

<http://www.japonartescenicas.org>

O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi

Christine Greiner

2005

<http://www.japonartesescenicas.org>

Uma mulher delicada embrulhada em seu kimono. Um poderoso samurai. Um monge meditando. Um sushiman. Estas são algumas das imagens que habitam o imaginário ocidental em torno do tema “corpo japonês”. Estereótipos construídos por olhares estrangeiros que, como de costume, abstraem traços simplórios de um caldo cultural muito mais complexo. Embora em certa medida, estas imagens ainda sobrevivam, após a II Grande Guerra, uma explosão brutal (atômica e epistemológica) fez muitos artistas e intelectuais japoneses e estrangeiros repensarem o corpo a partir de discussões acerca da identidade, da singularidade cultural e de possíveis estratégias políticas de sobrevivência.

Hoje, novas paisagens do “corpo japonês” convivem com as antigas imagens mas só podem ser reconhecidas em outros ambientes, pairando por exemplo, sobre grupos de turistas espelhados nas vitrines da Louis Vuitton, nas meninas com roupas escolares, fantasias coloridas e sapatos de plataformas altíssimas, ou em rede, onde se construiu o universo virtual otaku, o mercado de videogames, animés e experimentos em webdesign, robótica etc.

Não raramente, ao lado do glamour pop (j-pop) e da diversão aparentemente garantida, sobrevive um lado obscuro, até mesmo perverso. Este artigo sugere que uma das experiências mais dolorosas e lúcidas das primeiras décadas do pós-guerra, nasceu de um movimento artístico chamado *ankoku butô* que promoveu uma verdadeira revolução, ecoando vestígios de um tempo que ainda estaria por vir. Mais do que um gênero artístico, a experiência *butô* foi um operador cognitivo que desestabilizou pressupostos acerca da consciência humana, da relação entre a vida e a morte e da posição do homem frente à natureza, à cultura e aos objetos inanimados.

Tudo começou quando um pequeno grupo de espectadores se reuniu, em maio de 1959, para conhecer as produções dos mais jovens dançarinos japoneses de Tóquio. Eles não esperavam nada parecido com a performance *Kinjiki* (Cores Proibidas) de Hijikata Tatsumi e, sem dúvida, ficaram muito desapontados.

<http://www.japonartesescenicas.org>

E como poderiam estar preparados para um encontro com a morte? Como diz o sociólogo Zygmunt Bauman (2003), na verdade ninguém nunca está preparado nem para a morte, nem para o amor. A dificuldade estava no fato de que, em *Kinjiki*, não haviam referências claras ao que se compreendia, até então, como “coreografia”, tomando por base técnicas ocidentais recém-chegadas ao Japão como o balé clássico, a dança moderna de Martha Graham e a dança de expressão alemã dos discípulos japoneses de Mary Wigman. Por outro lado, os treinamentos tradicionais do nô e do kabuki também não estavam explícitos na experiência. Ao invés disso, a peça trazia as presenças intoleráveis de um homem (o próprio Hijikata), um garoto (Ohno Yoshito) e uma galinha com o sangue ainda quente, derramado.

Concebida por Hijikata, usando o título do romance homônimo de Mishima Yukio e outros escritos de Jean Genet, a performance foi considerada pela maioria da platéia como “perigosa e nada artística”, sendo reconhecida apenas anos depois como o marco inaugural do *ankoku butô* ou dança das trevas.

Embora mostrasse, desde o início, uma relação clara com a dança, este movimento complexo e sem forma pré-concebida, não foi restrito a qualquer estilo ou modelo artístico específico, consagrando-se como um pensamento enredado em experiências no campo da fotografia, do cinema, das artes plásticas, da performance e do teatro. E o mais curioso é que parecia tudo isso e, ao mesmo tempo, nada disso.

Para entender este paradoxo é importante saber que Hijikata não buscava “vocabulários” ou passos de dança. Nem parecia contrapor-se ou aliar-se a esta ou aquela estética já estabelecida. A despeito de todas as interpretações que se tornaram habituais nas histórias da dança e da arte no Japão, Hijikata não queria negar o passado, apagar a história, nem tampouco “propor novidades”. As suas questões eram de outra natureza e diziam respeito, antes de mais nada, ao colapso do corpo, à exploração da consciência (e do inconsciente cognitivo), ao enfrentamento da morte e à investigação de campos de percepção ainda não suficientemente pesquisados.

