UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

ANA CRISTINA YOKOYAMA

***Hana to Tori*: a trajetória expressivo-poética de Ohno Yoshito**

Versão Corrigida

São Paulo
2019

ANA CRISTINA YOKOYAMA

Hana to Tori: a trajetória expressivo-poética de Ohno Yoshito

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Leiko Matsubara Morales

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Y54h

Yokoyama , Ana Cristina
Hana to Tori: a trajetória expressivo-poética de Ohno Yoshito / Ana Cristina Yokoyama ; orientadora Leiko Matsubara Morales. - São Paulo, 2019.
90 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Ohno Yoshito. 2. Butoh. 3. Hijikata Tatsumi e Ohno Kazuo. 4. Performance e ankoku butoh. 5. Arte japonesa. I. Morales, Leiko Matsubara, orient. II. Título.

fflch UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): ANA CRISTINA YOKOYAMA

Data da defesa: 26 / 04 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Leiko Matsubara Morales

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25 / 06 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a)

Termo de aprovação

Ana Cristina Yokoyama

***HANA TO TORI*:**
a trajetória expressivo-poética de Ohno Yoshito

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

_____
Orientadora: Profa. Dra. Leiko Matsubara Morales
Departamento de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, Universidade de São Paulo.

_____

Prof(a). Dr(a). _____

_____

_____

Prof(a). Dr(a). _____

_____

_____

Prof(a). Dr(a). _____

_____

São Paulo, ____ de _____ de _____.

aos meus antepassados, Yokoyama e Chiesa.
aos meus pais, Daniel e Sônia.
às minhas irmãs, Cristiane e Daniela.
ao meu mestre, Ohno Yoshito.

Agradecimentos

Este trabalho é fruto do esforço e do apoio de muitas pessoas, sem elas, com toda certeza, ele teria permanecido apenas no campo do desejo.

Agradeço, antes de todos, à minha família: meu pai, Daniel, minha mãe, Sônia, e minhas irmãs, Cristiane e Daniela, pelo amor, pela liberdade de escolha, pela confiança e por serem meu porto-seguro, sempre.

Agradeço aos meus amigos-irmãos, Antônio Salvador, Gisele Petty e Natacha Dias, pela cumplicidade nos momentos mais difíceis e pelos devaneios, tão cheios de amor.

Agradeço à minha irmã-postiça, Gabriela Itocazo, por ter aberto as portas e me convidado a entrar.

Agradeço a Aya Ohara pela amizade e parceria e à toda Comunidade Yuba pela acolhida, sempre, em seu pedaço do Japão.

Agradeço à professora Madalena Hashimoto Cordaro pela confiança que depositou em meu trabalho.

Agradeço às professoras Michiko Okano e a Darci Kusano, pelo incentivo à continuidade de minha pesquisa.

Agradeço aos professores Wataru Kikuchi e Leiko Matsubara Morales pelo acolhimento e pela generosidade, indispensáveis para que essa pesquisa fosse concluída.

Agradeço aos professores Koichi Mori, Neide Nagae e Lica Hashimoto por me apresentarem um Japão desconhecido.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil (CAPES), pela bolsa de mestrado que me permitiu dedicação integral nos últimos dois da pesquisa.

Agradeço à querida Keiko Nishi pela disponibilidade e parceria, pois sem seu apoio este trabalho não teria sido entregue.

Agradeço ao Departamento de Cultura Japonesa da FFLCH e ao Centro de Pesquisa de Materiais Não-Escritos da Universidade de Kanagawa, por abrirem as portas para que eu reencontrasse o caminho que me leva de volta ao Japão.

Agradeço a Ohno Yoshito pela doçura, pela inspiração e por me fazer acreditar, novamente, na arte.

Resumo

Ohno Yoshito iniciou sua carreira com a obra “Kinjiki” (Cores proibidas), considerada a primeira performance de butoh, criada por Hijikata Tatsumi, em 1959, de quem se tornou discípulo durante a década de 1960. Posteriormente, tornou-se o principal parceiro de seu pai, Ohno Kazuo, com quem trabalhou por mais de três décadas. Da parceria com os fundadores do butoh surgiu o espetáculo “Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami” (Flor e pássaro: uma carta para meu futuro eu), de 2013, primeira obra solo de Ohno Yoshito após a morte de Ohno Kazuo, em 2010. Assim, a presente pesquisa, ao traçar a trajetória de Ohno Yoshito junto ao desenvolvimento do butoh no Japão, traça um panorama dos anos iniciais que o levaram até a obra “Kinjiki”, assim como do período em que se estabeleceu o *ankoku butoh* (dança da escuridão) por Hijikata Tatsumi, fundamental na formação artística de Ohno Yoshito. Em seguida, debruça-se sobre a reconstrução de “Admirando La Argentina”, obra prima de seu pai, de 1977, refeita por Ohno Yoshito e parte de sua obra “Hana To Tori”.

Palavras-chave: Ohno Yoshito, Butoh, Hijikata Tatsumi e Ohno Kazuo, Performance e *ankoku butoh*, Arte Japonesa.

Abstract

Ohno Yoshito began his career with the work "Kinjiki" (Forbidden Colors), considered the first butoh performance, created by Hijikata Tatsumi in 1959, of whom he became a disciple during the 1960s. Subsequently, he became the main partner of his father, Ohno Kazuo, with whom he worked for more than three decades. From the partnership with the founders of butoh, the play "Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami" (Flower and bird: a letter to my future self) of 2013, Ohno Yoshito's first solo work after the death of Ohno Kazuo, in 2010. Thus, the present research, tracing Ohno Yoshito's trajectory with the development of the butoh in Japan, gives an overview of the initial years that led to the work "Kinjiki", as well as the period in which the *ankoku butoh* (dance of darkness) by Hijikata Tatsumi, fundamental in the artistic training of Ohno Yoshito. He then looks at the reconstruction of "Admirando La Argentina", his father's masterpiece, 1977, remade by Ohno Yoshito and part of his work "Hana to Tori".

Keywords: Ohno Yoshito, Butoh, Ohno Kazuo and Hijikata Tatsumi, Performance and *ankoku butoh*, Japanese Art.

Lista de Ilustrações

1. Fotografia de Ohno Yoshito no colo de sua mãe, Ohno Chie, em 1938, p.15.

2. Fotografia de Ohno Yoshito quando criança, provavelmente em Katsuura, Chiba, p.15.

3. Fotografia da família Ohno no ano de nascimento de Ohno Yoshito e da convocação de Ohno Kazuo pelas Forças Armadas Japonesas, em 1938, p.17.

4. Fotografia dos avós paternos de Ohno Yoshito, Ohno Tôzo e Ohno Midori, em Hakodate, Hokkaido, p.17.

5. Fotografia da tropa japonesa, a qual pertenceu Ohno Kazuo, no campo de guerra em Kaifang, na China, em 1939, p.19.

6. Fotografia de Ohno Kazuo e Ohno Yoshito ensaiando o espetáculo “Mar Morto”, no Kazuo Ohno Dance Studio, em Yokohama, 1985, p.21.

7. Fotografia de Ohno Kazuo junto aos alunos em um workshop semanal no Kazuo Ohno Dance Studio, em Yokohama, em 2000. A autora, Ana Cristina Yokoyama, está à direita, na foto, p.21.

8. Fotografia de uma apresentação em Asakusa, Tokyo, durante o “Movimento de Ópera Asakusa”, que fez deste bairro metropolitano um polo de entretenimentode de linguagens artísticas ocidentais, tais como: ópera, opereta, dança, teatro musical, shows de variedades, etc. Período Taishô (1912-1926), p.26.

9. Foto de uma rua do bairro de Asakusa, Tokyo, em 1920, p.26

10. Fotografia de estudantes no Mary Wigman Institute, na Alemanha, 1959, p27.

11. Fotografia de Ohno Kazuo, em sua estreia solo, no espetáculo “Kikoku”, em 1959, p.29.

12. Fotografia de Ohno Yoshito e Hijikata Tatasumi no espetáculo “Kinjiki”, em 1959, p.35.

13. Fotografia de Ohno Yoshito e Hijikata Tatsumi no espetáculo “Kinjiki”, em 1959, p.36.

14. Cena do filme “Heso to genbaku”, 1960, p.46.

15. Cenas do filme “Heso to genbaku”, 1960, p.47.

16. Cena do filme “Heso to genbaku”, 1960, p.47.

17. Fotografia do ensaio “Tokyo 1964” pelas ruas de Ginza e Shinbashi, 1961. À frente Ohno Yoshito e, ao lado, Ohno Kazuo, p.50.

18. Fotografia do ensaio “Tokyo 1964, em 1961. À frente Ohno Yoshito e Hijikata Tatsumi e, ao fundo, Ohno Kazuo na bicicleta, p. 51.

19. Fotografia do ensaio “Tokyo 1964”, em 1961, com Hijikata Tatsumi à frente, Ohno Yoshito à direita e Ohno kazuo à esquerda, p.51.

20. Fotografia de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi no espetáculo “Bara iro dansu”, 1965, p.55.

21. Fotografia de Ohno Yoshito no espetáculo “Shikai”, 1985, p.56.

22. Fotografia de Ohno Yoshito e Ohara Akiko no espetáculo “Hana to Tori”, apresentado na Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, em 2015, p.58.

23. Fotografia de Yoshito Ohno na obra “Usagi” em material de divulgação do evento realizado no Centro de Arte da Universidade de Tottori, Japão, em 2017, p.59.

24. Fotografia do Teatro Yuba no dia da apresentação de “Hana to Tori” para a Comunidade Yuba e convidados, 2015, p. 61.

25. Fotografia do Teatro Yuba em uma apresentação anual da Comunidade, em 2013, p.61.

26. Fotografia de Ohno Yoshito e Ohara Akiko na apresentação de “Hana to Tori” na Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, 2015, p.62.

27. Fotografia de Ohno Yoshito em “Taimu Uindo”, cena do espetáculo “Hana to Tori”, em uma turnê pela Europa, 2014, p.62.

28. Fotografia de Ohno Yoshito em seu recital solo, dirigido por Hijikata Tatsumi, “Ohno Yoshito DANCE EXPERIENCE”, em 1969, p.64.

29. Fotografia do cartaz de divulgação da obra solo “Ohno Yoshito DANCE EXPERIENCE”, de 1969, p.64.

30. Fotografia de Ohno Kazuo na praia do Mar Morto durante sua viagem a Israem, em 1983, p.65.

31. Fotografia de Ohno Yoshito diante do leito de seu pai, Ohno Kazuo, na casa da família em Yokohama, em um período em que este já se encontrava debilitado fisicamente. 2009, p.67.

32. Fotografia do público no Teatro Yuba antes da apresentação de “Hana to Tori”, de Ohno Yoshito, na Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, 2015, p.68.

33. Fotografia dos cartazes anexados nas paredes do Teatro Yuba, disponibilizados pelo Kazuo Ohno Dance Studio durante a apresentação de “Hana to Tori”, de Ohno Yoshito, na Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, 2015, p.69.

34. Fotografia após o espetáculo “Hana to Tori”, de Ohno Yoshito, na Comunidade Yuba, em 2015, p.69.

35. Fotografia de Ohara Akiko e OhnoYoshito durante o agradecimento à apresentação do espetáculo “Hana to Tori” na Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, 2015, p. 71.

36. Fotografia de Ohno Yoshito durante uma conversa sobre butoh com a Comunidade Yuba, realizada no refeitório da Comunidade, em 2015, p.71.

37. Fotografia tirada durante a celebração do encontro de Ohno Yoshito e a Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, 2015, p.71.

38. Fotografia de Ohno Yoshito durante um passeio pelos campos da Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, 2015, p.72.

39. Fotografia da Comunidade Yuba com seu f*lamboyant* em flores, durante a primavera, p.72.

40. Fotografia do céu da Comunidade Yuba, p.73.

41. Fotografia de Ohno Yoshito na performance "Divine", do espetáculo "Hana to Tori", durante turnê pela Europa, em 2014, p.74.

42. Fotografia de Ohno Kazuo na performance "Divine", do espetáculo "Admirando La Argentina", em sua estreia no Brasil, em 1986, p.75.

43. Fotografia de Ohno Yoshito, de "Divine", em um ensaio fotográfico para a Revista Vogue, em 2016, p.75.

44. Fotografia de Ohno Kazuo, de "Divine", na estrea de "Admirando La Argentina, no Japão, em 1977, p.75.

45. Fotografia do *butoh-fu* de Ohno Kazuo durante a criação do espetáculo "Admirando La Argentina", de 1977, p.79.

46. Fotografia do *butoh-fu* de Ohno Kazuo durante a criação do espetáculo "Admirando La Argentina", de 1977, p.80.

47. Fotografia de Hijikata Tatsumi maquiando Ohno Kazuo para apresentação de "Admirando La Argentina", em 1977, p81.

48. Fotografia de Ohno Yasuko maquiando o marido, Ohno Yoshito, para a sessão de fotos da Revista Vogue, em 2016, p.81.

49. Fotografia dos ideogramas para o conceito de corpo, apresentadas por Ohno Yoshito durante workshop no Kazuo Ohno Dance Studio, em janeiro de 2019, p.84.

50. Fotografia da capa do livro "Kaguyahime", apresentado por Ohno Yoshito durante workshop no Kazuo Ohno Dance Studio, e janeiro de 2019, p.84.

51. Fotografia de crianças em uma caverna africana, apresentada por Ohno Yoshito durante workshop no Kazuo Ohno Dance Studio, em janeiro de 2019, p.84.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ……..... 12

1. A CRIANÇA EM PÉ NO JARDIM DE KATSUURA: ANTES DO FILHO, O PAI ... 15

1.1. Sob as solas dos pés: dançando o Ocidente..... 24

1.2. No campo onde brotou Kinjiki, nasceu o butoh 30

2. A EXPERIÊNCIA ATRAVESSADA: DANCE EXPERIENCE 39

2.1. *Nikutai-Shitai*: Morte-Vida-Renascimento 45

2.2. Ohno Yoshito: entre o claro e o escuro 53

3. HANA TO TORI: ENTRE A FLOR E O PÁSSARO 60

3.1. Entre o Brasil e o Japão: flores e pássaros 69

3.2. Divino Renascimento 73

CONSIDERAÇÕES FINAIS 82

BIBLIOGRAFIA 85

INTRODUÇÃO

Para traçar a trajetória artística de Ohno Yoshito[1] foi necessário contextualizá-lo quanto às escolhas, artísticas e pessoais, dos fundadores do butoh: Hijikata Tatsumi (1928-1986) e Ohno Kazuo (1906-2010). Sua trajetória se mistura com as desses personagens que, por sua vez, ao se manifestarem artisticamente, refletiram as condições do contexto político-econômico e cultural do Japão do início do século XX, assim como revelaram em suas ações e criações os impulsos e os desejos que possibilitaram o surgimento do butoh.

Butoh - 舞踏, como se nomeia hoje, é composto pelos ideogramas Bu - 舞 (*wu*-leitura chinesa/*ma*-leitura japonesa = dança) e Toh - 踏 (*tà*-leitura chinesa = pisar). Para acompanhar seu desenvolvimento até ser assim nomeado, retornei ao final do século XIX e início do XX quando se potencializou a entrada de movimentos e linguagens artísticas ocidentais no Japão, como o *ballet* e a dança moderna, seus antecessores e responsáveis por mudanças no contexto das artes performáticas, entre outras linguagens.

Muito já se foi pesquisado e publicado sobre o butoh e as criações de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi, havendo vasta bibliografia em língua portuguesa sobre o tema[2], no entanto, pouco se pesquisou sobre o trabalho de Ohno Yoshito, parceiro de Hijikata Tatsumi durante a

---

[1] Na transcrição dos nomes próprios japoneses foi usado o sistema Hepburn, adotado no Japão e em países de língua inglesa, onde o sobrenome antecede o nome. O termo butoh, excepcionalmente, foi grafado de acordo com o sistema Hepburn Revisado, que permite que as vogais longas sejam grafadas com "h" ao invés do acento circunflexo (ex: butô), exceto antes de outra vogal ou "y". Optou-se por esta grafia para manter a mesma utilizada nas publicações traduzidas do Kazuo Ohno Dance Studio.

[2] Obras publicadas sobre o butoh em língua portuguesa:
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: Veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. Ilustrações de Rachel Zuanon. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- LUISI, Emidio, BOGÉA, Inês. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- OGAWA, Felicia Megumi. Universo, o Espaço Cênico do Butoh. In: Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, 8, 1997, São Paulo. **Anais do VIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 81-85.
- OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Tradução de Tae Suzuki, apresentação de Toshio Mizohata. São Paulo: n-1 edições. 2016.
- PERETTA, Éden. Memórias e políticas do "corpo de carne" no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata1. In: CONGRESSO DA ABRACE (Associação Brasileira de Graduação em Artes Cênicas), 7, 2012, Università di Bologna e Universidade Federal de Ouro Preto. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre: 2012.
-Uno, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições. 2018.

década de 1960 – período em que se estabeleceu o *ankoku-butoh* – além de filho e parceiro de Ohno Kazuo por mais de três décadas.

Ohno Yoshito, com quase 81 anos de idade, continua dedicado a compartilhar e transmitir seus ensinamentos, seja a quem participa de seus workshops semanais em Kamihoshikawa, no Japão, quanto nos encontros que realiza em suas turnês mundias, como faz sempre que vem ao Brasil. Ao mesmo tempo, dedica-se à criação de obras complexas, como sua obra solo "Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami" (Flor e pássaro: uma carta para meu futuro eu), de 2013, composta por performances dirigidas por Hijikata na década de 1960, a recriação de "Admirando La Argentina", obra mestra de seu pai, e "Usagi" (Coelho), de sua autoria que, simbolicamente, aponta para o futuro de sua carreira.

Assim, na tentativa de caminhar junto a Ohno Yoshito, o **I Capítulo** apresenta os passos iniciais de sua formação, assim como sua relação familiar e as condições que o levaram ao encontro da dança. Nesse contexto, o caminho percorrido por seu pai – da guerra ao seu retorno à dança – e por Hijikata Tatsumi – de Tôhoku a Tokyo - são pontuados e permeados por um panorama da chegada do *ballet* e da dança moderna ao Japão até o surgimento da obra "Kinjiki" (Cores proibidas), em 1959, considerada a primeira obra de butoh.

Da parceria com Hijikata até a criação de sua primeira obra solo, "Ohno Yoshito DANCE EXPERIENCE", em 1969, deu-se o desenvolvimento do "*ankoku butoh*" (dança da escuridão). Por considera-lo fundamental na construção artística de Yoshito, o **II Capítulo** se debruça sobre a compreensão do corpo (*nikutai/shitai*) no processo criativo das DANCE(s) EXPERIENCE(s) conduzidas por Hijikata na década de 1960, principalmente a partir da perspectiva dos estudos de Katja Centonze[3] sobre o corpo nas artes performáticas japonesas. O olhar sobre a criação de Yoshito passa ainda pelo período em que se afastou das performances de butoh, em 1969, e sua reaproximação com a estreia de "Admirando La Argentina", em 1977, culminando na criação de "Shikai" (Mar Morto), em 1985, quando estabeleceu a parceria definitiva com Ohno Kazuo.

No entanto, durante minha pesquisa fui contemplada com a recente publicação de Yomota Inuhiko[4] dedicada exclusivamente ao trabalho de Ohno Yoshito. A partir de sua

---

[3] Katja Centonze é conferencista da Universidade de Waseda, em Toquio, e pesquisadora visitante do Tsubouchi Shôyô Memorial Theatre Museum. Professora de Literatura Japonesa e Teatro na Universidade Ca´Foscari e de Língua e Literatura Japonesa na Universidade da Calábria, Itália.

[4] Yomota Inuhiko é escritor, tradutor e crítico de cinema, formado em literatura comparada pela Universidade de Tokyo. Foi professor visitante na Universidade de Columbia, nos EUA, na Universidade de Bolonha, Itália, na Universidade Konkuk, Coreia do Sul. Lecionou história do cinema nas Universidades Tôyô e Meiji Gakuin, em

análise mitológica sobre, o que ele nomeia, a tríade do butoh - Kazuo-Yoshito-Hijikata -, comparada-a à tríade mítica dos deuses japoneses - Sol-Lua-Tempestade -, guiei meu olhar nessa direção sobre a criação de Ohno Yoshito em relação às criações de seu mestre, Hijikata Tatsumi, e de seu pai, Ohno Kazuo.

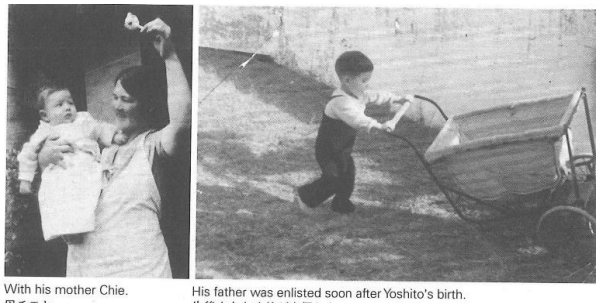
A escolha por esse ponto de vista vem ao encontro da inquietação que me trouxe ao Departamento de Estudos Japoneses: pesquisar o butoh de Ohno Yoshito a partir de seu ponto de origem, na tentativa de iluminar suas intersecções com outras artes performáticas tradicionais do Japão. Portanto, é com este olhar que encerro o **II capítulo** e inicio o **III**, dedicado à uma primeira abordagem de sua última obra solo "Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami" (Flor e Pássaro: uma carta para meu futuro eu).

Tokyo. Já foi contemplado pelos prêmios "Literartura Itô Sei", "Artes Suntory", "Artes Kuwabara Takeo" e pelo Ministério da Educação, Cultura, Esportes, Ciências e Tecnologia do Japão.

CAPÍTULO I

1. A CRIANÇA EM PÉ NO JARDIM DE KATSUURA: ANTES DO FILHO, O PAI

> "Lembro-me de perguntar à minha mãe: 'Com quem nós estamos em guerra ?' Ela respondeu: 'É contra os ogros azuis e vermelhos'. Então, depois, sempre que eu ouvia aviões sobrevoando, eu olhava para cima e pensava: 'Quem estará a bordo? São os azuis, ou os vermelhos ?'"
> Ohno Yoshito[5]



With his mother Chie.
母チエと

His father was enlisted soon after Yoshito's birth.
生後まもなく父が出征した

Imagens 1 e 2: Ohno Yoshito no colo de sua mãe e brincando, quando criança. Fonte: OHNO, 2015, p. 30.

Ohno Yoshito nasceu em 15 de julho de 1938 em Meguro, Tokyo, no ano em que seu pai, Ohno Kazuo, foi convocado pelas Forças Armadas Japonesas (imagem 3). No ano seguinte, em 1939, o bebê, a mãe Chie (1907-1997), o irmão mais velho Yukito e a avó Ohno Midori (1884-1962) foram evacuados para a terra natal de seu pai, Hakodate, em Hokkaido, retornando em 1940 a Katsuura, em Chiba. Em 1945, com a intensificação da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a família foi novamente evacuada, dessa vez para a província de Akita, em Tôhoku. Vivendo na casa de seus tios-avós, Yoshito pôde ser matriculado na escola primária (OHNO, 2015, p. 12-30). Com o fim da guerra, em 1945, voltaram à cidade de Katsuura e, com o retorno de seu pai, em 1946, Yoshito se mudou com a família para Yokohama, em Kanagawa.

> Minha lembrança mais antiga é a de nosso jardim em Katsuura, aos dois anos de idade. Por causa das árvores em nosso jardim arenoso, não podíamos ver o mar. Enquanto o meu irmão, que é cinco anos mais velho, ia brincar com seus amigos, eu queria ir à praia para brincar sozinho. Sempre que desaparecia, meu irmão dizia: 'Yoppe,' como a família costumava me chamar, 'foi à beira-mar'. Havia uma ilha fora da costa, e eu nadava até ela, com o pensamento no mundo. Eu tomava cuidado para ficar longe dos redemoinhos, eu sabia dos perigos das correntes. Polvos e ouriços do mar estavam por toda parte, e se cavasse a areia surgiriam moluscos.
> (OHNO, 2015, p. 30)[6].

---

[5] "I recall asking my mother: 'Who are we at war with? '. She replied: 'It´s against the bluish and reddish monsters'. So afterwards whenever I heard planes overhead I would look up and wonder: 'Who´s on board? Is it the blues ones, or the red ones?'" OHNO, 2015, p. 30, tradução nossa.

Foi na infância, entre as idas e vindas em decorrência da instabilidade da guerra, que Yoshito frequentou os templos e os santuários junto à avó paterna, dedicada às orações durante toda sua vida (OHNO, 2015, p.34). Seus avós (imagem 4) eram devotos da Jôdo Shinshû[7], a nova corrente da Terra Pura: "perguntando à minha avó, 'por que você reza por tanto tempo ?', ela respondeu: 'eu estou rezando para todo o mundo, por isso não há tempo suficiente mesmo que eu tivesse todo tempo do mundo'." (OHNO, 2015, p. 34)[8]. Nesse período, Yoshito passou a cozinhar diariamente. Preparava o jantar enquanto sua mãe, fluente na língua inglesa[9], trabalhava em uma biblioteca de um acampamento militar e cantava junto ao coro da igreja, retornando para casa sempre ao escurecer. Para ele, preparar uma refeição era uma maneira de tornar as pessoas felizes:

> Dada a forma como isso trazia alegria para os outros, acho que continuei fazendo-o sem muito incômodo. (...) Para mim, cozinhar e [dançar] butoh são inseparáveis. O preparo de uma refeição é similar ao universo do processo criativo. Eu preciso levar em consideração o sustento daqueles que vêm para comer; eles podem ser considerados como meus convidados. Preparar uma refeição e criar uma performance são uma e a mesma coisa. Eu tenho que ter todos os ingredientes prontos.
> (OHNO, 2015, p. 32)[10]

---

[6] "My earliest memory is that of standing in our garden in Katuura as a two-year old. Because of the trees in our sandy-soiled garden, we couldn´t see the sea. While my brother, who was five years older than me, would play with his friends, I would go the seashore alone to play.
Whenever I went missing, my brother would say Yoppe, as the family used to call me, has alone gone the seashore. There was an island off shore and I would swin out there without a thought in the world. I made sure to keep away from the whirlpools, as I was well aware of the dangers posed by the currents. Octopuses and sea urchins were everywhere to be seen, and if one dug into the sand clams would emerge."

[7]Jôdo Shinshû, ou Escola Filosófica da Verdadeira Terra Pura Budista, foi fundada por Shinran (1173-1262) que herdou e desenvolveu os ensinamentos de Hônen (1133-1212) durante o período Kamakura (1185-1333). Apesar do profundo respeito que tinha por seu mestre, Shinran chegou a conclusões diferentes a partir dos estudos de sutras, como o do Nirvana, escrevendo o importante livro "Kyôgyôshinshô – Sobre o Ensinamento, a Prática, a Fé e a Iluminação" (JÔDO SHINSHÛ, 2017). Vejamos a análise de Shûichi Katô (1919-2008) sobre a vertente religiosa:
"Em muitos aspectos, a relação entre a Jôdo Shinshû e o Budismo do período Heian (particularmente o Tendai), foi bastante parecida com a relação entre o Protestantismo e a Igreja Católica no século XVI na Europa. (...) As doutrinas da Terra Pura se tornaram uma fé completamente 'próxima do mundo', desafiando as fortes pressões das seitas budistas estabelecidas e a autoridade política secular, e estendendo sua influência amplamente para os samurais de grau mais baixo e para os camponeses superiores das províncias" (KATO, 1979, p.215).
"In many respects the relationship between the Jôdo Shinshû sect. and Heian (particularly Tendai) Buddhism was rather akin to that between Protestantism and the Catholic Church in sixteenth century Europe. (…) With them Pure Land doctrines became a completely 'next world' faith and defying the strong pressures of the established Buddhism sects and secular political authority as they then existed, spread their influence widely to the lower grade *samurai* and the upper peasantry in the provinces".

[8] "On asking Grandma, 'why do you pray so lonh', her answer was: 'I´m praying for everybody, so there simply isn´t enough time even had I all the time in the world'".

[9] A mãe de Yoshito, Ohno Chie, era filha de um inglês que trabalhava em uma empresa japonesa, assim, o fato de ser mestiça, de inglês com japonês, precisou ser escondido durante a guerra para proteção da família, evitando uma possível perseguição política e social (YOMOTA, 2017, p. 49).

