



Ministério da Educação
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em
Dança



MESTRADO EM DANÇA

CARLOS EDUARDO DE MIRANDA

AFRO-BUTÔ: PONTE ENTRE (DOIS) MUNDOS

Salvador/BA

2025

CARLOS EDUARDO DE MIRANDA

AFRO-BUTÔ: PONTE ENTRE (DOIS) MUNDOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, linha de pesquisa 4 - Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Salvador/BA

2025

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Miranda, Carlos Eduardo de.

Afro-butô: ponte entre (dois) mundos / Carlos Eduardo de Miranda. - 2025.
204 f.; il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2025.

1. Dança. 2. Dança - Brasil. 3. Dança - Japão. 4. Danças afro-brasileiras. 5. Butô. I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

TERMO DE APROVAÇÃO


CARLOS EDUARDO DE MIRANDA

AFRO-BUTÔ: PONTE ENTRE (DOIS) MUNDOS


Trabalho de Conclusão do Mestrado Acadêmico em Dança apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Salvador, 13 de junho de 2025.


Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ**
Data: 13/06/2025 17:05:00-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz - orientador (PPGDANÇA/UFBA).
Doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo.

Documento assinado digitalmente
 **ROBSON CARLOS HADERCHPEK**
Data: 17/06/2025 16:29:37-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek (UFRN). Doutor em Arte pela UNICAMP.

Documento assinado digitalmente
 **AMELIA VITORIA DE SOUZA CONRADO**
Data: 13/06/2025 18:48:33-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado (PPGDança/UFBA). Doutora em Educação pela UFBA.

À Marco Antônio,
flecha que me guia por entre as matas,
estaca que mantém em pé a minha bandeira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a ZAMBI, por todo o meu Ser.

Agradeço a Exu por me mostrar os possíveis caminhos nas encruzilhadas.

Agradeço a Xangô, Oxalá e Iemanjá, por me possibilitarem ser.

Agradeço a Seu Sete Estradas Flamejantes, por me tornar homem a cada dia.

Agradeço a Seu Zé Baiano, por manter o axé do meu cazuá e me permitir ser pai de tantos.

Agradeço a Seu Sete Penas Brancas, por escolher o meu chão e onde fiz minha morada.

Agradeço a todos os meus guias, por me ensinarem e me manterem na retidão, na saúde e na alegria.

Agradeço a Vó Redonda e Cabocla Jussara, que me deram colo, uma crença e uma família.

Agradeço minha mãe de santo, Eleonora, filha de Iansã, que tocou seu adjá sobre minha cabeça.

Agradeço a meus mortos, que continuam me ensinando mesmo depois de terem partido.

Agradeço a meus mais velhos que me educaram e ainda me educam.

Agradeço a meus mais novos, que me permitem aprender enquanto lhes ensino.

Agradeço as minhas avós Nenzinha e Maria, que mesmo sem saber, traçaram os cruzos do meu destino.

Agradeço aos meus pais, Adelmo e Vicentina, que mesmo sem entender minhas escolhas, sempre incentivaram meus caminhos.

Agradeço a Oxósse, Iansã e Oxum, que leram meu trabalho junto com a banca.

Agradeço a Fernando Ferraz, que me orientou com tranquilidade e precisão.

Agradeço a Amélia Conrado e Robson Raderchpeck, que compuseram a banca e avaliaram meu trabalho com precisão, parceria e carinho.

Agradeço a CAPES, pelo incentivo à pesquisa e pela bolsa que viabilizou por um ano meu percurso acadêmico.

Agradeço a todos os professores e professoras do PPG DANÇA e da Escola de Dança UFBA, especialmente aqueles e aquelas de quem fui aluno e/ou me deram conselhos de corredor.

Agradeço a todos meus amigos, família escolhida, pela torcida e incentivo na minha trajetória.

Agradeço a meu amor, Marco Antônio, por tantos anos de parceria e incentivo.

Enfim, agradeço a todes- artistas ou não- que trabalharam ou cruzaram meus caminhos afro-butoistas.

“- Por que danças tu, espelho meu?
- Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte.
Danço sobre a tristeza e a solidão.
Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam.
A dança liberta a mente das preocupações do momento.
A dança é uma prece.
Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte.
Por que é que não danças?
Dançar. Dançar a derrota do meu adversário.
Dançar na festa do meu aniversário.
Dançar sobre a coragem do inimigo.
Dançar no funeral do meu ente querido.
Dançar a volta da fogueira na véspera do grande combate.
Dançar é orar. Eu também quero dançar.
A vida é uma grande dança.”
(Paulina Chiziane, 2022)

RESUMO

O trabalho investiga os possíveis cruzos, aproximações e tensões entre duas expressões artísticas que, ao mesmo tempo em que buscam a modernidade, têm a memória, a tradição e a busca de sua identidade cultural como ponto de partida. Tanto a dança afro quanto o butô guardam entre si muitas convergências. No desenvolvimento da pesquisa são justapostos os conceitos de *axé* (na dança afro) e de *ki* (no butô), considerando-as como energias propulsoras de movimento, a fim de perceber as possíveis aproximações e afastamentos; ao mesmo tempo são comparadas as duas culturas e suas relações com o corpo. Para tal, o trabalho considera quase vinte anos de experiências do autor em práticas individuais e coletivas, relacionando as danças afro e butô. A proposta se apoia dos conceitos de encruzilhada (Rufino, 2019) e terreirização (Simas, Rufino, 2018), além de outros autores e conceitos, brasileiros e/ou japoneses. Pretendendo, então, verificar a possibilidade de criação coreográfica a partir de uma terceira via resultante do cruzamento entre as duas danças, o afro-butô.

PALAVRAS-CHAVE: dança afro-brasileira, dança butô; cruzeiro; afro-butô.

ABSTRACT

The work investigates the possible intersections, approximations and tensions between two artistic expressions that seek modernity while considering memory, tradition and the search for their cultural identity as their starting point. Both Afro dance and Butoh have many similarities. Through research, the concepts of *axé* (in Afro dance) and *ki* (in Butoh) are juxtaposed to perceive possible approximations and separations, considering them as energies that drive movement. At the same time, the two cultures and their relationships with the body are compared. The work considers almost twenty years of the author's experiences in individual and collective practices, relating to Afro dances and Butoh. The proposal is based on the concepts of “encruzilhada” (Rufino, 2019) and “terreirização” (Simas, Rufino, 2018), in addition to other authors and concepts, Brazilian and/or Japanese. The aim is to verify the possibility of choreographic creation from a third way resulting from the crossing between the two dances, afro-butô.

KEYWORDS: Afro-Brazilian dance, Butoh dance; cruzo; afro-butoh.

Lista de figuras

Figuras 1 e 2: Hijikata, Yoshito Ohno e a galinha em “Kinjiki”.....	50
Figura 3: Hijikata com o falo dourado.....	57
Figura 4: Hijikata crucificado sobre a plateia.....	57
Figura 5: Kazuo Ohno em “Minha Mãe”	63
Figura 6: Min Tanaka na exposição “Ma- espace-temps du Japon”.	97
Figura 7: Atsushi Takenouchi no deserto de Uta USA, 2003.....	109
Figura 8: Hiroko Komiya	113
Figura 9: instrumentos	113
Figuras 10 e 11: Calé Miranda e grupo de Atsushi Takenouchi,	117
Figuras 12 e 13: Calé Miranda, no Theatre de Verre.....	118
Figuras 14 e 15: Calé Miranda em improvisação livre na natureza.....	118
Figuras 15 e 16: Calé Miranda e grupo Atsushi Takenouchi “In the prison”	118
Figura 17: Calé Miranda, “beautifull emptiness”.....	119
Figura 18: Tebby Ramasike.....	123
Figuras 19 e 20: José Chalons no solo “passage”.....	126
Figuras 21, 22 e 23: Cátia Costa, Eliza Moreira e André Camões.....	133
Figura 24: cartaz de “Orelha e Cogumelos”.....	137
Figura 25: Cátia Costa em ensaio, Obá cortando a orelha.....	137
Figura 26: primeiro solo de Obá	138
Figura 27: primeiro solo de Oxum.....	138
Figura 28: primeiro solo de Xangô.....	138
Figura 29: Festa no reino.....	138
Figura 30: Obá oferece a orelha para Xangô.....	138
Figura 31: fuga das iabás.....	138
Figura 32: Lago Balaton, Hungria.....	143
Figura 33: Rio Tara, Montenegro.....	143
Figura 34: Cânion do rio Tara, Montenegro.....	143
Figura 35: lago no Parque Durmitor, Montenegro.....	143

Figura 36: Parque Durmitor, Montenegro.....	143
Figura 37: Lago Balaton, Hungria.....	144
Figura 38: île D'Ouessant, França.....	144
Figura 39: île D'Ouessant, França.....	144
Figura 40: île D'Ouessant, França.....	144
Figura 41: La Défense, Paris.....	144
Figura 42: La Défense, Paris.....	144
Figura 43: Parque Montsouris, Paris.....	145
Figura 44: Amsterdam.....	145
Figuras 45, 46, 47, 48: “Orixás Urbanos”, Resende, treinamento ao ar livre.....	149
Figuras 49, 50, 51: “Orixás Urbanos”, ensaio na Ponte Velha, Resende.....	149
Figuras 52, 53, 54, 55: “Orixás Urbanos”, Resende, performance final.....	149
Figuras 56, 57, 58, 59: “Orixás Urbanos”, Paraty, treinamento em estúdio.....	152
Figuras 60, 61: “Orixás Urbanos”, performance final em Paraty.....	153
Figura 62: Ana Rocha, “Orixás Urbanos”, em Paraty.....	153
Figura 63: Omar Ignácio, “Orixás Urbanos”, em Paraty.....	153
Figuras 64, 65: “Orixás Urbanos”, performance final em Paraty.....	153
Figuras 66, 67, 68, 69: “Orixás urbanos”, Rio das Ostras.....	155
Figuras 70, 71: “Orixás Urbanos” em Rio das Ostras, performance final.....	155
Figuras 72, 73: “Orixás Urbanos” em Rio das Ostras, performance final.....	156
Figuras 74, 75, 76, 77: esquema gráfico do deslocamento no suriáxirê.....	160
Figuras 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85: sequência de suriáxirê na natureza.....	161
Figuras 86, 87, 88: Experimento afrobutô, imersões na natureza.....	162
Figuras 89, 90, 91: Experimento afrobutô, “Orum-Aiyê-Orum”.....	162
Figuras 92, 93, 94: Experimento afrobutô, “Na Encruza”.....	162
Figura 95: banner de divulgação da programação no Centre Bertin Poiré.....	167
Figura 96: programa do Centre Bertin Poiré.....	167
Figura 97: programa do “Festival Barcelona en Butoh”.....	167
Figura 98: Cartaz “Orí” no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro.....	168
Figuras 99, 100 e 101: Xangô, Iemanjá e Oxalá.....	168
Figuras 102 e 103: Leviathan.....	171

Figura 104: Leviathan.....	171
Figuras 105, 106, 107, 108, 109: “Oju Obá”.....	174
Figuras 110, 111: “Na encruza com Hijikata”.....	176
Figuras, 112, 113, 114, 115, 116, 117: “Elemento Vermelho Sobre o Verde”.....	178
Figura 118: Calé Miranda, “Orixás Urbanos”.....	184

SUMÁRIO

Assentamento: o cruzo antes das pontes.....	15
Abrindo a gira: Introdução.....	22

CAPÍTULO I:

Afro e Butô: construindo pontes.....	30
1.1 Rios sinuosos e confluents.....	30
1.2 O constante trânsito entre o sagrado e o profano.....	34
1.3 Katherine Dunham, negritude e butô: lá e cá- influências e confluências.....	45
1.4 Terreirizando Tôhoku- Tôhoku está em todo lugar.....	56
1.5 Terreirizando La Argentina, a Mãe e um peixe-chato - ligando céu e terra.....	60
1.6 Dança Afro- desterreirizar para logo reterreirizar.....	66

CAPÍTULO II:

O terreiro afro-butô.....	76
2.1- Axé e Ki- o corpo como terreiro.....	76
2.2- Posso não conhecer a morte, mas ela me conhece.....	86
2.3- O corpo é o primeiro terreiro: encruzilhando o Ma.....	94

CAPÍTULO III:

Enfim, o Afro-butô – lá, cá e além.....	102
3.1 Descobrimos o afro-butô no performer ainda adormecido.....	103
3.2 O rio do Jinen butoh fazendo brotar a nascente do afro-butô.....	108
3.3- Afro-butô(s) outro(s).....	119
3.3.1 O afro-butoh de Tebby Ramasike.....	121
3.3.2 O afro-butô de José Chalons.....	124
3.4 Seria o afro-butô um movimento?.....	125

CAPÍTULO IV

Afro-butô: obra em progresso.....	128
4.1 Orelha e Cogumelos- o primeiro afro-butô.....	129
4.1.1 Exercício do ilá- para o movimento vazar do interior do corpo.....	134
4.2 Orixás urbanos- quando o espaço dança.....	139
4.2.1 Resende e a procissão em plena ponte.....	146
4.2.2 Paraty e o Largo de Santa Rita.....	149
4.2.3 Rio das Ostras e a árvore da vida.....	154
4.3 Suriaxirê: como ser dançado pelo outro ou danço porque o outro dança.....	156
4.4 Eu não danço só- criando solos com muitas presenças e colaborações.....	163
4.4.1 Orí- o primeiro solo afro-butô.....	164
4.4.2 Leviathan- a imagem antes da música, a música antes da dança.....	169
4.4.3 “Oju Obá- o olho do rei que cai, o olho do rei que se levanta” - quando a inspiração clássica encontra a dança contemporânea.....	171
4.4.4 “Na encruza com Hijikata” - dançado pelo fogo ou só há dança enquanto há chama...175	
4.4.5 “Elemento vermelho sobre o verde” - do solo ao grupo.....	176
 Conclusão- fechando a gira... por enquanto.....	 180
 Referências.....	 185
Anexos- Cartas de liberação de imagem.....	193

Afro-Butô: ponte entre (dois) mundos

Assentamento: o cruzo antes das pontes:

“Eu vim de lá
Eu vim de lá pequenininho...”
(Dona Ivone Lara)

Menino quem foi seu mestre?

Peço licença para iniciar com um itan¹ sobre Exu:

Contam os mais velhos que Exu, o Senhor do Mercado, estava muito descontente com as desavenças e discussões que aconteciam diariamente na praça do mercado. Todos os dias bate-bocas, querelas, brigas, confusão, eram provocados entre os mercadores. Cada um deles tinha um ponto de vista sobre determinado assunto e queria impor sua verdade sobre os demais. Então Exu anunciou que na segunda-feira atravessaria a praça do mercado e aquela pessoa que soubesse a cor exata do seu filá, do seu gorro, seria a pessoa que conhece a verdade. No fim da tarde de segunda-feira exu atravessou lentamente a praça do mercado portando em sua cabeça um lindo filá. Imediatamente os que estavam à esquerda da praça começaram a gritar: “a cor do filá de Exu é vermelha”. “É vermelho o filá de Exu”. “Exu tem na cabeça um gorro vermelho”. Porém, os que estavam à direita da praça gritavam mais forte ainda: “Não, o filá de Exu é preto”. “É preta a cor do filá de Exu”. “Exu tem um gorro preto na cabeça”. Uma confusão enorme se formou. Todos tinham certeza da sua verdade. A verdade estava com quem estivesse ao lado certo da praça. A cor verdadeira era preta para uns e vermelha para outros. A confusão cada vez maior, as brigas aumentando e Exu seguia atravessando a praça as gargalhadas. Os mercadores começaram atirar objetos uns aos outros. Voavam esteiras, potes, cuias, farinhas, galinhas, por sobre as cabeças dos mercadores e Exu gargalhava. Foi então que um modesto mercador ousou atravessar do lado direito para o lado esquerdo. E de novo do esquerdo para o direito. E mais uma vez atravessou a praça do lado direito para o lado esquerdo. O modesto mercador cruzou os dois lados da praça, viu e

¹ Itans são relatos míticos da cultura iorubá transmitidos oralmente.

anunciou: “É preto e vermelho o filá de Exu!” A verdade está nos dois lados. “É vermelho e é preto o filá de Exu!” O filá de Exu tem duas cores, a verdade tem dois lados. “Exu tem na cabeça um lindo filá preto e vermelho!”

Contei este itan para explicar minhas próprias encruzilhadas: minha vida inteira sempre foi atravessada por cruzamentos. A encruzilhada que amplia as possibilidades, que aponta caminhos, a “boca do mundo”, como numa das definições de Rufino (Rufino, 2019), sempre esteve presente na minha educação, cruzando crenças, práticas, aspirações e saberes. Nasci e cresci numa família “baianeira” - metade baiana, metade mineira- com duas avós matriarcas que honravam a tradição, absorviam o mundo e se valiam da oralidade para ensinarem tudo a todos.

Vó Nenzinha, minha avó paterna, era baiana, filha de portugueses, católica fervorosa, rezava o terço inteiro todos os dias na hora que acordava e às seis horas da tarde, momento em que nos benzia a todos com água benta trazida da igreja num vidrinho de perfume. Sua alimentação- a base de chá e biscoito de água e sal, nunca depois da “hora da Ave Maria” - além de sua foto vestida com o hábito da irmandade a qual pertencia pendurada na parede me fazia acreditar que ela era santa. Sempre serena, Vó Nenzinha sempre falava baixinho e cada frase sua parecia um provérbio saído de algum livro antigo de capa dura. Vó Nenzinha me contava a vida dos santos, me ensinava todas as rezas católicas e me queria padre, sonho que acalentou até os meus sete anos quando fiz a primeira comunhão e nunca mais voltei à missa.

Vó Maria, minha avó materna, era mineira, cafuza, adorava dançar forró, comer uma “linguicinha com torresmo” a qualquer hora do dia ou da noite e tomava café com cachaça “para quentar o frio”. Nunca me falou sobre religião alguma, mas suas práticas diárias eram todas- hoje eu sei- religiosas. Vó Maria tinha poder divinatório: lia a sorte nas cartas do baralho. Todo tipo de gente ia a minha casa procurá-la para saber do futuro. Como morava em outra cidade, quando nos visitava sempre tinha uma fila de pessoas na sala para “jogar carta” com ela. Ela também conhecia as ervas e sabia “remédio de folha” para todo tipo de doença. Benzia a todos com um maço de ervas para “tirar o quebranto”. Sonhava com a moça grávida e, pronto, a gravidez era um fato. Adivinhava o sexo dos bebês ainda na barriga das grávidas.

Apesar de crenças e hábitos diferentes, as duas velhas- uma preta, outra branca- eram amigas e confidentes. Quando se encontravam suas conversas duravam horas e só eram interrompidas pelas práticas religiosas de uma ou de outra. Fumavam cachimbo juntas, compartilhavam seu único vício e suas diferenças se complementavam. Eram yin e yang, céu e terra, Kazuo Ohno e Hijikata. Este cruzo matriarcal e sagrado foi o modelo de percepção do mundo que tive em minha infância e boa parte da adolescência.

Meu pai, baiano filho de Nenzinha, se dizia sem religião, mas toda segunda-feira acendia no quintal dos fundos sete velas “para as almas”. Minha mãe, mineira, filha de Maria, se dizia católica, mas frequentava a igreja somente como madrinha em casamentos e batizados, principalmente se “não fosse com a cara do padre”. Pagava o dízimo mensalmente e achava que isso bastava. Lembro que uma vez, em dia de São Cosme e São Damião, eu pré-adolescente, vi minha mãe se comportando como uma criança e chorando porque queria doce. Eu não sabia, mas aquela foi a primeira vez que vi um erê manifestado. Com o passamento das avós e, mais tarde, dos meus pais, eu ficando adulto não tive mais contato e me distanciei destes momentos do sagrado em família.

Já mais velho, chegando à casa dos trinta anos e com amigos da dança e do teatro e que também eram filhos de santo, me aproximei de um terreiro atraído pela comida, pelas festas e pela dança. Sempre digo que o que me tornou macumbeiro foi o estômago, pois sempre que me convidavam para as giras diziam: “vai ter doce de erê, feijoada de preto velho, amalá de Xangô, churrasco para Exu...” E lá ia eu atrás da comida, da dança e da festa, sem ter consciência de que o que de fato me atraía eram aquelas presenças que eu não sabia como explicar. Quando percebi já estava de roupa branca e com vários fios de conta no pescoço.

A casa de onde sou filho é bem pequena. “Pedrinhas miudinhas de Aruanda, ê. Lajedo tão grande, tão grande de Aruanda, ê²”. Foi ali que a Cabocla Jussara, minha madrinha, me abraçou e aparou minhas lágrimas pela primeira vez. Aparou literalmente minhas lágrimas, pois eu, homem feito sendo abraçado por aquela cabocla, chorava copiosamente em seus braços sem saber por quê. “Okê, Jussara! Tumba Jussara, como vai você?³”. Foi ali naquele

² Ponto de caboclo, um dos preferidos da Cabocla Jussara.

³ Ponto de chamada da Cabocla Jussara

pequeno cazuá⁴ que vó Maria Redonda d'Aruanda me ensinou as trilhas e o meu caminho no omolocô⁵. “Quem quiser demandar que chame Maria Redonda⁶”. Foi ali, com a ajuda da minha mãe de santo, filha de Iansã, que descobri minha coroa formada por Xangô, Oxalá e Iemanjá. Foi ali, naquela casa comandada por Vó Redonda e Cabocla Jussara, que aprendi a reconhecer as diferentes tensões e energias em meu corpo e permitir que através dele falassem Pai Benedito d'Aruanda, Veio Zeferino, Caboclo Sete Penas Brancas, Caboclo boiadeiro da Estrada Enluarada, o marinho Antônio Tarrafeiro, o erê Faísca, o Exu Sete Estradas Flamejantes, Maria Padilha das Águas, Exu Marabô e Seu Zé Baiano Malandro, chefe do meu cazuá que começa gradativamente a ter chão.

Entrei no roncô daquela pequena casa onde está plantado o axé de Iansã, de Ogum e Iemanjá, para sair de lá com o axé de Xangô, Oxalá e Iemanjá. Um novo nascimento onde minha percepção de mundo parte desses axés que agora sinto visíveis, concretos, em meu corpo e em meu ser. Para chegar até aqui foi preciso morrer e nascer algumas vezes. Percebo então que meu axé se constrói a partir da consciência que tomo de sua existência, mas que ele existe muito antes de mim e que já vinha sendo construído por meus ancestrais carnis- meus avós, meus pais e os avós e os pais deles- também pelos meus ancestrais espirituais: os axés dos meus mais velhos, os da minha mãe de santo, os do meu avô de santo e os de antes deles... muito antes deles...

De acordo com Renato Nogueira, o candomblé não significa religião no sentido ocidental do termo, uma vez que não é uma religião com o sagrado (Nogueira, 2011, p. 8). Para todas as religiões de matriz afro-brasileira, omolocô no meu caso, o sagrado nunca está apartado da vida cotidiana. Não há separações visíveis. Sagrado e profano convivem entre si e se confundem, a manutenção do axé não se dá exclusivamente na experiência religiosa. Nossa prática cotidiana, do amanhecer ao anoitecer, é plena de pequenos milagres diários que são possibilitados ou provocados pelo axé. Nosso aprendizado sobre o mundo e sobre nós

⁴ Cazuá: o mesmo que casa, templo.

⁵ Omolocô: religião afrodiáspórica que mistura elementos do candomblé, da umbanda e tradições ameríndias. Bastante presente no sudeste do Rio de Janeiro.

⁶ Ponto de chamada da Preta Velha Maria Redonda d'Aruanda.

mesmos se dá pela oralidade e através da experiência corpórea. Nosso corpo conta nossa História e nos ensina.

Também no butô a experiência corpórea materializa a vivência de mundo e a memória ancestral de seus praticantes. Apesar de ser uma forma de arte sem relação com o sagrado; sua prática guarda princípios semelhantes aos praticados nas religiões afro-orientadas: o respeito e a integração com a natureza e o ambiente onde se dança, a reverência à memória e aos antepassados, a prática diária e constante, não apartada da vida cotidiana, a manutenção de uma energia no interior do corpo que impulsiona o movimento. Sua criação só foi possível por conta do encontro e da fricção de dois homens tão díspares quanto minhas avós Nenzinha e Maria. Se Tatsumi Hijikata é o pai do butô, Kazuo Ohno é a Mãe. Hijikata é yang, Ohno é yin. Hijikata é terra, Ohno é céu. Hijikata é fogo, Ohno é água. Hijikata é raiz, Ohno é folha. Hijikata é dionísio, Ohno é apolíneo. Hijikata é Vó Maria, Ohno é Vó Nenzinha. Hijikata é Exu, Ohno é Oxalá. Cruzamentos, possibilidades, caminhos.

Diferente da minha religião, não encontrei o butô por acaso, precisei atravessar muitas encruzilhadas para alcançá-lo. Precisei buscar muito para saber que nova dança era aquela vinda do Japão (naquele momento já era fascinado por Kabuki e Nô). Eu ator, recém-formado em direção teatral, fazia aula de dança em uma companhia de balé moderno: técnica de Horton, Alvin Ailey Dance Theater, dança de negro estadunidense (o cruzo é uma constante na minha trajetória artística). Foi minha professora de moderno, Christiane Regina- que além de me introduzir nas aulas de afro de Carlos Mutalla, que por sua vez me levou ao contato com os artistas negros cariocas- quem primeiro me falou sobre um japonês chamado Kazuo Ohno. Ela o vira dançar em Nova Iorque e o relato de sua experiência, da dança daquele velho, da sua presença em cena, das imagens que sua figura projetava; era tão fascinante que mesmo sem saber nada daquela dança e sem ter visto sequer uma foto, as imagens de Kazuo Ohno eram claras em minha mente. Comecei a buscar incessantemente informações sobre o butô, o que não era uma tarefa fácil naquela era pré-internet. Sabia que Kazuo Ohno havia se apresentado em São Paulo alguns anos antes, mas isso era tudo. Naquele momento tudo que consegui foram algumas fotos não muito nítidas e um par de artigos não muito esclarecedores. Até que, enfim, no início dos anos 1990, o grupo Sankai Juku, dirigido por Ushio Amagatsu veio ao Rio de Janeiro e eu assisti as três apresentações de “UNETSU” (ovos em pé por

curiosidade). Aquela experiência foi uma bomba atômica em minha cabeça. Aquelas imagens, aquela movimentação era o que me interessava enquanto artista. Também participei de um workshop dirigido por Amagatsu, onde o único exercício foi passar uma tarde inteira literalmente tentando por um ovo em pé. Precisava aprender, precisava saber mais sobre butô. Fui para São Paulo ter aulas com Maura Baiocchi- uma das pioneiras do butô no Brasil. Toda vez que Yoshito Ohno vinha ao Brasil, fazia o possível para frequentar suas oficinas. Aos poucos ia agregando nas minhas criações em teatro o que aprendia do butô. O teatro que eu criava, que alguns já diziam ser teatro físico, foi paulatinamente passando pelos rótulos de teatro-dança, dança-teatro e, enfim, só dança. Levei muito tempo para dizer que minha dança era butô (talvez ainda não seja).

Em 2006, quando senti que o butô já era uma constante em minhas criações, decidi ir a fundo e me dedicar o máximo possível a esta prática. Seguindo o conselho de Nourit Masson-Sekiné - autora do livro “Butoh, shades of darkness”, que eu havia conhecido durante uma residência em São Paulo com o grupo Taanteatro de Maura Baiocchi - fui para França onde existe um enorme fluxo de butoístas, tanto japoneses quanto ocidentais, e pude estudar, ter contato, criar, com vários deles, tais como: Juju Alishina, Carlota Ikeda, Saga Kobayashi, Ko Murobushi, Gyohei Zaitu, Tadashi Endo, Masaki Iwana, Yoshito Ohno e, principalmente, Atushi Takenouchi. É de Takenouchi o butô que eu persigo, foram suas aulas que me inspiraram a perceber o afro-butô como possibilidade. Também na França conheci muitos ocidentais butoístas, onde pude perceber de fato que, além de uma grande diferença entre o (s) butô(s) praticado(s) por japoneses, também é visível a diferença entre os ocidentais uma vez que vão incorporando em suas danças as influências culturais de suas origens.

Embora à primeira vista esta relação entre duas culturas tão díspares possa causar estranhamento ela não surgiu da noite para o dia, antes, esta aproximação é fruto de vivências práticas ao longo de 18 anos que foram paulatinamente se configurando e se estabelecendo não somente na minha produção artística, mas em todos os campos da minha vida social. Quanto mais estudava e entendia a personalidade no Butô, mais entendia que para praticá-lo precisava mergulhar em minhas próprias referências e essências. Quanto mais mergulhava no universo dos orixás, mais percebia que minha religiosidade não estava apartada dos meus atos cotidianos, da minha vivência como indivíduo social. Quanto mais estudava as danças Afro e

o Butô, mais percebia que ambas têm muito mais coincidências que dissidências e este cruzo epistêmico foi se dando naturalmente. Ao longo dos anos, acumulando experiências individuais, produção com grupos diversos de dança e de teatro, ministrando aulas para diferentes grupos de estudantes e artistas, profissionais ou amadores, de todas as idades, fui desenvolvendo um entendimento prático deste cruzamento; entendimento que agora se propõe ao pensar teórico.

Desde cedo com minhas avós aprendi a misturar crenças e sabenças. Desde cedo aprendi a admirar e respeitar o diferente. Desce cedo descobri que somos feitos de muitas culturas, de muitas práticas. Quanto mais essas sabenças estão arraigadas no nosso cotidiano, menos sabemos onde começa uma e onde termina outra. Assim estou eu neste momento: não sei mais explicar muito bem se sou artista do teatro ou da dança, se o que eu crio é dança afro-brasileira ou dança butô. Quanto mais me aprofundo nessas práticas, menos consigo separá-las. Quanto mais penso que minha arte é única porque reflete o que sou, mais percebo que o que sou é justamente por causa de muitas outras culturas, saberes e pessoas que cruzaram e cruzam constantemente meu caminho. Quanto mais penso que sou um, mais descubro que sou plural e já não consigo mais classificar essas pluralidades.

Lembro que uma das avós costumava dizer que quando ficamos velhos conversamos mais com mortos do que com vivos. Estou num momento de muitas conversas com os mortos, mas descubro que a velhice não me assusta mais. Descubro agora que justo nesse momento em que nos percebemos velhos que tudo se encaixa, que tudo faz sentido. É neste momento que percebemos a importância até das escolhas ruins que fizemos no passado. É neste momento que algumas escolhas que nem percebíamos ter feito, finalmente fazem sentido. Percebo que já não consigo mais separar as minhas avós no meu imaginário. É como se as duas, tão diferentes separadas, fossem um ser só quando juntas. É como se uma completasse a outra pelo contraste e, juntas, fizessem um novo sentido para os que as cercam. Tamanho cruzo talvez não seja mais cruzo. Talvez o cruzo tenha se transformado num só. Talvez o cruzo seja um Todo. E neste Todo eu sou apenas parte, assim como são minhas avós, meu pai, minha mãe, minha família de santo, meu companheiro de vida, meus professores, meus companheiros na arte, todos que me cercam ou me cercaram, seja na vida artística, seja na vida cotidiana.

Abrindo a gira: Introdução

“Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece.”
(Nêgo Bispo, 2023).

No contexto das vanguardas mundiais surgidas em meados do século XX situa-se a gênese de duas expressões artísticas fundamentadas no corpo que, ao mesmo tempo em que buscavam a modernidade e questionavam a ordem social, política e artística de suas culturas, tinham a memória, a tradição e a afirmação de sua identidade cultural como ponto de partida. Surgidas quase que ao mesmo tempo, essas duas expressões da dança refletiam as transformações que assolavam, para o bem e para o mal, o mundo e seus países de origem. São elas: a dança afro⁷ no Brasil e a dança butô no Japão.

Conforme é inegavelmente estudado, a dança butô surge em 1958 fortemente influenciada pela *Neuer Tanz* alemã, pelo cinema expressionista, além de escritores contemporâneos europeus e, principalmente, os escritores identificados com a vanguarda japonesa como Yukio Mishima. Pesquisas mais recentes - como por exemplo a do professor Michio Arimitsu da Universidade de Keio, Japão, a qual vou me referir mais a frente - dão conta também da influência estética dos rituais do vodu haitiano no início do butô e da cosmologia originária do Japão tanto na obra de Tatsumi Hijikata quanto de Kazuo Ohno. Portanto, em sua gênese, o butô é resultado de uma espécie transculturação e de hibridismos diversos, uma vez que se alimentava de influências internas e estrangeiras e as ressignificava.

Pouco antes, no Brasil, no início da década de 1950, inventava-se uma nova dança, uma dança moderna e totalmente brasileira, criada a partir de elementos da cultura afro-orientada e adaptada aos corpos dos bailarinos de seu tempo. Mercedes Baptista, alimentou-se dos cânones sagrados do balé clássico, da dança moderna estadunidense via Katherine Dunham, revisitou as crenças e danças populares afro-brasileiras e, numa fusão entre o

⁷ Dança afro: refiro-me aqui a dança afro-brasileira, nomeada por Mercedes Baptista, que criou metodologia própria desconstruindo a técnica clássica para a partir daí criar uma pedagogia que partia da movimentação afro-orientada tradicional, ressignificando- ou reelaborando- uma nova dança completamente moderna.

moderno e o tradicional, fez surgir uma nova proposição, tanto estética quanto política, no campo da dança brasileira. A dança afro-brasileira surgiu no raiar da segunda metade do século XX, contemporânea ao surgimento de outras vanguardas mundiais e somente alguns anos antes do butô japonês.

Se observarmos com profundidade veremos muitos pontos em comum entre essas danças: ambas buscaram traduzir para a modernidade sua cultura ancestral ao mesmo tempo que questionavam o *Status Quo* da produção artística em suas épocas, ambas em sua gênese lançaram mão de transculturações e hibridismos, mas o mais importante é que, além de partirem da memória, da tradição, estudam o movimento a partir das tensões internas e transferências de diferentes energias por todo o corpo.

O estado de “presença”, relatado nas primeiras críticas as apresentações de butô na França (Pagès, 2015, p. 63), deixa na memória e na emoção da audiência uma impressão muito mais intensa que a própria coreografia ou o performer. Relatos de quem viu ao vivo apresentações de Kazuo Ohno descrevem que mesmo quando ele saía de cena, sua imagem parecia que ficava lá, dançando. O próprio Yoshito Ohno, seu filho e constante colaborador, afirma que Kazuo Ohno dançava com sua alma e não com o corpo:

“Tristeza e solidão estão escondidas no corpo dançante de Kazuo Ohno. Se alguém vê uma oração na sua dança, esse pode ser o motivo. Vida e morte estão sempre dentro dele, então ele dança com sua alma, não com seu corpo. E como uma dança da alma, o corpo que vemos se move além e é escondido por sua alma”⁸ (Ohno, 2006, p.6, tradução nossa).

Esta percepção de ter “o corpo escondido pela alma”, conforme descrito acima por Yoshito Ohno, também é observada nas danças litúrgicas de orixás quando a assistência percebe o orixá dançando no corpo do neófito em transe. Neste momento é comum a exclamação: “eu vi o próprio orixá dançar”. Quando tais danças são levadas ao palco por bailarinos profissionais, muitos destes tentam reproduzir na audiência a sensação de “presença” do orixá que o transe possibilita. Para este fim recorrem ao “axé”, uma energia

⁸ “Sorrow and loneliness are hidden within Kazuo Ohno’s dancing body. If one sees a prayer in Kazuo’s dance this might be the reason. Life and death are always within him so he dances with his soul, not with his body. And as dance of the soul itself the body which we can see moves beyond and is hidden by his soul”.

vital interior necessária para fazer o orixá transitar entre o *orum* (mundo invisível) e o *aiê* (mundo visível) e dançar no corpo do iniciado. Quando isso acontece também temos a sensação de “ver” o orixá no palco, ainda que o bailarino não esteja em transe. Neste momento as fronteiras entre ritual e performance artística são borradas.

Por sua vez, muitos butoístas utilizam o “*ki*”⁹, uma forma de energia concentrada no centro do corpo como propulsora dos movimentos em sua dança. Tanto no budismo quanto no xintoísmo, os japoneses definem o *ki* como uma energia vital a ser alcançada através de meditação. Conforme Aslan (2004, p. 20), a sensação de um corpo fluido, semelhante as águas de um rio é possibilitada pelo *ki*. Yoshi Oida (2012, p. 21), se refere ao “*hara*” (o abdômen em japonês) para explicar a concentração de energia proporcionada pelo *ki*. De acordo com ele, se a consciência de si estiver interiormente clara, a intensão de expressão torna-se visível exteriormente. As butoístas Saga Kobayashi, Yumiko Yoshioka e Juju Alishina em suas aulas preferem se referir ao “*tanden*” (centro de energia, localizado abaixo do umbigo) como o lugar da “Energia Ancestral”.

O xamanismo¹⁰, em maior ou menor intensidade, está presente desde a gênese do butô. Mesmo Hijikata, embora negue uma ligação com o sagrado em suas criações e explore a modernidade e influências ocidentais; ao evocar suas memórias e ancestralidade, ao evocar a lama e o vento como seus professores de dança, ao evocar o espírito da irmã morta, ao criar um ritual, ainda que pagão, busca em sua dança um estado transcendental, semelhante a um estado alterado de consciência. Em seu artigo “Vento daruma” (*Kaze daruma*) afirma que sua irmã morta foi quem lhe ensinou o butô: “Ela é minha professora, uma pessoa morta é minha professora de butô” (Hijikata, 2000, p.8). De acordo com Uno, dizia ter a sensação de ser dançado por alguém, seus membros e seu corpo eram esquecidos. Afirmava em sua última fase que quando dançava era sua irmã que se erguia em seu corpo.

“Eu tinha a sensação de ser dançado por alguém. Eu estava envolto por um vapor d’água ou me tornava como uma matéria que tinha perdido

⁹ *Ki*, empregado pelos japoneses é o mesmo que o “*Qi*” para os chineses (a exemplo do *Qi-kong*) ou ainda “*tchi*” em tradução livre para o português.

¹⁰ Xamanismo- refiro-me mais especificamente as possíveis influências do povo *ainu*, povo originário do Japão no qual me aprofundarei mais a frente.

indiferentemente a vida. 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 espaços onde fosse possível infiltrar o que é afetivo ou racional. Assim como o corpo não era aquele que possuo. Da mesma forma os membros e o corpo eram esquecidos” (Hijikata, *apud* Uno, 2017, p. 53).

Esta narrativa é muito semelhante as observações dos filhos de santo quando estão incorporados pelo orixá. Uno (2012, p.50) aponta que Hijikata tornou as formas do corpo ancestral japonês visivelmente acentuadas: “as costas curvadas, os membros arqueados, a postura torcida, todas as dobras e nós sobre seu corpo e seus gestos”. Esta definição poderia ser a mesma da descrição da manifestação de um Preto Velho, num ritual de umbanda ou omolocô. Não existe definição mais parecida com a de um transe que a clássica definição de butô por Hijikata: “Um cadáver que ousa desafiar a morte ficando de pé”.

Esta pesquisa parte desses princípios. O trabalho justapõe os conceitos de axé e de *ki* e suas aplicabilidades nas duas danças a fim de perceber, coincidências, aproximações, tensões e afastamentos entre as duas disciplinas ao mesmo tempo em que faz uma comparação entre as duas culturas e suas relações com o corpo, memória e tradição. Para tal, a pesquisa considera quase vinte anos de experiências práticas que venho desenvolvendo individualmente e em grupo.

Entender as tensões internas (energias) como propulsoras do movimento, sejam elas chamadas de axé ou de *ki*, é o objetivo principal da pesquisa. Também será necessário entender como se dá o diálogo entre as duas práticas- Afro e Butô, onde elas se encontram, se distanciam e o que resulta desta fricção. A pergunta fundamental a ser respondida será: É possível juntar duas formas de dança culturalmente distantes entre si- embora sejam elas fundamentadas na modernização de suas próprias tradições em diálogo com outras influências culturais e tenham lugar na memória, identidade e formação cultural - no sentido de transformá-las numa terceira vertente em dança?

O trabalho vai entender o movimento de dentro para fora, observando o corpo como um microcosmo que é apenas parte de um macrocosmo que constitui todo o ambiente. Partindo de um corpo relaxado, criando tensões internas, apoiadas nas energias axé e *ki*, espera-se que a dança vaze para fora do corpo e ocupe todo o espaço.

Assumo que esta pesquisa se apoie na busca- não necessariamente no encontro- de uma epistemologia própria na produção de uma práxis em dança que põe em diálogo duas culturas habituadas a cruzamentos culturais de diversas espécies ao mesmo tempo em que mantém atualizadas suas tradições. O hibridismo, as relações transculturais, a corporalidade social, as cosmovisões são presentes em ambas as danças. Embora Burke classifique o termo como ambíguo, “ao mesmo tempo literal e metafórico” (Burke, 2003, p. 55), devo ressaltar que a noção de hibridismo que menciono aqui não é aquela relacionada ao colonialismo- onde o colonizador assimila a cultura do colonizado para logo impor sua superioridade política e, conseqüentemente, promover o apagamento da cultura dominada- mas sim a mistura harmônica de dois diferentes possibilitando o surgimento de um terceiro, conforme aponta Silvia Cusicanqui (Cusicanqui, 2010, p. 70)¹¹. Neste sentido, corrobora com a noção de cruzo (Rufino, 2019), conceito que vou utilizar mais amiúde nesta pesquisa.

Rufino define cruzo com palavras como: atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalização, bricolagem. Para ele, o cruzo é transgressivo e não subversivo, opera sem interesse de exterminar o outro, mas atravessá-lo e adicioná-lo. A pesquisa vai buscar entender as teorias, as epistemologias, as filosofias, as poéticas que me possibilitem fundamentar este cruzamento. Também serão importantes os conceitos de “motrizes culturais” (Ligiéro, 2008); além dos estudos sobre o conceito oriental de tempo-espaco “*ma*” justaposto ao conceito de terreiro (Rufino, 2019) e (Elbein dos Santos, 1975).

Embora o objetivo seja chegar num denominador comum entre as duas danças, antes será necessário entender como operam as tensões internas, a memória e a tradição em cada uma delas. A tradição se perpetua quando tem estreita relação e sentido com o *modus vivendi* de determinado povo no seu tempo, pode - e deve ser- modernizada de forma a não perder suas características essenciais. Todo pensamento ancestral é contemporâneo porque precisa fazer sentido no presente. Desta forma, tradição e modernidade não são conceitos antagônicos, ao contrário, são dialógicos e ambos contribuem para afirmação e perpetuação da cultura. A dança foi e é um elemento marcante para a preservação de identidade cultural, tanto nas

¹¹ Para um aprofundamento do conceito de hibridismo ver Silvia R. Cusicanqui, Peter Burke e Romi K. Bahba.

comunidades afrodiaspóricas quanto no Japão, justificando suas organizações sociais e culturais, bem como suas transformações ao longo do tempo.

Na estruturação do trabalho, inicio o primeiro capítulo com a historiografia das duas danças, onde aproveito para compará-las em perspectiva e assim apontar semelhanças e distanciamentos em suas ontologias, epistemologias e práxis. No primeiro capítulo determino o chão da pesquisa. Afirmo que a criação das duas danças foi motivada por conflitos internos e externos, chamo atenção para o caráter híbrido e transcultural de ambas e suas relações com culturas diversas. Ao compará-las, justifico a razão da pesquisa. Em seguida, chamo atenção para o eterno trânsito entre o sagrado e o profano nas duas culturas e como isso se reflete nas duas danças. Aproveito, então, para discorrer sobre Katherine Dunham e como sua dança e sua pesquisa sobre o vodu haitiano influenciou não só a guinada na dança de Mercedes Baptista, mas também a estética e atitude inicial do butô. A partir do conceito de terreiro de Rufino (2019) - que defende que a ideia de terreiro excede as dimensões físicas do espaço religioso para apresentar-se como um campo inventivo, representado por uma infinidade de práticas e saberes, resultante da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo /espaço- vou defender que o bailarino, tanto no butô quanto na dança afro, terreiriza sua dança ao trazer sua ancestralidade para o palco e reelaborar a forma de expressá-la. De acordo com Rufino, “terreiro é o mundo inventado a partir do que ritualizamos nele” (Rufino, 2019, p. 103). Todo espaço onde se desenha um ritual- o palco, no nosso caso- é um terreiro firmado. Praticar terreiros se dá nas mais variadas formas de reinvenção da vida, a partir da lógica dos encantados. Neste sentido, terreirizar a performance significa criar um ritual- seja ele sagrado ou não- que estabeleça o encantamento daquele tempo/espaço e faça com que todos- plateia e performers- compartilhem da mesma intensidade. Portanto, Hijikata terreiriza Tôhoko¹², ao considerar que seu butô nasceu da cosmologia de sua terra natal e de sua ancestralidade, Kazuo Ohno terreiriza o palco ao transformá-lo no útero materno e ao inventar uma cosmologia própria e Mercedes Baptista e Joãozinho da Gomeia tornam constantes o fluxo da dança entre os espaços laico e sagrado. Eles todos trabalham na lógica do “encantamento do

¹² Tôhoku- região situada ao nordeste do Japão, terra natal de Hijikata, fortemente marcada pela mitologia japonesa e pródiga em festivais religiosos.

mundo”, conforme gosta de definir Simas (Simas; Rufino, 2018), ao ressignificar as sabedorias do mundo invisível e torná-las visíveis.

No segundo capítulo vou me deter em conceituações comuns às duas culturas: a relação com a morte e a recusa da ideia de finitude, além da convivência com a “presença” dos mortos. O próprio sentido de presença, que identifica o transe. A questão do espaço e a relação com o ambiente. Além disso vou destrinchar os conceitos de axé e *ki* a fim de descobrir semelhanças e diferenças em suas aplicabilidades tanto nas artes cênicas, como na vida cotidiana, incluindo aí artes marciais, religiosidades e outros espaços em que sejam aplicáveis.

No terceiro capítulo vou descrever meu caminho até a elaboração do afro-butô. Os primeiros insights em residência com Maura Baiocchi e o encontro com o Jinen butoh de Atsushi Takenouchi. Também vou chamar atenção para outros artistas que tem linguagem parecida e traçar uma comparação entre o afro-butô que proponho e o afro-butô de outros dois artistas: José Chalons (Martinica) e Tebby Ramasike (África do Sul). Nós três já chamávamos assim nossa dança antes mesmo de tomarmos conhecimento um do outro. Apesar de darmos a mesma nomenclatura e os três partirem das danças africanas e afrodiaspóricas para traçar a relação com o butô, temos processos criativos diferentes e o resultado de cada uma das nossas danças é totalmente diverso um do outro.

No quarto capítulo vou discorrer sobre minhas experiências no campo do afro-butô, desde minhas descobertas ao estudar com diferentes mestres, tanto no butô quanto no afro, principalmente com o Jinen Butoh de Atsushi Takenouchi e a descoberta da estreita relação de sua dança fundamentada na natureza com a cosmologia afro-brasileira, até minhas próprias experiências em dança e em teatro no sentido de descobrir minha própria linguagem.

Na conclusão reafirmo a pluralidade e a intensidade tanto da dança butô quanto da dança afro, assim como confirmo a possibilidade de cruzo entre elas no sentido de se criar uma terceira linguagem- o afro-butô. Sendo esta terceira via de caráter pessoal, podendo se manifestar de diferentes formas de indivíduo para indivíduo.

Ainda que não seja conclusivo, este estudo parte do cruzo, para uma proposição, de início pessoal, mas que a partir de seu desenvolvimento talvez interesse- para

além de japoneses e afro-brasileiros- a artistas de diversas origens e linguagens. Contudo, certamente, esta pesquisa não se esgotará neste trabalho e deverá ter desdobramentos futuros que apontarão outros rumos, outros cruzos e aprofundamentos diversos.

CAPÍTULO I

Afro e Butô: construindo pontes.

“Por não andar sozinho o rio é curvo”.

(Fu-Kiau, 2024)

“As águas de um rio correm sem parar,

Mas nunca são a mesma água...”

(Hashimoto, 2002)

1.1 Rios sinuosos e confluentes

Antes de tudo é importante dizer que butô é uma dança de conflitos, um rio sinuoso que brota arrebatando pedreiras. Foi criado sob uma intensa invasão cultural estrangeira, entre a memória da lama da terra natal de Tatsumi Hijikata e o desejo de Kazuo Ohno em alcançar os céus. Tais conflitos podem ser físicos, internos, externos, culturais, individuais, sociais, políticos. Para que se mova o corpo é necessário a existência de forças em oposição-tensões. A comoção criada na estreia em 1959 de “Cores Proibidas” (*Kinjiki*), coreografia seminal da dança butô, foi tal que culminou com Hijikata sendo expulso associação japonesa de dança¹³ (*Zen nihon geijutu buyoy kyoukai*). A peça, que se apropriava do título do romance de Yukio Mishima, versava sobre a história do romance homossexual entre um homem mais velho- interpretado por Hijikata, e um jovem- interpretado por Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno, então com dezessete anos. Sem trilha sonora e com iluminação tão difusa que impedia a plateia de ver com nitidez os dois bailarinos, a coreografia possuía pouquíssimos movimentos de dança e culminava com a simulação do estupro de uma galinha. Odete Aslan aponta que o objetivo era claramente chocar a plateia: “hora blasfemo, hora sacrificial, a forma se desenvolverá unindo o abjeto e o sagrado” (Aslan; Picon-Valin, 2004, p. 16). Desde

¹³ De acordo com Éden Peretta (2015), Yoshito Ohno ter-lhe-ia declarado em entrevista em 2009 que de fato foram expulsos Hijikata, Kazuo Ohno e ele próprio, mas somente em 1966, depois do espetáculo “Tomate” (Tomato). Contudo a versão da expulsão em *Kinjiki* é a mais conhecida e contada em diversas fontes.

sua criação o *butô* trazia a luz assuntos e personagens ignorados pela sociedade e cultura tradicional japonesa: marginais, homossexuais, corpos doentes e com dificuldades físicas etc. Uno explica que Hijikata procurava em sua dança exibir a esterilidade contra as forças produtivas, o próprio Hijikata justificaria a dança como uma revolta contra a alienação do trabalho humano nas sociedades capitalistas (Uno, 2012, p. 46).

A ocupação estadunidense a partir de 1945 havia provocado uma intensa mudança nos valores políticos e sociais. O orgulhoso povo japonês enfrentava a primeira derrota de sua história ao mesmo tempo em que era obrigado a encarar a democracia, uma nova constituição, uma nova lei e rápida urbanização. De repente os costumes e hábitos estrangeiros conviviam cotidianamente com o modo de vida japonês, influenciando inclusive a língua, além do comportamento, o consumo, as artes e- para o bem ou para o mal- modificando a imagem do Japão no mundo. Modernização significava estadunização, o que criava sentimentos conflituosos. A vanguarda artística experimentava um misto de fascinação pela produção estrangeira- sobretudo a literatura e o cinema- e uma revolta pela perda da identidade. Os japoneses estavam divididos entre a obsessão com o progresso e o refúgio na nostalgia. Jacob Raz em introdução ao já clássico livro de Jean Viala e Nourit Masson-Sekiné, “*Butoh, shades of darkness*”, destaca que nos anos 1960 os japoneses vanguardistas eram fiéis seguidores das antigas tradições embora as pusessem em novas perspectivas e proporções (Raz in Viala; Masson-Sekiné, 1988, P. 15). A vanguarda japonesa, pluridisciplinar ela própria, em constante *affair* com a tradição, é o justo caldeirão para o nascimento do *butô*, “a união perfeita entre assimilação e originalidade” (Aslan, 2004, p. 16). O *butô* nasceria, então, de um hibridismo entre o tradicional e o moderno, o nacional e o estrangeiro, sob o signo da revolta.

Também a dança afro, nomeada por Mercedes Baptista no início da década de 1950, buscava resolver conflitos sociais e trazer ao protagonismo da cena o corpo negro invisibilizado e sua cultura tratada até então como simples manifestação popular e não como arte. Um rio que foi escorrendo por entre frestas, contornando obstáculos, desenhando suas curvas por entre as pedreiras até conseguir espaço e fluir caudalosamente. Fernando Ferraz afirma que na dança negra praticada e culturalmente aceita em meados dos anos 1950 havia uma apropriação dos símbolos afro-brasileiros, sob o manto de folclore, evitando-se as referências étnicas e, desta forma, “corroborando com os usos propagados pelo mito da

democracia racial, que transformava as manifestações da dança negra em elementos racialmente opacos, reificados pelo folclorismo verde-amarelo” (Ferraz, 2012, p. 76). O que fez Mercedes Baptista foi promover os cruzamentos de diferentes linguagens e epistemologias, que por sua vez friccionam popular e erudito, tradição e modernidade, danças negras nacionais e internacionais, técnicas de balé clássico e moderno, num constante tráfego de influências que retomam as culturas afrodiáspóricas e as justapõe as culturas coloniais, modernizando o pensamento cultural afro-brasileiro, retirando as manifestações populares do nicho estático- e preconceituoso- do conceito de “folclore”, e conferindo um caráter de espetáculo a essas manifestações. A proposta de Mercedes Baptista, nas palavras de Paulo Melgaço da Silva Junior, “marca uma guinada na dança afro-brasileira ao imprimir-lhe uma nova consciência de suas origens, uma linha de pesquisa e uma dimensão criativa própria”. (Silva Junior, 2007, p.08). Ferraz lembra que Mercedes em sua pesquisa coreográfica foi elaborando procedimentos de pesquisa e de conexão com o universo religioso de forma a “acentuar os processos criativos a partir dos elementos colhidos em suas visitas ao terreiro de Joãozinho da Gomeia e de seus alunos filhos de santo” (Ferraz, 2012, p. 119). Mariana Monteiro entende que Mercedes Baptista propunha uma leitura peculiar da cultura afro-brasileira, situando a dança em novas bases que redefiniam o termo. Afirma Monteiro que sua dança configurava-se como um repertório de passos e danças que rompiam com o balé clássico e identificava-se completamente com os novos parâmetros da dança moderna, mantendo a referência a tradição afro-brasileira (Monteiro, 2003, p. 10).