Por conta destas inquietações, algumas de suas mais importantes perguntas estavam ligadas à proposição de situações fictícias e inusitadas do tipo:

1- O que aconteceria se fosse possível colocar uma escada dentro do corpo para descer até o fundo?

<http://www.japonartesescenicas.org>

2- Há um ponto, na profundidade sem medida, em que o visível se deteriora. A dança poderia existir para rejeitar este estado interno do corpo?

3- E caso fosse possível fazer isso, seria, finalmente identificável que o olho não serve só para ver, a mão não foi feita exclusivamente para tocar e todos os órgãos não podem ser restritos às suas funções e organizações?

4- Como se começa o que não tem filiação e apenas se alimenta dos abjetos do mundo?

5- Como nasce o sofrimento, a vontade e a expressão?

A partir destas e de outras questões, Hijikata colaborou para o colapso epistemológico que marcou a experimentação do corpo japonês durante as décadas posteriores à II Grande Guerra. Não fazia mais sentido subjugar-se ao conceito de corpo nacional (*kokutai*)¹, que havia marcado a cultura japonesa desde o período Yamato (300-710). A situação no final dos anos 50 era claramente outra. Sem hegemonia ideológica e abrigado por cidades em ruínas, o corpo no Japão havia se tornado irreversivelmente plural, destacando as mestiçagens que sempre estiveram presentes, desde a sua concepção nas tramas enredadas da medicina chinesa e do budismo Mahayana, marcantes durante os primórdios da cultura japonesa.

No entanto, é importante perceber que o *ankoku butô* não foi uma experiência isolada, contando com a cumplicidade de outros eventos conhecidos como os teatros *angura* (do inglês, *underground*), a arte de obsessão, o movimento *anforumeru* (do francês, *informelle*), as ações performáticas dos grupos *Gutai* e *Mono-ha* (A Escola das Coisas), entre tantos outros eventos, por vezes, inomeáveis. Não apenas o *butô*, mas muitos destes manifestos artístico-filosóficos apresentaram novos treinamentos, o que no contexto da cultura japonesa significava, antes de mais nada, novos corpos e novos pensamentos.²

¹ O *kokutai* era entendido como a essência nacional, a essência da cultura japonesa.

² O filósofo Yuasa Yasuo (1987) explica que a noção de corpo no Japão sempre foi equivalente a treinamento do corpo. Não se trata de uma instância de qualquer outra natureza.

<http://www.japonartesescenicas.org>

Para Hijikata, a expressão era o nome daquilo que esqueceu a sua origem. Como ato, a origem surgiria no momento da sua própria impossibilidade e a expressão designaria uma espécie de secreção. Neste contexto, a origem nunca seria pré-existente ao ato, e sim por ele secretada, expressa, criada. Assim, a secreção seria sempre produzida por um corpo sem intenção nem vontade, como uma produção intransitiva parecendo um derramamento de si mesmo, distinto de qualquer forma e de qualquer produto. Esta secreção informe que emerge de si mesma, porque é fruto de uma auto-secreção, colocaria em jogo a própria idéia de origem e de raiz, assim como a noção de corpo como instrumento de alguma coisa, algo pronto ou dado.

Por isso o corpo no *butô* é sempre processo, inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise de identidade. O corpo que dança *butô* implode a noção clara de individualidade, mas guarda ambivalências. Ao mesmo tempo em que não é um sujeito monolítico e controlador, mas permeável aos ambientes onde luta para sobreviver; ele se apresenta absolutamente singular. Rompe a hierarquia do sujeito como mais importante do que os objetos inanimados do mundo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, num continuum que segue sem fim. Nada é taxativo, objetivo, permanente. A ambivalência faz parte da sua construção e o torna único, na medida em que é fruto de um treinamento específico para disponibilizá-lo, o que exige anos de dedicação.