[10] "Given how it brought joy to others, I guess I continued doing so without too much bother. (…) For me, cooking and Butoh are inseparable. Preparing a meal is a similar process to creating a universe. I need to take into consideration what sustenance those who come to eat require; they could be considered as my guests. Preparing a meal and creating a performance are one and the same. I have to get every last ingredient ready".

Aos 12 anos, já vivendo em Yokohama, entrou para o time de futebol da Escola Privada Cristã Kantô (Kantô Gakuin Chûgakkô), esporte que praticava incansavelmente e pelo qual era apaixonado (OHNO, 2015, p. 44). Aos 13 anos, começou a praticar dança com o pai e aos 18 anos ingressou na Faculdade de Letras (Bunka Gakuin Bungaku-bu) (OHNO, 2015, p.12).

Imagem 3: Família Ohno, 1938.
Fonte: KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 23

母・緑と父・藤造。毎日食事の前には1時間以上仏壇の前で祈っていた母

Imagem 4: Avós paternos, Ohno Tôzo e Ohno Midori.
Fonte: KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 12.

O reencontro de Yoshito com Kazuo, em maio de 1946, aconteceu pouco antes dele completar oito anos de idade e se deu após a repatriação dos sobreviventes da II Guerra, detidos na Ilha de Soron, na Nova Guiné. O pai, que aos 20 anos havia sido alistado no 25º Regimento da Infantaria em Sapporo, Hokkaido, interrompendo por 16 meses os estudos na Faculdade de Ciências Esportivas do Japão (Nihon Taiiku Daigaku), foi novamente

convocado para servir às Forças Armadas logo após o nascimento de seu segundo filho, Yoshito Nessa última convocação, serviu no Regimento de Asahikawa 221, sendo nomeado 2º Tenente, para em seguida, tornar-se Capitão de Abastecimento das Provisões (OHNO, K; OHNO, Y, 2004; KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010).

Na época do nascimento de Yoshito, o Japão havia vencido a Segunda Guerra Sino-Japonesa[11] (1937) e estava às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial. Esta faria o país enfrentar a Guerra do Pacífico (1941), desencadeando o ataque japonês à base naval norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí, sendo depois derrotado, ao sofrer os ataques nucleares norte-americanos a Hiroshima e Nagasaki.

Kazuo passou nove anos no campo de batalha. Depois de convocado, foi conduzido ao *front* de guerra em 1939, navegando de Otaru, Hokkaido, para Kaifang, na província chinesa de Henan (imagem 5). Tornou-se Chefe de Inteligência da 35ª Divisão Geral, sobrevivendo às queimaduras causadas por uma descarga elétrica ao tocar em um cabo de 220 volts. Em 1944, navegou de Qungdao para a Ilha Palau, chegando em Menakawari, na Nova Guiné, em um pequeno avião bombardeiro. Após as batalhas em Menakawari, Biaku e Soron, sobreviveu da pesca de tubarões e de batatas selvagens até que a Segunda Guerra Mundial terminasse. Logo em seguida, junto com outros 10.000 soldados, foram feitos prisioneiros por um ano, até serem repatriados e retornarem ao Japão, em maio de 1946 (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 17-19).

[11] Foram duas as guerras Sino-Japonesas. A Primeira (1894-1895) surgiu da disputa entre os dois países pelo controle da Coreia, uma disputa pelos recursos naturais (carvão e ferro) coreanos e pela sua localização geográfica, estratégica aos dois países. Contrariando as expectativas o Japão derrotou a China, elevando-se como potência diante do Império Chinês, que pediu a paz em 1895. O conflito foi encerrado com o Tratado de Shimonoseki que reconhecia a independência da Coreia e a entrega ao Japão dos territórios chineses de Taiwan, das Ilhas Pescadores e da Península de Liaodong, na Manchúria. Além disso, foram oferecidas concessões econômicas significativas, como a abertura dos portos chineses e uma indenização em ouro ao Japão. A Segunda guerra Sino-Japonesa (1937) eclodiu quando a China iniciou uma resistência em grande escala contra a expansão japonesa em seu território, iniciada em 1931. Em um esforço para depor o governo nacionalista de Chiang Kai-Shek, os japoneses ocuparam grandes áreas do leste chinês entre 1937 e 1938. Diante de um impasse, as forças japonesas foram desviadas para o sudeste asiático (Guerra do Pacífico), palco onde se armava a Segunda Guerra Mundial, em que os países Aliados lutariam contra os países do Eixo. Com a derrota do Eixo, em 1945, tendo como ápice os ataques nucleares a Hiroshima e Nagasaki, encerrou-se a ocupação japonesa na China (MILITARY HISTORY OF JAPAN. Em: https://en.wikipedia.org/wiki/Military_history_of_Japan).

河南省開封で情報将校として従軍

Imagem 5: Tropa em Kaifang, província de Henan, China, 1939.
Fonte: KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 22.

Das lembranças do *front*, Yoshito recorda das poucas vezes em que o pai as relatou, como quando "ele lembrou quão apavorado ficou que o cabelo em sua cabeça devia estar, categoricamente, em pé" (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p. 110), ou de quando o inimigo, de repente, podia sitiá-los e que "nunca poderia esquecer os gritos dos cães selvagens que emergiam sob a cobertura da escuridão, enquanto devoravam os cadáveres espalhados pelo perímetro de seu acampamento" (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p. 110).

Após a repatriação do pai, e a mudança definitiva da família para Yokohama, viveram primeiro no porão do Colégio Missionário Batista para Meninas (Soshin Jogakkô), onde Kazuo havia voltado a lecionar Educação Física, função que exercia desde 1934. Com o prédio destruído durante os bombardeios aéreos, o Colégio foi instalado na Escola Privada Cristã (Kantô Gakuin), de ensino médio, onde Yoshito estudou, atualmente a Kantô Gakuin Chûgakkô, em Yokohama. Foi nesta instituição que terminou o colegial e onde havia a Igreja Batista que frequentava aos domingos. No entanto, apesar dos pais serem cristãos, somente seu irmão mais velho foi batizado:

> Embora tenha crescido em um ambiente tão religioso, eu não fui batizado. Eu estava familiarizado com o Budismo por ter seguido minha avó ao redor de todos aqueles templos e santuários. Tendo testemunhado seu senso de devoção, de alguma forma

> acho difícil me distanciar das crenças budistas que estão em mim. Nesse sentido, eu não fui conquistado por nenhuma outra religião. (OHNO, 2015, p. 34)[12]

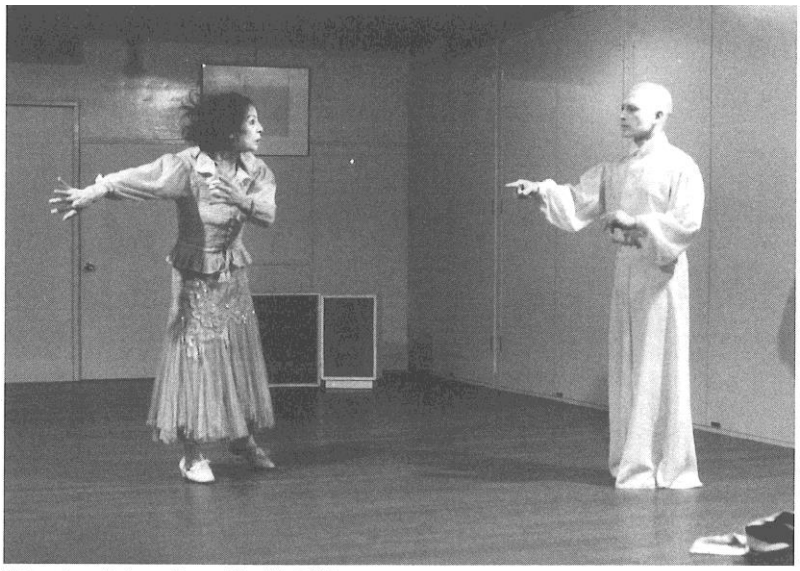
O pai, Kazuo, entretanto, converteu-se ao Cristianismo em 1930, aos 24 anos, quando já exercia sua carreira de Instrutor de Educação Física na Kantô Gakuin, escola em que lecionou de 1930 a 1934, localizada no distrito de Hinode-chô, em Yokohama. Lá conheceu Sakata Tasuke, discípulo do filósofo cristão Uchimura Kanzo (1861-1930), que havia estudado teologia nos EUA e era um pacifista convicto. Uchimura criou o termo *mukyôkai* (cristianismo sem igrejas) porque acreditava que a igreja enquanto instituição era desnecessária e, até mesmo, um obstáculo à fé cristã. Seu pensamento refletia a ideia de servir a Jesus e ao Japão ao mesmo tempo, na busca pelo desenvolvimento do povo japonês (OHNO, K; ONHO, Y, 2004, p. 180). Kazuo tinha grande respeito por Sakata Tasuke, com quem conversava muito sobre religião. Segundo Yoshito, "(...) todos nós possuímos uma dimensão espiritual em nossas vidas e a capacidade de fé religiosa é guiada por ela, e no caso de Kazuo, a pessoa que lhe despertou tal consciência espiritual aconteceu de ser batista" (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p. 114)[13].

Antes do nascimento de Yoshito, Kazuo entrou em contato com a dança moderna. Em 1933, ao se preparar para ser instrutor na Soshin Jogakkô, ele frequentou durante um ano a Escola de Dança de Ishii Baku (1886-1962). Em 1936, iniciou suas aulas de dança moderna com Eguchi Takaya (1900-1977) e Miya Misako (1906-2009). Ambos haviam retornado de Dresden, na Alemanha, onde estudaram no Mary Wigman Institute, dando continuidade ao movimento de dança moderna no Japão (OHNO 2015, p. 101-102; KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 17). Kazuo estudou com eles até sua convocação para a Segunda Guerra Mundial. Ao retornar, em 1946, retomou suas aulas com Eguchi Takaya, para alguns anos depois, em 1949, tornar-se independente e estabelecer o Kazuo Ohno Dance Studio, espaço de criação ativo até hoje (imagens 6 e 7). Em 1960, utilizando-se de material descartado da Sôshin Jogakkô, a sede do Studio foi construída em um galpão ao lado da casa da família Ohno, que se estabeleceu, definitivamente em Kamihoshikawa, Yokohama (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 27).

---

[12] "Though brought up in such a religious environment, I was not baptised. I was already acquainted with Buddhism due to having followed my Grandma round to all the shrines and temples. Having witnessed her sense of devotion, I somehow find it difficult to distance myself from those Buddhist beliefs within me. In that sense, I´m not won over by any particular religion".

[13] "(...) we all innately possess a spiritual dimension to our lives and a capacity for religious faith if guided accordingly. In Kazuo´s case, the person who awakened such a spiritual awareness just happened to be a Baptist."



Rehearsing with Kazuo Ohno. 大野一雄との稽古 Photo : Naoya Ikegami (1985)

Imagem 6: Kazuo (direita) e Yoshito (esquerda) ensaiando “Mar Morto” no Kazuo Ohno Dance Studio. Foto: Ikegami Naoya, 1985. Fonte: OHNO, 2015, p. 65.

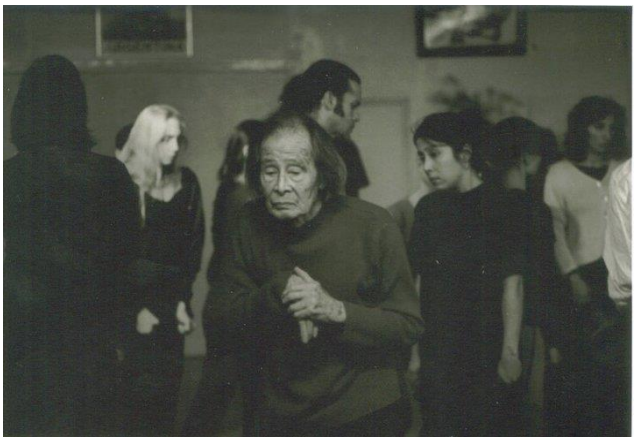


Imagem 7: Workshop no Kazuo Ohno Dance Studio, 2000. Fonte: Arquivo Pessoal

Segundo Takahashi, a independência de Kazuo em relação à Escola de Dança de Eguchi Takaya e Miya Misako foi o início de uma busca pessoal por outras questões que o moviam naquele momento em que retornava à vida civil:

> Eu aprendi a técnica. Na relação principal da forma como se mover. Ao caminhar, por exemplo, como se deve incorporar no movimento os braços e pescoço, ou como, por exemplo, concentrar-se sobre as várias maneiras de se 'virar'. Eguchi criou uma dança combinando esses vários movimentos. Ele nos instruía: ‘levantar os braços dessa forma para evocar tristeza, ou fazer tal e tal para expressar a felicidade’. No princípio era forma. Isto é o que aprendi a estudar. (MIYAGAWA, 2010, p.4 apud TAKAHASHI, 2012, p.14)[14]

[14] “I learned technique. In the main related to how one moved. When walking, for instance, how one should incorporate moving one arms and neck, or how, for example, to concentrate on the various ways in which one could ‘turn’. Eguchi created a dance through combining those umpteen movements. He would instruct us: ‘raise your arms in this way to evoke sadness, or to do such and such to express happiness’. In the beginning was form. That is what I learned to study”. MIYAGAWA, M. **Ohno Kazuo niokeru joso no igi to sono hensen: Ra**

Ele, de alguma forma "acreditava que ensinar e estudar a técnica em si, dificilmente, produziriam resultados benéficos" (TAKAHASHI, 2012, p. 14)[15]. A primeira coreografia criada por Kazuo ao retornar à vida civil, em 1949, foi "Kuragesansu" (A dança da água-viva), apresentada em um recital em 1950 e, provavelmente, elaborada sob forte influência da lembrança das águas-vivas no mar, avistadas nos enterros marítimos que presenciou durante sua viagem de repatriação:

> Nos bastidores, antes de uma recente performance, Kazuo nos deu um relato sobre a repatriação dos prisioneiros de guerra após a libertação dos campos de detenção, na Nova Guiné. Ele, junto com milhares de outros exilados, foram amontoados em um navio como sardinhas em uma lata. As condições apertadas da embarcação conduziram à morte diversas pessoas no caminho. Em vez de retornarem ao continente, os mortos recebiam um enterro marítimo. A sirene do navio era soada três vezes enquanto os cadáveres, envoltos em panos, eram jogados ao mar. O navio dava uma volta em torno do local, onde os corpos tinham sido deitados para descansar antes de continuar sua viagem para casa. O som da saudação de despedida permanece para sempre com ele. (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p. 110-112)[16]

Ainda em 1949, Kazuo realizou as performances de dança moderna com Ando Mitsuko[17]: "Shinsetsu na kami-sama" (Os deuses gentis), "Hatto" (Chapéu), "Kutsu" (Sapato) e "Machi ni yoru annyui" (Tédio nas cidades) na Sala Kanda Kyôritsu Kôdô, em Tokyo. Também participou da performance "Ai to Sukuramu" (Amor e partida), do Grupo de Dança Eguchi Takaya/Miya Misako, no Teatro Imperial de Tokyo. Neste mesmo ano, fundou um novo grupo com estudantes da escola de Eguchi e Miya (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 27).

Logo em seguida à criação de seu novo grupo, em novembro de 1949, fez sua estreia solo: "Ohno Kazuo Gendai Butoh Kôen" (Espetáculo de Dança Contemporânea Ohno Kazuo), em Tokyo, na Sala Kanda Kyôritsu Kôdô, com as performances: "Hana to isu" (Flor e

---

aruhenchina-sho ni itaru kiseki (Estudo sobre o significado da roupa feminina de Ohno Kazuo em suas performances: vestígios sobre 'La Argentina'). M.A. The University of Tokyo, Tokyo, 2010, p. 4.

[15] "Ohno himself was of the belief that teaching and studying technique in itself would hardly produce beneficial results".

[16] "Backstage, before a recente performance, Kazuo gave us na account of the repatriation of the prisoners of war on their release from the internment camps in New Guinea. He, alonh with several thousand other returnees, was crammed onto a ship like sardines in a tin.The vessel´s cramped conditions led to the death of several persons during the homebound passage. Rather than being brought back to the mainland, the dead were given a sea burial. The ship´s horn was sounded three times as the corpses,wrapped in cloth, were dropped into sea. The ship would then circle about spot where the bodies had been lain to rest before continuing its journey homeward. The sound of that farewell salute has forever remained with him".

[17] "A Companhia de Ballet Moderno de Ando Mitsuko [hoje, Noriko Dance Institute] era um grande sucesso naquele tempo" (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005, p. 10). A Companhia se apresentava em shows de TV e em circuitos regulares e trabalhava com dois tipos de performances, uma com peças delicadamente criadas, que giravam em torno de questões da sociedade e para as quais Kazuo era convidado, e o *jazz*, realizado por Hijikata Tatsumi (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005, p.10). Foi na Companhia de Ando que Kazuo conheceu a bailarina Ohara Akiko, parceira de dança de Hijikata. Na década de 1960, Ohara e o marido, o escultor Ohara Isao (1932-1989), migraram para o Brasil para viver na colônia japonesa da Comunidade Yuba, no interior paulista, onde é, ainda hoje, aos 83 anos, a coreógrafa do Balé Yuba.

cadeira), “Bosatsu-ki no shobana ga” (A primeira flor da figueira de Buda), “Yakobu no sanka” (Canção de louvor de Jacob), “Erunsuto-ke no sozô” (Estátua da família Ernest), “Kikoku” (O lamento do ogro), “Tango” (Tango), “Gutomôningu kamakari” (Bom-dia louva-deus) e “Nanatsu no Raiden no utayori” (Sete canções de Raiden), dando início à uma nova fase em sua relação com a dança.

Essa nova fase foi reconhecida pela crítica e por Eguchi Takaya, que escreveu na introdução do programa deste recital: “graças as qualidades únicas de Ohno Kazuo, uma nova flor explodirá no mundo da dança moderna” (TAKAHASHI, 2012, p. 16)[18]. Kazuo foi descrito pelo Jornal de Tokyo (Tokyo Shinbun) como “um recém-chegado único” (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 27)[19], possibilitando, a partir desse momento, que seu filho Yoshito tomasse consciência de que o pai era um profissional da dança: “(...) esses primeiros recitais eram divertimentos em uma veia de coração leve”, (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p. 99)[20]. Nesse momento, Kazuo entrava no palco, seja pedalando uma bicicleta, seja dançando um tango, acompanhado apenas por um pianista.

No entanto, diante das dificuldades financeiras que o país atravessava naquele momento pós-guerra, com pouco dinheiro circulando e o governo cobrando altas taxas sobre os bilhetes vendidos a cada apresentação, a família Ohno precisou arcar com empréstimos altos para que as apresentações fossem produzidas (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p.101-103). Para Yoshito:

> (...) aquilo foi realmente uma realização, visto que a maioria das pessoas não poderia fazê-lo. Quando penso nisso, [lembro que] minha mãe verdadeiramente nunca recebeu nada do pouco salário do meu pai. Eram tempos realmente difíceis. Mas agora eu me pergunto o que teria impulsionado o entusiasmo de Kazuo; o que teria assegurado sua determinação. Eu acredito que duas coisas foram cruciais para seu desenvolvimento: a primeira foi sua experiência na guerra, a outra foi a presença primordial de sua mãe ao longo de sua vida. Ao retornar às origens, ele passou a compreender que foi a mãe quem lhe oferecera a vida, sacrificando parte da sua. Graças a um sacrifício materno, as crianças são concebidas e educadas. Acredito que essa foi sua convicção fundamental sobre a existência. (OHNO Y, 1999, p. 147-151 apud TAKAHASHI, 2012, p. 17)[21]

---

[18] “Thanks to Kazuo Ohno´s unique qualities, a fresh flower will burst forth in the world of modern dance”.

[19] “A Unique Newcomer”.

[20] “(...) His early recitals were entertaining in a lighthearted vein”.

[21] “(…) That was really some accomplishment, as most people simply couldn´t do that. When I think about it, my mother genuinely never received a thing from my father´s wage packet. They were really hard times. But now I ask myself what fired Kazuo´s enthusiasm; what bolstered his determination? I´m of the belief that two things were crucial in his development: the first was his experience of the war. The other was that his mother´s primordial presence throughout his life. In returning tohis origins, he came to understand that it was his mother who had offered him life, by sacrificing part of her own. Thanks to a mother´s sacrifice, children are conceived and brought up. I believe that this was his fundamental conviction about life”. OHNO, Y. **Tamashii no kate**. Filmart-sha, Tokyo, 1999, p. 147-151.

Ao acompanhar as escolhas do pai, Yoshito compreendeu que "é impossível, para aqueles que não tiveram a experiência da guerra nas próprias mãos, entender verdadeiramente o horror que sua geração sofreu" (OHNO, K; OHNO Y, 2004, p. 110)[22], tanto que, raramente seus familiares comentavam ou o questionavam sobre as ações acontecidas no *front*, cientes do sofrimento vivido por ele, um cristão pacifista. A Guerra despertou a profunda marca deixada em Kazuo por sua mãe, que cresceu como uma força primária motriz e fez com que sua vida girasse unicamente em torno da dança após seu regresso ao Japão.

Na formação de Yoshito, em que a convivência com o pai se deu somente a partir dos oito anos de idade, as aulas de dança eram mais cobradas do que seu rendimento escolar, chegando a ser o tema central de todos os assuntos para Kazuo, até mesmo dentro de casa, para quem "a dança foi, e permanece até hoje, o ser-estar e o fim de tudo em sua vida" (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p. 122)[23].

Foi, então, sob essa influência paterna, em um país que já vinha de várias guerras - e agora devastado pela Segunda Guerra Mundial -, e tendo como base os valores budistas da avó agregados à paixão pelo futebol, que Yoshito fez sua primeira participação na dança moderna/contemporânea japonesa. Com a obra "Rôjin to umi" (O velho e o mar), inspirada no romance de Ernest Hemingway (1899-1961), em 25 de abril de 1959, na Sala Dai-ichi Seimei, em Tokyo, Yoshito dividiu o palco, pela primeira vez, com seu pai.

1.1. Sob as solas dos pés: dançando o Ocidente.

A dança moderna chegou ao Japão em decorrência das ações e dos movimentos de modernização e ocidentalização que ocorreram no país após a Restauração Meiji[24] (1867). Uma vez que, durante o período Edo (1603-1867), a política do relativo isolamento nacional, também nomeada como período *sakoku*, proibia o contato com outras nações estrangeiras - com exceção da Holanda e da China - é compreensível que os jovens, diante da abertura ao

---

[22] "It´s impossible for those o us who haven´t experienced war at first hand to truly grasp the horror that his generation suffered".

[23] "Dance was, and remains to this very day, the be-all and end-all of his life"

[24] A Restauração Meiji, que deu início ao período Meiji (1868-1912), estabeleceu o fim do xogunato Tokugawa, com a abolição da classe dos samurais e o estabelecimento do Japão como um Estado-nação, gerando um rápido crescimento industrial, tecnológico e econômico aos moldes dos países desenvolvidos do Ocidente, com os quais o Japão passou a estabelecer livre comércio, uma vez que seus portos já haviam sido abertos em 1854. Na era Meiji foi estabelecida a liberdade religiosa, a instituição do ensino obrigatório, o recrutamento forçado dos jovens ao exército, a extinção dos *han* (áreas de terras semelhantes aos feudos europeus) e a criação das prefeituras. Ao mesmo tempo em que gerou grande êxodo rural e as emigrações a países como os EUA, Brasil e Peru, gerou ainda mudanças na arquitetura, no vestuário, na alimentação, no transporte e no comportamento do povo japonês. (NUNES, 2012, p.17-34)

mundo externo, ansiassem pelas novas culturas do Ocidente (YOSHIDA, 2010a, p.1), e isso incluía as diversas expressões artísticas, como a ópera, o *ballet* e, consequentemente, a dança moderna.

Em 1871, os líderes do novo governo japonês enviaram representantes ao Ocidente para que conhecessem suas culturas e suas sociedades, fazendo com que entrassem em contato, durante eventos diplomáticos por exemplo, com grandes apresentações de ópera e teatro. Esse contato despertou o desejo de terem, também no Japão, espaços que abrigassem eventos grandiosos (YOSHIDA, 2010a, p. 1). Assim, em 1911, foi inaugurado o Teatro Imperial de Tokyo que "representa um marco no desenvolvimento da modernidade no Japão" (YOSHIDA, 2010a, p. 1), recebendo artistas reconhecidos internacionalmente, como por exemplo, Sada Yacco[25] (1871-1946), que havia dançado em Paris e feito intercâmbio com o artista plástico Auguste Rodin (1840-1917), e, ao retornar ao Japão, passou a orientar as atrizes do Teatro Imperial; ou o bailarino italiano Giovanni Rosi[26] que chegou ao país vindo de Londres, em 1912, para ensinar os princípios do *ballet* clássico à geração dos artistas pioneiros da dança moderna japonesa (HAVENS, 1982) como: Takada Masao (1895-1929), Takada Seiko (1895-1977), Ito Michio (1893-1961), Komori Toshi (1887 -1951) e Ishii Baku (1886-1962) (YOSHIDA, 2010a, p.2).

Ishii Baku, o primeiro professor de dança de Kazuo, aprendeu *ballet* e montou óperas com Giovanni Rosi, no entanto, em dúvida quanto ao seu valor, em 1915, afastou-se do Teatro Imperial e passou a estudar a dança moderna:

> No ballet, com diferentes títulos e músicas, a expressão no palco é a mesma. Eu duvidava do valor do ballet enquanto arte. Além disso, comecei a pensar que a dança e o ballet deveriam ser mais criativos, assim como a literatura, a pintura, a escultura e a música. Eu tenho uma insatisfação dentro de mim, (...). (YOSHIDA, 2011, p. 57)[27]

---

[25] Sada Yacco (1871-1947), japonesa nascida Sada Koyama, foi deixada em uma casa de gueixa aos quatro anos de idade e aos 12 anos se iniciou como aprendiz, tornando-se uma valorizada gueixa. Emergiu como atriz em 1899, nos EUA, quando dançou em estilo japonês (*nihon buyô*) em São Francisco, Boston e New York. Junto à trupe de seu marido, o ator Kawakami Otojiro (1864-1911), fizeram uma apresentação na Exposição de Paris em 1900, onde foi vista por Ruth St. Denis, pioneira da dança moderna norte-americana. De 1901 a 1902, esteve em turnê com Isadora Duncan e Loië Fuller, tendo fascinado o público Ocidental e sido aclamada como a encarnação da *Art Nouveau*. Foi admirada por artistas, escritores e críticos como Edgar Degas, Paul Klee, Claude Debussy, Paul Valéry, Andre Gide, Jules Lemaitre, Constantin Stanislavisky, Auguste Rodin e Giacomo Puccini, tendo este último se inspirado nela para criar a ópera "Madame Buterfly"; ainda interpretou outros papeis clássicos ocidentais como "A dama das Camélias" e "Aida" (CHIBA, 1992, p.137-148).

[26] O italiano Giovanni Vittorio Rosi (1867-?) estudou *ballet* com o renomado Maestro Enrico Cechetti (1850-1928), conhecido pelo ensino severo de sua técnica, o Método Cechetti. Antes de chegar ao Japão, Rosi foi mestre do *ballet* do Alhambra Theater de Londres (SHIBA, 2006, p.117-125).

[27] "In ballet, whit different title and music, the expression on the stage is the same. I doubted the value of ballet as art. Furthemore, I started thinking dance or ballet should be more creative as well as literature, painting, sculture and music. I feel dissatisfaction from the inside of me".

Tal sentimento o levou em busca de seu próprio estilo. Tempos depois conheceu Yamada Kôsaku (1886-1965), artista da vanguarda da música moderna japonesa, que lhe apresentou *Eurhythmics*, de Émile Jaques-Dalcroze [28] (1865-1950), parceiro de Isadora Duncan[29] (1877-1927) há 20 anos, que realizava performances de dança no Ocidente. Em 1916, Ishii Baku apresentou a obra "Meian" (Luz e escuridão), uma dança-poema, considerada a origem da dança moderna japonesa, "mas que era demasiada vanguardista para ser entendida naquele momento" (YOSHIDA, 2010a, p. 3). Neste mesmo ano, a grande bailarina do Império Russo, Elena Smirnova (1888-1934), e seu marido e coreógrafo Boris Romanov (1891-1957), fizeram sua primeira turnê de *ballet* no Japão, ao mesmo tempo em que surgia o movimento ligado à ópera – Movimento de Ópera Asakusa (1917-1923). Este movimento se constituiu como uma forma de entretenimento que oferecia ópera, opereta, dança, teatro musical, musicais norte-americanos, *sketches* de comédias, shows de variedades, música e drama ocidentais, a preços baixos aos jovens japoneses. Asakusa (imagens 8/9), um bairro de Tokyo, foi o maior distrito de entretenimento no período Taishô (1912-1926) e, ao popularizar novas linguagens, gerou o reconhecimento de artistas japoneses no exterior. Entretanto, em 1923, com o grande terremoto, o teatro, os adereços e as partituras musicais foram totalmente destruídos (FUKUSHIMA, 2016, p. 1).

