples (as Imagens do Inconsciente são concretas) e herméticos.
>
> Quimera de Takao Kusuno tomou forma e autonomia no nascedouro do butoh, no ambiente e em estreita colaboração com os mestres fundadores, Hijikata e Kazuo Ohno. Bebeu ali não apenas uma técnica e alguns recursos, mas toda a ideologia. Rigorosa consciência ecológica sustenta essa ideologia, que se bate pela preservação da vida e do homem, da memória e do meio ambiente. São as quimeras constitutivas da utopia que se revela no trabalho desenvolvido por Takao Kusuno no Brasil, desde quando aqui aportou em 1977. […]
>
> *Quimera o anjo vai voando* é o resultado das trajetórias percorridas entre as quimeras de Takao e a utopia do Tamanduá. O porto de chegada é também o de partida: o butoh. Que surge impregnado da experiência brasileira de Takao, colorido pelas contradições da cultura brasileira, embora se referindo ao Homem e ao necessário recolhimento humano em face da Morte. Um hospital. Doentes terminais e seus sonhos irrealizados, suas quimeras. Este é o universo evocado. Almas estagiando no limbo, movidas pelos sonhos que poderiam ter sido suas realidades terrenas e que se materializam na fronteira indefinida entre vida e morte. A dor transformada em arte pura pela imaginação poética de Takao Kusuno e pela entrega apaixonada (paixão feita de disciplina, inteligência e muito amor) dos seus jovens dançarinos-atores. Estes, sobretudo, oferecem emocionante carga energética, livre da poluição de idéias-feitas e conceitos óbvios que contamina nossos palcos. Com verdadeira humildade, sem egoísmos bobos, constroem o luminoso poema falando da condição humana, lançando o olhar amoroso e esperançoso sobre o homem, este ser tão frágil movido por grandes sonhos.
>
> A obra de arte não se fecha em interpretações definitivas. *Quimera o anjo vai voando* pode ser lida e interpretada por diferentes ângulos, pode ser uma reflexão sobre a Morte como pode ser metáfora de situações contemporâneas. Mas será, em qualquer caso, a expressão da utopia de artistas que fazem do corpo instrumento para investigar a alma. E o fazem não por vaidade ou por amor à forma, mas para sentir o pulsar da vida nas pulsações do caos contemporâneo.[280]

O viver e o morrer, a "condição humana nas situações limite. A vulnerabilidade, o poder, o Eros e as lembranças revisitadas inspiram um universo onírico povoado de corpos ansiosos, compondo um caleidoscópio de emoções e poesia"[281]. Animal que "habita as regiões mais escuras da alma humana", tentando "organizar o caos interior", e "gerando utopias", que nos motivam a caminhar.

Apenas mais um passo...

"Quimera – O Anjo Vai Voando", encerra a trajetória de arte-vida de Takao Kusuno, que permanece viva...sem início nem fim...o agora e o muito antes...

Takao morre (encanta-se) em 07 de março de 2001, parecendo estar no ápice da colheita de seus frutos:

---

[280] MILARÉ, Sebastião. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-quimera-de-takao-e-a-utopia-do-tamandua/. Acesso em: 21 de dezembro de 2021.

[281] Disponível em: https://docplayer.com.br/137914480-Centenario-da-imigracao-japonesa-e-destaque-na-bienal-internacional-do-livro.html. Acesso em 02 de janeiro de 2022.

