



CDD: 372.5

POTÊNCIAS DA CARNE, POESIAS DO CORPO

Éden Silva Peretta¹

RESUMO: A dança Butô apresentou para o mundo ocidental intrigantes métodos de construção da presença cênica, contaminando de forma contundente os processos de treinamento de atores e dançarinos. Mas para, além disso, o percurso de investigação arqueológica da materialidade do “corpo de carne”, colocado em movimento por essa dança, pode também nos apresentar interessantes matrizes para repensarmos radicalmente a educação do corpo, justamente na fricção entre carne, poesia e política.

PALAVRAS-CHAVE: Butô. Corpo. Educação.

POWERS OF FLESH BODY POETRY

ABSTRACT: The Butoh Dance has introduced to the Western world intriguing methods of constructing of scenic presence, contaminating incisively the training processes of actors and dancers. But beyond that, the course of archaeological investigation into the materiality of the "body of flesh", as suggested by this dance, can also present us interesting matrixes for radically rethink the education of the body, precisely in the friction between flesh, poetry and politics.

KEYWORDS: Butoh. Body. Education.

PODERES DE CARNE, POESÍA DEL CUERPO

RESUMEN: La danza Butoh presentó al mundo occidental los intrigantes métodos de construcción de presencia en el escenario, contaminando fuertemente los procesos de formación de actores y bailarines. Pero más allá de eso, el curso de la investigación arqueológica de la materialidad del "cuerpo de carne", puesto en marcha por esta danza, también nos puede presentar con arreglos interesantes para repensar radicalmente la educación del cuerpo, al igual que la fricción entre la carne, la poesía y la política.

PALABRAS CLAVE: Butoh. Cuerpo. Educación.

1. Professor Adjunto II do Departamento de Artes Cênicas (DEART) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); Doutor em Studi Teatrali e Cinematografici no Dipartimento di Musica e Spettacolo da Università di Bologna, na Itália; Licenciado pela UNICAMP e mestre em Teoria e Prática Pedagógica em Educação Física pela UFSC – Ouro Preto (MG) – Brasil; E-mail: edensp@gmail.com
Recebido em: 29/10/2013 – **Aceito em:** 29/11/2013.

1 INTRODUÇÃO

A sensibilidade superlativa de Hijikata desenvolveu a individualidade de cada dançarino e, através de suas performances de dança, revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia pessoal de vida ou de uma epistemologia (KLEIN, 1988, p. 79). ;

Sem dúvida alguma, Tatsumi Hijikata apresenta-se como um dos personagens mais importantes da cultura experimental japonesa da segunda metade do século XX. Seu trabalho influenciou decisivamente os fundamentos estéticos e filosóficos de toda uma geração, servindo como ponto de referência para representantes das diferentes modalidades de expressão artística que atravessaram aquela época ou que nela se inspiraram. O impacto que a sua dança e o seu pensamento provocou no universo corêutico japonês deixou profundas cicatrizes em seu desenvolvimento futuro. Muito além da excelência de seu estilo ou de sua gestualidade, Hijikata manifestou a experiência do abismo da existência, das contradições e da escuridão que atravessavam seu corpo, fundando assim as bases de uma nova *teoria do corpo*, capaz de contaminar em modo significativo diferentes âmbitos da prática artística japonesa. Muito mais do que a codificação de uma série de técnicas do movimento, ele acabou concebendo um momento de insurreição ao interior das estruturas de poder da sociedade de seu tempo.

Essa nova epistemologia colocada em ato pela sua dança, à qual se refere Gôda, constrói-se a partir de uma coerência orgânica entre seu percurso criativo e uma particular concepção de corpo, uma vez que nasce embebida por uma atmosfera de contestação e subversão político-cultural. Essa nova *práxis* do corpo desenvolvida por Hijikata tornou visível alguns mecanismos sutis de resistência física e simbólica que até então habitavam a intimidade de seu corpo, imerso em um constante processo de busca pela sobrevivência às margens de uma sociedade destruída e violentada pelas novas imposições culturais do Ocidente.

A morte, o erotismo e a marginalidade social experimentados cotidianamente tanto em sua vida real, quanto em seu imaginário – povoado pela literatura francesa “maldita” –, ajudaram-no de algum modo a reelaborar suas concepções de arte e de corpo em meio ao turbulento contexto de revoltas políticas e artísticas de um Japão pós-guerra. Assim sendo, a arte performativa passou apresentar-se a ele não mais como uma fábrica de sonhos e sim como uma possibilidade concreta de intervenção cultural, ao mesmo tempo que seu entendimento de corpo passou a admitir o peso, os desejos e a decadência de sua carne como matrizes de sua própria existência.