Mercedes Baptista descobria como as danças negras poderiam ser o suporte para a compreensão das raízes sociais e a disseminação e a valorização da cultura e da produção artística afrodescendente e, acima de tudo, uma excelente ferramenta de enfrentamento a discriminação racial. Tais danças reconhecem uma sabedoria não-verbal no corpo negro, que recria e reinscreve a posição social e política do negro no Brasil, que recusa a posição subalternizada da cultura negra e subverte a lógica hegemônica de que cultura é somente o que é oriundo do modelo eurocentrado. Ferraz chama atenção para o fato de que a matéria prima para as coreografias de Baptista era realmente as gestualidades arquetípicas das entidades no ritual religioso, essenciais para a criação das frases de movimento; embora ela também agregasse nas criações coreográficas movimentos provenientes de outras expressões de dança, religiosas ou não, que retratavam o modo de vida e da cultura do negro brasileiro

(Ferraz, 2012, p. 150). Apesar de não ser iniciada, Baptista foi levada por seus alunos ao terreiro de Joãozinho da Gomeia para que pesquisasse os movimentos dos orixás. Por sua vez, Joãozinho da Gomeia, um dos mais populares babalorixás no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XX, é reconhecido por muitos pesquisadores como um babalorixá inovador e influenciador da estética do ritual religioso praticado nos terreiros cariocas ainda hoje. Ele também foi um dos grandes influenciadores na translação da dança ritual para a dança cênica, da estética do terreiro para o social, do sagrado para o profano e vice-versa. Promovida por Gomeia, a dança dos orixás excedeu o ritual do candomblé e, reinventada por Mercedes Baptista, alcançou o palco.

Desde então a dança afro-brasileira já se anuncia com traços híbridos, convergindo sem restrições elementos rituais, vestígios de balé clássico, dança moderna, acrobacias dos passistas de samba, matrizes corporais do folclore nordestino e das religiões afro-brasileiras, gingas e capoeiragens.

A mera menção de uma comparação ou uma associação relacionada entre o butô japonês e a dança afro-brasileira já causa estranhamento aos praticantes mais radicais nos dois lados, ou àqueles acostumados a fazer uma leitura superficial dessas danças, ou ainda aqueles que equivocadamente buscam uma pureza conceitual e estilística tanto em uma quanto em outra. Ao justapor essas duas formas de dançar, suas ontologias, epistemologias, práxis e micropolíticas, procuro apontar mais semelhanças que diferenças entre elas e, assim, tornar possível a ideia desta associação.

É claro que os fundamentos da dança afro de Mercedes Baptista já estavam presentes nos candomblés, danças folclóricas, manifestações populares; assim como os princípios do butô propostos por Hijikata e Ohno preexistiam no kagura, kabuki, nô, kyogen e outras danças ancestrais no Japão. Mas o que acontece de original é que eles trouxeram a tradição para a modernidade ao mesclarem influências externas as suas culturas.

Assim como as danças afro são muitas- veremos isso diante de diversos conceitos ao longo deste trabalho- também o butô é muitos. De acordo com Odete Aslan que prefere nomeá-lo no plural: “existem tantos butôs(s) quanto bailarinos” (Aslan, 2004, p. 16); inclusive grafando assim o título de seu livro “Butô(s)” -editado na França em coautoria com

Béatrice Picon-Valin e também considerado clássico no estudo da história do *butô*. O trabalho, então, tem um recorte a partir do olhar e das práticas de seu autor. Sempre que menciono *butô* no singular, estou falando da dança que aprendi com alguns mestres *butoístas*, notadamente aqueles que se utilizam das tensões do *ki* (energia interna do corpo), principalmente (mas não somente) Atsushi Takenouchi. Sempre que me refiro a dança afro, estou falando das danças de *orixás* praticadas por dançantes profissionais ou amadores a partir da técnica de Mercedes Baptista.

1.2 O constante trânsito entre o sagrado e o profano

Negando qualquer relação religiosa no início do *ankoku butô*, por diversas vezes Hijikata bradou ter sido a lama e o vento de Tôhoku seus primeiros professores de dança: “Eu nasci da lama”, dizia. Claramente ele queria descolar sua dança das danças tradicionais originadas no budismo ou no xintoísmo, contudo nós macumbeiros entendemos perfeitamente o que significa ser ensinado pela lama e pelo vento, ou por qualquer outra força originada na natureza. Embora negasse, Hijikata trazia as crenças e tradições milenares japonesas inscritas em seu corpo. O *ethos* cultural japonês está arraigado de tradições xintoístas e budistas que se refletem nas ações diárias de seu povo, mesmo entre os que se declaram sem religião.

Para Aslan, o *ankoku butô* flerta- direta ou mesmo distanciadamente- com o xamanismo, ainda bastante presente no norte do Japão. Ela se pergunta se Hijikata teria sido influenciado pelas lendas e práticas ancestrais do povo *ainu*, povo originário asiático estabelecido no norte do Japão, que venera os espíritos dos ancestrais, as forças da natureza, os deuses do vento, do fogo e da chuva, enquanto nos festivais dançam em roda e batem os pés na terra; pois

sua busca pelas fontes originais (da cultura japonesa), seu trânsito entre os limites do mundo visível e do invisível, o ascetismo e enfraquecimento deliberado dos membros- cf. o título de uma de suas obras: “a dançarina doente”-, o fato de se dizer habitado por sua irmã morta que se move em seu corpo e o faz dançar; ou ainda a pintura de uma coluna vertebral e costelas em suas costas¹⁴, não será tudo isto

¹⁴ Pintura executada nas costas de Hijikata pelo artista Nakanishi Natsuyuki para a performance “Emoção metafísica” em 1967, que por sua vez refletia a obra em gravura colorida de 1776 “L’Ange anatomique”, de Jacques Fabien Gautier d’Agoty.

semelhante à prática xamânica de um intermediador entre os mortos e os vivos, ao sacrifício do seu corpo e a sua viagem simbólica? Hijikata sempre se distinguiu do xamanismo ativo, porque rejeita o esquecimento de si mesmo que um verdadeiro transe exige. Mas Yoko Ashikawa¹⁵ não evoca um xamã quando um grande tambor é preso à sua testa e ela segura um espelho na mão? Durante um *matsuri*¹⁶, diz-se que um espírito desce pelo eixo vertical de uma árvore até um dançarino abaixo, e o faz se mover como desejar. Não seria Hijikata o herdeiro do mito “*ama no iwato*”, responsável por devolver o significado arcaico da dança à sociedade?¹⁷ (Aslan; Picon-Valin, 2004, p. 20, tradução nossa).

O “mito da caverna celeste” (*ama no iwato*) explica a origem da dança no Japão: *Amaterasu*- a deusa sol, também considerada a progenitora da família imperial- aborrecida com seu irmão caçula *Susano-o*- o deus tempestade, que a assustara com suas brincadeiras violentas, trancou-se na caverna celeste trazendo escuridão para o universo. Os deuses se preocuparam pois sabiam que sem a luz do sol, doenças e epidemias tomariam conta do universo. Então reuniram diante da rocha que fecha a entrada da caverna celeste 8 milhões de *kami*¹⁸ e organizaram uma grandiosa festa acendendo uma fogueira para chamar atenção de *Amaterasu*. Os deuses cantavam e dançavam com euforia, inventavam instrumentos musicais, faziam adivinhações, recitavam versos litúrgicos. Levaram vários galos para a porta da caverna que, ao amanhecer começaram a cantar. *Ame no Uzume*- a deusa dança, subiu em um barril emborcado e começou a dançar lascivamente, soltando as faixas de seu quimono, descobrindo o peito, exibindo os seios e deixando o sexo a mostra até chegar ao êxtase. *Ame*

¹⁵ Yoko Ashikawa: uma das principais butoístas formadas por Hijikata.

¹⁶ Matsuri: Tipo de Festival regional tradicional no Japão. Em geral são celebrados e conhecidos somente na região em que tem relação.

¹⁷ “Sa recherche des sources originelles, sa fréquentation des limites entre monde visible et monde invisible, son ascétisme et l’affaiblissement délibéré de ses membres - cf. le titre d’un de ses ouvrages: La danseuse malade - le fait de se dire habité par sa souer morte qui bouge en son corps et le fair danser, ou encore la peinture, sur son dos, d’une colonne vertebrale et des paires de côtes, tout ceci ne s’apparente-i-l pas a la pratique chamanique de l’intercesseur entre les morts et vivants, au sacrifice de son corps et a son voyage symbolique? Hijikata s’est toujours démarqué du chamanisme actif, car il reject l’oubli de soi que requerrait une véritable transe. Mais Ashikawa Yoko n’évoque-t-elle pas une chamane lorsqu’un grand tambour est attaché à son front et qu’elle tient en la main un miroir? Au cour d’un matsuri, on dit qu’un sprit descend par l’axe vertical d’un arbre jusqu’à un danseur qui se trouve dessous, et qu’il le fait se mouvoir à son gré. Hijikata ne serait-il pas l’héritier du mythe ama no iwato, se chargeant de redonner à la société le sens archaïque de la danse?” (Aslan; Picon-Vallin, 2004, p. 20)

¹⁸ *Kami* são parte de todas as formas de vida e se manifestam em diversas maneiras. Existem *kami* na natureza que residem em rochas sagradas, árvores, montanhas, em outros fenômenos naturais como chuva, vento, fogo, também nas pessoas e até objetos. Os *kami* podem ser bons ou maus espíritos. Como toda história oral, existem diversas narrativas dessa história. Algumas citam 8000 *kami*, outras 8 milhões. O importante é notar os elementos simbólicos que aparecem em mais constância: luz, sombra, doença, dança, sexo, espelho etc.

no *Uzume* hora balançava os seios, hora contorcia o ventre e o percutia como um tamborim, hora batia os pés sobre o fundo do barril. Seguiu-se uma imensa algazarra na planície celeste e os 8 milhões de deuses começaram a gargalhar enquanto os galos cantavam. Curiosa para saber o que acontecia, *Amaterasu* abriu uma fresta na entrada da caverna e perguntou a razão daquela festa. *Ame no Uzume* então respondeu: nós estamos felizes porque temos uma divindade superior a você. Enciumada, a deusa sol abriu mais ainda a fresta e colocou a cabeça para fora da caverna para ver quem seria tal divindade. Neste momento um outro kami trouxe um espelho, colocou a sua frente e, então, ela se viu refletida. Maravilhada com a belíssima e luminosa imagem refletida naquele espelho e a fim de ver melhor, afastou um pouco mais a rocha que tapava a entrada da caverna. Neste momento, Tajikara-o no Mikoto- o deus força física, despedaçou o rochedo e a luz de *Amaterasu* voltou a iluminar o universo¹⁹.

Importante salientar que o espelho (Shinkyô), presente em diversos templos xintoístas e utilizado para atrair os espíritos vagantes, é um dos símbolos da presença do divino. Além disso, com toda essa descrição de festa, gargalhadas, galos, sexo a mostra, espelho; impossível não lembrar dos diversos itans de Exu, das suas peraltices e das pequenas malandragens para se resolver os problemas do mundo. Também é interessante notar a transgressão entre o que é sagrado e o que é profano, tanto lá como cá. Para Rufino,

As possibilidades nascem dos cruzos e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo. As nossas sabedorias são de frestas, nossos corpos se erguem dos destroços, dos cacos despedaçados, e inventam outras possibilidades no movimento inapreensível da ginga (Rufino, 2019, p. 10).

Kazuo Ohno, ele sim religioso, adepto do cristianismo batista, trazia questões transcendentais à dança. Para ele a sua fé estava presente tanto nas profundezas do seu ser quanto nos gestos diários, era tão essencial quanto a respiração. A vida é uma força que habita o universo desde o menor grão de areia até as estrelas e ele dançava para comunicar a alegria de estar vivo na terra (Viala; Masson-Sekine, 1988, p. 22). Maura Baiocchi afirma que ele buscava um mundo além de mundos conhecidos. Sua dança não viria do pensamento, mas de uma interconexão entre ele mesmo e o vazio (*mu*) (Baiocchi, 1995, p. 20).

¹⁹ Originado na oralidade, existem várias versões deste mito, descrevo aqui a versão que me foi contada por Saga Kobayashi durante um workshop em Oslo em 2019.

O conceito “*mu*” é utilizado na meditação zen budista e o seu significado literal é “o nada”, mas também pode ser entendido como “o tudo”, o que corresponderia ao paradoxo “tudo-nada”. Para Kazuo Ohno não se deve temer o nada, o silêncio, a pausa; ao contrário, é lá que devemos mergulhar, pois “o vazio é um espaço cheio”. Para ele o bailarino não deveria dançar, mas “ser dançado”, portanto é necessário abandonar-se, esvaziar-se, entregar-se a escuta de fora e de dentro. Lígia Verdi, no prefácio do livro “Treino e(m) poema”, descreve a dança de Kazuo Ohno como “arte, mas também filosofia, metafísica, física quântica e uma combinação sincrética de elementos do taoismo, cristianismo, budismo e xintoísmo” (Verdi, 2016, p. 20). Kazuo Ohno uma vez disse:

Existem infinitas maneiras de você se mover daquele ponto até aqui. Mas seu movimento nos permite sentir sua alma? Você está pensando nesses movimentos em sua cabeça? Ou estamos vendo sua alma em movimento? Até aquela mancha na ponta da sua unha incorpora sua alma. É por isso que sempre estou dizendo para ter muita atenção a todo momento. Você carrega sua alma a cada passo que dá. O ferro e o aço, por exemplo, também possuem uma alma. Sua dança não vale nada, a menos que você consiga envolver o público em um nível espiritual. Não se trata de simplesmente mover-se fisicamente de um ponto ao outro; o fato essencial é que seus movimentos, mesmo quando você está parado, personifiquem sua alma em todos os momentos²⁰ (Ohno, 2004, p. 209, tradução nossa).

A citação acima, que corresponde a transcrição de uma das muitas aulas que Ohno conduzia em seu estúdio em Yokohama, faz lembrar um antigo ponto de Zé Pelintra, entidade da umbanda: “Lá na Lapa eu vi seu Zé Sambar. Cada passo que ele dava tinha uma história para contar”. Conforme explica Baiocchi, as aulas tinham 3 fases: explicação de um tema escolhido pelo mestre, improvisação individual a partir do tema, conversas e confraternização com chá, biscoito e frutas. Ninguém era obrigado a nada, o mestre não se opunha a nada, mas era necessário “uma enorme disposição para uma faxina mental e espiritual” (Baiocchi, 1995, p. 47). Mais uma vez me lembro de uma gira de umbanda onde temos um momento de palestra, um momento do ato religioso (no lugar da criação artística) e um momento de confraternização (muitas vezes com comida), contudo é necessário entender a necessidade de

²⁰ “There's an infinity way to move from that spot over there to hear. But do your movements allow us to feel your spirit? Have you figured those movements out in your head? Or are we seeing your soul in motion? Even the fleck on the tip of your nail embodies your soul. That's why I'm forever telling you to take great care of every single moment; every single stride you make is carrying your soul. steel and iron in their natural states, for example, also have a soul. Your dance is worthless unless you succeed in engaging the audience on a spiritual level. It's simply not a case of physically moving from one spot to another; the essential thing is that your movements, even when you standing still, embody your soul at all times” (Ohno, 2004, p. 209).

conexão total no butô- plateia-ambiente-performer- seja durante uma apresentação ou um simples workshop. Em qualquer situação, um ritual se instaura, sendo o dançante o principal celebrante.

Como nas culturas afrodiaspóricas, a cultura japonesa também é marcada por forte religiosidade que se apoia na crença de um sem número de divindades e espíritos, os *kami*. O respeito e o culto aos ancestrais são atos cotidianos. A vida diária é plena de rituais e o trânsito entre o sagrado e o profano é constante, muitas vezes inseparável. Para o povo asiático, o sagrado é associado à ordem, à pureza, ao etéreo, ao sobrenatural, à transcendência; enquanto o profano é associado ao caos, à impureza, ao mundano e é representado simbolicamente pela violência, a doença, a morte. Por outro lado, a religiosidade do povo de terreiro não teme o uso do corpo e sua corporalidade transcende a binaridade alma-corpo. O sagrado e o profano são conceitos complementares, atravessam-se mutuamente e estão presentes em todos os aspectos da vida. Na concepção dos povos afrodiaspóricos não existe dicotomia entre eles e embora este não seja necessariamente um estado pacificado, a consciência da complementaridade nos fornece uma percepção para além do binarismo. Nas “festas de largo²¹” em Salvador (BA), por exemplo, o sagrado e o profano se confundem. Originadas na religiosidade, dentro da igreja ou do terreiro, tais festas tomam as ruas e se carnavalizam. Nos desfiles das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro- que sempre tiveram as batidas das baterias com toques nos ritmos específicos para os orixás e ultimamente vem trazendo cada vez mais explícitos os enredos sobre os orixás- desde a sua origem são uma forma de levar o terreiro para a rua, na medida que o sambista ao riscar o pé na avenida transforma aquela dança em ato ritualístico. Desde que foi fundado, o Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro de Salvador, antes de ir as ruas no carnaval, obedece a uma série de preceitos e só sai depois dos rituais comandados pela mãe de santo na porta do Ilê Axé Jitolu, no bairro do Curuzu. De fato, todos os blocos afro- como o Filhos de Gandhi ou Malê Debalê,

²¹ Festas de largo: são chamadas assim o conjunto de celebrações religiosas e culturais na Bahia, realizadas durante o verão. Elas geralmente sincretizam a religiosidade católica com rituais de origem afro-brasileira e extrapolam os templos tomando os espaços das ruas e dos largos. O período se inicia com a festa em homenagem à Santa Bárbara/Iansã em 04 de dezembro e finaliza com o carnaval. As festas de N. S. da Conceição da Praia/Oxum (8 de dezembro), a Lavagem do Bonfim (segunda quinta-feira de janeiro) e Iemanjá (2 de fevereiro) são exemplos bastante populares.

entre outros- mantém rituais para pedir licença ao sagrado antes de ir as ruas. O profano é sacralizado e o sagrado profanado constantemente na música, na dança, nas comidas, na corporalidade. Simas considera o tambor (ritmo, música) como a mais sólida ponte entre o terreiro (sagrado) e a rua (profano). Para ele, escolas de samba e terreiros são “extensões de uma mesma coisa: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil como invenções potentes a partir da fragmentação que a diáspora negreira impôs” (Simas, 2020, p. 158). Ambos podem, igualmente serem o tempo/espço onde se fundamenta a experiência com o sagrado e o tempo/espço onde se carnaliza tal experiência; conforme Simas e Rufino, operam sobre uma potência transgressiva assentada em outras bases de conhecimento do mundo que propõem novas perspectivas de invenção da realidade e de relações com as diferenças (Simas; Rufino, 2018, p. 43). Também no Japão, os *matsuris*- que têm origem tanto religiosa quanto laica- tomam as ruas para celebrarem as estações do ano, os ancestrais, eventos históricos e os mais diversos deuses do budismo e do xintoísmo. Conforme observa Simas, não é possível estabelecer uma fronteira rígida entre o sagrado e o profano, ela é constantemente reelaborada e readequada pelos contatos entre os povos e as diversas circunstâncias de suas histórias (Simas, 2020, p. 46).

Como vimos antes, Hijikata optou por representar em sua dança personagens desprezados pela sociedade japonesa: marginais, presidiários, homossexuais, deficientes; ou seja, de uma forma ou de outra ligadas à mundanidade. Começamos a entender, então, a razão da sua aversão em associarem sua dança herética a alguma forma impoluta de misticismo. Arrisco dizer que Hijikata não gostaria de ver sua dança associada a algo etéreo ou transcendente, ao contrário, ele buscava ser entendido a partir do mundo material, mesmo que em sua última fase como bailarino, no Projeto Kabuki Tôhoku, ele afirmasse ser dançado pelo espírito da irmã morta. Contudo, comecei este capítulo afirmando que o *butô* é uma dança de conflitos, por que não dizer também de contradições? A criação do *butô* só foi possível pela fricção entre Kazuo Ohno- a luz- e Tatsumi Hijikata- a sombra. Hijikata se afastava da religiosidade, não do ritual e do simbolismo. Em “*Kinjiki*”²² ele ritualizava a sedução (entre o

²² De acordo com Peretta (2015, p.50), além de “cores proibidas”, Katjia Centoze aponta uma outra possível tradução para “*Kinjiki*” que seria “prazeres proibidos”. Embora a tradução de Centonze acrescente outras

velho e o jovem), a perda da inocência e o sacrifício (o estupro da galinha), a morte (na rigidez dos movimentos). Em “A revolta da carne- Tatsumi Hijikata e os japoneses” (“*Nikutai no hanran*”), ele ritualizava seu corpo, sua própria trajetória na dança em confronto com a cultura japonesa. Yukio Mishima escreve:

O Sr. Hijikata acaba de secretamente me informar que mais uma vez vai celebrar uma cerimônia herética. Estou ansioso para participar, e para a ocasião estou me preparando para usar uma máscara negra e misteriosos perfumes.

As literaturas clássicas e de vanguarda estão em crise. Mas eu sempre acho uma linguagem simbólica e moderna no trabalho dele²³. (Mishima, apud Viala; Masson-Sekiné, 1988, p. 62, tradução nossa).

De acordo com Uno, na dança de Hijikata não existe espaço para a dicotomia espírito e corpo, cidade e campo, Ocidente e Oriente (Uno, 2018, p. 31). Na dança *butô* a vida cotidiana do performer não está apartada da sua criação artística. Assim como nas culturas africanas e afrodiaspóricas o ato de cantar-dançar-batucar é essencial, seja no ato de celebrar uma divindade, seja para dar ritmo ao trabalho, seja numa performance artística. Kariamu Welsh Asante chama atenção para a característica holística da estética africana, onde as partes de uma criação são percebidas no todo. Para ela, a dança africana é policêntrica, polirrítmica e holística, para se compreender sua estética é necessária uma visão de mundo histórica, mitológica e religiosa; sendo a espiritualidade uma outra manifestação da memória épica (Asante, 1985, p. 105).

Mercedes Baptista, bailarina de formação clássica, foi a primeira negra a ser aprovada em concurso público para fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, até então a referência máxima da dança no Brasil. Ela foi de grande importância para propagação do fazer cultural e artístico dos negros e também pela inserção de uma produção cultural até então guetificada e considerada, portanto, inferior quanto as qualidades artísticas em relação a produção da elite branca.

camadas a compreensão da obra de Hijikata, o romance de Mishima é conhecido internacionalmente por “*Forbidden Colours*” a partir de sua primeira tradução para o inglês.

²³ “Mr. Tatsumi Hijikata has just secretly informed me that he will once again celebrate an heretical ceremony. I look forward to attending it, and for the occasion am preparing a black mask and mysterious perfumes for myself. Classical and avant-garde literature are in a state of crisis. But I can always find a symbolic, modern language in his work” (Mishima, apud Viala; Masson-Sekiné, 1988, p. 62).

Como Hijikata, Mercedes Baptista não era devota. Ela mesma diz em diversas entrevistas²⁴ que ficava na assistência das cerimônias, que “só ia ver os passos” (de dança dos orixás), que “não era de religião” (candomblé). Foi através de seus alunos, entre eles Paulo da Conceição, filho-de-Santo do lendário babalorixá Joãozinho da Gomeia que Mercedes tomou contato com as danças de orixás e, fundindo as matrizes rítmicas e de movimento, dançados pelos orixás no ritual, com as técnicas de dança que conhecia, começou a codificar a dança afro-brasileira como a conhecemos hoje.

É claro que antes de Joãozinho da Gomeia e muito antes de Mercedes Baptista havia danças nos rituais de matrizes afro-brasileiras. A dança é uma recorrência em toda cultura africana. Contudo, a dança ritual com o iniciado em transe, embora tenha características semelhantes, é bastante distinta do que chamamos hoje de dança afro-brasileira. O filósofo congolês Busenki Fu-Kiau em seu livro “O livro africano sem título- Cosmologia dos Bantu-Kongo”, condensou a performance cultural africana, que seria matriz de todas as transmissões tradicionais baseadas na oralidade do povo africano, no trinômio inseparável “batucar-cantar-dançar”. Ele propõe que estudemos o ato de “batucar-cantar-dançar” como um único sujeito composto; portanto ao estudar as culturas afrodiaspóricas deveríamos manter este trinômio como medida. O movimento que o corpo faz é tão importante quanto a língua que ele fala ou as crenças que ele professa.

Zeca Ligiéro (2011), utiliza o conceito de “motriz cultural” para determinar a leitura pessoal que o performer faz das matrizes culturais e as adaptações e/ou transformações que ele faz destas matrizes de acordo com seu tempo. Para ele, o termo matriz se refere a uma única origem e a definição de matriz cultural é insuficiente para “conceituar a complexidade de processos interétnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais” (Ligiéro, 2011, p. 107). Não é possível considerar uma única matriz africana, pois são incontáveis e heterogêneas as culturas originadas em África. Mais que uma “matriz africana”, ele defende que existem “motrizes” desenvolvidas e reconfiguradas por africanos e seus descendentes na diáspora que estão presentes nas celebrações festivas e

²⁴ Como por exemplo as entrevistas concedidas a Melgaço (2007) e Mariana Monteiro (2006) no documentário “Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=2674s>

ritualísticas. Essas motrizes são a forma em que as tradições se transformam e mantêm-se vivas. Elas estão presentes mesmo em campos não religiosos, como em jogos populares ou outras celebrações que possuam um ritual ainda que não sejam estritamente ligadas a uma forma religiosa, como o carnaval por exemplo. Inversamente, Ligiéro também percebe a instauração de dinâmicas pertencentes ao campo das artes- música, canto, dança, jogo dramático- dentro dos rituais religiosos afrodiáspóricos. Tais dinâmicas têm a função de “criar o corpo dilatado do devoto, induzindo-o ao transe e ao contato com o mundo dos ancestrais africanos” (Ligiéro, 2011, 109). O corpo é, então, o texto do performer e as dinâmicas das motrizes culturais se processam como um todo em seu corpo.

De acordo com esse pensamento, podemos supor que Joãozinho da Gomeia tenha utilizado procedimentos que Ligiéro chama de motrizes culturais para estabelecer movimentos- dança- que expressassem cada um dos orixás e assim modernizasse o candomblé carioca. O etnomusicólogo Spirito Santo afirma que foi Joãozinho da Gomeia o responsável pela espetacularização e glamourização do candomblé moderno, pois criou para o ritual uma dramaturgia, uma coreografia e um figurino.

Não esqueçamos de que foi ele, Joãozinho, quem passou para a provável inventora da “Dança Afro” Mercedes Batista – como passou também para a interessante bailarina Eros Volúcia, rival branca de Mercedes – elementos de uma suposta “dança dos orixás”, com passos, provavelmente criados ou sistematizados por ele mesmo, teatralizando enfim o culto e dando-lhe no aspecto cenográfico (no campo estrito das aparências), um status de religião “avançada”, organizada que, absolutamente o Candomblé não tinha antes da década de 1930 (Santo, 2014).

Esses movimentos já existiam tradicionalmente, mas não eram sistematizados. Mercedes Baptista, após aprender os movimentos executados por Joãozinho e seus filhos de santo, através de observações *in loco* no terreiro da Gomeia ou por transmissão de Paulo da Conceição, juntamente com outros filhos da Gomeia que também eram seus alunos, adaptou-os para a performance cênica, com movimentos específicos e determinados para cada orixá. Segundo o antropólogo Néelson Lima, Mercedes considerava sua formação de bailarina a partir da técnica clássica, sendo autodidata em dança folclórica (Lima, 2005, p. 27).

Entendemos o movimento do corpo negro como palco de memória e identidade cultural, além disso, que o movimento e as danças negras evoluem através do tempo e das influências sociais ao mesmo tempo que também são instrumento de afirmação social e

cultural. A professora Maria de Lourdes Barros da Paixão corrobora esta ideia chamando atenção para o fato de que ao nos referirmos as danças tradicionais populares de origem afro-brasileira devemos levar em conta de que elas não estão em seu estado primeiro, pois, por serem transmitidas de geração em geração, seus diferentes herdeiros vão incorporando novos elementos que ressignificam suas próprias danças no tempo e no espaço. O que representa numa reorganização das características da tradição, justificando sua permanência na contemporaneidade (Paixão, 2009, p. 70).

Algo parecido acontece na dança *butô*. A transmissão do *butô* também se dá de forma oral, cotidiana e prolongada; semelhante ao que acontece com as danças no terreiro. As ideias não estão apartadas do corpo, a dança não está apartada da rotina da vida diária. Apesar de ser uma dança muito jovem, por conta da sua dinâmica na transmissão de mestre para discípulo, diferentes gerações de *butoístas* vão se formando e em cada uma delas vão se incorporando características pessoais do performer, elementos de sua própria cultura e a ativa busca por uma dança pessoal, por uma dança que faça sentido naquele específico corpo que dança. Portanto, novas danças *butô*- ou “*butô(s)*”, conforme sugere Aslan (2004) - vão surgindo. Alguns teóricos e pesquisadores criticam justamente essa pluralidade dentro da dança *butô*, vociferando que o *butô* conforme Hijikata o criou não existe mais. Provavelmente eles estejam certos, ainda bem. As propostas políticas que instigaram a dança de Hijikata se referiam a um tempo específico, a um lugar específico, a um corpo específico. Aprendi *butô* com Atsushi Takenouchi, que no momento está baseado na Itália e executa uma dança que faz sentido no corpo dele e no lugar em que ele atua, o *Jinen Butoh*. Ele próprio aprendeu com os Tamano- Hiroco e Koichi Tamano- que por sua vez foram alunos de Hijikata, estudaram com ele por dez anos no *Asbestos Kan*²⁵, para depois formarem o grupo *Harupin-Ha*, que buscava literalmente um “mix de culturas” e introduziram o *butô* na costa oeste dos Estados Unidos. Tem técnica, mas tal técnica não se presta a reprodução literal. O sentido da técnica é auxiliar o bailarino a encontrar sua própria dança. Christine Greiner, apesar de ser bastante crítica com o que ela chama de “experiências *butô* fora do Japão”, concorda que as metamorfoses dentro da dança *butô* não devem ser vistas pejorativamente uma vez que a migração de corpo para

²⁵ *Asbestos kan*: estúdio de dança e companhia de criados por Hijikata em Tokyo.

corpo, de experiência para experiência, sempre fez parte do projeto inicial do butô, inclusive em diferentes mídias: cinema, fotografia, literatura, artes visuais etc. Contudo, ela defende um rigor e uma metodologia de criação que seja minimamente compartilhada com as premissas do butô, acionada por questões que desafiem as individualidades e natureza orgânica do corpo (Greiner, 2013, p. 2).

Mercedes Baptista, por sua vez, promove uma mudança de referência e de objetivos na dança surgida no terreiro e transportada para o palco: ao deixar de ser especificamente um instrumento para se atingir o transe, a coreografia passa a basear-se numa grande diversidade de movimentos. Além dos movimentos dos orixás, também os movimentos de outras danças afro-orientadas como o maracatu, o jongo, o lundu, entre outras, são incorporados ao repertório coreográfico que retrata os “modos de vida do negro ou da cultura afro-brasileira”, nas palavras de Néelson Lima (Lima, 2005, p. 150). Embora imaginemos que a dança afro-brasileira seja uma tradição ancestral, marcada pela pureza estética africana, vinda de tempos imemoriais, ela marca a entrada da dança brasileira na modernidade. Conforme brada o etnomusicólogo Spirito Santo:

“Pois bem, sinto dizer, endossando o que outras pessoas do mesmo modo como eu apedrejados já disseram: A ‘dança dos orixás’ NÃO representa- nem precisava representar- liturgia religiosa nenhuma, ‘pureza africana’ alguma, assim, no sentido estrito da palavra porque é dança urbana inventada ainda ontem, espetacularizada, com finalidade pura e simples de exaltar a nossa modernidade- a de todos nós, negros e brancos- e não ‘os instintos religiosos mais primitivos’ de certa parte de nossa população”.

Sim. Ela foi criada, sistematizada por Mercedes Baptista (inspirada por outras coreógrafas brasileiras ou estrangeiras) para representar a excelência coreográfica da gente preta do Brasil (Santo, 2012).

Neste ponto já começam a ficar mais claras as possíveis conexões entre a dança afro de Mercedes Baptista e o butô: ambas são produtos da modernidade, ambas bebem na fonte e atualizam a tradição, ambas absorvem e ressignificam as influências estrangeiras, ambas não têm preocupação com a “pureza” de nenhuma forma, ambas têm estreita relação com o cotidiano do corpo dançante.

1.3 Katherine Dunham, negritude e butô: lá e cá- influências e confluências

Katherine Dunham foi bailarina, coreógrafa, antropóloga formada pela Universidade de Chicago (com foco na diáspora africana) e ativista afro-americana. Descrita por Halifu Osumare, ex-diretora do “*Institute for Dunham Technique Certification*”, como uma “coreógrafa afro-americana da era colonial pré-direitos civis”²⁶. Intensamente atuante no campo da antropologia da dança ou etnocoreologia, é considerada a matriarca da dança moderna norte-americana e trabalhava a partir das danças afro-caribenhas, sendo pioneira em dar outras cores para a dança estadunidense até então bastante eurocentrada. Dunham buscava conexões entre as culturas afrodiaspóricas e a dança, fez pesquisa de campo em Trinidad, Martinica, Jamaica e Haiti, onde observa as formas e funções das danças rituais e as traduzia para a cena, especialmente o vodu haitiano e, sem deixar de mencionar, um profundo estudo sobre *Shango* (*Sàngó* em yoruba, Xangô em português). Após muitos anos como pesquisadora, Dunham viria a se iniciar tornando-se “*mambo*” no vodu haitiano, o equivalente a uma ialorixá no candomblé.

Sua proposta pedagógica, além da técnica, denunciava a ausência negra na dança evidenciando o racismo institucional e atuando politicamente. Enquanto antropóloga, Dunham fazia crítica ao distanciamento entre sujeito e objeto nas pesquisas antropológicas e buscava uma relação dialógica com os sujeitos pesquisados. Da intensidade de suas pesquisas surgiu a “Técnica Dunham”, bastante importante para a dança moderna. Dunham pesquisava as danças caribenhas em seus contextos socioculturais, unindo dança e antropologia, tendo a dança como veículo para a análise social. Criou sua companhia de dança, formada exclusivamente por negros, nos Estados Unidos em 1933 e rodou o mundo entre as décadas 1940 e 1960, espalhando o tema da diáspora negra para uma abordagem mais ampla, para além da África e Américas. Sua companhia esteve tanto no Brasil (em 1950²⁷) quanto no Japão (em 1957), causando enorme impacto nestes países e influenciando, em maior ou menor grau, diversos

²⁶ Dunham Data: <https://www.dunhamsdata.org/resources>

²⁷ Fernando Ferraz (2012) dá conta de que Dunham tenha visitado o Brasil em pelo menos três ocasiões- 1936, 1950 e 1986- embora ela tenha vindo com sua companhia apenas em 1950.

coreógrafos e bailarinos locais, entre eles Tatsumi Hijikata no Japão e Mercedes Baptista no Brasil.

A turnê de Dunham no Brasil coincide com o momento em que os negros brasileiros começam a conscientizar-se de sua posição na sociedade e essa consciência é possibilitada pelo maior acesso à cultura. Não só para a dança, mas para todo movimento negro, a passagem de Dunham mostra um caminho possível para os afro-brasileiros e propulsiona uma série de discussões e atitudes sobre a questão das relações raciais. Depois de ter sofrido um episódio racista em que foi impedida de se hospedar com sua companhia no Hotel Alvorada em São Paulo que, ao perceber tratar-se de um grupo de negros, cancelou as reservas e proibiu a permanência da companhia em suas dependências, Dunham, chocada, foi a público denunciar o fato. O escândalo ganhou visibilidade nacional e incendiou os debates na intelectualidade brasileira que ainda pregava a ilusória cordialidade entre as três raças, enquanto os negros denunciavam a inexistência da igualdade racial. A comoção era gerada por conta da bailarina, que acostumada a uma sociedade onde o racismo era declarado, fez questão de dar publicidade e afirmar que também existia racismo no Brasil. Tratava-se de um ano eleitoral e o episódio, amplamente divulgado pelos jornais, causou uma série de reações que culminaram na promulgação da Lei Afonso Arinos, Lei nº 1.390/1951, que determinava que as práticas racistas seriam consideradas contravenção penal.

O projeto de Dunham ia além das apresentações, antes, sua dança era também uma afirmação da cultura afro-caribenha e, sobretudo, uma atitude política; neste ponto, estava em total consonância com os ideais do Teatro Experimental do Negro (TEN), logo a identificação foi imediata. Participou do 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950, organizado pelo TEN, onde conheceu Mercedes Baptista. Inicia-se então uma ação que busca o intercâmbio entre as culturas afro-brasileiras e afro-americanas e Dunham oferece uma bolsa de estudos para que um artista afrodescendente brasileiro estudasse com sua companhia em Nova Iorque com o objetivo de estimular em diferentes países a produção artística que valorizasse a contribuição africana para a cultura ocidental. Mercedes é a escolhida numa audição bastante concorrida.

Segundo Fernando Ferraz, a técnica de Dunham, além da ênfase aos movimentos afro-caribenhos e os elementos básicos da dança moderna, também incorporava movimentos padronizados do balé clássico, numa fusão de movimentos afro-americanos, euro-americanos

e afro-caribenhos (Ferraz, 2012, p. 109). Neste sentido Mercedes reunia as qualidades que Dunham provavelmente estivesse procurando. Mariana Monteiro lembra que a formação de Mercedes em balé clássico a deixava apta a perceber o caráter inovador da dança moderna e, principalmente, a proposta de Dunham (Monteiro, 2011, p. 8).

Foi na sua temporada de um ano na *Dunham School of Dance*, em Nova York, que Mercedes começou a perceber o seu potencial e a possibilidade que ela teria de escrever seu nome na história da dança. Apesar da sua formação tardia- Mercedes começou a estudar dança com 24 anos, idade que uma bailarina clássica já começa a pensar em aposentadoria- com o conhecimento que tinha adquirido com seus árduos estudos no corpo de baile do Theatro Municipal, ela conseguia perceber o tamanho da inovação da linguagem artística e da pedagogia proposta pela dança moderna. Além de tudo, era capaz de compreender não somente a ruptura com os cânones clássicos europeus que a dança moderna norte-americana preconizava, mas principalmente a possibilidade de voz que artistas afrodescendentes teriam com a proposta de Dunham. Mercedes descobria como as danças negras poderiam ser o suporte para a compreensão das raízes sociais e a disseminação e a valorização da cultura e da produção artística afrodescendente e, acima de tudo, uma excelente ferramenta de enfrentamento a discriminação racial.

Na companhia Dunham, Mercedes teve a oportunidade de entrar em contato com bailarinos negros de diversas nacionalidades que pesquisavam danças regionais, religião e cultura negra do Caribe e das Antilhas. O objetivo não era copiar as danças e transpô-las para o palco, mas sim recriar a partir daquelas culturas. Dunham pesquisava os ritmos e movimentos ancestrais e aplicava as técnicas de dança necessárias para permitir aos bailarinos atingirem a mesma qualidade de movimentos. Segundo Ferraz, a identificação de Dunham como intérprete e pesquisadora das danças da América latina e do Caribe ajudou a “mudar estereótipos sobre a dança negra e estabelecer uma nova legitimidade na representação das danças de matriz afrodiaspórica” (Ferraz, 2013, p. 107). “Sua dança fundia elementos africanos e europeus diluindo concepções de uma expressividade inata, natural e selvagem”, continua Ferraz, ao mesmo tempo em que ressaltava conexões entre suas criações e o campo etnográfico (*ibidem*, p. 108). Luciane Silva lembra que sua pesquisa estava embasada na sua experiência em campo e que Dunham criticava a distância entre sujeito e

objeto nas práticas antropológicas. Ela não separava dança de mudança social, trazendo para o debate o racismo institucional e a ausência negra na dança norte-americana (Silva, 2017, p. 76-77).

Ao contrário da discriminação sofrida no Theatro Municipal, Mercedes teve na companhia de Dunham a acolhida necessária para elevar a sua autoestima. Finalmente era reconhecida a personalidade, a dança e o corpo negro de Mercedes Baptista. Ela teve oportunidade de ministrar aulas de balé clássico para os bailarinos da companhia e fazer intercâmbios com grandes expoentes da dança moderna norte-americana. De acordo com Silva Junior, tal era o reconhecimento, que Katherine Dunham convidou Mercedes para ser sua assistente e dirigir uma academia que iria abrir no México (Silva Junior, 2007, p. 38).

Após sua viagem bem sucedida, com intercâmbios que muito acrescentaram a sua carreira e a seu entendimento enquanto artista, Mercedes Baptista volta transformada da temporada de quase um ano e meio em Nova York. Tinha consciência de seu talento, de sua negritude e de seu papel social enquanto artista negra, foi então que se empenhou em desenvolver o que havia aprendido com Dunham e começou o movimento para criar o “Ballet Folclórico Mercedes Baptista” e o que chamamos hoje dança afro-brasileira. Com a companhia de Dunham, Mercedes começou a entender que se quisesse ser original precisaria mergulhar na própria cultura, precisaria abordar a cultura de seu povo, a cultura do povo negro brasileiro. Foi então que começou a criar uma fusão da técnica clássica aprendida no Municipal, da técnica Moderna que adquiriu com Dunham e das danças de terreiro de candomblé. O que solidificou a dança afro como uma técnica foi que, além de adaptar as danças rituais para palco, Mercedes criou uma metodologia de ensino utilizando para tal epistemologias da dança clássica e moderna conhecidas por ela anteriormente. Segundo Mariana Monteiro, ela criou uma gramática corporal específica e estruturou a aula de dança afro semelhante a técnica clássica, com exercícios de barra, centro e diagonal. A partir de Mercedes Baptista a dança afro se redefiniu, situando-se em novas bases. O termo agora definia um estilo, uma prática, um repertório de passos que rompia com a dança clássica, identificava-se com os parâmetros da dança moderna, tendo como referência a tradição africana da forma que se configurava no Brasil (Monteiro, 2004, p. 10).

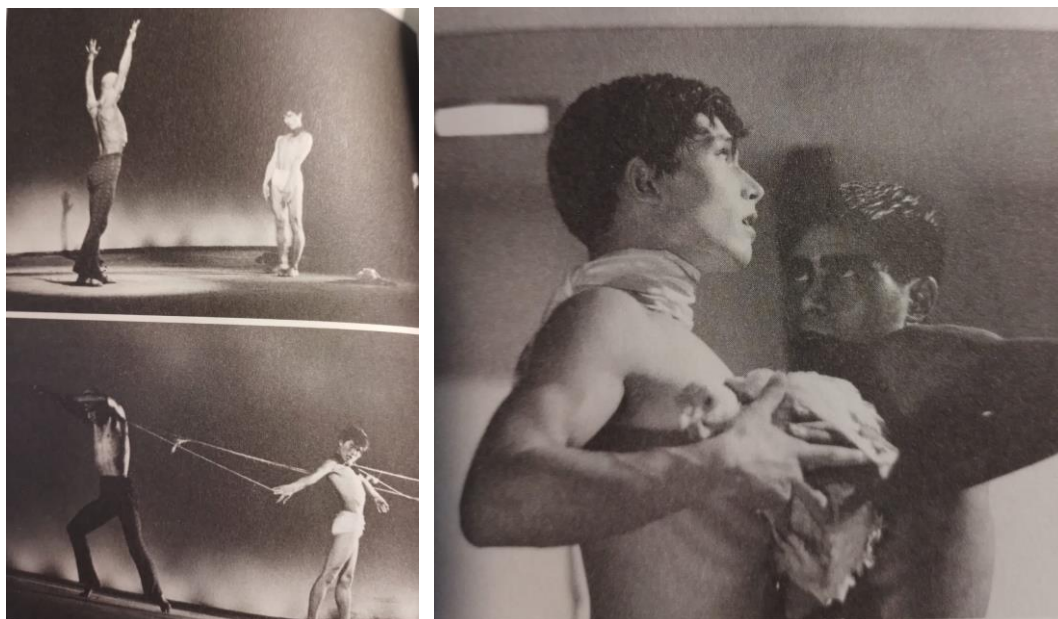
Como os alunos de Hijikata e Ohno, muitos dos bailarinos que passaram pelos ensinamentos de Mercedes, sobretudo aqueles que trabalharam diretamente com ela no Ballet Folclórico Mercedes Baptista ou na Companhia Brasileira, foram ao longo de suas carreiras, conforme aponta Ferraz, construindo diferentes “estilos e concepções estético-políticas de atuação”. Bailarinos como Marlene Silva, Gilberto de Assis, Isaura de Assis, entre outros, acabaram por se tornar professores e coreógrafos bastante atuantes em diversas composições de grupos ou coreografias encomendadas para trabalhos de terceiros em musicais, cinema e televisão; atualizando ou reinventando os modelos composicionais criados por Mercedes (Ferraz, 2013, p. 149).

Em 1957, Katherine Dunham viaja com sua companhia ao Japão e, coincidentemente, utiliza os estúdios de Mitsuko Andô em Toquio para ensaiar. Hijikata, então aluno de Andô, fica fascinado ao entrar em contato com o vigor da companhia e com as danças afro-caribenhas que eles apresentaram, sobretudo os rituais vodu. No programa de Dunham apresentado para plateias japonesas havia uma série de peças curtas, incluindo a coreografia “Shango”, estreada em 1945 e bastante célebre no repertório da companhia, onde efetivamente encenavam o sacrifício de uma galinha. A influência afrodiaspórica no butô é fortemente ignorada, para não dizer apagada, por pesquisadores. Só começa a chamar atenção depois de artigo publicado por Michio Arimitsu- professor de estudos afro-americanos na Universidade Keio, Japão- no livro “The Routledge companion to butoh performance”, editado por Bruce Baird e Rosemary Candelario em 2019.

Conforme Arimitsu descreve, a estética e a cultura afrodiaspórica causou um grande impacto em Hijikata ao ponto de fortemente influenciá-lo em suas primeiras experiências com o butô. Para ele, além de reconhecer a influência da arte e literatura branca ocidental moderna, reconhecer a relação com a “*blackness*” desde o início da sua criação é uma forma de reafirmar a proposta globalizadora do butô.

Já em *Kinjiki*, reconhecido como a criação inaugural do butô, essa influência é bastante evidente: não bastasse o controverso sacrifício da galinha entre as coxas do jovem Yoshito Ohno, Hijikata performava com o torso nu e o corpo totalmente pintado com tinta preta. De fato, o corpo enegrecido de Hijikata contrasta fortemente ao corpo branco de Yoshito Ohno, bastante perceptível nas imagens de registro da performance. Além disso, em

uma segunda versão da peça, Hijikata acrescentou uma coreografia onde dançava com Kazuo Ohno representando a travesti Divine, personagem do romance “Nossa Senhora da Flores” de Genet, ao som de uma “melodia levemente blues de uma gaita (composta por Shugo Yasuda), adicionando uma dimensão sonora à negritude da performance” (Arimitsu, 2019, p. 38). Hijikata teria ficado especialmente interessado nas coreografias de Dunham que mostravam as formas como a sexualidade feminina era representada nos rituais vodu.



Figuras 1 e 2: Hijikata, Yoshito Ohno e a galinha em “Kinjiki”. Foto: Seiji Ohtsuji.

Fonte: Kazuo Ohno and Tatum Hijikata in the 1960's. Editado por Bankart1929, Japão, 2005.

Apesar de Hijikata nunca ter declarado explicitamente a influência de Dunham, Mishima em artigo escrito em 1959 e novamente publicado no livro “*The Routledge companion to butoh performance*” (2019), descrevia as influências vodu nas apresentações de *Kinjiki*. Entre 1957 e 1958, ele viajou ao redor do mundo e, visitando o Haiti, teria presenciado rituais vodu, justamente no mesmo período em que Hijikata entrava em contato com Katherine Dunham no Japão. A experiência haitiana de Mishima o tornava apto a perceber as referências ao vodu utilizadas por Hijikata, fato que provavelmente tenha passado despercebido para a grande maioria da plateia japonesa. No artigo “Pesadelo contemporâneo: um grupo de dança de vanguarda dança Cores Proibidas” (*Gendai no muma: Kinjiki o odoru zen'ei buyodan*) Mishima escreve:

A galinha preta, que é um animal sacrificial nas cerimônias de vodu das Índias Ocidentais²⁸, em ‘Cores Proibidas’ foi transformada em um jovem rapaz com um galo branco, e a cena de um sacerdote de vodu e uma médium feminina (Hijikata e Kazuo Ohno) deitados ao chão, um em cima do outro, envolvendo-se, é apresentada em penumbra de uma forma estranhamente masoquista. O fato de me atingirem com tanta força talvez seja por exalarem uma fragrância ritualística rara nas artes modernas. A continuidade descontínua é uma característica das cerimônias religiosas. Parece que essas pessoas estão celebrando seriamente o terrível pesadelo do moderno²⁹ (Mishima, 1959 in Baird; Candelario, 2019, p. 53, tradução nossa).

Note que Mishima considera Yoshito Ohno e a galinha- o jovem rapaz com um galo branco- como um ser único em sacrifício, o que faz bastante sentido na dramaturgia da peça. Mishima ainda enfatizava fortemente a “fragrância ritualística” das cerimônias religiosas presente na obra. Seria o “pesadelo do moderno” o retorno intencional as raízes, aos rituais e a modernização do conceito de “primitivo”?

É importante salientar que ele não havia dado imediata atenção para a criação de Hijikata, imaginava ser um trabalho amador “excessivamente idealista”. Conforme escrito em seu artigo já citado, ele não viu a estreia de *Kinjiki*, só depois da repercussão escandalosa foi assistir a segunda versão em ensaio no Tsuda Studio e já com o acréscimo da coreografia com Kazuo Ohno. Por outro lado, existia muito pouco do romance de Mishima na encenação de Hijikata, sendo Genet a principal referência literária. Mais tarde Hijikata admitiria ter escolhido este título somente para chamar atenção de Mishima, com quem pretendia ter contato.

Por defender que Hijikata formatou a estética inicial do butô inspirado na cultura e imagem afrodiaspórica, Arimitsu nos convida a refletir sobre o significado da nomenclatura inicial, “*ankoku*” (escuridão total) para além da tradução literal- escuridão- e pensarmos também no sentido de “negritude”, num contexto devidamente racializado, revisando assim os muitos relatos eurocêtricos fornecidos por “especialistas em Hijikata”, que há muito

²⁸ Índias Ocidentais: como era chamado o continente americano no período colonial.

²⁹ “The black hen that is a sacrificial animal in the the vodou ceremonies in the West Indies has been transformed in Forbidden Colors into a young boy with a white rooster, and the scene of a vodou priest and a female medium falling to the floor and one lying atop to the other has been reproduced in Black Point with a young man and women entangling each other in a strangely masochistic way. That these hit me with such force perhaps lies in the fact that they exude a ritualistic fragrance that is rare in modern arts. discontinuous continuity is a characteristic of religious ceremonies. It appears that these people are serious celebrating the fearful nightmare of the modern”.

explicam o butô apenas relacionado a Genet, Lautremont, Bataille, Sade e Artaud. Para ele, este reconhecimento reafirma a herança fundamentalmente transcultural e, de fato, global do butô desde o início. Em suas palavras, Dunham deveria ser reconhecida como “madrinha transcultural do butô” (Arimitsu, 2019, p. 40), tendo influenciado não somente seu início, mas também a sua mudança do interesse de Hijikata do masculino para o feminino- de fato para o andrógino- além do retorno de seu interesse na cosmologia de Tôhoku, para afirmá-lo como berço mítico do butô.

Ao explicar sua dança para os japoneses, Dunham a teria classificado com o termo “primitivo”. Comparada com a dança de Martha Graham, a sua seria mais popular e conectada com a vida diária e emoções humanas. Ela teria encontrado mais conexões de sua dança com a cultura oriental do que com a dança moderna ocidental: como, por exemplo, no *kabuki*, onde cada movimento do corpo é importante, dos olhos até a ponta dos dedos, os movimentos têm um sentido e criam atmosferas, nenhum movimento é desperdiçado. Para ela, a dança estadunidense não teria tanto cuidado com a economia de movimentos, tendo muito que aprender com o *kabuki* (Arimistu, 2015, p. 6).