> O trabalho transitava muito, o Takao ganhou muitos prêmios, era muito valorizado, mas Takao não conseguia pagar aluguel... E esse trabalho, Quimera, foi muito bem remunerado... Foi uma coisa até que o Sesc não faz, que o Sesc compra apresentações, mas ele não encomenda... Então foi um caso bem único, que eles encomendaram, deram dinheiro pra ele trabalhar, mas não deram o tema...ele foi bem remunerado, mas também acabou logo esse dinheiro. Takao vivia de aluguel e volta e meia precisava da ajuda das pessoas, e **ele estava prestes a ganhar um emprego vitalício, como o do Antunes filho...um posto no Sesc, que devia ser bem remunerado e tal...mas, ele morreu...** E Hideki ficou muito preocupado em preservar a memória dele, e aí ele realizou alguns eventos...Ele criou o **projeto arquipélago**, como se todos nós, integrantes da cia Tamanduá, órfãos do Takao, fossemos todos uma ilha, **separados e unidos, ao mesmo tempo, por um mar que era o Takao**...
>
> Então lá, no teatro de arena Eugenio Kusnet, lá no centro de São Paulo, a gente fez uma série de criações... A gente apresentou Quimera, algumas vezes, e o Hideki nos incitou a criar solos ou cenas em duos ou trios novos, que fossem de autoria nossa ...e a gente apresentou coisas...Eu e Zetta tínhamos um número cômico, que a gente dançava e depois fazia clowns, palhaços, e a gente tocava instrumentos, e dançava, tudo sem fala. E convidamos pessoas que Takao gostava, mas que não eram da Cia. A Eliana de Santanta, a Lara Pinheiro Dow. E aí essas pessoas fizeram participações, a gente criou cenas. E por último o Hideki fez uma exposição no Sesc Paulista, que tinha uma homenagem ao Takao e uma homenagem ao Kazuo, que teve participação do Yoshito. A gente já conhecia o Yoshito, que o Yoshito fez uma participação com a Cia Tamanduá, o "Vestígios do Butoh".
> [...] era com o coração, com devoção, ele realmente achava que o trabalho do Takao tinha que ser lembrado, valorizado, ele achava importante preservar a memória dele...
>
> Teve uma apresentação do Quimera no Japão, onde o Yoshito Ohno substituiu a Emilie Sugai, junto com o Marcos Xavier, no Teatro X, em Tóquio. [...] ele fez com as orelhas do coelhinho e uma camisa de força, ele criou lá na hora, pro Quimera. O Marcão fazia uma passagem... (PUPO, anexo, p.160-161)

Era um sonho de Takao levar seu trabalho ao Japão, e em 2003 Hideki organiza a realização dele (registrado em seu documentário), levando a Cia Tamanduá de Dança Teatro a apresentar-se em Hokkaido.

> A primeira turnê da Companhia Tamanduá de Dança-Teatro no Japão aconteceu em 2003 quando apresentou dois espetáculos do O Olho do Tamanduá (Troféu Mambembe) na Bienal de Kyoto, uma encenação em Koshiro e outra na Bienal de Hokkaido, local que também recebeu a apresentação da dança-teatro Quimera. [282]

Nessa ida ao Japão, a Cia Tamanduá vai ao encontro de Kazuo Ohno, em seu estúdio, e entrega a ele a escultura do tamanduá, que participava do espetáculo "O Olho do Tamanduá". No mesmo ano realiza-se, no Brasil, o evento "Vestígios do Butoh", em homenagem a Takao Kusuno.

[282] Disponível em: https://docplayer.com.br/137914480-Centenario-da-imigracao-japonesa-e-destaque-na-bienal-internacional-do-livro.html. Acesso em: 04 de maio de 2021.

> A despedida de “O Olho do Tamanduá” e “Quimera – O Anjo Vai Voando”, ocorreu em 2003, quando ambos os trabalhos participaram de dois eventos: “Vestígios do Butô” em homenagem a Takao Kusuno, realizado no teatro SESC Anchieta (setembro) e na I Bienal de Artes de Kyoto, em Kushiro, província de Hokaido, Japão (outubro) – terra natal de Takao. O grupo ainda realizou em 2004 o projeto “Arquipélago Tamanduá”, que consistiu em espetáculos, solos e recortes de processos que refletiam a imagem daquele momento do grupo após a morte do diretor. Em 2006, Reneé Gumiel, Dorothy Lenner e Ismael Ivo remontam “As Galinhas” para a “Copa das Artes” em Berlim (Alemanha). (ABEL, 2018, P.65)

Em 2008, no evento “Tokiogaky”, no Sesc da Paulista, foi realizada uma exposição em homenagem ao Kazuo Ohno e ao Takao Kusuno, com performances dos integrantes da Cia Tamanduá em homenagem a ambos.

Takao segue vivo em todas as pessoas com as quais conviveu e trabalhou, e pretendo que agora, também em nós, no encontro de nosso próprio Butoh.

Reflexões e reflexos de um círculo inacabado – Considerações ~~finais~~

Confesso que me habita, nesse instante, um misto intenso de luto e prazer.

Algo em mim não deseja finalizar essa escrita...por serem infindos os aprendizados que derivam das experiências que foram vivenciadas aqui...pelo receio de afastar-me de um contato tão íntimo e profundo com todo esse universo.