Muito além da *messa in scena* de polêmicos espetáculos, Hijikata estruturou uma singular metodologia de trabalho para a construção da presença cênica que revela, em cada ato, profundos sinais de pertencimento a um desejo mais amplo de subversão. Uma metodologia que se posicionou claramente, também em um plano ideológico, por meio de suas denúncias e de seus anúncios. Um percurso de subversão física e cultural do corpo que teve como ponto de partida a renúncia a uma precisa concepção de corpo e de sociedade, bem como um nítido esforço em direção a um determinado horizonte ideológico. Mesmo que a heterogeneidade de seus ideais não permita que Hijikata seja rotulado e limitado ao interno de um movimento organizado política ou socialmente, uma análise cuidadosa da complexidade de sua obra e de seus pensamentos nos autoriza ao menos a identificar com relativa precisão os horizontes em direção aos quais desejava caminhar.

Em *To prison* (TATSUMI, 1961 *apud* TDR, 2000, p. 44-45), denuncia – e anuncia – claramente os ideais contra os quais se posicionava, bem como a quais princípios ideológicos corresponderiam seus esforços como artista. A sua afinidade com a criminalidade e a evocação da dança como uma forma de “uso despropositado do corpo”, ou como “instrumento de prazer”, ressalta nitidamente a sua oposição ativa contra a “moralidade civilizada” e a “alienação do trabalho”, edificadas por uma “sociedade orientada à produtividade” em modo coerente com o “sistema econômico capitalista e suas instituições políticas”.

Os métodos de treinamento cênico propostos por Hijikata procuravam, portanto, materializar um potente projeto estético-artístico, ao mesmo tempo que revelavam um consistente posicionamento político e ideológico em suas raízes. Nesse sentido, consciente do princípio dialético que compõem a relação entre corpo e mundo, indivíduo e sociedade, sujeito e cultura, bem como da prevalência do poder exercido pelos valores socioculturais na configuração de cada uma das fibras de seu corpo, Hijikata procurou estruturar as bases subversivas de suas ações político-artísticas. Para tanto, colocou em ação um processo de subversão deste *shintai* (“corpo cultural”) por meio de uma exploração profunda das diferentes qualidades da matéria que configuram o *nikutai* (“corpo de carne”), a materialidade crua do organismo humano.

Influenciado pelas experiências de vida que compuseram suas matrizes poéticas, Hijikata desenvolveu procedimentos técnicos objetivando a degradação do ser humano por mecanismos de dissolução daquelas estruturas de sua identidade social que refletiriam – e reforçariam – os valores da sociedade aos quais se contrapunha. Assim sendo, estimulava a vacilação identitária de seus discípulos valendo-se principalmente de tudo aquilo que era considerado negativo pelas regras sociais, tais como erotismo, violência e criminalidade. Instaurava um processo de

investigação de identidades polimórficas, no qual os indivíduos envolvidos buscavam esvaziar-se de seus automatismos cotidianos e, a partir de um novo ponto, podiam reconstruir-se mediante contínuas metamorfoses.

A variedade de procedimentos com os quais procurou desconstruir o *self* físico de seus dançarinos revelou alguns de seus mecanismos de subversão física e cultural. A gestualidade por eles alcançada, buscando dissolver a dimensão social de seus corpos, colocava também em tensão os modelos que os padronizavam moral e funcionalmente ao interior da sociedade. O gesto podia assim adquirir, além de uma profunda organicidade, uma relativa valência política, uma vez que se mostrava destituído de uma coordenação racional – criticada como matriz simbólica da organização moral e cultural de uma sociedade conservadora – ao ser pressionado pelas dimensões instintivas do *nikutai*. Dessa forma, Hijikata elaborou a sua particular *práxis* artística, materializando em cena e em seus treinamentos uma epistemologia do corpo que buscava despir o gesto de sua racionalidade funcional e, assim, tentar desconstruir a concepção de indivíduo normatizado pelos ditames de uma moralidade civilizada.

2 ANTISSISTEMA GESTUAL

Aprender dança não é um problema de onde posicionar um braço ou uma perna. Desde que eu não acredito em nenhum método de ensinamento de dança, nem em movimentos controlados, eu não ensino desta maneira. Eu nunca acreditei nestes sistemas; sempre fui desconfiado deles desde o dia em que nasci (HIJIKATA *apud* VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 186).

Na *práxis* de Tatsumi Hijikata a dança era concebida muito além de uma suposta organização sintática e racional dos gestos, caracterizando-se realmente como uma experiência profunda da existência, impossível de ser circunscrita por um método preciso de ensinamento didático. A sua metodologia de trabalho sempre se apresentou em modo aberto e experimental, propondo-se efêmera em suas formas, mas densa em seu conteúdo. O Butô, para Hijikata, sempre foi um eterno processo que não poderia nunca alcançar o seu fim (KURIHARA, 2000, p. 25). A tentativa de cristalizá-lo em uma análise unívoca seria, portanto, somente o desenho de sua caricatura, confirmando o alarme já anunciado pelo próprio Hijikata quanto ao temido processo de formalização e a consequente diluição das forças corrosivas de suas origens, afinal “nenhum estilo pode encarnar a história do corpo” (SALERNO, 1998, p.184).