Desde sempre o emprego do termo “primitivo”, largamente utilizado pela vanguarda das artes em meados do Século XX, é bastante controverso; sendo atacado e defendido em igual intensidade por diferentes correntes, seja no campo da antropologia ou da história da arte. Além de ser muito abrangente, carrega em seu bojo uma carga pejorativa por manter um aspecto evolucionista e eurocêntrico. Contudo, a pesquisadora Bruna Lima sugere que a noção de primitivismo nos permite fazer uma ponte entre as vanguardas europeias e brasileiras. O primitivismo, no seu entendimento, busca construir uma forma de expressão que supere os impasses culturais e históricos identificados por ambas as vanguardas. Ambiguamente, a inspiração primitivista se apresentava ao mesmo tempo como renovação e barbárie, uma “mescla de deslumbramento e horror”, sendo que a noção de barbárie nada tinha a ver com as sociedades primitivas, mas sim um “produto do mais intenso processo civilizatório” (Bruna Lima, 2016, p. 298-301). Ainda conforme Bruna Lima, para as vanguardas o primitivismo significava uma tentativa de encontrar uma linguagem virgem, a redução artística ao mais elementar. Para o olhar eurocêntrico o exotismo, para os não-ocidentais (não-europeus) o que já somos de fato, afirma ela citando Oswald de Andrade: “O

primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (*Ibidem*, p. 303). A pesquisadora Marina Cavalcante Vieira acrescenta que a ânsia primitivista da vanguarda modernista reflete as tentativas de se retornar ao passado com o olhar voltado para o futuro pois “o modernismo buscava o retorno as origens de um humano não reprimido pela sociedade ocidental”. O que ela conclui é que, apesar da arte primitivista ser um contraponto à vida urbana, paradoxalmente o que surge é “vanguarda artística, urbana e moderna” (Vieira, 2017, p. 29).

Igualmente controverso no campo das danças negras, o termo “primitivo” ainda hoje é utilizado por diversos grupos que buscam uma “pureza africana” nas suas construções coreográficas. Marlene Silva, importante coreógrafa formada por Mercedes Baptista, sempre nomeou sua dança como “dança primitiva” em vez de dança afro. Diferentemente, Isaura de Assis, outra importante coreógrafa formada por Mercedes Baptista, sempre refutou o termo por sua conotação pejorativa e preferiu enfatizar o emprego das técnicas de balé clássico e dança moderna no ensino da dança afro assegurando que tais técnicas não sejam capazes de “domesticar”, mas liberar o corpo do bailarino afro. De acordo com Patrick Acogny a utilização do termo “dança primitiva” teria origem na França e estaria relacionada ao corpo africano idealizado, por sua conotação de “inocência original e natural”. Nesta concepção, a dança primitiva estaria apartada de técnica e seria associada a uma “dança improvisada” e a um certo talento inato do bailarino negro. Acogny ainda aponta o equívoco de alguns críticos de dança que, na falta de um conhecimento aprofundado sobre as danças negras, costumam discorrer muito mais sobre o físico dos bailarinos que propriamente sobre suas técnicas ou o contexto histórico e social em que elas se originaram. Prefere ele utilizar o termo “danças negras”, no lugar “dança africana” - mais utilizado atualmente- e tão “simplista e apelativo” quanto as classificações “exótica” e “primitiva” (Acogny, 2017, p. 142). De todo modo essa noção de “dança espontânea”, “improvisada”, “inata”, “sem técnica”, “lasciva”, que o entendimento superficial do termo “primitivo” carrega é quase sempre uma forma de encobrir as tintas racistas que perseguem as danças negras.

Voltando a Arimitsu, ele ainda descreve uma série de ações de Hijikata e seus colaboradores inspiradas na ideia de negritude: Antes de *Kinjiki*, Hijikata havia dançado uma coreografia moderna de Noriko Nagata intitulada, “Ponciana”, ao ritmo de bongôs afro-

cubanos. Em 1960, cobriu-se mais uma vez com tinta preta e performou ao som da bateria jazzística de Art Blakey para posar para Eiko Hosoe, fotógrafo e diretor de cinema, autor das imagens mais conhecidas de Hijikata. Também em 1960, dançou a coreografia moderna de Kunio Fujii “o negro e o rio” (*Niguro to Kawa*), que possuía um subtítulo em inglês- “*Modern Dance on negro Document '61*” (Dança moderna em documento negro '61) - inspirada no poema de Langston Hughes, poeta negro e ativista social estadunidense, que tinha como tema o movimento dos Diretos Civis nos Estados Unidos (Arimistu, 2019, p. 45). Nesta peça Hijikata dança a frente de um cortejo fúnebre afro, carregando lentamente um grande guarda-sol branco e- “provavelmente”, conforme Arimitsu (2019) - com o corpo pintado de negro. Coincidência ou não, no mesmo ano de 1960 Alvin Ailey estreava nos Estados Unidos sua obra-prima, marco da dança moderna, “*Revelations*”, onde uma das imagens mais famosas é a bailarina negra Judith Jamison dançando o spiritual “*wade in the water*” com um grande guarda-sol branco. Hijikata ainda dançaria pintado de preto em “*Hijikata Tasumi Dance Experience Association*” e participaria de um grupo chamado “*Strange Fruit*”, inspirado na famosa música de Billie Holliday sobre a violência contra os negros no sul dos Estados Unidos, composta a partir do poema de Lewis Allen- pseudônimo de Abel Meeropol- que por sua vez era branco e judeu. Coincidentemente o mesmo poema foi coreografado em 1944 por Pearl Primus³⁰. Todas essas experiências talvez pareçam ingênuas ao pensamento contemporâneo ou até mesmo como apropriação cultural aos olhos dos ativistas mais radicais, mas o importante aqui é perceber a confluência de pensamento no sentido da descentralização eurocêntrica da dança igualmente no Japão e nas Américas. A intenção dos primeiros butoístas, e também da vanguarda japonesa em meados do Século XX, não era de maneira alguma reproduzir o que já faziam os menestréis estadunidenses, que utilizavam o *blackface* como forma de objetificar, ridicularizar, banalizar o negro. A inspiração na estética e cultura negra resulta da intenção de marcar esta dança como uma forma global de arte, que se dedica a trazer a luz excluídos e marginalizados de todo o mundo. Tem o mesmo efeito que misturar Genet e Mishima, para abordar o travestismo e homossexualidades ou misturar flamenco e

³⁰ Pearl Primus: Bailarina e antropóloga afro-americana que pesquisou matrizes corporais negras nas comunidades rurais dos estados Unidos. De acordo com Ferraz, em suas coreografias as questões raciais não eram apenas retratadas ou tematizadas, mas incorporadas fisicamente (Ferraz, 2012, p. 114).

tango argentino, para retratar uma bailarina espanhola. No frígir dos ovos, os corpos negro e amarelo se irmanam ao serem localizados na periferia da cultura eurocentrada.

Arimitsu confirma minha opinião quando cita o ensaio do escritor Yutaka Haniya “No ritmo do movimento e da calma” (*Sei to do no rizumu*), onde, numa tentativa de marcar a originalidade de Hijikata, Haniya afirma que sua dança não era “nem Branca, nem preta”, “nem balé ocidental, nem ritual afro-caribenho”. Para Arimitsu, na tentativa de enfatizar a singularidade do *butô*, Haniya compara e contrasta Hijikata e Dunham “ironicamente confirmando- ao negar- a já estabelecida conexão transpácífica e afro-asiática entre o *butô* e o *vodu*” (Arimitsu, 2019, p. 45).

Com o tempo, a pintura negra do corpo de Hijikata seria gradualmente substituída pela pintura branca à medida que Hijikata passa a se interessar mais pela androginia, de acordo com Minoru Yoshioka, “O *butô* masculino, caracterizado pela beleza grotesca do brilhante corpo enegrecido... trocado pela branca empoada dança feminina. Isso abriu o caminho do *butô* para o fantástico reino da androginia³¹” (Yoshioka, 1987, *apud* Arimitsu, 2019, p. 39, tradução nossa). Embora possa nos parecer controversa essa correlação do corpo pintado de negro como grotesco, ainda que belo, em contraste como a delicadeza do branco feminino e andrógino, lembremos que esta é uma visão particular de uma estudiosa no Japão, onde culturalmente o contraste é valorizado- luz e sombra, claro e escuro, velho e novo, moderno e ancestral etc.- não significando necessariamente uma hierarquia.

Em seu artigo, Arimitsu nos convida a fazer uma revisão crítica do senso comum, que promove um “esquecimento” da noção de negritude e um consequente embranquecimento das performances iniciais do *butô*. Segundo ele, já passou da hora de reconhecermos a inegável influência da cultura afrodiaspórica no *ankoku butô*- e consequentemente nas outras fases do *butô* de Hijikata como em “A revolta da carne” e no projeto do Tōhoku Kabuki. Somente ao verificarmos a fundamental transculturalidade no seu desenvolvimento, seremos capazes de apreciar profundamente o alcance eminentemente global com que o *butô* se apresenta.

³¹ “the male *butoh*, characterized by the grotesque beauty of the black shining body... shifted into a white powdery, feminine dance. This opened *butoh*’s way into the fantastic realm of androgyny” (Yoshioka, 1987, *apud* Arimitsu, 2019, p. 39).

1.4- Terreirizando Tōhoku- Tōhoku está em todo lugar.

Tatsumi Hijikata- pseudônimo que significa literalmente “do lado da terra” - nasceu Kunio Yoneiama em Akita no nordeste de Honshu, a maior ilha do Japão, na região de Tōhoku (Tohoko-chiho, literalmente “nordeste” em português), um território rural marcado historicamente pelo cultivo de arroz, com uma cultura originária e grande influência do budismo, além de ter sido o último reduto do povo *ainu*³². Uma região inóspita e fria, fortemente marcada pela mitologia japonesa, impregnada de fantasmas, deuses e demônios. A geografia, as estações do ano e o trabalho determinavam o ritmo e o modo de vida das famílias camponesas. As crianças eram levadas para as plantações e deixadas em cestas de palha, onde passavam o dia inteiro, enquanto seus pais e os irmãos mais velhos trabalhavam nos campos de arroz. Hijikata foi uma dessas crianças que diariamente, por horas a fio, enfrentaram o frio, o sol, o vento, a umidade, a lama, a sujeira de suas próprias fezes e urina, a mobilidade parcial causada pelos panos que enrolavam seus corpinhos.

A imagem dessas crianças afogadas em seus gritos inaudíveis, alimentando-se de suas próprias lágrimas e remelas como sínteses de suas escuridões, permaneceu de algum modo nas memórias de Hijikata. A investigação incansável que os bebês dos camponeses de Tōhoku estabeleciam com os movimentos de suas próprias mãos e com outras partes livres de seus corpos, serviu de forte inspiração para as futuras bases do Ankoku Butō (Peretta, 2015 p. 66).

Hijikata afirma que as raízes do butō estão escondidas no período de sua infância nos campos de arroz. Em seu artigo “Vento Daruma” Hijikata localiza o vento e a lama de Tōhoku como os lugares de onde teria surgido sua dança. “Estou claramente ciente de que nasci da lama e que meus movimentos foram todos construídos sobre isso” (Hijikata, 2000, p. 75). Após a primeira fase de seu *ankoku* butō, onde já vimos a clara influência afrodiáspórica, ainda que seja tocada de forma superficial e diluída com outras influências eurocêntricas; após passar por “Tatsumi Hijikata e os japoneses- A revolta da carne” (*Nikutai no hamram*)³³, em

³² Povo *ainu*: povo originário asiático que ocupou Hokkaido e o norte de Honshu a partir do século XIII. Durante a Restauração Meiji sofreu a assimilação pelo governo japonês, que os categorizou como “antigos aborígenes” e passou a controlar suas terras. Até 1997 o governo japonês não admitia a existência de minorias étnicas e somente em 2019 o povo *ainu* teve reconhecida sua cultura e tradição.

³³ Para visualizar trechos dessa obra ver em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hNV0T5zI7VI&list=PL1gEdjsqQ8iXXiDGEJHP8W0E46mngoRvI&index=12>

1968, onde ele literalmente cria um ritual de oferenda de seu corpo ao povo japonês e conforme Arimitsu- é identificado como “Cristo afro”, por conta de sua metafórica crucificação por sobre as cabeças da plateia e por ostentar um longo cabelo encaracolado que remetia a um cristo afrodescendente (Arimitsu, 2019, p. 48); numa ação com ares de *sankofa*³⁴, Hijikata precisa voltar as suas raízes, para descobrir um sentido ancestral e fazer evoluir sua dança. Sem entender seu terreiro não seria possível dançar o butô.

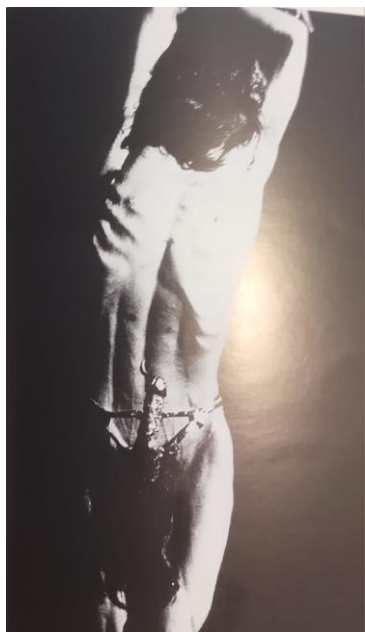


Figura 3: Hijikata com o falo dourado. Foto: Nakatani T. Figura 4: Hijikata crucificado sobre a plateia.

Foto: Hasegawa Roku. Fonte: Buto(s), CNRS editions, Paris, 2002.

De forma alguma pretendo ignorar a influência- e importância- do modernismo, do expressionismo, dos autores europeus já devidamente aclamados e estabelecidos como influenciadores na criação do butô; mas busco aqui jogar luz no misticismo, nas tradições e nas modernizações das tradições como fatores fundamentais para o entendimento do que é butô e- consequentemente- relacioná-lo com as danças afrodiaspóricas.

³⁴ *Sankofa* é um símbolo *adinkra* (dos povos *acã*, da África ocidental- Gana e Costa do Marfim), representado pelo desenho de um pássaro com a cabeça voltada para trás, que significa: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”. É o símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro. O passado de Hijikata está em Tōhoku, o que justifica o projeto Tōhoku Kabuki, quando ele afirma de ter aprendido butô com a irmã morta, o vento e a lama de Tōhoku.

Quando eu ainda era abiã³⁵ minha Mãe de Santo uma vez me disse que terreiro é casa, é cabaça, é a representação do útero. É o que nos protege, que nos fortalece, nos provém, nos dá ferramentas para criar. Mais que um mero espaço geográfico, Juana Elbein dos Santos explica que o espaço do terreiro congrega o espaço mato e o espaço urbano que, juntamente com a água, contém todos os elementos que simbolizam o aiyê, o mundo, a vida. Estão contidos naquele pequeno espaço geograficamente limitado, os orixás cujos cultos são disseminados em diversas regiões da África, onde se originaram e são adorados em vilas e cidades separadas e distantes umas das outras. Ela define o terreiro como o espaço onde se organiza uma comunidade, em que os integrantes podem ou não habita-lo permanentemente, onde são transferidos e recriados os conteúdos que caracterizam a religião. Ali, onde estão todas as representações simbólicas do aiyê e do *orun*, a prática litúrgica é impulsionada pelo axé, que por sua vez é alimentado por ela (Elbein dos Santos, 1975, p. 36-38). Rufino amplia o conceito e entende o terreiro para além das dimensões físicas do espaço compreendido como local de culto religioso. Terreiro em sua perspectiva é “todo o ‘campo inventivo’, seja ele material ou não, emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo/espaço” (Rufino, 2019, p. 101). Então podemos compreender a ideia de terreiro como algo que concentra saberes, ultrapassa o espaço físico e se concretiza a partir das práticas, da memória, da identidade, da pluralidade, através uma imensa diversidade de atividades poéticas e políticas. Terreiro é o *locus* onde o saber é praticado e orienta-se a partir das sabedorias definidas pelas práticas culturais. As diversas possibilidades de configuração dos terreiros indicam tanto uma busca por ressignificação do imaginário africano na diáspora como apontam para “disputas, negociações, conflitos, hibridações e alianças que se travam na recodificação de novas práticas, territórios, sociabilidades e laços associativos” (Simas; Rufino, 2018, p. 42). Terreiro é, enfim, uma presença inventada na execução da prática, não é somente físico, mas “fundamentalmente metafísico”; logo, “um mundo reinventado a partir do que ritualizamos nele” (Rufino, 2019, p. 102-103).

³⁵ Abiã: neófito antes de ser iniciado.

Desta forma, faz bastante sentido a máxima de Hijikata: “Tôhoku está em todo lugar”³⁶. Mais do que um espaço geográfico no nordeste do Japão, o terreiro-Tôhoku de Hijikata, povoado de seu imaginário e de suas criações, ultrapassa fronteiras japonesas e se espalha pelo mundo todo, sendo sempre ressignificado nos diversos lugares e reimaginado pelos diversos butoístas que seguem recriando e reinventando sua dança. Ainda que Hijikata, ele mesmo, nunca tenha saído do Japão, seu terreiro-Tôhoku ganhou mundo. Da mesma forma podemos dizer que, depois da diáspora forçada, a África está em todo lugar, até no Japão- se levarmos em conta a percepção de Yoshi Oida que, estando em pesquisa em África, se sentiu no Japão (Oida, 2014, p. 94). Aprender com o vento e com a lama é possível em qualquer lugar, desde que também se aprenda a escutar seu próprio terreiro. Terreirizar a dança significa dar chão a dança, aterrar, olhar para traz para ver de onde veio, ao mesmo tempo que se toma conhecimento de onde se está e olha para frente mirando as possibilidades de onde se quer ir. Significa encontrar uma identidade para o corpo que dança. Significa dar corpo as ações poéticas e políticas. Não à toa é no projeto “*Tôhoku Kabuki*” de Hijikata que fica mais evidente a presença física da morte que embala sua dança, é neste período que ele passa a dizer ter seu corpo habitado pelo espírito da irmã morta:

“Posso não conhecer a morte, mas ela me conhece. Costumo dizer que tenho uma irmã morando dentro do meu corpo. Quando eu estou absorto na criação de um trabalho de butô, ela arranca a escuridão do meu corpo e come mais do que o necessário. Quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu sem pensar sento-me. Para mim, cair é para ela cair. Mas há ainda mais em nosso relacionamento do que isso. Ela me diz: “Você está totalmente imerso na dança e na expressão, mas o que você consegue expressar emerge de alguma forma ao não expressar-se. Você não acha?” Então ela desaparece silenciosamente. Ela é minha professora; uma pessoa morta é minha professora de butô. Você tem que valorizar os mortos. Porque nós também, mais cedo ou mais tarde, mais dia ou menos dia, seremos convocados, devemos fazer preparativos extraordinários enquanto vivos para não entrarmos em pânico quando chegar a hora. Devemos trazer os mortos para perto e convivermos com eles”³⁷ (Hijikata, 2000, p. 77, tradução nossa).

³⁶ Diversas fontes dão conta de que Hijikata teria afirmado tal expressão a um “famoso diretor de teatro inglês” para explicar o caráter global do butô e a importância do imaginário de sua terra natal para concretização de sua dança. “Tôhoku também existe na Inglaterra. A escuridão está por toda parte no mundo” (Hijikata, *apud* Uno, 2018, p. 140).

³⁷ “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

Impossível não relacionar esse pensamento as danças afrodiaspóricas. Para Katja Centonze, Hijikata transforma a morte em uma forma diferente de presença, ele desestabiliza o conceito de morte ao dismantelar os conceitos de ausência e inexistência, dissecando os de existência e presença (Centonze, 2019, p. 51). Mas é importante salientar que para o *corpus* cultural japonês, a morte é entendida como uma continuidade da vida e não uma finitude. No segundo capítulo vou explorar mais a relação com a morte tanto no Japão quanto nas culturas afrodiaspóricas. O vento Daruma não sopra no Brasil, a terra aqui talvez produza uma lama diferente da japonesa, mas em nosso terreiro também há vento e lama. Nossa dança também busca a descolonização- da nossa mente e dos nossos corpos.

1.5- Terreirizando La Argentina, a Mãe e um peixe-chato - ligando céu e terra

Retomando nosso entendimento de terreiro como útero, local onde se cria, onde se dá a vida; Kazuo Ohno escolheu o útero materno para localizar ali as raízes do seu *butô*. Em sua poética, a memória volta para antes do nascimento, ele é capaz de se lembrar de sua dança em criação no útero materno. Para ele, o feto é capaz até de sonhar - “O sonho do feto” é dos quadros que compõe uma de suas mais famosas peças “Minha Mãe” (“*Watashi no okasan*”) de 1981, estreada logo depois da sua mítica obra “Admirando La Argentina” (“*Ra Aruhenchina-sho*”). Quando dançava, o chão do palco se transformava no útero de sua mãe, lugar de proteção, mas também de uma enorme força geradora. Para ele, todo o corpo é a expressão da alma, percebia a dança como um ato contínuo de criação, apoiado pelo desejo de viver. Sua criação estabelece uma concepção cósmica, tendo o útero como um microcosmo da evolução do universo e a criação de vida o papel de centralidade. A dança emerge da relação entre a força vital, a compreensão de se estar vivo e a percepção do mundo em que se vive. Nós macumbeiros podemos facilmente transportar essa ideia cósmica de útero para *roncó*, local onde se é iniciado, onde se nasce para o orixá. É no silêncio do *roncó* que percebemos a

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” (Hijikata, 2000, p. 77).

vida em sua plenitude e todo o seu potencial criativo. É no ronco que nos percebemos concretamente parte de um todo, que é o universo.

Lucia Schwellinger aponta que em “Minha Mãe” aparecem três elementos que são a base da cosmologia de Kazuo Ohno: a sua fé cristã, o amor pela mãe e a veneração pela bailarina “La Argentina” (Schwellinger *in* Baird; Candelario, 2019, p. 118). Tendo crescido mergulhado nos universos do xintoísmo e do budismo, do qual sua família era adepta, Ohno converteu-se ao cristianismo batista a partir de 1930. Sua crença ditava sua forma de se posicionar no mundo e, consequentemente, sua relação com a criação artística, sendo fundamental na fabulação filosófica de sua dança. Peretta chama atenção para o fato de que devemos interpretar sua fé não a partir de paradigmas de um cristianismo puramente ocidental, mas dentro de um contexto híbrido de crença onde se emaranhavam o xintoísmo- religião atávica japonesa, o budismo- bastante popular e que entrou no Japão através da China vindo da Índia e o cristianismo- efeito da modernização e globalização do Japão. Tal situação resulta num “cristianismo impuro”, permeado de valores de outras crenças, presente tanto na formação familiar dos Ohno quanto na sociedade japonesa (Peretta, 2015, p. 112-113). De acordo com Viala e Masson-Sekiné:

Ele acredita em Deus, e para ele sua fé é tão essencial quanto respirar; pode ser encontrada nas profundezas seu ser e nos seus gestos diários. Ele acredita no ser humano e no seu potencial de amor e generosidade. Ele acredita na vida, aquela força que habita o universo, desde o menor grão de areia até as próprias estrelas. E ele dança para comunicar a alegria de ser um homem vivo nesta Terra³⁸. (Viala; Masson-Sekiné, 1988, p. 22, tradução nossa)

Para Ohno, todas as “coisas criadas por Deus” habitam seu corpo. O corpo deve perder a forma para dançar, deve ter o poder de transformar-se, ter a capacidade de assumir a densidade de qualquer coisa. Ainda que se queira dançar uma pedra, não se deve “pensar” em como a pedra dança, mas de fato encontrar a pedra dentro do seu próprio corpo. É preciso encontrar a verdade da pedra, que não pensa que está dançando, mas dança. Isso implica num conhecimento profundo do próprio corpo, as densidades dos músculos, dos ossos, as tensões

³⁸ “He believes in God, and to him his faith is as essential as breathing; it can be found in the depths of his being and in his daily gestures. He believes in human beings and in their potential for love and generosity. He believes in life, that force which inhabits the universe, from the tiniest grain of sand to the stars themselves. And he dances to communicate the joy of being a man, alive on this Earth” (Viala; Masson-Sekiné, 1988, p. 22).

etc. Significa ter a capacidade de perceber tais densidades e transmutá-las para as densidades do objeto de sua dança. Citando Zeami³⁹, Ohno frequentemente dizia em suas aulas: “É preciso que o bailarino seja capaz de trocar de ossos com a flor”.

Além disso, ele acreditava que sua dança deveria revelar a “forma da alma” e sua cosmologia alicerçada no amor materno não via a morte como um tabu a ser superado e sim como uma condição fundamental para se estar vivo. Neste sentido, assim como para nós, a morte não significa o fim da caminhada. Mais uma vez é possível traçar um paralelo entre a cosmologia de Ohno e nossas macumbarias: “Tantos mortos dançam mais que os vivos na memória de outros corpos. Tantos vivos morrem todo dia mais que os mortos” (Simas, 2020, p. 16).

Em uma de suas aulas Kazuo Ohno proclamou:

Minha alma mostrará o caminho. A cada passo que dou, minha carne está murchando lentamente. Brevemente não estarei neste mundo. Como alguém dança sem corpo? Não tenha medo, logo poderemos continuar a dançar como espírito, como fantasma. A dança de um espírito é verdadeiramente bela, tão bela, que de fato ignoramos completamente que lhe falta uma forma material. Mesmo me despedindo de minha carne e ossos, quero continuar dançando como um fantasma”⁴⁰ (Ohno, 2004, p. 295, tradução nossa).

Nunca tive o privilégio de ter visto Kazuo Ohno dançar ao vivo, mas muitas pessoas que ao longo dos anos me descreveram suas sensações ao testemunhar as apresentações relatam a impressão de continuar a ver a imagem de Ohno em cena, mesmo depois de ele ter deixado o palco. Para ele a essência do *butô* configura-se exatamente na relação que o bailarino cria com o público.

“Um peixe-chato nada em meu corpo”, essas teriam sido as últimas palavras da mãe de Kazuo Ohno, logo antes de morrer. Para sempre ele guardaria essa imagem do peixe que

³⁹ Motokiyo Zeami: Foi o mais importante dramaturgo e teórico do teatro japonês e oriental. Escreveu o “Fushikaden”, o tratado de “Transmissão da Flor da Interpretação”, que segue a tradição Zen e descreve normas práticas para atores do teatro *Nô*.

⁴⁰ “My soul will lead the way. With Every step I take, my flesh is slowly withering away. I’ll soon leave this world behind. How does one dance without a body? Don’t be afraid, in the hereafter we can continue to dance as a spirit, as a ghost. A ghost dance is truly beautiful, so beautiful, in fact, that one completely ignores that it lacks a material form. Even on taking leave of my flesh and bones, I want to continue dancing as a ghost” (Ohno, 2002, p. 295).

repousa inerte na areia do fundo do mar e subitamente salta pondo-se em movimento como um legado materno no qual deveria basear sua dança. De acordo com Schwellinger, ele faria uma conexão desta ação do peixe, partindo do repouso total ao súbito movimento, com a gestação da própria vida (Schwellinger, 2019, p. 114). Um traço característico da dança de Kazuo Ohno é como ele, imobilizado, mergulha em seu mundo interior para, num átimo, fazer brotar o movimento. É como se todo ambiente mergulhasse com ele numa pausa profunda para, então, emergir a dança. Embora ele não esteja em transe, temos aí a sensação de um estado de transe, onde juntos- performer, plateia, ambiente- estão envolvidos na mesma sintonia, para tornar a dança numa espécie de rito. Toda a dança de Kazuo Ohno está fundamentada numa dimensão divina, presente em todos os seres e que se manifesta através de ações cotidianas. De acordo com Toshio Mizoata, sua dança é o resultado das transformações, da evolução espiritual de suas muitas vidas e até mesmo do seu amadurecimento à medida que vai envelhecendo (Mizoata, in Ohno, 2004, p. 7). Lembremos que Kazuo Ohno estreou profissionalmente como dançarino aos 43 anos e dançou até o fim de sua vida aos 103 anos.

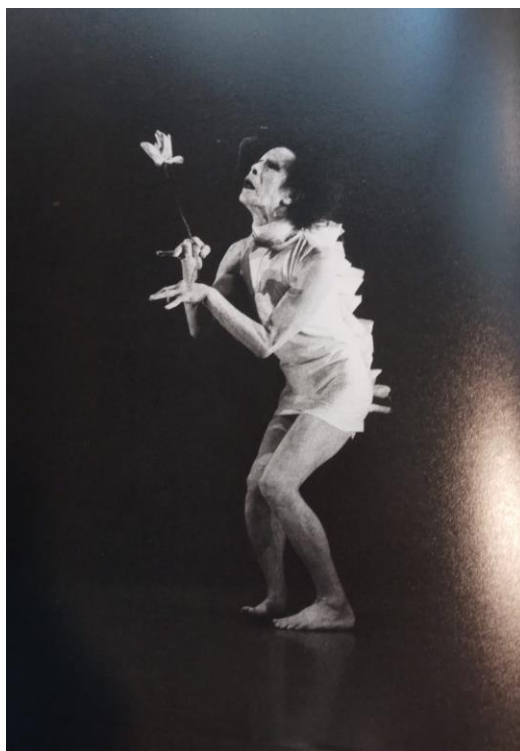


Figura 5: Kazuo Ohno em “Minha Mãe”. Foto: Teijiro Kamyama

Fonte: Hidden Body- The world of Kazuo Ohno. Creo Corporation, Japão, 2006.

“Admirando La Argentina” estreou em 1977 e acabou por tornar-se a obra síntese do *butô*. Tendo sido apresentada em diversos países do Ocidente, fez o *butô* ser reconhecido mundialmente. Se *Kinjiki* é o marco seminal do *butô*, La Argentina é a obra responsável por disseminá-lo pelo mundo. Ainda hoje, as fotografias de Kazuo Ohno vestido de La Argentina é a imagem representativa do *butô* no mundo inteiro.

Tudo começou quando Kazuo Ohno, aos vinte anos e sem a menor ideia de que no futuro seria dançarino profissional, viu em 1926 a apresentação da bailarina de flamenco espanhola Antônia Mercé, conhecida como La Argentina. Tal apresentação mudou radicalmente a compreensão do jovem Kazuo sobre o que era dança. Para além do virtuosismo físico, Kazuo percebeu naquela dança uma profundidade de significados que extrapolavam o mero movimento coreográfico. Viu naquela bailarina uma “força geradora de vida transformada em corpos e gestos”, conforme Peretta (Peretta, 2015, p. 113). A intensidade com que dançava La Argentina marcaria profundamente a concepção do era dança para Kazuo Ohno e ele guardaria na memória as imagens e sensações que experimentara naquela noite para o resto de sua vida. Passou a pensar a dança como uma experiência de vida, literalmente a união entre o céu e a terra. Anos se passaram e ele se tornaria professor de educação física- responsável pela dança- na escola batista para moças em Yokohama, conheceria a dança expressionista de Mary Wigman por conta de uma apresentação de Harold Kreustberg em Tóquio, se tornaria aluno de dança de Takaya Eguchi e Misako Miya, eles também ex-alunos de Wigman e introdutores do *Audrukstanz*⁴¹ no Japão, cumpriria o serviço militar servindo na China e Nova Guiné por 9 anos, seria capturado como prisioneiro de guerra na Nova Guiné e em retorno ao Japão se juntaria ao grupo de Mitsuko Andô, onde estrearia como bailarino profissional e conheceria Hijikata, com quem iniciou um longo período de colaboração desde o início do *ankoku butô*.

Foram as emoções despertadas por uma pintura abstrata de Nakanishi Natsuyuki que resgataram sua memória das sensações que lhe deixaram La Argentina: segundo Kazuo, a pintura tinha a mesma intensidade que a dança de La Argentina e o fizeram lembrar

⁴¹ *Audrukstanz*: dança expressionista alemã, forma de dança em que a apresentação individual e artística dos sentimentos é parte essencial. Surgiu em oposição ao balé clássico no início do século 20 na Europa.

imediatamente aquelas sensações experimentadas há quase 50 anos. Tais sensações o levaram a criar em 1977 uma das obras mais importantes não só para o butô, mas para toda dança mundial. Dirigido por Hijikata, Kazuo Ohno estrearia “Admirando La Argentina” aos 71 anos, obra que demorou uma vida para ser criada e que seria igualmente dançada em diversas versões até o fim de sua vida aos 103 anos.

Segundo Schwellinger, “Admirando La Argentina” estabelece um novo início na história do butô, que marca simultaneamente o fim do ankoku butô. Para ela, ainda que tenha sido dirigida por Hijikata, esta foi a obra que definitivamente permitiu a Kazuo Ohno a sair da sombra de Hijikata como criador do butô e seguir seu próprio caminho. A dança de Kazuo firma, então, um distanciamento do conceito de escuridão do ankoku butô; mesmo que tenha uma relação marcadamente com a morte. Na cosmologia de Ohno a morte não representa o fim, não é um tabu a ser vencido, antes, a morte é uma condição fundamental para se estar vivo (Schwellinger, 2019, p. 118).

Na concepção de Ohno, o movimento emerge da relação entre a força vital, a compreensão de se estar vivo e do mundo em que se vive. Em sua dança, ao contrário de dividir o corpo em partes que se movimentam isoladamente, o que vemos é um indivíduo totalmente integrado ao ambiente e pleno dos elementos essenciais a vida. Para Ohno, a dança é um contínuo ato de criação apoiado pela vontade de viver, enquanto o corpo é a expressão da alma. Ele não costuma fixar uma coreografia, os movimentos surgem de improviso em sua dança a partir de uma concentração de energia, de sua relação com o ambiente e com a plateia. Yoshito Ohno afirma que a bailarina La Argentina é inquestionavelmente a fonte da beleza e da emoção presente na dança de Kazuo Ohno. Ela toma forma no corpo de Kazuo.

Nunca tenho certeza se Kazuo está calmamente possuindo seu espírito ou se a própria La Argentina entrou em seu corpo. Tem-se a impressão de que ele dança para ela e com ela... Enquanto eles se fundem e se tornam um só, uma metamorfose se estabelece. Kazuo torna-se La Argentina⁴² (Ohno, 2004, p. 166, tradução nossa).

Embora saibamos que o transe não exista na dança butô, em sua dança Kazuo assume de tal forma a persona de La Argentina que é impossível para a audiência- na afirmação de

⁴² I’m never sure wheter Kazuo Ohno is quietly possessing her spirit, or if La Argentina herself has entered his body. One has the impression that he dances both for and with her... As they begin to merge and become as one, a metamorphosis take place, Kazuo Ohno becomes La Argentina” (Ohno, 2004, p. 166)

Yoshito Ohno- separar um do outro. A incerteza sobre quem “possui” o espírito de quem torna concreta a ideia de ser possível construir uma ponte entre o mundo visível e o invisível, entre o orum e o aiê, diriam as comunidades afrodiaspóricas.

1.6- Dança Afro- desterreirizar para logo reterreirizar

Mariana Monteiro (2011), assim como outros autores, apontam a dança afro-brasileira nomeada por Mercedes Baptista como o marco na invenção da dança moderna no Brasil. Contudo, foi Joãozinho da Gomeia quem transmitiu as movimentações específicas de cada orixá para que ela elaborasse sua metodologia e coreografias. Ouso ir além para presumir que Joãozinho da Gomeia foi um dos principais- talvez o único- responsáveis por promover o trânsito entre a dança ritual no terreiro e a dança cênica nos palcos. Ele, que costumava se definir como “Pai de Santo por obrigação e bailarino legítimo” - se apresenta como peça-chave na transição da dança ritual- religiosa- para a dança cênica, enquanto criação artística; promovida por diferentes artistas, mas ratificada como metodologia por Mercedes Baptista. Ele também foi o primeiro que se tem notícia a desafiar as tradições do candomblé baiano, misturando elementos de cultos diversos, provocando a ira das ialorixás dos mais tradicionais terreiros da Bahia e, conseqüentemente, promovendo uma modernização nas diversas formas de culto aforreferenciados.

Joãozinho misturava em seu ritual as tradições de Angola, Ketu e dos Candomblés de Caboclo, sendo o Caboclo Pedra Preta o chefe espiritual de seu terreiro. Tata Londirá ou João da Pedra Preta, conforme era chamado no espaço religioso, foi um dos mais famosos babalorixás da história e ajudou a popularizar o candomblé no sudeste do Brasil. Homossexual assumido em uma Bahia homofóbica, era bastante controverso, uma vez que, numa religião marcada pelo patriarcado, era constantemente rechaçado por intelectuais e pelas mães de santo dos principais terreiros de Salvador que não aceitavam as misturas de tradições em seus rituais, que um homem dançasse virado no santo em cerimônias públicas e, principalmente, a espetacularização que Joãozinho fazia da religião. Era uma época de muita perseguição política aos cultos de matriz africana, portanto, discrição era fundamental. Contudo foi essa espetacularidade, elogiada até por Jorge Amado, que ampliava a

controvérsia em torno de seu nome e fez com que a fama de Joãozinho da Gomeia extrapolasse os limites de Salvador e chegasse até o Rio de Janeiro, a Capital Federal. Segundo Ana Carolina Pinheiro em artigo na revista Carta Capital, Jorge Amado teria dito que nenhuma macumba seria tão espetacular quanto na roça da Gomeia (Pinheiro, 2018, p. 3). Fernando Ferraz diz que Jorge Amado o descrevia como um bailarino agilíssimo, com corpo flexível e olhos languens (Ferraz, 2012, p. 68).

Apesar da controvérsia, sua ascensão como pai de santo resulta justamente da criticada espetacularização do candomblé, que tornava o vocabulário religioso mais compreensível e aceitável para as comunidades leigas. Joãozinho levou as danças rituais para além dos limites do terreiro, fazendo do show business uma plataforma para popularizar a religião, ocupou palcos de teatro, festas, eventos e até o cinema. Desafiava assim a ortodoxia tradicional dos terreiros soteropolitanos que viam em suas formas alternativas de expressar o sagrado uma transgressão as hierarquias e costumes dos terreiros. Antes de mudar-se para o Rio de Janeiro escandalizou toda a comunidade religiosa ao despedir-se de Salvador com uma festa no Teatro Jandaia onde apresentou um espetáculo com “danças típicas do candomblé”.

Em 1946 o Brasil está em franca transição política e amadurecimento cultural e social, impulsionados pela Assembleia Nacional Constituinte instaurada naquele ano. O momento marca uma maior abertura e uma curiosidade da população e dos intelectuais, políticos e artistas em torno dos terreiros. Diferente dos outros babalorixás que chegaram ao Rio de Janeiro e optaram pela discrição, a trajetória de Joãozinho na Capital Federal é então marcada por constantes aparições nos jornais em fotos e notícias, nem sempre totalmente abonadoras. Ele foi inclusive colunista do jornal “Diário Trabalhista” entre 1949 e 1951 onde assinava a coluna “Ao cair dos búzios”. Também apresentava-se como bailarino no Teatro João Caetano e no Cassino da Urca, onde conheceu muitos artistas, gente de sociedade e políticos, como: Getúlio Vargas, Tenório Cavalcanti e Juscelino Kubitscheck. “Gente boa”, “gente de bem”, conforme costumava dizer.

Sendo um excelente bailarino de “danças exóticas”, com sua dança e suas apresentações no Cassino da Urca ia introduzindo o candomblé na alta sociedade carioca. Além disso, costumava levar suas próprias filhas de santo para interpretarem as coreografias dos orixás a quem eram iniciadas. Construiu sua fama em cima dos palcos e a partir dela

despertou curiosidade sobre seu terreiro aberto em Duque de Caxias. Freqüentador da noite, atraiu muitos boêmios e artistas para o terreiro da Gomeia, que acabou quase que sendo uma extensão dos palcos cariocas e roteiro de visitas para personalidades estrangeiras.

Joãozinho também foi o responsável por redefinir a estética que conhecemos hoje nos terreiros e nas danças dos orixás. Alheio as críticas dos candomblés tradicionais, introduziu no candomblé “luxo e beleza”. De acordo com Elizabeth Castelano Gama, os jornais noticiavam que as festas públicas no terreiro da Gomeia eram regadas a champanhe servida por garçons para a gente da alta sociedade. Ela vê nesta ação uma estratégia para fugir do estigma de uma religião considerada de “preto e miserável”. Para ser aceito, Joãozinho foi inserindo no candomblé elementos estrangeiros a tradição africana, provocando uma espécie de embranquecimento, numa negociação que “alterou significativamente as características do ritual público” (Gama, 2012, p.129). Concordando ou não com a pesquisadora, a estética luxuosa que presenciamos hoje em alguns terreiros, com figurinos com saias rodadas, muitas anáguas e adornos em formatos europeizados, como capacetes, elmos, leques, ferramentas com metais nobres, brilhos, sapatos de couro trabalhado; não existia antes de Joãozinho. Para confirmar esta afirmação basta darmos uma olhadela na farta iconografia publicada dos terreiros de Salvador e do Rio de Janeiro, antes e depois de Gomeia.

A revolução estética que Joãozinho promovia, além das prerrogativas artísticas e religiosas, também era reflexo do momento econômico brasileiro. De acordo com Andréa dos Santos Nascimento (2022), a revista *Sombra*, de 1947, informava que, provavelmente influenciado pelo carnaval, Joãozinho aproveitava o barateamento da seda para “investir” no brilho das indumentárias usadas no terreiro. Na mesma reportagem Joãozinho ainda é citado como um pai de santo “inovador, exímio bailarino e introdutor de passos novos em seu candomblé” (Santos Nascimento, 2022, p. 98). As críticas mais intensas eram proferidas pelos candomblecistas mais tradicionais; que associavam a “explosão de cores”, as roupas luxuosas e brilhosas a influência do carnaval e do teatro nas cerimônias religiosas conduzidas por Joãozinho. Para eles, Joãozinho estava teatralizando e carnavaalizando o candomblé, transformando a religião em show para turista.

Elizabeth Castelano Gama chama atenção para as críticas as apresentações de Joãozinho que o acusavam de banalizar o transe, um dos momentos mais sagrados da religião,

que é justamente quando o orixá se faz presente no corpo do iniciado e, portanto, o elemento do candomblé mais estigmatizado e rejeitado pela sociedade. Segundo ela, o público leigo não percebe a diferença entre os limites da teatralização e do transe ritual (Gama, 2012, p. 134).

O fato é que, ao se estudar a biografia de Joãozinho da Gomeia, fica bastante difícil de separar as ações do pai de santo das do artista. Como dito antes, ele próprio se consideraria um pai de santo “por obrigação” e um “bailarino legítimo”. Ele deu aulas do que chamou de “dança de macumba” tanto para Mercedes Baptista, quanto para Eros Volússia, Any Guaíba, Carmem Brown, Anita Otero, Sérgio Maia e muitos outros. Segundo Andrea Nascimento, Joãozinho teria afirmado em 1948 na Revista da Semana de 22:

“Eros aprendeu comigo os mais legítimos passos do candomblé. Para ela, sempre fui um professor dedicado. As estilizações de ballet negro que a Eros interpreta estão alicerçadas em grande parte, nos aspectos coreográficos do meu candomblé” (Revista Semana de 22, 22-05-1948, apud Nascimento, 2022, p. 86).

Any Guaíba aponta Joãozinho como um mestre nos estudos das danças afro-brasileiras e um parceiro nos palcos. Este reconhecimento, de acordo com Nascimento, contribuiu muito para a projeção do reconhecimento artístico de Joãozinho em nível nacional, ao mesmo tempo em que a amizade da bailarina com o pai de santo lhe garantiria acesso às sessões no terreiro e a constante atualização de seu material coreográfico (*Ibidem*, p. 95). Também Mercedes Baptista reconheceu publicamente o terreiro da Gomeia como parte importante no seu aprendizado das danças afro-brasileiras, o que a permitiu fazer a distinção entre dança folclórica, dança regional e dança afro-brasileira.

Como já dito anteriormente, Mercedes não era devota, foram seus alunos que a levaram até a roça da Gomeia onde ela teve a oportunidade de assistir aos rituais. Entre esses alunos os que mais incentivavam a pesquisa de Mercedes eram: Paulo Conceição, Gilberto de Jesus, Fu-Manchu e Humberto, que de acordo com Silva Junior, atuavam como conselheiros para a mestra (Silva Junior, 2007, p. 40). Mercedes se referia aos termos dança folclórica como sinônimo de dança afro, lembremos que ela nomeou sua companhia como “Ballet Folclórico Mercedes Baptista” e não companhia de dança afro-brasileira. O termo afro-brasileiro vai aparecendo paulatinamente ao longo do tempo no vocabulário dos seus alunos. Para Lima foram os alunos de Mercedes que legitimaram as origens afro-brasileiras de seu grupo. Mercedes conta a ele que seus alunos trouxeram “a dança bruta dos orixás”, que ela

lapidou para a dança no palco. (Lima, 2005, p. 27). A troca de nomeação de “danças folclóricas” para “dança afro”, de acordo com Fernando Ferraz, se deve ao “progressivo distanciamento que a dança de palco teria sofrido em relação as danças rituais” (Ferraz, 2012, p. 149).

Também foram bastante importantes os conselhos de Edison Carneiro para o desenvolvimento da nova linguagem coreográfica que Mercedes propunha. Ele também a incentivou a pesquisar a cultura negra in loco, em seu local de origem, numa preocupação com a “representatividade e com a autenticidade”, nas palavras de Nélson Lima. A questão para Carneiro era que se mantivesse a “pureza dos ritos afro-brasileiros”, a pesquisa nos terreiros garantiria que a dança de Mercedes fosse fiel as origens mesmo com adaptações para a cena (Lima, 2005, p. 27). Porém, em resposta as preocupações de Mercedes em “dançar como orixá fazia”, Carneiro aconselhava que ela “dançasse como bailarina”, ou seja: ela deveria "criar movimentos para melhorar a coreografia sem se preocupar demais em fazer tal como o orixá na religião” (*Ibiden*, p.9). Ferraz lembra que Mercedes também agregava nas criações coreográficas movimentos provenientes de outras expressões de dança, religiosas ou não, que retratavam os modos de vida e da cultura do negro brasileiro (Ferraz, 2012, p. 150). Mercedes tinha coreografias inspiradas em folclore, como a folia de reis, e também em atividades diárias e trabalho do homem negro. Dentre suas coreografias destacam-se: Mondongô, África, Mambo, Samba, Frevo e Lavadeiras.

Voltando a Joãozinho da Gomeia, não só a dança, mas também o teatro era espaço para os seus trânsitos. Figuras como Grande Othelo, Abdias do Nascimento, Haroldo Costa, Ruth de Souza, Lea Garcia- todos eles artistas do TEN (Teatro Experimental do Negro), o mais importante grupo de teatro e de ativismo negro- frequentavam a roça da Gomeia e, como Joãozinho, à medida que transitavam entre o palco e o terreiro, construíam suas identidades afirmativas na luta contra a discriminação racial. Andréa Nascimento afirma que o terreiro da Gomeia acabou se tornando uma “fonte inexaurível” de observação para etnógrafos e estudiosos do folclore, constantemente presentes nas cerimônias públicas do terreiro (Santos Nascimento, 2022, p. 121). Haroldo Costa, diretor artístico do Teatro folclórico Brasileiro (que mais tarde passaria a se chamar “Brasiliana”), importante companhia negra criada em 1949 por Miecio Askanasy, era frequentador assíduo da Gomeia e construiu uma linguagem

própria para a companhia a partir do material recolhido em pesquisas frequentes no terreiro. Apoiado por Joãozinho, era como se a companhia transportasse parte do terreiro para os palcos, afirma Nascimento (Ibiden, p. 129).

Além de campo de pesquisa, o terreiro da Gomeia também serviria como uma espécie de incubadora de artistas negros para o showbusiness carioca. Mediados por Joãozinho, muitos de seus filhos de santo foram contratados por companhias negras e foram trabalhar no Teatro de Revista, cinema e Casas de espetáculo. Era comum seus filhos de santo também serem bailarinos de Mercedes Baptista e Eros Volússia, não sendo tarefa fácil precisar se tais coreógrafas atraíam os filhos de santo de Joãozinho para suas produções ou se seus bailarinos eram atraídos para o terreiro. O mais fácil é pensar que o constante trânsito entre o espaço religioso e o laico era feito não só por Joãozinho, mas por toda comunidade de santo ou artística. Embora não seja uma regra, essa dinâmica de circulação entre artistas da dança que se iniciam nas religiões de matriz afro-brasileira ou iniciados que se percebem bailarinos e vão buscar uma formação técnica, ainda hoje é bastante comum. Aconteceu comigo, que fui levado ao terreiro por colegas da dança e do teatro, apesar de ter experimentado na infância e no começo da adolescência um pequeno contato com a umbanda por conta de minha avó materna.

Para além da sua sempre crescente fama como pai de santo, Joãozinho era determinado a provar que também era um artista genuíno. Interessado em ocupar profissionalmente a cena artística, em 1953 funda a Companhia Baiana de Folclore Oxumarê, que obteve um grande sucesso não só no Rio de Janeiro, mas também expandiu suas temporadas para São Paulo, tanto na capital quanto no interior. Seu objetivo era deixar para trás a imagem de religioso que apenas dançava muito bem e inspirava bailarinos e coreógrafos em suas criações. Ele não concordava com a estilização⁴³ das coreografias que outros artistas promoviam a partir do candomblé. Defendia que a estilização empobrecia a sua arte e buscava levar ao palco a “essência da dança de terreiro”. Ter sua própria companhia,

⁴³ Estilização: o termo se refere a adaptação ou recriação da dança surgida nos terreiros para ser apresentada por artistas profissionais. Neste contexto acaba por ser uma forma de abrandar a operação de “embranquecimento” das gestualidades e movimentos afro-brasileiros, uma vez que tais movimentos eram assimilados por corpos treinados na técnica do balé clássico. Neste sentido a ideia de “limpeza de movimento” promovida pela estilização aparecia com tintas eugenistas.

além de elevar seu status artístico, lhe possibilitaria ter um maior controle sobre seu patrimônio coreográfico. Joãozinho reivindicava, então, ser criador de um estilo próprio, o que segundo Andréa Nascimento, tensionaria ainda mais o campo das danças negras (Nascimento, 2022, p. 145). Para ela, tal experiência foi um divisor de águas na carreira de Joãozinho, pois permitiu que através do contato com diversas linguagens artísticas e meios de produção cultural, construísse entrecruzamentos de setores da indústria fonográfica, televisiva, radiofônica e cinematográfica. Desta forma, Joãozinho ia construindo uma nova identidade, uma nova relação com a dança, que lhe permitia alcançar outros lugares ao mesmo tempo que dava status de dignidade a seu candomblé. Sua arte estaria sempre a serviço das liberdades do povo de santo.

A folclorização do sagrado e a espetacularização da própria religião promovida por ele tem na visão de Gama um sentido político, uma vez que Joãozinho da Gomeia escolhe deliberadamente enfrentar a invisibilidade imposta ao povo de santo. Neste processo de transformar o homem em espetáculo e o barracão em palco existe claramente o objetivo de enfrentamento ao racismo e ao preconceito religioso (Gama, 2012, p.145).

“João da Gomeia não consegue revelar todas as questões que viviam naquele momento (50/40) os adeptos das religiões afro-brasileiras, mas as tensões que o envolviam dentro das discussões sobre o que era tradicional ou o que era legítimo como ideal de prática religiosa pode revelar um aspecto pouco abordado nos estudos sobre o candomblé que é a tentativa de homogeneizar práticas rituais de origem africana bastante variadas, dando uma pretensa uniformidade a essas práticas e transformando-as, politicamente, em tradição” (Gama, 2012, p.12).

Inventor de uma tradição ou não, sabemos que sem Joãozinho da Gomeia as práticas nos terreiros do Rio de Janeiro teriam uma outra forma, uma outra ritualística. Sabemos também que ele influenciou não somente a estética cerimonial, com figurinos específicos para cada orixá, festas públicas; como também criou movimentos- dança- que determinavam cada um dos orixás presentes no corpo do iniciado em transe. Joãozinho da Gomeia foi um importante mediador entre uma classe e cultura subjugadas- apoiadas em tradições imutáveis, envolta em mistérios e mal entendimentos- e outra dominante- com soberania social, política e cultural. Sem fazer concessões a um ou outro segmento, conseguiu negociar com ambos os lados e (re)criar estéticas e atitudes que contribuíram não só para a atualização das tradições de culturas afro-orientadas e para o campo da dança, mas também para a modernização do pensamento social e cultural brasileiro.

Ao analisarmos os muitos trânsitos- não só de Joãozinho, mas de toda a comunidade ao seu redor- o ir e vir entre o universo religioso e o artístico, a recriação estética do sagrado, a encenação do ritual para performance artística, as influências da cosmologia e da imagética ritualística na criação de repertório dos mais diferentes artistas, da dança, teatro ou música; percebemos que tais trânsitos eram contínuos e cotidianos, de forma que fica quase impossível de separar as ações do homem religioso para as do artista. Ambos os universos se confundem, se mesclam, são influenciados um pelo outro e se retroalimentam. Tais procedimentos conferem diversidade, originalidade e sabor especial tanto nas criações afro-orientadas quanto nas religiões de matrizes afro-brasileiras.