Espero saber cultivá-lo, para que siga vivendo em mim.

Sinto-me, novamente, iniciando.

Há, também, grande prazer ao chegar às linhas finais dessa pesquisa...na esperança de que, a partir daqui, Takao e Felícia possam habitar ainda mais corporeidades e espaços...no desejo de voltar às ruas, aos palcos, às salas de ensaio, aos ambientes de ensino, trazendo-es, dançando em mim.

Essa pesquisa foi escrita a muitas mãos, composta por todas as pessoas que, a seu modo, dela participaram. Pareceu-me coerente, portanto, manter as próprias palavras das mesmas o mais presentes e próximas possível, compondo com as minhas, revelando particularidades no modo como o Butoh e Takao transmutavam-se em cada uma dessas corporeidades. Metamorfoses desse corpo-pesquisa. Formas mutáveis do imutável existir.

Senti-me, ao longo de todo esse percurso, amplamente só, vivenciando profundos aprendizados dessa solitude, e, simultaneamente, muito habitada, aprendendo a caminhar sendo caminhada, dançar sendo dançada.

Logo que realizei a defesa dessa pesquisa, tive o prazer de participar da residência artística “Dançar com/dançar para”, promovida pela Cia Key & Zetta, onde encontrei-me com muitas movências dessa pesquisa. Dançávamos sempre com (espaços, outros(as/es), palavras, memórias, ancestralidades, inquietações, desejos...); e dançávamos para Takao, tendo ou não lhe conhecido pessoalmente (ou de qualquer outra maneira). Senti como um presente, de fim e início de ciclo...

Muitas transformações materializaram-se em meu corpo/alma, ao longo dos quase cinco anos de concepção dessa pesquisa, e dos 10 anos de aproximação de Dorothy e Takao. Inicialmente, adentrar ao *Ma* era a principal persistência de Dorothy comigo. Processo instigante, que permanece desafiando-me a cada dia, e que me trouxe até aqui. Ao longo dessa pesquisa, porém, Dorothy pareceu importar-se, primordialmente, em provocar-me a notar que “cada um tem o seu Butoh”, ao mesmo tempo em que me ensinava a dissolver o ego e às identidades.

Fez-se necessário cultivar-me, dentro/fora, adentrar às sombras, à arte do cotidiano, permitir-me à luz, e a tantos outros aprendizados. Perceber o modo como minha própria carne, a cada instante, afetava-se e transformava-se por tudo isso, e aceitá-la, dar-lhe voz. Só então depurar... pequenas gotas do imensurável, doloroso e libertador aprendizado do efêmero.

Perceber, de outro modo, o rigor. Para além de imposições (concebidas em nome da vida e da saúde, enquanto as usurpam), a escuta de si, dentro/fora - gritos, silêncios, sutilezas, subversões, e incontáveis outras nuances. Palavras-alma, palavras-corpo. Corpos que adoecem quando forjam metamorfoses sem alma. Tempo das coisas, para além de nosso controle e compreensão...corpo, parte ínfima do todo, que carrega o universo dentro de si... um corpo só...mesma teia a ser cultivada.

Takao e sua potência de gerar entrega ao que não se sabe...seus/suas dançarinos(as) caminhavam inteiras(os), sem saber se por pouco ou longuíssimo tempo, sem imaginar que dança tomaria seu corpo hoje, à beira do abismo, entregando-se ao inusitado salto.

Muitas outras possíveis pesquisas parecem anunciar-se por essas páginas, pedindo aprofundamentos, como: diálogos entre o Butoh e: cosmovisões de povos indígenas, saberes afrodiaspóricos, e o teatro Nô...vozes silenciadas, sabedorias que naturalmente se entrelaçam...É possível também adentrar às divergências entre o Butoh de Takao Kusuno, Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, Maura Baioch, e outros...particularidades. Há também a possibilidade de ampliar estudos sobre as criações de Takao sob perspectivas da performance, do rito, da iluminação, das artes visuais, da dramaturgia...Todas elas não foram objetivos específicos da recente pesquisa, mas apresentaram-se, como portais, que se abriram ao longo dela.

Há ainda, nas 305 páginas de entrevistas presentes no anexo dessa pesquisa, bem como nos vídeos dos espetáculos, incontáveis mistérios, possíveis de serem descobertos e tocados pelo Butoh de cada um.