Imagens 8/9: Apresentação no "Movimento de Ópera Asakusa" (esquerda) e uma rua do distrito de Asakusa (direita), em Tokyo, 1920.Fonte: web site: www.oldtokyo.com

No entanto, não era apenas com o Ocidente que a dança moderna japonesa dialogava: ela também mantinha relações próximas com os países asiáticos, como foi o caso da artista

[28]Émile Jaques-Dalcroze, músico e educador austro-suíço, desenvolveu o Método Dalcroze, ou *Eurhythmic*s, no início do século XX, para ensinar música aos seus alunos. A técnica ensina conceitos de ritmo, estrutura e expressão musical a partir do movimento, traduzindo a linguagem musical para a linguagem corporal. A Euritmia, como é conhecida no Brasil, influenciou mundialmente as áreas da dança, das artes cênicas e da educação física (ALVES FILHO, 2006, p. 12).

[29] Isadora Duncan, bailarina americana, que rompeu com as convenções do *ballet* clássico no final do século XIX, criou um estilo livre de dança, sendo considerada a precursora da dança moderna no Ocidente (GARAUDY, 1980, p. 57).

Tachibana Akiko (1907-1971) que dançou em turnê, em 1931, com a Company Ballet Eliana Pavlova, em Taiwan, com o espetáculo "Takasago-zoku" (Tribo Takasago)[30], sendo considerado o primeiro corpo de baile composto por bailarinos japoneses. Ou ainda, com a artista Kawakami Suzuko (1902-1988), que migrou aos quatro anos do Japão para a China, onde além do *ballet* aprendeu a dança espanhola, tendo retornado ao Japão em 1932 e estabelecido o primeiro Estúdio de Dança Espanhola, em Tokyo. Kawakami Suzuko foi inspirada pela dançarina argentina Antonia Mercè (1890-1936), intérprete da obra de flamenco "La Argentina", a mesma que encantou Kazuo, aos 23 anos de idade, quando a viu dançando no palco do Teatro Imperial de Tokyo, em 1929 (YOSHIDA, 2010a, p. 4).

Mas foi com os precursores da segunda geração do movimento de dança moderna japonesa, Eguchi Takaya e Miya Misako, que Kazuo estudou por quase seis anos. Eguchi e Miya foram os responsáveis por trazerem ao Japão o *neue tanz* (nova dança), após terem estudado na Alemanha (YOSHIDA, 2010b, p. 71) no Mary Wigman Institute (imagem 10), espaço que recebia em seu estúdio de criação artistas de diversos países interessados na nova dança, que se desenvolveu no início do século XX sob a influência do Movimento Expressionista Alemão (OHNO, 2015, p. 102).

Imagem 10: Mary Wigman Institute, 1959.
Fonte: Bundesarchiv (Arquivo Federal Alemão por Schütz, Klauss)

Assim, o movimento de dança moderna japonesa teve continuidade com sua segunda geração, que também incluía: Masami Kuni (1908 -2007), da península coreana, graduado na Universidade de Tokyo e que estudou e trabalhou com Rudolf von Laban (1879-1958)[31] - o

[30] *Takasago-zoku* era o nome genérico do período colonialista japonês em Taiwan; designava os primeiros migrantes japoneses no país.
[31] O suíço Rudolph von Laban, músico, coreógrafo, dançarino e teórico da dança, desenvolveu a Teoria do Movimento Expressivo, uma análise do movimento e do entendimento da relação recíproca entre corpo e mente,

criador da Teoria do Movimento Expressivo, bem como o precursor da Dança-Teatro (*Tanztheater*) - e com Mary Wigman (1886-1973)[32] - discípula de Laban e artista inquieta na investigação da relação do corpo com o espaço, inserida no Movimento Expressionista Alemão -; Kenji Hinoki (1908-1983) que estudou nos EUA, de 1936 a 1938, com Ruth St. Denis (1879-1968)[33] - a pioneira da dança moderna norte-americana -, e com Adolf Bolm (1884-1951)[34], bailarino russo que ajudou no desenvolvimento do *ballet* norte-americano e Tsuda Nobutoshi (1910-1984) que havia estudado com outro discípulo de Wigman e Laban, Max Terpis (1889-1958)[35]. Nobutoshi foi o proponente, no Japão, do termo *gendai buyô* (dança moderna) (YOSHIDA, 2010, p. 3), nomenclatura utilizada durante o Período Taishô (1912-1926).

Os precursores da primeira geração - como Ishii Baku, Takada Masao e Takada Takada - junto com a segunda geração - de Eguchi Takaya e Miya Misako - construíram as bases para o movimento da dança moderna japonesa (imagem 11). No entanto, a partir do pós-guerra, o termo *gendai buyô*, passou a nomear, também, a dança contemporânea no Japão (OHNO, 2015, p. 101).

---

interligando os processos mentais, emocionais e as ações corporais. Laban influenciou artistas de várias gerações, como Kurt Jooss (assistente e seu primeiro bailarino no Teatro Nacional de Mannheim), Mary Wigman, no início do século XX, e Pina Bausch, na década de 1960. No Brasil, o Método Laban foi introduzido na década de 1940 pela coreógrafa Maria Duschenes (1922- 2014), pioneira da dança moderna no Brasil, tendo influenciado artistas brasileiros como Lina Rodrigues, Paulo Caldas, João Saldanha, Carlinhos de Jesus (PARTSH-BERGSOHN, 1988, p. 37-39), Maria Mommensohn, entre outros.

[32] A alemã Mary Wigman foi aluna, na Suiça, de Rudolph Laban, para quem as emoções deveriam ser expressas através dos movimentos do corpo humano, não utilizando "os movimentos para formar figuras, como o balé clássico, nem para sugerir ritmos, como Dalcroze; o movimento era, para ele, a manifestação exterior de um sentimento interior" (GARAUDY, 1980, p. 113). Wigman trazia, dessa formação, um lugar de resistência em constante luta do corpo com o espaço, buscando o movimento descontínuo e imprevisto, experimentado no Movimento Expressionista Alemão (GARAUDY, 1980, p. 113).

[33]A norte-americana Ruth Saint Denis fundou a Escola de Dança Moderna Denishawn em Los Angeles, em 1915, tendo como aluna Martha Graham (1894-1991). Foi ainda responsável pela introdução de ideias orientais na arte norte-americana, uma vez que era imersa nas filosofias orientais da tradição indiana (HECHT, 2012, p.1-3).

[34] Adolph Rudolphovitch Bolm foi um bailarino e coreógrafo russo que migrou para os EUA em 1917, onde coreografou para o New York Metropolitan Opera, para o San Francisco Opera Ballet, para o New York´s Ballet Theatre, para o Chicago Civic Opera e para o Chicago Allied Artist. Na Rússia, de 1903 a 1911, foi o primeiro bailarino do Maryinsky Theatre, ao lado de Anna Pavlova (ESTEY, 2012, p.1-2).

[35] Max Terpis, suíço, ex-estudante de arquitetura, foi aluno de Laban em 1920 e de Mary Wigman em 1922. Durante os seis anos em que esteve no Berlin State Opera, produziu 19 ballets, quase todos usando músicas de compositores modernistas vivos, como Kool e Stravinsky, entre outros; perseguiu um sentido arquitetônico do movimento, misturando conceitos do *ballet* clássico com teorias da dança moderna (TOEPFER, 1997).

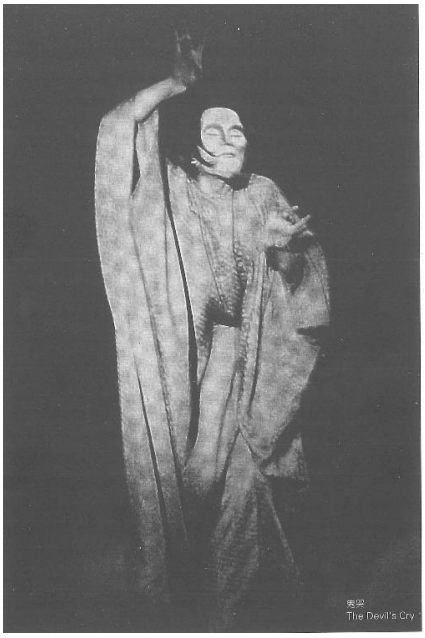


Imagem 11: Ohno Kazuo em “Kikoku” no recital de sua estreia solo, 1949.
Fonte: KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 33.

Para Thomas Havens, o *ballet* foi o pai do movimento da dança moderna no período que antecedeu a II Guerra Mundial, tanto na Europa quanto nos EUA, fazendo com que ambos fossem vistos como insurgentes diante da herança das danças ancestrais, pois traziam a capacidade de romper com as formas estabelecidas, apesar de suas raízes ortodoxas (HAVENS, 1982, p. 223). Ao mesmo tempo, para Jean Viala, o desenvolvimento da dança moderna no Japão trouxe a ideia de que se podia, por meio dela, realizar a interação criativa entre forma e conteúdo, expressando o espírito daquele novo tempo em oposição às formas existentes nas danças tradicionais japonesas (VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 15).

Entretanto, se por um lado, a chegada dessas influências artísticas ao Japão - com sua ânsia de modernização -, levou o povo japonês a difamar “tudo o que era antigo e apresentar uma tendência crescente à ocidentalização, particularmente gritante de 1868 a 1888, nos primeiros vinte anos da era moderna” (KUSANO, 1993, p. 81), colocando em risco a continuidade das formas tradicionais de teatro e dança japonesas, como os teatros clássicos *Noh* e *Kyôgen* (*Nohgaku*), os teatros pré-modernos *Kabuki* e *Bunraku* (Teatro de Bonecos) e o *Nihon Buyô* (a Dança Tradicional) -, por outro lado, os intelectuais, os diplomatas e os conselheiros estrangeiros (*oyatoi-gaikokujin*), contratados pelo governo, enfatizavam a importância das artes tradicionais japonesas, reavivando o gosto e o valor destas aos olhos dos próprios japoneses (YOSHIDA, 2010a, p.1).

Em decorrência da missão diplomática ao Ocidente em 1871 (1871-1873), liderada pelo príncipe e líder do novo governo de Meiji, Iwakura Tomomi (1825-1883), descobriu-se

que era costume, no exterior, oferecer apresentações tradicionais aos convidados estrangeiros, como o *ballet* e a ópera. Assim, a função social do teatro *Noh*, como uma arte tradicional japonesa, foi revista e passou a ser considerada obra musical oficial do regime (KEENE, 1999, p. 400), tanto que, em 1876, foram encenadas peças de teatro *Noh* para as boas-vindas do Imperador Meiji e sua família, em 1879, para o ex-Presidente dos EUA em visita ao Japão e, em 1915, na coroação do Imperador da era Taishô, "representando o ápice de muitos esforços para salvar o teatro *Noh* durante esse período de risco" (KEENE, 1999, p. 394). Seguindo o mesmo caminho, em 1887, o Imperador Meiji assistiu, pela primeira vez, uma apresentação de teatro *Kabuki* com a trupe do importante ator Danjuro Ichikawa IX, fazendo com que, a partir daquele momento, os atores adquirissem *status* social de artistas membros da sociedade e o *Kabuki* fosse "reconhecido, pela primeira vez, como uma arte dramática" (KUSANO, 1993, p. 81).

Entretanto, do final do século XIX até a metade do XX, o Japão caminhava em terreno minado, em um ávido movimento imperialista que o levaria à Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), à guerra contra a Rússia (1904-1905), à Primeira Guerra Mundial (1917-1919), à Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937), até a devastação de Okinawa[36] e os ataques nucleares a Nagasaki e Hiroshima, na Segunda Guerra Mundial, em 1945. Nesse cenário de um Japão entre guerras e de intercâmbios intensos com o mundo exterior, excessivamente remexido pelas mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais, ainda assim, a dança japonesa tinha maior popularidade do que a dança estrangeira, e a dança moderna japonesa, desenvolvida no Japão, era mais importante do que o *ballet* (YOSHIDA, 2010a, p. 5).

Foi nesse contexto - da infância à juventude de Yoshito - que Kazuo iniciou sua trajetória artística e conheceu Hijikata Tatsumi, no início da década de 1950. Deste encontro germinou o butoh, eclodindo com a obra "Kinjiki" (Cores Proibidas), uma co-performance de Hijikata e Yoshito, em maio de 1959.

1.2. No campo onde brotou Kinjiki, nasceu o butoh.

Hijikata Tatsumi (1928-1986), nomeado em seu nascimento Yoneyama Kunio, natural de Akita, em Tôhoku, região gelada do noroeste japonês, iniciou ali seus estudos de dança moderna em 1946, com Masumura Katsuko, discípula de Eguchi Takaya e Miya Misako,

[36] Para maior compreesão da devastação de Okinawa e sua ocupação pelos EUA ver: MOLASKY, Michael S. **The America Occupation of Japan and Okinawa**: Literature and memory. London and New York: Routledge, 1999, p. 12-22.

ambos dessa mesma região (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 20). Aos 21 anos de idade, em uma visita a Tokyo, assistiu ao primeiro recital de Kazuo, na Sala Kanda Kyôritsu Kôdô, tendo sido profundamente tocado pelo que viu, deixando sua impressão registrada no artigo "Naka no sozai/sozai" (Material interno/matéria), de 1960.

Em 1954, agora sob o nome de Hijikata Kunio, reencontrou Kazuo em um recital da companhia de Ando Mitsuko e dançaram juntos a obra "Karasu" (Corvo), com direção de palco de Okamoto Taro e coreografia de Ando (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 22). Em 1958, novamente com Kazuo e Yoneyama Mamako, realizaram as performances "Haniwa no mai" (Dança da estátua enterrada) e "Hanchikiki" (Hanchikiki) com o grupo Ningenza, no Zennihon Buyô Geijutsu Kyôkai[37] (Festival da Associação de Dança de Arte Japonesa), no Hibiya Kokaido, em Tokyo, assumindo o nome de Hijikata Tatsumi (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p.31), marcando "o fim de sua contribuição para a dança moderna japonesa" (VIALA, MASSON-SEKINE, 1988, p. 62)[38], uma vez que iniciaria, a partir daí, uma nova fase em suas experimentações performáticas.

Ao se instalar em Tokyo, em 1952, Hijikata entrou em contato com a efervescência cultural que tomava conta da cidade naquele momento, chegando a copiar o que via nos filmes de Hollywood - como o corte de cabelo de James Dean -, além de ter acesso aos estilos ocidentais de danças, como o *jazz*, a dança espanhola e os salões de baile. Isso fez com que fosse assimilando a cidade em sua associação tanto com artistas e escritores, quanto com as prostitutas, com os bares, teatros e clubes noturnos. Sobreviveu com dificuldades à margem da sociedade de Tokyo, tendo trabalhado em uma lavanderia, como vigia de um depósito, como estivador e morando por um tempo em casas decadentes, pois "queria fazer parte da cena artística urbana, mas nesse início era apenas um garoto com um dialeto estranho à deriva em uma grande cidade" (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 22)[39].

Em 1959, aos 31 anos, a convite de Kazuo, Hijikata passou a assistir aos ensaios de "Rôjin to umi" (O Velho e o mar) nos quais, "inicialmente, ele apenas observava, mas gradualmente, começou a expressar sua opinião e no final suas sugestões foram muito mais do que simples conselhos" (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005, p. 10)[40], tornando-se o diretor de palco do espetáculo. Yoshito, então com 21 anos de idade, estreou no papel do jovem aprendiz do velho pescador Santiago, personagem de seu pai, que também adaptou o

---

[37] BAIRD, 2012, p. 219.
[38] "the end of his contribution to modern dance."
[39] "He wanted to be a parto f the urban art scene, but was in the beginning just a country boy with a quaint dialect adrift in a large city".
[40] "Initially, he would just observe, but gradually he started voicing his opinions and in the end his suggestions went beyond mere advice".

prólogo, o epílogo e três capítulos. O roteiro e a direção foram de Ikemiya Nobuo e a composição original de Yasuda Shugo[41] (OHNO, 2015, p. 96).

Logo em seguida, em um curto intervalo de tempo, em maio de 1959, Hijikata e Yoshito estrearam "Kinjiki" (Cores proibidas), no Zennihon Buyô Geijutsu Kyôkai: dairokai shinjin buyô kôen[42] (Festival da Associação de Dança de Arte Japonesa: 6º recital de dança dos recém-chegados), um evento criado em 1956 como uma forma de organização nacional de dança moderna/contemporânea dedicada aos novos artistas, para que pudessem apresentar seus trabalhos ao público, sendo administrado por Ishii Baku (OHNO, 2015, p.12). Esse evento é nomeado atualmente de Associação Japonesa de Dança (Nihon Buyô Kyôkai).

"Kinjiki" é considerada a primeira obra de butoh (OHNO, 2015, p. 96). Nascida como uma peça curta, com aproximadamente 15 minutos, foi inspirada no romance de Mishima Yukio (1925-1970), escritor, dramaturgo, ator e diretor que foi influenciado por escritores e pensadores japoneses e ocidentais, tais como Mori Ogai, Tanizaki Junichiro, Thomas Mann, Friedrich Nietzche, George Bataille e Marquês de Sade. Mishima foi um ativista nacionalista, inquieto e crítico da sociedade japonesa moderna, encontrando no culto ao corpo - através de diversas práticas físicas como o kendô e o halterofilismo - o culto à ação, pois "acreditava que o caráter básico japonês havia sido atrofiado pela ocidentalização, [advindo] daí seu esforço pela preservação da tradição japonesa na língua, na arte e na ideologia" (KUSANO, 2004, s/p). Leitor assíduo desde a adolescência do "Hagakure" - manual de conduta dos samurais do século XVIII - cometeu suicídio (*seppuku*) em 1970, aos 45 anos, em defesa de seus valores e por "não crer na sinceridade ocidental, porque ela não é visível aos olhos" (KUSANO, 2004, s/p).

"Kinjiki", de Mishima, é centrado na relação entre a personagem Shunsuke Hinoki, um velho escritor misógino, e o jovem e belo homossexual Minami Yuichi, trazendo ao centro da narrativa a vingança cautelosamente elaborada pela personagem do escritor contra as diversas personagens femininas, valendo-se da manipulação da personagem do jovem egocêntrico, em um jogo carregado de erotismo e sordidez. Ambientado em uma metrópole decadente, percorrendo bares e clubes noturnos, a sociedade desse romance é apresentada não apenas pelo jogo erótico, mas pela conduta corrupta, pela perda do refinamento estético e a valorização das relações vulgares, trazendo à tona a discussão sobre o conceito de arte e de beleza na sociedade daquele momento, valores caros ao autor, narrados no romance:

---

[41] O compositor Yasuda Shugo esteve no *front* da guerra com Ohno Kazuo e no primeiro recital, em 1949, acompanhou-o ao piano, passando a ser seu parceiro na carreira artística.
[42] BAIRD, 2012, p. 219.

> Como foi o primeiro dia de outono em que o frio se fez sentir, a aparência triste do velho escritor em roupas ocidentais, com enchimento de algodão nas costas, assustou um pouco a plateia do evento. (...).
> (...) O público que frequenta conferências possui as mesmas excentricidades que as técnicas de fotografia moderna. A maneira de procurar pelo instante certo, pelo momento de desproteção, a reverência ao 'natural', o culto ao estado bruto, a avaliação exagerada do cotidiano, o interesse pelas anedotas, a excentricidade de só acreditar no ser humano formado por esses materiais de refugo. O fotógrafo pede: 'Relaxe', 'Fale !', 'Sorria'. A audiência exigia exatamente o mesmo, apegando-se principalmente à sobriedade e à autenticidade do orador. Shunsuke odiava a índole investigadora da psicologia moderna, segundo a qual a autenticidade deveria aparecer mais nas palavras e atos imprevistos do dia-a-dia do que em um texto muitas vezes elaborado.
> Shunsuke expôs seu rosto tão conhecido diante dos inúmeros olhares curiosos. Perante essas audiências convictas de que a individualidade se sobrepõe à beleza, Shunsuke não se sentia inferiorizado. (...) 'A verdadeira beleza impõe o silêncio', começou o velho escritor em um tom de voz letárgico. (...).
> 'Ao mesmo tempo, a fé de que a beleza seja capaz de impor o silêncio acabou ficando no passado. A beleza não impõe mais o silêncio. Mesmo que a beleza passe através de um banquete, os convidados não interrompem suas conversas. Aqueles que já estiveram em Kyoto devem certamente ter visitado o jardim de pedras do templo Ryoanji. Aquele jardim não apresenta problemas difíceis: é de uma beleza simples. É um jardim que se impõe o silêncio. Entretanto, é curioso que os visitantes modernos não se satisfaçam apenas em permanecer calados. Parecem não poder passar sem dizer uma palavra e franzem as sobrancelhas como querendo criar um haiku. A beleza acabou se tornando um estímulo à eloquência. Na presença da beleza, sentimo-nos rapidamente forçados a externar nossas impressões de alguma maneira. Sentimos a necessidade de converter a beleza o quanto antes em valor. Seria perigoso não fazê-lo. Como um explosivo, a beleza em silêncio, essa capacidade suprema, que exige sacrifício, perdeu-se inteiramente. (...)'. (MISHIMA, 2002, p. 144-146)

Foi desta obra que Hijikata criou seu "Kinjiki". Durante seu curto processo de criação, os ensaios ocorreram no estúdio de Eguchi Takaya e, de acordo com Yoshito, muitas vezes trabalhavam separados e, quando estavam juntos, Hijikata, que também dirigia a obra, não criava uma estrutura fixa nem repetia o que já havia sido feito anteriormente. Como Yoshito não conhecia, até então, a obra literária de Mishima, perguntou uma vez a Hijikata o que ele imaginava ser "Kinjiki", e "(...) ele respondeu que era uma expressão de pura amizade" (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005, p. 14)[43]. Valendo-se do "(...) uso inovador de som e iluminação, com uma trilha sonora contendo gemidos em um palco mal iluminado, foi a chama de uma polêmica, como a cena em que o assassinato de uma galinha foi simulado" (OHNO, 2015, p. 96)[44], fazendo com que o espetáculo, assim como o romance de Mishima, fosse mal recebido pela Associação de Dança Japonesa, que teceu críticas severas à performance, provocando a saída da instituição de Hijikata, Kazuo, Tsuda Nobutoshi, entre outros artistas (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006; OHNO, 2015).

---

[43] "(…) he replied that is was na expression. of pure friendship".
[44] "(...) innovative use of sound and lighting with a soundtrack containing groaning sounds on a dimly lit stage were to spark controversy, as was the scene in wich the killing of chicken was simuated".

Apesar de Mishima não ter visto a estreia, assistiu posteriormente a uma apresentação feita para ele, na companhia dos amigos Shibusawa Tatsuhiko e Donald Richie, na Escola de Dança Tsuda, que viria a ser, no futuro, o espaço de criação Asbestos, de Hijikata (YOMOTA, 2017, p.54-55). Tornaram-se, desde então, admiradores mútuos, levando Mishima a registrar suas impressões sobre o que viu no artigo "Gendai no muma – Kinjiki- wo odoru zen´ei buyôdan", (O sonho moderno perturbadoramente assustador – Cores proibidas):

> Em um ritual vodu caribenho, a galinha preta usada em um sacrifício é transfigurada em 'Cores proibidas' em uma galinha branca, agarrada por um jovem garoto com a pele completamente branca, onde as figuras do sacerdote vodu e da feiticeira caem no chão, um sobre o outro, em uma recriação sagrada de um estranho entrelaçamento masoquista, como o jovem homem e a mulher no 'Entrelaçamento negro' (em contraste com a brancura da galinha e do jovem menino). Eu tenho sido fortemente punido pelo trabalho 'Cores proibidas', talvez porque ele lançou uma aura cerimonial, estranha para a arte moderna. Sequências desconexas são características de todos os tipos de rituais festivos, e aqui eu posso ver o mais horrível e inquietante sonho do que é contemporâneo ser solenemente aquietado. (MISHIMA, 2005 apud YOMOTA, 2017, p. 54-55)[45]

O crítico de butoh Goda Nario[46], que estava presente na estreia, também recordou o que viu, em uma entrevista concedida à crítica Kurihara Nanako:

> Ele [Goda] descreve a dança como um ritual sacrificial. Hijikata retrata um homem com calças com fundos largos e cabeça raspada, usando gordura preta em seu rosto e em seu tronco. Como o [personagem do] menino, Yoshito usa um lenço preto ao redor do pescoço e calção cor de limão. Eles dançam descalços. Depois que o menino surge no palco, o homem, segurando uma galinha, entra e corre em círculo. O menino enrijece, e caminha até um centro estreito iluminado, onde o homem o está esperando na escuridão. Respiração pesada, eles se encaram, e o homem impulsiona a galinha para dentro da luz batendo suas asas brancas 'espetacularmente'. O menino aceita a galinha, gira sua cabeça, e a segura no seu peito. Em seguida coloca a galinha entre suas coxas, ele lentamente desce se agachando, espremendo-a até a morte enquanto o homem o observa da escuridão. (Nem todos acreditam que a galinha tenha morrido). O menino fica em choque, e a plateia indignada. Quando eles veem a galinha deitada aos pés do menino, eles suspiram. A luz se apaga.
> Na segunda parte, Goda relembra dos dançarinos na total escuridão com a plateia ouvindo os sons de respiração e gemidos. O menino corre, e o homem o persegue. Em direção ao fim, Yasuda Shugo toca um blues em uma gaita, e o palco se ilumina levemente. 'O menino se afasta, arrastando os pés e segurando a galinha em seus

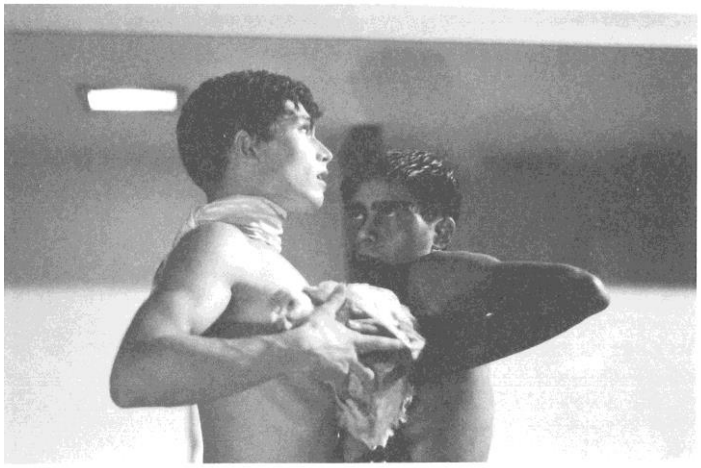
---

[45] "In a Caribbean voodoo ritual, the black chicken used in a sacrifice is transfigured in 'Forbidden Colors' into a white chicken, grasped by a young boy with completely white skin, and the figures of the voodoo priest and sorceress fall to the floor, one on top of the other, a sacred re-creation of a strangely masochistic intertwining, kike the young man the woman in performing 'Black Entanglement' (as contrasted with the whiteness of the chicken and the young boy). I have been strongly smitten by this work 'Forbidden Colors', perhaps because it has released a ceremonial aura, strange in modern art. Disjointed sequences are characteristic of all kinds of festival rituals, and here I can see one´s most horribly unsettling dream of what is contemporary being seriously calmed". MISHIMA, Yukio. **The Fearfully Disturbing Modern Dream - 'Forbidden Colors'**. In Geijutsu shinchô, 9-1959, in Vol. 31 of Shinchô´s Mishima Yukio senshû, 2005.

[46] Goda Nario, natural de Osaka, é um reconhecido crítico de dança, graduado pela Universidade Imperial, foi membro da seção de artes do Jornal de Kobe (Kobe Shinbun) e após viver por dois anos em New York, passou a escrever no Jornal no Palco (On Stage Shinbun). Desde o princípio acompanhou e escreveu críticas consistentes sobre as performances de Hijikata e, ainda hoje, com mais de noventa anos, continua contribuindo para o butoh desta geração (OHNO, 2015, p. 102).