Mercedes Baptista e sua percepção em reinterpretar a cultura negra tradicional para seu tempo fez com que a dança brasileira descobrisse sua própria identidade, não mais relegada a cultura eurocentrada, valorizando suas raízes e escrevendo seu próprio futuro. Ela entendeu as limitações e especificidades de seu próprio corpo; a estreita relação entre corpo/memória/ tradição, em todos os seus aspectos sociais e antropológicos, além da riqueza cultural construída através de séculos em África e trazida forçadamente para o Brasil pelo povo negro, fazendo disto seu bastião e propondo a partir daí uma nova dança.

A partir de 1950 iniciava-se, então, uma ruptura com as concepções exotizantes que reduziam toda a cultura negra a uma cultura primitiva, com uma dança lasciva, restrita e guetificada. Portanto, percebemos que nos processos de ir e vir- antes que se fundamentasse de fato a linguagem da dança afro-brasileira- foi necessário primeiro a desterreirização da dança sagrada dos orixás, promovida principalmente por Joãozinho da Gomeia, que se atreveu a exibir a dança fora do ritual em casas de espetáculo; para na sequência Mercedes Baptista mesclar tais movimentos com as epistemologias da dança moderna e do balé clássico e finalmente reterreirizar no palco o rito da dança afro. Retornando a Rufino, lembremos que ele amplifica o conceito de terreiro para além das dimensões físicas do espaço de culto e o propõe como um “campo inventivo”, com uma multiplicidade de práticas e saberes, que emerge da criatividade e da necessidade de encantamento e reinvenção do tempo/espaço (Rufino, 2019, p. 101). A noção de terreiro, conforme entendida por Rufino e Simas, é orientada a partir das “sabedorias assentadas nas práticas culturais”, estabelece um campo para disputas, negociações, conflitos, hibridações e alianças, que objetivam a reorganização de novas práticas, territórios e associações. Praticar terreiros possibilita, então, inventar e ler o

mundo a partir das lógicas e dos saberes dos encantados, neste sentido, ultrapassa o entendimento de espaço/tempo, físico ou imaginário, exclusivo para as expressões de culto religioso e se dá nas mais variadas formas de invenção da vida. O terreiro pode ser tanto o tempo/espaço onde se assenta a experiência com o sagrado ou onde se carnavaliza essa experiência ou ainda as duas possibilidades imbricadas (Simas; Rufino, 2018, p. 42-43). Desta forma, ao trazer para seu corpo e de seus bailarinos a dança dos orixás, ao se debruçar sobre as poéticas e políticas das culturas afrodiaspóricas, Mercedes contribui para o encantamento do mundo e terreiriza sua dança da mesma forma que a passista da escola de samba que, ao riscar seu pé sobre o asfalto no desfile, transforma a passarela em seu terreiro⁴⁴; assim como Kazuo Ohno- quando transforma o palco em útero materno- ou Hijikata quando afirma que Tôhoku está em todo lugar.

Até aqui busquei entrelaçar as historiografias, destacar percepções de outros pesquisadores, justapor as culturas e as mitologias afrobrasileiras e japonesa, chamar atenção para as personagens envolvidas- em maior ou menor grau- na tentativa de apontar a sincronicidade de movimentos e pensamentos- lá e cá- no sentido de “encantamento dos corpos” e criação de algo novo na modernidade. Também busquei evidenciar que não se tratava de movimentos isolados no mundo: as diversas vanguardas mundiais em meados do Século XX se irmanavam na busca de identidade e no desejo do moderno, principalmente no desejo de rompimento de padrões estabelecidos colonialmente e verdadeiramente excludentes.

Chegamos ao final deste capítulo com a clara percepção que as danças afro-brasileiras e o butô guardam muitas semelhanças e confluem-se para um objetivo comum: o encantamento, a reinvenção de corpos marginalizados, desconsiderados, invadidos. Construir pontes entre as duas danças significa entender que ambas consideram o corpo como local de inscrição de conhecimento, capaz de comunicar-se e criar linguagens outras que valorizem a história do indivíduo, respeitem as heranças ancestrais, ao mesmo tempo em que rechaçam a dominação e o colonialismo de qualquer forma. Tais pontes solidificam as possibilidades de ir

⁴⁴ Refiro-me aqui ao exemplo dado em diversas entrevistas de Luiz Antônio Simas sobre a ideia de “terreirização para encantamento do mundo”, como por exemplo a promovida pelo CPT_SESCSP, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHIALFG9BcE&t=1417s>

e vir entre as duas linguagens da mesma forma que permitem o encontro entre- e no meio-delas. É deste encontro, choque, confluência, mescla, cruzo, que se pretende fazer surgir o afrobutô.

No próximo capítulo vamos nos deter em conceitos, filosofias, práxis, confluente nas duas culturas- tais como a ideia de morte, o ritual, a questão do espaço etc.- além de nos determos no estudo dos conceitos de “axé” e “*ki*”, a fim de pavimentarmos o terreiro afrobutô.

CAPÍTULO II:

O terreiro afro-butô

“Nos confins da África negra acabei alimentando a ilusão de estar no Japão”.

(Oida, 2014, p.94)

2.1- Axé e Ki- o corpo como terreiro.

“*Free style*” e “*tension always*”, assim mesmo em inglês, eram expressões que Kazuo Ohno costumava dirigir a seus alunos- muitos deles estrangeiros- durante suas aulas em seu estúdio em Yokohama. Ao proclamar “*free style*” o mestre queria incentivar o aluno a descobrir seu próprio caminho na dança butô. Ao ouvir “*free style*” os alunos entendiam: improvisem, deixem sua alma dançar, encontrem sua própria dança. Mas o que queria dizer o mestre ao pedir “tensão sempre”? Sabemos que todas as danças envolvem algum tipo de tensão, que um corpo sem tensão não dança, sequer se move. O que o mestre buscava era um corpo intenso, em estado de presença. Um corpo pronto a estar no palco sob qualquer estado. Diferente de outras formas de dança, em que a atenção/tensão é dirigida a um local específico no corpo, no butô o corpo inteiro está em estado de alerta e a tensão circula por todas as partes. Tensão aqui não representa um corpo rijo, imutável, uma estátua de pedra; mas um corpo que em sendo pedra, se move dentro da pedra ou em sendo água, se move dentro da d’água ou ainda em sendo ar, as suas moléculas se afastam cada vez mais até o corpo ficar maior que o ambiente. Tal tensão não é estática, está permanentemente em transição. Ela aumenta, diminui, precisa ser cultivada, conservada, precisa ser alimentada. Transita por todo o corpo: dos músculos até os ossos; dos órgãos mais internos até as células da epiderme; da pele em contato com as roupas do dançante até todo ambiente da performance. Greiner afirma que no butô a característica mais marcante é a tensão, uma “evidente estratégia para investigar o colapso do corpo e desafiar seus hábitos de funcionamento”. Conforme explica, um estado preliminar da dança butô é a qualidade tensionada; que evidencia a opção por trabalhar com contrastes fortes e formas simples, eliminando todos os movimentos ornamentais. “Os contrastes e as tensões engendravam a ação” (Greiner, 2015, p. 145).

Baiocchi nos lembra que Kazuo Ohno em sua passagem pelo Brasil em 1986 teria dito: “Dentro de cada pessoa existe uma energia mais potente e feroz que qualquer bomba atômica” (Ohno, *apud* Baiocchi, 1995, p. 20). Burnier se refere a energia como um fluxo, radiação ou vibração que se propaga pelo espaço e vence as resistências que encontra pelo caminho. (Burnier, 2001, p. 52). Essa energia interior deve ser capaz de explodir não somente o corpo que dança, mas todo o ambiente, incluindo nele a audiência do rito/espetáculo. Artaudianamente, tal energia deve envolver não somente o espírito e sentidos do performer e da audiência, mas a toda sua existência. Para Barba e Savarese, estudar a energia do ator (performer) compreende verificar os princípios com os quais ele modela e educa sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas. Esta energia produzida a partir de ações físicas e metafísicas é descrita de diferentes formas em diversas culturas: *prana* ou *shakti* na Índia; *Koshi*, *Ki-hai* e *yugen* no Japão; *chikara*, *iaxu* e *bayu* em Bali; *Kung fu* na China; são alguns dos exemplos descritos pelos autores (Barba; Savarese, 1995, p. 74). A pesquisadora mexicana Rocio del Carmen Tisnado Vargas também relata a energia denominada “*puah*” pelos Maias, que se trata de uma energia vital que movimenta o corpo, as emoções e o pensamento e seria equivalente ao *prana*, ao *t’chi* e ao *axé* (Vargas, 2017, p. 70).

Barba e Savarese nos contam que no Ocidente a ideia de energia é reconhecida como o sentido de “presença”. Com o objetivo de aumentar a percepção da audiência, o ator deve dilatar a percepção de presença e “descobrir as propensões individuais da própria energia e proteger suas potencialidades, sua individualidade” (*Ibiden*, p. 81). De acordo com esses autores; no teatro balinês e no teatro indiano, por exemplo, o performer trabalha a energia de acordo com suavidade e vigor. A representação da personagem não é explicitada de acordo com a identidade de gênero do ator, mas com o modelamento de energia- suave ou forte (*Ibiden*, p. 84). Em seu tratado sobre o teatro nô, Zeami aponta que o performer em treinamento deve ter em conta as “Duas Artes” - o canto e a dança- e os “Três Tipos”, que seriam a base para a interpretação: o velho, a mulher e o guerreiro. Conforme Barba e Savarese, estes tipos não seriam exatamente papéis a serem interpretados, como supomos comumente nós ocidentais, mas diversas qualidades de energia que não tem relação com o gênero ou idade do performer. Seriam, então, distintas maneiras de se performar com o mesmo corpo. Os diferentes tipos de energia lhes confeririam diversos modos de mover o corpo de acordo com a personagem (*Ibiden*, p. 86).

Tais procedimentos talvez soem um pouco abstratos para plateias, como a nossa, não acostumadas a performance de teatro nô ou ainda mesmo outras formas orientais de encenação; mas podemos fazer um paralelo quando assistimos as danças rituais do candomblé: independente do gênero do(a) iaô, conseguimos identificar naquele corpo que dança, se ele se move com a energia de um orixá aborô (masculino) ou iabá (feminino), se é um orixá mais ligado a terra ou a água, se é um orixá *funfun*⁴⁵ ou do dendê⁴⁶. Ainda no teatro nô, existe a convenção de se ativar sete vezes mais energia do que o necessário para se executar uma ação, ou seja, em cada ação o performer utiliza somente 30% de energia acumulada em seu corpo, os outros 70% ele conserva em seu interior. Este é o sentido do que convencionamos chamar de “presença”, algo que não vemos com os olhos, mas percebemos estar lá, intensamente presente. O butoísta Tadashi Endo em seus workshops sempre dizia ser muito “cara”, muito difícil de conseguir a tensão- *ki*- que acumulávamos no corpo, portanto não deveríamos dá-la de “graça” para a audiência. Deveríamos sempre guardar no corpo uma porção de energia para o próximo movimento. Cada movimento deveria ser executado utilizando “centavos” dos “milhões” em energia que tínhamos acumulado.

Permitam-me aqui dar um exemplo pessoal que ilustra esta noção de “presença” e de acúmulo e conservação de energia que estamos falando: Chiang Mai é uma cidade ao norte da Tailândia famosa por ter mais de trezentos templos budistas em atividade. Estávamos lá, meu companheiro e eu, em visita turística e passamos o dia admirando os templos. Alguns muito suntuosos, belíssimos, outros mais simples, desprovidos de enfeites e opulências, mas também interessantes de alguma maneira. Vimos monges e fieis de todo tipo e em atividades diversas, místicas ou cotidianas. Como toda viagem turística, chega um ponto em que o viajante está apenas cumprindo o roteiro, tal a intensidade de informações, cores, cheiros, sabores, sons; tudo isso se confunde e a experiência passa a se dar em bloco. Isso também aconteceu conosco, não éramos mais capazes de diferenciar um templo do outro. Nenhum dos

⁴⁵ Orixá Funfun: são orixás cujo axé está ligado a cor branca, sinônimo de pureza, maturidade e sabedoria. O alá (manto branco) dos orixás funfun assegura a paz, acalma e protege do mal. De acordo com Elbein dos Santos (1975) os vivos, os mortos, e os dois planos da existência, são controlados pelo axé de Obatalá, o principal orixá funfun. Embaixo do alá que ele abriga a vida e a morte.

⁴⁶ Orixá do Dendê: os orixás quentes, ligados ao fogo, a pulsão de vida, como Xangô e Iansã são reconhecidos como orixás do dendê.

dois é budista e, além da experiência estética, não tínhamos muitas expectativas. No meio da tarde já nos tínhamos perdido por aquelas ruelas e passamos a deixar que o acaso nos guiasse; coisa que adoramos fazer quando viajamos, pois, é quando coisas fantásticas e surpreendentes acontecem. Fomos entrando pelos becos e chegamos numa rua não muito movimentada com três grandes templos muito bonitos, com magníficas imagens de jade, outras douradas etc. Nos fundos do terceiro templo havia um outro muito menor, quase sem enfeite. De fato, o local tinha muito pouco da estética dos templos anteriores. Paredes brancas, poucos mobiliários ou imagens. Assemelhava-se muito a um salão paroquial ou um salão de reunião. A porta estava aberta, como de costume deixamos nosso sapato na entrada e entramos... Os raios de sol do fim de tarde atravessavam em ângulo as pequenas janelas entreabertas e faziam como que focos de refletores espalhados pelo espaço, criando uma sensação de claro-escuro que conferia profundidade e densidade ao lugar. Vimos ao fundo do salão o que nos pareceu a princípio cerca de seis ou oito estátuas em tamanho natural e sentadas em posição de lotus em diferentes níveis (como em praticáveis de teatro com diferentes alturas). Havia a frente delas, mas um pouco mais afastada, apenas uma pessoa, certamente local, ajoelhada em posição de oração. Ajoelhamos os dois um pouco mais atrás da pessoa mostrando respeito. Havia um forte cheiro de incenso no ar e a fumaça por hora desenhava os focos de luz emitidos pelo sol. Ouvíamos apenas o barulho vindo das ruas ao longe. Aos poucos, muito lentamente, fomos percebendo que aquelas estátuas eram na verdade monges de carne e osso, vivos, em meditação. A revelação foi assustadora e muito intensa: eles não se moviam, sequer piscavam, pareciam não respirar, os olhos abertos miravam intensamente todo o espaço. Apesar de suas peles opacas, de não movimentarem-se, de parecerem inanimados exteriormente, percebíamos naqueles corpos uma energia tão forte que era capaz de adensar todo o entorno. Pareciam corpos mortos, embalsamados, contudo, a forte energia em seu interior vazava por todo o local e chegava até nós. Aquela energia, muito densa, concreta quase, nos ligava quase que fisicamente àqueles corpos imóveis. Não conseguíamos dizer nada, sequer nos olhávamos. Senti nitidamente Oxalá, orixá que compõe meu orí, encostar em mim e eu quase virar o santo⁴⁷. O ar estava de uma densidade que eu, se poeta fosse, diria poder cortá-lo a faca.

⁴⁷ A expressão “encostar” refere-se à percepção do neófito de ter o orixá presente no corpo, mas não totalmente incorporado. O neófito continua a comandar suas ações cotidianas, mas com a forte sensação da “presença” do orixá. “Virar no santo” marca o momento em que o orixá toma o controle do corpo do(a) iaô.

Ficamos ali pouco tempo, cinco ou dez minutos talvez. Sentimos que não nos era permitido ou não estávamos preparados para o que ali acontecia. Sem combinarmos, fomos devagar e em silêncio saindo lentamente de costas até chegarmos ao pátio central, depois ao beco e ganharmos a rua. Nos olhamos, nós dois tínhamos lágrimas nos olhos, ficamos em silêncio por um longo tempo...

Decerto que o que vivemos foi uma experiência mística, não performática, ainda assim aquela experiência foi um dos momentos mais intensos de utilização de energia interna a qual presenciei e, de certa forma, me esclareceu pontos de sombra em minha própria dança. Minha dança é feita da lembrança das sensações corpóreas nos momentos monásticos e das experimentações físicas que faço a partir daquelas lembranças. Voltando a Barba e Savarese, a energia manifestada através da imobilidade é atravessada e carregada por uma tensão máxima. É uma qualidade especial de energia que não é resultado de um deslocamento do corpo. Conforme esses autores “o verdadeiro mestre está ‘vivo’ na imobilidade” (Barba; Savarese, 1985, p. 88). Para o *butô*, assim como nas artes marciais, a imobilidade não significa relaxamento, ao contrário, é um estado de prontidão ao movimento que está por vir. O corpo não dança, ele é a dança.

Rufino afirma que o *terreiro* é o tempo/espço praticado e “o corpo é primeiro *terreiro*”, pois é “a partir da sua fisicalidade e de suas potências que se inventam caminhos e possibilidades” (Rufino, 2019, p. 157). Nos caminhos e possibilidades nos quais trilham o *afro-butô*, vamos entender o *ki* e o *axé* como energias semelhantes que deixam o corpo apto para a experimentação do encantamento, que sustentam a tensão necessária para fazer o corpo dançar.

Muitos *butoístas* se utilizam da energia do *ki* como estratégia para manutenção da tensão corporal. A palavra *ki* é o mesmo que o *qi*⁴⁸ (ou ainda *tchi*, na pronúncia em português),

⁴⁸ *Ki* e *qi*: ao longo do texto vou utilizar as duas grafias, sendo na forma “*ki*” sempre que me referir ao seu emprego na cultura japonesa e “*qi*”, quando estiver relacionado a cultura chinesa. Encontrei textos que também grafam a forma “*C’hi*” (textos em inglês) e também em diferentes pronúncias, podendo ser “*tchi*” ou “*qui*”, em português ou em línguas estrangeiras. O certo é pensar que todas as formas estão corretas.

tem origem na China- do *qi gong*⁴⁹- e pode ser entendida como consciência ou respiração; ou ainda mais comumente como “energia”. De acordo com a filosofia de Motiki Okada, fundador da Igreja Messiânica Mundial, pratica-se o *ki* respirando-se em três esferas de existência: o mundo físico, o mundo espiritual e o mundo divino. Para a medicina chinesa o *qi* atravessa o universo e flui através do corpo humano. Pode ser regulado através de acupuntura, massagem ou meditação. A meditação com o *ki* produz efeitos fisiológicos cujos benefícios seriam a longevidade, a boa saúde, o poder de curar ferimentos, além de ferir oponentes e quebrar objetos- o que torna consideravelmente importante o seu emprego nas artes marciais orientais. Conforme Ronald Holt, os sistemas meditativos são muito influentes no desenvolvimento das artes marciais, sendo o cultivo do *qi* parte vital dos sistemas meditativos asiáticos”. Ele define *qi* como uma “ponte de energia que conecta o corpo físico/essência ao corpo espiritual” (Holt, 2001, p. 262). Keneth Kushner descreve o *ki* como “uma força propulsora básica do Universo, a energia universal da qual toda matéria e toda vida são feitas” e também “a força propulsora que se esconde por trás da consciência”, sendo chamado de “energia psicofísica” por conta disso (Kushner, 1988, p. 109). O *ki* circula por todo o corpo, está constantemente em intercâmbio com o cosmo e, ao entrarmos em harmonia com ele, sua força pode ser percebida por outras pessoas. Aslan afirma que todos somos dotados de “um corpo espiritual” e este corpo fluido, ao trocar o *ki* com o ambiente imediato, desfaz qualquer distinção entre interior e exterior, logo, em vez de “termos” um corpo, “somos” um corpo (Aslan, 2004, p. 20).

O ator japonês Yoshi Oida em seu livro “O ator invisível” prefere se referir ao “*hara*” (barriga em tradução literal), um centro de força localizado abaixo do umbigo. Segundo ele, este centro de força supera a noção de um lugar físico, é o “núcleo de todo *self*”, o “sentido de conexão com o mundo e o universo” (Oida, 2001, p. 35). Para ele é impossível praticar qualquer tipo de disciplina física ou espiritual sem fortalecer o *hara*. Através do *hara* é possível acumular energia interna, o que nos mantém bem equilibrados e fisicamente centrados. Na sua concepção, “um bom ator deve ser fisicamente estável, não rígido como uma árvore, mas flexível como água” (Oida, 2001, p. 53). Lembremos aqui que- assim como

⁴⁹ O *Qi gong* (ou *tchicum*, como pronunciado em português), prática da medicina tradicional chinesa e também utilizado nas artes marciais, é um conjunto de exercícios que integra mente e corpo. No Brasil é considerado uma Prática Integrativa e Complementar (PIC), oferecida pelo SUS em muitos municípios.

o trinômio bater-cantar-dançar para as culturas afrodiaspóricas- ao pensar as artes cênicas japonesas devemos levar em conta de que não existe separação entre teatro, dança e música; logo, sempre que Oida se refere ao ator ele está falando do artista em performance cênica. Kushner reforça as conotações psicológicas e espirituais do *hara*. Conforme ele explica, dizer que alguém “possui *hara*” é o mesmo que dizer que a pessoa é segura e equilibrada tanto física como psicologicamente. Do ponto de vista físico, com o centro de gravidade deslocado para a parte inferior de corpo, é muito mais difícil derrubar uma pessoa com o “*hara*” alerta- como os lutadores de sumô, por exemplo- do que um ocidental que tem o centro de gravidade localizado no peito. O equilíbrio fica prejudicado na postura ocidental, com mais peso em cima, devido a tensão muscular na parte superior do corpo (Kushner, 1998, p. 21). Neste sentido, é possível perceber que as pernas arqueadas no butô, os deslocamentos e transferências de peso, têm mais relação com o trabalho intenso do *ki* e da consciência do *hara* que propriamente a simples tentativa de mimetizar “o corpo do japonês nos campos de arroz”, conforme uma análise apressada possa deixar entender o senso comum. Do ponto de vista psicológico, a consciência do *hara* traz equilíbrio emocional, amplia o sentimento de coragem e a capacidade de lidar com a adversidade com segurança e dignidade. Dizer que alguém tem *hara*, é o mesmo que dizer que alguém tem bom coração, afirma Kushner, como também dizer que a pessoa tem força. Fazer algo com o *hara*, significa fazer com toda a sua força, dar o melhor de si (Kushner, 1998, p. 21). Kushner afirma ainda que os estudantes do Zen não concebem como metáfora esta relação entre os aspectos físicos e psicológicos do *hara*. Com a continuidade do treinamento, o praticante do Zen passa a compreender que a forma com que respira altera o seu estado psicológico:

Ele verifica que, ao ser arrebatado pela cólera ou dominado pelo medo ou pela ansiedade, sua respiração torna-se rápida e pouco profunda. A pressão na parte inferior do abdômen se reduz e o seu centro de gravidade eleva-se na direção dos ombros. Ele se torna fisicamente menos estável. Ele também aprende a controlar suas reações emocionais por meio do controle da respiração. Através da respiração adequada, ele passa a ser capaz de conservar o equilíbrio emocional em meio à adversidade (Kushner, 1998, p.22).

À maneira dos praticantes de artes marciais, algumas butoístas- como Yumiko Yoshioka, Juju Alishina e Saga Kobayashi- preferem em suas aulas⁵⁰ se referir ao *tanden* em

⁵⁰ Relato aqui a forma como ouvi as próprias mestras explicarem o *tanden* em diversos workshops em diferentes lugares e épocas.

vez de mencionar o *hara* como faz a maioria dos artistas cênicos. O entendimento de *tanden* vai além da noção de um lugar físico. O *hara*, que significa barriga, estaria num ponto abaixo do umbigo, enquanto o *tanden* é mais interno e estaria num ponto central entre o umbigo e o ânus. Embora fisicamente só consigamos tocar o *hara*, sob o ponto de vista de energia, tanto o *hara* como o *tanden* são passíveis de serem estimulados, sensibilizados, massageados, exercitados, excitados, ativados. De acordo com Vera Lucia Sugai, o *tanden* nos proporciona qualidades excepcionais que extrapolam os cinco sentidos, provoca a criatividade e mobiliza nossos recursos criativos. É possível desenvolver toda a sua potencialidade ao trabalharmos o *hara*, a sede da nossa “Energia Ancestral” (Sugai, 2000, p. 44).

Todas essas definições a respeito do *ki*- e suas derivações *hara* e *tanden*, como “moradas” de energia- nos levam a pensar no “axé”, a forma como entendemos “energia” nas religiões afrodiáspóricas. Impossível para nós macumbeiros dissociarmos o axé- plantado, cultivado e recebido no terreiro- da sua presença e ação na vida cotidiana. Impossível, também, não relacionarmos axé e *ki* como semelhantes energias propulsoras não só de movimento, mas de toda a existência: As duas energias estão constantemente em trânsito entre o mundo visível e o mundo invisível, são entendidas como forças vitais e devem ser cultivadas pelos indivíduos. Ambas são percebidas no corpo em diversos momentos e variadas ações.

Ao discorrer sobre axé, a antropóloga Juana Elbein dos Santos, aponta que o termo em nagô determina “a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de toda coisa” (Elbein dos Santos, 2012, p. 40). Ela nos diz que o axé põe todo o sistema em movimento, pois, ao mesmo tempo em que impulsiona, é realimentado pela prática litúrgica. O axé é o princípio que torna possível o processo vital, sem ele a existência estaria paralisada, sem qualquer possibilidade de realização. Ele permite o acontecer e o devir. Contudo, não se trata de uma força que apareça espontaneamente, deve ser cultivada e transmitida. A transmissão se dá tanto por meios materiais quanto simbólicos, continua ela. Através de diversos rituais o axé é “plantado” no terreiro, onde ele se expande e se fortifica, a partir das combinações das qualidades e significações de todos os elementos que compõem a egbé, a comunidade de santo. Logo, o axé do terreiro é coletivo, composto pelo axé de cada orixá, pelo axé de cada membro do terreiro e o axé dos antepassados. Em seu dinamismo, como toda

força, ele pode diminuir ou aumentar, por isso deve ser cultivado constantemente (Elbein dos Santos, 2012, p. 41). Rufino corrobora a ideia de axé como uma energia viva- não estática- que fundamenta o acontecer, o devir. O axé é transmissível e acumulável. Estando em constante trânsito, pode tanto promover o encantamento ao ser conduzido para a potencialização do ser/saber como também sofrer o desencante ao perder potência por falta de circulação, troca e multiplicação (Rufino, 2019, p. 67). O teólogo Volney Berkenbrock afirma que o axé dinamiza tanto os seres humanos quanto a natureza; sendo uma força vital, mantém a ordem a cósmica e está relacionado tanto com o indivíduo quanto com a comunidade. O axé ao mesmo tempo responsável pelas “pequenas coisas do dia a dia”, assim como pelas “grandes decisões da vida”. Segundo ele, “sem a força do axé, tudo seria paralisado”. O axé é a força que tudo atravessa, movimenta, dinamiza, possibilita. É o que viabiliza a relação e o contato da humanidade com os orixás. É combustível para harmonia e equilíbrio, acrescenta Berkenbrock, objetivo e resultado da ligação entre seres humanos e orixás, entre orum e aiyê (Berkenbrock, 2012, p. 259-260).

Até aqui percebemos axé e *ki* como energias semelhantes, com procedimentos para sua obtenção, manutenção e transmissão bastante aproximados, embora tais conceitos fossem criados em continentes e culturas distintas. Mas como se dá o entendimento destas energias no corpo? Como elas operam no movimento do indivíduo? Como elas se transformam em dança?

Voltando a Rufino (2019) e pensando em meu corpo-terreiro, vou descrever, a título de exemplo, como entendo as tensões provocadas pelo axé no meu corpo quando estou em transe e como levo estas sensações para dança uma vez que a maneira como me relaciono com meu corpo é marcada pela minha vivência no terreiro.

Pois bem, sou iniciado no omolocô e meu orixá de cabeça é Xangô. Completam meu orí, Oxalá e Iemanjá. Durante o transe percebo fisicamente cada um deles de forma diferente: Quando viro no Xangô primeiro sinto um forte calor no meu peito, na altura do plexo solar, começo a sentir ali uma espécie de vibração que vai paulatinamente aumentando e se espalhando pelo corpo em forma de espiral até explodir o movimento com um vulcão que entra em erupção, só então o orixá solta seu brado começa a dançar. Quando viro no Oxalá a sensação é oposta: primeiro sinto um leve calafrio por todo o corpo, a sensação é de que o corpo fosse ficando transparente e, muito lentamente, a coluna vai se dobrando desde a base do crânio até a lombar e só então o orixá começa a se movimentar. Com Iemanjá a sensação

também se inicia na coluna, porém num movimento ondulatório, como que serpenteando desde a sua base no cóccix até o alto da cabeça. Muitas vezes tenho a sensação de que a minha coluna atravessa o crânio e se prolonga em direção ao espaço. Sinto meu corpo morno, disforme, como tivesse se transformado em água. Os três orixás também apresentam formas diferentes de bradar o ilá, o som emitido no momento em que o orixá toma o corpo do iniciado. Os processos com o transe ao virar nos guias⁵¹- Exu, Baiano, Preto Velho, Caboclo, Boiadeiro, Marinheiro, Erê etc.- também apresentam dinâmicas semelhantes, mas cada um de um jeito específico, que não descreverei para não me alongar demais. O importante aqui é entender como operam em meu corpo as diferentes sensações físicas provocadas pelo axé e como as transformo posteriormente em dança. Tais sensações ficam no corpo mesmo após o transe e, em muitas vezes, se prolongam por vários dias. Ao contrário do que se imagina, o rodante não fica inconsciente durante o transe. Não é como se sua consciência fosse apagada e no lugar dela ocupasse a consciência do orixá. Há uma convivência mútua. Conforme explica Gisele Cossard, antropóloga e famosa ialorixá do Rio de Janeiro, iniciada por Joãozinho da Gomeia, existem dois estados de consciência justapostos que se alternam:

Existe na *iaô* a justaposição de dois estados paralelos: o estado normal, consciente e o estado de transe, inconsciente, considerado divino. Mesmo quando a iniciada está desperta e consciente, sua segunda personalidade, inconsciente, a que diz pertencer ao *orixá*, continua a pensar, a agir, observar e influir sobre sua vida e os demais humanos. No subconsciente se encontra criado e plasmado um segundo eu muito coerente e muito extenso (Cossard, 2011, p. 134).

Desta forma, mesmo que aquelas sensações físicas não permaneçam no meu corpo após o transe (isso também acontece), continuo tendo a consciência e a lembrança de como senti meu corpo durante o ritual. Continuo entendendo o axé em mim de forma física e metafísica, da mesma forma como os praticantes de zen entendem o *ki/hara/tanden*. É esse entendimento físico/metafísico que produz o movimento/tensão desde o interior do meu corpo, que vaza para e parte externa e ocupa o espaço da performance.

⁵¹ Algumas tradições que cultuam entidades além dos orixás, como a umbanda e o omolocô, diferenciam “incorporação” - relativo aos orixás, como energia que se manifesta do interior do ser para o exterior- de “excorporação” - relativo as entidades, como energia que se manifesta de fora para dentro do corpo. Pertencente a tradição do omolocô, comungo desta percepção, contudo o importante para a pesquisa é a memória das sensações físicas percebidas no transe e a fisicalidade do axé.

O transe é um momento muito especial de conexão com o divino, em que o sujeito está totalmente entregue ao imponderável, existe em diferentes religiões e faz sentido somente no espaço religioso. Nas religiões afrodiáspóricas é o transe que possibilita o orixá dançar. É neste momento que o axé do orixá está concretamente presente no corpo do iniciado e as reações físicas- movimento- estão intimamente ligadas as tensões/axé que o orixá provoca naquele corpo. Como dito anteriormente, no butô não existe o transe. O butoísta reproduz a memória das sensações físicas que teve em experimentos na natureza, em suas lembranças, em suas fabulações de como seu corpo se lembra de sensações anteriores a sua vida terrena- como no útero, por exemplo. No afro-butô, o performer igualmente não dança em estado de transe, mas a partir da memória das sensações físicas/metafísicas que teve quando experimentou (se experimentou) tal estado. No caso de o performer não ser iniciado, existem outros procedimentos sensíveis que auxiliem sua performance, os quais explicitarei no quarto capítulo; contudo é importante que tal performer tenha um considerável entendimento do que seja o orixá, suas relações com a natureza, a dança deste orixá- como e porque dança, além das relações do seu próprio corpo com as energias do orixá.

2.2- Posso não conhecer a morte, mas ela me conhece⁵² - o colapso do corpo como um apontamento para a vida: começo, meio, começo⁵³.

Pai José, um Preto Velho⁵⁴ que trabalha no omolocô, para explicar a morte uma vez nos contou este itan: Foi Olorum, o criador de todas as coisas, quem deu a Oxalá a missão de criar a humanidade para que ela povoasse o aiyê (a terra). Todos os materiais que Oxalá utilizava para fabricar o ser humano não davam certo: o homem feito de ar como Oxalá se desfazia antes mesmo de ser terminado. O homem feito de fogo se consumia e consumia tudo ao seu redor. O feito de madeira era muito duro e mais ainda era o de pedra. Oxalá ainda

⁵² Hijikata em “Vento Daruma”

⁵³ Nêgo Bispo em “A terra dá, a terra quer”

⁵⁴ O Preto Velho Pai José tem a função de ensinar as crianças do Cazuá de Vó Redonda, minha casa, onde escutei pela primeira vez esse itan, ainda quando era abian. Aqui descrevo uma adaptação do mesmo itan de Oxalá narrado por Reginaldo Prandi (2001) e Luiz Antônio Simas (2013).

tentou fabricar o homem com o azeite de dendê, água, folha, vinho de palma e nada de dar certo. Concha, conta, obi, algodão, ferro, cobre, experimentou uma infinidade de materiais. Qualquer material que ele utilizasse, fracassava. Foi então que Nanã, a velha senhora, emprestou a Oxalá a lama original, do fundo de sua lagoa. Com a lama, a própria matéria de Nanã, Oxalá modelou e criou o homem. Mas os mais velhos contam que foi Olorum quem soprou o *emi*, o sopro da vida, no boneco de lama e o homem caminhou e povoou o *aiyê* com a ajuda de todos os orixás. Porém a lama de Nanã estava acabando, os filhos dos casais não poderiam nascer e a terra cairia em tristeza profunda por não poder ser mais povoada. Depois de consultar todos os orixás e sem encontrar alternativa, para que não se interrompesse o processo de criação da humanidade, a solução dada por Olorum foi estabelecer um ciclo: depois de algum tempo vivendo no *aiyê*, os humanos deveriam ser desfeitos e deveriam retornar à lama original e assim, com a matéria restituída, novos homens poderiam ser moldados. Mas a quem seria dada a tarefa de se retirar do sopro vital e conduzir os homens e as mulheres à lama primeva? Não seria fácil retirá-los do convívio da família, dos amigos, da aldeia. Para tão árdua função o único a oferecer-se foi Iku- a morte. A partir daquele dia, Iku virá ao *aiyê* continuamente para reclamar os homens e mulheres que devem retornar ao orum. Contudo, Iku só irá retirar o sopro da vida daqueles que Olorum permitir. Contam ainda os mais velhos que ao ver os homens e mulheres serem devolvidos à lama, Nanã chora, e assim suas lágrimas amolecem mais ainda a matéria-prima primordial facilitando a modelagem de novos seres. Desde então Iku é o único orixá que tem a honra de baixar na cabeça de todas as pessoas que passaram pelo *aiyê*. A morte apresenta-se, então, como a possibilidade de novas vidas. É por isso que no axexê, o ritual fúnebre, canta-se em homenagem a Iku.

Embora pensemos na morte como um marco de finitude, para as culturas afrodiáspóricas ela apenas marca a passagem da existência individual no *aiyê* (mundo visível) para a existência coletiva no *orum* (mundo invisível). O axé individual não desaparece, passa a integrar o poderoso axé da comunidade. O *ará* (corpo), modelado por Oxalá a partir da lama primordial, volta a integrar a terra. “A terra dá, a terra quer”, conforme o título do livro de Nêgo Bispo (2023) onde ele elimina a ideia de fim e afirma a circularidade da existência na expressão “começo, meio e começo”. Circularidade também entendida por Elbein dos Santos:

Para o Nagô a morte não significa a extinção total, ou o aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterrorizam. Morrer é uma mudança de estado de plano de existência e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica

social. Sabe-se perfeitamente que Iku deverá devolver a *Ìyá-nlá*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual o indivíduo foi encarnado; mas cada criatura ao nascer traz consigo seu *orí*, seu destino. Trata-se, portanto, de assegurar que este se desenvolva e se cumpra. Isso é válido tanto para um ser, uma unidade (uma família, um terreiro etc.) quanto para o sistema como sua totalidade. A imortalidade, ou seja, o eterno renascimento de um plano para o outro deve ser assegurado. (Elbein dos Santos, 2012, p. 253).

O sentimento de perda, de desaparecimento do ente querido, não existe na *egbé*; pois todo o terreiro estará mobilizado na manutenção do *axé* individual e coletivo. A passagem do *aiyê* para o *orum* é marcada pelo *axexê*, um complexo ritual fúnebre. Tendo a *egbé* observado todas as etapas do ritual do *axexê*, o ser passa imediatamente para a condição de ancestral e será venerado e respeitado, continua Elbein dos Santos. Para ela o importante é destacar o significado de redistribuição e restituição de *axé* a partir da dinâmica das transformações de existência individualizada (no *aiyê*) em existência genérica (no *orum*), através da infinita sucessão entre morte e renascimento. “Quanto mais a vida de um ser humano terá sido útil e profícua para a comunidade, mais seu *axé* será poderoso” (Elbein dos Santos, 2012, p. 263). Rufino nos lembra que “combater o esquecimento é uma das principais armas contra o desencante do mundo”, para ele a ancestralidade se traduz como um importante elemento que reforça a invenção e a defesa da vida. A sabedoria dos ancestrais, na sua visão, emerge como práticas de saber que, ao serem invocadas, mantêm viva a ideia de “presença” dos nossos ancestrais (Rufino, 2019, p. 15-16).

Como já foi dito, o *butô* surge não a partir de práticas originadas em crenças e/ou manifestações populares- Hijikata em muitos momentos faz questão de afirmar isso; mas a partir da cosmologia dos seus criadores, contrastantes entre si, uma vez que Hijikata diz ter aprendido a dançar com a lama e o vento de Tôhoku enquanto Kazuo Ohno localiza a origem de sua dança no útero materno. Logo o *butô* pode ser entendido como uma confluência entre terra (Hijikata) e céu (Ohno). Decerto que tais cosmologias, muito específicas, são geradas a partir da vivência cultural de ambos num período do Japão que luta por manter sua identidade ao mesmo tempo que está ávido pelo novo (Ocidente). Ocorre que o *ethos* cultural japonês está arraigado de práticas budistas e xintoístas que refletem a reverência aos antepassados, a ancestralidade e a ideia de que os mortos são eternamente protetores dos vivos, mesmo entre os que se assumem devotos de outras religiões (como Ohno, cristão) e os que se declaram absolutamente não-religiosos (como Hijikata, agnóstico). As práticas sincréticas estão

presentes na cultura, no *modus vivendi* japonês mesmo entre aqueles que não têm consciência disso.

No Xintoísmo, a morte é percebida como uma transição para um novo estado de existência e não o fim definitivo. Para continuar sua jornada, a alma do morto se une a um *kami* no mundo espiritual. O respeito e reverência aos ancestrais é fundamental. O professor de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Richard Gonçalves André, afirma que desde sua introdução no Japão, o budismo foi sincretizado com elementos do culto xintoísta aos *kami* e os ancestrais tornaram-se entidades protetoras do lar. Segundo ele, as transformações das práticas budistas desde seu surgimento na Índia, passando pela China até chegar ao Japão; antes de constituir uma degradação da crença, assinalam a dinamicidade da religião ao ser ressignificada constantemente em diferentes regiões do mundo. (André, 2018, p. 26). O budismo desenvolvido no Japão é alicerçado na ancestralidade. Os mortos são cultuados nos templos e nas residências defronte a um oratório onde são oferecidos alimentos, bebidas e objetos que o antepassado apreciava quando em vida, como arroz, saquê, água, brinquedos (para as crianças) etc. Eles também retornam da “Terra Pura” (o outro mundo) em certas épocas do ano, como no Obon Matsuri, festival dedicado aos mortos, onde são cultuados por meio de oferendas, música e dança. Isso, segundo André, constitui um paradoxo uma vez que os mortos ao mesmo tempo que habitam a Terra Pura, também estariam nas casas para protegerem a família (*Ibiden*, p. 25). Semelhante ao axexê, também desenvolvido com rituais durante vários dias nas religiões afrodiáspóricas, os ritos funerários budistas são realizados diante do oratório a cada sete dias durante sete semanas até que o familiar se torne um ancestral (*senzo*) que então protegerá a família. As oferendas, na visão de André, seriam o pagamento pela proteção e quase que literalmente alimentariam o ancestral (*Ibiden*, p. 14).

O *butô* de fato não é uma prática budista (ou xintoísta, candomblecista etc.), mas é importante para a sua prática “a integração corpo e mente”, conforme explica Greiner (Greiner, 2019, p. 301); portanto entender as semelhanças entre o *ethos* cultural japonês e o brasileiro em relação as percepções sobre morte e renascimento, os possíveis trânsitos entre o mundo visível e o invisível, nos dá subsídios para alicerçar a confluência afro-*butô*. Para Katja Centonze (2019) o *butoísta* enfrenta a própria mortalidade no palco. Ao deixar sua irmã morta habitar (dançar) dentro de seu corpo, Hijikata- que clama sua dança como um cadáver em pé desafiando a vida, permite que os gestos dos mortos “morram” novamente dentro de

seu corpo e, assim, os que já morreram possam morrer repetidamente desafiando a vida. A ideia de presença do morto está mais viva que o próprio dançarino:

Os mortos podem se tornar mais presentes ou vivos do que o próprio dançarino, como se ditassem o movimento. Eles são companheiros do ato performático. O defunto é um corpo que se move dentro do dançarino, cujo próprio corpo é estranho ao próprio dançarino. Levando à cena a unicidade contraditória da vida/desejo e morte, o falecido se levanta, senta-se, enquanto o corpo estranho se opõe, ou se compara com os movimentos dos mortos quase que automaticamente (Centonze, 2019, p. 44).

Não é possível perceber a dor da perda ou o luto nas danças de Hijikata e Kazuo Ohno, afirma a pesquisadora. Ao contrário, embora sejam danças diferentes entre si, ambas denunciam a presença- ou a fisicalidade- da pessoa morta. Tanto Hijikata quanto Kazuo Ohno incorporam cadáveres femininos sem apagar completamente sua parte masculina (Centonze, 2019, p. 45). Embora não estejamos falando de um estado de transe no *butô*- repetindo o que já foi dito, para que fique claro- neste ponto é possível fazer um paralelo com a dança do(a) *iaô* incorporado(a) no *orixá*; onde Cossard, já citada anteriormente, explica a justaposição de dois estados paralelos durante o transe. Independente do gênero do(a) *iaô*, conseguimos perceber as características do *orixá* incorporado.

Conforme Centonze, morte e desejo são princípios fundadores do *butô*, o “*nikutai*” (corpo de carne), denuncia o corpo como local de protesto e subversão, flutuando continuamente entre os estados de vida e morte, presença e ausência.

Hijikata desentranha e eviscera o corpo e a dança, mostrando o risco que eles implicam e o quão perto eles estão da morte. Em seu desafio ao teatro e à dança, ele empurra a dimensão não humana em performance para os extremos e investiga, intelectual e coreologicamente, processos para os quais o dançarino, ou experimentador, começa a animar o inanimado e tornar inanimado o animado. Em sua dança, o cadáver se destaca como protagonista. Indo para além da dramatização e do propósito religioso, o corpo é vivido em seu colapso fatal. (Centonze, 2019, p. 32-33)

Logo, a dança reflete o estado de tensão entre estar morto ou/e vivo, entre morrer e (re)viver infinitas vezes na cena. Muito jovem para ser convocado para a guerra, Hijikata trabalhou na fabricação de armas em Akita. Seus irmãos, ao contrário, partiram todos com o exército japonês e jamais retornaram. Como descreve em “Vento Daruma”, seus irmãos ao partirem ficaram vermelhos ao beberem o saquê oferecido pelo pai e quando voltaram eram cinzas em urnas funerárias. “Eles foram vermelhos e voltaram cinzas” (Hijikata, 1985). Nourit Masson-Sekiné me contou numa de nossas longas conversas em sua casa em Strasbourg, em 2006, que Kazuo Ohno costumava vestir o uniforme de seus companheiros mortos nos

campos de batalha e dançar um réquiem em sua homenagem. O mestre, muito antes de pensar uma dança associada a ideia de morte/vida, já se sentia em dívida com o sacrifício e a presença constante dos que já haviam partido deste nosso mundo visível.

O corpo definhado de Hijikata no final dos anos 1960, impulsionado pelo emagrecimento, pela fraqueza e debilitação- que também pode ser interpretado como um corpo contaminado ou híbrido- é, na visão de Centonze, uma crítica a próspera e higienizada sociedade japonesa do pós-guerra, além de um contraste com a ideia de corpo saudável proposto pelo *Körperkultur*⁵⁵ alemão. Ela também chama atenção para “a dança do *nikutai* reduzida a pele e osso” - que considera estar na raiz dos costumes folclóricos japoneses, visíveis em “Hôsôtan” (História da varíola), criação de 1972 (Centonze, 2019, p. 43).

O butô chegou aos olhos do Ocidente via Kazuo Ohno, o grande acontecimento do Festival Internacional de Teatro de Nancy, na França em 1980⁵⁶, que apresentava-se pela primeira vez fora do Japão com sua obra magna “Admirando La Argentina” e também “Ozen: o sonho de um feto” (Ozen: mata wa Taiji no yume). A fantasmagórica imagem do mirrado corpo nu de um homem velho causaria um impacto imenso no público e na crítica. A plateia, ainda sem saber exatamente o que era butô, esperava uma dança vigorosa em homenagem a uma intensa bailarina de flamenco. Havia, é claro, muita potência e vigor no espetáculo que a plateia de Nancy assistiu- as primeiras críticas, talvez influenciadas pelos *press releases*, descreviam como a sensação da explosão da bomba atômica; mas muito além disso, de acordo com Peretta, “seu corpo nu e franzino colocou em cena a velhice e a decomposição da matéria, enquadrados no interior de uma narrativa que extrapolava os limites de uma autorreferencialidade e desfazia-se em sentimentos de amor e gratidão” (Peretta, 2015, p. 122). A interrelação entre vida e morte é inerente ao útero materno, que é fator embaixador da poética de Kazuo Ohno; como explica ainda Peretta, a mãe “caminha para seu fim enquanto

⁵⁵ *Körperkultur*: cultura do corpo saudável muito difundida pela dança moderna e pela educação física alemã em meados do Século XX.

⁵⁶ Sylviane Pagés dá conta de que a França havia assistido butô anteriormente em 1978 via ex-discípulos de Hijikata, como Ko Murobushi, Carlota Ikeda e Yoko Ashikawa, além de Min Tanaka, por ocasião da exposição “Ma, espace-temps du Japon”, no Musée des Arts Decoratifs em Paris. Porém as apresentações, apesar de chamarem bastante a atenção da crítica especializada, alcançaram um público muito mais reduzido que Kazuo Ohno em Nancy, pois eram dirigidas a plateias muito pequenas, situadas muito próximas dos dançarinos dispersos em meio a exposição (Pagés, 2015, p. 27).

gera uma nova vida” (Peretta, 2015, p. 122). Ao mesmo tempo em que marca a separação da conexão biológica com a mãe, o nascimento marca uma existência independente. O contraste entre morte e vida produz a tensão definidora do *butô* dançado por Kazuo Ohno (*ibidem*, p. 123).

Voltando a Centonze, ela aponta que o *butô* engloba diferentes estágios da morte, subverte as leis coreográficas e institui estados antiestéticos e grotescos do corpo. A morte é experienciada pelo bailarino, que enrijece o corpo desafiando a imobilidade, sem um começo ou um fim. Em sua imobilidade ativa, ele rompe com as leis físicas que associam vida ao movimento e morte a imobilidade. Na coreografia de *Kinjiki*, por exemplo, o único comando dado a Yoshito Ohno era de que ele endurecesse o corpo o máximo possível. Este corpo que dança como se estivesse dentro de uma pedra, inflexível, que dificulta a evolução no espaço, essa “fisicalidade pétrea”, como define Centonze, se apresenta como uma declaração da morte para a dança. O quadro se inverte ante a afirmação de que imobilidade é dança. “O paradoxo de vida e morte se realiza no palco, desde que o sangue do dançarino imóvel circule e seu coração bata” (Centonze, 2019, p. 36-37).

Na gira, dançamos para mostrar aos deuses que ainda estamos vivos. Para Viala e Masson-Sekiné, dançar é o mesmo que “estar” no cosmos e ao mesmo tempo conter o cosmos em si mesmo (Viala *et* Masson-Sekiné, 1988, p. 17). Muito ainda vamos ouvir, ler, ver as associações do *butô* com a morte. Sem a ideia de morte o *butô* não existiria. Em muitas de suas definições estão expressões como “colapso do corpo”, “corpo esgotado”, “dança da morte”, “dança da escuridão⁵⁷”, “o corpo no limite da crise⁵⁸”. Todas essas definições estão corretas, mas o que vemos em cena não é a morte como ideia de finitude, o fim espelhado no corpo imóvel, ao contrário, o que presenciamos a cada performance é a vida se desenvolvendo, muito além da estagnação estática, em sua plena potência. Uma chama que se extingue e se incendeia constantemente, infinitas vezes. “Começo, meio e começo” (Bispo, 2023). No *butô* o colapso do corpo se traduz num apontamento para a vida.

⁵⁷ “Butoh: dance of Darkness”, documentário de Edin Velez lançado em 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ENbnfn2NRqY>

⁵⁸ “Butoh, body on the edge of crisis”, documentário de Michael Blackwood lançado em 1990”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RBQXebxE8_Q

Iniciei este subcapítulo com um itan sobre a origem da morte, não posso me furtar a encerrá-lo com um itan que relaciona morte e dança⁵⁹:

Contam os mais velhos que em certa ocasião a ambiciosa morte, Iku, colocou armadilhas em todos os caminhos para devorar os seres humanos antes de chegado o momento deles morrerem. Os humanos seriam devorados além da conta. Nenhum sacerdote, curandeiro, bruxo, adivinho era capaz de impedir que os humanos morressem antes do tempo. Nenhum orixá era capaz de deter Iku. Ante a impossibilidade de todos os orixás de vencerem as artimanhas de Iku, foi solicitado que os Ibejis- os orixás meninos, filhos gêmeos de Xangô e Oxum- que com sua esperteza assumissem a missão. Os Ibejis, conversavam, pensavam, discutiam. Discutiam, pensavam, conversavam; mas não chegavam a um acordo de qual era o melhor plano para enganar Iku. Depois de muito baterem em seus tambores, presente que ganharam de Iemanjá, sua mãe adotiva, tiveram uma ideia interessante: um deles foi tocando o tambor pela trilha onde Iku havia instalado suas armadilhas mortais, o outro acompanhava o irmão de longe, escondido no mato. O menino tocava tão bem o tambor, com tal maestria, com tanta alegria, com tanta imaginação que Iku ficou extasiada. Não querendo a morte de tão excelente tocador de tambor, Iku mostrou onde ficavam todas as armadilhas. Arrebatada por tão belo ritmo, Iku começou a dançar freneticamente. Logo que o tocador se cansava, o irmão escondido no mato o substituíam sem que Iku percebesse e o primeiro tocador podia então descansar igualmente escondido. Assim se mantiveram por muito tempo, um irmão substituindo o outro na tarefa de distrair Iku. Embevecida com o que incessantemente ouvia, Iku não conseguia parar de dançar, mesmo estando muito cansada. E os gêmeos seguiam trocando de posto na batida do tambor, um depois do outro. O ritmo era cada vez mais contagiante. Esgotada, mas sem conseguir abdicar de dançar tão maravilhoso ritmo, Iku então implora para que o tambor silencie. Seu corpo já não suportava mais aquela dança. Era preciso silêncio para que Iku descansasse. Então um pacto foi proposto: a música pararia, mas em troca Iku retiraria todas as armadilhas e jamais as colocaria de volta. Sem escolha, Iku aceitou a derrota da contenda. Os Ibejis salvando os homens, venceram a morte e assim ganharam fama de poderosos, pois brincando conseguiram um feito que nenhum outro orixá jamais conseguira.

⁵⁹ Adaptado do itan descrito por Prandi (2001).

2.3- O corpo é o primeiro terreiro: encruzilhando o *Ma*.