Convido-es(as/os) a novas imersões, escritas, criações e diálogos...

Não sinto o desejo, tampouco a necessidade, de tecer maiores reflexões nesse momento. Sinto que o que precisava ser dito já o foi até aqui, bem como, minhas reflexões e expressões diante de cada aspecto foram sendo realizas junto, a todo o tempo, ao longo do caminhar. De fato, não me parece possível realizar, nesse instante, nenhum tipo de conclusão. O Butoh segue esses e outros percursos, que se alternam, em seus momentos, que variam, conforme o Butoh de cada um(a/e), que se materializam nas diversidades das

existências e caminhos, entre morte e vida, luz e sombra, *ankoku*, metamorfoses, entregas, revelações...

Que sigamos, de poros abertos aos sonhos, às ancestralidades, ao efêmero e às suas transmutações...Entregues... “apenas um passo”... Conscientes da intensidade de vida e de morte que abriga a cada instante...de nossas latências...corajoses para adentrar aos portais do *Ma*...despertes da força e da sutileza que nos habita...atentes às vozes do silêncio...embriagando-nos do rito, do transe, dos afetos, das criações e do todo...

Obrigada a todas(es/os) que me acompanharam até aqui, ou em qualquer palavra desse processo...voemos juntes...*Gambatte*!

Referências:

ABEL, Thiago. **(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil**. 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321958. Acesso em: 1 set. 2018.

ABEL, Thiago. **Reflexões (po)éticas na dança butô. In: Dossiê Dança Butô: Diásporas do corpo de carne**. Ephemera. Revista do Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto. Vol. 2, n.2, 2019/1.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução: Iraci D. Poleti. 2ª ed. Boitempo Editorial: São Paulo, 2007, p.58.

ALVAREZ, Johny; PASSOS, Eduardo. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. **Pistas do Método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2014.

ANGEL, T. **Entrevista com Marcelo Gabriel**. FRRRKguys, 2010. Disponível em: http://www.frrrkguys.com.br/entrevista-com-marcelo-gabriel/. Acesso em: 11 de out. de 2020.

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

BAIOCCHI, Maura. **Taanteatro**: Caderno 1. São Paulo: Transcultura, 1997.

BAIOCCHI, Maura. **Taanteatro: Mae: Mandala de Energia Corporal**. São Paulo: Transcultura, 2013.

BAIOCH, Maura; WOLGANG, Pannek. **Taanteatro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

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

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

BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Org. **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh**. Intercâmbio Cultural Brasil – Japão -Argentina – 1986. Org.: Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: BARTHES, R. O rumor da língua. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

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

BERCHOLZ, Samuel, KOHN, Sherab Chodzin. **La Senda de Buda. Introduccion al budismo**. Planeta Editorial, 1994.

BENJAMIN Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOCK, Wolfgang. **Atenção, fuga e salvação medial – duas figuras liminares em rua de mão única, de Walter Benjamim**. In Otte Georg, Seldmayer Sabrina e Cornelsen Elcio (org) Limiares e passagens em Walter Benjamin. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

BONTEMPO, Valéria Lima. **Achille Mbembe a a noção de Necropolítica**. Sapere Aude, v. 11, n. 22, p. 558-572, 22 dez. 2020.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques, BARBAS, Helena (trad.). **Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht.** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

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

COELHO, Nelson. **Zen – Experiência direta de libertação.** Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1978.

COSTA, Wanderleya Nara Gonçalves. **A etnomatemática da alma A' uwe-xavante em suas relações com os mitos.** 2007. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência.** Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 29 jul. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade.** Tradução: Maria Ermantina Galvão. 1ª ed, Editora Martins Fontes: São Paulo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população.** Tradução: Eduardo Brandão. 1ª ed, Editora Martins Fontes: São Paulo, 2008.

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Entre a vida e a morte.** In: OTTE Georg, SELDMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio (org**). Limiares e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1987.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: cena e pensamento No**. São Paulo: Perspectiva: Alianca Cultural Brasil-Japao, 1991.

GIROUX, Sakae Murajami; SUZUKI, Tae. **Bunraku: um teatro de bonecos.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

GREINER, Christine. **Autoria na arte contemporânea.** In: IV Simpósio O Corpo e a Psique na Arte Brasileira, São Paulo, 10 nov. 2006. Núcleo de Estudos Junguianos. Disponível em: http://www.pucsp.br/jung/portugues/simposios_eventos/IV_simposios.html. Acesso em: 03 out. de 2019.