> braços'. (KURIHARA, 1996, p. 54-55, ibid p. 55-56 apud FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 79-80)[47]

Desta marcante cena da galinha (imagens 12 e 13), Fraleigh aponta para a experiência da violência e do amor que a obra "Kinjiki" despertou, tendo o animal "(...) desempenhado o papel de objeto da fome, atravessando as categorias do alimento, da fome sexual e da ânsia espiritual" (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 81)[48]. Ela ainda considera que, a partir dessa obra, Hijikata se separou do mundo da dança moderna japonesa e da dança pós-moderna ocidental daquele período, que caminhava para formas triviais neutras e apáticas. Para esta pesquisadora, "Kinjiki", um espetáculo com "movimento eternamente lento - não desconhecido das formas tradicionais japonesas como o Teatro *Noh* e as esferas estéticas da meditação Zen - afinal marca uma assinatura ao butoh, surgindo, paradoxalmente, na primeira coreografia de Hjikata" (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p. 80)[49].

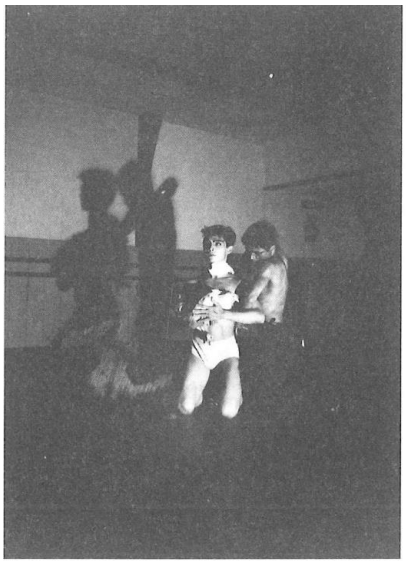


三島由紀夫等が見にきた「禁色」リハーサル。アスベスト館(当時の津田舞踊塾)にて。©Seiji Ohtsuji

[47] "He describes the dance as a ritual sacrifice. Hijikata portrays *Man* with bell-bottom trousers and a shaved head, usingblack grease on his face and upper body. As the *Boy*, Yoshito wears a black scarf around his neck and lemon-colored shorts. They dance barefoot. After the boy appears on stage, the man, holding a chiken, enters and runs in a circle. The boy stiffens, and walks to a narrow illuminated area center stage, where the man is wainting in the darkness. Breathing hard, they face each other, and the man thrusts the chicken into the light with the white wings fluttering 'stunningly'. The boy accepts the chicken, turns his head, and holds it to his chest. Then placing the chicken between his thigs, he slowly sinks into a squat, squeezing it to death while the man watches from the darkness. (Not everyone believes the chicken dies). The boy stands in shock, and the audience is outraged. When they see the chicken lying at the boy´s feet, they gasp. Black out (Kurihara 1996:54-5).
In the second half, as Goda remembers, the dancers perform in total darkness with the audience hearing sounds of breathing and moaning. The boy runs, and the man chases him. Toward the end Yasuda Shugo plays blues jazz on a hamonia, and the stage brightens slightly. 'The boy walks away, dragging his feet and holding the chicken in his arms' (Ibid. 55-6)". KURIHARA, Nanako. **The most remote thing in the Universe**: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance, unpublished doctoral dissertation, New York: New York University, 1996, p. 54-56. Entrevista concedida à Kurihara Nanako.

[48] "(...) playing its part as an object of hunger, crosse over categories of food, sexual hunger, and spiritual longing".

[49] "Eternally slow continuously morphing movement – not unknown in Japanese traditional forms such as Noh Theater and the spare aesthetics of Zen meditation- eventually mark a butoh signature, surfacing, paradoxically, in Hijikata´s first choreography".



Imagens 12 e 13: Ohno Yoshiro (a frente) e Hijikata Tatsumi em "Kinjiki".
Foto: Otsugi Kiyoshi, 1959. Fonte: OHNO, 2015, p. 42.

Após essa experiência e agradecido pelo impulso gerado pela obra e pelo apoio recebido de Mishima, Hijikata desejou construir conscientemente um caminho diferente do convencional da dança moderna (OHNO, 2015, 96). Assim, em setembro do mesmo ano, organizou a "650 EXPERIENCE", no evento "Rokunin no avangyarudo: kugatsu gonichi rokuji no kai", (Seis artistas de vanguarda: cinco de setembro às seis horas), com Ohno Kazuo, Wakamatsu Miki, Mayuzumi Toshiro, Moroi Makoto, Kanamori Kaoru e Donald Richie. Cada um dos participantes apresentou novos trabalhos experimentais, inseridos na reconstrução de "Kinjiki" (*Kinjiki nibu*), refeito por Hijikata e Yoshito.

Essa nova versão, maior do que a anterior, foi dividida em duas partes e "sua coreografia inovadora incorporou elementos que abertamente demonstraram resistência à sociedade e foi mais forte e conceitual, em sua abordagem, do que a original" (OHNO, 2015, p. 96), tendo sido apresentada na Sala Dai-ichi Seimei, em Tokyo, cuja capacidade de público para 650 pessoas, incidentalmente deu o nome à essa EXPERIENCE.

A "650 EXPERIENCE" foi o início de uma nova fase de experimentações performáticas, surgindo a figura feminina de Kazuo na performance "Divine", presente na segunda versão de "Kinjiki" e sendo a semente que desabrocharia na obra-prima "Ra Aruhenchîna Shô", (Admirando La Argentina), em 1977:

> Para refazer a performance, meu pai compartilhou o papel de uma velha prostituta inspirada nas características de Divine, do romance 'Nossa Senhora das Flores' de Jean Genet. (...) Seu papel foi particularmente miserável, o de uma velha prostituta desamparada, travestida. Isso foi um divisor de águas para Kazuo, uma vez que suas performances, até então, giravam em torno de danças socialmente aceitas. Suas performances na Sala Kanda Kyôritsu Kôdô eram com casa cheia. E então, ele fez uma travesti! Em certo sentido, esse papel foi a expressão de uma rebelião contra

> Deus. Mas ele assumiu o papel depois de ver a primeira performance de 'Kinjiki'. (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005, p. 23)[50]

Com a incorporação de artistas e elementos da vanguarda, a partir de 1960 - como a música concreta que já havia sido experimentada na primeira versão de "Kinjiki" e o mergulho intenso na literatura francesa de Georges Bataille, Marquês de Sade, Conde de Lautrèamont e Jean Genet, por exemplo - Hijikata aprofundou suas investigações performáticas (nomeadas DANCE EXPERIENCE), possibilitando o surgimento dos termos *ankoku buyô* (暗黒 舞踏− dança da absoluta escuridão), em 1961 e, posteriormente, em 1965, *ankoku butoh* (暗黒 舞踏 - dança da escuridão), nomeando, assim, seu processo criativo nesse período.

No percurso de análise do estabelecimento do butoh como uma linguagem insurgente no pós-guerra, "Kinjiki" foi a obra que rompeu com a maneira de se expressar que a dança moderna japonesa vinha trilhando desde o início do século XX. A performance "Divine", por exemplo, ficou distante, como resultado, da obra "O velho e o mar", e a " (...) sombra da 'neue tanz' [nova dança], uma forma expressionista, estava em grande parte retrocedendo" (YOMOTA, 2017, p. 58-59)[51], fazendo de "Kinjiki" uma ruptura na cena performática japonesa.

Como uma semente em seu limiar ante a floração – em um terreno fertilizado pelos escombros dos conflitos político e sociais - o butoh eclodiu apresentando um corpo no limiar da vida em direção à morte, impulsionado por uma fisicalidade que buscava romper com o fluxo do tempo estabelecido, fragmentando-o. Nessa ruptura, morte e erotismo emergiram como temas catalizadores da pulsão criativa e elementos de ritos arcaicos japoneses, como morte-vida-renascimento, vieram à tona.

Qualidades distintas desses elementos são expressadas a partir da diversidade dos corpos dos artistas envolvidos (CENTONZE, 2017, p. 203-207), contudo, longe de definí-los - mas ciente de que as qualidades imagéticas e sensoriais das performances de Hijikata e Kazuo emanavam qualidades distintas -, retomo as palavras de Yoshito ao se lembrar dessas diferenças:

> Quando ele [Hijikata] dançava a gente percebia que alguma coisa descia envolvendo a figura dele, e retirava toda luz, trazia um ambiente totalmente escuro. E, de repente,

---

[50] "For the repeat performance, my father participated in the role of an ageing male prostitute inspired by the character of Divine in Jean Genet´s novel *Notre Dame de Fleurs*. (…) His role was a particularly wretched one, that of a forlorn ageing male prostitute, cross-dressing. This was a sea change for Kazuo as up until then his performances revolved around more socially acceptable dances. His performances at Kanda Kyôritsu Kôdô Hall would attract full houses. And then, he was to perform as a transvestite! In a certain sense, this role was an expression of a rebellion toward God. But, he undertook this role after seeing the initial performance of *Kinjiki*".

[51] "(...) The shadow of the German 'neue tanz', an Expressionist form, had been largely receding".

> quando Kazuo entrava, a claridade se instalava, e, novamente, quando Hijikata entrava em cena, tudo escurecia. (OHNO, 2015, entrevista na Comunidade Yuba)[52]

Tal qual as performances de Hijikata e Kazuo, a expressão artística de Yoshito tem, também, suas distinções, visíveis em suas performances. Diria, ainda, que essas qualidades distintas o coloca em meio à penumbra, onde nem a luz é intensa, nem a escuridão é completa.

[52] Entrevista, ainda inédita, de Ohno Yoshito realizada na Comunidade Yuba, Mirandópolis-SP, em julho de 2015. Tradução para o português de Lúcio Kubo. O encontro de Ohno Yoshito e a Comunidade será abordado no próximo capítulo.

CAPITULO II

2. EXPERIÊNCIA ATRAVESSADA: DANCE EXPERIENCE

> Ao ensaiar "Kinjiki", por exemplo, eu seguia as instruções de Hijikata para olhar minhas mãos, assim. Então, Hijikata apareceu do nada, vindo de soslaio atrás de mim e de repente me entregou uma galinha. Ele a entregou, exatamente assim, sem o menor aviso. Naturalmente eu fiquei assustado e me perguntei o que estava acontecendo, pois estava petrificado e aquela galinha poderia dar bicadas em meus olhos. Então Hijikata me instruiu: 'Aperte-a, firmemente, esprema-a, entre suas coxas.' Eu assim fiz, sem nenhuma consciência do que se tratava aquilo. O público tinha de ser convencido de que eu havia estrangulado o pássaro até a morte.[53]

Tendo Hijikata como mestre, Yoshito adentrou ao palco com pouca, ou nenhuma, consciência da ruptura que "Kinjiki" causaria no movimento da dança moderna japonesa. Sem as marcas das técnicas de dança daquela época, seu corpo atlético desenvolvido pela disciplina do futebol, carregava "uma fisicalidade vibrante com inocência e limpidez" (YOMOTA, 2017, p. 57), necessária aos questionamentos artísticos e às investigações das DANCEs EXPERIENCEs propostas por Hijikata a partir da década de 1960:

> 'Um homem jovem, nu, mas com o quadril coberto, rosto completamente coberto de betume, brinca, dançando uma dança totalmente peculiar'. O que Hijikata buscou foi realizar uma nova dança na terra, apresentando um corpo, descrito aqui por Shibusawa, como desmoldado, sui generis, inocente. (SHIBUSAWA, 1960 apud YOMOTA, 2017, p. 53)[54].

A partir das DANCEs EXPERIENCEs, Hijikata aprofundou a relação entre morte e erotismo no corpo do performer. A pessoa que "experiencia"[55] (*taikensha*), ou seja, "(...) o performer, neste caso, é o executor que oferece no altar em sacrifício seu corpo (*niku*)". (SHIBUSAWA, 1992, p. 223-232 apud CENTONZE, 2017, p. 213)[56].

---

[53] "When rehearsing *Kinjiki* I wold, for instance, follow Hijikta´s instructions to look at my hands like this. Whereupon Hijikata appeared from out of nowhere coming obliquely from behind me and suddenly handed me a chicken. He handed it over just like that without the slightest warning. Naturally, I was startled and asked myself what was going on for I was petrified that the chicken might peck at my eye. Then Hijikata instructed me: 'Squeeze it tightly, squeeze it between your thigs'. I did as instructed unaware of what it was all about. The audience must have been convinced that I had strangled the bird to death". OHNO, 2015, p. 42.

[54] "'A young man, naked but for a loin cloth, face completely covered in newsprint, romps about, dancing a totally peculiar dance'. What Hijikata sought was to realize a new dance on this earth, featuring a body, described here by Shibusawa, as unmolded, sui generis, innocent". SHIBUSAWA, Tatsuhiko (1928-1987). Hadaka no geijutsu (The Naked Artist), **in Nihon geijutsuron shûsei** (On Theories of Japanese Art), Kawade bunko, 2009.
Shibusawa foi romancista, crítico de arte, tradutor de literatura clássica francesa, como Marquês de Sade, e amigo próximo tanto de Hijikata como de Mishima. Este ensaio, referido na citação de Yomota, foi escrito em 1960, tendo como tema o trabalho de Hijikata em "Kinjiki".

[55] "Experiencia" como o ato de "experienciar", do verbo japonês *taiken suru*, ou seja, o ato de atrevassar, ou ser atravessado, por uma experiência.

[56] "(…) the performer, in this case, is the executor who offers on the altar in sacrifice his flesh (*niku*)". SHIBUSAWA, Tatsuhiko (1928-1987). Hadaka no geijutsu (The naked artist), in **Nihon geijutsuron shûsei** (On theories of Japanese Art), Kawabe Bunko, 2009.

Tal sacrifício tinha como pano de fundo a política interna implantada no país após a Segunda Guerra Mundial, que estava reafirmando a aliança Japão-EUA com a renovação do Tratado de Segurança Nacional (AMPO). Este Tratado, assinado em 1951, mantinha, entre outras ações, as bases militares norte-americanas em território japonês.

Levando em consideração a real situação da população japonesa – empobrecida e subjugada em seus valores culturais tradicionais -, aliada à grande campanha para a realização das Olimpíadas de Tóquio, de 1964, logo após o recente massacre da Guerra da Coreia (1950-1953)[57] e à efetiva entrada dos EUA na Guerra do Vietnã (1955-1975)[58], a renovação do Tratado levou à explosão de manifestações de movimentos estudantis e artísticos pelas ruas de Tokyo[59]:

> Centenas de milhares de manifestantes cercavam o prédio [da Assembleia] todos os dias para expressar sua oposição ao tratado bilateral 'pois ainda tínhamos lembranças vívidas da Segunda Guerra Mundial, que havia terminado há apenas 15 anos, e acreditávamos que o tratado levaria a outra guerra', disse Yoshikawa, um veterano ativista pela paz, de 79 anos. (TEN THOUSAND THINGS, 2010, s/p)[60]

Nesse cenário, os antigos "nacionalistas" que haviam cooperado com a ocupação norte-americana - neste momento renomeados de conservadores - eram favoráveis à renovação do Tratado; por outro lado, os "traidores" que tendiam em direção contrária - renomeados de esquerdistas devido ao crescimento do comunismo na Ásia -, lutavam agora por uma política mais nacionalista, voltada aos valores tradicionais japoneses. Independentemente dessa divisão, muitos japoneses carregavam um sentimento de

---

[57] A Guerra da Coreia foi um conflito armado entre as Coreias do Sul e do Norte, impulsionada pela disputa geopolítica entre os EUA (capitalista) e a antiga União Soviética (socialista). Com o fim da Segunda Guerra Mundial, e com a retirada das tropas japonesas do território coreano – ocupado pelo Japão desde 1910 -, o país foi dividido a partir do paralelo 38º, entre Coreia do Sul – sob influência dos EUA - e Coreia do Norte - sob influência da URSS. Em 1950, a Coreia do Norte conquistou a capital da Coreia do Sul, Seul, agravando os conflitos territoriais, com intercessão das Nações Unidas e a entrada efetiva dos EUA na guerra, assim como a entrada da China, também antiga aliada da União Soviética. Em julho de 1953, sob ameaças norte-americanas de um novo ataque nuclear, o Tratado de Paz foi assinado, mas mantendo, até hoje, a separação entre as duas Coreias. Estima-se que foram mortos quatro milhões de pessoas, em sua maioria civis. (TEN THOUSAND THINGS, 2010. Disponível em: http://tenthousandthingsfromkyoto.blogspot.com)

[58] Com a entrada efetiva dos EUA, em 1960, a guerra do Vietnã se expandiu para Laos e Camboja, com bombardeios ostensivos da força norte-americana e ataques com armas químicas, como o "agente laranja", que devastou aldeias e plantações. Em 1975, o Vietnã do Norte, apoiado pela União Soviética, conquistou Saigon, capital do Vietnã do Sul, aliado dos EUA, que já vinham retirando suas tropas sob grande pressão da sociedade norte-americana. Estima-se que devem ter morrido em torno de três milhões de pessoas, incluindo quase 58 mil soldados dos EUA.

[59] Sob fortes manifestações contrárias à renovação do Tratado de Segurança Nacional (AMPO) - que sob a proteção militar dos EUA envolveria o Japão em futuras guerras internacionais - no dia 15 de junho de 1960, a estudante da Universidade de Tokyo, Kamba Michiko, foi morta durante os protestos, com apenas 22 anos de idade. A renovação do Tratado foi promulgada no dia 19 de junho de 1960 (TEN THOUSAND THINGS, 2010, s/p).

[60] "Hundreds of thousands of protestors surrounded the building every day to express their opposition to the bilateral treaty 'as well still had vivid memories of World War II, which had ended only 15 years ago, and believed the treaty would lead to another war', Yoshikawa, a 79-year-old veteran peace campaigner, said".

inferioridade diante da cultura e do desenvolvimento econômico dos EUA, "(...) mas havia uma ambivalência, entre as pessoas, em ter a América como modelo. Afinal, os EUA eram seus inimigos recentes. Entretanto a modernização significava americanização, e isso criava sentimentos conflitantes" (VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 11)[61]. Tais sentimentos orbitavam, há tempos, entre os paradoxos: vida e morte, morte e desejo. (CENTONZE, 2017, p. 205-208).

O conflito entre as perdas e as consequências da extrema ocidentalização – diretamente ligada ao histórico imperialismo - já reverberava e atingia todas as linguagens artísticas desde 1880, pós-Restauração Meiji. Na cena literária, por exemplo, podemos reconhecer a presença desses conflitos nas obras de autores como: Natsume Sôseki (1867-1916), Tanizaki Junichiro (1886-1965), Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), Kawabata Yasunari (1899-1972), Dazai Osamu (1909-1948), Ôe Kenzaburo (1935-) e Mishima Yukio (1925-1970), autor do romance "Kinjiki".

Portanto, nesse período pós-Segunda Guerra Mundial e com a eminência da renovação do Tratado, a arte de vanguarda estava em plena ebulição no Japão. Com o retorno de artistas dos campos de batalha, surgiram obras retratando a experiência do horror na guerra, que se aproximavam da estética surrealista e se distanciavam das imagens realistas. Junto a isso, em 1957, a vinda ao país do crítico de arte francês Michel Taipé com a introdução da teoria da "arte informal", fez com que novos movimentos artísticos surgissem, assim como outros foram fortalecidos:

> Em vez de usar tinta em uma tela para pintar de maneira realista, esses jovens artistas misturaram areia e pedra com a tinta e anexaram diferentes objetos sólidos à tela. Isso permitiu que surgisse um estilo de criação artística desinibido e livre, que ignorava formas e técnicas existentes. Esses artistas não estavam pintando conscientemente em um estilo "informal", mas os trabalhos que eles criaram podem, no entanto, ser considerados como pinturas "informais". (WATANABE; MORISHITA; HENSBERGER, 2018, artigo 1.14, s/p)[62].

Assim, nesse momento de efervescência, final da década de 1950, onde se discutia o que era, ou não, arte, coletivos artísticos, como *Gutai-ha*, liderado por Yoshihara Jiro (1905-1972), ou o grupo de pintores e escultores *Jikken Kôbô*, assim como ações radicais - ou dadaístas -, ao absorverem os fundamentos da "arte informal", trazidas por Michel Taipé, foram considerados realizadores de "*action art*" ou "*Happenings*", um gênero artístico que

---

[61] "(...) But there was an ambivalence among the people in taking America for their model. After all, the United States was their recent enemy. But modernization meant Americanization, and this created conflicting feelings".

[62] "Rather than use paint on a canvas to paint in a realistic way, these young artists mixed in sand and stone with the paint and attached different solid objects to the canvas. This allowed for an uninhibited and free style of art making to emerge, that ignored existing forms and techniques. These artists weren't self-consciously painting in an "informel" style, but the works they created can nonetheless be considered as "informel" paintings".

fundia performances dramáticas com exibições de artes visuais. O primeiro *Happening* foi apresentado pelo artista norte-americano Allan Kaprow (1927-2006) em sua galeria de arte em New York, em 1959. (WATANABE; MORISHITA; HENSBERGER, 2018, s/p).

Contudo, cada vez mais, ao adentrar a década de 1960, coletivos artísticos foram surgindo, como *Zero Jigen*, *Ongaku, Neo-Dada* e *Hid Red Center*, de Akasegawa Genpei (1937-2014) que, em 1967, ao criar a obra "Greater Japan Zero Yen Note" (A grande nota japonesa de zero *yen*), foi a julgamento acusado de falsificação, uma vez que a obra era uma reprodução artística da cédula da moeda japonesa, neste caso, valendo zero *yen*. Ao mesmo tempo, a *Junk Anti-Art* estabelecia uma discussão em torno do que seria "arte", "antiarte" e das possibilidades de suas realizações. (WATANABE; MORISHITA; HENSBERGER, 2018, s/p). Nesse período conturbado e fértil criativamente, artistas foram para os EUA realizar suas apresentações e outros vieram ao Japão, como Yoko Ono que apresentou seu *Happening* com a participação de Hijikata, em 1962, ou o músico norte-americano John Cage (1912-1992) - mentor de Allan Kaprow – que realizou um concerto não-tradicional e assistiu a performance de Hijikata "Reda no kai" (Evento Leda), em seu espaço de criação Asbestos. A radicalidade das experimentações dos *Happenings* - ou DANCEs EXPERIENCEs - colocou Hijikata "na vanguarda da arte de vanguarda da época" (WATANABE, MORISHITA, HENSBERGER, 2018, s/p), mesmo não sendo o butoh um movimento artístico com viés declaradamente político.

Em julho de 1960, a primeira "Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai", (Recital Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE), foi apresentada na Sala Daiichi Seimei, em Tokyo, com as performances: "Hanatachi" (Flores), "Shushi" (Semente) e "Divinu Shô" (Divinariana), esta última desenvolvida por Kazuo a partir da performance "Divine", já apresentada na segunda versão de "Kinjiki" (*Kinjiki nibu*), em 1959.

No programa deste Recital, Hijikata escreveu "Naka no sozai/sozai", (Material interno/material)[63], relembrando o impacto que tivera ao ver, pela primeira vez, Ohno Kazuo no palco:

> No final de 1948, em Tokyo, eu vi uma performance de dança maravilhosa, transbordante de lirismo, feita por um homem com uma camisola feminina. Cortando o ar uma vez e outra, novamente com o queixo, causou-me uma impressão duradoura. Durante anos essa dança narcótica ficou em minha memória. Essa dança agora se transformou em um veneno mortal e uma colher dela contém tudo o que é necessário para me paralisar. Paixão obstinada é coberta pela alteração de uma imagem; ele tinha a dimensão de um marceneiro medindo um território denso com uma régua escondida em seu peito. Onde aquele dançarino tinha conseguido aquelas

[63] De acordo com Kurihara, "originalmente este artigo não foi intitulado. Quando o artigo foi incluído no livro "Bibô no aozora (Handsome Blue Sky), em 1987, um editor o intitulou de 'Naka no sozai/sozai'" (KURIHARA, 2000, p. 26).

> mãos, ao contrário de qualquer uma que eu tenha visto? Ele tinha as mãos de Maldoror. Rimbaud era, ao mesmo tempo, nosso som supremo. (HIJIKATA, 1960, apud KURIHARA, 2000, p. 36)[64].

Este manifesto é considerado como o prenúncio do *ankoku butoh* (dança da escuridão), nomeado assim somente em 1965, na obra "Bara iro Dansu: Shibusawa-san no ie no naka e", (Uma dança cor de rosa: a la maison de M. Civeçawa). Contudo, o lado escuro (*ankoku*) da condição humana já vinha sendo exposto desde a primeira versão de "Kinjiki", em 1959, porém, foi a partir do aprofundamento das repetições temáticas e das escolhas estéticas nas criações seguintes, que o butoh se estabeleceu como uma expressão radical em progressiva transformação em sua "dança da profunda escuridão".

Em julho de 1960, como parceiro e assistente de Hijikata, Yoshito, então com 22 anos, participou da 1ª "Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE" e do curta-metragem "Heso to genbaku" (Umbigo e A-Bomba). Em outubro do mesmo ano, participou da 2ª "650 EXPERIENCE: rokunin no avangyarudo" (650 EXPERIENCE: seis artistas de vanguarda), na performance "Seikôshaku" (Sâo Marquês), uma tradução de Marquês de Sade feita por Shibusawa Tatsuhiko, autor do artigo "Zen´ei to sukyandaru" (A vanguarda e o escândalo), que, junto com Mishima e o poeta Takiguchi Shuzo (1903-1979), contribuíram para as notas deste programa. (OHNO, 2015, p. 97- 106).

Em março de 1961, além de participar da apresentação da *Japan Mime Studio*, coordenada por seu professor de *ballet* clássico e pantomima, Oikawa Hironobu, Yoshito, com Hijikata e Kazuo, fotografaram nas ruas de Tokyo para William Klein. Em setembro, participou da 2ª "Tatsumi Hijikata DANCE EXPERIENCE", nas performances "Han´in han´yô-sha no hirusagari no higi sanshô" (Cerimônia secreta de um hermafrodita no início da tarde) e "Satô kashi shi-shô" (Doce açucarado - 4 atos), na qual surgiu o termo "a*nkoku buyô*" (dança da absoluta escuridão) (OHNO, 2015, p. 97- 106), dando início ao "grupo da absoluta escuridão" (*ankoku buyô-ha*).

Em 1962, Yoshito se tornou membro do *show* "Danshingu Gôgii" (Dançando Gorgui), criado por Hijikata e Motofuji Akiko, anteriormente nomeado "Burû Ekôzu" (Ecos Azuis) (OHNO, 2015, p. 106), e inspirado em um personagem da obra "Nossa Senhora das Flores",

---

[64] "In the fall of 1948, in Tokyo, I saw a wonderful dance performance, overflowing with lyricism, by a man wearing a chemise. Cutting the air again and again with his chin, he made a lasting impression on me. For years this drug dance stayed in my memory. That dance has now been transformed into a deadly poison, and one spoonful of it contains all that is needed to paralyze me. Obstinate passion is covered blackly by the alteration of an image; he had the dimensions of a cabinetmarker measuring a dense territory with a ruler hidden in his breast. Yet where did that dancer get his hands, unlike any I have ever seen? They were the hands of Maldoror. Rimbaud was at one time our supreme song". HIJIKATA, Tatsumi**. Inner Material/Material**, 1960.

de Jean Genet, o *show* se apresentava em bares e clubes noturnos e com caráter de *cabaret*, buscava por condições financeiras para a realização das DANCEs EXPERIENCEs.

Firmada a parceria com Hijikata, continuaram criando juntos por mais seis anos, até 1967. Nesse período, participou da performance "Anma - Aiyoku o sasaeru gakijô no hanashi" (Massagista – uma história que suporta a paixão), considerada por Yoshito a 3ª "Tatsumi Hijikata DANCE EXPERIENCE" (OHNO, 2015, p. 96-97), que contou com a participação do artista neo-dadaísta Kazakura Sho e Akasegawa Genpei, realizada em novembro de 1963, na Sala Sôgetsu, em Tokyo. Nesta performance, palco e plateia foram espacialmente invertidos: o público foi colocado no centro da cena, enquanto um grupo de senhoras idosas tocava *shamisen* – instrumento musical tradicional japonês - e os artistas, sob um telhado de tatame, realizavam gestos "que não poderiam ser estritamente descritos como dança" (OHNO, 2015, p. 98), provocando desconforto e medo nos espectadores diante dos movimentos violentos e brutais.