Neste trabalho já foi dito que o corpo, obra de arte de Oxalá, suporte de saberes e memórias, é o primeiro terreiro (Simas; Rufino, 2019), que a noção de terreiro pode ser expandida para além do espaço físico do sagrado (Elbein dos Santos, 2012 e Rufino, 2019), que o terreiro é o tempo-espaço onde o saber é praticado (Simas; Rufino, 2019), que terreiro é todo lugar onde se risca um ritual (Simas, 2020) e que, portanto, o palco é também terreiro uma vez que em qualquer espetáculo um ritual se instaura. Para além disso, o corpo do bailarino é ao mesmo tempo terreiro e palco; e a performance é o rito que ele celebra. Refiro-me aqui ao ritual cênico que, ainda que empreste a visualidade e a corporalidade do ritual religioso, ainda que se proponha igualmente ao encantamento do mundo, de maneira nenhuma busca mimetizar o ritual religioso. Ambos têm objetivos diferentes e acontecem em templos diferentes. Contudo, para que se estabeleça um ritual é necessário que todos os presentes-performer e plateia- estejam implicados numa mesma sintonia, num mesmo interesse, numa mesma experiência, numa mesma vibração, num mesmo campo energético. A ligação palco e plateia há de ser concreta, todos devem se sentir parte do mesmo universo no instante em que se realiza a performance. Não há de haver distanciamentos, quebras, *gaps*, espaços, vácuos, entre um e outro. O espaço físico do teatro e a plateia são tão parte do ritual cênico quanto o performer. Tal unidade, para nós macumbeiros, é intermediada pelo axé. Quanto maior e mais forte for o axé da performance, mais intensa vai ser a experiência.

Para os japoneses existe o conceito “*Ma*”, o tempo-espaço “entre” os elementos. O *Ma*, é determinado por um “espaço vazio” entre dois seres, objetos, intensões, falas, sons etc., que está “preenchido” de energia. Não existe palavra fora da língua japonesa que possa traduzir o *Ma* e tal conceito é bastante difícil de ser explicado para os ocidentais. Os próprios japoneses tem dificuldade de explicá-lo uma vez que o *Ma* pode ser sentido, mas não verbalizado. Ele está presente em todas as manifestações culturais: na arquitetura, nos jardins, nas artes plásticas, nas artes da cena, na música, na poesia, na língua, na comunicação, no movimento, entre a luz e a sombra, enfim, em todas as situações da humanidade e é um modo próprio do pensamento japonês.

A pesquisadora Michiko Okano, que nasceu no Japão e cresceu no Brasil, portanto com uma lógica de pensamento tanto japonesa quanto brasileira, pesquisou a presença do *Ma*

na arquitetura e no cinema, nos dá algumas pistas para a aproximação do nosso entendimento do conceito: ela nos diz que as conceituações mais frequentes se referem a conjunção espaço-tempo, ao vazio, ao silêncio ou a não-ação. O *Ma* também é relacionado à memória cultural ou pessoal, sendo considerado como uma “transmissão secreta da memória da cultura” que está enraizado no senso comum da vida cotidiana. Ela ainda aponta que alguns japoneses afirmam a condição metafísica do *Ma*, ponderando que não existe uma explicação lógica, exatamente porque o *Ma* não possui lógica. Ante a dificuldade de tradução/conceituação, em seu entendimento, o *Ma* é “um operador cognitivo que viabiliza um outro tipo de comunicação”, baseada mais na percepção que na lógica, que forja uma outra possibilidade de compreensão do mundo (Okano, 2007, p. 1-2).

A percepção de um espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, que possibilitaria a conexão com o divino é bastante antiga, remontando a formação dos povos no Japão, mas o vocábulo *Ma*, de acordo com Okano, começa a ser utilizado somente no Século XII, se popularizando entre o final do Século XVI e o XVII. Contudo, o Ocidente só vai ter conhecimento do conceito a partir de 1978 por conta da famosa exposição, realizada em Paris no Musée des Arts Decoratifs: “Ma, espace-temps du Japon”, que buscava exhibir ao olhar estrangeiro um Japão moderno, distante de estereótipos do passado. Nesta mesma exposição a dança *butô* também seria apresentada pela primeira vez no Ocidente, conforme anteriormente mencionado no rodapé da página 76. A exposição tinha como meta apresentar o *Ma* como característica da cultura japonesa, de forma acessível para a lógica da cultura ocidental. A estratégia da curadoria, comandada pelo arquiteto Arata Isoaki, era estimular os sentidos visuais, auditivos e táteis. Era necessário que o público, ao se deslocar pelo espaço expositivo, experimentasse corporalmente um espaço-tempo de forma a provocar em cadeia uma reação de sentidos. Para o curador a compreensão de tempo e de espaço no Ocidente é diferente que no Japão: “o tempo e o espaço são absolutos, homogêneos e infinitos no Ocidente, enquanto no Japão são moventes, criando uma relação entre si, em permanente estado de interdependência, emaranhados de maneira indissolúvel” (Isoaki, 1990, *apud* Okano, 2007, p. 26). A exposição apresentava uma variedade de elementos: artesanato, fotografia, instalações, concertos, representações teatrais, dança, objetos convencionais, objetos do cotidiano, corpos imaginários, projeções de filmes e vídeos. Com toda sorte de estímulos sensoriais faz bastante sentido que houvesse apresentações de *butô* em meio ao espaço expositivo. O *butô* era o que

de mais moderno e global das artes de vanguarda o Japão poderia oferecer e que ainda permanecia desconhecido de plateias ocidentais. Além disso, o *Ma* pode ser facilmente percebido na relação bailarino-espectador; sobretudo porque a dança era executada muito próxima aos visitantes da exposição.

Sylviane Pagès, que aponta 1978 como o marco inicial do *butô* na França- por consequência no Ocidente- explica que as apresentações de Min Tanaka e Yoko Ashikawa, bailarina fetiche de Hijikata, foram promovidas pelo “Festival d’Automne”⁶⁰ para serem realizadas nos quadros da exposição. O choque foi bastante grande uma vez que os bailarinos não se apresentavam na distância do palco de um teatro, mas numa enorme proximidade com o público. Os corpos nus se contorciam em meio ao público, ao alcance das mãos. Nas palavras de Pagès: “A aparição espectral da dançarina (Ashikawa) no espaço do museu suscita uma fascinação inquietante”⁶¹. Ao comentar as imagens gravadas pela reportagem da TV TF1: “Os closes do rosto contorcido e distorcido da dançarina, seus olhos revirados e pálpebras piscantes constituem para o jornalista ‘uma das imagens mais insuportáveis da morte inevitável’”⁶² (Pagès, 2015, p. 27, tradução nossa). O crítico Pierre Lartigue, também citado por Pagès, revela a violência da proposição artística do *butô* e nos dá uma dica de como a plateia percebia o conceito *Ma* ante as sucessivas metamorfoses do corpo de Ashikawa:

Quando Yoko Ashikawa surge da sombra parece um pequenino passarinho. Agachada, com o corpo escondido por um meio sino de papel de arroz, ela lentamente desliza até a extremidade mais distante da cena. Imagine, então, bem perto de você, o rosto maquiado de branco sob os cabelos escuros, os olhos semicerrados, os lábios como que sugados pela dor [...] Uma violência incrível habita tanto os gestos lentos quanto os saltos tensos e frenéticos⁶³ (Lartigue, 1978, *apud* Pagès, 2015, p. 27, tradução nossa).

⁶⁰ Festival d’Automne é um festival de artes contemporâneas mundiais que ainda é realizado anualmente em Paris durante o outono, geralmente entre novembro e dezembro.

⁶¹ “L’apparition spectrale de la danseuse dans l’espace du musée suscite une fascination inquiète”

⁶² “Les plans serrés sur le visage contracté et déformé de la danseuse, sur ses yeux révulsés et ses paupières vacillantes, contitui pour les journaliste ‘une des images parmi les plus difficilement suportable de la mort inéluctable’.

⁶³ “lorsqu’Ashikawa Yoko sort de l’ombre on dirait un minuscule oiseau. Accroupie le corps caché dans une demi-cloche de papier de riz, elle glisse a petit pas jusque sur le borde extrême de la scène. Imaginez alors tout près de vous le visage maquillé des blanc sous le cheveux sombres, les yeux mis-clos, les lèvres comme aspirées par la douleur [...] Une violence inouïe habite aussi bien les gestes lents que les bonds affarant et crispes”.

As apresentações de Min Tanaka foram igualmente impactantes. Na descrição da crítica Lise Brunel: “Tingida de preto, raspada, a pele do dançarino nu, esticada como a de um instrumento, destila suas vibrações. Os braços longos estão estendidos, tremendo até as pontas dos dedos”⁶⁴ (Brunel, 1978, *apud* Pagès, 2015, p. 27, tradução nossa). O texto de Jean-Marie Gourreau, quase pictórico, também nos transporta para a cena e, mesmo hoje, nos deixa com a sensação de ter percebido o *Ma* daquelas apresentações de 1978:

Na semiescuridão, uma cerimônia, um ritual, a atmosfera é pesada, opressiva. Min Tanaka que surgiu não se sabe de onde, dança entre nós, bem perto de nós. Seu corpo nu, tremendo ao som da flauta de bambu, nos preocupa. Sentimos sua carne obedecendo a impulsos internos. Seu próprio sangue dança, ressoando com a melodia. Min Tanaka deixou seu corpo físico para entrar em um jardim secreto que parece estar cheio de feitiços malignos. Ele não nos vê mais. Sua presença agora nos obceca. Ele parece ter adquirido poderes sobrenaturais. Um medo estranho e irracional nos devora, o medo de segui-lo, o medo de descobrir este mundo de escuridão, nos confins da vida⁶⁵ (Gourreau, 1978, *apud* Pagès, 2015, p. 30, tradução nossa).

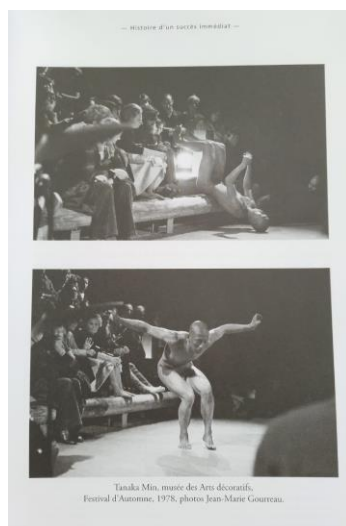


Figura 6: Min Tanaka na exposição “Ma- espace-temps du Japon”.
Foto: Jean-Marie Gourreau. Fonte: Pagès, 2015, p. 33.

⁶⁴ “Teinte de noir, rasée, la peau du danseur nu tendu comme celle d’un instrument, destille ses vibrations. Les longs bras déployés s’entend, frémissant jusqu’au bout des doigts”

⁶⁵ “Dans la semi-obscurité, une cérémonie, un rituel, l’atmosphère est lourde, pesante. Surgi d’on ne sait où, Tanaka Min danse, parmi nous, tout près de nous. Son corps nu, frémissant aux accents de la flûte des bambous nous inquiète. On sent sa chair obéir à des pulsions intérieures. Son sang lui-même danse, entre en résonance avec la mélodie. Tanaka Min a quitté son enveloppe charnelle pour pénétrer dans un jardin secret qui semble semé des maléfices. Il ne nous voit plus. Sa présence maintenant nous obsède. Il semble avoir acquis des pouvoirs surnaturels. Une peur étrange, irraisonnée nous dévore, la peur de le suivre, la peur de découvrir ce monde de ténèbres, aux confins de la vie”.

Sobre a relação do seu corpo com o espaço Min Tanaka teria dito: “Eu não danço o lugar, eu sou o lugar” (Tanaka, *apud* Baiocchi, 1995, p. 68). No mesmo ano, em janeiro de 1978, Ko Murobushi e Carlota Ikeda com semelhante repercussão também haviam se apresentado em Paris, com a criação “*Dernier Éden*” (Último Éden); desta vez num teatro, o Carré Sylvia Monfort. Após essa introdução do universo do *butô* no Ocidente, todas as matérias jornalísticas chamavam atenção para a fragilidade dos bailarinos diante da proximidade com o público, para a lentidão da dança, a exposição dos corpos nus e, principalmente, a intensidade dos movimentos mínimos e interiores. O conceito de *Ma* começava a ser percebido antes mesmo de ser explicado. Pagès chama atenção para o evidente fascínio dos críticos (provavelmente do público também), além da homogeneidade dos seus textos, que anunciavam a “intensidade da presença” (o *Ma* que não se conseguia explicar) bem como a capacidade de metamorfose corporal, o emprego de todo o corpo abrangendo inclusive o rosto nos mínimos detalhes, as dinâmicas de ritmo contrastantes, a imobilidade, os movimentos no interior do corpo, as transferências em passos deslizantes (o *suriashi*), as liberações de energia (Pagès, 2015, p. 30).

Voltando a Okano, ela classifica o *Ma* como um “entre-espço” preenchido com a energia *ki*, “preenhe de possibilidades”, passível de reconhecimento ao se concretizar no mundo existente, ao que se refere como “espacialidade *Ma*” (Okano, 2007, p. 12). No Ocidente, segue ela, a espacialidade é marcada pela perspectiva renascentista, onde o espaço vazio é desprezado e o homem é o centro do universo. No antropocentrismo renascentista o espaço e o tempo são ordenados e controlados pela razão humana. A ideia de centro está correlacionada com o poder de um observador estático com um único ponto de vista. Para ela, a perspectiva renascentista seria uma espécie de “objetivação do subjetivo”. Idealizada pelo homem dentro de uma lógica de mundo, “é uma estrutura infinita, homogênea e imutável”. A espacialidade *Ma*, ao contrário, pressupõe relação, conexão, divisão, intermediação, com uma constante noção de fronteira, “algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo” (*ibidem*, p. 15-16). Logo, a espacialidade *Ma* seria algo presente e perceptível (embora difícil de se explicar), constantemente dinâmico; o que nos leva a compará-la com os conceitos de encruzilhada (Rufino, 2019).

A encruzilhada, a boca do mundo, o que tudo come para depois regurgitar de maneira transformada, como explica Rufino, é o saber praticado nas margens, que possibilita tecnologias e poéticas para espantar a escassez e abrir os caminhos (Rufino, 2019, p. 5). Na encruzilhada, morada de Exu, o dínamo do universo, pratica-se o princípio da presença, do saber e das comunicações, intermediados pela ancestralidade. O fenômeno do cruzo, o movimento inacabado, não ordenado e inapreensível- de tecnologias, práticas, saberes, memórias, crenças- suscita a existência pendular e a condição vacilante do ser. A encruzilhada é o ponto de força, caminho de interseções e possibilidades, onde o axé de Exu aponta outras alternativas de problematização da vida da arte e do conhecimento. De acordo com Rufino, Exu é aquele que nega toda qualquer condição de verdade para se manifestar como possibilidade. Ele pode vir a ser o quiser, manifestar o que quiser (Rufino, 2019, p. 38). O cruzo promovido por Exu, apresenta-se como “atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalização, bricolagem”; mira e pratica a transgressão- não a subversão, opera “sem intenção de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo e adicioná-lo como acúmulo de força vital” (*Ibidem*, p. 18). No cruzo, aponta Rufino, as zonas fronteiriças e de conflito estão propícias ao diálogo, a compreensão mútua e a coexistência (*Ibidem*, p. 80).

Okano, que também define o tempo/espço *Ma* como uma “possibilidade”, lembra que nos conceitos iniciais de *Ma*, no sentido mítico, ele era uma representação do vazio onde “apareceria a manifestação do divino em qualquer instante do eixo temporal” (Okano, 2007, p. 13). Também uma zona fronteira, na sua dinamicidade o *Ma* igualmente propõe relação e conexão. A possibilidade ou potência para a percepção do *Ma* está relacionada à espera do instante de transição do vazio para a manifestação divina.

Patrícia Noronha, bailarina paulista que trabalhou muito tempo com a Cia. Tamanduá, dirigida por Takao Kusuno, um dos introdutores do butô no Brasil, explica o *Ma* como um estado de “estar esvaziado, de não saber, não querer saber, não querer saber fazer. Você não sabe fazer, então você tem essa disponibilidade”. Para ela, deve-se estar com o corpo disponível e exposto a tudo, as suas próprias resistências, aos riscos, aos esvaziamentos; um corpo “presente e esvaziado em sua plenitude”; “um corpo que abre espaço, que é espaço, que tem substância e vazios, crateras, buracos, espaços cheios de ar, espaços vazios cheios de energia vital” (Noronha, 2017, p. 26). Lara Dall Vieira, outra bailarina que trabalhou com Kusuno e Dorothy Lenner, numa conversa que tivemos por ocasião de uma residência com

Yumiko Yoshioka em Campinas em 2023, para me descrever como percebia a *Ma*, dizia que tinha a sensação de que o tempo ia se dilatando e a energia que existia em seu interior se fortalecia e saía através da pele, à medida que a parte central (interior) do corpo ficava cada vez mais forte. O pensamento se esvaziava, a temperatura do corpo aumentava, as mãos suavam, a percepção se refinava, até o movimento emergir irracionalmente. Sentia seu corpo se mover sem premeditação, como um vapor que se libera de uma panela quente, a partir da intensidade de energia no centro do seu corpo. Em seu processo de se relacionar com o *Ma*, ela praticava o *suriashi*, imaginando uma “bola de ferro recoberta com uma fina camada de algodão”, localizada bem no centro do seu corpo, no *tanden*. Para ela, este procedimento- que aprendeu com Ko Murobushi- é muito importante, pois permite a percepção de uma energia bastante forte (uma bola de ferro) que se manifesta na delicadeza (algodão). É de Lara uma das definições mais poéticas que já ouvi sobre o *Ma*: “não é uma pausa, é um pouso”. Para Takao Kusuno o “*Ma* é um parêntesis de suspense entre a expiração e a inspiração no qual morte e vida dão-se as mãos” (Kusuno, apud Noronha, 2007, p. 169).

A morte é uma das formas mais potentes de transferência de energia vital, o axé, como falado anteriormente. No entrelaçar de vida e morte- começo, meio, começo- a transferência de energia na coletividade se torna efetiva, a concretização do *Ma* se torna possível. As percepções de Lara Dall Vieira, o que ela sente fisicamente ao experimentar o *Ma*, são muito parecidas com o que sinto com os axés dos orixás de minha coroa. Não falo aqui do momento do transe no rito religioso, mas da memória física, de como senti as tensões transitarem no meu corpo naquele momento (já falei sobre isso mais acima e vou esmiuçar mais meu pensamento no quarto capítulo). Quando proponho encruzilhar o *Ma*, emparelhar conceitos que atravessam a humanidade no tempo-espaço de forma muito semelhante, estou fabulando uma possibilidade de se criar um tempo-espaço para a cena em que a performance permita a experiência total desta sensação de “presença”, tão cara para as artes da cena contemporânea e sentida nas performances de butô, nas danças dos orixás durante a gira, na troca intensa de energia ki/axé entre performer e plateia. Estar na encruzilhada ou experimentar o espaço-tempo *Ma* significa habitar um lugar multidimensional, com infinitas possibilidades. Ao preencher de energia o espaço vazio entre ele e a plateia, o performer criará um universo onde o espaço-tempo é único e existirá daquela forma, naquela intensidade uma única vez. Afetará tanto o corpo que performa quanto o corpo que assiste e esta experiência vivida durante o rito

cênico jamais se repetirá da mesma forma e na mesma intensidade. Kazuo Ohno, que nunca temeu o vazio e a pausa, afirma ser o palco “um mundo transbordante de coisas”, ao transformá-lo no útero de sua mãe; transporta para lá, concomitantemente, a plateia que o assiste, irmanando-se com os presentes no seu rito cênico, que, ao criarem entre si o *Ma*, tornam-se juntos um só corpo no interior do útero que é o universo. Sob tal proteção, sob proteção do rito cênico que se desenrola, a percepção do *axé/ki/ma*/espaço-tempo se concretiza. Não só o palco, mas todo o espaço, incluindo a plateia e o edifício do teatro, são naquele momento um único útero, a cabaça que contém o universo.

CAPÍTULO III

Enfim, o Afro-butô – lá, cá e além.

“Eu sou porque fui e re-fui antes,
De tal modo que eu serei e re-serei novamente.”

(Fu-kiau, 2024)

À medida que leitura deste trabalho avança, talvez o leitor não sinta mais um grande estranhamento com a expressão “afro-butô”. Talvez neste ponto, eu já consiga convencer quem leu até aqui, das conexões e possíveis confluências entre as cosmologias, os processos artísticos, as poéticas e as formas de ver/ser/estar no mundo tanto dos praticantes de butô quanto os das danças afroreferenciadas e a ideia de juntar lá e cá não mais pareça absurda. A partir de agora vou me deter em tentar explicar como o afro-butô surgiu em mim e como, além de mim, existem outros artistas no mundo que também nomeiam suas danças afro-butô.

Como já disse no assentamento deste trabalho, toda minha vida, incluindo nela minha trajetória artística sempre foi atravessada por diferentes cruzos e formações diversas. Minha produção artística sempre foi reflexo da minha vida plural e nunca obedeceu uma linearidade absoluta. Oficialmente minha formação técnica é em direção teatral, minha graduação em História e agora desenvolvo essa dissertação para obter um título de mestre em dança. Também minha religião, fruto da diáspora forçada e com origens, cruzamentos e conhecimentos diversos, dita meus caminhos pelo mundo e me atravessa de informações, de formações, de posturas, de ética, de vivências, de poéticas. Meu modo de ver e estar no mundo é atravessado pela minha trajetória profissional no campo das artes, pela cosmologia da comunidade a qual pertenço e pelas trocas com outros artistas com vivências diferentes- muitas vezes opostas- das minhas.

3.1 Descobrindo o afro-butô no performer ainda adormecido.

O meu afro-butô começa antes de eu pensar na possibilidade dele. Em 2006 participei de uma residência de criação com a Companhia Taanteatro. Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, diretores da companhia, costumam oferecer esta residência anualmente em fevereiro em seu sítio- que eles chamam de “sede rural do Taanteatro” - em São Lourenço da Serra (SP). Com duração geralmente de 15 dias, o regime é de imersão e isolamento, com experimentações diárias em diversos ambientes da mata e em estúdio. Frequentam essas residências artistas de todas as linguagens vindos de todos os cantos do Brasil, da América Latina e do resto do mundo, logo é bastante diversificado e as trocas são bastante intensas. Não se trata de uma residência especificamente de butô- Maura e Wolfgang defendem que a técnica deles é “Taanteatro”, desenvolvida pelos dois- mas havia muito de butô nos processos e exercícios (é difícil separar o que é e o que não é butô no corpo de Maura). Confesso que o que me atraiu para essa residência era o butô de Maura Baiocchi e, especialmente, porque em 2006 a residência seria também dirigida por Nourit Masson-Sequiné, que junto com Jean Viala escreveu o mítico livro “Butoh- shades of darkness”, reconhecido como primeiro livro sobre butô editado no Ocidente. Meus companheiros de residência (éramos 7) também tinham interesse em butô, então foram dias de exercícios intensos e noites intermináveis de bate-papo, todos ávidos de aprendizado. Maura, Wolfgang e Nourit se revezavam na condução dos trabalhos em grupo e cada um deles assumiu a direção de um artista, pois a proposta era de que a culminância da residência fosse com apresentações de performance solo criada a partir da mitologia pessoal de cada um. O acaso permitiu que eu tivesse a sorte de ser dirigido por Nourit e aquela experiência mudaria em definitivo minhas escolhas artísticas. Sempre me interessei pela direção, até então performar num palco não era o que me movia. Minha formação de diretor foi clássica e eurocentrada. Como diretor já havia montado Shakespeare, Brecht, Beckett, Heinner Muller, Ghelderode, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Plinio Marcos, enfim, os cânones do teatro de texto. Embora as montagens que eu dirigia exibissem uma fisicalidade evidente na cena, sempre o ponto de partida era a palavra. Nourit foi a primeira a me fazer me mover sem pretensão, sem uma ideia prévia do que eu queria expressar. Nourit foi a primeira a me ajudar a descobrir a cenicidade do meu corpo, a me fazer descobrir o prazer em performar. “Você tem um corpo específico, use a seu favor”, falava ela para o performer que punha o racional em primeiro lugar na criação e não lidava bem com seu

corpo gordo desde a infância. “Sua barriga é cênica”, para ela minha barriga contava histórias que nem eu sabia quais. De repente estava eu nu, sobre uma enorme pedra irregular e tendo tremeliques e espasmos que eu jamais sabia ser capaz de executar. O tema da residência era “Eros e Tanatos”, a morte e o erotismo se atravessando mutuamente, mais butoísta impossível. O passamento de minha mãe era relativamente recente e não consegui fugir do tema da morte. No desenvolvimento da performance meu corpo morria e, fosse uma narrativa linear, terminaria ali. Nourit sugeriu que objetos fossem surgindo no meu corpo ou que eu retirasse alguns objetos de livre escolha das dobras de minha barriga. Escondi pequenas conchas e caramujos em diversas dobras e cavidades do meu corpo gordo que, com a gradativa retomada da respiração e do movimento literalmente brotavam de lá. De repente da morte brotava vida, meu corpo paria conchas, meu corpo era eu mesmo e minha mãe rediviva. A performance terminava com Clementina de Jesus cantando eu “Eu moro na roça”, um dos sambas preferidos de minha mãe e ela dançava em mim- ou eu nela, não importa. Eu não havia premeditado, mas já estavam contidos ali a morte, vida, maternidade, feminino e Iemanjá, representada pelas conchas. Coincidentemente, muitos pontos da cosmologia de Kazuo Ohno, conforme explicada anteriormente.

Também de enorme importância foram o desenvolvimento de mitologia pessoal, o rito de passagem e os trabalhos em grupo. A criação a partir da mitologia pessoal do performer é um ponto chave no processo criativo da Taanteatro e seus diretores dedicam boa parte de seus escritos a esse respeito⁶⁶. Na residência de verão eles trabalham o que chamam de “(des)construção de performance a partir da mitologia (trans)pessoal”. Ao lançar mão da sua mitologia pessoal, o performer é capaz de ser o autor, o diretor e o ator de seu próprio trabalho. Ele aproveita as experiências, o conhecimento e as habilidades adquiridas para exercer a autonomia criativa perante a seu público e a si mesmo. Segundo Baiocchi e Pannek, a mitologia pessoal

envolve a paisagem ou drama interior relacionado aos aspectos biográficos e culturais, biotopia ou experiências ‘definitivas’ e particulares, bem como processos mais sutis, como imagens do inconsciente coletivo (arquétipos), que são o conjunto de fatos

⁶⁶ Para melhor aprofundamento, recomendo os livros “Taanteatro- teatro coreográfico das tensões” (2007) e “Taanteatro- Rito de passagem” (2011), ambos escritos por Baiocchi e Pannek.

psíquicos latentes do indivíduo, mas que influenciam sua conduta e podem facilmente aflorar à consciência (Baiocchi; Pannek, 2007, p. 157).

Os diretores da Taanteatro buscam o que chamam de “mexer e escavar o indivíduo” com base no levantamento de sua mitologia. Para eles, o interessante é explorar o conteúdo e a potencialidade de maturação de imagens geradas a partir da mitologia pessoal do performer. A subjetividade é mexida, questionada, uma vez que o mergulho no inconsciente vai tensionar a “noção identitária produzida no consciente” (*Ibiden*, 156). Para desenvolver a mitologia pessoal eles trabalham várias técnicas como percepção da “pentamusculatura”, “mandala de energia corporal”, “caminhadas” específicas, entre outras. Tais técnicas, que foram bastante efetivas para mim e me auxiliaram no meu caminho pré-butô, são descritas em seus livros; contudo, penso ser necessário uma vivência concreta com o grupo para um efetivo entendimento/aproveitamento delas.

O “rito de passagem” é uma forma de ritualística dramatúrgica, elaborada individualmente e auxiliada por todos os participantes da residência. Aborda não somente os processos criativos do performer dentro das artes cênicas, mas sua vida em geral. Para Baiocchi e Pannek, eles colaboram para repensar, além das artes que tem no corpo, a “existência”. Eles explicam o rito de passagem como

Uma forma de cerimônia coletiva de caráter para-teatro-coreográfico com meta de vivenciar uma experiência limítrofe. Essa experiência envolve a despedida de um estado conhecido, através de uma morte simbólica, em direção a uma situação nova e desconhecida, porém desejada. O RP é concebido por seu protagonista (o candidato), que determina o tema e a forma de transformação a que se candidata. A configuração do rito contrapõe o candidato, que vivenciará a morte simbólica, e o coletivo, que o auxiliará nesta tarefa. O candidato define os aspectos necessários ao seu rito (local, horário, papéis, ações ambientação, objetos, figurinos, música etc.) e expõe a dramaturgia em forma de roteiro-grade ao coletivo. [...] A estrutura do RP é elementar, aristotélica, composta de começo, meio e fim, mas engendra um processo de desestandardização que mobiliza os mais diversos modos de expressão a favor do candidato. [...] Um RP não se ensaia nem se dirige. Em data e local marcados, o grupo organiza os espaços de acordo com as recomendações do autor, que minutos antes da realização recorda um ou outro detalhe. [...] No instante em que o rito começa, a autoria passa a ser coletiva. O rito se torna aberto as contribuições espontâneas dos participantes e, ao acaso, ao dionisíaco, intuitivo, quase instintivo, primitivo e ingênuo, mesmo tendo como foco a passagem do candidato. A integração entre a estrutura pré-determinada e eventuais surpresas emergentes das circunstâncias dependerá da entrega dos participantes ao acontecimento, de sua determinação e qualidade de interação entre si e o ambiente escolhido. O rito demanda uma dose significativa de conexão e de generosidade consigo e com os outros (Baiocchi; Pannek, 2011, p. 48).

Fui roteirizando meu rito de passagem aos poucos ao longo da residência, à medida que ia avançando minha compreensão de que também tinha prazer em estar na cena, além de

dirigi-la. No roteiro eu inicio o rito vestido de preto recitando um soneto de Shakespeare no original em inglês. Meus companheiros então começavam a bater em instrumentos de percussão- agogôs, sinos, chocalhos, pequenos tambores- cada um num ritmo diferente de forma que o resultado era um som dissonante que ia encobrindo minha voz até ninguém mais conseguir ouvir o que eu falava. Através daquele som eles iam me conduzindo pela trilha na mata até chegar a uma pequena cachoeira, onde me despiam e me banhavam. Depois disso, um por um, deveria cortar um chumaço do meu cabelo e dizer: “eu te tiro (um defeito) e eu te dou (uma virtude)”. Na sequência, me vestiriam de branco e voltaríamos ao estúdio batendo palmas e cantando músicas que o grupo decidisse no momento. O rito finalizaria com todos dançando e cantando juntos. A adesão e colaboração na execução foi intensa. Apesar da simplicidade do roteiro, as distâncias entre um e outro ponto, a necessidade de deslocamento do grupo em performance do estúdio até a cachoeira- passando por trilhas, pela mata- e de volta ao estúdio para a finalização, fez com que o rito demorasse muito mais tempo do que eu previa. O dia estava bonito, com um calor agradável, o sol filtrado pelas árvores no interior da mata criava espaços de luz e sombra. A água fresca animou a todos os presentes que também entrassem e se banhassem na cachoeira, o que não estava previsto no roteiro. Conforme o previsto, cada um cortou o meu cabelo (uns muito, outros pouco), e ouvir meus defeitos e ganhar virtudes da boca de meus companheiros de cena me dava muito conforto. De certa maneira me sentia acolhido ao me deixar entregar ao imponderável, fora do controle de tudo que minha posição de diretor sempre achou segura. O tempo prolongado de duração do rito, diferente de um tempo convencional de cena, permitiu que todo o grupo entrasse numa mesma sintonia, embalado pelo som agudo da percussão e depois pelo canto intuitivo dos participantes. A música dava o tom dos deslocamentos e ações, e todos nós alcançávamos uma espécie de êxtase coletivo. Eu não sabia, mas naquele rito de passagem eu já estava utilizando de uma forma cênica (não numa ritualística religiosa) os elementos estéticos, a ética, a poética, os estímulos, a religiosidade e mitologia afrodiaspórica, enfim, todos os elementos que compõem o meu afro-butô.

Logo em seguida a esta experiência tive a oportunidade de viver um ano em Paris- Nourit havia me aconselhado, se eu quisesse ver/experimentar mais a fundo o butô que eu fosse a Paris ou Berlim, onde cena estava mais efervescente com muitos butoístas vivendo naquelas cidades. Em Paris teria contato com uma imensa e muito intensa diversidade de butô

praticado não somente por japoneses (muitos butoístas japoneses fizeram da França sua morada na primeira década deste Século) mas também por estrangeiros de diversas procedências. Lá, teria muitas experiências interessantíssimas e algumas nem tanto. Entre os encontros interessantes estão Juju Alishina, Carlota Ikeda, Ko Murobushi, Gyohei Zaitzu, Tadashi Endo, Masaki Iwana, Yoshito Ohno e, principalmente, Atushi Takenouchi. Também tive contato com butoístas ocidentais, como Joan Lagee, Marlene Jobstl, Maruska Ronchi, Lorna Lawre, onde pude perceber de fato que, além de uma grande diferença entre o(s) butô(s) praticado(s) por japoneses, também é visível- e interessante- a diferença entre o(s) butô(s) propostos por ocidentais uma vez que as influências culturais de suas origens são presentes em sua dança.

Um relato bastante comum de brasileiro que vive no estrangeiro é se perceber mais brasileiro ainda justamente pelo distanciamento da terra natal. Esta sensação também se deu comigo. O olhar distanciado, o choque de culturas, o reconhecimento de como absorvemos e transformamos as culturas estrangeiras, nos faz perceber o quanto o modo de vida, as crenças, as atitudes, os meneios e volteios de nosso corpo e do modo de estarmos no mundo denunciam nossa brasilidade intrínseca. Muito rapidamente percebi que o butô não se tratava de algo somente estético. Não se tratava de raspar a minha cabeça, pintar meu corpo de branco, revirar os olhos e franzir o cenho num espasmo de dor. Minha porção mineira, como na poesia de Drummond, descobria que o butô é “dentro e fundo”⁶⁷. Para descobrir meu butô eu precisava mergulhar nas minhas raízes, na minha ancestralidade, no meu imaginário brasileiro. Não mergulhasse dentro de mim mesmo não estaria dançando butô. Meu butô estava lá, guardado “dentro e fundo” de mim mesmo.

3.2 O rio do Jinen butoh fazendo brotar a nascente do afro-butô.

Meu segundo insight sobre o afro-butô aconteceu no encontro com Atsushi Takenouchi. Atualmente baseado na Itália, ele é um butoísta de influência mundial e conexões tanto com o butô de Hijikata, quanto com o de Kazuo Ohno. Avesso ao título de mestre, é

⁶⁷ Refiro-me aqui ao poema “A palavra Minas”, de Carlos Drummond de Andrade.

considerado professor de butoístas espalhados pelo Japão, Europa e nas Américas- sobretudo Canadá, Estados Unidos, México e Chile. Teve uma única passagem pelo Brasil onde dirigiu workshops em Brasília e Alto Paraíso de Goiás, na Chapada dos Veadeiros, lugar que visitou para gravar cenas do filme de dança “Ridden by Nature”, dirigido por Kati Von Koerber, lançado em 2014. O filme apresenta solos de Takenouchi e Von Koerber em meio a natureza, em lugares de difícil acesso como em icebergs, borda de vulcões e floresta fechada.

Atsushi Takenouchi denomina sua dança “Jinen Butoh”⁶⁸. *Jinen* é uma antiga palavra japonesa que se refere ao “Todo do Universo”, que é ainda maior que a natureza. Para explicar o *Jinen*, Takenouchi conta que no Ocidente a humanidade, Deus e natureza são entidades separadas uma da outra. Existe a percepção de uma hierarquia onde Deus está acima da humanidade que está acima da “Natureza”, logo, a humanidade se coloca como dominante sobre a Natureza. O *Jinen* considera o universo antes desta separação. Deus é o “Fluxo do Rio do Universo”, que abraça o sol, a lua, a terra e vive em todas as coisas. Deus vive dentro da humanidade, da natureza e até mesmo nas coisas fabricadas pelos homens, como edifícios, instrumentos etc. A palavra *Jinen* descreve o universo, sua origem e curso natural. Todas as coisas se conectam a este “Rio do Universo” e são parte do rio de *Jinen*. Mesmo as forças destruidoras da natureza, como terremoto, tsunami, tempestades, vulcões, são *Jinen*, elas são a “respiração do planeta”; são o redemoinho do “Rio do Universo” que abraça toda a vida e morte, toda luz e escuridão. Dentro do *Jinen*, a frágil força vital abraça a vida e a morte. Vida e morte estão conectadas a todas as coisas e a dança é uma prece. Os povos ancestrais, segue explicando Takenouchi, possuíam esta mesma visão sobre a natureza e suas formas de arte seguiam esses preceitos. De acordo com ele todas as coisas dançam *Jinen*, toda forma de vida executa a dança da vida e da morte justamente por estarem vivas. Dançar o *Jinen butoh* significa se juntar a toda forma de vida que já está de fato dançando. Significa dançar com o fluxo do universo que é o *Jinen*. Devemos derrubar o muro da consciência do “eu” individual, aceitando-nos como parte de todo ambiente ao redor, para dançarmos com *Jinen* e, principalmente, sermos dançados pelo *Jinen*.

De acordo com a pesquisadora Carolina Diaz,

⁶⁸ https://www.jinen-butoh.com/profile_e.html

Tatsumi Hijikata queria se tornar a voz dos marginalizados pela sociedade: criminosos, homossexuais, mulheres e loucos. Essa ideia foi expandida por Kazuo Ohno para incluir as silenciadas e marginalizadas vozes da alma: a irmã ou irmão internos, os mortos, os não nascidos e os ancestrais. Takenouchi abraça todas essas presenças, incluindo as de animais, fenômenos naturais e lugares, emprestando seu corpo para que esses outros tenham voz⁶⁹ (Diaz, 2012, p. 26, tradução nossa).

Para Diaz a atemporalidade é o ethos central do *butô*, onde o corpo que dança está em permanente estado de transição, fluido, transformando-se em algo novo continuamente (Diaz, 2012, p. 28). A pesquisadora Christine Bellerose classifica Takenouchi como um dançarino “trans-humano”, um mestre da transformação do corpo em diferentes formas, que está em permanente estado entre o “corpo dançante e as “ideias dançantes”. Para ela sua dança ecoa uma energia que abrange totalmente a comunicação “trans-espécies” (Bellerose, 2025, p. 34).



Figura 7: Atsushi Takenouchi no deserto de Uta USA, 2003. Foto: Hiroko Komiya

Fonte: https://www.jinen-butoh.com/gallery/Gallery_Outside_works/index.htm

⁶⁹ “Tatsumi Hijikata wanted to become the voice of socially marginalized: criminals, homosexuals, women and the insane. This idea became expanded by Kazuo Ohno to include the silenced, marginalized voices of the soul: the sister or brother within, the dead, the unborn and the ancestors. Takenouchi embraces all these presences, including those of animals, natural phenomena and places, lending his body for these others to have a voice”

Foi nas diversas aulas com Atsushi Takenouchi- frequento suas aulas desde 2006, sempre que possível- que comecei a perceber o butô que habita meu corpo. As aulas tanto podem ser em estúdio como ao ar livre, em ambientes urbanos ou em meio a natureza. Sempre ritualizadas, mesmo que não explicitamente, em suas aulas a sensorialidade é extremamente estimulada e evidente. Os assuntos a serem explorados obedecem a macro temas que Takenouchi nomeia como: “Apolo e Dionísio”, “Flor da vida e da morte”, “mar da vida e da morte”, “primeira dança depois da morte”, “dançar dentro da pedra”, “farfalhar da folha na leve brisa”, “a intensa vida da borboleta”, “dança da lua cheia”, “dança da lua minguante” etc. Nenhum movimento é coreografado, nenhum passo de dança é ensinado. É pessoal e intransferível o entendimento de cada um dos alunos a respeito desses temas. Diferente de Yoshito Ohno, por exemplo, que a cada exercício dá longas explicações sobre o tema que ele quer explorar, podendo ser a análise de uma obra de arte de Hokusai ou o ciclo de vida da camélia, desde o germinar até a sua queda do galho. Diferente de Saga Kobayashi, Carlota Ikeda, Ko Murobushi, Juju Alishina, entre outros, que conduzem as aulas muito apoiadas em diversas técnicas físicas, embora trilhem caminhos diferentes umas das outras; Takenouchi não teoriza, não explica nada sobre o exercício. Ele apenas vai dando estímulos sensoriais à medida que a energia do grupo vai se desenvolvendo. Como um diapasão, aumentando ou diminuindo os estímulos, ele vai conduzindo o dançante no caminho temático que pretende explorar. Tais estímulos podem ser para o grupo como um todo ou individualmente. Ele tanto pode dizer para o grupo que “o piso é lava de vulcão” ou que “seus pés tocam o telhado, que agora é o chão e acima de sua cabeça está o piso”. Também pode chegar no ouvido de uma única pessoa e sussurrar: “transforme o seu corpo em fumaça para dançar dentro da pedra”. Todos estes estímulos são físicos, nenhum é psicológico. O movimento não é figurativo. Os dançantes não são personagens que contam uma história, eles apenas percebem as transformações das sensações físicas em seus corpos, as imposições da gravidade, as diferentes densidades dos materiais etc.

O tempo expandido é um ponto importante neste processo, os exercícios têm uma longa duração e são encadeados um na sequência do outro sem intervalo. Desenvolve-se uma ideia até a sua exaustão. Leva-se muito tempo para se entender como dança o que antes eram movimentos aleatórios. Gasta-se muita energia para se construir uma dança, perde-se com

muita facilidade num intervalo aleatório e tudo precisa ser reconstruído de novo. Muitas das vezes em suas aulas podemos dançar por três, quatro horas seguidas sem nenhuma pausa. O dançante pode sair quando quiser para beber água ou ir ao banheiro, desde que faça todo o esforço possível para se manter no mesmo estado de concentração, na mesma energia de quando está dançando. O *ki* precisa se manter fortalecido em qualquer situação. Ou seja, a dança não é interrompida em momento algum, ao contrário, o ato de tomar água, por exemplo, é incorporado como mais um estímulo a se acrescentar na dança que se desenvolve. A dança do Todo do universo é contínua e sem interrupções. Testemunhei uma mãe lactante com seu bebê de alguns meses que, na hora da mamada, sem interromper sua dança, amamentava o filho. Naquele momento, mãe e filho eram um único corpo dançante. Após mamar, o bebê voltava a seu sono sereno no carrinho, enquanto a mãe voltava a dançar com o grupo na mesma intensidade em que estava anteriormente. Uma Oxum que amamentava sua cria em meio a batalha. Vi também pessoas mais velhas, na casa dos 70 anos, dançarem as mesmas três horas seguidas na mesma intensidade que os jovens. As turmas são sempre diversificadas, com pessoas com ou sem experiência prévia e de todas as idades, algumas vezes até crianças. Distribuir a energia pelo corpo, manter a energia do *ki* ativa, saber dosar as tensões revezando suavidade com intensidade, saber utilizar as pausas com a consciência de que não-movimento também é dança, são as lições mais importantes que guardamos da aula de Takenouchi.

A música é outro elemento de extrema importância em suas aulas. Conduzida ao vivo por Hiroko Komiya, sua companheira de vida e parceira de cena, a música é sempre improvisada a partir de materiais orgânicos como conchas, pedras, água, flautas de bambu, tambores diversos, chocalhos e apitos de diversos materiais, cantos, sussurros, gemidos, sopros, assovios etc. Todos os tipos de som são produzidos por Hiroko Komiya, algumas vezes com o auxílio de outros músicos, no sentido de traduzir em sonoridade os estímulos que Takenouchi nos propõe. Algumas vezes a música é só barulho aleatório, outras vezes melodias harmônicas. Algumas vezes o som vai no sentido oposto: Takenouchi pede imobilidade, lentidão, suavidade, leveza, e a música se torna estridente, acelerada, pulsante. Se estamos muito acelerados e intensos, a música se torna melódica e suave. Outras vezes a música para totalmente e o silêncio invade o ambiente- “Silêncio também é música” -

acrescenta Takenouchi em meio a sua condução. Fosse John Cage⁷⁰, diria: “o silêncio não existe”. Neste momento, se estamos abrigados no estúdio, podemos ouvir a música do interior do nosso corpo, a música produzida pelo sangue em nossas veias, pela nossa respiração ofegante, pelo pulsar dos músculos. Ou então, se estamos em ambiente externo, o que ouvimos é a própria música do ambiente: sons de carros, buzinas, vozerio humano, quando estamos em meio urbano; cantos de pássaros, vento nas folhagens, barulho de cachoeira, ondas do mar etc., se estamos imersos na natureza. Conforme nos orienta Takenouchi, “você pode dançar contra ou a favor da música”, mas sempre existe a música, ainda que silenciosa dentro do nosso corpo.

Da mesma forma que nas aulas, nas apresentações de Takenouchi, também é Hiroko Komyia quem conduz a música. Sempre tocando à vista da audiência, ela vai inventando e misturando os sons de acordo com que a dança evolui na cena. Apesar de seguir um roteiro pré-estabelecido, à maneira de Kazuo Ohno, Atsushi Takenouchi não segue uma coreografia muito rígida. O improviso tem bastante espaço em sua dança. Os movimentos vão se desenvolvendo de acordo com o ambiente em que está. O mais importante é a conexão corpo-ambiente-música. O espaço-tempo *Ma* é percebido aqui de forma bastante concreta. Muitas vezes se tem a impressão de tudo ser totalmente improvisado como se aquele espetáculo estivesse sendo apresentado uma única vez. Também a ideia de artista solo aqui se desmantela, uma vez que em qualquer apresentação, a conexão entre dançarino e música é total, mesmo quando existe o silêncio. Trata-se de um diálogo constante entre o corpo e os sons. Tenho sempre a impressão de que a sutil condução de Hiroko Komyia⁷¹ é bastante semelhante à de um ogã alabê⁷² numa gira. É ela quem decide, através da música que produz, a exata intensidade necessária para a apresentação: mais rápida, mais lenta, mais intensa, mais suave. Como um ogã, que ao escolher o toque adequado, esquentava ou esfria o chão do terreiro, permitindo que o orixá dance com mais ou menos intensidade; Komyia também controla a

⁷⁰ Refiro-me a John Cage, o músico contemporâneo estadunidense, compositor da célebre obra 4'33'', onde permanece imóvel em posição de ataque as teclas do piano por exatos 4'33''. Para Cage o silêncio é uma “presença” perceptível e compor é encontrar sons que respeitem este silêncio.

⁷¹ Para ouvir a música de Hiroko Komyia: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6Vif6jqoWEBrfZMo0mBM6L>

⁷² Ogãs alabês: são os responsáveis pelas músicas rituais executadas durante a gira. São responsáveis pela firmeza do ritual e mantêm a vibração adequada através dos toques e pontos dedicados aos orixás e as entidades.

intensidade da dança de Takenouchi ao mesmo tempo que ele devolve, em forma de movimento, o que espera da música naquele determinado momento. O diálogo entre um e outro é constante e intenso, ao ponto de não sabermos ao certo quem conduz quem.



Figuras 8: Hiroko Komyia. Foto: Georges Karam.

Figura 9: instrumentos. Foto: Cordula.

Fonte: https://www.jinen-butoh.com/hiroko_profile_e.html

O que se vê e se experimenta nas aulas e nas apresentações é um ritual onde os corpos dançantes estão totalmente conectados com o “Todo do Universo”, incluindo aí o espaço onde se dança e a audiência. Sobre o ritual no butô, Atsushi Takenouchi explica que cada butoísta tem uma opinião própria a respeito do que seja ritualizar a cena. Para ele a ideia de ritual está relacionada com a ancestralidade. O ritual é o que permite a conexão com nossos ancestrais diretos ou indiretos, nossos pais, avós, os pais e avós deles e assim sucessivamente em ordem inversa até chegarmos ao átomo que nos deu origem e aos elementos da natureza como o a água, a terra e sol etc.; que de acordo com a sua cosmologia, também são nossos ancestrais. Em entrevista a Will Lopes, disponível no youtube⁷³, Takenouchi explica que mesmo Hijikata nas suas primeiras performances utilizava como título a palavra ritual acrescida de um elemento da natureza, como “butô ritual da água”, “butô ritual do fogo” ou “butô ritual da escuridão”, por exemplo. O ritual em seu entendimento está conectado a nossa memória profunda, sua chave é o conhecimento profundo que as pessoas de uma comunidade tem umas com as outras e com seus ancestrais, inclusive. Ele segue explicando que mesmo as árvores,

⁷³ Jinen butoh research, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHGdtiN1-1o&list=PL1gEdjsqQ8iXXiDGEJHP8W0E46mngoRvI&index=25>

por exemplo, são também nossas ancestrais, elas vivem em comunidades de diferentes espécies na floresta e, ainda que sejam da mesma espécie, são diferentes entre si. Elas estão conectadas umas as outras através das raízes escondidas na profundidade da terra. Da mesma forma, segundo ele, há continuidade também na vida e morte do ser humano. A morte não é o fim, mas a transformação daquela vida em outra materialidade, como o húmus que aduba a terra, por exemplo. Então, vida e morte também estão conectadas com a memória da terra. Takenouchi defende que para alcançarmos tal conexão com nossas próprias raízes, devemos esquecer os rituais mecanizados e individualizados da sociedade contemporânea e abriremos nossa percepção para o “Todo do universo”.

Para a encenadora Onisajé, que desenvolve sua dramaturgia a partir dos rituais do candomblé, “rituais são memórias em ação, uma memória viva, dinâmica, que estabelece o fluxo e o contrafluxo dos planos do presente e do passado em vislumbre de um olhar para o futuro” (Onisajé, 2024, p. 97). O ritual cênico, no seu entendimento, propõe um encontro sinestésico, sensorial e sinérgico entre os atores e os espectadores. A professora Leda Martins lembra que as performances rituais, cerimônias e festejos são férteis ambientes de memória que, através dos procedimentos culturais recriados, é expressa “no e pelo corpo”. Ela afirma que os rituais são registros de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. (Martins, 2021, p. 47-48).

Assim também é o butô de Takenouchi, para ele o ato de dançar nos conecta com nossas emoções profundas para além das convenções sociais. Ao sairmos dos padrões convencionais somos taxados de estranhos, malucos, insanos; mas certamente há luz na insanidade, completa ele. Há muito do pensamento artaudiano- consequentemente da influência de Hijikata- nessa fala de Takenouchi, mas há também a ideia do asceta budista que, por renunciar as convenções sociais em busca de iluminação, é taxado como louco. Nos rituais ancestrais o corpo, a dança e a música eram interligados e tudo estava relacionado a natureza, segue ele explicando. Na modernidade o homem se coloca no topo da evolução; mas as árvores não fazem guerra, elas preferem estar serenas sob a chuva e a luz do sol. Logo, “qual dos dois é mais evoluído?”, indaga Takenouchi. De acordo com ele, nosso ancestral mais longínquo talvez seja uma árvore ou o sol, ou quem sabe ainda o vento, a chuva, a água; então todos os elementos que compõem a natureza são a memória adormecida do nosso corpo.

Nós somos parte da memória da terra. Nosso corpo é apenas parte de um Todo indivisível. “A terra dá, a terra quer”, diria Nêgo Bispo (2024).

O ritual é um espaço-tempo especial onde buscamos as conexões com as nossas raízes mais profundas, continua Takenouchi. No ritual você está apto para acessar o seu interior sombrio e trazer luz para lá. Revelar o que está escondido no seu interior. Através do corpo nós digerimos o sombrio, o purificamos e o transformamos em uma nova possibilidade de vida. De acordo com Takenouchi, no butô devemos transformar nossos medos internos em dança para poder dividi-los com outras pessoas. Devemos ritualizar a tristeza, a dor, a beleza ou a felicidade; para daí nos conectamos com nossos ancestrais. Podemos através do corpo entender o outro e nos conectarmos. Na sociedade moderna as pessoas não se importam umas com as outras, são governadas por leis criadas artificialmente. Através do ritual entendemos mais profundamente as leis orgânicas que nos permitem conviver melhor em sociedade, afirma ele.

Takenouchi lembra também que muitas pessoas são avessas ao ritual porque o confundem com religião. O ritual é anterior a religião, ele diz. A natureza também é anterior a religião e, antes de tudo, é a pessoa. Na ancestralidade, elementos da natureza eram considerados deuses, uma montanha, uma árvore etc., mas de fato todos nós somos parte de Deus. Todos nós somos yin e yang, todos temos sombras e luz. O ritual nos ajuda a entender como somos parte da natureza. Algumas pessoas ao verem Hijikata dançar sua escuridão, dançar de forma estranha e louca, continua ele, sentiam grande emoção porque se identificavam com aquela dor e aquela tristeza, reconheciam sua própria dor escondida em suas sombras e diziam que ele era o lado escuro de Jesus. A energia desta dança, seja ela sombria ou iluminada se espalha pelo céu e pelas profundezas da terra. Quando o ritual em cena atinge as pessoas, ele se transforma em espetáculo. Se o butô perder a ideia de ritual ele deixa de existir, assevera Takenouchi.