GREINER, Christine. **Butô no Brasil: contexto histórico e reencenação política.** In: **Dossiê Dança Butô: Diásporas do corpo de carne**. Ephemera. Revista do Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto. Vol. 2, n.2, 2019/1.

GREINER, Christine. **Butô(s) na América Latina: Uma Reflexão Crítica.** São Paulo: Fundação Japão. 2013.

GREINER, Christine. **Butō: pensamento em evolução.** São Paulo: escrituras, 1998.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês: E seus microativismos.** São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas Diásporas Cognitivas.** São Paulo: N-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. **O Butō em evolução**. In: SOTER, Silvia (Org). **Lições de dança.** Rio de Janeiro, n. 1, 1999.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinares.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O Teatro Nô e O Ocidente.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

GREINER, Christine. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba.** Estado de São Paulo, São Paulo, 27, p.80. Caderno 2, set., 1997.

GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba.** Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. In: NORONHA, Patrícia de Azevedo. Or. SILVA, Silvia Fernandes da. ***Ma*** **e Corpo Erodido.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2017.

GREINER, Christine; KUSUNO, Takao. **Takao e Tamanduá apresentam-se em Cuba.** Tradução Michiko Okano. Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2. São Paulo, 23/09/1997. Digitalizada em Anexo p. 283 - 286.

GREINER, Christine. **Vestígios do Butô.** Idança.net, Rio de Janeiro, 20 out. 2004. Disponível em: http://idanca.net/vestigios-do-buto/. Acesso em: 03 outubro. 2019.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org). **Leituras do Corpo.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz (org). **Tōkyōgaqui: Um Japão imaginado.** São Paulo: Edições SESC-SP, 2008.

HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito parte I.** 2ªed, Editora Vozes: Petrópolis RJ, 1992.

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

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen.** São Paulo: Pensamento, 2011.

HIJIKATA, Tatsumi. **From Being jealous of a Dog's Vein.** The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 56 – 59, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. **Wind Daruma.** The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 71 – 81, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. **Inner Material/Material**. The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 36 – 42, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. **To Prison.** The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 43 – 48, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. **O Butoh da Discípula: Carta a Natsu Nakajima.** Tradução por Lúcia Yagyu. Revista do Lume, São Paulo, vol. 1, n. 1, p. 14 - 16, novembro, 2011. Disponível em: https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/issue/view/22. Acesso em: 20 jan. 2019.

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

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa.** São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KATZ, Helena. **Que mistério tem esses japoneses.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 05 de abr. de 1988. Disponível em: http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=9. Acesso em: 21 ago. 2021.

KEMPTON, Beth. **Wabi Sabi.** Rio de Janeiro: Best Seller, 2018.

KIMURA, Karin. **O butô como filosofia de vida.** Made In Japan, 2013. Disponível em: https://madeinjapan.com.br/2013/04/11/o-buto-como-filosofia-de-vida/. Acesso em: 30 de novembro de 2021.

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

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

KRENAK, Ailton; TAKUÁ, Cris, PIYÃO, Moisés. SELVAGEM, **Ciclo de estudos sobre a vida. Ciclo dos Sonhos – Vida – Sonho**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7VDJGl-49UY&t=1703s. Acesso em: 15 de abr. de 2021.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUSUNO, Akemi. **Tomoshigue Kusuno – Existência em pulsos.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JyZM6dTJLuU. Acesso em: 02 de mar. de 2019.

KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. **A idéia do Físico-Corpóreo em transformação.** In: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus Editorial, 2006. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/. Acesso em: 21 de ago. de 2018.

LIMA, Carla Andréa Silva; MENCARELLI, Fernando Antonio. **Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade.** Belo Horizonte, MG. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

LIMA, Tatiana. **A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões.** Revista do LUME Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp n.2, nov, 2012.

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

MAAKAROUN, Bertha. "**O modo de funcionamento da humanidade entrou em crise", opina Ailton Krenak.** O Estado de Minas, Belo Horizonte, 03 abril 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/04/03/interna_pensar,1135082/funcionamento-da-humanidade-entrou-em-crise-opina-ailton-krenak.shtml. Acesso em: 21 de maio de 2020.