Contudo, a consistência dos princípios filosóficos e da poética *messi in scena* por Tatsumi Hijikata, bem como a riqueza de seus ensinamentos como coreógrafo,

quando observadas com uma distância histórica, permite o esboço de alguns elementos essenciais à sua metodologia de construção do corpo cênico – se não em um modo incisivamente formal, ao menos como uma arquitetura aproximativa. Nesse sentido, torna-se necessário conhecermos melhor alguns dos princípios filosóficos que atravessam os seus métodos e a sua concepção de corpo.

O projeto de seu *Ankoku Butō*, construído durante toda a sua vida, fundou as bases de um “antissistema gestual”, o qual parecia privilegiar a renúncia, a negação e a transformação constante de si mesmo, mais do que a apresentação de um conjunto de técnicas e procedimentos previamente codificados para serem assimilados e fixados. Hijikata via o seu próprio trabalho como algo sempre aberto, que demandava um processo constante de eliminação e renascimento: “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” (BARBER, 2006, p. 99).

A abertura estrutural e semântica de seu projeto artístico refletia-se também na concepção de corpo que estava em sua base, um corpo repleto de fissuras, intervalos e abismos entre os fragmentos que o constituíam. Tornar viva e manifesta a impossibilidade de um corpo inteiro, completo e fechado como sede da existência humana foi um dos principais objetivos delineados por Hijikata. O seu *Ankoku Butō* sugeria assim um árduo processo de fragmentação do corpo por meio da formulação de contextos geradores de uma gestualidade capaz de impulsionar uma ulterior transformação anatômica. A sua proposta de desconstrução gradativa das energias expressivas, até o extremo limite, atingia um grau denominado de “corpo morto”, proporcionando assim um zeramento do corpo que tornava possível a sua reconstrução a partir de um novo ponto de referência.

Quando observada a partir de uma perspectiva histórica mais ampla, é possível perceber como a metodologia de construção cênica colocada em ato por Hijikata compartilhou diversos atributos com as principais pedagogias atoriais desenvolvidas pelo teatro novecentista ocidental. Pedagogias que se baseiam também sobre a “mesma dialética decomposição/recomposição”, objetivando a “desarticulação dos automatismos” que bloqueiam e condicionam o comportamento dos indivíduos (DE MARINIS, 2000, p. 15). A busca pela construção herética do “corpo total” proposto por Hijikata tinha, portanto, como princípio técnico e filosófico a instauração de um corpo em crise, o qual poderia gerar, segundo Gōda (*apud* D’ORAZI, 2008, p. 149), o nascimento de uma nova consciência. Esse corpo em crise, colocado dentro da escuridão de seu próprio abismo – em seu *ankoku* –, seria para Yoshito Ōno (Entrevista pessoal, 2009), a instância essencial da dança Butō. No entanto, para realizá-lo, Tatsumi Hijikata desenvolveu diversas metodologias e técnicas impossíveis

de serem congeladas como um sistema didático ou propedêutico para o ensino da dança.²

Contudo, observando-as com distância e transversalidade é possível colher alguns núcleos gerais em torno dos quais desenvolveu a sua prática de treinamento e de construção coreográfica. Em modo muito sintético, é possível afirmar que Hijikata desenvolveu um processo de investigação arqueológica da materialidade do *nikutai*, como um reservatório da memória, valendo-se de processos metamórficos que possibilitavam a sua reificação e uma consequente subversão do corpo cultural.

3 METAMORFOSE

A utopia de alcançar novamente um corpo primordial, escondido e oprimido pelos valores culturais da sociedade, é um elemento recorrente nas diversas pesquisas que geraram a revolução ética e estética das artes cênicas no início do século XX. Mais precisamente no âmbito da dança, é possível encontrar indícios dessa utopia já no “corpo livre” de Isadora Duncan, no “corpo misterioso” de Ruth Saint-Denis, nas pesquisas sobre o “demoníaco e emocional” de Mary Wigman, no “corpo da lei física” de Doris Humphrey ou mesmo no corpo que “nunca mente” de Marta Graham (FRALEIGH, 1999, p. 52).

Em certo sentido, seria então possível dizer que a dança Butô também compartilha dessa utopia, ou seja, relê e repropõe esta busca a partir de outros princípios e referências. Isto porque no cerne da poética geradora da dança Butô encontra-se uma busca pelo movimento orgânico instintivo, que desafia a violência cultural sobre o corpo, reconhecendo a sua dimensão “roubada”.³ Esse processo de subversão do corpo cultural procura partir, tecnicamente, da exploração das dificuldades e simplicidades orgânicas, recultivando o corpo em termos novos e minimalistas. A transformação metamórfica joga assim um papel decisivo no conjunto dos procedimentos técnicos desenvolvidos por Hijikata⁴ para a desconstrução do corpo cultural e da individualidade de seus dançarinos.

2. A tentativa mais próxima disso foi a publicação do CD-ROM *Butoh-Kaden* (Tokushima: Just System, 1998), por Yukio Waguri, aluno de Hijikata de 1972 a 1978 – quando criou seu próprio grupo (Kozensha), mas continuou colaborando com alguns espetáculos de Hijikata – oferecendo assim a sua leitura particular sobre os procedimentos técnicos utilizados por seu mestre e, consequentemente, congelando-os na forma de um método.