O que está claro na cosmologia de Atsushi Takenouchi é a percepção do homem, não como o centro, mas como “parte” de um “Todo do Universo”, que ao mesmo tempo interfere e sofre as interferências do meio em que vive e se exprime. Seu butô reflete a relação profunda do corpo com o ambiente e com a memória, expressa nas danças ritualizadas que ele desenvolve. O performer não dança sobre o universo, ao contrário, ele é dançado pelo “Todo

do Universo”. Voltando a Onisajé, ela conceitua o que chama de “corpo-templo”, que no sentido religioso seria o corpo quando está preenchido com as forças cósmicas e em contato íntimo com a divindade. No sentido teatral o corpo-templo é um corpo conectado com a ancestralidade, com consciência de sua identidade cultural e “em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética” (Onisajé, 2024, p. 99). Após me aprofundar no aprendizado de Jinen butoh, após uma longa convivência como aluno de sua metodologia, após dividir por várias vezes a cena com Atsushi Takenouchi e seus outros tantos alunos butoístas, percebo que seu corpo-templo não separa o momento sagrado do momento cênico. Dançar é um ato sagrado para Takenouchi, embora com objetivos diferentes, tem a mesma dimensão de um monge em meditação ou de um filho de santo no xirê. Fico com a sensação de que ele é um xamã contemporâneo que utiliza sua dança como instrumento de encantamento do mundo. Contudo, que fique claro, isso não significa confundir a cena com ato religioso, mimetizar o ritual religioso, mas antes, dar uma dimensão “sagrada” para a criação cênica. Para Leda Martins e Onisajé, a performance ou o teatro ritual

é mágico porque procura produzir modificações de comportamento, através do uso combinado do poder da palavra, do poder da dança, do poder da música. E é também sagrado pois busca realizar e cumprir uma função espiritual. Seu projeto último é constituir-se como força que promulga o bem estar e saúde da comunidade” (Martins, 1995, p. 40, *apud* Onisajé, 2024, p. 98).

Neste sentido, aproximar-me do Jinen butoh através de minha vivência religiosa, não me parece um descompasso; ao contrário, quanto mais percebo o axé dos orixás no meu corpo, mais me aproximo do *Jinen*. Percebo cada vez mais que para termos um axé ou um *ki*, fortes o suficiente para nos fazer dançar, precisamos estar preenchidos com esta energia cósmica, reconhecida de diferentes formas em diferentes culturas, mas que eu percebo ser o mesmo axé dos orixás que habitam o meu ser. Apenas me reconhecendo como parte, posso ser dançado pelo “Todo”. Virar no santo é um tornar-se aquilo que já se é, sempre me disseram os mais velhos; da mesma forma, não se dança butô sem saber-se quem é e quem foi. Um contínuo ser e vir a ser; ou ser e “re-ser”, reverberando *Fu-kiau*. Mais uma vez lembro a professora Leda Martins (2021) quando diz que o corpo é um local de saber em contínua recriação e de Rufino (2019) que diz que o corpo é um arquivo de memórias ancestrais. Não tenho um corpo japonês, nem de longe conheço a sensação de ser soprado pelo vento *Daruma*, mas conheço

intimamente a sensação de um barravento⁷⁴. Quando Yoshito Ohno me ordenava dançar o tsunami, nem de longe imaginei como pode ser num maremoto, mas o maremoto que Iemanjá causa em meu corpo, esse sim eu conheço concretamente. Quando Atsushi Takenouchi me ordena que eu dance o vento, a folha, a chuva, os raios do sol, a cachoeira, as ondas do mar, essas sensações eu conheço. Eu as sinto concretas no meu corpo.

À medida que fui tomando consciência de que meu butô nasce na mesma cabaça que nasce minha religiosidade, fui percebendo que o que eu dançava não era Jinen butoh, muito menos o butô de Hijikata ou de Kazuo Ohno; ou ainda os outros tantos butôs que havia experimentado. Fui sentindo a necessidade de nomeá-lo, então surgiu o “Afro-butô”. Hoje penso que talvez eu o tenha nomeado assim para fugir da responsabilidade de dançar um butô japonês, ou de dançar como um japonês. Durante muito tempo evitava dizer que minha dança era butô, só fui fazê-lo depois de anos, quando percebi que os mestres butoístas que cruzaram meu caminho já não me tratavam como aluno, mas como colega.



Figuras 10 e 11: Calé Miranda e grupo de Atsushi Takenouchi em apresentação na praça do Centre Georges Pompidou, Paris, França, 2006. Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

⁷⁴ Barravento é o estado que precede o transe no ritual religioso, alguns iniciados descrevem o barravento como uma sensação de tontura ou uma perda de equilíbrio. É também o momento exato em que o orixá toma o controle do corpo do iniciado.

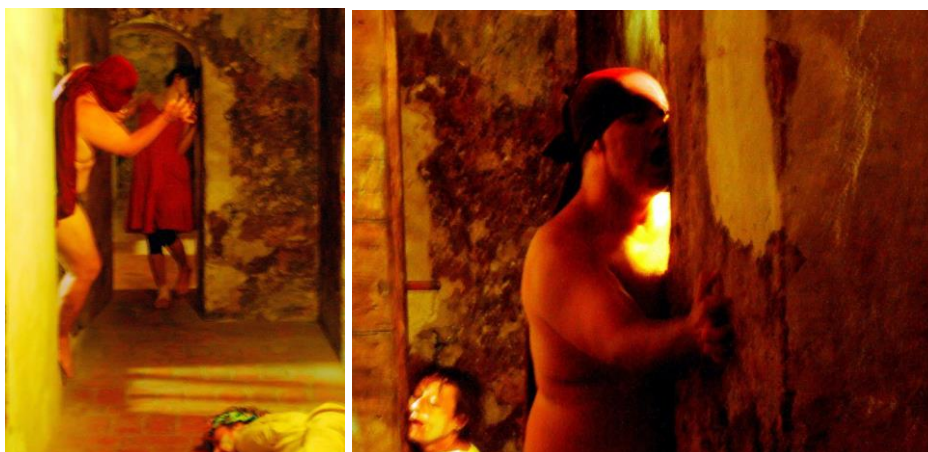


Figuras 12 e 13: Calé Miranda, direção Atsushi Takenouchi, no Theatre de Verre, Paris, França, 2008

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 14 e 15: Calé Miranda em improvisação livre na natureza, direção Atsushi Takenouchi, no Passo del Lagastrello, Valico Appenninico, Itália, 2013. Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 15 e 16: Calé Miranda e grupo de Atsushi Takenouchi, “In the prison”, direção Atsushi Takenouchi, na prisão desativada de Vicopisano, Itália, 2013. Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figura 17: Calé Miranda, “Beautifull emptiness”, direção Atsushi Takenouchi, no Passo del Lagastrello, Valico Appenninico, Itália, 2013. Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

3.3- Afro-butô(s) outro(s)

Ao juntar as palavras afro e butô para criar o afro-butô, mais que unir duas disciplinas artísticas, pretendo unir dois modos de ser e estar no mundo, uma vez que o fazer artístico não está apartado do pensar e do agir desses mundos nem tão distantes. Não se trata aqui de um simples neologismo, mas de uma forma de diferenciar esta proposição das outras formas de dança já claramente codificadas e estabelecidas em suas linguagens e suas origens. O afro-butô não pretende ser nem um nem outro, antes que os puristas de um e de outro lado me acusem de estar conspurcando dois terrenos sagrados e devidamente fundamentados. O que o afro-butô de fato pretende é ser uma ponte entre um e outro universo, um “estar entre”, um ir e vir, um “ser e re-ser”, um ponto de cruzo onde os dois mundos podem confluír se afetar mutuamente.

Ao nomear minha dança afro-butô descobri, felizmente, que não estou sozinho. Outros criadores coincidentemente também nomearam suas próprias criações como afro-butô, mais notadamente Tebby Ramasike, da África do Sul e José Chalons da Martinica. Nós três nomeamos da mesma forma a nossa dança, mesmo sem saber da existência e da dança dos outros. Embora os três dancemos afrobutô, o resultado estético e a metodologia criativa é totalmente diversa uma das outras. A origem, a formação cultural de cada um de nós, transparece e influencia de modo particular cada uma de nossas criações. Contudo, por sermos três artistas de origem afro-orientada, nossos universos são os mesmos. Nossos ancestrais sofreram opressões semelhantes, nossas crenças surgiram nas mesmas fontes, nossas cosmologias se cruzam.

É possível que existam outros que também trabalhem nesta encruzilhada, certamente ouviremos sobre eles no futuro. Aqui no Brasil existem alguns artistas que já experimentaram encruziar suas criações com o butô, mas nenhum deles nomeia especificamente seu trabalho como afro-butô, ou outro nome que identifique particularmente seu trabalho. Imagino que a razão seja o medo de estar maculando algum cânone já estabelecido. Dentre eles, Cátia Costa, uma excelente atriz e preparadora corporal baseada no Rio de Janeiro, que trabalhou comigo no início embrionário do afro-butô e utiliza em seus trabalhos alguns exercícios que experimentamos juntos. Falarei mais sobre nosso encontro no capítulo quatro. Tenho notícia também de Benjamim Abras, multiartista de Minas Gerais, que em algum momento encontrou Cátia Costa e começa a utilizar esta nomenclatura em seus trabalhos. Tiago Abel, de São Paulo, dirige um grupo chamado “Núcleo Experimental do Butô”, tem uma excelente tese intitulada “Arriar o butô nas sete encruzilhadas”, que faz uma análise do butô pelo olhar afrodiaspórico, através da semiótica. No trabalho deles três existe uma linguagem dominante que é “influenciada” pela outra, seja afro ou butô, o que não é propriamente o que o afro-butô propõe.

3.3.1- O afro-butoh de Tebby Ramasike.

Tebby W. T. Ramasike⁷⁵, Nascido em 1965 em Joanesburgo, África do Sul, é coreógrafo, bailarino, performer, educador, pesquisador, butoísta e ativista cultural. Sua formação inicial inclui balé clássico, jazz, sapateado, dança contemporânea e dança africana. É mestre em coreografia pela the ArtEZ University of Arts, em Arnhem, Holanda. Na África do Sul trabalhou com diversas companhias de teatro e de dança. Fundador da “TeBogO Dance Company- TBO”, desde 1995 está baseado na Europa e trabalha e colabora com diversos coreógrafos aclamados internacionalmente. Foi o primeiro sul africano vencedor do prêmio internacional para coreografia oferecido pelo “Michel Tesson Performing Arts Trust” e, em seguida, ganhou uma bolsa do “Creative Arts Foundation”. É membro fundador da associação “Artists Against Apartheid”, membro da “World Dance Alliance Europe” (WDA) e membro do conselho internacional de dança da UNESCO- “International Dance Council (CID) – UNESCO”.

Conheci Tebby Ramasike por intermédio de Rosana Barra, curadora do festival “Barcelona en Butô”. Apresentei-me neste festival em 2013 e ele foi até lá para me encontrar e ver como era o “meu” afro-butô. Imediatamente percebemos as semelhanças e também as diferenças entre as danças que ele eu propúnhamos. De certa maneira aquele encontro nos traria conforto, uma vez que perderíamos a sensação de solidão, de sermos incompreendidos num meio cheio de dogmas criados, não por butoístas de fato, mas por aqueles que nadam apenas na superfície do mar do butô. Desde então passamos a acompanhar os trabalhos um do outro, mesmo tendo dificuldade de nos encontrar frente a frente devido à distância geográfica.

De acordo com Ramasike, desde o início, seus trabalhos de dança eram principalmente influenciados pela estética do teatro Kabuki. Descobriu o butô em meados dos anos 90, quando conectou-se e estudou com diversos butoístas, aprofundando e explorando seus significados, princípios e essência. Começou, então, a emparelhar o butô com sua pesquisa contínua sobre as danças rituais africanas. Fundou sua companhia em 1999, a TeBogO Dance Ensemble (TBO). Ele entende que a dança, além de ser uma ferramenta de comunicação, é também uma plataforma educacional e sociocultural. Seu interesse principal é no papel e na fundamentação espiritual do corpo dançante. Ramasike defende que existe uma

⁷⁵ <http://www.tbodance.info/v2014/index.php>

“polinização cruzada de culturas” em relação à dança e as outras artes, ou seja, uma criação vai influenciando outra em diferentes culturas e, à medida que isso acontece, brotam novas perspectivas criativas. Com pensamento semelhante, Simas (2019) costuma se referir a esse fenômeno como “encruzilhadas das culturas”. O fato é que com as diversas diásporas- e mais recentemente, com a globalização- é quase impossível existir de modo geral uma cultura que não seja influenciada pela outra. A ideia de território não é mais geográfica, mas o lugar de produção de cultura. Como as fronteiras são permeáveis, todas as culturas se cruzam. Os estilos artísticos acabam por influenciar um ao outro. Especialmente no butô, que desde sua gênese surgiu sob influências globais, encruilhar culturas em sua prática é algo que se espera. “Tôhoku está em todo lugar”, já disse Hijikata.

Ramasike começou a desenvolver seu conceito de afro-butoh a partir de 2002, quando convidou a butoísta Sayoko Onishi para uma criação colaborativa comissionada pelo “Amsterdam Fonds voor de Kunst”. O projeto “*The Animal Inside Cultures*” (o animal dentro das culturas), cruzava os princípios do butô e da dança africana, o que o levou a desenvolver uma dissertação de mestrado em coreografia no “Dance Unlimited Programme” em Arnhem, Holanda. Sua pesquisa é baseada em “O corpo espiritual como uma ferramenta de comunicação em uma sociedade global” e buscava “novos significados culturais por uma polinização cruzada de idiomas de dança e semiótica”. Desde então, desenvolve seu conceito de afro-butoh, que está alicerçado na “polinização cruzada” da dança butô com as danças rituais africanas. Ramasike aponta que seu afro-butoh não é um estilo ou um método, mas um conceito que vem sendo trabalhado em pesquisa constante, pois sempre haverá novas ideias, insights, informações e desenvolvimento. Ele busca contrastar a intensa energia interior do butoh à frenética movimentação exterior das danças africanas, para entender como uma dança pode influenciar a outra e como se dá este encontro. Seu afro-butoh foca nos fundamentos, não nas formas étnicas e tradicionais das duas danças. A prática assume uma forma de uma “jornada de cura espiritual”, a partir da transformação do corpo, da energia e das emoções. Ele explica que se o butô se traduz num corpo em uma busca desesperada pela vida; a dança africana, por sua vez, procura proporcionar uma grande reconciliação da cabeça e do corpo, pensamento e instinto, libertando-se dos gestos e deixando-se levar pelo ritmo. É um processo que nos leva a buscar profundamente em nós mesmos, dentro de nosso ser, para explorar nossas qualidades latentes no desenvolvimento de nossa personalidade, tanto no plano físico,

intelectual, social, espiritual e terapêutico. Portanto, ele busca um diálogo intercultural, onde o corpo que dança é pensante e o ato de dançar liberta o corpo, a mente, a alma. Em seu website ele diz que sua missão é levar a dança às pessoas, pois “a dança pertence às pessoas, não importa sua origem cultural ou religiosa”. Para ele, a dança é um veículo comunicativo que quebra barreiras. Não pensa em suas performances apenas como veículo de entretenimento, mas como algo que desafie o público, através de uma jornada espiritual, a ultrapassar seus próprios limites.



Figura 18: Tebby Ramasike em "A blind man's cry". Foto: c-k photography

Fonte: <http://www.tbodance.info/v2014/index.php/performances>.

3.3.2 O afro-butô de José Chalons

José Chalons ⁷⁶, nascido na França e crescido na Martinica, é coreógrafo e percussionista. Artista multidisciplinar mistura os traços e ressonâncias dos passos, ritmos e respirações da África, do Brasil e do Japão. Desde 1983 os cruzamentos da sua formação, das suas práticas e das suas criações em dança africana, palafitas, hatha yoga, dança teatro kabuki, butoh, fizeram-no “cruzar os caminhos” – como ele mesmo gosta de dizer- de David M'Voutoukoulou, M'Bemba Camara, Eneida Castro, Elsa Woliaston, Shiro Daïmon, Carlotta Ikeda. Estudou Kabuki com o mestre Shiro Daimon e Nô com o mestre Hanayagi no Japão. Estudou Mímica corporal com Marcel Marceau. Estudou butô com Carlota Ikeda e dança afro-brasileira com Eneida Castro- que foi bailarina do grupo de Mercedes Baptista- em Paris. Também estudou dança africana com os coreógrafos congolese Lolita Babindamana e David M'Voutoukoulou, além da técnica de Elsa Woliaston. Possui também formação em Yoga com diversos mestres no Japão e na França.

Em 2013, quando eu me apresentei no Tenri- Espace Culturel Bertin Poirée em Paris, Tomoko Otani, a curadora de programação do teatro e do “Festival Paris Buto”, foi quem me falou que havia um artista da Martinica que também propunha o afro-butô. José Chalons havia se apresentado lá alguns anos antes de mim. Achei bastante interessante o fato de que além de Tebby Ramasike e eu mesmo, ter uma terceira pessoa na Martinica pensando no cruzamento de afro com butô. A triangulação África do Sul – Martinica – Brasil no meu entendimento fechava a geografia afro-orientada. Além disso, um dos teatros de butô mais prestigiados da Europa, uma espécie de Meca para butoístas de todo o mundo, ter programado num curto espaço de tempo, não um, mas dois espetáculos afro-butô para meu entendimento era a chancela de que nossa proposição era viável. A vontade de reunir os três artistas foi imediata. Contudo, não consegui muita informação nem me contactar com Chalons imediatamente e com o tempo fui me esquecendo deste projeto. No início de 2023, por conta deste trabalho, acabei retornando a busca e finalmente consegui encontrá-lo em rede social e desde então temos trocado informações. Nunca nos encontramos pessoalmente, mas a vontade de juntarmos os três para uma criação ainda é grande. Tal colaboração só não aconteceu ainda

⁷⁶ <https://josechalons.blogspot.com/>

pelas dificuldades de produção e de deslocamento, mas tenho certeza de que acontecerá em algum momento.

Para Chalons, o afro-butô é um estado de ser como se estivesse num fio onde se pode cair de um lado ou de outro. Ele define o butô como uma bolha de interioridade onde o corpo se torna testemunha transparente do vazio, poderoso na sua vontade de não provar. O ego separa-se então do gesto: um gesto alimentado por uma substância universal que é óbvia, uma suspensão infinita, um sentimento de interioridade ao serviço da cena. Para ele, o movimento começa no ritmo e termina na quietude, no vazio, no infinito. Em outra pulsão, segundo ele, no afro o corpo se enraíza, para em seguida brotar do chão. A energia se difunde do centro do corpo até a ponta dos dedos, passando por todas as articulações como a seiva da árvore que nutre o tronco, os galhos, as folhas, as veias. Conforme ele explica, temos solidificado a ideia de que as danças africanas são muito externas e aceleradas, mas o movimento começa internamente e pode também ser minimalista. As danças iorubá, por exemplo, se aproximam de uma energia interior, defende ele. Além disso, tanto na tradição africana quanto na do butô existe uma conexão muito forte com a natureza", explica Chalons. No butô os pés deslizam no chão, no afro eles batem. São duas energias complementares, conclui, yin e yang que, em espiral, convidam o corpo a uma dança cósmica: um estado de vazio, de plenitude. Na sua abordagem afro-butô, seu interesse principal é experimentar os "gestos étnico-africanos" e entrar no universo teatral do nô, do kabuki e do butô: no sentar-se, na relação com o eixo, na respiração, no trabalho da máscara, no sentir, no minimalismo, o desapego e a respiração. Em seus espetáculos, costuma cobrir o corpo com argila branca que, segundo ele, também remete às duas culturas. Para ele, o pó branco utilizado por diversos butoístas representa as cinzas do passado e nas cerimônias africanas a cal branca possibilita a aproximação das divindades. Imagino que ele se refira a pemba, utilizada nas religiões afrodiaspóricas. Também existe em África, em algumas etnias, o costume de cobrir o corpo dos mortos com pó branco. Na concepção de Chalons, o afro-butô é um gesto que se torna uma meditação dançada.



Figuras 19 e 20: José Chalons no solo “passage”. Fotografia não identificado

Fonte: acervo pessoal do artista

3.4 Seria o afro-butô um movimento?

Tebby Ramasike, José Chalons e eu, somos três artistas totalmente diferentes entre si, com origem e formações diversas, baseados em países diversos, com línguas diversas e com diferentes realidades na formação e na condução de nossas carreiras artísticas. Contudo, o fato de os três olharmos para a dança butô e para as múltiplas danças de matriz africana, percebendo as possibilidades confluentes entre elas, é mais que uma coincidência. A experiência afrodiaspórica está arraigada no nosso dia a dia e no nosso fazer artístico e, por mais diversas que sejam as culturas em África, todas elas estão imersas em pontos comuns: respeito a natureza, aos ancestrais, ao território e a memória. Além disso, são culturas onde o corpo e as corporeidades são fundamentais veículos de expressão, tanto religiosa quanto artística. Comungamos de cosmovisões e poéticas semelhantes. Mesmo em nossa formação em butô, tivemos mestres diversos com metodologias e abordagens diversas, mas ainda assim conseguimos enxergar diferentes aspectos da filosofia do butô que entrecruzam com nosso ethos cultural.

O meu afro-butô não é um movimento, pelo menos não nasceu como tal. De acordo com as definições mais comuns, os movimentos artísticos são formados por um grupo que se junta para compartilharem estudos, ideias, técnicas, conceitos semelhantes e muitas vezes se constituem através de um manifesto. Não formamos um grupo, sequer nos encontramos os três em algum momento e as semelhanças em nosso fazer artístico surgiram ao acaso. O afro-

butô também não é uma técnica ou uma metodologia; antes é um conceito, uma linguagem artística pessoal pensada isoladamente por três artistas geograficamente distantes entre si que só vieram a conhecer um ao outro por conta da coincidência em nomear da mesma forma suas criações pessoais. Utilizamos procedimentos particulares que estão a serviço dos nossos objetivos criativos pessoais. Apesar disso, existe em nossas danças muitos pontos em comum. Os três olham o afro e o butô a partir da perspectiva de sua própria identidade. Existe no butô dos três uma forte relação com os elementos da natureza e com a energia que eles produzem e nos fazem dançar. A ritualidade é outro ponto importante; os três entendem suas danças como ritos, como celebrações que honram a morte e festejam a vida. Para os três a dança é uma tradução estética de suas próprias vidas.

Acostumados com a ideia de butô(s), ou seja, com diversidade de danças pessoais dentro do universo do butô, onde a existência de cada butoísta é espelhada em sua dança pessoal, tornando-a única; também acredito que possamos falar em afro-butô(s). Existe o afro-butô proposto por mim, existe também o afro-butoh proposto por Tebby Ramasike e o afro-butô proposto por José Chalons. Talvez existam outros afro-butô(s) que ainda não conheçamos mas que se revelarão ao longo do tempo. Tebby Ramasike, José Chalons e eu dançamos de forma totalmente distinta um do outro e ainda assim- ou exatamente por isso- inegavelmente dançamos butô, mais especificamente, afro-butô.

CAPÍTULO IV

Afro-butô: obra em progresso

“Baiano bom, Baiano bom
Baiano bom é o que sabe trabalhar
Baiano bom é o que trepa no coqueiro
Tira a água desse côco
E deixa o côco no lugar”
(Ponto de Seu Zé Baiano)

Neste derradeiro capítulo vou me concentrar em descrever algumas práticas e alguns processos criativos desenvolvidos ao longo de quase 20 anos em que estou mergulhado nesta jornada afro-butô. Os processos são únicos, de acordo com a particularidade de cada projeto, sejam eles solo ou em grupo. Ao longo desses anos desenvolvi práticas com todo tipo de performer: profissionais, amadores, curiosos sem experiência alguma, jovens e velhos, em teatro e ao ar livre, grupos pequenos, grupos enormes. Tais práticas, individuais ou coletivas, foram surgindo ao longo dos treinamentos e de acordo com a necessidade de exploração de um determinado assunto ou objetivo de pesquisa. As práticas não surgiram aleatoriamente, mas sempre relacionadas a algum processo de montagem que, por sua vez, exigia algum procedimento ainda não explorado. Em geral, os elencos eram multidisciplinares e contavam com artistas vindos das mais diferentes linguagens, algumas vezes amadores e até não-atores/bailarinos. Portanto havia, antes de tudo, uma necessidade de equilibrar as experiências de modo que todos performassem no mesmo diapasão. Para isso as práticas eram fundamentais. Logo, práticas e processos surgiram concomitantemente. Contudo, nada é definitivo, o que funciona como prática para um projeto, pode não funcionar para outro. Cada nova proposta vamos reinventando as encruzilhadas, os caminhos, as pontes, necessárias para chegarmos aos nossos objetivos. Para nós, o afro-butô é uma obra em progresso constante, sua existência é fundamentada no caminho que percorre não no ponto de chegada.

4.1- Orelha e Cogumelos- o primeiro afro-butô.

Imagem 1: mulheres negras vestidas de branco dançam na praia soltando gritos agudos em movimentos ondulatórios. Eu, criança ainda, olhava fascinado o movimento das saias e o agitado mar azul num diálogo esplêndido. Corta!

Imagem 2: Eu, adulto, suor escorrendo, perna bamba, olho uma famosa pintura japonesa que retrata um tsunami nas cores azul e branca. Ouço o mestre Yoshito Ohno explicando o movimento do quadro e ordenando: dancem o tsunami; ou melhor, sejam dançados pelo tsunami. Corta!

Imagem 3: as duas imagens anteriores fundem-se e as moças contemporâneas na aula do mestre japonês misturam-se as negras de branco que vi dançar já não sei mais se no meu passado ou no meu futuro. Não corta mais nada, um still imenso e prolongado.

Começo a pensar como duas culturas aparentemente tão distantes têm tanto em comum. Os japoneses, como nossos ancestrais iorubanos, cultuam os fenômenos da natureza: fogo, água, gelo, montanha, pedra, raiz, folha, vento raio, trovão, ouro, cobre, enfim, todos os elementos têm uma função específica na organização terrena. Também a dança butô, expressão artística pela qual me interesse cada vez mais, tem conceitualmente muito em comum com o candomblé, religião que sigo. Ambos fundamentam-se a partir de fenômenos naturais, necessitam de praticantes totalmente entregues e expressam-se através do corpo. É neste corpo atávico, pleno de informações ancestrais, transbordante de emoção, completamente aberto a expressividade, que apoiamos nossa pesquisa de linguagem cênica.

Apesar da origem profana da dança butô, vi butoístas que de tão entregues a sua arte, possuem uma vivência quase monástica, reagindo a cada instante a qualquer sopro de evento que lhes provoque um movimento. Na vivência religiosa percebi em mim e meus irmãos de santo um prazer tão puro, tão liberto de conceitos e pré-conceitos, que o sonho do “corpo cênico”, tão caro a muitos teóricos da cena ali se fazia presente em estado bruto. Ouso dizer, talvez com um certo risco herético, que o profano butô e o sagrado candomblé procuram ambos a mesma coisa: ligar terra e céus.

Nunca foi minha intenção copiar com precisão o que fazem os japoneses; não dançaríamos butô se pensasse assim. Ao mesmo tempo, como ignorar a imensa sabedoria ancestral gravada em minha mitologia pessoal? Eu, que nasci numa terra miscigenada e completamente original na recriação de sua história. Esse é meu butô, esse é o butô que nosso grupo pratica. Nossa dança repete e recria as cadeiras das pretas-velhas nossas avós, o passo forte por entre as matas dos caboclos nossos bisavós, o estrondo do trovão e a força das cachoeiras nossas tataravós. E quanto mais mergulhamos na nossa própria essência, mais butoístas nos tornamos. Por isso nos atrevemos a chamar timidamente o que fazemos de afro-butô (Calé Miranda, 2008).

O texto acima foi escrito por mim em 2008 para o programa de estreia de “Orelha e Cogumelos”, peça de dança-teatro que considero o minha primeira criação afro-butô. Apesar de um tanto quanto ingênuo, o texto já exprime as percepções de um artista experimentador que iniciava uma pesquisa de longa duração sem nem mesmo ter consciência do que estava por fazer, sem ainda saber as camadas de profundidade que mergulharia dali para adiante. Tudo começou muito antes do butô, antes mesmo de eu me iniciar no omolocô. Fui levado por dois amigos bailarinos que trabalhavam comigo a um terreiro de candomblé- que não me

lembro mais o nome- em Duque de Caxias (RJ) para ver um ritual da “fogueira de Xangô”. Naquela noite vi impactado um belíssimo Xangô dançar sobre as brasas acesas da fogueira e vi também uma Oxum deslumbrante dançar no corpo de uma filha de santo já idosa. A senhora dançava tão lindamente que, apesar de seu corpo velho, só víamos beleza e deslumbramento naquela dança. Dias depois, eu ainda fascinado por aquelas danças e aquelas presenças, comentava o fato com meu amigo Fábio Fago, que era também filho da casa e ouvi pela primeira vez alguém contar um itan. Foi mais ou menos assim que ele me contou o itan de Obá⁷⁷:

Xangô é mulherengo, pegava todas iabás. Ele era casado com Oxum e Obá. Oxum era belíssima, cheirosíssima e vivia enfeitada com suas joias; já Obá, mais velha, era guerreira e ajudava Xangô nas batalhas. Enquanto Oxum ficava em casa toda vaidosa, perfumada e enfeitada, Obá que era mais bruta, ia para a rua com Xangô. Xangô gostava de Obá porque ela era valente. Obá cavalgava em pé sobre o cavalo. Mas a noite, na hora do baculandê⁷⁸, Xangô só escolhia Oxum. Obá estava muito enciumada, não sabia o que fazer. Pediu conselho a Oxum, implorou que ela lhe ensinasse algum feitiço para que Xangô a escolhesse numa noite, mas Oxum negou.

Um dia, ao ver Oxum cozinhando para Xangô- Oxum também era uma ótima cozinheira, ela era dona de casa, boa de cama e fogão- Obá viu uma coisa estranha boiando na panela. Oxum tinha colocado um cogumelo inteiro na panela para dar gosto e Obá confundiu com uma orelha. Ao ver Oxum com um lenço amarrado cobrindo as orelhas, Obá concluiu: então é isso, você cozinhou sua orelha para amarrar Xangô. É por isso que na hora do baculandê ele te escolhe e não a mim. Oxum somente riu, sonsa que é não desmentiu Obá.

Obá, então, em sacrifício, cortou a própria orelha e cozinhou no amalá de Xangô. Obá serviu a iguaria com toda pompa e circunstância. Quando Xangô viu aquela orelha no prato e o sangue escorrendo pelo pescoço de Obá, ficou enojado. Oxum, gloriosa, tirou o lenço e obá viu as duas orelhas inteiras. Obá agarrou Oxum pelos cabelos e queria arrancar as suas orelhas a dentada. Logo que descobriu o babado entre Oxum e Obá, Xangô ficou furioso e deu uma carreira nas duas. Ele ia sentar o pau nelas duas para não ter mais confusão. Xangô é paciente, mas quando estoura quebra tudo para acabar com a briga. As duas mulheres fugiram para floresta e, na carreira iam desviando das árvores, das pedras, até se transformarem em rios. Assim surgiu o rio Obá e o Rio Oxum”.

⁷⁷ Tento aqui reproduzir a forma marota, quase em tom de fofoca, com que Fábio me contou o itan, mas alguma coisa do linguajar dele e da minha memória deve ter se perdido no tempo. Esta narrativa também não descreve uma interpretação definitiva deste que, como todos os itans, se presta a diversas interpretações. Algumas leituras mais contemporâneas, com lentes feministas e descolonizadoras, recusam a submissão das iabás à Xangô e a consequente rivalidade entre elas. Estas são interpretações possíveis do itan, assim como é possível outras tantas, contudo não era o meu foco naquele momento. Mais eficiente é pensar que não existe “uma” verdade nos itans mas sim “verdades”.

⁷⁸ Baculandê: palavra em iorubá, o mesmo que sexo.

Fiquei fascinado com essa história. Amor passionai, poligamia, vaidade, coragem, soluções mágicas, tudo isso para mim dava um filme, ou então, um enredo de escola de samba ou mesmo um balé. Levei a ideia para Christiane Regina, a coreógrafa da companhia que eu trabalhava como diretor artístico, mas ela não se interessou. Naquele momento estávamos envolvidos com o início da produção de um balé sobre Zuzu Angel. Fiquei um tempo rondando sobre essa ideia e escrevi uma sinopse de um texto para teatro, mas tinha muitos personagens, tentava reproduzir a vida do barracão de candomblé e era excessivamente literário e a quantidade de texto não traduzia as imagens que fervilhavam em minha cabeça. Por um tempo, desisti do projeto.

Algum tempo depois conheci Cátia Costa, uma brilhante atriz com uma corporalidade fenomenal. Nos encontramos na residência do Taanteatro, já citada anteriormente, rapidamente nos identificamos e ficamos amigos. Nossos ritos de passagem como que se complementavam e tivemos papéis importantes um no rito do outro. Sua performance final, que ela chamou de “Afro-dite”, foi magnífica e me fez lembrar do itan de Obá. Bom, como já disse fui para França e à medida que me aprofundava no butô outras ideias foram surgindo para a peça. A corporalidade de Cátia não saía da minha cabeça e fiz um novo roteiro, agora muito mais enxuto, somente com os três personagens principais e, principalmente, com quase nenhum texto. A imensa maioria das cenas se resolvia na visualidade. Escrevi muitos solos que contavam a história não de forma descritiva, mas muito sensorial e corporalmente. Tudo se desenvolvia a partir da perspectiva de Obá, que ocupava quase que 80% das cenas, o restante era ocupado com alguns solos de Oxum e poucas intervenções de Xangô. O tempo todo a corporalidade de Cátia acompanhou minha escrita. A Obá não poderia ser criada por outra artista senão ela.

Voltei ao Brasil ansioso por levantar a produção da peça. Felizmente consegui ganhar o prêmio Myriam Muniz da Funarte⁷⁹ e a produção pode ser realizada. Eu dirigiria e criaria pela primeira vez uma coreografia. Juntaram-se ao elenco Eliza Moreira e André Camões, atores amadores, que não conheciam o butô, mas com muita gana de aprenderem. A entrega do elenco foi fundamental para que o espetáculo acontecesse. Antes de começar efetivamente

⁷⁹ FUNARTE: Fundação nacional de arte, órgão do governo brasileiro ligado ao Ministério da Cultura.

levantar a montagem, tivemos vários workshops sobre butô, dança afro, mitologia, a corporalidade e arquétipos dos orixás, construção de figurino, além de improvisações livres em diversas linguagens a partir do roteiro. A intenção era de que todos envolvidos, cenógrafo, figurinista, técnicos e atores se apropriassem de todos os processos criativos possíveis. Minha preocupação era de que os atores entendessem que a história seria contada pelo movimento, não pelo texto, e que eram artistas-criadores que emprestariam seus corpos e mitologias pessoais para construírem aquelas personagens. Nunca olhamos para aquelas figuras como deuses intocáveis, mas como arquétipos e personalidades que tinham contradições, sentimentos, ações e reações que nós próprios teríamos. Onisajé, encenadora especialista em traduzir para a cena os arquétipos dos orixás, diz definir os papéis que cada ator vai assumir no espetáculo baseada na aproximação e concordância com o *eledá*⁸⁰ deles (Onisajé, 2024, p. 95). Embora seja uma opção, naquele específico momento não foi minha escolha. Defini o elenco baseado na movimentação e na corporalidade de cada performer, mesmo antes de saber quais eram seus orixás. Ocorre que Cátia é de Oxum e faria Obá, Eliza que é de Iansã faria Oxum, somente André coincidentemente também é de Xangô. Minha preocupação era que eles entendessem sua própria corporalidade, influenciada por seus orixás de cabeça, entendessem a corporalidade e arquétipo dos orixás que iriam representar e as possíveis tensões físicas e energias que pudessem auxiliar a transformação de uma corporalidade em outra. O butô também se baseia em transformar o corpo cotidiano em uma outra forma inesperada.

No processo de ensaio fui trabalhando os solos separadamente antes de juntá-los na cena. Por exemplo: na cena 1 teria Obá guerreando e Oxum se banhando em planos superpostos e contrastantes, ensaiei primeiro as duas intérpretes em separado, como se fosse um solo. Este estratagema dava liberdade para a criação individual, onde os intérpretes recebiam apenas indicações do roteiro como “banho de bacia extremamente lento com foco de luz apenas evidenciando as costas” ou “a água escorre lentamente pela coluna vertebral”, para Oxum; ou ainda, “tensão em movimentos de ataque e defesa com adaga na mão” ou “imobilidade em contraste com movimentos rápidos”, “pés batem no chão em diálogo com a

⁸⁰ Eledá: o mesmo que “corôa”, ou seja, os orixás que compõem orí do iniciado.

percussão”, para Obá. Ao mesmo tempo a performer escolhia como desenvolveria a sua cena, quais seriam os seus movimentos do começo ao fim daquela cena. Minha indicação era de que deveriam desenvolver uma estrutura contada com seu corpo, com começo, meio e fim para cada cena. Somente depois de ter um esqueleto definido desses solos eles eram colados juntos em cena e aí sofriam as adaptações de tempo necessárias ou o ajuste da trilha sonora. Nesta primeira cena, embora as personagens estivessem em planos separados, teoricamente sem contato, com movimentações em tensões opostas, era necessário um diálogo corporal entre as duas intérpretes pois a movimentação de uma era complementar a da outra. O tempo deveria ser também o mesmo uma vez que finalizariam a cena juntas com a emissão de um *ilá*⁸¹.

Mesmo nas poucas cenas de grupo, primeiro eu ensaiava a movimentação em separado com cada um e só depois juntava os três no mesmo espaço. O que acontecia aqui era que, apesar de já ter internamente amadurecida a essência de sua movimentação, cada um precisaria adaptá-la para dialogar com a do outro. O resultado era que o movimento de um interferia no do outro e a coreografia ia se definindo a partir daí. Em geral trabalhávamos num primeiro momento ao ar livre e só depois de definido um esqueleto coreográfico íamos para o palco.



Figuras 21, 22 e 23: Cátia Costa, Eliza Moreira e André Camões em processo de ensaio de “Orelha e Cogumelos”. Foto: Marco Netto (acervo pessoal).

Todo o processo era bastante experimental. Em geral criávamos cenas com 20, 30 minutos de duração, que ao final eram reduzidas ao essencial teriam apenas 5 minutos em média. Essas cenas eram posteriormente encadeadas umas nas outras de acordo com o desenvolvimento da história. A trilha sonora também era a última coisa a ser definida. Durante o processo eu ia colocando diversos tipos de música, sempre trocando para que não

⁸¹ *Ilá*: grito ou som específico do orixá no momento da incorporação no iniciado.

fixassem um ritmo logo no princípio. Muitas vezes eram os próprios performers que elegiam a música que preferiam para a cena. Quanto a visualidade, sempre fiz questão de que ensaiassem com o figurino que iam criando ao longo dos ensaios. Regilan Deusamar, nossa figurinista acompanhou o processo desde o início e ia transformando diretamente no ensaio as vestimentas que íamos trazendo. Este é um artifício que utilizo até hoje em todas as montagens que dirijo. Penso que o figurino é pele, faz parte do corpo, pode ser um prolongamento do braço, pode auxiliar (ou atrapalhar) na movimentação da perna etc. Já testemunhei muitos problemas de movimentação serem solucionados depois da definição do figurino.

“Orelha e Cogumelos” não surgiu intencionalmente como uma criação afro-butô, ao contrário, foi se configurando como tal à medida que os procedimentos para chegarmos ao resultado cênico que almejávamos exigiam procedimentos do treinamento do butô, bem como das vivências que tínhamos no terreiro e das combinações desses dois procedimentos. De fato, o conceito de afro-butô foi tomando forma e consistência quando pude experimentar em outros corpos que não o meu os procedimentos que já experimentava solitariamente. Pude com “Orelha e Cogumelos” experimentar ideias que só existiam teoricamente enquanto eu pensava em cruzar as duas epistemes.

4.1.1- Exercício do ilá- para o movimento vazar do interior do corpo.

Com o avançar do processo, resolvida uma dificuldade cênica passávamos para a próxima e se não tínhamos uma solução imediata, experimentávamos até achar a solução. Isso nos permitiu desenvolver alguns exercícios que vão se somando ao longo das experiências e acabam fazendo parte da rotina de treinamento afro-butô. O primeiro deles foi o que chamamos de exercício do ilá da cena.

Em “Orelha e Cogumelos” a primeira aparição das personagens era na imobilidade-Oxum e Obá na cena 1 e Xangô na cena 4 - logo depois o movimento começava no interior do corpo e só era percebido pela audiência à medida que vazasse para fora. Ocorre que eu queria que o movimento viesse numa explosão e tomasse a forma num grito, como num grito de guerra que anuncia a força do que está por vir. Queria que a audiência tivesse a mesma

sensação que temos quando um orixá vira no corpo do iniciado e emite seu ilá. Mas como realizar isso? Experimentamos várias coisas, brincadeira de estátua, surpreender o outro estando imóvel e partir para o movimento instantaneamente, gritar inesperadamente, nada funcionava. Foi então que me lembrei das minhas aulas com Atsushi Takenouchi, de que o movimento já existe nas nossas células, veias, sangue. Mesmo imóveis já estamos em movimento, só não conseguimos ver externamente e tudo que devemos fazer é deixar que este movimento transborde para o exterior. Então combinei alguns exercícios de butô que havia aprendido com diferentes mestres e fiz algumas adaptações para que desenvolvêssemos um caminho até chegar no resultado que eu esperava. O exercício para liberar o ilá se desenvolvia da seguinte forma:

O intérprete completamente imóvel, pernas ligeiramente flexionadas, braços arqueados, imagina crescer uma árvore entre suas pernas. Ele toca ligeiramente a árvore com algumas partes de seu corpo: o interior das coxas, o sexo, o ventre, o peito e repousa levemente a cabeça no tronco da árvore. Fica nesta posição por alguns minutos, quanto mais tempo melhor. A dificuldade vai diminuindo e o tempo aumentando, quanto mais se pratica este exercício. Aos poucos ele vai sentindo a tensão aumentando em certas partes do corpo- em geral na parte posterior das coxas, nos braços e na coluna, mas isso varia de indivíduo para indivíduo. Começa a sentir um leve tremor nessas partes mais tensas. O tremor fica ligeiramente visível quando se está próximo. A vontade de se mover vai crescendo e ficando cada vez mais intensa, ele deve resistir a isso. Quanto tempo mais ficar imóvel, maior vai ser a potência do exercício. O dançante deve identificar esses pontos de tensão mais fortes e tentar distribuir esta tensão de modo que ela fique equilibrada por todo o corpo, inclusive pelas vísceras, partes moles do corpo, osso, não somente nos músculos. É um exercício ao mesmo tempo físico e de abstração. Ele deve resistir ao máximo o movimento. Ao mesmo tempo que ele trabalha fisicamente, ele deve imaginar uma linha reta em diagonal onde visualiza, na sequência, o piso da sala, a fundação do edifício, as diversas camadas de sedimentos, os possíveis lençóis freáticos, os cadáveres humanos ou de animais que estão enterrados naquele solo, os diferentes tipos de rocha até chegar no magma da terra. Depois, faz a viagem de volta do magma da terra até o piso da sala, chega a visualizar entre os olhos e volta sua viagem visual para o interior da sua cabeça, passando por vasos, pela caixa craniana, membranas, até seu cérebro. Lá ele percebe que o cérebro tem a mesma consistência de que o magma terrestre. É um exercício de

abstração, reforço esta ideia. Outras imagens podem ser acrescentadas aqui: como e por quem o edifício foi construído, como se portavam os antepassados daquele local etc. O principal objetivo é retirar o foco de concentração no corpo e na dificuldade em se manter imóvel.

Neste ponto o corpo já está totalmente tenso e a ponto de explodir em movimento, mas ainda não é hora. O intérprete deve se impor a resistência ao máximo, ainda que seja só por mais alguns segundos e, chegando lá, ele tenta ainda mais alguns segundos e assim por diante. A partir de então, ele vai se concentrar no seu *tanden*, bem ali no interior de seu ventre vai começar a crescer um grito que anseia alcançar a garganta e sair pela boca. O grito vai tomar o peito, vai subir pela garganta e preencher todo espaço da boca, mas ainda não vai sair. O som do grito só vai sair quando ele for mais forte que a tensão no corpo que já está no máximo. Inicia-se então um duelo entre o corpo totalmente tenso e o grito que anseia sair. O grito toma conta de todo corpo: dedos da mão e do pé, ponta dos cabelos, pele, enfim ocupa o espaço que o som consegue. Este é o ponto máximo de tensão suportável pelo intérprete. Finalmente o grito vence o duelo, um som potente e muito logo sai vindo, não da garganta, mas do *tanden* do intérprete; e com ele vem também o movimento de todo corpo que estava aprisionado em tensão. Tal movimento é o que chamamos de dança do ilá, que o intérprete vai incorporar a coreografia. O exercício não pode ser executado pela metade e não existe tempo específico para se executá-lo por completo. O tempo varia de um intérprete para outro e de acordo com a experiência neste procedimento. O certo é saber que quanto mais se repete o exercício, mais se toma consciência das tensões internas do corpo, mais se consegue controlar estas tensões e mais facilidade se tem para se chegar ao ilá. Tenho consciência de que o melhor jeito de entender este exercício é praticando no próprio corpo, por isso sugiro que o leitor faça uma pausa na leitura deste trabalho e o experimente por alguns minutos, se possível mais de uma vez. Para nós é bastante efetivo. Foi tão eficiente em “Orelha e Cogumelos” que utilizei em outras criações. Na verdade, utilizo este exercício como treinamento afro-butô, tanto solo quanto em grupo, mesmo que ele não apareça claramente em todas as criações. Também em minhas aulas, este exercício é constante e se tornou um dos pilares na minha metodologia. Voltei a utilizá-lo como procedimento estético, com o personagem se anunciando com um ilá, em outras criações como “Orum-Aiyê-Orum” e “Na Encruza”, desta vez executado coletivamente, mas volto a tocar neste ponto mais a frente.

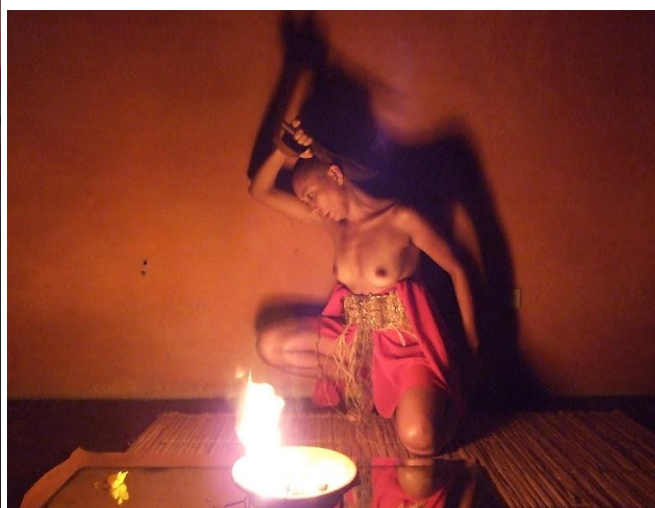


Figura 24: cartaz de “Orelha e Cogumelos”. Figura 25: Cátia Costa em ensaio, Obá cortando a orelha, 2008.
Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figura 26: primeiro solo de Obá

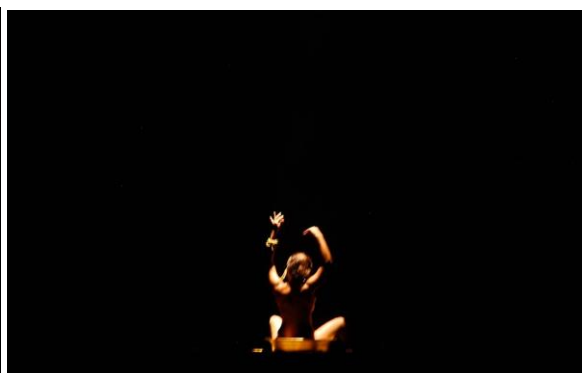


Figura 27: primeiro solo de Oxum



Figura 28: primeiro solo de Xangô



Figura 29: Festa no reino



Figura 30: Obá oferece a orelha para Xangô

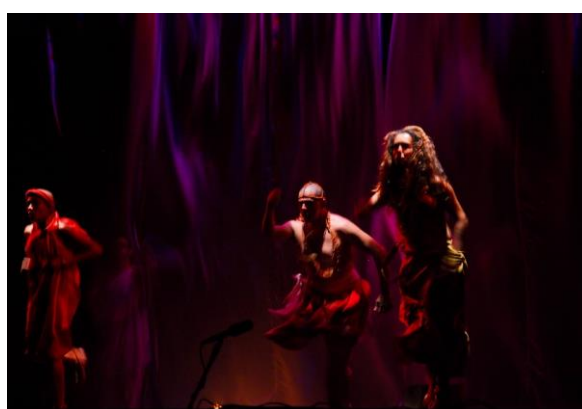


Figura 31: fuga das iabás

Fotos: Marco Netto, 2008 (acervo pessoal)

4.2- Orixás urbanos- quando o espaço dança.

“Orishas urbaines” começou embrionariamente como um projeto solo durante minha estada em Paris. Somente mais tarde, já no Brasil levei minhas questões individuais para o coletivo, então o projeto passou a se chamar “Orixás Urbanos”. De forma intuitiva queria explorar como e com o quê o espaço interferia na minha dança. As questões sobre o espaço-tempo *Ma* tomavam conta do meu pensamento e a afirmação de Min Tanaka de que ele se tornava o lugar em que dançava, conforme Baiocchi (Baiocchi, 1995, p. 68); além das aulas de Atsushi Takenouchi e de Juju Alishina que consideravam o espaço como parte do corpo dançante, me levaram a pensar em como as energias que habitavam determinado espaço interferiam no axé da minha dança. Como encenador sempre desconsiderei o distanciamento entre plateia e espaço cênico, mesmo em montagens que não tinham contato direto com o público. Sempre considerei que o espetáculo começava a partir do momento que o público chegava ao teatro e me preocupava em criar um clima em consonância com a peça já desde aquele momento: iluminava a plateia de uma forma especial, queimava incenso, deixava a música ambiente de acordo com a trilha etc. Em muitos dos meus espetáculos optei por encená-los em site-specific, logo a relação do espaço com a performance não era algo novo para minha criação. Mas o que os butoístas estavam dizendo era algo maior que isso, se tratava de um entrelaçamento entre a energia do espaço e a minha energia interna, como se ambos fossem uma coisa só. Quando em estúdio, em alguns exercícios, Takenouchi nos levava a visualizar através das paredes que nos cercavam. Deveríamos considerar o ambiente além daquelas paredes, a rua, a cidade, tudo isso dançando junto com nossos corpos. Como abstração, não é um exercício complicado de se desenvolver, mas como se daria de fato esta fusão do meu corpo com o ambiente?

Comecei indo para a rua e experimentando os diversos ambientes sem muita pretensão. Buscava um canto de uma praça, uma escultura, um lago, um piso diferente (areia, lama, grama, pedra), enfim, lugares aleatórios onde eu pudesse experimentar a minha dança com o espaço. Partia do princípio de que um orixá habitava aquele ambiente. Podia ser Ogum num lugar em que o ferro predominava, Oxum a beira de um lago, Iansã onde o vento era forte, Oxóssi se era uma floresta e assim por diante. Algumas vezes não percebia de pronto qual energia de qual orixá regia o ambiente, outras vezes bastava estar no local para perceber. Nas

primeiras experiências não sabia muito o que fazer, chegava no local, ficava imóvel e esperava para ver se o espaço era capaz de “me dançar”. A primeira coisa que eu percebia era os sons que a cidade produzia. De fato, depois de um tempo ouvindo o ambiente, sem tentar traduzir seus sons- não me preocupava se o que ouvia era uma buzina de carro, uma freada brusca ou um falatório de algum transeunte- aqueles sons iam se encadeando e misturando-se uns aos outros e eu percebia a música que o espaço produzia. Mesmo quando experimentava em lugares isolados da urbanidade, pretensamente silenciosos, como em florestas ou em beira mar; os sons da natureza, mínimos que fossem, acabavam por se tornar música. Começava a entender a afirmação de John Cage, que mencionei anteriormente, sobre a existência de uma “presença” do silêncio. Ainda hoje sinto esta presença quando chego de um dia agitado na cidade e me sento no jardim para ouvir “o silêncio” da minha casa. Vivo em zona rural, em meio a uma mata nativa e posso garantir que o silêncio da floresta é bem barulhento, bem presente.

Outra coisa que me chamava atenção de pronto eram os cheiros do espaço. Os lugares têm diversos aromas que oscilam, bons ou ruins; algumas vezes são intensos, outras vezes sutis. Esses aromas ativavam sobretudo minha memória: um aroma doce me lembrava a pipoca da infância na porta da escola, um cheiro de café me lembrava das minhas avós, ou ainda cheiros diversos de flores, de desinfetante, de urina, de mofo. Tudo isso me remetia a vida cotidiana no terreiro, ao constante cheiro de defumador e como isso era indicativo da gira que estava por vir. Comecei a entender como o cheiro é um elemento sensorial por excelência, um importante ativador de axé.