Hijikata abominava a imprecisão, a falta de rigor. Repetiu inúmeras vezes em vida a preferência pelo balé clássico (nutria grande admiração por Vaslav Nijinsky), ao invés de happenings que considerava sem sentido. Assim, o conceito de ato como secreção, marcará, muitas vezes, as suas coreografias com movimentos rápidos e violentos como expressões que acontecem quando um ato nos transpassa brutalmente antes que tenhamos tempo de puxar a respiração. Nas suas próprias palavras: “Alguma coisa nasce e não sou eu, nem meu produto, mas uma ocorrência”. O retorno ao lugar desconhecido marca o estado de onde emerge a dança. Mas para organizá-la é preciso construir um treinamento cujo ponto de partida é colapsar o dado *a priori* em função de um novo experimento passível de sistematização, mas sem engessamento.

Na mesma época em que Hijikata começou a elaborar os seus primeiros experimentos, o poeta Takiguchi Shûzô, considerado o grande artista surrealista japonês, submeteu a língua japonesa a “torções” não habituais. Perverteu a gramática e

<http://www.japonartesescenicas.org>

toda e qualquer ordem pré-estabelecida. Hijikata fez o mesmo com o corpo, testando o que pensadores franceses chamariam de corpo sem órgãos (Antonin Artaud), anagramas anatômicos (Hans Bellmer) e informe (George Bataille). A chave estaria no “abrir-se para o outro”.

De certa forma, tratava-se de um exercício de deslocamentos e transcrições de uma linguagem para outra. Assim, da mesma forma que Hijikata reconhecia a autonomia de uma mão, como sujeito de si mesma, Takiguchi falava em papéis separados, às vezes opostos, na relação entre a mão, as cordas vocais e a caneta, autônomos e, por vezes, intercambiáveis. Os dois artistas estavam interessados no ato que voltava para si mesmo (ação da mão, do torso, das vísceras), vinculado a um lugar de desaparecimento ou impossibilidade. Um lugar que se transformava, cada vez mais, na sua própria sombra.

Hijikata achava que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples e cotidianas, mas observou que, ao repetí-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. Todas as ações deviam, portanto, conformar-se com uma execução sem necessariamente dobrar as articulações, apenas habituando-se às suas possibilidades. Desta forma, o corpo inteiro poderia se tornar uma arma mortal para fazer um movimento particular. Como se todos os tendões se rompessem de uma vez, fazendo um acompanhamento sonoro.

Pode-se perceber que, ao contrário do que a visão estereotipada do butô tem suscitado sobretudo fora do Japão, o corpo do butô nunca foi necessariamente suave, lento, transcendente. A tensão era a característica mais marcante de Hijikata e a estratégia mais evidente para investigar o colapso do corpo. Esta qualidade tensionada, de fato um estado primário do butô, evidenciava a preferência do artista para eliminar todos os movimentos ornamentais e trabalhar com contrastes fortes entre formas simples. Os contrastes engendravam a ação.

Na década de 60, para elaborar uma nova antomia testou as extremidades do corpo, em Shushi (Semente), apresentado no Hijikata Tatsumi Dance Experience, como uma referência explícita ao jazz que havia sido uma das suas primeiras formações em dança. Os dançarinos trabalhavam uma postura onde só se viam as costas e as plantas dos pés. Uma existência imóvel com movimentos invisíveis a olho nu. Mais tarde, surgiram movimentos que percorriam o corpo. Ele já experimentara esta dinâmica em

<http://www.japonartesescenicas.org>

57, trazendo para o seu corpo algumas movimentações observadas na obra da coreógrafa Katherine Dunham, relacionando o jazz e a cultura negra ritual. Na época, Hijikata havia pintado seu torso de negro, fazendo um movimento que ia de baixo para cima do estômago, como um objeto estranho que promovesse um movimento peristáltico.