3. A expressão “corpo roubado” foi utilizada pelo crítico Miyabi Ichikawa em seu artigo Butô’ Josetsu – “A preface to Butô”, originalmente publicado em Butô: Nikutai no Suriarisuto-tachi – “Butô: Surrealists of the flesh”, ed. Hanaga Mitsutoshi (Tokyo: Gendai Shokan, 1983), e reproposto como apêndice da obra de Klein (1988, p. 71).

4. Os exercícios de improvisação baseados na ideia de metamorfose foram desenvolvidos por Hijikata por volta de 1968 e, desde então, tornou-se parte indispensável do treinamento Butô (KLEIN, 1988, p. 39).

A metamorfose aparece como um dos principais caminhos para a sublimação do “corpo perdido” na banalidade da existência ordinária, tornando possível o desaparecimento do sujeito individual como uma estratégia explícita de desafio ao mito moderno do individualismo. A força corrosiva com a qual o *Ankoku Butō* de Hijikata afrontou essa questão baseou-se no entendimento de que na sociedade moderna qualquer tentativa de manutenção do sentimento de individualidade – o sentimento de si mesmo como um sujeito unificado – é um esforço fadado ao falimento. Klein (1988, p. 33) afirma que dentro da lógica trabalhada pelo Butō,

desde que nosso sentimento de individualidade é somente uma frágil ilusão que poderia ser explodida a qualquer momento, é vital que comecemos imediatamente a explorar a possibilidade de nossa própria fragmentação interna. Se nós pudermos romper os vínculos que foram embutidos em nossas mentes e condicionados profundamente em nossos corpos pela sociedade moderna, nós podemos eventualmente ter acesso ao nosso verdadeiro eu.

Assim, o sentimento de si mesmo tal qual um sujeito unificado é formatado e suportado pela aceitação inconsciente das instituições sociais, as quais domesticam os instintos caóticos do indivíduo que poderiam destruir a crença quase mítica na existência desse *self* racional unificado. A prática do *Ankoku Butō* de Hijikata, incorporando tal leitura da realidade, configurou um conjunto de estratégias que buscavam desconstruir a concepção do sujeito individual, valendo-se de práticas similares à autotortura⁵ para realizar a fragmentação de seu corpo, liberando-o dos arquétipos sociais que condicionam profundamente cada uma de suas fibras.

A primeira fase do *Ankoku Butō* apostou na sexualidade e na violência como chaves de acesso às dimensões socialmente reprimidas do inconsciente individual, imergindo o dançarino em sua escuridão, explicitando o inerente conflito entre seus desejos profundos e a sua crença artificial em sua própria racionalidade. Desse modo, esse processo de exploração profunda do corpo começou a se transformar em uma verdadeira concepção de dança, refutando apresentar-se como uma simples composição linear ou um mero arranjo sintático dos movimentos para se afirmar como uma verdadeira experiência.

No Butō de Hijikata a dança tornou-se o espaço principal para a eliminação do *self* físico, e o corpo começou a se apresentar não mais como um meio, mas como um fim em si mesmo, uma possibilidade viva para os constantes atos de recriação, questionamento e repensamento daquilo que é considerado racionalmente como sendo a realidade. Nas reivindicações e conquistas que estão nos fundamentos de seu *Ankoku Butō* é possível identificar a dissipação da forma material e do espelhamento

5. Recorda-se aqui como exemplo de tal prática o processo de autodefinhamento assumido por Hijikata na preparação de seu espetáculo “Rebelião da Carne” (1968), descrito por Barber (2006).

estético, bem como a abolição do desejo por um movimento referencial, características estas típicas à cultura corêutica ocidental. Desse modo, a dança de Tatsumi Hijikata transcendeu qualquer suposta finalidade plástica ou estética, desqualificando-se como um possível gênero codificado para se apresentar como uma investigação profunda da existência, um real modo de vida definido pela presença total no tempo presente.

Uma das atitudes centrais da dança Butō seria, portanto, a reação do corpo e a sua resposta ao mundo externo (FRALEIGH, 1999, p. 175), valendo-se da técnica da metamorfose que concebe o corpo como um recipiente de fluidos no qual o fluxo constante deixa as pressões interna e externa em um equilíbrio precário. Para Ichikawa (*apud* KLEIN, 1988, p. 38), tais transformações metamórficas proporcionam também a possibilidade do desaparecimento concomitante de muitas individualidades. Segundo a autora, diante das transições metamórficas e da consequente fluidificação da identidade individual do *butōka* – dançarino butō – os expectadores se veem, em modo reflexivo, diante da consciência da fragilidade de seus próprios sentimentos de unidade do *self*. Enquanto o dançarino, por outro lado, experimenta, em sua fluidez identitária, o seu “corpo roubado” no processo de socialização da sociedade moderna.