Concentrar-me nos aromas locais, embalado pela música do ambiente me faziam- paradoxalmente- parar de prestar atenção nos detalhes daquele lugar e, de alguma forma, ter a sensação de desaparecer no ambiente. Ko Murobushi, mestre butoísta, costumava dizer que ao dançar buscava “desaparecer no palco”. Yoshito Ohno, quando queria elogiar um aluno (o que era raro), depois da apresentação ele costumava dizer “eu consegui ‘ver’ a música enquanto você dançava”. Isso era um enorme elogio, significava que de tão intensa a dança o bailarino desapareceu na cena. Essa sensação de desaparecimento me fazia sentir ser o próprio ambiente que me cercava. Algo como me tornar nada para poder ser alguma coisa. De certa forma, o banco do jardim, a formiga em meio a grama, a árvore da praça, a folha ao vento, a

pessoa que passava e eu mesmo, estávamos todos irmanados na invisibilidade, éramos todos parte de algo maior, éramos todos “O” ambiente. Tinha mesma sensação de estar em meio a um xirê na gira, no exato momento em que se vira no orixá. A sensação de se tonar algo quando se percebe ser inexplicavelmente nada. Comecei então a entender melhor o *Jinen butoh* de Atsushi Takenouchi.

A sensação de ser parte me deixava perceber que energia da natureza estava presente naquele local, ou pelo menos que energia era predominante. Essa energia eu sempre associava a de algum orixá e a dança como que brotava neste instante. O movimento iniciava no interior do meu corpo, em seguida atravessava, minhas vísceras, meus músculos, minha pele e tomava conta do espaço. Ele podia ser lento, veloz, sutil, explosivo, estanque, ou tudo isso combinado. Invariavelmente quando eu sentia predominância do axé de algum orixá, seus movimentos se refletiam em minha dança. É importante dizer que essas sensações não são lineares, elas vem e vão, se combinam, se mesclam etc. É o trânsito de todas elas que permite a variação na dança. O mestre talvez dissesse que a variação de sensações é o que permite “ver” a música da dança. Patrícia Noronha, que muitas vezes dançou com Takao Kusuno e Denilto Gomes, para explicar a relação do corpo com o Ma, chama de “dramaturgia do espaço”, de acordo com ela não é o bailarino que ocupa o espaço, ao contrário, “é o espaço que te move” (Noronha, 2017, p. 262).

Estes meus primeiros experimentos não tinham um objetivo final. Eu não buscava criar uma coreografia, não visava um espetáculo, sequer era uma apresentação formal. A única premissa era descobrir qual dança era possível o ambiente me propor. Qual energia predominava e qual orixá me tiraria para dançar.

Nos lugares públicos muitas pessoas passavam e ignoravam o que acontecia ali, outras paravam para observar por alguns minutos e seguiam seu caminho, algumas vezes aconteceu de ter gente que se sentava e assistia a todo o processo. Também não havia uma duração exata para a dança acontecer, as vezes durava mais de hora, outras vezes alguns poucos minutos. Necessariamente não era todo movimento que fazia que resultava em algo

interessante, penso que quando capturava a atenção de alguém é que realmente a dança estava em sua plenitude, estava *odara*⁸².

Muitas dessas vezes meu companheiro Marco Netto, que é fotógrafo, me acompanhava e registrava o processo em imagens. Ele não tomava para si a obrigação de fotografar, tampouco de registrar o meu experimento. Ele só fotografava o que ele achava interessante, o que a lente da câmera dele se interessava em focar. Algumas vezes ele se colocava muito longe de onde eu estava, outras vezes bem próximo. Muitas vezes o que resultava de imagem era só um fragmento de corpo, outras o espaço cênico era imenso e meu corpo um detalhe. Essas eram as fotografias de quando minha dança era mais intensa, mais efetiva. Nunca aconteceu de ele ir comigo e não ter fotografado imagem alguma; mas também havia o momento em que ele se desinteressava da dança, me abandonava e ia fotografar outras coisas. Era curioso como no meio de uma sequência fotográfica longa, aparecia aleatoriamente a foto de um passarinho, um monumento, uma nuvem no céu, uma planta qualquer. Nesses momentos eu sabia que era justo quando eu estava menos intenso e, por consequência, menos interessante a dança. Essas imagens me ajudaram a visualizar o que era desaparecer no espaço. Quando a energia do espaço predomina, o axé do orixá toma conta do lugar, você desaparece e o que se vê é simplesmente a dança.

Depois de um tempo Marco Netto começou a perceber que também dançava. Ele tomava posições, se afastava, se aproximava, ia para o chão, se abaixava, subia em algo, enfim, se movia à medida que eu me movia. Começamos a perceber que quanto maior a conexão entre ele e eu, mais intensas eram as imagens. Ele também começou a desaparecer para dar lugar a sua própria dança. Na verdade, já não existia mais ele e eu, fotógrafo e fotografado, nossos dois corpos estavam inseridos no todo do espaço, éramos parte daquele universo. A dança era uma só. Passamos então a chamar esses momentos de fotoperformance.

⁸² Odara: o mesmo que bonito, vibrante. Quando um orixá está pleno na gira diz-se que está odara. Caetano Veloso escreveu “deixa eu dançar, pro meu corpo ficar odara...”



Figura 32: Lago Balaton, Hungria, 2006.



Figura 33: Rio Tara, Montenegro, 2006.



Figura 34: Cânion do rio Tara, Montenegro, 2006

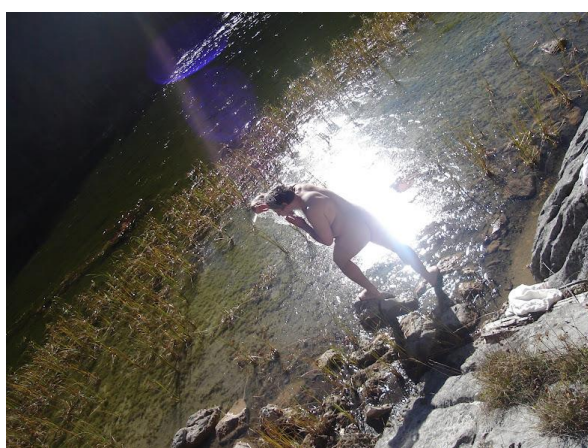


Figura 35: lago no Parque Durmitor, Montenegro, 2006.



Figura 36: Parque Durmitor, Montenegro, 2006

Fotoperformances: Marco Netto (acervo pessoal)



Figura 37: Lago Balaton, Hungria 2006.



Figura 38: Île D'Ouessant, França, 2006.



Figura 39: Île D'Ouessant, França, 2006

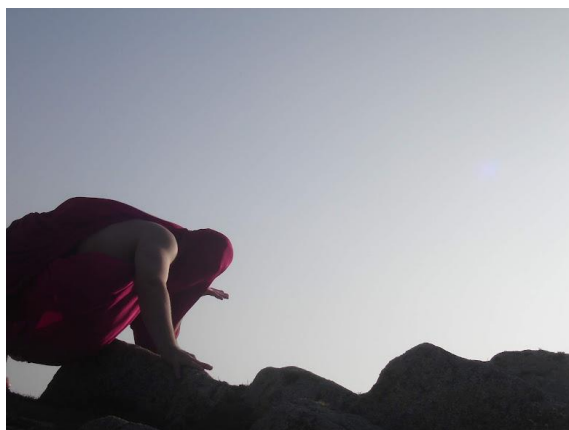


Figura 40: Île D'Ouessant, França, 2006.



Figura 41: La Défense, Paris, 2006

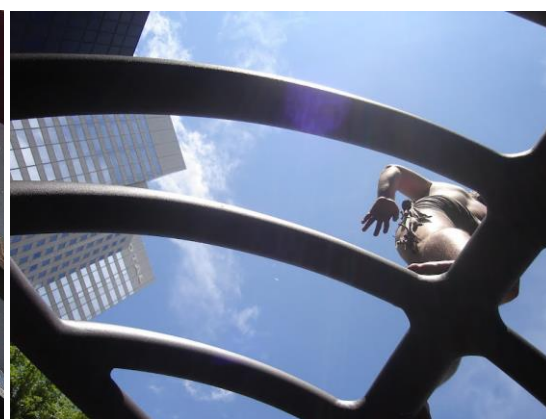


Figura 42: La Défense, Paris, 2006

Fotoperformances: Marco Netto (acervo pessoal)



Figura 43: Parque Montsouris, Paris, 2006. Figura 44: Amsterdam, 2006.

Fotoperformance: Marco Netto (acervo pessoal)

Experimentei sozinho o espaço por muito tempo. Dancei em lugares extremamente remotos e lugares muito habitados. Como artista solo já estava muito claro para mim a influência do ambiente e como o corpo pode ser dançado por ele. Restava saber se o mesmo procedimento funcionava com um grupo. Como pode um grupo ser dançado pelo ambiente? Pode um grupo sentir da mesma forma o axé do lugar?

Em 2010 tive a oportunidade de checar essas questões. Fui contemplado com um prêmio da Funarte chamado “Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua”. Minha proposta, chamada “Orixás Urbanos”, pretendia ocupar com performances afro-butô o espaço urbano de três cidades do Estado do RJ: Resende, Paraty e Rio das Ostras. O projeto, em forma de oficina-residência pretendia trabalhar com grupos locais de performers, profissionais ou amadores, além de pessoas de qualquer formação a partir de 16 anos e com qualquer tipo de experiência. Minha intenção era trabalhar com grupos o mais heterogêneos possível e ocupar espaços urbanos não convencionais. Durante a residência de 60 horas de duração, cujo conteúdo era a metodologia afro-butô que eu estava desenvolvendo, o grupo criaria uma performance coletiva a ser apresentada em espaço público que eles próprios escolheriam. Como assistentes de direção trabalhariam comigo Cátia Costa, atriz de “Orelha e Cogumelos”

e Kaio Ventura, percussionista e ogã de candomblé. Kaio seria também responsável pela música executada ao vivo nas performances.

O resultado foi bastante interessante uma vez que em cada uma das cidades contamos com um perfil de grupo totalmente diferente do outro. Em Resende o grupo foi formado por pessoas que já conheciam meu trabalho de encenador, pessoas com alguma experiência e que tinham um grande interesse em trabalhar comigo. Em Paraty, cidade que tem um fervilhamento cultural intenso, o grupo foi formado com a maioria de profissionais, muitos deles artistas pesquisadores, embora alguns conhecessem butô e outros não. Nestas duas cidades a média de idade era bastante abrangente, com um bom número de pessoas mais maduras. Em Rio das Ostras, cidade que tem uma escola pública de teatro, de música e dança, o público interessado era muito jovem e com pouca experiência cênica. Vale a pena descrever o procedimento de cada um dos grupos, pois resultaram bastante diversos entre si.

4.2.1- Resende e a procissão em plena ponte.

O projeto se desenvolveria em 60 horas durante 10 dias seguidos, com a culminância de uma performance no décimo primeiro dia. O grupo, recrutado por convocatória, foi formado por atores amadores, bailarinos, músicos, artistas visuais. Em 60 horas eu precisaria que eles minimamente entendessem o corpo butô, a mitologia e os arquétipos dos orixás (poucos eram de religião de matriz africana), construção de performance cênica a partir da mitologia pessoal e a relação do corpo com o espaço público; tudo isso num grupo heterogêneo, com experiências e idades diversas.

Estabeleci um processo ritualizado desde o início. A preparação do espaço, tanto nas aulas em estúdio quanto no exterior, era realizada por todos. Havia um momento de concentração e depois, à maneira de Atsushi Takenouchi os exercícios seguiam encadeados, apenas com pequenos intervalos a cada duas horas. Os alunos eram orientados a não dispersarem em “conversas de recreio” e todos os conteúdos eram dados simultaneamente. Desde o primeiro dia já fomos trabalhando a consciência performática constantemente.

Kaio ficou responsável por iniciar as aulas com um xirê, onde os movimentos dos orixás eram ensinados como se dança no Keto (tradição de origem do Kaio). Porém a ênfase

não era na perfeição do movimento, mas no entendimento de por que o orixá se movia daquele jeito, como empunhava as ferramentas, qual o significado delas, qual relação com os elementos da natureza, como aquilo tudo afetava o corpo do dançante etc. Os performers tinham a permissão para adaptarem os movimentos conforme um interesse específico. Então, de acordo com a escolha do performer, um leque imaginário nas mãos de uma iabá poderia ser utilizado como um abano, o prolongamento da mão ou um punhal, por exemplo. A única premissa é que tivessem a consciência de que a ferramenta era um leque e de quais orixás se valiam dela.

Cátia ficou responsável por ensinar os exercícios de treinamento básico para o butô: consciência do *tanden*, caminhadas, *suriashi*, ilá (já havíamos incorporado como rotina de treinamento esse exercício que surgiu na montagem de “Orelha e Cogumelos”), entre outros. Eu me encarregava de conduzir a aula ligando os elementos e sugerindo estímulos e improvisações ao longo do dia.

No terceiro dia sugeri que fosse escolhido um orixá para ser trabalhado a partir de então. Deveria ser uma escolha afetiva, não racional. A escolha deveria ser motivada pelo interesse, pela curiosidade e pelo prazer em dançar aquele orixá; ou então pela relação com o elemento da natureza que mais se identificavam: vento, folha, água, fogo etc. Alguns que conheciam seu santo de cabeça escolheram trabalhar com eles, os outros escolheram pela intuição. A partir de então os experimentos eram no sentido de entender como a anergia do orixá movia o corpo que dança.

Já no quarto dia elegemos o espaço onde criaríamos a performance. Foi escolhida a “Ponte Velha”. A cidade, situada na região que é conhecida como o “vale do café”, é dividida pelo rio Paraíba do Sul que atravessa os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A ponte em questão é o patrimônio histórico mais importante da cidade. Toda de ferro, foi construída pelo mesmo fabricante da torre Eiffel de Paris, ainda no período escravocrata. Atualmente é uma ponte de pedestres, mas com intensa movimentação, pois liga as duas partes do centro da cidade. Todos na cidade tem uma relação afetiva com ponte, muitas lendas, causos, fofocas, da história do município tem origem nela. Lá estão guardadas memórias tanto do período de

opressão escravocrata e do período da ditadura civil-militar⁸³ quanto de festividades, pois foi e continua sendo local de passagem de blocos carnavalescos, cortejos, procissões religiosas, vendedores ambulantes etc. Todos do grupo tinham uma relação quase que diária com a ponte e uma história para contar sobre ela. Outro local não teria sido melhor escolha.

De pronto entendemos que a ponte significava um ponto de ligação entre dois extremos: passado e presente, alegria e tristeza, memória e esquecimento, opressão e liberdade, vida e morte etc. Entendemos que a performance deveria atravessar de um lado para outro, ligar um ponto ao outro, logo performaríamos em forma de cortejo. A tarefa agora era entender como o corpo organizado no axé do orixá escolhido reagiria àquele espaço. Como a dança experimentada no estúdio seria transformada pelas pessoas, memórias, sensações, sons, cheiros, ferros, água, madeira, vento, contidos naquele lugar. Enfim, como a Ponte Velha dançaria aqueles performers.

Ao trabalhar no espaço entendemos que além de processional, a performance deveria ser relacional. Tratava não só da relação do corpo do performer com o espaço, mas também da relação deles com os outros performers e com o público que estaria misturado no cortejo. O público viria das duas direções e se deslocaria junto com a performance e, provavelmente, seria afetado pela dança do grupo. Uma vez iniciado, o fluxo não pararia de uma margem até a outra do rio. A ponte seria o caminho que nos permitiria o atravessamento de um estado ao outro. Logo, o movimento do “Todo” do espaço deveria afetar a todos presentes.

Felizmente foi o que aconteceu. A percussão contagiante comandada pelo ogã Kaio guiava o movimento. Hora mais acelerada, hora mais lenta, mais suave, mais intensa, o grupo se deslocava de uma margem à outra do rio. Deveríamos chegar ao ponto final transformados, percebemos que a audiência também se transformou no trajeto. Fosse samba a música tocada, teria virado um bloco de carnaval.

⁸³ Resende é a cidade sede da AMAN (Academia Militar das Agulhas Negras)



Figuras 45, 46, 47, 48: “Orixás Urbanos”, Resende, treinamento ao ar livre, 2010.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 49, 50, 51: “Orixás Urbanos”, Cátia Costa e Kaio Ventura, ensaio na Ponte Velha, Resende, RJ.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 52, 53, 54, 55: “Orixás Urbanos”, Kaio Ventura, Mônica Izidoro, o grupo e Kátia Quirino, performance final em Resende. Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

4.2.2- Paraty e o Largo de Santa Rita.

Paraty é uma cidade do período colonial que é patrimônio histórico da UNESCO e tem seu centro histórico bastante preservado. Entre os muitos eventos culturais que a cidade abriga um grande destaque é a Festa Literária de Paraty (FLIP), de repercussão internacional, mas o fervilhamento cultural é constante com uma diversidade de festivais artísticos e culturais. No município de Paraty também está localizado o Quilombo do Campinho da Independência e

uma aldeia indígena Guarani, bastante presentes no movimento cultural da cidade. Também são atraídos para lá artistas de todas as linguagens e procedências, muitos deles artistas do teatro e da dança, que trabalham em grupos ou de forma independente. Contudo, a rotatividade é grande, uma vez que a tentativa de se estabelecer, de viver de produção artística não é muito fácil. A cidade de 45.000 habitantes não consegue suportar esse enorme afluxo, então o sonho de viver de arte em Paraty para a maioria dos chegados dura alguns poucos anos.

Recrutados por convocatória, a maioria do grupo que se formou para “Orixás Urbanos” era composta por esses artistas “chegados em Paraty”, que tinham uma informação mais cosmopolita e muitos deles com pesquisa própria. Infelizmente representantes do movimento cultural negro e indígena local não foram atraídos para o projeto, embora houvesse artistas de danças negras no grupo. Essa condição de trabalhar com a predominância de “artistas pesquisadores” por um lado era interessante porque as conversas teóricas poderiam ter uma consistência mais profunda, porém esta mesma condição tornava os performers mais refratários e racionais.

O trabalho mais difícil não foi fazê-los se mover ou criarem um repertório próprio, mas sim entenderem que a dança butô era regida pela intuição e sensorialidade, não era uma técnica ou uma dança interpretativa ou descritiva de nenhum referencial que não fosse o próprio intérprete. Muitos deles buscavam inserir os próprios referenciais teóricos e convicções no trabalho, então foi preciso antes de tudo fazer com que abandonassem suas referências, *apuds*, *idens* e *ibidens*. Iniciamos o trabalho com a metodologia empregada em Resende, mas rapidamente precisamos adaptá-la para aquele grupo. Kaio não conduzia mais o xirê, uma vez que algumas bailarinas estavam muito focadas na técnica, na perfeição da movimentação do orixá. Não era esse nosso interesse, para nós a dança do orixá era somente um disparador para outras percepções, então eu passei a conduzir o xirê inicial focando nos elementos da natureza. Sem mencionar o nome do orixá introduzia na roda a “dança da cachoeira”, a “dança da folha”, a “dança da lama” etc. Cátia não usava mais termos técnicos, por exemplo, se ia trabalhar um *suriashi*, não mencionava o nome do exercício, apenas solicitava que o grupo imaginasse que deslizava na superfície de um lago. Tentamos

exaustivamente que o grupo trabalhasse conduzido pela intuição. Tudo que era relacionado a uma situação técnica era ignorado ou simplesmente não era mencionado.

Diferente do primeiro grupo em Resende, no segundo dia, antes que eu solicitasse, todos já chegaram com seus orixás escolhidos para performarem. Mais uma vez precisamos trabalhar o que era essencial naqueles arquétipos e reduzi-los a um único elemento da natureza, assim quem escolheu Oxum ia trabalhar a partir do movimento da cachoeira, quem escolheu Ossaim ia partir da folha, Iansã trabalharia sobre o vento, Nanã a consistência da lama; e assim por diante. Por ser uma cidade muito voltada para o mar- a arquitetura da cidade foi construída de forma que na maré cheia o mar invada as ruas para serem lavadas- imaginei que apareceriam muitas Iemanjás, enganei-me, apenas uma performer se interessou por trabalhar com o arquétipo de Iemanjá. Reputo esta situação ao fato de apenas um performer no grupo ser natural de Paraty, todos os outros vieram de outros lugares. Paradoxalmente este performer paratiense preferiu trabalhar com Oxóssi.

A escolha do local para performarmos também foi feita instantaneamente: o Largo de Santa Rita. O largo com a igreja de Santa Rita ao fundo é um espaço amplo e de terra batida à beira mar. Lá era a entrada da cidade no período colonial, onde fervilhava o comércio inclusive de escravizados, onde se localizava o pelourinho e o chafariz que abastecia a cidade, construído com pedra lavrada no Século XIX e ainda existente no local. O largo de Santa Rita era ao mesmo tempo o centro nervoso e o coração da Paraty colonial. Na Paraty contemporânea é ponto de encontro e também local de grandes eventos culturais. Enfim, um local com cenário e memória colonial e grande movimento contemporâneo. Nossos performers tinham uma relação afetiva com o espaço por já terem se apresentado lá ou testemunhado muitas manifestações culturais interessantes no local.

Ao pisarmos o chão do largo percebemos que a performance deveria ser regida pela memória do local. Entendemos que ela estava assentada no chão daquele espaço. Com sal desenhamos naquele terreiro uma estrela de sete pontas, apontadas para o mar e para as outras seis ruas ou caminhos que chegavam até lá. Como um ponto riscado no chão do terreiro, este seria o nosso palco de onde brotariam os orixás. A performance teria essa dinâmica: no centro da estrela estaria a percussão comandada por Kaio Ventura e nas pontas os performers em posição embrionária. Aos poucos eles deveriam “brotar” da terra e desenvolver cada um seu

solo. A performance finalizaria com uma caminhada até o chafariz onde nos lavaríamos e nos fundiríamos com suas pedras. Esperávamos ter o público em todos os lados, numa arena de 360 graus, porém a maioria preferiu se sentar defronte a igreja. Este posicionamento acabou por definir o espaço cênico como um palco italiano, então alguns performers acabaram por adaptar suas movimentações para estarem direcionados ao público. Esta “recusa” do público em obedecer o que havíamos planejado inicialmente (“me desobedeça” é uma expressão que gosto muito de usar em minhas aulas quando quero tornar a ação do dançante mais ativa), acabou por se tornar um ponto positivo na apresentação pois, na necessidade de adaptar seu movimento em outra direção, os performers se valeram da improvisação e da intuição. A dança intuitiva que estava adormecida no corpo, aflorou e venceu o movimento racional que alguns ainda insistiam em executar. De certa forma o público acabou por interferir, ainda que sutilmente, na coreografia e no espaço modificando mais uma vez a dança. Claramente nós estávamos sendo dançados pelo espaço. A consciência desta situação ajudou a percepção dos performers de entenderem que no afro-butô se dança de acordo com as condições do momento e com as energias que regem aquele espaço-tempo.



Figuras 56, 57, 58, 59: “Orixás Urbanos”, Paraty, o grupo, Marta Viana, Omar Ignácio, treinamento em estúdio, 2010.

Foto: Kaio Ventura (acervo pessoal)



Figuras 60, 61: “Orixás Urbanos”, performance final em Paraty, 2010.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 62: Ana Rocha e Figura 63: Omar Ignácio “Orixás Urbanos”, performance final em Paraty, 2010.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 64, 65: “Orixás Urbanos”, performance final em Paraty, 2010.

Foto Marco Netto (acervo pessoal).

4.2.3- Rio das Ostras e a árvore da vida.

Em Rio das Ostras, cidade litorânea ao norte do Rio de Janeiro, existe uma escola técnica municipal de teatro, música e dança. O grupo foi formado com a maioria de estudantes desta escola, cujo perfil era jovem e bastante inexperiente. Esta condição nos conduziu mais uma vez para uma mudança de estratégia na metodologia. Precisávamos ter atenção nas explicações e linguagens que utilizávamos. O butô exige uma maturidade para ser dançado, o afro-butô exige, além da maturidade, uma boa capacidade de abstração. Como disse anteriormente, um leque imaginário pode ser um leque, um espelho ou um punhal, dependendo de como é usado. Em nossa dança buscamos mais um estado sensório do que uma descrição literal. O grupo tinha experiência num teatro mais naturalista e em danças mais lineares, sobretudo o balé clássico. Tivemos de construir passo a passo um caminho metodológico que partisse da percepção literal para a metáfora para alcançar a capacidade de abstração necessária para a criação que pretendíamos. Retornamos com o xirê conduzido pelo Kaio e Cátia todos os dias trabalhava isoladamente com os que tinham mais dificuldade de entendimento. Trabalhamos os arquétipos dos orixás a partir da visualização de imagens e de explicações de diversos itans. A exigência física também era maior do que estavam acostumados e alguns abandonaram o processo pela metade. Os que ficaram tinham de alguma forma uma maior maturidade.

Diferente dos outros dois grupos, nós determinamos- de acordo com o desenvolvimento durante as aulas- qual orixá cada um deveria trabalhar. Este procedimento deu, de certa forma, uma segurança maior ao grupo. A ideia de ser artista-criador não era bem aceita por eles, estavam mais acostumados a seguir indicações precisas dos diretores/professores. Contudo, eles próprios escolheriam o lugar onde performaríamos. Escolheram uma figueira centenária bem à beira da praia, onde D. Pedro II teria sentado para descansar. Esta era a única indicação histórica, mas o que parecia interessar mesmo ao grupo era porque se tratava de um lugar cenograficamente bonito e bastante agradável, ali os namorados costumavam se encontrar. Sem uma real sensação de pertencimento ou de apropriação do local, decidi que deveríamos ocupar o lugar o maior tempo possível. Muitas aulas foram na praia em frente a figueira até que, naturalmente, os exercícios executados na areia migrassem para a árvore.

Começamos a ocupar o espaço da árvore antes mesmo do roteiro da apresentação ser definido. Aos poucos fomos percebendo que o interessante da movimentação era fazer com que os orixás brotassem dos galhos e das raízes da árvore. Entendemos que a performance seria sobre o surgimento da vida e desenvolveríamos o roteiro a partir daí. Então os orixás brotariam da “árvore da vida”, se desenvolveriam na terra transformando-se em humanos e continuariam seu ciclo mergulhando no mar. Um ciclo de vida com começo, meio e começo. Ao entenderem a proposta, os performers sentiram segurança e ficaram muito mais interessados em performar. O roteiro linear clareava o caminho que deveriam seguir. Sem perceber todos eles criaram solos, performances individuais que começavam nos galhos, se desenvolveriam pelo chão embaixo da árvore e terminaria no mar. Os solos seriam apresentados concomitantemente como se a árvore e o entorno fosse um universo onde tudo acontece ao mesmo tempo. A sensação de coro, de trabalho em grupo também era outro fator que lhes conferia segurança.



Figuras 66, 67, 68, 69: “Orixás Urbanos”, Rio das Ostras em treinamento noturno na praia, 2010.

Foto: Kaio Ventura (acervo pessoal)



Figuras 70, 71: “Orixás Urbanos” em Rio das Ostras, performance final, 2010.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 72, 73: “Orixás Urbanos” em Rio das Ostras, performance final, 2010.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

Essas três experiências são interessantes porque nos confirmam a importância da interferência do meio na nossa dança. Elas nos mostram como uma mesma ideia pode- e deve- ser transformada de acordo com o grupo ou artista que executa a proposta. No afro-butô, por mais definida que seja uma criação, ela vai absorver as interferências do espaço, do público, da intensidade com que o grupo dança. A percepção de espaço-tempo é fundamental, torna única cada apresentação. Ser “dançado pelo espaço” significa admitirmos que somos parte de um todo que pulsa, se move e existe em conexão. Ao terreirizarmos nossa dança, estamos dançando não somente com nossos ancestrais e nossa memória particular, mas também com toda a memória e os ancestrais que habitam aquele espaço e os corpos que nos assistem. No afro-butô toda dança é uma gira.

4.3- Suriaxirê: como ser dançado pelo outro ou danço porque o outro dança.

Entre 2011 e 2012 senti a necessidade de trabalhar mais profundamente e constantemente com um grupo. Iniciei um projeto chamado “experimento afro-butô” cuja proposta era pesquisar uma metodologia de criação a partir do afro-butô. O grupo formado para este trabalho era multidisciplinar e pretendíamos manter uma constância na pesquisa. Nos encontrávamos duas vezes por semana com sessões de quatro horas de duração. A proposta do grupo era desenvolvermos uma metodologia de trabalho e criarmos espetáculos a partir daí. A metodologia inicial era parecida com a empregada no “Orixás Urbanos”:

trabalhávamos o espaço de forma ritualizada, partíamos da movimentação dos orixás no xirê e recriávamos a movimentação a partir das nossas características pessoais. Éramos 13 pessoas no grupo e trabalhávamos a maior parte do tempo em estúdio e algumas vezes fazíamos o que chamávamos de imersão na natureza. Nessas imersões, que aconteciam periodicamente, passávamos dois ou três dias trabalhando seguidamente em meio a natureza. Dançávamos em todo tipo de espaço: cachoeiras, praias, florestas, areia, lama, pedra etc. Estudávamos como o espaço aberto afetava nossa dança e como seria a reprodução do que experimentamos na natureza quando levávamos para o estúdio. Era preciso descobrir como levar o axé de um espaço multissensorial e multidimensional para o limitado, escuro e frio espaço do palco. Buscávamos ser capazes de reproduzir no palco a sensação de estar na natureza.

Mesmo trabalhando de forma coletiva, comecei a notar que na natureza as experiências eram percebidas individualmente. A correnteza de um rio nunca era a mesma para duas pessoas diferentes: uma sentia mais forte, outra nem percebia. A lama poderia ser um lugar prazeroso para uma pessoa e angustiante para outra. Na natureza, mesmo estando em grupo, as danças que surgiam pareciam ser individuais. De volta ao estúdio, na tentativa de reproduzir o que sentíamos na natureza, continuávamos parecer dançar individualmente. Pouco se percebia da contribuição da dança de um na dança do outro. Elbein dos Santos afirma que o axé da egbé se expande e se fortifica ao combinar as qualidades e as significações dos elementos de que é composto: o axé do orixá, o axé de cada membro do grupo e o dos antepassados (Elbein dos Santos, 2012, p. 41). Este axé coletivo, sempre vai ser mais forte que qualquer axé pessoal, pois é um somatório dos axés do ambiente, dos preservados dos ancestrais e dos axés cultivados pelos membros ativos na egbé. Precisava, então, descobrir um caminho para que, além do axé pessoal, também percebêssemos o axé do grupo e que, além disso um interferisse no do outro a fim de produzir coletivamente a nossa dança. Comecei a desenvolver um exercício que combinava o xirê com o *suriashi*. O suriashirê, como viríamos a chamá-lo bem mais tarde, era uma busca de criar uma movimentação coletiva que tivesse um mesmo diapasão. Que todos os performers formassem um corpo único dançado pelo espaço.

Como mencionado anteriormente, o *suriashi* é uma forma de caminhar desenvolvida pelo teatro nô, adotada pelo kabuki e, mais tarde, absorvida pelo butô. Costumo dizer para

meus alunos que o *suriashi* está para o butô como as cinco posições estão para o balé clássico; embora no butô o *suriashi* seja mais uma ferramenta de auxílio para se chegar a um estado de presença e não uma técnica para se atingir a perfeição da dança, como no balé. Patrícia Noronha define o *suriashi* como “uma espacialidade *Ma* de deslocamento”, uma caminhada fluida que se constrói no tempo e no espaço com a ação humana, instaurando um estado ritualístico na cena. Em suas instruções para praticar *suriashi* devemos ficar

Com os joelhos dobrados, o quadril o mais próximo do chão possível, os punhos fechados na altura da crista ilíaca, o quadril levemente inclinado para trás, com uma leve anterversão (um pouco arrebitado), os cotovelos abertos, a boca aberta, os olhos abertos, de preferência sem piscar, os pés deslizando no chão, lentamente, quase sem peso (Noronha, 2017, p. 164).

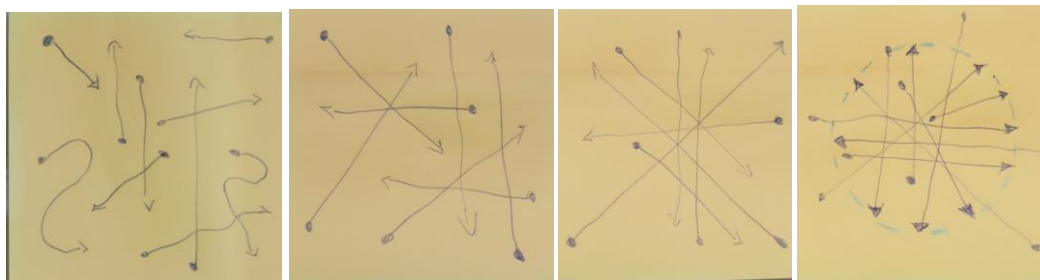
Eu aprendi *suriashi* primeiro com Carlota Ikeda, que para descrevê-lo dizia para imaginarmos estar na superfície de um lago sereno com 5mm de profundidade, vestidos com um quimono bem longo que se arrastava no chão. Deveríamos olhar para o horizonte (se estivéssemos em estúdio este olhar deveria atravessar as paredes e ir além do horizonte), os braços levemente pousados sobre as coxas, um leve *pliê* e deslizaríamos os pés sobre a superfície deste lago sem que o quimono movesse suas águas. Atsushi Takenouchi sequer utilizava a palavra *suriashi*, ele geralmente trabalhava o exercício emendado com outros. Ao perceber que a concentração da turma estava boa, ele ia mudando as imagens do estava trabalhando até que, sem perceber, estávamos praticando o *surisahi*. Também costumava utilizar a imagem do lago, entre outras, mas dizia estar congelado e que entre a sola dos nossos pés e a superfície congelada existia uma fina camada de ar. O quadril deveria apontar para baixo ao mesmo tempo que um fio invisível preso no alto da cabeça nos puxava para cima, como um títere. Também para ele o olhar deveria atravessar o horizonte, além de mantermos a língua dentro da boca e o pescoço relaxados. Juju Alishina, mais técnica, colocava uma folha de papel na altura do nosso *hara* e deveríamos nos deslocar sem segurá-la nem derruba-la. A folha deveria se manter presa ao *hara* apenas com a força do deslocamento, mantendo as pernas dobradas, o quadril apontado para o chão, o topo da cabeça apontado para o teto. Conforme Lara Dall (já mencionada anteriormente), Ko Murobushi, além de tudo isso ainda pedia para que o bailarino visualizasse uma bola de ferro coberta de algodão posicionada sobre o *hara*. Enfim, existem muitos caminhos para se praticar o *suriashi* e cada mestre tem uma forma diferente de ensiná-lo. O mais importante é a percepção desta alteração

no espaço-tempo e a impressão de não estar se fazendo esforço algum para que o deslocamento aconteça. Em minhas aulas, primeiro eu costumava passar as imagens conforme Carlota Ikeda e Atsushi Takenouchi, não dando certo, partia para a técnica de Juju Alishina com a folha de papel sobre o *hara* e depois retornava as imagens.

No grupo do Experimento afro-butô praticávamos bastante o *suriashi*, contudo, na hora de ir para a cena, o estado conseguido durante a prática não era alcançado. Era difícil perceber uma dança que aflorasse coletivamente. Comecei então a instalar uma rotina de trabalho onde o *suriashi* seria o primeiro exercício a ser praticado e depois seria emendado diretamente no xirê, para somente depois disso continuarmos o trabalho de criação.

O ritual se instaurava da seguinte maneira: após prepararmos juntos o local onde trabalharíamos, cada um a seu tempo fazia os alongamentos e aquecimentos físicos que desejasse e começaria isoladamente a trabalhar a caminhada *suriashi* em qualquer direção e variação de ritmos (rápido, lento etc.). Quem comesse o exercício dali para frente não poderia mais interrompê-lo, nem se comunicar com palavras. Alguns começavam mais cedo, outros mais tarde e, neste momento, os tempos ficariam mesmo desencontrados. Quando todos já estavam efetivamente praticando seu *suriashi* em qualquer ritmo e qualquer direção, a ordem é que comessem a se deixar afetar pelo ritmo do grupo. Não havia líder, era o grupo todo quem determinava o ritmo de deslocamento. Mais lento, mais rápido, super lento, super rápido, o objetivo era que todos entrassem no mesmo diapasão ainda que o ritmo do grupo variasse de intensidade. Tendo se estabelecido um ritmo uniforme no grupo, o objetivo era caminhar em linha reta de um ponto ao outro da sala, ou seja, a caminhada partiria de um ponto e terminaria em outro em linha reta em direções eleitas aleatoriamente. Todos deveriam iniciar e terminar seu traçado ao mesmo tempo. Mais uma vez o tempo de início, fim e a distância percorrida era determinada pelo grupo, sem o comando de um líder. O performer deveria lidar agora, além do ritmo, com as direções de deslocamentos de seus colegas, que provavelmente cruzariam com seu caminho. Depois de um tempo, as direções partiriam para traçar uma diagonal de um ponto ao outro da sala, e teriam a obrigação de começarem e terminarem ao mesmo tempo. O objetivo era que ao terminar o traçado percorrido todos estivessem formando um círculo. Isso não era nada fácil e nas primeiras tentativas não conseguimos atingir o objetivo. Com a repetição diária o grupo foi se costumando ao ritmo e

a intensidade uns dos outros, o *suriashi* foi ficando mais potente e, finalmente, já conseguíamos fechar um círculo perfeito no tempo determinado pelo grupo.



Figuras 74, 75, 76, 77: esquema gráfico do deslocamento no suriashirê, da caminhada aleatória até a formação do círculo pelo grupo. A bolinha indica o ponto de partida e a seta o ponto de chegada. (acervo pessoal)

Uma vez formada a roda, poderíamos então passar para a segunda fase: a roda do *suriashi*, à medida que girava, ia se transformando lentamente na roda do xirê. O tempo e comando de troca continuava sendo dado pelo movimento do grupo, não havia um comando individual. Aos poucos, o corpo em posição de *suriashi* (quadril em direção ao solo, pernas levemente dobradas, mãos posadas na coxa etc.), ia se desfazendo e se transformando no corpo de iaô no xirê, que dançava para os orixás. Dançávamos, então, o xirê para todos os orixás na ordem do panteão, de Exu a Oxalá. Porém, não buscávamos reproduzir a dança de cada um dos orixás como no terreiro. O performer podia adaptar a sua movimentação, recriar a dança, sempre buscando o que era essencial na percepção de cada orixá, as diferentes qualidades, densidades, ritmos etc. Neste momento era possível entrar com música, eu colocava músicas aleatórias ou quando tínhamos amigos músicos visitantes (isso acontecia algumas vezes), eles poderiam improvisar qualquer tipo de som. A troca constante da música tinha o objetivo de não deixar um ritmo ou movimentação fixados.

A partir da roda do xirê percebíamos que o axé criado na sessão era compartilhado por todos. Neste momento os performers eram encorajados a iniciar sua pesquisa coreográfica individual ou ainda trabalhar em duplas ou trios. Esta primeira sessão da rotina de trabalho durava em torno de duas horas, as vezes menos, as vezes mais. Fazíamos então um intervalo onde procurávamos não dispersar o axé construído naquele dia e partíamos para a criação em que estávamos trabalhando.

É importante notar que este é um exercício para ser desenvolvido em grupo. Só funciona quando o grupo tem uma rotina de trabalho constante e tem intimidade com o ritmo de trabalho dos parceiros. A comunicação se dá o tempo todo, muitas vezes por horas, por meios não verbais. Quanto maior o grupo, mais difícil de se equilibrar as energias. Além de tudo, é importante se ter uma consciência de coro, onde a liderança é exercida coletivamente e todas as mudanças são feitas em prol da movimentação coletiva. Neste sentido, mergulha nas águas do pensamento “*ubuntu*⁸⁴”, pois a ideia de “ser estando aberto para o outro” é o que torna possível fazer a roda girar. A dança de um só existe porque existe a dança do outro. Voltamos aqui a perceber a ideia de que para dançar butô é necessário “desaparecer” na cena para que a dança do grupo floresça.



Figuras 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85: sequência de suriaxirê executado no leito de um rio, desde a imobilidade inicial até a improvisação coreográfica final, 2012. Fotos: Marco Netto (acervo pessoal)

Com este grupo do experimento afro-butô produzimos duas performances: “*orum-aiyê orum*”, apresentada como espetáculo de abertura do “Festival de teatro de Resende” em 2011, tratava do constante trânsito que os orixás faziam entre o orum e o aiyê. “*Na Encruza- um novo dia começa a meia noite*”, criada em 2012 para um evento mundial chamado “*world wide last dance with Tatsumi Hijikata*”, a partir dos arquétipos do “povo de Rua” que habitaria o centro histórico de Resende. As apresentações começavam a meia noite e seguiam até o alvorecer. Com o mesmo grupo ainda começamos a desenvolver o espetáculo “*Cabeça*

⁸⁴ *Ubuntu*: em algumas traduções significa “ser estando aberto para o outro”, define o conceito de coletividade.

d'água”, que partia da relação de todos os orixás com a água. Infelizmente as dificuldades de produção e de manutenção de um grupo tão grande não possibilitaram a realização deste espetáculo.



Figuras 86, 87, 88: Experimento afro-butô, imersões na natureza, 2012.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 89, 90, 91: Experimento afro-butô, “Orum-Aiyê-Orum”, 2011

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)



Figuras 92, 93, 94: Experimento afro-butô, “Na Encruza”, 2012.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

4.4- Eu não danço só- criando solos com muitas presenças e colaborações.

Na dança butô o exercício de criação pode ser muitas vezes solitário. Partimos de uma ideia pessoal, uma percepção individual de como se estar no mundo e como o entorno nos afeta. Talvez essa seja a razão de haver muitos butoístas solo e pouquíssimos grupos dedicados exclusivamente ao butô. Que eu me lembre de pronto, atualmente só o Sankai Juku e o Dai Rakuda Kan, no Japão, atuam como grupos. Na verdade, toda criação surge de algo muito íntimo que está guardado no interior do corpo ou na memória. Sempre fui uma pessoa gregária, me faz falta trabalhar em grupo, porém existem algumas urgências na vontade criativa que o trabalho em grupo não consegue abarcar.

Lembro da professora Leda Martins que em uma de suas brilhantes palestras disse que dançar solo é como uma gira, porque convoca “relações outras” (ela costuma fazer essas inversões de palavra na narrativa que amplificam o sentido). Concordo plenamente com a professora. Em todas as minhas criações solo sempre fui acompanhado- fisicamente ou não- de importantes colaboradores, que me dirigiam, sugeriam mudanças, acrescentaram ideias, enfim, participavam quase que literalmente da criação. É claro que tudo que trabalhava com os grupos e com os alunos se refletia na minha criação solo; da mesma forma que tudo que descobria em minhas experimentações individuais também são transpostas para experimentações coletivas, uma forma constantemente retroalimentando a outra. Contudo, como ignorar minha intuição (elemento basilar da minha religiosidade) e minhas relações com as energias extracorpóreas, com os axés das entidades e orixás da minha prática religiosa. Tais energias são partes do meu Ser, se comunicam comigo, são meus amigos; são, enfim, também meus colaboradores na criação artística. Também eles interferem na minha criação, me dão ideias, me corrigem, me dirigem. Nesta afirmação não pretendo impor a minha fê- cada um tem a sua (ou não tem nenhuma) - apenas digo que para mim a intuição é um guia que ocupa boa parte da minha criação e funciona como conselheira. Tampouco confundo transe com intuição, o momento e o espaço religioso são distintos do momento e espaço artístico. Estar virado no orixá no espaço religioso é diferente de dançá-lo no espaço artístico, ainda que eu reproduza no meu corpo a memória das tensões físicas que senti quando estava incorporado. Simas e Rufino (2018) costumam afirmar que o corpo é o primeiro terreno:

O corpo codificado como terreiro é aquele que é cruzado por práticas de saber que o talham, o banham, o envolvem, o vestem e o deitam em conhecimentos pertencentes a outras gramáticas. Tais ritos vigoram esses corpos os potencializando ao ponto que os saberes assentados nesses suportes corporais, ao serem devidamente acionados reinventam as possibilidades de ser/estar/praticar/encantar o mundo enquanto terreiro (Simas; Rufino, 2018, p. 50).

Portanto, em minhas criações solo nenhum saber/prática/intuição é ignorado, sendo eles apreendidos na academia ou no terreiro de santo. Nos próximos subcapítulos vou descrever alguns processos de criação solo que ilustram bem esta conjunção de saberes bem como as percepções técnicas que tornaram possível a elaboração do afro-butô.

4.4.1- Orí- o primeiro solo afro-butô.

Oficialmente “Orí” foi gestado em uma residência com Atsushi Takenouchi na Toscana em 2013, mas de fato “Orí” começou a nascer muito antes, antes mesmo de eu me considerar butoísta ou macumbeiro. Quando eu ainda era diretor artístico da Companhia Moderna de Dança, de Christiane Regina, levado pelos bailarinos que trabalhavam conosco e por Carlos Mutalla que nos dava aula de dança afro, comecei a frequentar mais amiúde os terreiros de candomblé e umbanda no Rio de Janeiro. Neste momento descobri meu eledá⁸⁵: Xangô, Oxalá, Iemanjá. Aprendi rapidamente os diversos itans a respeito deles e, intuitivamente, conseguia ver uma conexão entre esses três orixás que daria um excelente espetáculo. Na verdade, a conexão existe entre todos os orixás, a existência de um depende da existência de outro, mas isso eu ainda não estava pronto para perceber. O curioso disso não era eu imaginar uma criação (costumo imaginar coisas até lendo bula de remédio), mas sim imaginar que eu deveria atuar no que, até então, seria uma peça de teatro e, provavelmente, não seria solo. O tempo passou, as urgências profissionais me levaram para outros projetos e a ideia ficou guardada.

Já na França, macumbeiro e querendo me tornar butoísta, fui experimentar o espaço ao ar livre com os solos “orishas urbaines” (já mencionado mais acima) e a ideia de fazer um solo de dança com meu eledá ficou mais forte. Conseguia perceber no encadeamento dos itans

⁸⁵ Eledá é o conjunto dos três orixás protetores da cabeça do iniciado, também conhecido como coroa.

de Xangô, Iemanjá e Oxalá uma trajetória que atravessava todas as fases da vida: nascimento, amadurecimento, morte e renascimento. De volta ao Brasil, desenvolvi “Orixás Urbanos” (também já descrito acima), onde durante o processo os performers escolhiam o orixá com que queriam trabalhar. Curiosamente muito poucos escolhiam trabalhar com Xangô, Iemanjá ou Oxalá, apesar de serem orixás bem populares. A vontade de performar aqueles orixás foi aumentando então. Definitivamente fui percebendo a característica relacional da dança, mesmo quando se trata de um solo- “dançar solo é uma gira”, repetindo a professora Leda Martins- e fui paulatinamente desenvolvendo a vontade de performar numa criação solo com meu eledá.

Em 2013 fui me re-encontrar com Atsushi Takenouchi numa residência que ele dirige anualmente em Potendera, na Itália. Sabia que passaríamos boa parte desta residência embrenhados na floresta. Viajei já com um pré-roteiro e minha intenção era experimentar ao máximo o que mais tarde viraria “Orí”.

A residência dirigida por Takenouchi na Toscana prevê um primeiro momento em estúdio, um acampamento selvagem e a volta ao estúdio para finalização dos trabalhos. Não entendam como metáfora a expressão “acampamento selvagem”: realizado nas montanhas do Passo del Lagastrello, o acampamento é em meio a uma floresta de pinheiros, habitada por cavalos selvagens (não domesticados), sem luz elétrica, água encanada, internet ou qualquer resquício de urbanidade, sem contato algum com o mundo exterior. Ali ficamos por sete dias, nos banhando no rio, cozinhando na fogueira, tomando chuva, sol, e, principalmente, dançando juntos ou separados todas as horas do dia e muitas horas na noite, sob a luz da lua ou em torno da fogueira. Por ser uma floresta preservada também éramos proibidos de utilizar qualquer produto industrializado, como sabonete, xampu ou pasta de dente. Aos poucos íamos descobrindo no mato ervas que nos auxiliavam a higiene, como menta (para escovar os dentes) ou eucalipto (que esfregávamos no corpo após o banho para obter algum perfume). Tratava-se de uma real imersão na natureza e “dentro e fundo” de nós mesmos. Aquelas paisagens de campos imensos, rios, cachoeiras, lagos grandes e pequenos, pedras, me deixavam muito próximo as energias dos meus orixás e em todos os experimentos eu trabalhava suas movimentações. Expus minhas ideias para Atsushi e um importante conselho que ele me deu foi que não tentasse ser literal na transposição coreográfica dos elementos, eu

jamais deveria ser descritivo e muito menos devia esperar que a plateia entendesse cada movimento que eu fazia. Eu deveria primeiro buscar sentir o que o ambiente me dava e trazer aquelas sensações para dentro do corpo. Minha dança deveria começar na minha alma, depois nas minhas veias, músculos e somente quando estivesse realmente forte deixar trasbordar para o exterior. O que Atsushi me dizia era para manter a dança o máximo possível escondida dentro do corpo, ela só se revelaria quando fosse mais forte que eu mesmo. Imediatamente relacionei este conselho ao exercício do ilá (mencionado anteriormente) que já experimentava com meu grupo e que vinha tendo excelentes resultados. A partir de então comecei a entender que a dança dos três orixás começaria com o exercício do ilá, no interior do meu corpo. Entendi de onde brotavam as energias dos meus orixás: Xangô no plexo solar, Iemanjá na base da coluna, Oxalá no alto da coluna. Desses pontos partiriam os primeiros movimentos que seriam irradiados para as outras partes do corpo até estarem fortes o suficiente para vazarem para fora. Durante o acampamento tive vários insights e muitas ideias que acrescentaria ao roteiro.

Quando voltamos para o estúdio, Atsushi pediu que apresentássemos uma improvisação a respeito do que vivemos no acampamento. Apresentei as danças de Xangô, Iemanjá e Oxalá encadeadas sem intervalo. A corporalidade ia sutilmente se transformando no que eu sentia ser o essencial de cada um deles, sempre respeitando a trajetória do interior para o exterior do corpo. Acompanhada da música orgânica de Hiroko Komiya, que era improvisada à medida que eu me movia, a dança assumia realmente um tom de cerimônia ritual. A apresentação demorou cerca de vinte minutos e aquilo já era o embrião da coreografia que eu viria a criar. Mais tarde conversando com meus colegas entendi que, mesmo sem saber nomear, eles perceberam fogo, água e ar na minha dança.

Voltando ao Brasil fui trabalhar intensamente na coreografia. Decidi que o roteiro teria três quadros encadeados: dança do fogo, dança das marés e dança do ar. Cada quadro tem um roteiro próprio que eu sigo, mas que a plateia não tem e necessidade de entender ou de fazer a mesma leitura que eu. No meu entendimento os três quadros interligados contam a história de um ser que nasce, vive, envelhece, morre e renasce. Cada momento de sua vida está relacionado a um elemento da natureza.

“Ori” estreou sob a subvenção do “VI Festival Barcelona en Butoh” em 2013 em Barcelona, Espanha. Logo em seguida, também em 2013 foi convidado para ser apresentado no Centre Culturel Bertin Poiré, da associação japonesa TENRI, em Paris, considerado o teatro de programação de butô mais importante que tem na Europa. Só a partir daí comecei a me considerar butoísta e a divulgar o afro-butô como sendo oficialmente a linguagem artística que pratico. Depois disso “Ori” ainda foi apresentado em diversos países e no Brasil, em festivais de dança e de teatro. Segue ainda hoje em repertório e continua sendo solicitado para festivais, sendo o último que participou foi o festival “Dança à deriva”, em 2022, festival de dança e ativismo latino-americano realizado anualmente em São Paulo.



Figura 95: banner de divulgação da programação no Centre Bertin Poiré, Paris, 2013. (acervo pessoal)

Deux solos danse Butoh
Danseurs latino-américains
Compagnie SEUIL

LORNA LAWRIE



CALE MIRANDA



Le lundi 25 novembre 2013, à 20h30

- « **Bruit du dedans** »
 Par LORNA LAWRIE (Argentine)
 Travail autour de la mondialisation et son irréversibilité, selon une création musicale de Michel Titiin-Schneider, CIE SEUIL.
- « **Ori** »
 De et par CALE MIRANDA (Brésil, invité de la CIE SEUIL)
 Le mot "ori" veut dire "tête" en yoruba; langue panafricaine
 La performance s'inspire des histoires mythologiques du Condomble (religion afro-brésilienne).

Durée totale: 60 minutes
Tarifs: 15€ / 10€ (Tarif réduit)

A l'Espace Culturel Bertin Poiré
 8-12 Rue Bertin Poiré, 75001 Paris



VI Festival Barcelona en Butoh 2013

Calé Miranda



Foto: Stefano Pozzoli

Reservas:
 info@vilella.com
 93.113.20.15
 whatsapp à 637598146

Êstén todos invitados a un Coffee Break ("cornisa de Sator") después del espectáculo



"Ori"

La Vilella teatro
 Sábado día 16
 18.00-19.45
 Precio: 8,50 €

Figura 96: Programa do Centre Bertin Poiré.