MACHADO, Marlon. **Os Corpos (Im)possíveis de Tatsumi Hijikata: Reflexões sobre a dança Ankoku Butō e as insurgências da carne.** Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG. Minas Gerais, 2021.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **Encontros com o butô: do registro autobiográfico à dissolução de si.** In: Dossiê Dança Butô: Diásporas do corpo de carne. Ephemera. Revista do Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto. Vol. 2, n.2, 2019/1.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso; Orient. GOMES, Ricardo. **O Corpo Limiar e a Passagem de Impulsos como elementos de Precisão Cênica: processos criativos entra a dança e o Teatro de Jerzy Grotowski.** Programa de Pós-graduação em artes Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

MARTINS, Simone de Mello. **Flutuações do Butoh no corpo do artista que dança: poéticas da mestiçagem.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

MATSUKA, Hideki. **Takao Kusuno: O marginal da dança.** Bolsa vitae artes/Fundação Japão, 2006.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Arte & Ensaios – revista do ppgav/eba/ufrj, n. 32, dezembro 2016.

OHNO, Yoshito; MEDEIROS, Ana. **Recebi uma pérola de Keiko Ohno: sua transcrição de uma aula de Yoshito sensei em 07 de julho** 2017. [...] 17 março 2022. Facebook: Ana Medeiros. Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=3448180645409109&set=a.1428766204017240 Acesso em: 18 abr. de 2022.

MEDEIROS, ANA. Diário Do Japão #4: **Entrevista Com Yoshito Ohno. Butoh com Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama**, 2016. Disponível em: http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/2016/07/diario-do-japao-4-entrevista-com.html. Acesso em: 02 de ago. de 2019.

NAKAGAWA. Hisayasu. **Introdução à Cultura Japonesa: Ensaio de antropologia recíproca.** São Paulo: Martins Fontes, 2018.

NANAKO, Kurihara. **Hijikata Tatsumi: The Words of Butō.** The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 12 – 28, 2000.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

NORONHA, Patrícia de Azevedo. **Seis espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico.** Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

NORONHA, Patrícia de Azevedo; TELESI, Silvia Fernandes da Silva (orient.). ***Ma* e Corpo erodido.** Doutorado (Tese) –Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

OGAWA, Felicia Megumi. **A Flor no Butoh de Kazuo Ohno**. Estudos Japoneses, n .17, pp. 43-53, 1997. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141698. Acesso em: 2 set. 2022.

OGAWA, Felicia. **O Olho do Tamanduá: O Butoh e o rito.** Catálogo do espetáculo "O Olho do Tamanduá, 1997.2. In: Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

OGAWA, Felicia Megumi. **Teatro brasileiro dos anos 30: um estudo sociológico.** 1972. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972. Essa dissertação não está publicada, suas páginas iniciais foram gentilmente fotografadas e cedidas a essa pesquisa por Akio Ogawa, irmão de Felícia Ogawa.

OHNO, Kazuo. **Catálogo da "Temporada SESC Outono 97".** SESC SP, Maio, 1997.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema.** Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. **Kazuo Ohno's World: From Without & Within.** Middletown: Wesleyan University Press. 2004.

OHNO, Kazuo. In: BARBOSA, Ameir de Paula; OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. Org. **Catálogo – Kazuo Ohno – Butoh.** Intercâmbio Cultural Brasil – Japão - Argentina – 1986. Org.: Empresa Gráfica Nippak LTDA. São Paulo, 1986.

OKANO, Michiko. **Ma: A Estética do "Entre".** In Revista USP, São Paulo, nº 100: Ed. USP, 2014. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/76178/79922. Acesso em 10 out., 2016.

OKANO, Michiko. **MA: Entre- Espaço da Comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente.** Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

OKANO, Michiko. **Ma: Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão**. São Paulo, Annablume, 2012.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2014.

PELBART, Peter Pál. **Ensaios do Assombro**. São Paulo, n-1 edições, 2019.

PELBART, Peter Pál. **O Avesso do Niilismo: Cartografias do esgotamento**. São Paulo, N-1 Edições, 2013.

PERETTA, Éden Silva. **Potências da carne, poesias do corpo**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 15, n. 3, p. 507-522, dez. 2013. ISSN 1676-2592.

Disponível em: http://www.fe.unicamp.br/revistas/ged/etd/article/view/5566. Acesso em: 03 jun. 2014.