A metamorfose, como princípio técnico e poético criado por Hijikata, torna possível também a transcendência de um sentimento alienado de individualidade e a conquista de um sentimento mais amplo de comunhão com a natureza, mas o faz em um sentido muito mais quântico (ou subatômico) do que ecológico.⁶ Com a proposição da remoção gradual das energias expressivas e o consequente zeramento 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-se assim uma substância primordial compartilhada por todas as existências que compõem a dinâmica da natureza, acolhendo tanto a vida quanto a morte, sem distinções nem hierarquias.

A prática metamórfica proposta pelo Butō tinha, portanto, como objetivo cênico a incorporação do próprio objeto ou do ser imaginado, partindo da substância comum que os principia para posteriormente dar forma à sua voz individual. Nesse

6. Para Akira Kasai, integrante do Ankoku Butō-ha, criado por Hijikata no início de 1960, a dança Butō não é um movimento ecológico ou político, mas um movimento em direção à cura daquilo que chama de “corpo comunitário”. Para ele, a dança pode nos conectar com os outros e com o passado, e esta comunidade é mais importante que o individualismo (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p.39). É importante observar aqui que Kasai, apesar de ser um dos precursores da dança Butō, possui um percurso muito particular, tendo vivido por seis anos em Stuttgart, na Alemanha, a partir de 1979, para aprofundar seus estudos na Euritmia e na filosofia de Rudolf Steiner, as quais, sem dúvida alguma, é presente na poética de seus trabalhos e diferencia substancialmente as suas concepções daquelas expressas seja por Tatsumi Hijikata, seja por Kazuo Ōno.

processo, a materialidade do organismo sempre teve um papel fundamental, pois é nela, e não em um plano abstrato, que todas as transmutações se realizam, assumindo, uma por vez, diferentes qualidades e consistências. A materialidade do corpo transforma-se assim no próprio Butō.

Tatsumi Hijikata propõe, desse modo, a materialidade do *nikutai* como sede e matéria-prima de sua poesia, fazendo com que a dança passe a ter as suas potências na densidade da própria carne. A sua proposta de investigação arqueológica do corpo passou a ser uma metodologia de acesso aos estratos profundos de um organismo sempre em transformação; de um corpo que, uma vez devolvido à sua substância primordial, pode ser reconstruído como uma coisa material ou mesmo um conceito. 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.

Baseado nessa espécie de “*ethos* do devir” (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 72), o *Ankoku Butō* de Hijikata apresentava como matriz metodológica a necessidade de destruir e deformar o equilíbrio do corpo, torturando-o e forçando-o, para submetê-lo a transformações desfigurantes. Desse modo, materializava o seu desejo de demolição do organismo social – ou da sociedade – pela fratura das estruturas de seu microcosmo simbólico, seu organismo individual, isto é, o corpo humano. Para realizá-lo, Hijikata tentava capturar e repropor todo tipo de emoções, paisagens e sensações, valendo-se de palavras e conceitos, os quais possuíam para ele uma fisicidade concreta e, por isso, poderiam proporcionar um específico estado físico.

Nesse sentido, revela-se em sua matriz técnica e poética um conflito essencial pela supremacia, ou pela separação, entre a “identidade no corpo” e a “objetividade no corpo” (SAKURAI *apud* SALERMO, 2006, p. 207). Para ele, o dançarino deveria transformar-se em um objeto, construindo uma relação amorosa com a sua materialidade para que esse objeto no qual havia se transformado, por sua vez, pudesse chamar um espírito, o espírito do próprio dançarino, possibilitando que uma existência humana fosse transformada em algo não humano (HIJIKATA *apud* TDR, 2000, p. 53).

O corpo deveria assim renunciar à sua expressividade, transformando-se em um “corpo morto”, esvaziando-se de seus automatismos e intencionalidades para criar um espaço fértil de reconstrução de uma próxima existência. 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.

4 POLÍTICAS DO CORPO DE CARNE

Desafiar o próprio corpo, e desafiar com/através do corpo significa que dúvida e desequilíbrio são impulsos motivadores para o movimento; eles direcionam o performer em direção a um corpo crítico, um corpo que fica em pé sobre o seu limite (CENTONZE, 2003/2004, p. 30).

Ao centro do *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata encontra-se a carnalidade do corpo. A fisicidade do organismo humano, em seus diversos níveis de composição, serve como epicentro bidirecional do qual tudo parte e para o qual tudo retorna para implodir-se. O *nikutai* – o corpo de carne – aparece transversalmente nos diferentes elementos que compõem a complexidade de seu projeto, o qual apresenta a investigação arqueológica de sua materialidade como um *princípio*, a transubstanciação psico e fisiológica dessa matéria como *recurso técnico*, e a sua diluição ou transcendência como um de seus principais *objetivos*. Foi forçando os limites de seu *nikutai* que Hijikata esboçou as bases de sua dança, uma dança *do e desde* o corpo.

Considerado tanto um conjunto de fluxos de sensações como um reservatório da memória, o corpo de carne proposto por Hijikata refutou-se a se submeter a hierarquias e subjugar-se perante a suposta superioridade da razão. A predominância de um comportamento anárquico nessa fisicidade deslegitimou uma possível configuração técnica para a sua ação performativa que proviesse do exterior, reivindicando-a e construindo-a, portanto, a partir de suas estruturas mais internas: o osso e a carne.