Outra peça onde vai explorar diferentes recortes do corpo é *Antai* (Corpo obscuro). Neste caso, interessava a “parte obscura” que não seria um pedaço específico do corpo mas teria a ver com a consciência e o reconhecimento de que nem tudo que ocorre no corpo é controlado pela mente e que “o tempo das sombras é como o negativo do esclarecimento da lógica”. Em *Antai*, Hijikata jogou com efeitos de contraste, de inversão e colisão entre coisas. Ele parecia mostrar que expondo o corpo surgiria algo obscuro, ou seja, jogando tudo para fora seria possível mergulhar mais profundamente dentro do corpo. Ele passa a fazer jogos violentos e incita o corpo a enfrentar as crises que o habitam. A estratégia é permanecer heterogêneo frente a fusões com a comunidade, tornando-se extremamente consciente da alteridade. Hijikata permaneceu fiel a esta atitude até a sua participação como coreógrafo no filme *Gisei* (Vitima) de Donald Richie, que foi uma produção em preto e branco, realizada em 59. Há uma cena de dança coletiva em torno da qual um personagem é humilhado e executado pelo grupo, depois de se tornar palco de todo tipo de matéria abjeta, o que abriu novas possibilidades de experimentação para o butô no campo da investigação da matéria abjeta e das discussões de poder que envolviam o corpo.

Outro exemplo da sua experimentação de colapso do corpo foi *Anma* (também conhecido como “O Massagista cego e uma história do teatro para sustentar o amor”), criado em 63. Hijikata usou como espaço principal o prosênio, deixando claro, desde o início, que o mais interessante para seu experimento seria o “entre-lugar”. *Anma* estava voltado ao ato de amassar, de manter os músculos contraídos e, ao mesmo tempo, se masturbar. Um ato de amor que partiria de uma imagem, de uma representação imaginária. Como se o objeto de amor não pudesse ter uma existência concreta, mas habitasse sempre o território imaginativo onde nascia o erotismo, de acordo com George Bataille. É nesta representação imaginária, resultado de uma elaboração pessoal do sujeito que se realiza um tipo de amor somente durante o tempo em que o corpo tem

<http://www.japonartesescenicas.org>

consciência. Ele vai desenvolver vários tipos de ação durante o espetáculo partindo desta idéia.

A partir destes diferentes exemplos, fica claro que a dança para Hijikata e outros artistas da época, era esse elemento pervertedor da ordem estabelecida e dos movimentos úteis. Uma espécie de imaginário criminal que não seria possível sem uma cumplicidade primária com a literatura de Genet. Não se sabe ao certo quando ele conheceu a obra de Genet, mas a tradução para o japonês do famoso *Journal du voleur* apareceu em 53, feita por Asabuki Sankichi. Em Genet, a experiência de uma fusão intensa entre o seu próprio corpo e o de outro não pode ser plenamente vivida a não ser no gesto de amor de um morto. Este gesto, através do qual uma zona de obscuridade esvai de um corpo, são trevas reencontradas, uma vez que a identificação com o outro é impossível e a escuridão se torna inevitável.

Hijikata tentará trabalhar esses conceitos para estabelecer novos modos de comunicação com a platéia e com o corpo, num sentido cada vez mais específico. A partir da década de 70, decide dedicar-se mais à coreografia e à sistematização de um método de preparação de jovens artistas do que à atividade de dançarino. Dá início também ao projeto *Tôhoku Kabuki*, composto por várias peças de dança trazendo referências de toda a sua pesquisa: a rica iconografia de imagens que trafegavam por pintores diversos (Klimt, Picasso, Wols, Schiele, da Vinci e muitos outros), marcas do cotidiano (rachaduras em muros, corvos, atletas, fotografias de família etc), poemas, onomatopéias, esquemas de natureza morta e assim por diante. Destes cadernos de pesquisa nasce o chamado *butô-fu*, um sistema de notação de movimentos com base em metáforas que, na segunda metade da década de 90 (dez anos após a sua morte), foi sistematizado por alguns de seus mais importantes alunos como Waguri Yukio que chegou a organizar parte do material no CD-ROM *Butô-fu* ou as palavras do *butô*.