PERETTA, Éden. **O Soldado Nu: raízes da dança Butō**. 1ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERETTA, Éden. **A dança entre a carne e a palavra**. In: OHNO, Kazuo. Treino e(m) Poema. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PINO, Claudia Amigo. **De um corpo para outro. Roland Barthes e a biografemática.** Revista Criação & Crítica, (17), 15-29. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012. Acesso em: 02 de ago. de 2021.

PONZIO, Ana Francisca. **Ohno mostra o gesto japonês**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 maio 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170502.htm. Acesso dia 21 de maio de 2020.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Conceito de "Cultivo de Si" e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer**. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, professor Assistente Doutor. VI Reunião Científica da Abrace, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Rastros do Anjo. Sobre "Quimera, o anjo vai voando", de Takao Kusuno**. Sala Preta, 10, 47-51, 2010.

RICHTER, Indira Zuhaira; OLIVEIRA, Andréia Machado. **Cartografia como metodologia: uma experiência de pesquisa em artes visuais.** Paralelo 31, ed. 8, 2017.

ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: **Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

SESC CONSOLAÇÃO. **Corpos de Imagens: Eikoh Hosoe.** São Paulo: SESC CONSOLAÇÃO, 2014. Disponível em: https://issuu.com/varzeadesign/docs/catalogo_eikohhosoe. Acesso em: 5 de fev. de 2019.

SESC SP. **A Revolta da Carne: Diálogos Brasil-Japão**. São Paulo: SESC-SP, 2009. Disponível em: https://issuu.com/varzeadesign/docs/revolta_programa. Acesso em: 12 de mar. de 2018.

SHIBUSAWA, Tatsuhiko; HIJIKATA, Tatsumi. **Plucking off the Darkness of the Flesh An Interview By Shibusawa Tatsuhiko.** The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 49 – 55, 2000.

SIQUEIRA, Vinicius. **Necropolítica e biopoder – Achille Mbembe.** Colunas Tortas. Disponível em https://colunastortas.com.br/necropolitica-biopoder/. Acesso em 08 de abril de 2022.

SUGAI, Emilie. **A difícil arte de dar aulas de butoh**. Emilie Sugai, 2016. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/. Acesso em: 23 de set. de 2020.

SUGAI, Emilie. **Homenagem à Takao**. Disponível em: https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/, 2016. Acesso em 13 de mar. de 2019.

SUZUKI, Shunryu. **Mente Zen, mente de principiante.** São Paulo: Palas Athena, 2019.

TAKAO, Kusuno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18418/takao-kusuno. Acesso em: 16 de maio de 2022.

TANIAZAKI, Junichiro. Trad. GOTODA, Leiki. **Em louvor da sombra**. 1ªed. Companhia das Letras. São Paulo, 2017.

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

TSÉ, Lao. Tao Te King: o livro do Tao e sua virtude. São Paulo: Attar, 2018.

TURNER, Victor. **Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage**. In: The Proceedings of the American Ethnological Society. (Republicado em The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual, New York, Cornell University Press), 1964.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução: Christine Greiner. São Paulo: N-1 edições, 2012.

UNO, Kuniichi. GREINER, Christine, FILHO, Ernesto (org). **Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado**. São Paulo: n -1 edições, 2018.

VAN GENNEP, Arnold. 1960 [1909]. **The Rites of Passage.** Chicago: Phoenix Books/Universityof Chicago Press. Tradução brasileira: Os Ritos de Passagem, Petrópolis, R.J. Vozes, 1978.

VARO, Raquel Sánchez; FLORES, Diego Teófilo Bermúdez; VILLODRES, Juan Antonio López. **Como funciona a glândula pineal, o órgão enigmático que regula nosso sono.** BBC News Brasil. [S.L.] Abril, 2021. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-56722714#:~:text=A%20gl%C3%A2ndula%20pineal%20ou%20ep%C3%ADfise,mundo%20dos%20sonhos%3A%20a%20melatonina. Acesso 02 de dez. de 2021.

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

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

WAGURI, Yukio. **Butoh-Kaden**, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/. Acesso em: 06 de dezembro de 2019.

WAGURI, Yukio. **Explanation About Butoh-fu.** Butoh-Kaden, 1998. Disponível em: https://butoh-kaden.com/en/about/butoh-fu/. Acesso em: 06 de dezembro de 2019.