A dança do *nikutai* não admitia a existência de uma gestualidade codificada e nem a de um universo técnico pré-existente, pois na crueza de sua anarquia via celebrada a efemeridade de suas estruturas ao se sujeitar à decomposição e às metamorfoses da matéria, as quais a impossibilitam de ser fixada em categorias ou formas definitivas. Esse caráter de caducidade e de corruptibilidade do corpo de carne ressalta a ligação do ser humano com a sua esfera biológica, seus instintos, sua dimensão animal e caótica, e, sobretudo, com seu *ankoku*. Com isso, privilegiando as dimensões concretas da carne, é possível subverter a primazia das abstrações racionais – tão caras às concepções de origens platônicas provindas do mundo ocidental – e, assim, imunizar-se de possíveis valores semânticos para seus atos.

O gesto executado por um corpo de carne apresenta-se, portanto, não como uma inferência racional ou tradução de um signo exterior, mas como uma experiência profunda da fricção entre a velocidade e a direção, entre o espaço e o tempo internos. A sua expressividade, por sua vez, não provém de uma vontade pessoal e subjetiva, mas de uma secreção, que resulta da fricção ou do colapso destas categorias ao

interno do corpo. A decomposição anatômica – e atômica – do corpo humano (CENTONZE, 2003/2004, p. 22) possui um papel fundamental no trabalho proposto por Hijikata, pois era por meio de sua indução que ele proporcionava aos seus dançarinos a experimentação de diferentes possíveis estados do corpo de carne. Dessa forma, deparando-se com a crua fisicidade de seu corpo, o *butōka* podia experimentar os interstícios de seu próprio *ankoku*: os estratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua matéria. Vascular e desdobrar esse *ankoku* passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências.

O dançarino se via imerso em um contexto no qual deveria procurar esvaziar o seu *shintai* – o corpo social⁷ – transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. Essa diluição do *shintai* apresentava-se como uma das principais metodologias de trabalho construídas por Hijikata para tentar acessar os estratos profundos do *nikutai*. Contudo, é possível perceber que tal metodologia estabelece ao seu interior, ao menos em um plano discursivo, uma relação dialética entre esses dois caracteres do organismo humano, isto é, o *shintai* e o *nikutai*, conduzindo a uma sobreposição conceitual e paradoxal, na qual o *nikutai* figuraria como o próprio *shintai* da dança Butō.⁸

É justamente nesse corpo em constante transformação – “*naru shintai*” – que se encontra a substância fluida e primordial da obra de Tatsumi Hijikata. Provocando a exploração de identidades polimórficas de seus dançarinos, colocou-os diante da concretude de seus *kanōtai*, ou seus “corpos possíveis”.⁹ Fazendo-os compreender que para se aproximarem desses seus “corpos em potência”, os dançarinos deveriam atingir seus estados de objeto, de realidade concreta e não simbólica, deveriam experimentar a instabilidade de suas instâncias de carne, perseguindo assim a “verdade” (*hontō no koto*). Desse modo, antes de oferecer-se como um instrumento, o *nikutai* seria um horizonte a ser alcançado mediante um árduo processo de experimentação, no qual o dançarino deve descobrir a qualidade íntima, o estado de ser dos objetos, tendo principalmente, para isso, que concebê-los ontologicamente.

O treinamento proposto por Tatsumi Hijikata tinha, portanto, como objetivo

7. Centonze (2003/2004, p. 28), também esclarece que o conceito de *shintai* refere-se propriamente ao corpo reconhecido pela sociedade, o corpo sistêmico que existe somente em um contexto social: a pessoa.

8. Segundo Matsumoto (*apud* CENTONZE, 2009, p. 171), “o pensamento comum sobre a dialética *shintai-nikutai* é que o primeiro é dotado de um caráter histórico e o segundo coincide com o estado das coisas (*jōkyō*), mas o problema reside na impossibilidade de se estabelecer uma teoria do *nikutai*, bem como uma teoria do estado das coisas. A implicação conseguinte é que investigar criticamente (em um nível discursivo) o *nikutai* significa criar o *shintai* da dança (*buyō no shintai*)”.

9. Para Centonze (2001, p. 156), *kanōtai* indicaria as condições e os modos de ser do *shintai* que circunscrevem as potencialidades do corpo de produzir uma infinita gama de movimentos.

construir uma plena consciência física capaz de possibilitar aos seus dançarinos uma espécie de domesticação do gesto e a consequente obtenção de uma máxima disponibilidade de seus próprios corpos. Guiados por estímulos verbais e por seus impulsos instintivos, podiam acessar imagens que lhes ajudavam a desconstruir seus *shintai* ordinários e os devolviam à materialidade de seus *nikutai*, desvelando os infindáveis estratos de seus corpos-memória.