Dois anos depois, em novembro de 1965, no Sennichidani Kaido em Tokyo, Yoshito participou da obra "Bara iro Dansu: Shibusawa-san no ie no naka e", na qual, conforme dito anteriormente, foi nomeada como uma performance *ankoku butoh* (dança da escuridão), onde o dueto de Hijikata e Kazuo, embalado por um coro de gestos ritualísticos, transformou o espaço branco – criado por Nakanishi Natsuyuki – em um templo sagrado. Com participação, também, de Kasai Akira, "(...) esta obra representou um ponto de virada nos *Happenings* e nas performances de butoh que foram coreografadas por ele [Hijikata]" (OHNO, 2015, p. 98)[65]. A última performance a*nkoku butoh* foi "Tomato" (Tomate), na Sala Kinokuniya, em julho de 1966.

Em seguida, Hijikata produziu suas performances com novos alunos, como Takai Tomiko, Ishii Mitsutaka, Nakajima Natsu e Ashikawa Yoko, sendo esta aclamada pelos críticos franceses com a performance "*Ma*" (Intervalo), a primeira obra de Hijikata apresentada fora do Japão, em Paris, em 1978. (OHNO, 2015, p. 104).

Em março de 1966, Yoshito havia criado com Kazuo a performance "*Heya*" (Quarto), apresentada na "1ª Aruto-kan", (Casa de Artaud), na Sala Sôgetsu. No ano seguinte, em abril de 1967, participou da "2ª Aruto-kan" com a obra "Gesurâ teru gunron" (Gessler- teoria do grupo), que foi dirigida por Oikawa Hironobu e teve roteiro de Onuma Tetsuro, com participação de Hijikata. Junto às experiências com o butoh, Yoshito se dedicou ainda ao

[65] "(...) this piece represented a turning point from the previous happenings and performances with which he was involved into the Butoh dance performance choreographed by him".

estudo de outras linguagens performáticas, tais como o *ballet*, a mimese, o teatro clássico *Nô* – a conselho de Mishima - e a percussão dos tambores bongô[66], encantado pela música latina.

Em novembro de 1969, Yoshito e Hijikata se reencontraram novamente e criaram a 1ª "Yoshito Ohno DANCE EXPERIENCE no kai" (Recital Yoshito Ohno DANCE EXPERIENCE), culminando no afastamento de Yoshito dos palcos. Seu retorno se deu com a estreia de "Ra Aruhenchîna Shô" (Admirando La Argentina), em 1977, firmando a parceria com Ohno Kazuo, até sua morte em 2010. Hijikata faleceu em janeiro de 1986, aos 57 anos.

2.1. *Nikutai – Shitai*: Morte – Vida - Renascimento

Impulsionado pelo paradoxo da morte-vida-renascimento, inerente à uma cultura que tem em suas bases fundadoras o movimento cíclico da natureza[67], os princípios da morte e do desejo/erotismo foram profundamente friccionados pelas DANCEs EXPERIENCEs, fazendo emergir "(...) uma estética e uma revolta corporal, forjando, por meio de atos ultrajantes, a fisicalidade particular que sustenta esta inovadora e turbulenta década: o *nikutai*, o corpo carnal" (CENTONZE, 2010 apud CENTONZE, 2017, p. 204)[68]. Para Centonze, o corpo carnal/*nikutai*[69], "(...) transitório e anárquico, é a materialidade viva e crua mais exposta à deterioração e a mais apegada à vida e ao erotismo" (CENTONZE, 2017, p. 204)[70], sendo ele o próprio núcleo da morte que se transforma em corpo-cadáver/*shitai*.

Neste espaço/tempo entre duas realidades - vida e morte -, a investigação proposta por Hijikata "(...) empurra a dimensão não-humana da performance para os extremos e investiga, intelectualmente e *coreicamente*[71] ,processos nos quais o dançarino, ou experienciador, começa a insuflar vida no inanimado [na carne: *niku*], tornando-o animado [no corpo carnal:

---

[66] Os bongôs (dupla de tambores) são tambores que chegaram em Cuba no final do século XIX e, junto com os ritmos africanos e espanhóis, deram origem à Salsa.

[67] Para melhor aprofundamento sobre a construção temporal na cultura japonesa ver: KATO, Shuichi. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. Tradução Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

[68] "(…) an aesthetic and corporal revolt, forging through outrageous acts the special corporeality which sustains this innovating and turbulent decade: the nikutai, the carnal body". CENTONZE, Katja. Bodies Shifting from Hijikata´s *Nikutai* to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality. In: **Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butô. Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition**. Venezia: Cafoscarina, 2010, p. 111-141.

[69] Katja Centonze, traduz, intencionalmente, *nikutai* por 'corpo carnal' ao invés apenas de "carne" (*niku*) (CENTONZE, 2017, p. 204).

[70] "(...) transiente and anarchic, is the living and raw corporeality most exposed to deterioration and most attached to life and eroticism".

[71] A palavra *coreicamente* é considerada uma palavra estrangeira, por isso o grifo atrinuído à ela. Derivada da palavra coro – um conjunto de pessoas – que tem sua origem na Grécia Antiga, sendo parte fundamental das tragédias gregas.

nikutai]". (CENTONZE, 2017, p. 204)[72]. Tal processo manifestado nas artes performáticas – teatro e dança –, também presente em diversas culturas, encontra ressonância nos ritos antigos japoneses, tal como *kagura*: rito fundador da cultura japonesa e considerado o nascimento das artes performáticas no arquipélago (ORTOLANI, 1995, p. 4-11).

Nesse processo de transformação do corpo *nikutai-shitai*, elementos do rito sacrificial, presentes desde a performance "Kinjiki", vão sendo reiterados, complementados e aprofundados em criações posteriores, como, por exemplo, "Heso to genbaku", possibilitando o reconhecimento dos princípios que estabeleceram o *ankoku butoh* ao longo desse período.

O curta metragem "Heso to genbaku" (Umbigo e A-Bomba) foi filmado na praia de Ôhara, na península de Bôsô - costa pacífica da província de Chiba -, em outubro de 1960. Sua estreia se deu junto a outros filmes experimentais, com trilhas sonoras de *jazz* e produzidos por novos artistas, poetas, escritores e músicos, tais como o diretor Terayama Shûji (1938-1983), o poeta Tanikawa Shuntarô, o escritor Ishihara Shintarô e o compositor Takemitsu Toru.

Imagem 14: "Heso to genbaku", foto de Hosoe Eikoh. Fonte: WATANABE; MORISHITA; HENSBERGER, 2018, s/p).

[72] "(…) pushes the nonhuman dimension in performance to the extremes and investigates, intellectually and choreutically, processes for which the dancer or experiencer starts to animate the inanimate and make inanimate the animated".

Imagens 15 e 16: "Heso to genbaku", foto de Hosoe Eikoh. Fonte: YOMOTA, 2017, p. 71

"Umbigo e A-Bomba" foi dirigido por Hosoe Eikoh, produzido por Hijikata, com poema de Yamamoto Tarô, música de Maeda Norio e narração de Mizushima Hiroshi. Filmado em uma vila de pescadores, contou com a participação de homens e crianças locais que dividiram as cenas com Hijikata e Yoshito:

> Na praia, a areia formada por uma cadeia de montanhas, chamando a atenção para possíveis solenes túmulos. Dois personagens, que parecem ser Hijikata e Yoshito, disputam uma maçã colocada sobre um destes montes de areia, e lutam tentando agarrar o braço do outro com as mãos. Estranhamente, seus rostos estão fora da cena. Nem seus corpos estão lá também; como uma colagem fotográfica com partes do filme editadas, apenas partes como as mãos e os braços permanecem no quadro. Seus movimentos dão a entender uma natureza extremamente sexual [imagens 15 e 16]. Suas cabeças estão cobertas e seus corpos estão agachados com apenas suas costas e nádegas visíveis. (YOMOTA, 2017, p. 71)[73]

Nesta paisagem da areia à beira da rebentação - sob um céu, ora tranquilo, ora turbulento -, os dois dançarinos dividem as cenas com animais, corpos masculinos e crianças nuas. A narrativa é composta por imagens contundentes como, por exemplo, a cena das crianças nuas rastejando em direção ao mar - como fazem os filhotes de tartarugas assim que rompem os ovos enterrados na areia –, ou a cena da explosão da bomba atômica, acionada ao tocarem o umbigo de uma criança ou, ainda, a cena final do nascer do Sol, anunciando um novo dia. Uma vez que "este filme constitui uma herança preciosa da geração fundadora do

[73] "On the beach, the sand formed into hilly rows, calling to mind earthen grave mounds. Two characters, who appear to be Hijikata and Yoshito, scramble for an apple placed on one of the sandy monds, and fight by trying to grasp the other´s arms with their hands. Strangely, their faces are left out of the scene. Nor are their bodies all there either; like a photographic collage with parts of the film edited out, only the parts with their hands and arms remain in the picture. Their heads are hidden and their bodies are crouching with only their backs and behinds visible".

butoh" (OHNO, 2015, p. 97)[74], a obra expõe, não a destruição do mundo pela bomba, mas a compreensão por parte de Hijikata de que a explosão atômica era "(...) como uma espécie de energia superior sobre-humana vindo à tona e, dessa maneira, o próprio aspecto de sua concepção de vida transcendia toda moralidade". (YOMOTA, 2017, p. 73)[75].

Tal transcendência da moralidade, ou imoralidade para alguns, pode ser lida pela presença constante do erotismo nas performances. A construção cênica de "Kinjiki", por exemplo, é carregada de elementos homossexuais entre os personagens de Hijikata e Yoshito, assim como na obra homônima de Mishima. Contudo, o tema da homossexualidade e as nuances sádicas, em ambas as obras, serviram de base para questionamentos políticos, sociais e estéticos da realidade japonesa daquele período:

> Em referência à relação entre o jovem [Yoshito], a galinha e o homem mais velho [Hijikata], o crítico Goda Nario prevê um circuito de violência e abuso, uma coerção sexual vivida pelos jovens como um pesadelo, ao mesmo tempo em que são iniciados no meio das gangues. Com Kinjiki, Hijikata consagra a dança e o corpo da escuridão, da morte e desejo, e traz à cena heresia, bestialidade/zoofilia, homoerotismo, assassinato, sacrifício e maldade para dentro do jogo. (CENTONZE, 2017, p. 206-207)[76]

Ao considerarmos o corpo carnal/*nikutai* a materialidade mais apegada à vida e ao erotismo - sendo este uma qualidade da sexualidade -, ao mesmo tempo em que constitui o núcleo central da morte, o corpo-cadáver/*shitai* é o ápice e o fim da pulsão vital. O crítico Gunji Masakatsu (1913-1998) considerava que o universo do butoh, de Hijikata e Kazuo, "(...) ao incorporar o corpo japonês caído em pedaços após a derrota, e sua realidade desesperadamente grotesca, pode ser rastreado até o '*honegarami no nikutai buyô'*, a dança do *nikutai* reduzida à pele e ao osso (...)" (GUNJI, 1991 apud CENTONZE, 2017, p. 217)[77], qualidade que estaria na origem do povo japonês.

Contudo, o erotismo para Hijikata era considerado uma qualidade não apenas humana ou como uma experiência interior transcendental. O corpo *nikutai/shitai* é capaz de dialogar com objetos, animais, conhecimentos e humanos, pois tem a capacidade de animar seres inanimados (CENTONZE, 2017, p. 207-208; HIJIKATA, 1959), evocando mortos e

---

[74] "This film constitutes a precious heirloom from butoh´s founding generation".

[75] "(...) as a kind of superhuman transcendent energy surging forth and that the very presence of his life intentions transcended all morality".

[76] "In reference to the relation among the Young man, the hen and the older man, critic Goda Nario envisions a circuit of violence and abuse, a sexual coercion lived by the younger as nightmare, while being initiated into the gangland. With *Kinjiki*, Hijikata consecrates dance and the body to darkness, death and desire, and brings scenic heresy, zooerasty/zoophilia, homoeroticism, murder, sacrifice, viciousness into play".

[77] "(…) which incorporates the Japanese body fallen to pieces after the defeat, and its desperately grotesque reality, may be traced back to the '*honegarami' no nikutai buyô*', the dance of the *nikutai* reduced to skin and bone (…)". GUNJI, Masakatsu. Nobiru to kagamu (Extension and Bending). In: **Gunji Masakatsu santei shû** – Gen´yô no michi. Tokyo: Hakusuisha, 3, 1991, p.79-86.

divindades (*kami*). Longe de ser uma representação, esse diálogo entre universos e outros seres está presente nas artes performáticas japonesas desde os tempos antigos, podendo ser reconhecido nos teatros *Nohgaku*[78] (teatros *Noh* e *Kyôgen*) ou no *Kabuki* e no *Bunraku*[79] (teatro de bonecos), por exemplo.

Na prática, ou seja, na realização da performance, a trajetória do corpo-carnal/*nikutai* em direção ao corpo-cadáver/*shitai* se dá a partir de duas ações realizadas ao mesmo tempo: o corpo/*nikutai* caminha (歩く/*aruku)* e fica (立つ/*tatsu*) (CENTONZE, 2017, p. 205). A fricção desses vetores antagônicos gera uma energia interna que beira a aparente imobilidade física, em um acúmulo na iminência da explosão. A sobreposição das memórias registradas nas células desse corpo/*nikutai*/*shitai*, recebe ainda estímulos advindos de fontes diversas como, por exemplo, a condição do condenado à morte, retratado no manifesto "Keimusho e" (Para a prisão), escrito por Hijikata em 1961:

> Um criminoso no corredor da morte feito para caminhar até a guilhotina já é uma pessoa morta, mesmo quando ele se agarra, até o fim, à vida. O antagonismo feroz entre vida e morte é empurrado para o extremo e de forma coesa se expressa neste ser miserável e solitário que, em nome da lei, é forçado a uma condição injusta. Uma pessoa que não anda, mas que é feita para andar; uma pessoa que não vive, mas é feita para viver; uma pessoa que não está morta, mas está morta, deve, apesar de uma total passividade, expor paradoxalmente a vitalidade radical da natureza humana. Sartre escreveu: 'Um criminoso com mãos unidas agora em pé no andaime ainda não está morto. Falta um momento para a morte, aquele momento de vida que deseja intensamente a morte'. Esta mesma condição é a forma original da dança e é minha tarefa a de criar apenas tal condição no palco. (HIJIKATA, 1961, apud KURIHARA, 2000, p. 43)[80]

Somados à complexidade da metamorfose do corpo/*nikutai*/*shitai* há os elementos estéticos, entre eles aqueles provenientes de ritos sacrificiais, como os animais na obra "Heso to genbaku". No filme, alémda cena dos bodes sendo carregados ao longo da praia, há a

---

[78] Para maior aprofundamento sobre o Nôgaku ver:
GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami**: cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva; Fundação Japão; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.
_____. **Kyogen**: o teatro cômico do Japão. Prefácio de Sábato Magaldi e fotografia de Shinji Aoki. São Paulo: Massao Ohno Editor; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.
KUSANO, Darci. **O que é o Teatro Nô**. Capa e Ilustração de Takahashi Fukushima, Recomendação editorial de Décio Pignatari, Revisão de Elvira da Rocha e José W.S. Moraes. São Paulo: editora Brasiliense, 1984.

[79] Para maior aprofundamento sobre os teatros Kabuki e Bunraku ver: KUSANO, Darci. **Os teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.

[80] "A criminal on death row made to walk to the guillotine is already a dead person even as he clings, to the very end, to life. The fierce antagonism between life and death is pushed to the extreme and cohesively expressed in this lone miserable being who, in the name of the law, is forced into an unjust condition. A person not walking but made to walk; a person not living but made to live; a person not dead but made to be dead must, in spite of such total passivity, paradoxically expose the radical vitality of human nature. Sartre wrote: 'A criminal with bound hands now standing on the scaffold is not yet dead. One moment is lacking for death, that moment of life which intensely desires death'. This very consdition is the original form of dance and it is my task to create just such a condition on the stage". HIJIKATA, Tatsumi. **Keimusho e**, 1961.

sequência da galinha, que retorna da obra "Kinjiki": a ave branca, agora decapitada, desloca-se pelo espaço em macros e micros espasmos e contrações musculares até alcançar um estado de aparente imobilidade, de forma homóloga ao processo de caminhada do corpo/*nikutai* ao corpo/*shitai*, e se em "Kinjiki" Yoshito tem seu pescoço envolto por um tecido, no filme uma corda prende seu corpo e de Hijikata ao pescoço de uma vaca. Outra repetição estética são as cabeças embrulhadas em jornais na obra "Anma" (Massagista), de 1963, retomando a imagem do condenado à morte.

A condição do condenado à morte, seja do enforcado - subjugado - ou do decapitado, como nomeia Centonze (2017, p. 205), remete-nos, também, às figuras femininas que dançam com a cabeça coberta por um tecido preto – *hikoza zukin* (YOMOTA, 2017, p. 75) -, durante o *Nishimonai Bon Odori*[81], a celebração aos mortos da cidade de Ogu, na província de Akita, terra natal de Hjikata. Esta imagem está presente no ensaio fotográfico "Tokyo 1964" feito para as lentes de Willian Klein, em 1961. Nele, Hijikata e Yoshito, trajando apenas calção, têm suas cabeças cobertas por panos pretos, formando uma dupla gêmea, enquanto Kazuo, travestido de "Divine", transita pelas frestas das casas ou pedala uma bicicleta e, juntos, ocupam as ruas de Ginza e Shinbashi, em Tóquio (imagens 17, 18 e 19). O catálogo fotográfico retratou a realidade caótica da metrópole japonesa, antecipando os Jogos Olímpicos de Tóquio de 1964 (YOMOTA, 2017, p. 73), e ainda que poucas destas imagens – entre as quase 200 - tenham sido expostas, as lentes de Willian Klein conseguiram "(...) vividamente evocar o espírito nascente butoh" (OHNO, 2017, p. 97)[82], afirma Yoshito.

Imagem 17: "Tokyo 1964", foto Willian Klein. Fonte: Yomota, 2017.

[81] *Bon Odori* são festivais, celebrados ainda hoje no Japão, que acontecem durante o *Obon*, período de finados, em honra aos mortos e aos deuses – *kami* -, com características específicas dependendo da região, ou província, japonesa.
[82] "(...) vividly evokes the nascente butoh spirit".

Imagem18: “Tokyo 1964”, foto Willian Klein. Fonte: Yomota, 2017.

Imagem 19: “Tokyo 1964”, foto: Willian Klien. Fonte Yomota, 2017.

Na análise da transmutação do corpo-carnal/*nikutai* em corpo-cadáver/*shitai*, Katja Centonze se debruça sob a perspectiva biológica, analisando o processo de transformação que o corpo atravessa até seu estado cadavérico, sendo eles: *pallor mortis* (mudança da cor da pele do cadáver), *algor mortis* (queda linear da temperatura), *rigor mortis* (rigidez cadavérica), *livor mortis* (manchas nas partes posteriores do corpo, devido ao acúmulo de sangue), decomposição/putrefação e esqueletização. (CENTONZE, 2017, p. 208-224).

Seguindo tal processo de desintegração física, a prática de pintar os corpos dos dançarinos[83] - seja de betume e óleo, como em "Kinjiki", ou com tinta branca, como fez Kazuo em sua construção de "Divine", incorporada depois na obra "Anma" (Massagista) -, está relacionada ao estado *pallor mortis* pelo "empalidecimento" provocado pela tinta branca. Ou seja, a primeira transmutação sofrida pelo corpo/*nikutai* é sua mudança de cor; em seguida "se desloca em direção à algidez ou ao processo de *algor mortis*, aumentando a condição ambígua" (CENTONZE, 2017, p. 214) deste corpo que caminha. O *algor mortis* é a queda da temperatura das extremidades corporais que leva à sensação de colapso, encaminhando o corpo ao estado de rigidez cadavérica, o *rigor mortis*. Durante o processo de *putrefação*, enquanto o cadáver comum gera vida em abundância – vermes e bactérias -, o corpo/*shitai* é dançado por seus mortos e seus mitos, animando todo universo, aparentemente, inanimado.

Como um código cênico, o corpo maquiado pode possibilitar a mudança ou o desaparecimento do gênero, da identidade e da subjetividade do ator, da mesma forma que a iluminação cênica, natural ou mecânica. A alternância entre o claro e o escuro, entre a visibilidade e o invisível, por exemplo, é uma escolha planejada, entre tantas outras, da perspectiva pela qual o ator se vê e é visto; entretanto, no butoh isto vai além do código cênico. Uma vez que o objetivo não é a busca pela metáfora ou pela melhor representação autoral, o performer-dançarino-ator atravessa a experiência (*taikensha*), sendo esta definida pelo pensador espanhol George Larossa Bondía como "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, não o que toca" (BONDÍA, 2002, p. 20), podendo nos levar à compreensão de que no butoh o corpo *nikutai/shitai* é meio, e não fim, como evocam as palavras de Yoshito ao falar sobre a dança de seu pai após a experiência na guerra:

> Enquanto o rosto pintado de branco se tornou um código aceito no butoh hoje, Kazuo, sob forte estímulo de sua profunda experiência na guerra, iniciou de forma bastante diferente: milagrosamente voltou vivo da Nova Guiné, um dançarino butoh carregando memórias de cadáveres empilhados aos montes e abrigando uma forte consciência de si mesmo como apenas outro cadáver. Ele desejava cristalizar essa experiência nos espectadores vivos por meio do seu próprio corpo, que tinha visto a morte bem diante de seus olhos. Foi muito mais tarde que Kazuo percebeu que os espectadores, acomodados no escuro de seus assentos, eram verdadeiros fantasmas. (YOMOTA, 2017, p. 59)[84]

---

[83] Esta prática não se restringe apenas às obras e artistas aqui analisados, mas também a outros discípulos de Hijikata, como Murobushi Ko (1947-2015) que no final de sua carreira se pintava com tinta prateada ou Akaji Maro, fundador do grupo Dairakudakan, que apesar de hoje privilegiar a tinta branca, no início se pintava de azul (CENTONZE, 2017, p. 214).

[84] "While the white-painted face has become an accepted code in butoh today, Kazuo, under Strong stimulus from his profound war experience, started out quite differently: miraculously back alive from New Guinea, a butoh dancer carrying memories of corpses piled in heaps and harboring a strong consciousness of himself as just another corpse. He intended to crystallize that experience for living spectators through the medium of his

Ao cobrir o corpo nu, a pintura branca – *shironuri* - reflete uma dimensão erótica presente na cultura japonesa, podendo tanto estar associada à estética "*ero guro nansensu*", uma mistura de erotismo e grotesco presente na literatura moderna japonesa desde o período Taishô (1912-1926) (CENTONZE, 2017, p. 214), quanto a outras estéticas anteriores na história do Japão, como por exemplo, a estética das nucas brancas exposta das gueixas como a parte erótica do corpo, ou a maquiagem das *onnagata* – personagem feminina do teatro Kabuki executada por um homem que despertava desejo e disputa em seu público; ou ainda as pinturas *shunga*[85], com suas imagens sexuais e seus manuais de como obter prazer, revelando-nos que o erotismo e o sexo constituíam fonte de alegria e diversão na cultura antiga japonesa, ao contrário do conceito que temos atualmente de pornografia. (CORDARO, 2008, p. 266).

No entanto, como aponta Masakatsu, "no fundo dessas figuras brancas e nuas, depois de se afundarem no escuro das trevas, um aroma encoberto é estranhamente condensado" (GUNJI, 1985 apud CENTONZE, 2017, p. 215)[86] nos revelando que a face escura só pode ser manifestada diante de seu oposto, a claridade, como por exemplo, nas danças de Ohno Kazuo.

2.2: Ohno Yoshito: entre o claro e o escuro

No mito xintoísta do nascimento do arquipélago japonês, ao retornar do submundo em que *Izanami* estava presa, *Izanagi* banha-se para tirar as impurezas de seu corpo. Deste rito de purificação nascem três deuses: *Amaterasu*, a deusa Sol[87], *Tsukiyomi*, o deus da Lua e guardião da escuridão, e o caçula S*usano-o*, o deus das tormentas e tempestades[88].

Yoshito nasceu no dia 15 de julho durante o *Obon*, um período em torno de quatro dias em que se celebram os mortos no Japão. Dia 15 de julho os mortos chegam à terra, para no dia seguinte voltarem ao seu reino. Yoshito cresceu ouvindo de seus pais que era uma criança que não quis retornar para o reino de origem (YOMOTA, 2017, p. 49). Ao se tornar um dançarino, o espaço em que gosta de criar "é um mundo de luz translúcida – uma luz quieta, meditativa, mais do que o sol brilhante – iluminando as mãos apontadas para cima,

---

own body that had seen death right before its very eyes. It was much later when Kazuo came to realize that spectators, settled into the dark of their seats, were real ghosts".

[85] Para maior aprofundamento sobre as pinturas shunga e o erotismo japonês ver: CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. **A Erótica Japonesa na Pintura e na Escritura dos Séculos XVII a XIX**. São Paulo: Edusp, 2017.

[86] GUNJI, Masakatsu. Butoh to kinki. In: **Gendaisha techô**. Tokyo: Hakusuisha, p. 86-89, 1985.

[87] Na mitologia japonesa a deusa sol é feminina, diferindo de outras culturas que consideram o sol um deus masculino, como as culturas grega e egípcia, por exemplo.

[88] Mito registrado nos primeiros documentos escritos: *Kojiki* (Registro de Coisas Antigas) e *Nihon Shoki* (Crônicas do Japão), datados do século VIII.

insinuando fortemente o brilho oco da lua, no espaço vazio que recebe luz". (YOMOTA, 2017, p. 197). Entre suas criações preferidas está o solo "Usagi" (Coelho) (imagem 23) - criado em 2013 e inserido como epílogo em sua obra "Hana to Tori" (Flor e Pássaro) – em que traz o animal mítico do leste asiático que habita a lua e dança em homenagem aos mortos, como fez em sua performance dedicada às vítimas do tsunami que devastou Fukushima, em março de 2011.

A partir da reflexão de Yomota e de sua análise das qualidades da tríade divina do panteão xintoísta espelhadas na tríade do butoh – Kazuo/Yoshito/Hijikata -, Yoshito estaria entre a luz radiante do sol de Kazuo e a escuridão do mar profundo e revolto de Hijikata, trazendo em suas criações o mistério translúcido das noites enluaradas e a imprescindível força das fases lunares, tão responsáveis pelo tempo cíclico da natureza cultuado ainda hoje pelos japoneses.

Ao longo da parceria de Yoshito com Hijikata, diversos foram os momentos em que atuaram como duplos, ora antagônicos como em "Kinjiki", ora cúmplices como em "Heso to genbaku" e "Tokyo 1964", e até mesmo como seu alter-ego diante da dupla formada por Hijikata e Kazuo em "Barairu Dansu" (imagem 20), em que possibilita a existência do *reitekki-tai* (霊的-対)[89], a unidade espiritual que alinha os opostos, experimentada por Hijikata em seus processos da década de 1960. (YOMOTA, 2017, p. 76). Essa duplicidade teve continuidade na parceria com seu pai, na segunda fase de sua trajetória quando retornou aos palcos em 1985.

[89] Não foi possível ter acesso à bibliografia que aprofunda este conceito no processo criativo de Hijikata.

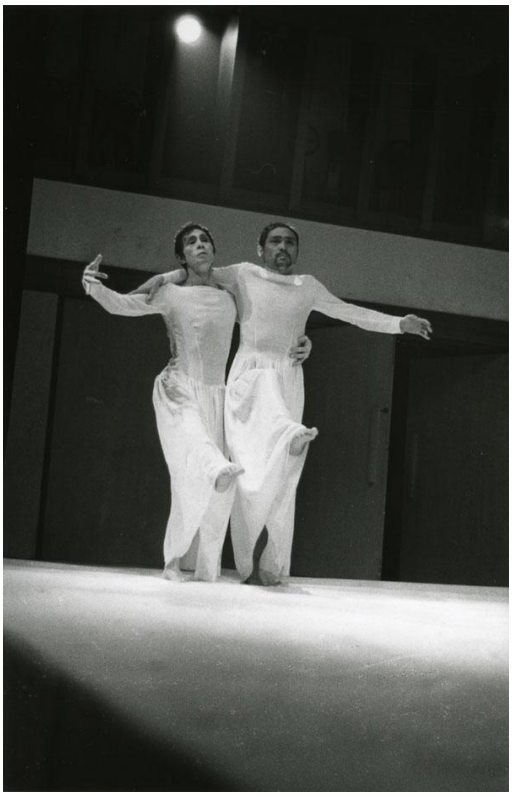


Imagem 20: “Bara iro Dansu”, foto de Nakatani Tadao, 1965. Fonte: Kazuo Ohno Dance Studio, 2005.