Mas a grande contribuição do *butô* não parece estar no modelo estético que acabou se estabilizando, sobretudo após a divulgação pelo mundo ocidental, nem tampouco na metodologia inacabada de Hijikata, relida por seus discípulos. Como tem ocorrido com outras experiências artísticas em culturas diversas, aquilo que no decorrer do processo evolutivo apresenta-se como padrão, tende a envelhecer se compreendido como um produto ou resultado final suspenso no tempo. Há quem diga que, sob este viés, *butô* não existe mais nem no Japão, nem fora de lá. Uma vez transformado em

<http://www.japonartesescenicas.org>

produto para exportação, o processo desaparece e junto com ele a história, os manifestos, as questões.

A proposta deste artigo é mostrar que a pesquisa pode ganhar outra dimensão se reconhecermos que o legado mais importante deste período está no pensamento engendrado por toda uma geração de artistas japoneses que, sobretudo entre as décadas de 60 e 70, vai trabalhar as ambivalências do que significa estar no mundo a partir de questões do tipo: dissolver o si-mesmo e garantir uma singularidade das ações, abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do próprio corpo, testar o informe e construir mediações ainda não experimentadas com o ambiente, desautomatizar o organismo e permanecer vivo, excretar a expressão e habitar o vazio da morte, perverter a motricidade comum e recriar os movimentos não controláveis, subverter o tempo.

O colapso do corpo japonês teria começado, portanto, com a implosão do nacionalismo exacerbado no momento em que a comunidade artística e intelectual tomou consciência da presença do outro que tinha, de fato, muitas faces. A do inimigo, a do objeto de desejo, a do estranho e a do estrangeiro que, surpreendentemente, poderia ser também a própria face, o próprio corpo que, em conexão com novos estados de existência, havia se transformado e não cabia mais nas antigas vestes, nos modos e costumes do Japão tradicional. Como nada é simples e determinista, idas e vindas ao passado acontecem incessantemente. Olhar para trás com olhos contemporâneos, significa repensar conceitos e pressupostos, mas jamais apagar a memória. Trata-se principalmente de aumentar a complexidade e a diversidade de experiências e não de substituir o antigo por algo supostamente novo.

No Ocidente, as pesquisas sobre dança, teatro e performance vinham explorando há séculos o que se mostrava como o paradoxo mais radical do corpo: o fato de existir para desaparecer. No entanto, no Japão há evidências de que o desaparecimento das coisas e do corpo nunca representaram um grande problema. O sentido da permanência não é o da permanência das coisas em si mesmas, e sim o das qualidades de sensação. Isso porque, a transformação inevitável garante, de certa forma, a continuidade de alguns traços. Neste sentido, o colapso do corpo japonês após a II Grande Guerra ilumina experiências anteriores e evidencia, já no começo do kabuki do século 16 e 17, um vestígio desta mesma desconstrução, a partir do laboratório de deslocamentos (*mitate*) testados no corpo, da própria origem etimológica das ações de perversão ou

<http://www.japonartesescenicas.org>

torção (do extinto verbo *kabuku*), de um devir (*onnagata* e o ser mulher) que se organiza como exercício de imitação de uma natureza de existência (*monomane*).

O ator, ensaísta e pensador francês Antonin Artaud, de acordo com os escritos de Hijikata, foi uma das mais importantes fontes do *ankoku butô* e de diversas experiências da época. Em 1946, após nove anos de internação, ao sair de Rodez, afirmou ouvir vozes que não eram do mundo das idéias, pois “onde estava não havia mais o que pensar”. Esse lugar de não-pensar idéias de outro mundo marca definitivamente a investigação do corpo no trânsito entre Japão e Ocidente. A partir dessa discussão, organizada nas bordas entre a lucidez e insanidade, que seria também a ponte entre o corpo vivo e o corpo morto, iluminava-se o enfrentamento da finitude. Muitas passagens e entre-lugares passam a ser trilhados e o pensamento, neste viés, tornou-se irreversivelmente o pensamento do corpo. Nem sempre consciente. Nem sempre controlado.