Hijikata considerava o corpo como um reservatório da memória do inconsciente coletivo¹⁰, e sua dança partia da exploração desse universo de reminiscências encravadas na própria carne. Em sua obra é possível perceber que essa concepção atingiu a sua plena expressão em seu projeto *Shiki no tame no nijushichiban* – “Vinte e sete noites para quatro estações”, de 1972, no qual utilizou uma releitura da memória dos corpos e dos movimentos dos agricultores de *Tōhoku*, criando um universo cinético que posteriormente foi interpretado como o estereótipo gestual da dança Butō.

Essa espécie de repositório da memória é, na verdade, permeada simultaneamente por diferentes estratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o *ankoku* de cada dançarino: a sua matéria escura. Nesse sentido, o *butōka* tem diante de si o seu *ankoku* como matriz expressiva e, ao mesmo tempo, *locus* de realização de sua dança. O desmembramento dessa memória, assim como a fragmentação de seu corpo, institui um percurso extremamente físico para a sua composição cênica, empurrando-o para a experimentação de seu abismo e a realização de sua essência, em termos fenomenológicos, ajudando-o assim a evitar que permaneça na superficialidade de um simples redesenhar da realidade.

O treinamento no *Ankoku Butō* teria assim como foco principal a identificação do estímulo do movimento, da raiz dinâmica da própria ação, a partir de um processo de imersão nos diferentes estratos da memória física de um corpo em constante desconstrução, tornando possível a latência de diferentes identidades metamórficas. Assim, é válido afirmar que o *Ankoku Butō* trabalhou com a colocação em cena de uma espécie de reificação da memória, um processo no qual um gradual desvelamento dos diferentes estratos que a compõem no interior do *nikutai* do dançarino torna possível as suas combinações e sobreposições que serão projetadas sobre o palco (CENTONZE, 2003/2004, p. 22). A performance poderia, portanto, ser vista como o suceder de fragmentos sobrepostos de uma memória reificada, isto é, transformada em objeto, em coisa.

10. Apesar da utilização desse conceito da psicologia junguiana para indicar que a concepção de memória trabalhada por Hijikata vai além de uma esfera individual e subjetiva, é importante ressaltar que ele não compartilhava necessariamente desse universo conceitual, apresentando inclusive um entendimento mais direto na conexão entre imagem e corpo, não se valendo assim dos “arquétipos” como figura de linguagem.

Tatsumi Hijikata proporcionava assim a possibilidade de o dançarino desafiar o seu próprio corpo, confrontando-se com o seu *ankoku* objetificado, mediante a reificação de suas memórias pessoais e universais, entremeadas na materialidade de seu *nikutai*. A esse corpo que dança, apresentava as origens do “si” como um cemitério, um terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos. Desvelava assim o fato de que um corpo-memória jamais se esgota em uma existência individual e subjetiva, mas traz consigo uma pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material.

Hijikata criou dessa forma as bases para a construção de um corpo crítico, um corpo de carne que pode acolher na densidade de sua matéria a multiplicidade de existências que o compõem, levantando-se nos confins de si contra uma concepção alienada de indivíduo e contra os determinismos culturais que se impõem sobre a sua 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. Um corpo que, em contraste com a efemeridade de suas identidades metamórficas, apresenta uma consistência e uma existência realmente políticas. Nas palavras de Centonze (2009, p. 183), as “políticas do corpo carnal” no Butô, isto é, as expressões de contestação encarnadas na natureza básica e orgânica das existências físicas do *butôka*, são assim apresentadas:

As políticas do corpo carnal no Butô, são visíveis em um nível coreográfico. Como dança, o Butô revela um criticismo corporal dissidente e rompedor, que implica uma resistência radical ao corpo no modo como é manipulado pela sociedade do espetáculo. O corpo é empurrado além de seus limites, e sua essência deve ser preservada de esteticismos, sensacionalismos, ou exibicionismos. Desta forma, a radicalidade do *nikutai* torna-se um ato político. Alcançar uma alta intensidade desse emprego do corpo implica uma posição política. O movimento torna-se então uma práxis política, anticapitalista na sua economia.

Mesmo que a análise da autora, nesse caso, apresente-se circunscrita ao universo coreográfico da performance propriamente dita e tenha como foco a resistência contra os valores da sociedade do espetáculo, seria possível desdobrar seu raciocínio incorporando-o também à interpretação do processo de treinamento proposto por Hijikata, ampliando, portanto, a leitura das políticas colocadas em ato pelo corpo de carne, bem como suas consequências. Muito além do âmbito intersubjetivo, isto é, das relações entre espectador e dançarino, proporcionado pelo espetáculo, os procedimentos metodológicos de Hijikata na preparação de seus

dançarinos criaram um campo subjetivo,¹¹ que também poderia servir como referência para a instituição de análogas políticas do corpo.

A gradativa desconstrução do *self*, as diferentes formas de fragmentação do corpo, a incorporação de identidades fluidas e metamórficas, os mortos e as outras existências que habitam ao interno do corpo, são muito mais do que exemplos de procedimentos técnicos de construção cênica. Esses são, na verdade, efêmeros momentos de resistência cultural experimentados por uma subjetividade que se percebe complexa e plural. Nesse sentido, poderiam apresentar-se também como sólidos pilares para a edificação de uma espécie de criticismo corporal que, mesmo experimentado inicialmente em um plano individual, desdobra-se inevitavelmente em um âmbito coletivo, devido à conscientização do dançarino seja sobre a interdependência que sustenta a sua existência, seja sobre as determinações culturais que configuram ordinariamente o seu *shintai*.