Depois de um período afastado das performances de butoh, Yoshito se tornou o principal parceiro de Kazuo, e entre as obras que realizaram juntos, “Shikai” (Mar Morto) (imagem 21), de 1985, teve um papel fundamental no estabelecimento dessa parceria (OHNO, 2015, p. 99), sendo fruto de uma viagem à Israel onde pai e filho visitaram juntos o Mar Morto, em 1983.

“Shikai”, com direção de Hijikata, foi apresentada no “Festival de Butoh 85”, no Ginza Marion Asahi, em Tokyo, e em seguida na Itália e nos Estados Unidos. Alternando solos à uma cena em que dançam juntos, Kazuo e Yoshito “(...) aparecem em atmosferas completamente diferentes” (YOMOTA, 2017, p. 105)[90], apesar de compartilharem da mesma experiência ao ficarem diante do lago salgado, no Oriente Médio:

> Ele [Kazuo] cria um espaço a partir do nada e, dentro desse mundo, evidencia uma expressão de acolhida e ruptura. Yoshito contrasta com Kazuo. Ele é o discípulo da meditação e da contemplação, continuando a esperar o momento em que o espaço transcendente chega de cima. Seus gestos são essencialmente orações, e controlar seus movimentos físicos suaves sugere devoção não óbvia aos olhos. (YOMOTA, 2017, p. 105)[91]

[90] “(...) appear in completely diferente atmospheres”.

[91] “He creates a space out of nothing and, within that world, evences na expression. of welcome and rapture. Yoshito is a contrast to Kazuo. He is the child of meditation and contemplation, continuing to wait the moment when transcendent space arrives from above. His gestures are essentially prayes,and controlling his gentle physical movements suggest devotion not obvious to the eye”.

A viagem a Israel foi marcada pelo encontro de Kazuo com os lugares sagrados do cristianismo, palco de sua fé cristã e, ao mesmo tempo, possibilitou que algo importante se desse com Yoshito, pois "ele sentiu como se finalmente tivesse se libertado do trauma do palco" (YOMOTA, 2017, p. 103), fortalecendo, assim, as bases dessa nova parceria.

Imagem 21: "Mar Morto". Foto Ikegami Naoya, 1985.
Fonte: OHNO, 2015, p. 63.

Após a morte de Hijikata, em 1986, Yoshito passou também a dirigir as obras de Kazuo. Neste mesmo ano o Brasil recebeu, pela primeira vez, performances de butoh; durante uma turnê pela América Latina as obras "Admirando La Argentina" e "Mar Morto" foram apresentadas no Sesc Anchieta, em São Paulo, em Brasília, no Teatro Nacional, assim como na Argentina, no Teatro Municipal General San Martin, em Buenos Aires.

Em 1987, Yoshito estreou na direção da performance "Suiren" (Lírios) como parte da obra "Mai Iya" (Dança doente), no "Hijikata Tatsumi Memorial Performance", no Teatro Saison, em Tokyo, em homenagem à morte de Hijikata. "Suiren" abriu ainda o Festival Mundial de Teatro de Stuttugart, na Alemanha e, no ano seguinte, em fevereiro de 1988, Yoshito se submeteu a uma cirurgia para a retirada do estômago, recuperando-se a tempo para a apresentação na Sociedade Asiática, em New York. Em 1989, apresentou-se no Centro Cultural Japonês, em Roma, em colaboração com o músico Fujiwara Kazumichi e o artista Nagasawa Hidetoshi.

Em maio de 1990, no Teatro Ponchielli de Cremona, na Itália, dirigiu seu dueto com Kazuo na obra “Ka-Chô-Fû-Getsu” (Flor-Pássaro-Vento-Lua), apresentando-se, em seguida, em 1991, no Teatro Saison, em Tokyo, ocasião em que a obra foi televisionada pela rede estatal japonesa de TV NHK, em seu programa de arte teatral. Em 1993, em uma ação conjunta com outros artistas, criaram a performance “Goten sora wo tobu” (O Palácio voa pelo céu) na tentativa de salvar um antigo prédio da demolição, atraindo centenas de espectadores para o espaço interditado, em Yokohama. No ano seguinte foi criada a primeira retrospectiva com as obras de Kazuo a partir de 1977, no Teatro Fonte, em Yokohama, em uma parceria com o Centro Cultural Izumi onde, em 2000, compartilharam neste mesmo palco a obra “Uchû no Hana” (Flor do Universo).

Em outubro de 2001, no Festival Internacional de Artes de Tokyo, Kazuo não conseguindo mais ficar em pé sozinho, foi conduzido por Yoshito durante os 70 minutos da apresentação de “Uchû no Hana”, tornando-se um solo sem precedentes.

No entanto, além dos trabalhos com o pai, Yoshito estreou em 1998, no Teatro Cai, em Tokyo, o espetáculo “Dorian Gurei no saigo no shôzo” (O último retrato de Dorian Gray), idealizado especialmente para ele por Gunji Masakatsu, também um especialista em *Kabuki*, que faleceu antes de finalizar o projeto, levando Yoshito a seguir rigorosamente as imagens deixadas por ele. Participou ainda, em 2003, das obras “Me” (Olho), com Kasai Akira, no Festival de Butoh Japão-Brasil, em São Paulo e Ribeirão Preto; e em março de 2004 de “Me: 38 Nen-me no haruya” (Olho, uma noite de primavera 38 anos depois) no “Yoshito Ohno – Akira Kasai DANCE EXPERIENCE”, no “Festival Internacional de Arte de Tokyo”. Em julho, participou da primeira edição do “Yokohama Festival Kazuo Ohno”, inaugurando o Espaço Cultural BankART Studio NYK, em Yokohama, com a performance “Taisetsuna Hito” (Uma importante pessoa).

Em 2005 criou “Ishin” (Um coração) para o “Festival Kazuo Ohno”; em 2006, apresentou “Haru no hana aki no tsuki” (Flor de primavera, lua de outono) com o dançarino coreano Kim Maeja, no Maison de La Culture du Japon, em Paris, e participou como ator do filme “Yokohama Merî” (Maria Yokohama), de Nakamura Takayuki.

Imagem 22: Ohno Yoshito e Ohara Akiko. Comunidade Yuba, julho de 2015. Fonte: arquivo pessoal[92].

Em 2007, em homenagem aos 100 anos do pai, dirigiu "Hyakkaryôran" (Centenário de Kazuo Ohno) no Centro Seishonen da província de Kanagawa, com a participação de vários artistas, como o brasileiro Ismael Ivo, a italiana Carla Fracci, o sul-coreano Maeja Kin e os japoneses Amagatsu Ushio - da companhia Sankai Juku - e o ator Kanze Hideo da Escola Kanze de *Noh*. O centenário de Kazuo recebeu comemorações na Itália, onde Yoshito apresentou "Setsugekka" (Neve-Lua-Flor), em Bolonha e ainda em New York, com a obra "Kû" (Vazio), no Centenário da Fundação Japonesa dos Estados Unidos comemorando 101 anos de Ohno Kazuo.

"Kû" é um espetáculo em homenagem ao pai, criado durante o processo de transição entre a vida e a morte de Kazuo, no qual Yoshito o carrega em uma pequena réplica nas pontas de seus dedos da mão, sendo dançado pelo pai (imagem 20). Foi apresentado em São Paulo no evento "Tokyogaqui", em comemoração ao Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, e em Jakarta, na Indonésia, em 2008. No ano seguinte, no "Kazuo Ohno Dance Festival", Yoshito celebrou os 50 anos do nascimento do butoh com a obra: " Kinjiki: Work in Progress", em um evento de três dias que contou com a participação de Ohara Akiko, Hosoe Eikoh, Wakamatsu Miki e Makino Kyoko. Ohno Kazuo faleceu em junho de 2010, aos 103 anos de idade.

[92] Ohara Akiko foi parceira de Hijikata Tatasumi, na década de 1950, antes de migrar para o Brasil, no início de 1960.

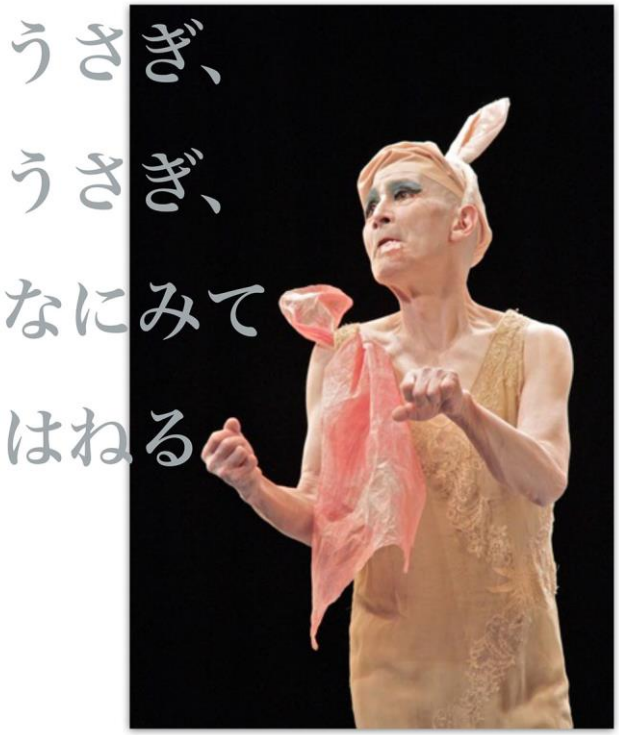


Imagem 23: “Usagi”[93]. Folder de evento de 2017. Fonte: www.kazuoohnodancestudio.com.

[93] Otexto da imagem é um trecho da música folclórica japonesa “Usagi” (Coelho): “Usagi, usagi, nani mite haneru.” (Coelho, coelho, me diga o que está vendo)

CAPÍTULO III

3. HANA TO TORI: ENTRE A FLOR E O PÁSSARO

> Criar algo substancial envolve uma grande parte de nosso dia a dia e uma reflexão sobre nossos encontros diários com o mundo real. Esse processo implica em examinar o significado não só da minha forma particular de butoh, mas também o que o butoh, de maneira geral, significa em minha vida. O que está no centro das minhas performances está, inevitavelmente, ligado à minha existência diária. (Ohno Yoshito).[94]

Trajando elegantemente um terno preto e um chapéu com asas de pássaros[95], com apenas uma linha branca riscando seu nariz, Yoshito realizou a dança "Tori" (Pássaro), abrindo o espetáculo "Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami" (Flor e Pássaro: uma carta para meu futuro eu), na estreia do "Festival de Dança Kazuo Ohno", no BankART Studio NYK, em Yokohama, em outubro de 2013. Com a mesma elegância, sobre o palco que dias antes servira como celeiro para a secagem dos grãos da última colheita, Yoshito apresentou sua nova obra no teatro da Comunidade Yuba[96] (imagens 24 e 25), situada na zona rural da cidade de Mirandópolis, no interior paulista, em julho de 2015:

> Usando o chapéu, Yoshito tem a expressão de um feiticeiro indígena se comunicando com pássaros em algum lugar nas profundezas da floresta, ou então talvez o chapéu o tenha capacitado nesse sentido. Descontrolados pela alma da gravidade, os pássaros carregam mensagens dos espíritos [*seirei*-精霊]. (YOMOTA, 2017, p. 180-181)[97]

"Tori" é o prólogo que antecede as três cenas que formam a primeira metade de "Hana to Tori". A exibição do curta-metragem "Heso to genbaku" marca a divisão da obra em duas partes, precedendo os solos de Yoshito "Admirando La Argentina" e "Usagi". Na Comunidade Yuba, da dança do pássaro – prólogo -, fomos lançados à primeira cena, "Hyôkai-on" (氷解音 - Som suave), ao som de uma tempestade e da violência do mar revolto, sob o espaço cênico coberto pelo telhado de vigas de madeira, do teatro/celeiro de Yuba, de onde ecoava o som na amplitude da área rural. Em seguida Yoshito, já sem o adorno de penas,

---

[94] "Creating something of substance entails a great deal of painstaking care in our day-to-day lives and reflection abou tour daily encounters with the real world. This process involves me eexamining the significance not only of my particular form of butoh but also what butoh in general signifies in my life. What lies at the core of my performances is inevitably linked to my daily existence". OHNO, 2015, p. 39.

[95] Este chapéu foi criado por um artista brasileiro, composto por asas de várias espécies do Brasil (YOMOTA, 2017, p. 180).

[96] Comunidade japonesa, localizada em uma fazenda no interior paulista, que mantém há mais de 50 anos a filosofia de cultivar a terra e a arte de forma intrínseca à realidade diária. Para saber mais sobre a Comunidade Yuba ver: KANZAWA, Lucille. **Yuba**. São Paulo: Terra Virgem, 2010.

[97] "Wearing the hat, Yoshito has the look of an indigenous Indio witch doctor communicating with birds somewhere deep in the jungle, or else perhaps the hat was to enable him in that regard. Uncontrolled by the spirit of gravity, birds carry messages of the spirits".

com um corpo rígido, movimentos lentos e energia contida, remeteu-nos ao estado homólogo do *rigor mortis*, construindo imagens de devoção espiritual durante a cena: "Yurete" (揺れて − Agite-se). A terceira e última cena desta primeira metade, "Taimu Uindo"[98] (Vento do Tempo) (imagem 26 e 27), foi realizada, nesta ocasião, em parceria com a bailarina Ohara Akiko, detentora de movimentos fortes e, ao mesmo tempo, carregados de extrema delicadeza (imagem 26).

As bases para essas primeiras cenas foram dadas por Hijikata – o antigo parceiro de Ohara quando dançavam na Companhia de Ando Mitsuko - durante a construção de "Shikai". Ao refazê-las, o entendimento que Yoshito tinha da dança naquele período e o conselho recebido de que "(...) deveria caminhar por quatro mil anos" (YOMOTA, 2017, p. 183)[99] voltaram à sua memória, assim como a compreensão que Hijikata tinha sobre o corpo: "(...) o aspecto mais importante do butoh não era que o corpo fosse flexível, mas, muito pelo contrário, sólido e denso" (YOMOTA, 2017, p. 183)[100], relembra Yoshito.

Imagens 24 e 25: Teatro Yuba. Foto: Masakatsu Yazaki, 2015. Imagem 24: visão externa do teatro, com o público chegando, 2015. Imagem 25: visão interna do teatro durante preparação do terreno para receber o público, 2013.
Fonte: Arquivo Comunidade Yuba.

[98] Grafada em *katakana* em: YOMOTA, 2017, p. 182 e 186. Em OHNO, 2015, p. 66, esta cena não é intitulada, apenas descrita como: "caminhar sobre uma grama de outono".
[99] "(...) that he should walk for four thousand years".
[100] "(…) the most important aspect of butoh is not that the body be flexible, instead, hard and heavy, quite the opposite".

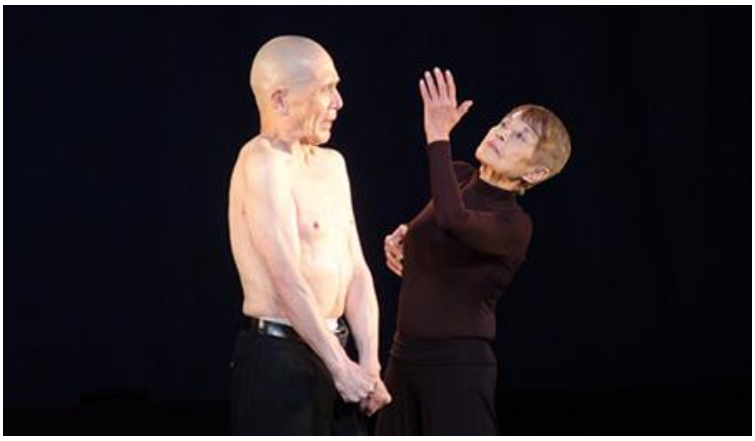


Imagem 26: Ohno Yoshito e Ohara Akiko em “Taimu Uindo”, da obra “Hana to Tori”.
Foto: Masakatsu Yazaki, 2015. Fonte: Arquivo Comunidade Yuba.

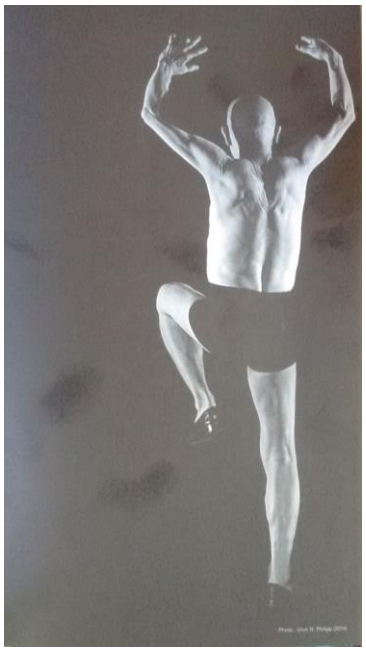


Imagem 27: Ohno Yoshito em “Taimu Uindo”, cena de “Hana to Tori”.
Foto: Uwe N. Philipp, 2014. Fonte: OHNO, 2015, p. 29.

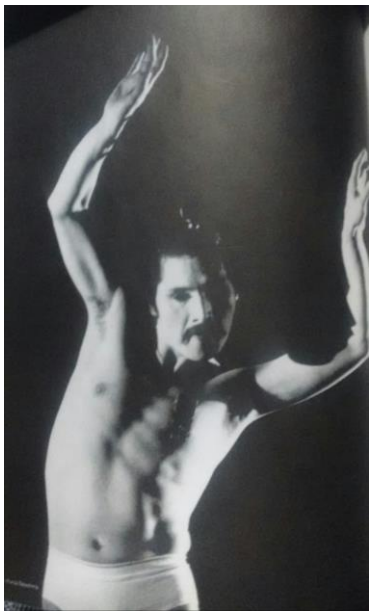
A Flor, *Hana*, e o Pássaro, *Tori*, foram qualidades que Hijikata deu à dança de Yoshito ao dirigi-lo em seu primeiro solo “Ohno Yoshito DANCE EXPERIENCE no kai” (Recital Ohno Yoshito DANCE EXPERIENCE) (imagens 28 e 29), em 1969. Suas palavras foram registradas no texto das notas do programa sob o título “Tsume no Kodoku” (爪の 孤独- Garras solitárias)[101], distribuído na estreia, em 15 de novembro, no Pequeno Auditório da Sala Kosei Nenkin, em Shinjuku, Tokyo. A experiência dessa apresentação influenciou na decisão

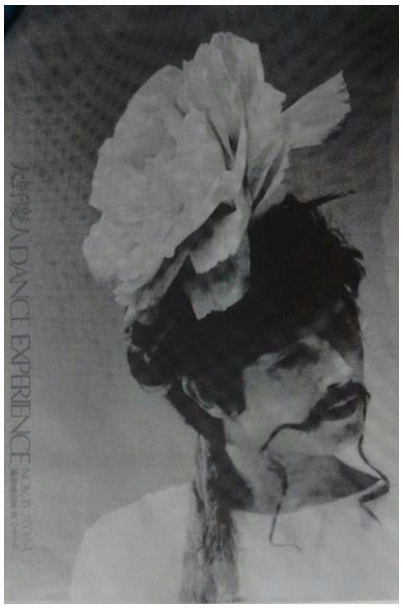
[101] Este texto foi inserido posteriormente na obra “Bibô no aozora” (美貌の青空- Lindo céu azul), publicado pela editora Chikuma Shobo, em 1987 (OHNO, 2015, p. 106).

de Yoshito em se afastar dos palcos, para onde retornou somente em 1985, com a criação de "Shikai":

> (...). Como as coisas aconteceram, no entanto, senti que essa performance, em particular, foi um fracasso no nível pessoal.
> Nos ensaios as improvisações eram bem-sucedidas, mas uma vez que entrei no palco fui agarrado por ele. Eu fiquei congelado no local. Eu havia pedido a Yasuda Sensei para me acompanhar no piano e pretendia iniciar a dança quando o piano soasse. E mesmo quando o piano soou eu não consegui me mover. Yasuda Sensei tocou o piano com toda força, como fazia em seus recitais. Eu, no entanto, tinha imaginado e esperava algo completamente diferente, que ele tocaria com mais suavidade. Então, quando ele começou a tocar vigorosamente como fazia em seus recitais, eu fiquei ainda mais hesitante. Eu senti que aquela peça estava completamente fracassada e foi o ponto para deixar de apresenta-la. Mas, para minha surpresa a revista de arte *Bijutsu Techo* elogiou a performance como sendo 'totalmente sincera'. No curso normal dos acontecimentos, um crítico comentou que se um dançarino sofresse de medo do palco, ele poderia, com a ajuda da técnica, ser capaz de se locomover. Eu, por outro lado, nem havia me mexido.
> (...). Em retrospectiva, eu percebo que foi uma experiência salutar ter experimentado esse fracasso. Pensando em toda a minha carreira, agora está claro que durante as décadas, entre vinte e trinta anos, eu era completamente louco pela dança, mas tinha perdido a noção, ao meu redor, do mundo real. Então, pensei em procurar emprego. Entrei em um negócio e mantive o que alguém poderia chamar de emprego regular pelos próximos 17 anos. (OHNO, 2015, p. 51-52)[102].

[102] "(...) As things transpired, however, I felt as though that particular performance was a flop on a personal level. At rehearsals the improvisitions went smoothly but once I got out on stage I was gripped with stage block. I was frozen to the spot. I had asked Yasuda-sensei to accompany me on piano and had intended to start dancing once the piano sounded. And even though the piano sounded I still couldn´t move. Yasuda-sensei was playing the piano quite forcefully as he did at his own recitals. I, however, had imagined and expected something completely different, that he would play more gently. So when he started to play forcefully as he did at his own recitals, I was even more floundered. I felt that piece was an outright flop and was on the point of quitting performing afterwards. But, to my surprise the critique in the art review *Bijutsu Techo* praised the performance as being 'totally candid'. In the normal course of events, the reviewer commented, were a dancer to suffer stage fright, he would with the help of technique be somehow able to move about. I, on the other hand, didn´t even more.
(…) In retrospect, I feel it was a salutary experience to have experienced such a flop. Thinking back over my entire career it is now clear that during the decade between the ages of twenty and thirty I was completely crazy about dance but I had lost a sense of the real world around me. So I then thought about seeking employment. I went into business and held down what one might call a regular job for the next seventeen years".





Imagens 28 e 29: “Ohno Yoshito DANCE EXPERIENCE no kai”.
Foto de Takashima Fumio (26), 1969. Fonte: OHNO, 2015, p. 50.
Foto de Fukase Masahisa (27), 1969. Fonte: OHNO, 2015, p. 54.

Durante esse afastamento, além de administrar uma farmácia, trabalhou como assistente pessoal da esposa do romancista Osaragi Jiro (1897-1973), a “Dama”, como Yoshito se refere a Azuma Teru (1896-1980), uma renomada atriz do teatro *shingeki*[103], a quem ajudou no estabelecimento do “Museu Memorial Osaragi Jiro”, em Yokohama (OHNO, 2015, 104). Manteve ainda contato com artistas do teatro *Kabuki*, além de fazer a preparação corporal do elenco da peça “Der Rauber Hotzenplotz” (O ladrão Hotzenplotz), dirigida por Kitabayashi Tanie (1911-2010)[104] e colaborou com o Grupo de Teatro de Tokyo e com cantores de ópera:

> Sempre que era convidado para ensinar grupos de ópera, descobria que isso, de alguma forma, complementava tudo o que havia feito e pesquisado até o momento. Tudo o que aprendi, seja de Ohno Kazuo, de pantomina, de *ballet* clássico, de *Noh* ou de S*himai* [dança], foi valioso em relação ao que ganhei com eles. (OHNO, 2015, p. 53)[105].

Contudo, em novembro de 1977, na Sala Daiichi Semei, em Tóquio, Kazuo estreou “Ra Aruhenchîna Shô” (Admirando La Argentina), sua emblemática obra-prima dirigida por Hijikata. Yoshito fez a direção de produção e atuou como sonoplasta na apresentação. Então,

---

[103] *Shingeki*, 新劇- Novo Drama, uma nova linguagem teatral japonesa que teve início no começo do século XX, influenciada pelo realismo ocidental. Levando ao palco autores clássicos como Ibsen, Shakespeare, Tchekov, Molière, Tennesse Willians, entre outros, recolocaram as mulheres nos palcos teatrais.

[104] Kitabayashi Tanie, atriz e uma das fundadoras do Teatro *Mingei*, em 1950. Ganhou vários prêmios, deixou sua voz imortalizada na personagem da avó no filme “Tonari no Totoru” (Meu vizinho Totoru), de 1988, dos Studio Ghibli.

[105] “Whenever invited to teach opera groups, I was to discover that is somehow complemented all had done and researched up until that point. Everything, I learnt, whether from Ohno Kazuo, from pantomime, from classical *ballet*, from *Noh* or from *Shimai* were all-valuable in terms of what I gained from them”.

em maio de 1980, a convite do “XIV Festival Internacional de Teatro de Nancy”, na França, Kazuo se apresentou pela primeira vez internacionalmente. Yoshito não pôde acompanhá-lo devido ao seu compromisso com a atriz Azuma Teru, que veio a falecer um dia depois desta estreia (OHNO, 2015, p. 60). No entanto, no verão do mesmo ano, a convite da Universidade de Quebec, no Canadá, pai e filho viajaram juntos e, a partir desse momento, Yoshito, cada vez mais envolvido com a obra, passou a tomar decisões criativas e selecionar as performances que seriam apresentadas pelo pai.

Mas foi devido à outra viagem, a Israel (imagem 30), e à relevante experiência pelos caminhos percorridos por Jesus Cristo[106], que Yoshito, ao propor ao pai a criação de um novo espetáculo, recebeu de volta o convite para criarem juntos: “dado que até aquele momento eu tinha passado muito tempo ao lado de Ohno Kazuo, provavelmente senti reacender o espírito de um dançarino dentro de mim” (OHNO, 2015, p. 60), surgindo, assim, o impulso para a criação de “Shikai”, dirigida por Hijikata, em 1985.

Imagem 30: Ohno Kazuo na praia do Mar Morto, em Israel.
Foto: Nourit Masson-Sekine, 1983.Fonte: OHNO; OHNO, 2004, p. 281.

A parceria entre pai e filho foi vista e acompanhada pelos públicos dos diversos países em que estiveram ao longo dos quase 30 anos em que trabalharam juntos. Em 2007, já com a saúde debilitada, Kazuo fez sua última aparição pública ao final da performance “Double Vision” (Visão dupla), apresentada por Carolyn Carlson no “Festival Kazuo Ohno” (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 129), quando - apesar de ter sido hospitalizado algumas vezes - passou a ser cuidado pela família em sua casa em Kamihoshikawa, em Yokohama (imagem 31). Nesse período, Yoshito o representou em diversos eventos e homenagens ao redor

[106] Além da viagem ao Mar Morto, onde peregrinaram pelo caminho que Cristo percorreu, visitaram o Monte Calvário, onde Ele foi crucificado e o Muro das Lamentações, podendo Ohno Kazuo realizar um profundo encontro com sua crença cristã. (OHNO, 2015, p. 60).

do mundo, principalmente com apresentações de sua obra "Kû" (Vazio), na qual dança com seu pai na figura do pequeno boneco que recebeu de presente de um aluno mexicano:

> Fiquei observando por muito tempo [o boneco], cerca de dois anos, na verdade. Fiquei impressionado com o quanto se parecia com ele. Ao examiná-lo mais de perto, descobri que meus dedos podiam se mexer enquanto tentava manipulá-lo. Aconteceu naturalmente. Ohno Kazuo começou a se mover. Foi então que pensei em tentar dançar com ele enquanto era acompanhado por música. Como eu pude ver Ohno Kazuo dançando de perto, os movimentos ganharam vida de uma maneira natural. Misteriosamente, era o boneco se mexendo por vontade própria, ao invés de ser manipulado pelos meus gestos.
> O próprio Ohno Kazuo dizia, repetidamente: 'Não só na vida, mas mesmo depois que morremos!'. Que tipo de pessoa, pensei, diria 'mesmo depois que morremos...'. Ele ansiava profundamente por isso. Porém, quando alguém morre, refleti, não é o fim de tudo. (OHNO, 2015, p. 74)[107].