Figura 97: programa do “Festival Barcelona en Butoh”, 2013. (acervo pessoal)

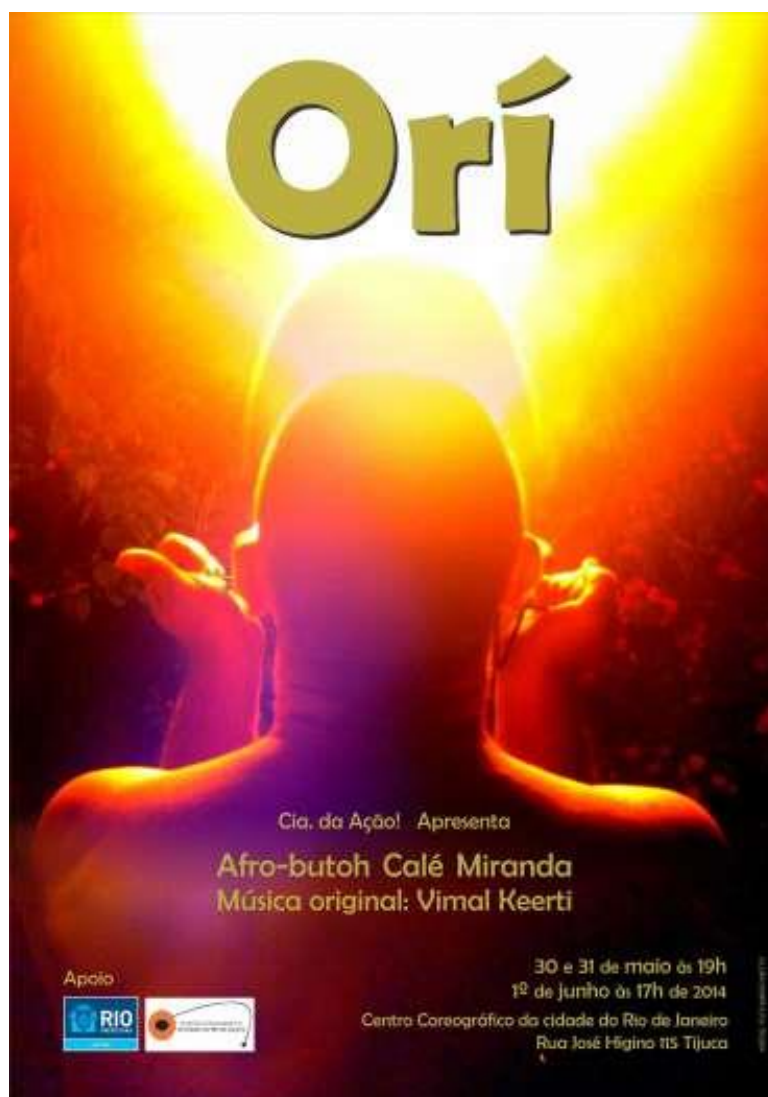
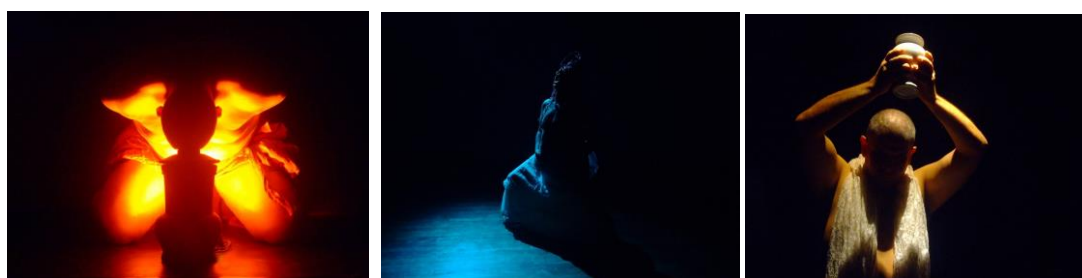


Figura 98: Cartaz “Orí” no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2014. (acervo pessoal)



Figuras 99, 100 e 101: Xangô, Iemanjá e Oxalá, 2014.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

4.4.2- Leviathan- a imagem antes da música, a música antes da dança.

“Leviathan” foi um solo feito de encomenda para o festival “En chair et en son I”, que acontece anualmente em Paris. Este festival tem como premissa juntar butoístas e músicos contemporâneos, criadores de música acusmática⁸⁶, para colaborarem em criações inéditas. Em geral os dois criadores não se conhecem e a dupla é determinada pela curadoria que percebe a existência de afinidades entre os artistas escolhidos. Fui convidado por Michel Titin-Schneider, curador do festival, que havia me assistido em 2013 no Bertin Poiré, a criar uma peça em conjunto com Jules Wisocky, jovem músico francês que eu não conhecia. Jules criava inspirado na mitologia grega e Michel percebeu ali alguma afinidade com meu universo afro-butô.

Em nossas primeiras conversas, via e-mail, percebemos que mais interessante que irmos para um ou outro lado- mitologia grega ou africana- deveríamos partir de estímulos concretos, como uma obra ou artista que nos identificássemos. Jules sugeriu que nos inspirássemos na obra de Anish Kapoor, um artista plástico indo-britânico que costuma trabalhar com obras monumentais. Ele havia visto a obra “Leviathan” no Grand Palais, em Paris e ficou bastante entusiasmado. Coincidentemente eu também havia visto aquela exibição. A obra se tratava de um único inflável gigantesco na cor roxa que ocupava todo o espaço do Grand Palais, que por si só já é monumental. Confesso que achei interessante, mas não carregava o mesmo entusiasmo que Jules, mesmo assim concordamos em criar uma peça a partir das impressões que o Leviathan do Anish Kapoor havia nos deixado. Afinal o que importava para nossa criação era a emoção inicial que havíamos sentido.

Concordamos que eu esperaria que ele me enviasse a música finalizada para eu começar a coreografar. Enquanto ele compunha, eu fui pesquisando sobre o Leviathan. Acabei me interessando mais pelo mito do Leviathan do que pela obra do Kapoor. O leviathan assume diferentes leituras de acordo com as diferentes culturas: na cultura hebraica é um monstro marinho gigantesco com dentes afiados, para os cristãos ele é considerado o demônio da inveja ou satanás, é uma mulher para os islâmicos ou o poder do Estado para o filósofo

⁸⁶ Música acusmática: também conhecida como música concreta, é um tipo de música eletroacústica que é composta em meio digital.

Thomas Hobbes. Imagino que Kappor tenha se inspirado em Hobbes para construir sua obra. Realmente a monumentalidade da escultura parece sustentar em pé a estrutura do Grand Palais, ao mesmo tempo exibe uma enorme fragilidade por se tratar de um material inflável cheio somente de ar. O equilíbrio entre poder e fragilidade é a tônica da obra. Comecei a pensar no poder e fragilidade de Iemanjá e nas diversas possíveis leituras do mito, mesmo aquelas leituras mais preconceituosas de pessoas contrárias as religiões de matriz africana. Imaginei uma Iemanjá raivosa e gigantesca no fundo do mar, que como uma mãe contrariada, mesmo assim, fizesse o possível para manter o equilíbrio e a vida de seus filhos.

Quando Jules me enviou a música, minhas impressões se confirmaram. A música iniciava com sons estridentes e metálicos, caóticos, como se fosse uma grande cidade industrial com todos os barulhos possíveis, uma insuportável poluição sonora. A música desagradável ia lentamente se transformando em cantos femininos, como canto de sereia que terminavam por abafar o caos e a música finalizava como uma canção de ninar, na prolongação de um quase silencioso solfejo. Lá estava em música o que eu havia pensado em movimento. O processo de criação se invertia, pela primeira vez eu construiria uma coreografia que coubesse no tempo da música. Embora este seja o processo mais comum em dança, sempre em minhas criações primeiro vem a ideia e o movimento para depois decidirmos qual música se encaixa melhor na cena. Muitas vezes a música é improvisada no momento da apresentação. A minha coreografia começava, então, com uma figura totalmente monstruosa e tensa e terminava com a feminilização desta figura que dançava suavemente carregando uma caixa de som sobre a cabeça. A música tinha a duração de 17 minutos e terminava no prolongamento de um silêncio. Minha coreografia ia mais além, prolongando ainda mais o silêncio e a tensão por mais ou menos cinco minutos. A plateia levaria algum tempo para perceber o fim da peça, uma vez que acabada a música eu prolongaria a tensão do meu corpo o máximo possível. Reverberando a obra de Kapoor, minha ideia era de que a imobilidade do meu corpo no palco sustentaria a estrutura de todo o mundo. Terminava a dança desta Iemanjá furiosa no silêncio e na imobilidade total.



Figuras 102 e 103: Leviathan, Theatre Aleph, Festival en chair et en son I, Paris, 2014.

Foto: Fabrice Pairault (acervo pessoal)



Figura 104: Leviathan, Theatre Aleph, Festival en chair et en son I, Paris, 2014.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

4.4.3- “Oju Obá- o olho do rei que cai, o olho do rei que se levanta” - quando a inspiração clássica encontra a dança contemporânea.

Em 2016 assisti pela primeira vez no cinema o filme “Ran” de Akira Kurosawa. Eu já havia visto em VHS o filme lançado em 1985, mas aquelas imagens em tela grande me arrebataram. As imagens com uma profusão de batalhas magistralmente filmadas, a velocidade dos movimentos de câmera, os closes nas patas dos cavalos, a predominância da cor vermelha dos figurinos e dos cenários tomando conta da tela gigantesca, me conduziram para um delírio visual que nunca havia experimentado. Por dias aquela projeção reverberou na minha mente. O filme transpunha “Rei Lear” de Shakespeare para o período feudal japonês. A peça de Shakespeare, uma das minhas preferidas, conta a história do rei que envelheceu antes de ficar sábio. Até atingir a maturidade, algo diverso de ser velho, ele vai passar por muitos percalços e ser ajudado- e educado- apenas pelo bobo da corte.

O visual predominantemente vermelho do filme e a ideia de um rei que tinha poder antes de ter maturidade me levou a pensar nos itans de Xangô. Conta um desses itans⁸⁷ que Xangô Jacutá, o atirador de pedras, era admirado não só no seu reino, mas também nos reinos vizinhos. Porém, vaidoso que era, queria aumentar o seu poder e pediu aos feiticeiros que inventassem algo que impusesse o medo nos corações dos homens. Xangô buscava fórmulas para aumentar seu poder. Diante do fracasso dos feiticeiros, Xangô pediu ajuda a Exu. Exu aceitou a missão e em troca pediu uma cabra como sacrifício. Pronta a encomenda, Oiá foi buscá-la e recebeu das mãos de Exu um pó vermelho. No meio do caminho Oiá experimentou um pouquinho do pó, mas não achou o gosto nem bom, nem ruim. Chegando Oiá em casa, entregou o pacote a Xangô sem nada dizer. Xangô perguntou as instruções que Exu lhe dera, mas quando Oiá foi responder saiu de sua boca uma pequena labareda. Xangô entendeu que Oiá havia provado o feitiço, ficou furioso e queria dar uma surra nela. Oiá fugiu e se escondeu entre os carneiros, mas Xangô arremessava pedras de raios em todas as direções. Terminou por matar todos os carneiros, mas Oiá ficou protegida embaixo dos corpos carbonizados deles. Ante a fúria de Xangô, o povo de Oió clamava que ele perdoasse Oiá. Ao longo do dia sua fúria foi se abrandando e ele permitiu que o povo procurasse Oiá e que ela voltasse para casa. A noite chegou e Xangô ainda não sabia como utilizar o feitiço de Exu. Foi no alto de uma pedreira e com a mão bem cheia do pó vermelho, levou tudo a boca. Ao expirar o ar dos pulmões, uma labareda gigantesca saiu de sua boca e dizimou toda a cidade de Oió. Toda a cidade foi consumida pelas chamas e junto com ela o castelo de Xangô. Arrebatado por sua prepotência, muito envergonhado, Xangô começou a bater furiosamente o pé no chão e afundou na terra transformando-se em orixá.

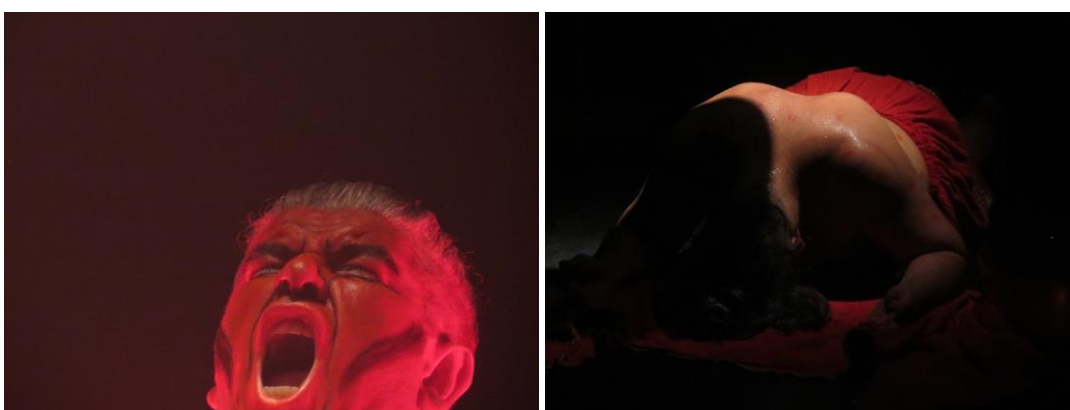
A prepotência e a imaturidade dos dois reis seria o fio condutor da minha criação. Para mim era importante chamar atenção para o olhar prepotente de Xangô no início e para a mudança da forma com que olhava seus súditos (a plateia) no fim da jornada. A cena se inicia com um de um longo blecaute e uma música percussiva muito intensa, feita com tambores taikô japoneses, que remetia a velocidade e a batalha, depois, imediatamente, uma luz acendia evidenciando apenas o olho do performer. Pretendia que ali que a plateia percebesse toda a prepotência da personagem apenas pelo olhar. “Oju Obá” significa literalmente “o olho do

⁸⁷ Adaptado da descrição de Reginaldo Prandi (Prandi, 2001, p. 262)

rei” em iorubá e o subtítulo “o olho do rei que cai, o olho do rei que se levanta” era, para mim, a definição da obra. A “dança do olhar” consumiu bastante tempo na minha criação coreográfica. Tratava-se de uma cena de dez minutos onde o que se movia era apenas o meu olhar. Busquei inspirar-me nos movimentos “*mie*” e “*nirami*” do kabuki. No auge do virtuosismo o ator de kabuki congela seus movimentos- o “*mie*” (que significa “aparência”, “pose”) - para tornar mais expressiva a emoção que pretende passar; buscando então a se comunicar apenas pelo olhar- o “*nirami*” (“olhar fixo” ou “olhar cruzado”) - o que confere grande impacto a sua atuação. Era necessário manter a dança potente no interior do corpo, o axé circulando em todas as partes do corpo, para que a expressão do olhar refletisse a mesma potência. A luz vai se abrindo aos poucos para a próxima cena, no que seria o descarrego da raiva de Xangô sobre Oiá: traduzi para o iorubá o trecho de Rei Lear em que ele briga com a tempestade, eu falava raivosamente este texto. Era a primeira vez que utilizava fala na minha dança, mas esta fala vinha como um complemento da música. Muitas vezes era abafada pela própria música e não era necessário que a plateia entendesse o conteúdo do que estava sendo dito. Era preciso apenas perceber que uma discussão estava em curso. A partir daí há a queda de Xangô ao chão e todo o resto da peça é a trajetória dele até se recuperar e conseguir ficar em pé outra vez. Na última cena, emulando a primeira, a luz evidencia apenas o olhar, agora modificado, de Xangô. Na iluminação, utilizava muitos contras e frentes vermelhos, com apenas alguns recortes de luz branca evidenciando partes do corpo. O vermelho também era predominante no figurino e no cenário.

A peça estreou em Bangkok, Tailândia, como parte do “*11th International Butoh Festival- Thailand, 2016*” e, coincidentemente, algo curioso sobre disputa de poder acontecia naquele momento. Era um momento de política conturbada, o rei havia morrido recentemente e o país estava de luto por um ano. O jovem príncipe que seria o sucessor natural do rei era considerado irresponsável demais, não era bem quisto pela população e havia um golpe militar em curso. A cor vermelha era proibida em todas as circunstâncias, a população deveria vestir-se de cores sóbrias e era de bom tom que nós estrangeiros portássemos uma fita preta no peito em sinal de luto. Diante deste quadro, uma peça cujo subtítulo era “o rei que cai, o rei que se levanta”, com a utilização de vermelhos em profusão, tinha uma boa probabilidade de ser impedida de se apresentar. Felizmente o departamento jurídico conseguiu liberar a apresentação com o argumento de que era um espetáculo de dança (sem conteúdo político), de

produção estrangeira e que o vermelho fazia alusão a civilização japonesa, não tendo relação com o momento político tailandês.



Figuras 105, 106, 107, 108, 109: “Oju Obá”, Teatro do BACC, Bangkok, Tailândia, 2016
Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

4.4.4- “Na encruza com Hijikata” - dançado pelo fogo ou só há dança enquanto há chama.

“Na encruza com Hijikata” é um solo que surgiu no contexto do “Experimento afro-butô”. Uma das tarefas do grupo era de que cada um criasse um solo independente. Na ocasião eu vinha estudando Hijikata e, especialmente, a peça “A revolta da carne” (*Nikutai no hanran*). Descrita como uma celebração herética, Hijikata em sua obra faz uma investigação do próprio corpo e do corpo japonês, um outro subtítulo da obra é “Tatsumi Hijikata e os japoneses”. Há nesta criação todos os elementos constituintes do seu butô: marginalidade, sacrifício físico, erotismo exacerbado, ritual grotesco. Nela, um dos quadros mais famosos é o momento em que Hijikata dança com um falo dourado (ver figura 3, p. 50). A dança entre o erótico, o grotesco e o macabro, me lembra muito a figura de Exu, orixá afeito a estripulias e a chocar os desavisados com seu comportamento inusual. O pau de Exu para fora, em todo o seu vigor a desafiar as convenções, as proibições e associações com o diabo e os pecados cristãos e a promover todas as possibilidades de vida. De fato, toda a cosmologia de Hijikata tem varias conexões com Exu.

Conforme Rufino, a encruzilhada é o lugar das interseções e possibilidades e Exu opera na simultaneidade das temporalidades (Rufino, 2019, p. 25). Comecei a imaginar que Hijikata ao morrer pudesse ter se transformado em Exu. Na minha criação eu estaria na encruzilhada incorporado com o Exu Hijikata. Isso é só uma abstração, só serve a mim, não é fundamental que a plateia perceba esse detalhe, mas era um bom ponto de partida para minha dança. O fogo é um elemento primordial para Exu. Troquei o falo dourado por um falo em chamas. Uma tocha que surgiria no sexo de Exu para distribuir o axé, encantar o mundo. Meu falo-tocha, meu pau de fogo, seria o único elemento do meu figurino e a iluminação seria unicamente feita com a luz da tocha. Eu acenderia meu falo-tocha no início da cena e ela duraria o tempo que a chama resistisse, por volta de 20 minutos em média.

A cena evolui de uma claridade intensa provocada pela tocha para o blecaute total, quando o fogo se extingue. Esta escolha colocou o fogo como protagonista e meu corpo apenas partner neste duo. Ocorre que o fogo é quem dança, está em constante movimento e é este movimento que produz os movimentos do corpo, seja para que eu não me queime, seja para que a chama se mantenha por mais tempo. Dependendo do lugar onde eu performe, se ao ar livre com a presença de vento ou em ambiente fechado onde não venta, os movimentos

podem ser mais rápidos ou lentos. Em qualquer situação, o fogo estará sempre me conduzindo, de fato me dançando. Há sempre uma tensão no ambiente, entre a plateia, o fogo e eu mesmo. À medida que a chama vai ficando menos potente, a plateia mais acostumada a proposta, sentindo menos a ameaça do pau de fogo de Exu, começa a perceber na penumbra a minha dança até que ela se desapareça na escuridão juntamente com a extinção do fogo.



Figuras 110, 111: “Na encruza com Hijikata”, teatro do Terreiro Contemporâneo, Rio de Janeiro, 2019.
Foto: Marco Netto (acervo pessoal).

4.4.5- “Elemento vermelho sobre o verde” - do solo ao grupo.

Esta criação surgiu como uma peça de videodança produzida com a subvenção do “IX Festival de dança de Itacaré” em 2022⁸⁸. Ainda sob os efeitos pandêmicos, aquela edição do festival, que acontece anualmente em Itacaré (BA), foi realizada exclusivamente via online. Minha proposta, aprovada depois de uma convocatória, previa a criação de uma peça de videodança para ser filmada em meio a floresta tropical. Naquela ocasião estava preocupado com as interferências e o desmatamento que as florestas vinham sofrendo cada vez mais agudas. O roteiro descrevia uma figura totalmente coberta de vermelho, que surgiria em meio

⁸⁸ Para visualizar o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=gLbrOtMSsBQ&t=37s>

a exuberância do verde da floresta e aos poucos iria tomando espaço até encobrir todo o verde existente. Era um roteiro bem simples que me dava margem para muita experimentação.

Trabalharia sozinho nas matas ao fundo de minha casa. Todos os dias vestia o figurino e me maquiava de vermelho da cabeça aos pés, ligava a câmera e me embrenhava em meio a mata. Tinha sempre em mente a ideia de deixar a mata me dançar. Pensava na premissa de Ko Murobushi de que deveríamos desaparecer em cena para que a dança aflorasse. Nesta proposta um paradoxo se formava, pois por mais que eu buscasse desaparecer, o corpo vermelho em meio a tanto verde sempre ficava evidente de uma forma ou outra. Minha rotina coreográfica era escolher um espaço em meio ao verde, ficar imóvel e esperar que meu corpo buscasse um movimento. O interessante é que por mais isolado que estivesse, a mata era bastante barulhenta. Constantemente ouvia sons de pássaros, de cigarras e outros insetos, das águas das cachoeiras, do vento nas folhas, ouvia inclusive o insistente bater de asas dos beija-flores. Depois de algum tempo já entendia aqueles sons como música e foi esta música que começou a dar a tônica dos meus movimentos. De repente percebi que a mata me dançava e todos os outros elementos eram meus parceiros de performance. Descobria então, maravilhado, o que meu corpo já sabia: mesmo dançando sozinho, não danço só. Existe em qualquer ambiente uma infinidade de energias, visíveis ou não, que interferem constantemente no corpo disposto ao movimento. Basta escutá-las, basta senti-las, que a dança se concretiza. Foram duas semanas seguidas de gravações diárias em meio a floresta. Ao final tinha mais de 9 horas de gravações para uma proposição de videodança em torno de 10 minutos.

Em 2023 senti vontade de experimentar com um grupo as possibilidades de ser dançado pela mata. Queria entender se o grupo teria as mesmas percepções de coletividade que senti estando sozinho em meio a mata. Com a subvenção da Secretaria de Estado de Cultura do RJ, através da lei Aldir Blanc, foi possível promover uma residência de três dias em meio a mata atlântica, em Penedo, RJ. No grupo que se formou estavam duas performers que haviam participado anteriormente do Experimento afro-butô, um ator que trabalhava comigo já algum tempo e uma ex-aluna de teatro. Com mais ou menos experiência, todos já tinham algum contato prévio com o afro-butô. As etapas de formação podiam ser puladas e partíamos logo para o processo de criação. Diante da monumentalidade da mata, tivemos inicialmente dificuldades de nos entender como grupo. Era mais fácil se encantar pela exuberância da floresta que pelo movimento do parceiro. Aos poucos fomos percebendo que

quando nos deixamos ser dançados pelo ambiente, todos executavam a mesma dança e a coreografia foi naturalmente se formando. A percepção da harmonia do outro com o ambiente nos colocava automaticamente em harmonia com o todo. No roteiro, mais uma vez muito simples, brotávamos da imensidão da floresta, tomávamos corpo e nos encontrávamos para uma dança coletiva no onde deveríamos nos amalgamar num único corpo. Depois disso atravessaríamos de uma margem a outra do rio. Esta performance foi apresentada uma única vez, com a plateia sentada numa margem do rio e a ação acontecendo em meio a mata do outro lado. O ritual se fazia presente, uma vez que era dever da plateia se colocar em posição de acompanhar o que acontecia a distância em meio a mata. Era preciso concentração para ver o que insistia em se esconder. Neste ato, buscavam um silêncio e um direcionamento do olhar que naturalmente os conectava conosco.



Figuras, 112, 113, 114, 115, 116, 117: “Elemento Vermelho Sobre o Verde”, Penedo, Itatiaia, RJ, 2023.
Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

Todas essas experiências, solo ou em grupo, revelam uma diversidade de processos e infinitos caminhos para a criação. Assim como o butô não é um só, o afro-butô também é vários e tem mais relação com as escolhas e trajetórias do performer do que propriamente com a técnica que ele utiliza. Contudo, algumas premissas são básicas: no afro-butô não se dança sozinho, mesmo quando se dança solo, estão presentes na dança todas as energias que

constituem o Ser. Além disso, toda técnica é bem-vinda desde que não aprisione a criação, mais importante que o passo é a história a ser contada. No afro-butô todo o ambiente, incluindo a audiência, implica na construção da dança que acontece daquela forma apenas no momento em que é executada. Outro dia, outro ambiente, outra audiência, significam uma nova dança. Toda dança é ritual, tem como premissa ligar mundos diversos. Enfim, o afro-butô é sempre uma obra em progresso, uma vez que a cada proposta, a cada projeto, a cada apresentação precisa ser reconstruído.

CONCLUSÃO

Fechando a gira... por enquanto.

“A recompensa da morte é a vida.
Depois da teoria cósmica, o aprendizado da alma.
Vivendo a morte desde a criação do mundo até o presente.
...
O início é o fim; o fim é o início.”
(Kazuo Ohno, 1997)

Início este derradeiro capítulo com um itan que minha mãe de santo, filha de Oiá, me contou quando eu ainda era abian e na minha carreira artística me envolvia cada vez mais com a produção de dança:

Os mais velhos contam que um dia teve uma festa para todos os orixás. Era uma festa de gala e todos eles estavam vestidos com os seus mais belos axós⁸⁹, feitos com os mais belos materiais que podiam encontrar. Somente Omolu, com vergonha de suas chagas, cobriu todo o corpo de palha. Era impossível ver qualquer parte de seu corpo e nenhuma iabá quis dançar com ele. Omolu ficou no canto amuado, sozinho. Somente Oiá, que sempre foi destemida, aceitou dançar com o Senhor da Terra. Ao acompanhar os passos, um do outro, Omolu e Oiá foram se empolgando e os giros do casal foram ficando cada vez mais velozes. Eles rodopiavam pelo terreiro e tudo em volta ventava. Então, o vento de Oiá ficou tão forte que levantou as palhas de Omolu revelando seu corpo que estava escondido. Para a surpresa geral, Omolu era um homem belíssimo e todos os orixás presentes aclamaram sua inegável beleza. Omolu ficou muito feliz e, por gratidão a Oiá, fez dela a rainha dos espíritos dos mortos. Desde então, Oiá Igbalé é a condutora dos eguns. Oiá dança desde sempre para mostrar seu poder sobre os mortos. Quando ela sacode seu *iruquerê*, o espanta-mosca feito com pelos do rabo de búfalo, todos os eguns a acompanham na travessia para o outro mundo.

Há nesta narrativa não só a afirmação de que a morte é uma continuidade da vida, mas também como a dança pode ser uma ponte entre diferentes, uma ponte entre dois mundos. Vimos ao longo deste trabalho que tanto o butô de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno quanto a dança afro-brasileira de Mercedes Baptista surgiram quase ao mesmo tempo na década de

⁸⁹ Axó: o mesmo que roupa.

1950, cruzando influências e borrando fronteiras, como uma forma de enfrentamento as questões sociais prementes em seus países. Ambos estavam inconformados como a ancestralidade e a própria cultura eram apagadas em face ao progresso e ao colonialismo. Butô e dança afro nasceram de um inconformismo de seus criadores que viram, através da dança, uma forma de expressarem seus anseios. Butô e dança afro também foram criados a partir de uma série de cruzos que levavam em conta a ancestralidade, as culturas populares, as diversas crenças e folclores, os socialmente marginalizados, os que sofriam com preconceitos de diversas ordens, além de influências externas que chegavam em ambos os países por conta de um mundo cada vez mais globalizado.

Os criadores do butô foram fortemente influenciados pela dança expressionista e pelo cinema alemão, pela literatura de vanguarda europeia, pelo surrealismo, além das vanguardas artísticas mundiais e as que surgiam no Japão, naquele momento em que o país buscava recuperar sua autoestima no pós guerra e frente a invasão econômica e cultural estadunidense. A moderna dança afro-brasileira bebeu na fonte das metodologias do balé clássico europeu e da dança moderna estadunidense, além de cruzar diferentes tradições da herança afrodiaspórica. Influenciaram Mercedes Baptista, a emergência dos movimentos de consciência negra, a reverberação nas produções artísticas afrodiaspóricas, o Teatro Experimental do Negro (TEN). Também foi importante o movimento de afirmação das religiões de matriz africana, sobretudo João da Gomeia e o trânsito entre o sagrado e o profano promovido por ele. João da Gomeia foi o elo que possibilitou tanto a transição da dança religiosa praticada no terreiro para o espaço cênico, como também provocou uma revolução nas formas tradicionais de culto. Por outro lado, a opção de Hijikata em retratar os marginais, os homossexuais, a androginia, colocava em cena uma camada da população até então invisibilizada na sociedade e nas artes clássicas japonesas. Tanto lá como cá, corpos ameaçados pela necropolítica que insistiam em existir e (re)existir.

Ambos buscavam na tradição o que poderia fazer sentido no mundo contemporâneo. Coincidentemente Hijikata e Mercedes Baptista também absorveram influências da mesma pessoa: Katherine Dunham, considerada a matriarca da dança moderna afro-estadunidense, foi uma personalidade fundamental que influenciou tanto lá, como cá. Conforme vimos, ainda que a história do butô tenha de algum modo esquecido- ou apagado- Hijikata ficou bastante impressionado com a dança ritual haitiana que Dunham levou ao Japão juntamente com sua

companhia. Há nas primeiras obras, sobretudo em “Kinjiki”, considerado o primeiro butô, uma forte influência do vodu haitiano. Além disso, Hijikata criou e/ou colaborou com diversos artistas japoneses que partiam de influências da cultura negra, conforme foi discutido no primeiro capítulo. Negar tal influência, bem como a conexão de Hijikata com a ancestralidade e com os ritos pagãos de sua terra natal, é também uma forma de racismo. Mercedes Baptista, por sua vez, ficou um ano trabalhando e estagiando com a companhia de Dunham nos Estados Unidos e, na sua volta ao Brasil, estava decidida a passar por cima da discriminação que sofria como bailarina negra do Theatro Municipal e a trabalhar numa metodologia que contemplasse a camada de população negra discriminada e exaltasse a imensa influência negra na cultura brasileira.

Ao observar mais profundamente a gênese e o desenvolvimento das duas danças, este trabalho encontra muitos pontos em comum: as duas traduzem para a modernidade sua cultural ancestral e conferem contemporaneidade as suas tradições. Ambas surgiram de hibridismos e transculturações e entendem que o movimento é gerado a partir de tensões internas e diferentes transições de energia por todo o corpo e o ambiente.

Então proponho o cruzamento entre as duas danças entendendo que o cruzo, conforme defende Rufino (2019), não tem o interesse de exterminar o diferente, não é subversivo; ao contrário, é algo transgressivo, que opera no sentido de atravessar e adicionar o diferente. Ao concordar com Rufino, que pensa o conceito de terreiro de forma ampliada para além das dimensões físicas do espaço religioso, que possibilitado pelas mais variadas práticas e saberes, se manifesta como um campo inventivo resultante do encantamento do tempo-espaço; defendo neste trabalho que o bailarino, tanto no butô quanto na dança afro, terreiriza sua dança ao trazer sua ancestralidade para o palco e reelaborar a forma de expressá-la.

O afro-butô entende que a terreirização da performance implica no envolvimento de todos na ritualização da cena- plateia, performers e ambiente- a fim de que compartilhem da mesma profundidade e intensidade da experiência cênica. É assim com Hijikata, que terreiriza Tôhoko, ao considerar que seu butô nasceu da cosmologia de sua terra natal e de sua ancestralidade. Da mesma forma, Kazuo Ohno terreiriza o palco ao transformá-lo no útero materno e ao inventar uma cosmologia própria e também Mercedes Baptista e Joãozinho da Gomeia tornam constantes o fluxo da dança e de seus intérpretes entre os espaços laico e sagrado. A lógica do “encantamento do mundo” (Simas; Rufino, 2018) está presente na

dança de todos eles- assim como é um dos fundamentos do afro-butô, uma vez que objetiva ressignificar as sabedorias do mundo invisível e torná-las visíveis.

Assim como o butô é global e plural, assumindo as características culturais de quem o pratica, também o afro-butô assume tantas feições quantas são as feições de quem se propõe a praticá-lo. As muitas experiências que descrevo ao longo do trabalho, sejam elas em grupo ou como artista solo, elucidam as diversas possibilidades e as pluralidades do afro-butô. Porém é importante entender que se dança afro-butô somente quando se tem a consciência de que seu corpo e suas memórias são apenas parte de um Todo que está em constante movimento, em dança constante, mesmo quando o corpo está aparentemente estático. Deve se ter a disponibilidade de deixar o ego desaparecer para que a dança floresça. Deve se ter a consciência de que se é dançado pelo “Todo do Universo”. O axé/ki/energia que possibilita a dança afro-butô é algo que circula por todo ambiente e por todo espaço-tempo, é cultivado, assimilado, distribuído, compartilhado, continuamente; como numa gira infinita composta por começo, meio e começo, da mesma forma que a morte é uma continuidade da vida e a vida uma possibilidade de morte. Voltando a Nêgo Bispo (2023), “o começo de toda roda é onde a roda termina de começar novamente”.

Antes que os puristas das duas danças me acusem de heresia, lembro que nem as danças negras, nem a dança butô, são totalmente puras. Assim como as culturas afrodiaspóricas e a própria cultura milenar japonesa são resultado de misturas várias, de muitas influências, de um sem número cruzamentos que fazem sentido a partir do momento que retrata do modo de ser e estar no mundo daquelas comunidades. Este estudo se vale de experiências diversas a partir do cruzo, para uma proposição, de início pessoal, mas que tem a possibilidade de interessar- para além de japoneses e afro-brasileiros- a públicos e artistas de diversas origens e linguagens.

Portanto, o afro-butô é uma forma de dança terreirizada que se apoia no ritual cênico para configurar-se como terceira via criativa. É certo que esta pesquisa não se esgota neste trabalho e deverá ter desdobramentos futuros que apontarão outros rumos, outros cruzos, outras pontes e aprofundamentos diversos. Meu afro-butô não é dança afro, nem butô no estrito senso. Meu afro-butô, se vale de encruzilhamentos diversos, para tornar visível o invisível e solidificar a ponte que liga um mundo ao outro. Meu afro-butô existe neste “entre” um e outro mundo. Entre o afro e o butô. É, enfim, uma ponte entre dois (ou vários) mundos.



Figura 118: Calé Miranda, “Orixás Urbanos”, Ponte Velha, Resende, 2010.

Foto: Marco Netto (acervo pessoal)

REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Germaine. **Danse africaine**. Dakar, Senegal: Verlag, 1980.
- ACOGNY, Patrick. **As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África**. Rebento, São Paulo, n.6 maio/2017.
- ANDRÉ, Richard Gonçalves. **Do Samsara à ancestralidade: a apropriação do culto aos ancestrais no Budismo japonês**. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano XI, n. 32, 2018.
- ARIMITSU, Michio. **From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell's transcultural refashioning of "blackness"**. 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/51362693/From_Voodoo_to_Butoh_Katherine_Dunham_Hijikata_Tatsumi_and_Trajal_Harrell_s_Transcultural_Refashioning_of_Blackness_?hb-sb-sw=13029468. Acesso em: 13/05/2024
- ARIMITSU, Michio. **From vodou to butoh: Hijikata Tatsumi, Ktherine Dunham, and the transpacific remaking of blackness in The Routledge Companion to butoh performance**. Routledge, New York, 2019.
- ASLAN, Odette / PICON-VALLIN, Béatrice. **Butô(s)**, CNRS Éditions, Paris, 2002.
- ASANTE, Kariamu Welsh. **Commonalities in African dance: na aesthetic foundation" in African culture: the rythms of unity**. Ed Molefi Kete Asante and Kariamu Welsh Asante, Westport CT, Greenwood press, 1985. Disponível em: <http://ereserve.library.utah.edu/Annual/DANCE/1010/Claudio/danc1010african.pdf>. Acesso em: 25 /07 /2024.
- BAIOCCHI, Maura. Butoh- **Dança, veredas d'alma**. Palas Athena, São Paulo, 1995.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro- teatro coreográfico das tensões**. Azougue editorial, rio de Janeiro, 2007.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro- rito de passagem**. Transcultura, São Paulo 2011.

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator- Dicionário de Antropologia teatral**. Editora Hucitec, Campinas, SP, 1995.
- BELLEROSE, Christine. **Being Ma movement: space-time in butoh, somatic practice and durational performance art**. Dissertação de mestrado. Graduate Programme in Theatre and Performance Studies, York University, Toronto, Ontario, 2015. Disponível em: <https://it.z-library.sk/book/17540018/c995e3/being-ma-in-movement-spacetime-in-butoh-somatic-practice-and-durational-performance-art.html>. Acesso em: 08/01/2025
- BERKENBROCK, Volney J. **Experiência dos Orixás- Um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2012.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Editora UNISINOS, São Leopoldo, RS, 2003.
- BURNIER, Luiz Otavio. **A arte do ator- da técnica à representação**. Editora UNICAMP, Campinas, SP, 2001.
- CENTONZE, Katja. **A sabotagem do movimento de Hijikata Tatsumi e o desejo de matar a ideologia da morte**. EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Vol. 2, nº 2. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ouro Preto, MG, 2019.
- CHALONS, José. **Qui est José**. <https://josechalons.blogspot.com/>, acesso em: 12/02/2025.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche- uma história de poligamia**. Companhia das Letras, São Paulo, 2022.
- COELHO, José Luiz Ligiéro. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana**. Anais ABRACE, vol 9, nº 1, 2008. disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1323>. acesso em: 19/04/2022.
- COSSARD, Gisele Omindarewa. **A filha-de santo. In Culto aos orixás- Voduns e ancestrais nas religiõesAfro-brasileiras**. Editora Pallas, Rio de Janeiro, 2011.

- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.
- DIAZ, Carolina. **Healing the fabric of the universe**. Eleusis arts, Londres, 2012
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro: Investigando matrizes negras em movimento**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes-UNESP- São Paulo, 2012.
- ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto do Égun na Bahia**. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2012.
- GAMA, Elizabeth Castelano. **Mulato, homossexual e macumbeiro: Que rei é este? Trajetória de João da Gomei (1914-1971)**. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense- UFF, Niterói, RJ, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16326>. Acesso em: 26/07/2024
- GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão**. n-1 edições, São Paulo, 2015.
- GREINER, Christine; FERNANDEZ, Ricardo Muniz. **TOKYOGAQUI um Japão Imaginado**. Edições SESC, São Paulo, 2008.
- GREINER, Christine. **Butô(s) na América Latina: uma reflexão crítica**. Japan Foundation São Paulo, 2013. Disponível em <https://fjisp.org.br/estudos-japoneses/artigo/butos-na-america-latina-uma-reflexao-critica/>. Acesso em 07/05/2024.
- GREINER, Christine. **Butoh in Brazil: historical context and political reenactment**, in The Routledge Companion to butoh performance. Routledge, New York, 2019
- GREINER, Christine; LUISI, Emidio. **Kazuo e Yoshito Ohno**. Edições SESC, São Paulo, 2002.
- Hashimoto, Madalena. **Pintura e escrita do mundo flutuante**. Editora Hedra, São Paulo, 2002.
- HIJIKATA, Tatsumi. **Wind Daruma**. TDR (1988-), Vol. 44, No. 1, 2000, p. 71-81, The Mit press. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/1146818>. Acesso em: 18/05/2024

- HOLT, Ronald. **Ki/Qi** in GREEN, Thomas A. **Martial arts of the world- An encyclopedia**, volume one: A–Q. ABC-CLIO Inc, California, US, 2001.
- KUSHNER, Kenneth. **O arqueiro zen e a arte de viver**. Editora Pensamento, São Paulo, 1988.
- LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechener**. Mauad X, Rio de Janeiro, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo- estudo das performances brasileiras**. Garamond, Rio de Janeiro, 2011.
- LIGIÉRO, Zeca; ZENÍCOLA, Denise. **Performance Afro-Ameríndia**. Publit Soluções Editoriais, Rio de Janeiro, 2007.
- LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Eles devoraram tudo: primitivismo, barbárie e as vanguardas**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 64, p. 296-309, ago. 2016.
- LIMA, Nélson. **Dando conta do recado- A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências**. Rio de Janeiro: 2005.
- MARTINS, Leda- **Performances da Oralitura: corpo lugar da memória**. Programa de Pós-Graduação em Letras- PPGL/UFSM nº 26, 2003
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar- poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, Rio de Janeiro, 2021.
- MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: Egba, 2008.
- MISHIMA, Yukio. **Comtemporary Nightmare- Na avant-garde dance group dances Forbidden Colors in The Routledge Companion to butoh performance**. Routledge, New York, 2019.
- MONTEIRO, Marianna. **Dança Afro: uma dança moderna brasileira**. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. (Org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59.
- MOURA, Edson Luís Amaral de. **O incidente Katherine Dunham e sua influência na promulgação da Lei Afonso Arinos: reflexos na mídia impressa e nas relações raciais no**

Brasil do início dos anos 1950, in **História, Cultura e Religiosidades Afro-Brasileiras**. volume 2 [recurso eletrônico] / Artur César Isaia; et al (Org.), Porto Alegre, RS, Editora Fi, 2018.

-NASCIMENTO, Elisa Larkin; Gá, Luiz Carlos. **Adinkra- sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro, Cobogó, Ipeafro, 2022.

-NOGUEIRA, Renato. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos em afroperspectivas**. Disponível em:
<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500>. Acesso em: 22/04/2023

-NORONHA, Patrícia de Azevedo. **Ma e o corpo erodido**. Tese de doutorado apresentado ao programa de pós-graduação em artes cênicas ECA-USP, São Paulo, 2017. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12092024-150915/publico/NORONHAPATRICIADEAZEVEDO.pdf>. Acesso em: 03/12/2024

- OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. n-1 edições, São Paulo, 2016.

- OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. **Kazuo Ohno's world from without and within**. Wesleyam University Press, Middletown, 2004.

- OHNO, Yoshito. **Hidden body: the world of Kazuo Ohno**. Creo Corporate, Tokyo, 2006.

-OHNO, Kazuo. Catálogo Temporada SESC Outono 97. Edição SESCSP, São Paulo, 1997.

- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Via Lettera, São Paulo, 2012.

- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Via Lettera, São Paulo, 2001.

- OKANO, Michiko. **Ma: entre-espço da comunicação no Japão- Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUCSP, 2007.

- ONISAJÉ. **Acestralidade em cena- candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. Giostri editora, São Paulo, 2024.

- PAGÈS, Sylviane. **Le Butô em France- malentendus et fascination**. Centre National de la Danse, Pantin, 2015.

- PAIXÃO, Maria de Lourdes Barros da. **Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análises das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2009.
- PERETTA, Éden. **O soldado nu- raízes da dança butô**. Perspectiva, São Paulo, 2015.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Cia da Letras, 2001.
- RAMASIKE, Tebby. **Biography of Tebby Ramasike**. Disponível em: <http://www.tbodance.info/v2014/index.php/biography>. Acesso em: 12/02/2025.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Morula Editorial, Rio de Janeiro, 2019.
- SANTO, Spirito. **Joãozinho da Gomeia chuta o balde**. Disponível em: <https://spiritosanto.wordpress.com/2014/08/30/joaozinho-da-gomeia-chuta-o-balde/>. Acesso: 05/05/2024.
- SANTO, Spirito. **Mercedes Batista assim dançou. A desconstrução da modernidade na ‘dança afro’ do Brasil**. Disponível em: <https://spiritosanto.wordpress.com/2012/02/03/mercedes-batista-assim-dancou-a-desconstrucao-da-modernidade-na-danca-afro-do-brasil/>. Acesso em: 05/05/2024
- SANTOS NASCIMENTO, Andreia dos. **Afinal, eu sou ou não sou o rei do candomblé: aspectos da trajetória artística de Joãozinho da Gomeia 1936-1966**). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói, RJ, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/89802005/_AFINAL_EU_SOU_OU_N%C3%83O_SOU_O_REI_DO_CANDOMBL%C3%89_ASPECTOS_DA_TRAJET%C3%93RIA_ART%C3%8DSTICA_DE_JO%C3%83OZINHO_DA_GOM%C3%89IA_1936_1966. Acesso em: 26 /07 /2024.
- SCHWELLINGER, Lucia. **Ohno Kazuo- biography and methods of movement creation in The Routledge companion to butoh performance**. Routledge, New York, 2019.

- SILVA, Luciane. **“Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny”**. Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Campinas, 2017.
- SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço- **“Mercedes Baptista - A Criação da Identidade Negra na Dança”**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- SIMAS, Luiz Antônio: **“O corpo encantado das ruas”**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **“Fogo no mato- A ciência encantada das macumbas”**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antônio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2013.
- SUGAI, Vera Lúcia. **O Caminho do Guerreiro II**. São Paulo: Editora Gente, 2000
- TAKENOUCHI, Atsushi. Jinen Butoh. Website: <https://www.jinen-butoh.com/>. Acesso em: 17/01/2025
- TAKENOUCHI, Atsushi. Butoh - **Ritual Dance Performance by Atsushi Takenouchi**. In Will Lopes Jinen research, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHGdtiN1-1o&list=PL1gEdjsqQ8iXXiDGEJHP8Woe46mngoRvI&index=25>. Acesso: 15/01/2025.
- TAYLOR, Gretel. **Empty? A critique of the notion of ‘emptiness’ on Butoh and Body Weather training**. Journal of Theatre, Dance and Performance training, Australia, 2010
Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443920903478505>. Último acesso: 02/08/2022
- TURNER, Victor: **The Antropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi- pensar um corpo esgotado**. n-1 edições, São Paulo, 2017.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. n-1 edições, São Paulo, 2012.

- VARGAS, Rocio del Carmen Tisnado. **O Sul corpóreo: práticas teatrais interculturais para a descolonização do imaginário**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2017.
- VIALA, Jean; MASON-SEKINÉ, Nourit. **Butoh shades of darkness**. Shufunotomo Co. Ltd, Japão, 1988.
- VIEIRA, Marina Cavalcanti. **Modernismo primitivista: as influências das coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a estética expressionista**. Revista Mundaú, n. 3 (2017): Antropologia e Imagem: Produções, Acervos e Coleções Etnográficas. UFAL, AL, 2017.
- VERDI, Lígia- **Prefácio in Kazuo Ohno- treino e(m) poema**. n-1 edições, São Paulo, 2016.
- ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e ritual: a dança das Iabás no Xirê**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

8.0 ANEXOS

Cartas de sessão de direitos de imagem

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Ana Maria Rocha Costa, brasileiro/a, RG: 24.606.384-1, residente e domiciliado/a à rua Marechal Deodoro 529/10 - Centro - Paraty - RJ, telefone: 24-992406536 cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado "Afro-butô: ponte entre (dois) mundos", defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para publicação física e/ou digital.

Salvador, 10 de maio de 2025.


Ana Maria Rocha Costa

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, ANDRÉ CAMÕES SAMPAIO, brasileiro/a, RG: 102.834.33-0, residente e domiciliado/a à rua DOUTOR CUNHA FERREIRA, 91 – CENTRO – RESENDE – RJ - telefone: 24 992679394 cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado “Afro-butô: ponte entre (dois) mundos”, defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo, captadas em trabalhos do qual participei como colaborador/ra, que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.

Documento assinado digitalmente
 ANDRÉ CAMÕES SAMPAIO
Data: 18/06/2025 12:44:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Cátia Cilene Maria da Costa (Cátia Costa), brasileira,

RG: 077427623, residente e domiciliado/a à rua Riachuelo 147/201 Centro – Rio de Janeiro – CEP 20230010 - telefone: 021 993748574, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado “Afro-butô: ponte entre (dois) mundos”, defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para publicação física e/ou digital.

Salvador, 09 de maio de 2025.



Documento assinado digitalmente

CÁTIA CILENE MARIA DA COSTA

Data: 12/05/2025 15:03:37-0300

Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Kátia Lopes Quirino, brasileiro/a, RG: 29.904.836-6 Detran/RS, residente e domiciliado/a à rua Jair de Carvalho, 529 - Menela da Colina telefone: 2199334327, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado "Afro-butô: ponte entre (dois) mundos", defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para publicação física e/ou digital.

Salvador, 30 de maio de 2025.

Kti Quirino

Nome do cedente: Kátia Lopes Quirino

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Maria Eliza Moreira da Silva, brasileiro/a, RG: MG-11.576.936, residente e domiciliado/a à rua Rua das Palmeiras 200 - Bairro Itatiaia RJ telefone: 24.994.995, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado "Afro-butô: ponte entre (dois) mundos", defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para publicação física e/ou digital.

Salvador, 13 de maio de 2025.

Maria Eliza Moreira da Silva

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, HELADY DE ARAUJO CHAVES, brasileiro/a,
 RG: 10.986.501-4 DETRAN residente e domiciliado/a à rua
Rua do Sol 31 Tambores 2º Distrito de Cabreúva
 telefone: 2199 6670578 cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e
 definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à
 Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da
 Dissertação de Mestrado "Afro-butô: ponte entre (dois) mundos", defendida no
 Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou
 em vídeo, captadas durante a residência de criação "Orixás Urbanos" em Rio das
 Ostras, 2010, na qual participei como aluna, que ele venha utilizar em sua dissertação,
 inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.

Helady de Araújo Chaves

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Caio da Rosa Carola, brasileiro/a, RG: 22337609-6, residente e domiciliado/a Rua do Rocha 325 / Bairro Rocha, telefone: 21986931334, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado “Afro-butô: ponte entre (dois) mundos”, defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo, captadas em trabalhos do qual participei como colaborador/ra, que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.

Nome do cedente:



Documento assinado digitalmente

CAIO DA ROSA CAROLA

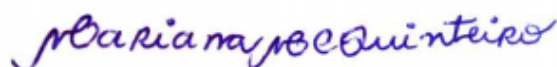
Data: 25/06/2025 15:01:57-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Mariana Martins da Costa Quinteiro, brasileiro/a, RG:128.147.30-3, residente e domiciliado/a à Antiga fazenda da Granja, s/n, Jardim Martinelli, Penedo, , Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, telefone: 2199173-2427, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado “Afro-butô: ponte entre (dois) mundos”, defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo, captadas em trabalhos do qual participei como colaborador/ra, que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.



Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, MARTA VIANA MACHADO GUIMARÃES brasileiro/a, RG: 305.806 - Min. AEPON, residente e domiciliado/a à rua AV. BEIRA RIO, 1747/406 t elefôn: (21) 96810331, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado "Afro-butô: ponte entre (dois) mundos", defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo, captadas em trabalhos do qual participei como colaborador/ra, que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.

Marta Viana de Guimarães

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Mônica Izidoro da Silva, brasileiro/a, RG:06655874-3 (IFP/RJ), residente e domiciliada à Rua B, 162, Fazendinha-Penedo, Itatiaia/RJ, telefone:(24) 99275-4394, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado “Afro-butô: ponte entre (dois) mundos”, defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo, captadas em trabalhos do qual participei como colaborador/ra, que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.



Documento assinado digitalmente

MONICA IZIDORO DA SILVA

Data: 18/06/2025 17:01:35-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, OMAR INÁCIO DA SILVA, brasileiro/a, RG: 06.777.285-0, residente e domiciliado/a à rua RUA DOS TUCANOS Nº 12B - CAPORE, PARATY - RJ telefone: 24988140344, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado "Afro-butô: ponte entre (dois) mundos", defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para publicação física e/ou digital.

Salvador, _____ de maio de 2025.


Omar Inácio da Silva

Nome do cedente:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE IMAGEM

Pelo presente documento, eu, Saulo Gomes Ferreira, brasileiro, RG: 21410539-7 (DETRAN-RJ), residente e domiciliado à Estrada Maringá-Maromba, s/nº, Vila da Maromba, Itatiaia – RJ, CEP: 27580-000, telefone: (24)99266-2190, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, ao pesquisador Carlos Eduardo de Miranda, RG: 984887837-87, residente à Estrada do Córrego Frio 1155, Penedo, Itatiaia, RJ, CEP: 27580-000, autor da Dissertação de Mestrado “Afro-butô: ponte entre (dois) mundos”, defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, as minhas imagens em fotografia e/ou em vídeo, captadas em trabalhos do qual participei como colaborador, que ele venha utilizar em sua dissertação, inclusive para comunicações orais, publicação física e/ou digital.

Salvador, 22 de maio de 2025.

 Documento assinado digitalmente
SAULO GOMES FERREIRA
Data: 07/07/2025 18:50:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Saulo Gomes Ferreira