A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que os mecanismos de construção do corpo cênico propostos por Hijikata são também, potencialmente, instrumentos de subversão antropológica e política, uma vez que buscaram desestabilizar os modelos culturais de organismo social e individual. Ao fragmentar o corpo de um indivíduo e induzir a sua vacilação identitária, Hijikata desestabilizou a matriz mais íntima e concreta de todo um sistema político-econômico, desconstruindo seus valores, certezas e padrões. Sob essa ótica, torna-se viável conceber – além do espetáculo – o treino físico proposto pelo *Ankoku Butō* também como um espaço de afirmação de “políticas do corpo carnal”. Assim, pode-se chegar à conclusão de que o critério que define a existência, ou não, dessas políticas não seria necessariamente o seu *locus* de manifestação (treinamento ou espetáculo) e sim o seu *locus* de origem: a própria *carne*, ou ao menos o tratamento crítico e subversivo das qualidades de sua matéria.

As potências que habitam assim os interstícios da carne, oferecem-se como significativas matrizes para o repensamento do corpo e de suas práticas. A poesia ácida que emana como uma secreção dos corpos colocados em cena por Tatsumi Hijikata podem nos desvelar algo sobre a dimensão carnal de uma práxis política. Delineando, desse modo, um projeto herético, eternamente aberto e pleno de fissuras, que problematiza profundamente os usos que fazemos de nossos corpos na sociedade

11. É importante ressaltar que o conceito de subjetividade no contexto do trabalho de Hijikata, como apresentado até aqui, com seus métodos de corrosão do *self*, distancia-se completamente do conceito ocidental contemporâneo, o qual se refere a uma espécie de “império do si”, a algo supostamente autêntico e individual, e aproxima-se da plasticidade denotada pelo conceito japonês *shutaisei*, discutido por Koschmann (*apud* KLEIN, 1988, p. 31), o qual indicaria uma forma de subjetividade que se apresenta fortemente comprometida com uma ação política e uma atitude de independência e autonomia em relação às forças potencialmente deterministas da história e da estrutura social.

contemporânea. E, ao fazê-lo, tensiona, em um nível epistemológico, aquilo que acreditamos ser a sua educação, uma vez que não a afasta nem um milímetro sequer de seu compromisso radical com a carne, a poesia e a política.

REFERÊNCIAS

BARBER, Stephen. **Hijikata**: revolt of the body. London: Creation Books, 2006.

CENTONZE, Katja. Resistance to the Society of the Spectacle: the “nikutai” in Murobushi Kō. **Danza e Ricerca**: Laboratorio di studi, scritture, visioni, Bologna, n.0, p. 163-186, 2009. Disponível em <<http://danzaericerca.cib.unibo.it>>. Acessado em: 12 nov. 2009.

CENTONZE, Katja. Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento. In: CONVEGNO DI STUDI SUL GIAPPONE, 27., 2003, Arcavacata di Rende. **Atti del...** Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, 2003, p. 61-76.

CENTONZE, Katja. La ribellione del corpo di carne nel Butō. CONVEGNO DI STUDI SUL GIAPPONE, 25., 2001, Venezia. **Atti del...** Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, 2001. p. 151-159.

CENTONZE, Katja. Aspects of subjective, ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō. **Asiatica Venetiana**, Venezia, n. 8/9, 2003/2004, p. 21-36.

DE MARINIS, Marco. **In cerca dell'attore** : un bilancio del novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.

D'ORAZI, Maria Pia. **Il corpo eretico**. Padova: CasadeiLibri Editore, 2008.

FRALEIGH, Sondra. **Dancing into darkness**: butoh, zen and Japan. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1999.

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

KLEIN, Susan Blakely. **Ankoku butō** : the premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness. Ithaca, New York: East Asia Program, Cornell University, 1988.

SALERNO, Giorgio. **Suoni del corpo, segni del cuore**: la danza Butō tra Oriente e Occidente. Genova-Milano: Costa & Nolan, 1998.

SALERNO, Giorgio (Org.). Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo. **Biblioteca Teatrale**: (Nuova serie) Trimestrale di Studi e Ricerche sullo Spettacolo, Roma, n. 79-80, lug./dic. 2006. ISSN 0045-1959.

TDR : The Drama Review, New York, v. 44, n.1 (T165), Spring 2000. ISSN 1054-2043. (Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh)

VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. **Butô**: shades of darkness. Tokyo: Shufunotomo, 1988.

WAGURI, Yukio (Org.). **Butô-Kaden**. Tokyo: Justsystem, 1998. CD-ROM.

Como citar este texto:

PERETTA, Éden Silva. Potências da carne, poesias do corpo. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 15, n. 3, p.507-522, set./dez. 2013. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/5566>>. Acesso em: 21 dez. 2013.