Ao presenciar essa performance – em um período em que Kazuo já estava impossibilitado de sair da cama, aos 102 anos -, testemunhei a força de sua presença contida na pequena réplica que dançava suspensa pelos dedos de Yoshito, força comparável ao som que emitia quando já não se movia mais, em 2009. De forma impressionante, Kazuo dançou entre a materialidade visível do espaço cênico e a invisibilidade suscitada pela morte, anunciada na debilidade física de seu corpo (*niku)*[108] exposto ao público, por meio de fotos e vídeos em uma sala anexa. "Kû" foi apresentada em São Paulo no evento "Tokyogaqui", no Sesc Avenida Paulista, em março de 2008.

Nesta mesma ocasião, compartilhei com Yoshito um ensaio aberto do espetáculo "Onishi não pode dançar"[109], criado em agradecimento à sua generosidade durante o período em que frequentei o Kazuo Ohno Dance Studio, em Yokohama, e em homenagem ao seu pai. "Onishi não pode dançar" foi apresentado no Japão, em fevereiro de 2009. Recebi o presente de poder me despedir de Kazuo, em sua casa, em Kamihoshikawa, Yokohama.

---

[107] "I kept observing it for a long while, about two years in fact. I was strucked by how closely it resembled him. On examining it more closely I discovered that my fingers could move about in it as I tried to manipulate it. It just happened naturally. Ohno Kazuo began to move. It was then I thought to try dancing with it while being accompanied by music. As I had been able to see how Ohno Kazuo danced at close range, the movements came to life in a natural way. Mysteriously, it was more a case of the puppet moving of its own accord, rather come back to life again in the form of this puppet.
Ohno Kazuo himself would repeatedly say: 'Not only in life, but even after we die!' What kind of person, I thought, would say 'even after we die…'. He deeply craved that. But when somebody dies, I reflected, isn´t that the end of everything".

[108] Traduzo aqui corpo como *niku* (carne) ao invés de *nikutai* (corpo carnal), como traduzido anteriormente, por considerar que o corpo aqui tratado diz respeito apenas à matéria, ou invólucro, que apodrece e se decompõe após a morte.

[109] "Onishi não pode dançar" foi dirigido por Marcelo Soler e com orientação artística de Antônio Januzelli, onde atuei ao lado da atriz Juliana Monteiro. Após uma temporada em São Paulo, na Casa dona Yayá, o espetáculo se apresentou no evento "Tokyogaqui", no Sesc Campinas, em 2008. Em fevereiro de 2009, contemplado pelo "Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura do Brasil (MinC)" e pelo "Edital de Cultura e Extensão" da ECA - USP, apresentamos o espetáculo no Kazuo Ohno Dance Studio, em Yokohama, e na cidade de Kikugawa, em Shizuoka, aos funcionários da empresa Ryoden Asahi Tecnic, local onde trabalhei como emigrante (dekassegui) por nove anos.

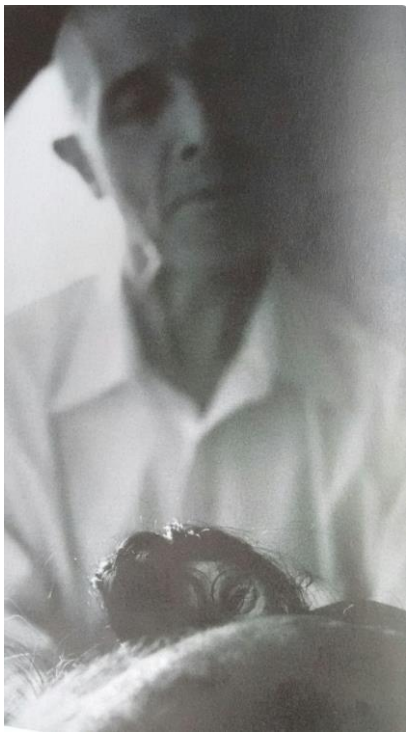


Imagem 31: Yoshito diante do leito de Kazuo, na casa da família, em Kamihoshikawa.
Foto: Seiji Tanaka, 2009. Fonte: OHNO, 2015, p. 76.

Um ano depois, em fevereiro de 2010, alguns meses antes da morte de Kazuo, Yoshito convidou a cantora e compositora britânica Antony Hegarty, líder da banda norte-americana "Antony and Johnsons"[110], para participar do concerto "Antony and the Ohnos: Tamashii no Kate" (Antony e Ohnos: Alimento para alma). Um concerto que reuniu a performance de Yoshito a outros artistas da cena contemporânea mundial, como o músico William Basinski, a performer Johanna Constantine e as canções de Antony, apresentado na Sala Sôgetsu, em Tokyo, em 2010, e em Londres no South Bank Centre, a convite do " Festival Antony´s Meltdown", em 2012. "Antony and Ohnos: Tamashii no Kate" foi realizado em São Paulo, em julho de 2015, no Sesc Vila Mariana.

Poucos meses após a morte do pai, em dezembro de 2010, em parceria com a "Wuppertal Tanztheater", companhia dirigida por Pina Bausch (1940- 2009) – falecida no ano anterior -, Yoshito dançou "Tashikana asa" (Uma manhã promissora), com os bailarinos Julie Anne e Eddie Martinez (OHNO, 2015, p. 100). Em março de 2013, após uma rápida turnê

[110] O segundo álbum da banda, liderada por Antony Hegarty (1971-), "I am a Bird Now" (Agora eu sou um pássaro), ganhou o prêmio britânico "Mercury Prize" e a melhor categoria pela Revista Mojo, em 2005. Cantora e compositora, trabalhou com Björk, Lou Reed, Bryan Ferry e como atriz do filme "Leonard Cohen: I´m your man" (Leonard Cohen: Eu sou seu homem), de Leonard Cohen. Antony considera Ohno Kazuo como seu antepassado artístico (OHNO, 2015, p. 100). Artista transgênero, que se identifica com o gênero feminino, tem como atual nome Anohni.

pelo Brasil, onde realizou workshops e apresentou “Toki no kaze” (nomeado em português: “Tempo do vento”), na cidade de Tiradentes, Minas Gerais, e na pequena sala do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), do Sesc Consolação, Yoshito retornou ao Japão e estreou, em outubro, sua obra solo “Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami” (Flor e Pássaro: uma carta para meu futuro eu), no “Festival Kazuo Ohno”, no BankART Studio NHK, em Yokohama.

Esta obra veio ao Brasil em 2015 na mesma turnê que trouxe “Antony and Ohnos: Tamashii no Kate”, apresentando-se na Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, e no Teatro Anchieta, no Sesc Consolação, em São Paulo. No intervalo da turnê, em um esforço conjunto com a bailarina Ohara Aya - filha da bailarina e coreógrafa Ohara Akiko e do artista plástico Ohara Isao (1932-1989), produzimos o encontro de Yoshito com a Comunidade Yuba (imagens 32 a 33), realizando um desejo antigo, tanto de Yoshito quanto de Ohara, de dançarem juntos no palco da Comunidade.

Imagem 32: Teatro Yuba, apresentação de “Hana to Tori”, 2015.
Foto: Masakatsu Yazaki , 09 de julho de 2015. Fonte: Arquivo Comunidade Yuba.

Imagem 33: Teatro Yuba. Foto: Ámerico Cordula, 9 de julho de 2015.
Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 33: foto tirada após o encerramento da apresentação do Balé Yuba.
Foto: Masakatsu Yazaki, 2015. Fonte: Arquivo Comunidade Yuba.

Durante seis dias - de 06 a 11 de julho -, Yoshito, sua esposa e figurinista, Ohno Etsuko, sua filha, Ono Mikako, seu sonoplasta, Koda Noriaki, e seu produtor, Mizohata Toshio, estiveram presentes na vida diária da fazenda, transitando entre o trabalho na roça e os ensaios artísticos que permeiam o cotidiano da comunidade. Essa Residência da família Ohno fez parte das comemorações dos 80 anos da Comunidade Yuba e da bailarina Ohara Akiko, possibilitando ainda a Yoshito comemorar seus 77 anos na tradicional festa junina de Yuba.

3.1. Entre o Brasil e o Japão: Flores e Pássaros

"A terra não mente, o lavrador não consegue amar a terra sem ter, ao mesmo tempo,
a pureza do verdadeiro artista"
Yuba Isamu (1906-1976)[111]

[111] Yuba Isamu é o fundador da Comunidade Yuba.

Ao sermos atravessados por uma experiência - e todos já passamos por essa situação inúmeras vezes -, a maior dificuldade é compartilharmos a profundidade do que nos tocou, sempre falível. De qualquer forma, ao presenciar Yoshito e Ohara juntos pela primeira vez no palco de Yuba (imagem 35), este foi ocupado, também, por Hijikata e Kazuo, no corpo de dois morcegos que adentravam ao espaço cênico todos as vezes que os dois bailarinos dançavam juntos. Presenciamos momentos vistos apenas por aqueles que viveram em Tokyo, entre as décadas de 1950 e 1960, e puderam assistir a parceria de Ohara com Hijikata, de Hijikata com Kazuo, e de ambos com Yoshito.

Apesar das inúmeras vezes em que estiveram no Brasil, tanto pai quanto filho, o desejo de conhecer a comunidade nunca pôde ser concretizado. Entretanto, quando contatamos Yoshito um ano antes, relatando a vontade de trazê-lo para as comemorações dos 80 anos de Ohara e da colônia, sua disponibilidade foi imediata, incluindo em sua futura turnê a Residência em Yuba, estabelecida entre as apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sem nenhum patrocínio, mas com os esforços da própria comunidade (Associação Comunidade Yuba) e os apoios da Fundação Japão, do Hotel Matsubara, da Faculdade Paulista e do Departamento Municipal de Cultura de Mirandópolis, somados à dedicação voluntária de amigos, conseguimos concretizar a Residência priorizando a troca entre os moradores de Yuba e a família Ohno. Uma apresentação gratuita de “Hana to Tori” foi compartilhada com os vizinhos e amigos da comunidade.

Além de um workshop e da apresentação do espetáculo, Yoshito realizou uma conversa, descontraída e informal, sobre sua experiência e seu olhar sobre o butoh[112] (imagem 36 e 37). Juntos celebramos a oportunidade do encontro que foi elaborado e realizado com o objetivo primeiro de estarmos entre amigos, para compartilharmos o afeto da convivência diária. Entre histórias de quem chegou ao Brasil há 80 anos ou está aqui apenas de passagem, entre a colheita na lavoura e os ensaios do balé Yuba, entre a preparação do palco e do chão de terra da plateia, entre o burburinho dos afazeres e o banho de imersão no *ofuro*, entre o silêncio e a contemplação, entre Yoshito e Ohara permeados por Kazuo e Hijikata, entre o passado e o presente: fomos atravessados por essa experiência.

[112] Esta conversa, ainda inédita, foi filmada por Masakatsu Yazaki, com tradução simultânea para o português de Kubo Lúcio, e pertence ao acervo da Comunidade Yuba, gentilmente cedida à minha pesquisa. Pretendemos, em um futuro próximo, transcrevê-la e publicá-la.

Imagem 35: Ohara Akiko, Ohno Yoshito e Ohno Kazuo, sobre os dedos do filho, no palco da Comunidade Yuba. Foto: Àmerico Cordula, 9 de julho de 2015. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 36: Yoshito durante a conversa sobre o butoh, no refeitório da comunidade. Foto: Americo Cordula, 10 de julho de 2015. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 37: Diante de mim Ohno Yoshito e ao meu lado Ohara Aya. Foto: Ámerico Cordula, 2015. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 38: Ohno Yoshito na Comunidade Yuba.
Foto: Americo Cordula, 2015. Fonte: Arquivo pessoal.

Concluímos a Residência retornando a São Paulo em uma viagem de ônibus, percorrendo os 600 km que separam a comunidade da capital. Yoshito finalizou sua turnê no Teatro Anchieta, com a apresentação de “Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami” (Flor e Pássaro: uma carta para meu futuro eu), no mesmo palco que seu pai havia estreado, no Brasil, “Admirando La Argentina”, em 1986.

Imagens 39 e 40: Terra e Céu da Comunidade Yuba.
Foto: Masakatsu Yazaki. Fonte: Arquivo Comunidade Yuba

(39): Primavera

(40): Inverno

3.2. Divino renascimento

> Um dia, de repente, Kazuo passou a usar um figurino feminino, adotando também um chapéu feminino, e começou a se maquiar. E todo mundo, assustado, perguntou a ele do que se tratava, então ele disse: 'Vou parar de representar uma flor. Eu sou uma flor. A representação sempre tem um limite. Vou passar a viver uma flor'.
>
> Ohno Yoshito, 10 de julho de 2015[113]

Quase 40 anos depois, e 30 anos para o público brasileiro, no mesmo palco do Teatro Anchieta, no Sesc Consolação, em São Paulo, renascia diante de nós a figura decadente, travestida e prostituída de "Divine", até então conhecida pela maioria dos ali presentes apenas pelas imagens gravadas, relatos ou fotografias antigas.

Ao som de Maria Callas nossos assentos foram iluminados e, aos poucos, percebemos a presença da velha figura que lentamente caminhava da entrada do teatro em nossa direção, observando-nos, até se sentar em uma poltrona da plateia e ali esperar.... "[...] Ela aparece como uma santa e um vagabundo de rua". (YOMOTA, 2017, p. 189). Repentinamente apenas sua poltrona é iluminada e, ao som de Bach, ela segue em direção ao proscênio. Em seu caminhar lento, "Divine" refaz sua trajetória de vida-morte-renascimento. Não era mais Kazuo, o ator, mas seu filho, e "Divine" estava ali, inteira, diante de nós, em seu novo corpo.

[113] Trecho transcrito da conversa com Ohno Yoshito na Comunidade Yuba, no momento em que relatava a construção de "Divinariana", de Ohno Kazuo, de 1960. Tradução de Kubo Lúcio, transcrição nossa.

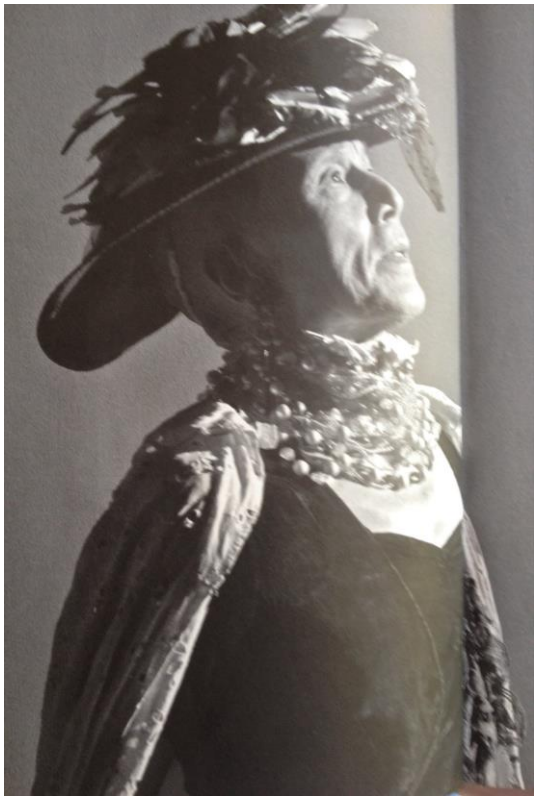


Imagem 41: “Divine” de Ohno Yoshito em “Hana to Tori”.
Foto: Nourit Masson-Sekine, 2014. Fonte: OHNO, 2015, p. 10.

Após o impacto visual, ao reconhecermos que era “Divine” abrindo a segunda parte da obra “Hana to Tori”, a identidade de Yoshito desapareceu e fomos guiados a acompanhar a trajetória da figura ali presente. Yoshito se misturou com Kazuo, prevalecendo a figura/persona travestida e decadente. Então, de espectadores nos tornamos testemunhas do que Richard Schechner nomeia de “comportamento restaurado” (SCHECHENER, 1985, p. 35). Pois não era apenas o figurino usado diversas vezes por Kazuo (imagem 44), ou um intérprete com a maquiagem emblemática do azul sobre os olhos e a pintura branca sobre sua pele (imagens 42 e 43), imitando os gestos e o desenho cênico da performance considerada uma das obras-primas do butoh. O que Yoshito nos ofereceu com sua “Admirando La Argentina” foi o renascimento de “Divine”, atravessando um percurso realizado diversas vezes por seu pai.

Imagem 42: Ohno Kazuo em “Divine” de “Admirando La Argentina”, de 1986.
Foto: Emilio Luisi. Fonte: LUISI; BOGÉA, 2002.

Imagem 43: “Divine” de Ohno Yoshito, para a Revista Vogue .
Foto: Tim Walker, 2016. Fonte: YOMOTA, 2017, p. 16.

Imagem 44: “Divine” de Ohno Kazuo. Foto: Tsukamoto Hiroaki, 1977. Fonte: OHNO, 2004, p.23.

Impactada por essa experiência e, ao mesmo tempo, intrigada pelo questionamento acerca de quais relações poderiam haver - se é que haviam -, na reconstrução fiel de uma obra de butoh dentro do contexto das artes performáticas japonesas, lancei-me ao início, ao nascimento da performance no Japão, chegando ao *kagura* e seu mito fundador, *Ame no Uzume no Mikoto*, a deusa da alegria, do amanhecer e da orgia:

> A deusa-sol, Amaterasu [114], repetidamente ofendida por seu irmão Susano-o, refugiou-se na caverna divina, levando o mundo à escuridão, à mercê dos poderes malignos da noite. ‘Por causa disto, noite constante reinou e o choro das divindades miríades foi abundante por toda parte, como moscas de verão; e surgiram todas as

[114] Na mitologia japonesa a deusa sol é feminina, diferindo de outras culturas que consideram o sol um deus masculino, como as culturas grega e egípcia, por exemplo.

> espécies de calamidades'[115]. Como consequência, as divindades miríades foram juntas à uma assembleia divina que aconteceu em um leito seco de rio (espaço tradicional para apresentações teatrais até o presente momento). Com o objetivo de retirar a deusa-sol de sua divina morada rochosa, as divindades (kami, aqui os ancestrais do povo japonês) realizaram ritos, alguns dos quais aparentemente baseados nos princípios da magia simpática[116]; como por exemplo, conduziram junto galos e os fizeram cantar como uma antecipação do amanhecer desejado. Então, prepararam um espelho de ferro e um longo fio de oito metros com 500 joias, e convocaram duas divindades para remover o osso do ombro de um cervo macho e realizar uma divinação, usando uma madeira sagrada. Elas adornaram o espaço sagrado com uma árvore desenraizada *sasaki* (*cleyera japônica*), onde penduraram colares nos ramos superiores, o espelho no meio dos galhos e panos *nikite* brancos e azuis nos galhos baixos. Neste cenário, a deusa Uzume 'com as mangas amarradas com cordão de videira celeste *pi-kagê*, com uma bandana amarrada em volta de sua cabeça com a videira celeste *ma-saki*, feixes de folhas *sasa* agarrados em suas mãos, derramou um balde ante à sagrada caverna rochosa, batendo ressonantemente sobre esta. Então, tornou-se divinamente possuída, expondo seus seios e puxando sua saia abaixo de sua genitália'. Neste momento, todas as pessoas riram juntas. [...] Amaterasu, espantada e curiosa, atraída pelo espelho, abriu a caverna e saiu; assim, a caverna foi fechada devolvendo ao mundo o sol, a fonte de luz e calor. (ORTOLANI, 1995, p. 4-5)[117].

Este mito, registrado em torno do século VIII nas mais antigas obras literárias do Japão - o "Kojiki" (Registro das Coisas Antigas) e o "Nihongi" (ou "Nihon shoki", Crônicas do Japão) -, retrata o nascimento do evento teatral japonês, estando este relacionado à

---

[115] Kojiki, p. 81. (Apud in ORTOLANI, 1995, p: 3, PHILIPPI, Princeton; Tokyo, 1969). Tradução nossa.

[116] O termo "magia simpática", de acordo com alguns estudos antropológicos, refere-se à rituais antigos onde o uso de objetos, ou ações, se assemelham ao evento, ou a pessoa, sobre a qual a influência é solicitada. Para saber mais sobre este tema ver: MAUSS, 2014, p. 47-54.

[117] "The sun-goddess Amaterasu, repeatedly offended by her brother Susa-no-wo, took refuge in the heavenly rock-cave, leaving the world in darkness, at the mercy of the evil powers of the night. 'Because of this, constant night reigned, and the cries of the myriad deities were everywhere abundant, like summer flies; and all manner of calamities arose'. As a consequence myriad deities came together in a divine assembly which met in a dry river bed (a traditional place for theatrical performances to the present time). With the aim of locking the sun goddess out of her heavenly rock dwelling, the deities (*kami*, here the ancestor of the Japanese people) performed rites, some of which apparently based on the principle of sympathetic magic; for instance, they brought together cocks and made them crow as an anticipation of the desire dawn. Then they prepared a mirror of iron and an eight-foot long string of five hundred jewels, and summoned two deities to remove the whole shoulder-bone of a male deer, and to perform a divination, using heavenly papaya wood. They adorned the sacred place with uprooted *sasaki* trees (*cleyera japonica*) on the upper branches of which they hung long strings of beads, with a mirror on the middle branches, and white and blue *nikite* cloth on the lower branches. The *nikite* perhaps symbolized the rice and fruit offerings, and later became the strips of white and colored papers still to be seen in the Shinto shrines. In this setting the goddess *Uzume* 'bound up her sleeves with a cord of heavenly *pi-kage* vine, tied around her head a headband of the heavenly *ma-saki* vine, bound together bundles of *sasa* leaves to hold in her hands, and overturning a bucket before the heavenly rock-cave, stamped resoundingly upon it. Then she became divinely possessed, exposed her breats, and pushed her skirt-band down to her genitals'. At this point the whole audience laughed together. Some interpreters propose the theory that thunderous laughter was primarily a ceremonial, ritual responseas, rather than a natural reaction to a comical 'obscene'disrobing; that is, according to the principles of sympathetic magic, the joy of having the sun restored was expressed in advance through laughter as a means of forcing the god to grant the object of the expressed joy. According to other interpreters, the very obscenity of the dance would have provoked a hearty laughter. For these scholars, the playful showing of the genitals for entertainment´s sake represents the mythical moment of birth on the theatrical event; that is, the moment when the generative function of the organs of reproduction is purposely set aside, and their 'theatrical' use for sole entertainment is discovered and celebrated. Obscenity as such become in this theory the core of the element of 'show' which gives birth to a theatrical event. Amaterasu, amazed and curious, opened the cave, stepped out attracted by the mirror, and thus gave back to the world the sun, the source of light and heat".

performance cômica e obscena da deusa Uzume: “um tesouro de informações devido à projeção de danças e ritos religiosos inseridos em sua lendária narrativa mítica”. (ORTOLANI, 1995, p. 4). A influência desse mito está ligada tanto aos ritos e cerimônias das antigas tradições dos povos do sudeste asiático - como o Xintoísmo japonês e a influência xamânica da Coreia -, como do norte da Ásia, remetendo ao mito atemporal da *miko*, versão japonesa da xamã que realiza danças eróticas em ritos e cerimônias aos deuses (*kami*), tendo como propósito trazer os mortos à vida. (ORTOLANI, 1995, p. 5-7). Desse mito primordial deriva o *kagura*, considerado sua reprodução física e o protótipo dos ritos ancestrais, dos festivais (*matsuri*) e de toda arte performática japonesa, podendo “(...) as performances *kagura* nos mostrar as características das performances tradicionais como ‘repetições sagradas’ ou ‘cópias sagradas’”. (AVERBUCH, 2008, p. 42)[118]. Realizado como um evento complexo e estruturado por várias partes, o *kagura* é dividido, de maneira geral, pelo seu início ritualístico voltado à preparação das condições exatas para a chegada do *kami*, e, posteriormente, focado em entretê-lo, assim como ao público presente.

Sendo o *kagura* definido como uma “cópia”[119] por excelência, Irit Averbuch, disseca sua estrutura não apenas a partir dos estudos de Richard Schechener sobre performance e rito, como também em comparação com a estrutura específica dos ritos japoneses, elencando duas características principais: a repetição, ou “cópia parcial”, e a parte flexível, ou imprevisível, que compõe os cantos e as danças. (AVERBUCH, 2008, p. 44). A “cópia parcial” deste rito é considerada como a parte ensaiada de uma performance. Já a parte flexível é o espaço de variações inerentes à própria natureza da performance, que no caso do *kagura* é o momento da possessão do *kami*, nomeado de “cópia de intenção”. (AVERBUCH, 2008, p. 42).

Nesse processo de “cópia”, os elementos de repetição são divididos entre tangíveis e intangíveis. Os tangíveis incluem todos os elementos da cena – vestuário, adereços, iluminação, instrumentos, objetos, etc -, sendo estes não-restaurados ou refeitos apenas raramente a cada nova performance. Somente o espaço cênico é renovado a cada apresentação, independentemente de onde ela aconteça, tornando, assim, os elementos tangíveis cópias exatas ou reproduções precisas. (AVERBUCH, 2008, p. 46). Por outro lado, os elementos intangíveis carregam possibilidades menos precisas, como no caso do aprendizado das danças

---

[118] “(...) *kagura* performances can illustrate for us characteristics of traditional performances as ‘sacred repetitions’ or ‘sacred copies’”.
[119] A palavra cópia, e suas derivações, são grafadas pelo autor entre aspas.

que requer longo tempo de prática "copiando", ou "imitando", o estilo de seus mestres, em uma transmissão corpo a corpo, como descreve Averbuch:

> A dança é mostrada e você é esperado para segui-la. Você segue, literalmente, os passos do mestre. Você pode perder o eixo quando ele gira, você pode perder o ritmo, mas você apenas se lança seguindo os passos e os gestos do mestre, mais e mais, até que você faça certo. Você segue tempo suficiente, até que o ritmo do tambor seja absorvido dentro de suas veias. Este é o *kata kara hairu* ou entrando 'através da forma'. Nesse caminho você aprende a dança não através de sua mente, mas por meio de suas pernas e estômago, seu centro do corpo. É essa, literalmente, a transmissão corpo a corpo. (AVERBUCH, 2008, p. 48)[120].

Nesse processo, a busca não é pela imitação da performance anterior, ou recém realizada, e sim por sua ideia original, valendo-se da "cópia" como uma ferramenta que faz parte do processo de aprendizado na cultura japonesa. Quando uma performance é "copiada", seja ela ritualística ou artística, a ação de reproduzi-la é para que o ato aconteça novamente. Essa qualidade é nomeada por Schechner de "comportamento restaurado" ou "comportamento duas vezes procedido". (AVERBUCH, 2008, p. 42):

> O comportamento restaurado é um comportamento vivo tratado como um diretor de cinema trata uma fita [película cinematográfica]. Estas fitas do comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas podem ser independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que as trouxeram à existência. Elas têm uma vida própria. A 'verdade' ou 'fonte' original do comportamento pode ser perdida, ignorada ou contrariada – mesmo enquanto essa verdade ou fonte está aparentemente sendo honrada ou observada. Como a fita do comportamento foi feita, encontrada ou desenvolvida, pode ser desconhecida ou ocultada; elaborada; distorcida pelo mito ou pela tradição. Realizada como um processo, usada durante o ensaio para criar um novo processo, em uma performance as tiras do comportamento não são elas mesmas um processo, mas coisas, itens, 'materiais'. O comportamento restaurado pode ser de longa duração como em alguns dramas e rituais ou de pequena duração como em alguns gestos, danças e mantras.
> O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de performance, do xamanismo e exorcismo ao transe, do ritual à estética da dança e do teatro, dos ritos de iniciação aos dramas sociais, da psicanálise ao psicodrama e à análise comportamental. De fato, o comportamento restaurado é a principal característica da performance. (...) O trabalho de restauração é realizado nos ensaios e/ou na transmissão do comportamento pelo mestre. (SCHECHNER, 1985, p. 35-36)[121].

---

[120] " The dance is shown, and you are expected to follow it. You follow literally in the steps of the master. You might loser your bearing when he spins, you might miss the tempo, but you just carry on following the master´s steps and gestures, over and over again, until you get it right. You follow enough times, until the rhythm of the drum is absorbed as it were into your veins. This is *kata kara hairu* or 'entering through form'. This way you learn the dance not through your mind, but though your legs and stomach, your body center. It is, literally, body-to-body transmission".