A constatação dos artistas pesquisadores que investigaram os vínculos e processos migratórios entre Ocidente e Oriente, assim como as diásporas do conhecimento, acabam remetendo à noção do filósofo Baruch Espinosa de que *a mente humana é a idéia do corpo humano*. Assim apontaram para a implosão das dualidades, ainda presentes no imaginário comum, a partir do qual Oriente e Ocidente, dividem-se em entendimentos opostos do corpo: uma ancestralidade oriental, voltada ao corpo emocional e uma modernidade ocidental, voltada ao corpo racional, cartesiano. Nas intermediações propostas por artistas-pensadores como Artaud, Hijikata e Genet trata-se, antes de mais nada, de um treinamento que aposta em um atletismo afetivo.

Este treinamento dos afetos dizia respeito às modificações do corpo através das quais o poder ativo é aumentado ou diminuído, ajudado ou estrangido e, simultaneamente, às idéias de tais modificações. Em termos evolutivos, o neurologista António Damásio explica, relendo Espinosa à luz da história da ciência, que o aparecimento dos sentimentos só foi possível quando os organismos passaram a possuir mapas cerebrais capazes de representar estados do corpo. Por sua vez, estes mapas se organizaram porque eram imprescindíveis para a regulação cerebral do estado do corpo, sem a qual a vida não poderia continuar. Isso significa que os sentimentos não dependiam apenas da presença de um corpo e da presença de um cérebro capaz de representar o corpo, mas estavam vinculados à existência prévia de dispositivos de

<http://www.japonartesescenicas.org>

regulação da vida que incluíam os mecanismos de emoção e de apetite. Sem a existência de todos esses dispositivos regulatórios é bem possível que nada houvesse de interessante para sentir, uma vez que na origem de todo esse processo está na emoção e em seus alicerces, e o sentimento nunca pode ser entendido como um processo passivo. O que Damásio propõe é que aquilo que sentimos se baseia num padrão de atividade de regiões cerebrais somatossensitivas. Se essas regiões não estivessem disponíveis, nada seríamos capazes de sentir.

Segundo o grande diretor de teatro angurá japonês Suzuki Tadashi, esta ponte entre o dentro e o fora do corpo já era uma chave importante para o nô (o mais famoso teatro clássico japonês). Ou seja, o ponto de partida sempre foi a capacidade de apresentar uma forma específica da arte no corpo do ator, de modo inseparável do ambiente onde ele a havia construído. Neste sentido, o nô apresentaria uma contemporaneidade absoluta em seu fazer, treinando o ator para operar dispositivos regulatórios da vida nas conexões com o ambiente.

Assim, o colapso do corpo a partir dos treinamentos nascidos a partir das experiências de meados do século XX, trouxe à luz discussões presentes na filosofia e na biologia, indagando o que é e como se experimenta o estado de ser vivo. O que colapsa do corpo neste viés, são as fórmulas prontas. O engessamento do saber descolado do fazer. A lembrança dessas experiências não pode ser como “a de todos os mortos que se acumulam na vida de um homem - uma vaga impressão deixada no cérebro por sombras que ali caíram em sua rápida e última passagem”, como o personagem antológico de Joseph Conrad diz em seu “O coração das trevas”, de 1902.

São portas que se abrem e escadas que se internalizam não para propriamente conhecer ou nomear as profundezas do corpo, mas para assim derramá-las, a cada ação, como se fosse a última.

Bibliografia

Aslan Odette (orgs) *Butô (s)*, Paris: CNRS Éditions, 2002.

Bauman Zygmunt *Amor Líquido*, sobre a fragilidade dos laços humanos, trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

<http://www.japonartescenicas.org>

Conrad Joseph *O Coração das Trevas*. L&PM pocket, vol 81, 1998.

Damásio António *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. trad. LauraTeixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras:2003.

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

Greiner Christine *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

Hijikata Tatsumi *The words of butoh*, trad. Kurihara Nanako. *The Drama Review*. TDR 165. spring 2000.

Igarashi, Yoshikuni *Bodies of Memory, narratives of war in postwar Japanese cultures, 1945-1970*. Princeton University Press, 2000.

Lucken Michael *L' Art du Japon au vingtième siècle*. Paris: Hermann éditeur des sciences et des arts, 2001.

<http://www.japonartescenicas.org>