[121] "Restored behavior is living behavior trated as film diretor treats a strip of film. These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems (social, psychological, technological) that brought them into existence. They have a life of their own. The original 'truth' or 'source' of the behavior may be lost, ignored, or contradicted – even while this truth or source is apparently being honored and observed. How the strip of behavior was made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition. Originating as a process, used in the process of rehearsal to make a new process, a performance, the strips of behavior are not themselves process but things, items, 'material'. Restored behavior can be of long duration as in some dramas and rituals or short duration as in some gestures, dances and mantras.
Restored behavior is used in all kinds of performances from shamanism and exorcism to trance, from ritual to aesthetic dance and theater, from initiation rites to social dramas, from psychoanalys to psychodrama and

Portanto, a partir do estudo de Schechner, podemos pragmaticamente reconhecer os elementos tangíveis nessa ‘cópia’ de “Divine”, seja no figurino, na maquiagem, na iluminação e até mesmo na marcação cênica do espaço. Mas isto não seria suficiente se a ‘cópia’ de Yoshito não estivesse imbuída dos elementos intangíveis, acumulados durante as décadas ao lado de Hijikata e Kazuo. Entre a materialidade e a subjetividade desses elementos, incluo os registros imagéticos e poéticos, *butoh-fu*, construídos por Kazuo durante o processo criativo de “Admirando La Argentina”, junto a Hijikata, em 1977 (imagens 50 e 51).

Butoh-fu são os registros materiais, verbais e/ou imagéticos, oriundos de variadas fontes sensoriais, tais como: palavras, desenhos, fotografias, pinturas, recortes, lembranças, sensações, sonhos, textos, etc., iniciados por Hijikata na década de 1970 e construídos a partir da relação mestre e discípulo, ou seja, tais registros foram construídos durante os processos criativos e ultrapassam as anotações individuais, servindo ainda como mediador entre os artistas envolvidos (MORISHITA, 2015, p. 23). Kazuo construiu *butoh-fu* de seu processo, assim como outros artistas que trabalharam com Hijikata, como Waguri Yukio.

Como “radiografias cênicas”, a materialidade dessa ferramenta carrega o imaginário do criador, dando acesso às suas intenções subjetivas e a uma outra camada de qualidades inerentes à obra.

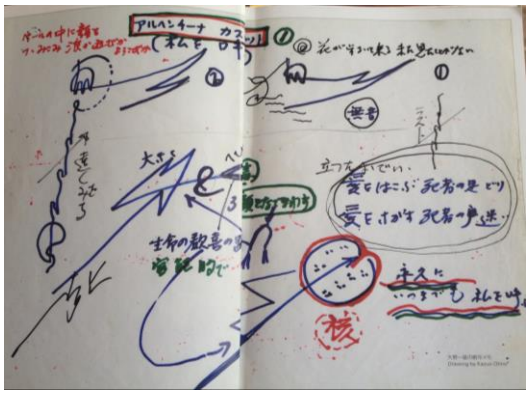


Imagem 45: *Butoh-fu* de “Admirando La Argentina”, 1977.
Fonte: KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010, p. 4-5.

transactional analysis. In fact, restored behavior is the main characteristic of performance. (…) The work of restoration is carried on in rehearsals and/or in the transmission on behavior from master to novice”.

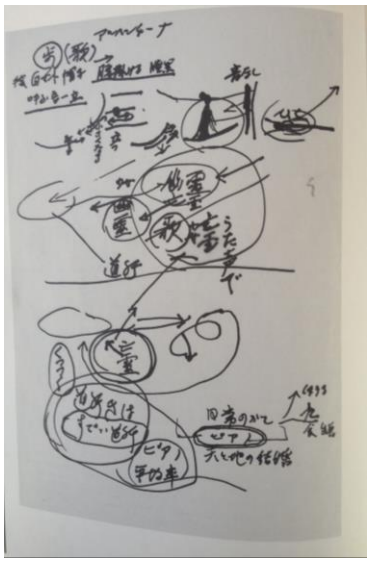


Imagem 46: *Butoh-fu* de “Admirando La Argentina”, 1977.
Fonte: OHNO; OHNO, 2004, p. 10.

Somado aos elementos intangíveis podemos incluir o termo *mushin*[122], utilizado por Kazuo e Yoshito ao falarem sobre a condução em seus trabalhos performáticos. *Mushin* é a combinação dos conceitos ideogramáticos de *Mu* - 無 (nada) e *Shin* - 心 (coração, espírito, mente), que “(...) neste contexto particular, ‘intuitivo’ ou ‘sem intenção’, aproxima-se do propósito que eles têm em mente” (OHNO; OHNO, 2004, p. 173) [123] ao realizar uma performance. Esse “estado de espírito” não deve ser confundido com uma livre improvisação, muito pelo contrário, há a consciência do que se faz, do espaço que se ocupa e de todo trabalho artesanal envolvido na realização de uma performance, estando o executor em uma profunda relação cognitiva-intuitiva, como relata Yoshito sobre o trabalho do pai:

> Enquanto ele está perfeitamente ciente do fato de que está no palco e das limitações inerentes à estrutura da performance, ele ainda assim, interage livremente com o universo criado. Sua produção criativa exemplifica um método de trabalho no qual o controle cognitivo é intimamente associado a um processo intuitivo. Eu sempre fui tocado pelo fato de que, somente quando mente e corpo interagem livremente, é que Kazuo realmente dança. Sua dança se torna sem vida assim que ele é pego pensando em como se movimentar ou é guiado pelo hábito. (OHNO, K; OHNO Y, 2004, p. 18)[124].

---

[122] *Mushin*, “como um termo estético, refere-se a uma ausência de refinamento ou elegância na expressão ou no conceito. Também às vezes significa uma tentativa positiva de ser divertido ou vulgar. No Budismo, denota uma pessoa que está livre de apegos ou desejos mundanos. Uma sincera ou inocente criança também pode ser descrita como *mushin*”. (OHNO; OHNO, 2004, p. 173).

[123] “(...) in this particular contexto, ‘intuitive’ or ‘intentionless’ come closer to the meaning they have in mind”.

[124] “While he´s perfectly aware of the fact of that he´s onstage, and of the ensuing in-built limitations of a performance´s framework, he nonetheless freely interacts with the universe he creates. His creative output exemplifies a working method in which cognitive control is closely allied with an intuitive process. I´ve often been struck by the fact that it´s only when mind and body freely interact that Kazuo truly dances. His dance becomes lifeless as soon as he´s caught up in thinking about how to move or is dictated to by habit”.

Portanto, como afirma Yomota, Yoshito, "(...) apesar de estar na rara posição histórica, por alcançar e enraizar os ensinamentos de Kazuo e Hijikata, os dois pilares divinos do butoh, [sua dança] não é uma simples questão de imitação; ao contrário, foi intimamente atraído a um butoh que uniria os dois pilares" (YOMOTA, 2017, p. 197)[125], e nos apresenta seu butoh não apenas na performance "Divine", mas na complexidade de sua obra solo "Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami".

Nesta obra, não só a trajetória artística de Yoshito está misturada à trajetória do butoh - de seu nascimento com "Kinjiki", perpassando os legados deixados por Hijikata e Kazuo, à sua irreverente criação, "Usagi" -, mas a escolha pela 'cópia' como um processo criativo. Assim, estará "Hana to Tori" apontando para onde caminha o butoh da tríade divina? Os processos de 'cópia' como continuidade e transformação, seriam capazes de consolidar o butoh no tempo e no espaço? Movida por tais questionamentos, continuo na caminhada.

(47)

(48)

Imagens 47 e 48: "Divine" de Ohno Kazuo e Ohno Yoshito, com Hijikata Tatsumi e Yasuko Ohno.
Fotos: (50) Tsukamoto Hiroaki, 1977 - (51) Tim Walker, 2016.
Fontes: (50) OHNO; OHNO, 2004, p. 140 – (51) YOMOTA, 2017, p. 15.

[125] "(...) Despite being in the rare historical position, to gain and ingrain the teachings of Kazuo and Hijikata, butoh´s two god-like pillars, it was not simple matter of imitation; rather, he was closely drawn to a butoh that would unite the two pillars".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> "Não importa quanto se conte de performances magistrais nas artes clássicas, com o tempo, elas existem apenas na imaginação". (Morishita Takashi)

Enquanto buscava concluir o último capítulo embarquei para o Japão, contemplada pela *Bolsa Himoji* do "Centro de Pesquisa de Materiais Não-Escritos" do Instituto de Estudo da Cultura Popular Japonesa da Universidade de Kanagawa, em Yokohama, de onde finalizo essa Dissertação. Nesse deslocamento vejo a mudança de perspectiva em relação à pesquisa realizada até aqui, pois, se no início olhava para ela de uma distância guiada pela memória e pela bibliografia - tentando me reportar ao outro lado do mundo -, agora me deparo com a presença de Ohno Yoshito e com todas as sensações que sua terra natal me possibilitam.

Retornar ao Kazuo Ohno Dance Studio nesse momento da pesquisa me abriu percepções mais aguçadas em relação à própria escrita realizada até aqui, levando-me a vários questionametos acerca de como finaliza-la diante das intuições que agora me atravessam. Tenho a sensação de que a jornada começaria agora....

Quando Yoshito adentrou ao Studio, amparado por sua filha Keiko, com sua mão direita afetada por uma artrite, caminhando a passos pequenos, retornou à minha lembrança a figura de seu pai, Ohno Kazuo, durante o período em que frequentei o Studio, em 2003, quando Kazuo já não dançava mais sozinho e estava sempre amparado por Yoshito. Comovida pelo reencontro, apesar de ter consciência da passagem do tempo biológico que nos acompanha implacavelmente, foram os olhos do Mestre, vivos como o de um garoto, que me acolheram de volta aquele espaço, reafirmando a escolha em acompanhar seus passos e seu olhar sobre o butoh: a realidade da vida diária e a dança de Yoshito são matérias que não se separam, sua criação carrega a integridade do homem que é, pois não há dicotomia entre o homem que cria e a obra que o liga ao outro, o publico, tornando-a arte. Essa coerência é, ainda, fundamental para seu trabalho de transmissão e compartilhamento do butoh, que realiza semanalmente em seus workshops no Kazuo Ohno Dance Studio.

Yoshito compartilha sua experiência e conduz seus encontros a partir de temas que lhe são caros: os ensinamentos de Hijikata e de Kazuo, os elementos da natureza, obras e impressões que o tocaram, antigas ou recentes, e a realidade que o cerca no momento do encontro, seja ela a guerra no Oriente Médio, a tragédia em Fukushima ou o vento frio que toca a janela da sala. Então, se Yoshito não tivesse a qualidade de manter juntos, o homem e o artista, não sendo o butoh uma expressão pautada em conceitos, sejam eles filisóficos antropológicos, religiosos, etc, e com bases tão poéticas e efêmeras (considerando ainda que o

butoh é uma expressão nova, se comparado às outras artes performáticas tradicionais japonesas), talvez pudesse ser dado a ele qualquer sentido.

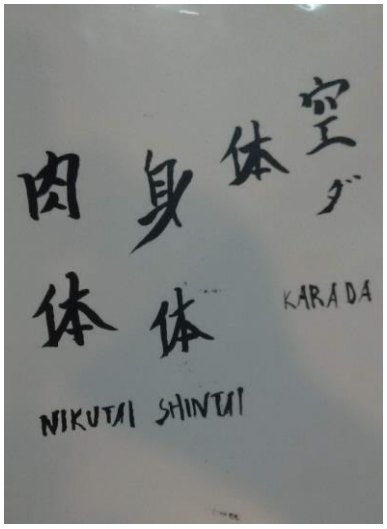
"Conceituar o butoh ainda é muito cedo", como afirma o professor Morishita Takashi, responsável pelo acervo do "Arquivo Hijikata Tatsumi" do Centro de Artes da Universidade de Keio, em Tokyo, com quem encerrei minha pesquisa, aqui no Japão.

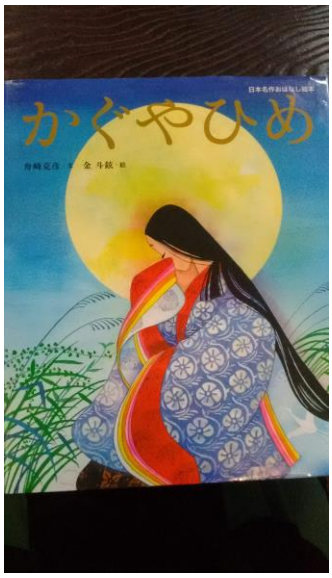
O Arquivo do Centro de Artes tem como objetivo o estudo crítico dos materiais deixados por Hijikata. Entre os vídeos das performances, fotografias, figurinos, livros e artigos, Morishita Takashi desenvolve uma pesquisa sobre os registros escritos deixados por Hijikata, principalmente as anotações de criações – *butoh-fu* – tanto de Hijikata quanto de alguns parceiros que foram dirigidos por ele. Morishita considera a importância dos *butoh-fu*, mas deixando claro que foram construídos em uma relação de parceria entre mestre e discípulo, não fazendo sentido analisa-los como "roteiro" independente. Afirma ainda que este trabalho de análise está apenas começando, que muito há para se pesquisar antes de definir, por exemplo, o que foi o butoh de Hijikata.

Diante das inquietações de Morishita Takashi, que ainda se surpreende ao analisar um texto ou trecho de conversa informal de Hijikata sobre determinada performance, movendo-o a continuar neste trabalho, praticamente, "arqueológico", dissipei minha ansiedade e minha frustração por não ter conseguido ir além de um levantamento bibliográfico sobre a trajetória de Ohno Yoshito.

Encerro esta primeira etapa da pesquisa com novas referências bibliográficas e com novas parcerias que me guiarão, junto com os antigos parceiros, na continuidade dessa longa jornada.

A última dança: workshop com Ohno Yoshito realizado no dia 03 de Fevereiro de 2019.





Imagens: 49, 50 e 51. (Fonte: arquivo pessoal)

"Hijikata usava várias palavras para falar do corpo: *karada*, *niku*, *nikutai*, *shintai*.
Aruite! Ande! Hijikata dizia da importância de se caminhar, sempre, caminhar.
Kûkan, o espaço pode ser grande ou bem pequeno e faz parte da existência.
Somos essência e existência e os dois são mutáveis. Nossas emoções fazem parte da essência.
Kazuo criou por muito tempo neste espaço.
Como dançar as emoções que este espaço carrega?"

"Gunji Masakatsu dizia que podemos
ver com muitos olhos. É como a pintura de Hokusai, posso ver o *Fujisan* ao longe
ou ver o barquinho, aqui bem perto, entre as ondas".

"Kaguyahime é uma história muito antiga do Japão.
Uma criança que nasceu dentro do broto do bambu.
Deixe o bambu seu ser professor.
A princesa *Kaguya* cresceu e voltou à Lua, sua terra natal."

"Existem crianças que não comem,
que morrem de fome.
Vamos dançar o silêncio.
Onde está o silêncio ?"

"'Kazuo sempre dizia: é preciso cuidar bem da vida". (Ohno Yoshito)

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas:

Livros, Monografias e Teses

AVERBUCH, Irit. Body-to-body transmission: the copying tradition of Kagura. In: COX, Rupert (Org.). **The Culture of Copying in Japan**: critical and historical perspectives. London; New York: Routledge, 2008, p. 42-59.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: Veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAIRD, Bruce. **Hijikata Tatsumi and Butoh**: dancing in a pool of gray grifts. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. **A Erótica Japonesa na Pintura e na Escritura dos Séculos XVII a XIX**. São Paulo: Edusp, 2017.

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

GARAUDY, Roger (1913-2012). **Dançar a vida**. Prefácio de Maurice Béjart; tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami**: cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva; Fundação Japão; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

_____. **Kyogen**: o teatro cômico do Japão. Prefácio de Sábato Magaldi e fotografia de Shinji Aoki. São Paulo: Massao Ohno Editor; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. Ilustrações de Rachel Zuanon. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

HAVENS, Thomas R. H. **Artist and Patron in Postwar Japan**: Dance, Music, Theater, and the Visual Arts, 1955-1980. Princeton: Princeton University Press, 1982.

KANZAWA, Lucille. **Yuba**. São Paulo: Terra Virgem, 2010.

KATÔ, Shuichi (1919-2008). **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. Tradução Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAZUO OHNO DANCE STUDIO. **Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata in the 1960s.** Translated by John Barret. Yokohama: BankART1929, 2005.

_____. **Kazuo Ohno Chronicle of a Lifetime 1906-2010**. Translated by John Barret and Andre Principe. Shinagawa, Tokyo: Canta Co.Ltda, 2010.

KEENE, Donald**. Dawn to the West – Japanese Literature of the Modern Era**: Poetry, Drama, Criticism. A History of Japanese Literature, Volume 4, with a new preface by the author/Donald Keene. New York: Columbia University Press, 1999.

KUSANO, Darci. **Os Teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.

_____. **O que é o Teatro Nô**. Capa e Ilustração de Takahashi Fukushima, Recomendação editorial de Décio Pignatari, Revisão de Elvira da Rocha e José W.S. Moraes. São Paulo: editora Brasiliense, 1984.

LUISI, Emidio, BOGÉA, Inês. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MOLASKY, Michael S. **The America Occupation of Japan and Okinawa**: Literature and memory. London and New York: Routledge, 1999.

MORISHITA, Takeshi. Hijikata Tatsumi´s Notational Butoh: An Innovation Method for Butoh Creation. Tokyo: Keio University Art Center. 2015.

OHNO, Kazuo (1906-2010); OHNO, Yoshito. **Kazuo Ohno's world from without and within**. Introduction by Toshio Mizohata: Translated by John Barrett. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

_____. Treino e (m) poema. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OHNO, Yoshito. **Butoh: A Way of Life**. Translated by John Barret. Shinagawa, Tôkyô: Canta Co.Ltda, 2015.

_____. **Tamashii no kate**. Filmart-sha, Tokyo, 1999, p. 147-151.

ORTOLANI, Benito. **The Japanese Theatre**: from shamanistic ritual to contemporary pluralism. Revised Edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Antropology**. Foreword by the Victor Turner. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TAKAHASHI, Kazuko. **Kazuo Ohno´s Dance Training and Pedagogical Methods at Soshin Girl´s School, Yokohama**. Translated by John Barret. 2012. 63f. Monografia – Faculty of Education and Human Sciences, Yokohama National University, Yokohama, Japan, april, 2012.

TOEPFER, Karl E. **Empire of Ecstasy:** Nudity and Movement in German Body Culture, 1919-1935. Berkeley: University of California Press, 1997.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições. 2018.

VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. **Butoh**: Shades of Darkness. Tokyo: Shufunotomo Co., 1988.

YOMOTA, Inuhiko. **Portrait of Ôno Yoshito**. Translation of the John K. Gillespie. Tokyo: Canta Co. Ltd. 2017.

Artigos/Revistas/Jornais/Periódicos/Websites

ALVES FILHO, Manuel. A musicalização do corpo. **Jornal da Unicamp**, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 7-13 agos. 2006, p. 12. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju332pg12.pdf >. Acesso em: 30 abr. 2016.

BONDÍA, Jorge Larosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, p. 20-28. Barcelona: Universidade de Barcelo; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002.

CENTONZE, Katja. Bodies Shifting from Hijikata´s *Nikutai* to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality. In: **Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butô. Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition**. Venezia: Cafoscarina, 2010, p. 111-141.

_____. Hijikata Tatsumi´s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death. In: **Death and Desire in Contemporary Japan:** Representing, Practicing, Performing. Edited by Andrea De Antoni and Massimo Raveri. Venezia: Edizioni Ca´Foscari, 2017, p. 203-231.

CHIBA, Yoko. Sada Yacco and Kawakami: Performers of Japonisme. **Modern Drama**, vol 35, nº 1, Spring, Unuversity of Toronto Press, 1992, p. 35-53. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/499390/pdf >. Acesso em: 21 jun. 2017.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. Cenas de Assalto Sexual: Um Estudo de Caso em Kokusai. In: **Revista Estudos Japoneses**, n.28. p. 265-274. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

ESTEY, Judy. Adolph Bolm (1884-1951)/100 Dance Treasures. **Dance Heritage Coalition**, New York/Washington D.C., 2012, p.1-2. Disponível em: <http://www.danceheritage.org/treasures/bolm_essay_estey.pdf>. Acesso em: 07 març. 2017.

FUKUSHIMA, Yoshida. Asakusa Opera. **The Routledge Encyclopedia of Modernism**, mai. 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/asakusa-opera>. Acesso em 01 mai. 2017. DOI: 10.4324/9781135000356-REM255-1.

GUNJI, Masakatsu. Nobiru to kagamu (Extension and Bending). In: **Gunji Masakatsu santei shû** – Gen´yô no michi. Tokyo: Hakusuisha, 3, 1991, p.79-86.

_____. Butoh to kinki. In: **Gendaisha techô**. Tokyo: Hakusuisha, 1985, p. 86-89.

HECHT, Tom. Ruth St. Denis (1879-1968) America's Divine Dancer**. Dance Heritage Coalition**, New York/Washington D.C., 2012, p.1-3. Disponível em: <http://www.danceheritage.org/treasures/stdenis_essay_hecht.pdf >. Acesso em: 07 març. 2017.

HIJIKATA, Tatsumi. Inner Material/Material (1960) In: **The Drama Review**, vol 44, Spring, New York: Massachusetts Institute technology-MIT, 2000, p. 34-42).

_____. The Prision (1961) In: **The Drama Review**, vol 44, Spring, New York: Massachusetts Institute Tecnology-MIT, 2000, p: 43-49.

JÔDO SHINSHÛ. Disponível em:<http://www.japanese-buddhism.com/jodo-shinshu.html>, Acesso em: 30 abr 2017.

KUSANO, Darci. Íntima relação com o sol. Resenha publicada na **Revista Cult**. Edição 80, São Paulo: Editora Bregantini, 2004. Disponível em:<https://revistacult.uol.com.br/home/?s=darci+kusano>. Acesso em 10 jun. 2017.

KAZUOOHNODANCESTUDIO. Site oficial do Kazuo Ohno Dance Studio. Yokohama, Japão. Disponível em: < http://www.kazuoohnodancestudio.com/english/kazuo/>. Acesso em 17 fev. 2017.

KURIHARA, Nanako. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh-Introduction. In: The Drama Review, vol. 44, Spring. New York: Massachusetts Institute Tecnology-MIT, 2000, p: 12-28.

MISHIMA, Yukio. **The Fearfully Disturbing Modern Dream - 'Forbidden Colors'**. In Geijutsu shinchô, 9-1959, in Vol. 31 of Shinchô´s Mishima Yukio senshû, 2005.

MILITARY HISTORY OF JAPAN. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Military_history_of_Japan> Acesso em 10 jul. 2017.

NPO DANCE ARCHIVE NETWORK. Dirigido por Toshio Mizohata, criado em fev. 2017. Shinagawa, Tokyo. Disponível em: http://www.dance-archive.net/ . Acesso em 17 de fev. 2017.

NUNES, Gabriel P. A contribuição do Bushidô de Nitobe na criação do Estado Moderno Japonês. **Revista Eletrônica Kinesis**, vol. IV, nº 7, Marília: Unesp, 2012, p. 17-34. Disponível em:<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/gabrielpintonunes17-34.pdf > Acesso em 08 jul.2017.

OGAWA, Felicia Megumi. Universo, o Espaço Cênico do Butoh. In: Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, 8, 1997, São Paulo. **Anais do VIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 81-85.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. A dança-Teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch.; Tradução Ciane Fernandes. **Revista Digital Art&**, Ano II, Número 01, abr. 2004, ISSN1806-2962. Disponível em <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/03.htm> Acesso em 03 mar. 2017.

PERETTA, Éden. Memórias e políticas do "corpo de carne" no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata1. In: CONGRESSO DA ABRACE (Associação Brasileira de Graduação em Artes Cênicas), 7, 2012, Università di Bologna e Universidade Federal de Ouro Preto. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre: 2012.

SHIBA, Mariko. **Modern Dance in Japan**: The Influence of the Western Culture and What Japan Created on Its Own. Kobe University Repository: Kernel, 2006, p.117-125. Disponível em:< https://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81002873> Acesso em: 22 jun. 2017.

SHIBUSAWA, Tatsuhiko (1928-1987). Hadaka no geijutsu (The Naked Artist), **in Nihon geijutsuron shûsei** (On Theories of Japanese Art), Kawade bunko, 2009.

_____. Hijikata Tatsumi ni tsuite. In: **Tatsumi Hijikata, Yameru maihime**. Tokyo: Hakusuisha, 1992, p. 223-232.

TEN THOUSAND THINGS. **Mainichi: Legacy of 1960 anti-security treaty movement still remains**. 15 de Jun. 2010, Kyoto. Disponível em: <http://tenthousandthingsfromkyoto.blogspot.com> Acesso em: 15 out. 2018.

YOSHIDA, Yukihiko. Modernity in Japanese Dance: The Dawn of Western Dance. **Research Gate**, jul. 2010a, p.1-6. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Yukihiko_Yoshida>. Acesso em: 03 fev. 2016.

_____. (2010b) In Memory of Butoh Legend Kazuo Ohno**. Association of Asia Pacific Performing Arts Centers – AAPPAC**, Singapure, jul.-set. 201, p. 70-73. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Yukihiko_Yoshida>. Acesso em: 06 fev. 2016.

_____. Lee Tsia-oe and Baku Ishii before 1945: Comparing the origin of modern dance in Taiwan and Japan. **Pan-Asian Journal of Sports & Physical Education**, China, set. 2011, p. 56-64. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Yukihiko_Yoshida>. Acesso em: 05 dez. 2016.

WATANABE, Yohko; MORISHITA Takeshi; HENSBERGEN, van Rosa. In: Exploring Japanese Avant-garde Art Trough Butoh Dance. Online Course of Keio University, Tokyo, started September 24-2018, for 4 consecutive weeks, 2018. Disponível em: <https://www.futurelearn.com/courses/japanese-avant-garde-art-butoh >. Acesso em: 24 set. 2018.

Videografia

AN INTERVIEW with Kazuo Ohno. Produced by NHK Television. 1 DVD (108 minutes). Tokyo-Japan. 2006.

FLOWERBIRD- Butoh: A Way of Life – Yoshito Ohno Dance Videology. Produced and published by Canta Co.Ltda in collaboration with Kazuo Ohno Dance Studio, Eikok Hosoe, BankART1929 and PROD.ART.BR. Yokohama, Japan, 2015.1 DVD (85 minutes and additional footage: 14 minutos), NTSC, color, original language: Japanese.

OHARA, Akiko. **[sem título]**. Tradução e transcrição de João PedroTuccori Pupo. Entrevista gravada em áudio com Ohara Akiko sobre sua relação com Hijikata Tatsumi, inédita, arquivo pessoal da pesquisadora. Mirandópolis: Comunidade Yuba, 13 jul. 2016, (1h), linguagem original: japonês.

KAZUO OHNO. Produced by Quest. 1 VHS (64 minutes), Tokyo- Japan, 1999.

KAZUO OHNO: Beauty and Strength. Dance Videology *(1965-2000)*. Produced by NHK Television, Tôkyô, Japan, 2000. 1 DVD (110 minutes), NTSC, color, MPEG-2, original language: Japanese.

KAZUO OHNO Dance Studio. Produced by Ayaka Kumazawa. 1 VHS (50 minutes). Yokohama-Japan. 2004

KAZUO OHNO in Conversation at 86. Dance Videology and Kazuo Ohno photo album. Produced by Canta Co Ltda in collaboration with Kazuo Ohno Dance Studio, NHK Television, Centre Pompidou- France and Dipartimento di Musica e Spettacollo dell' Università di Bologna-Italia. Japan: 2006. 1 DVD (118 minutes), NTSC, color, original language: Japanese.

OHNO KAZUO by Ikegami Naoya (1977-1999). Produced by ArtSupply Corporation; Supervised by Yoshito Ohno and Nario Goda; Co- operation Ohno Kazuo Butho Lab., 1 CD-ROM, 1 photo album, (32minutes). Tokyo- Japan, 1999.

OHNO, Yoshito. Workshop de butoh no Kazuo Ohno Dance Studio, inédita, arquivo pessoal, Yokohama, Japão, 2000, 1 fita VHS (50 minutos), colorida, língua original: japonês.

_____. **[sem título]**. Tradução de Lúcio Kubo. Entrevista gravada para o acervo da Associação Comunidade Yuba, inédita, arquivo pessoal. Mirandópolis: Comunidade Yuba, 10 jul. 2015, (1h e 15 minutos), bilíngue: japonês/português.

"O, KIND God!" e Venezia, Settembre 1999. Dance Videology. Produced by Toshio Mizohata in cooperation with Kazuo Ohno Dance Studio, La Biennale di Venezia, RaiSat S.P.A. and NHK Television. Japan, 1999, 1 DVD (86 minutos), NTSC, color and mono, original language: Japanese.