

BUTÔ(S) NA AMÉRICA LATINA: UMA REFLEXÃO CRÍTICA

CHRISTINE GREINER

Professora-doutora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP. Ensinava no curso de graduação em Artes do Corpo e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. Foi bolsista da Fundação Japão em 1995 e 2002, pesquisadora visitante do Centro Nichibunken em 2005 e da Universidade Rikkyo em 2010. Atualmente finaliza o livro “Leituras do Corpo no Japão”, com apoio da bolsa de produtividade científica do CNPq. É autora de diversos livros e artigos publicados no Brasil e no exterior.

RESUMO:

O que se entende por dança butô hoje, guarda poucos vestígios das questões que mobilizaram este movimento artístico, quando foi concebido na década de 1950 em Tóquio. O estereótipo dos dançarinos pintados de branco, retorcendo-se em ritmo lento, é um pequeníssimo fragmento de uma história que hoje encontra-se dispersa em filmes, fotografias e na imaginação de alguns artistas. Butô tem se tornado, cada vez mais, um fenômeno midiático: dos videoclips de pop stars como Madonna aos filmes de terror produzidos no Japão e nos Estados Unidos. Este artigo é uma reflexão sobre essas mudanças, desde a sua concepção até a diáspora pelo ocidente, com ênfase na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE:

Butô, corpo, arte contemporânea.

Entre os artistas que tem propagado butô pelo mundo ocidental, há uma minoria que testemunhou o começo do movimento e um grande número de admiradores que reinventaram o butô segundo suas próprias necessidades e convicções. É cada vez mais difícil encontrar um treinamento de butô que siga uma metodologia sistematizada como o *butô-fu*, proposto pelo principal mentor deste movimento, Hijikata Tatsumi (1928-1986). O que está disponível no mercado são residências de poucos meses, módulos de duas ou três semanas ou workshops de um único dia. O que é ensinado nessas ocasiões parte normalmente de improvisações, exercícios de autoconhecimento e sensibilização com pinceladas de “princípios da cultura japonesa”.

No caso específico da América Latina, concebeu-se a partir de 1986 -- quando Ohno Kazuo se apresentou no Brasil e na Argentina -- uma versão melodramática do butô. Isso se deu com o incentivo de dançarinos que foram impactados pela presença carismática do próprio Ohno. Entre eles, há um número razoável de coreógrafos que são japoneses e imigraram para a Europa (quase sempre Alemanha ou França) e para as Américas (Estados Unidos, Canadá e México). Como são de uma geração mais jovem, a maioria nunca estudou com Hijikata e conheceu Ohno de passagem pelo Japão ou, até mesmo em visita a outros países. Assim como os novos “mestres ocidentais”, o ponto de partida para esses “mestres japoneses” gira em torno das imagens do butô e da transmissão oral de ensinamentos, a partir de referências pessoais.

Com o passar dos anos, o desconhecimento das questões que mobilizaram os artistas da primeira geração, teve consequências nos modos de lidar com a técnica. Na cultura japonesa, como explicou Yuasa Yasuo (1987), desde os primórdios dos estudos do corpo e da arte na Ásia, há uma ênfase no reconhecimento de que as ideias nunca estiveram apartadas do corpo, sendo constituídas a partir dele, ou seja, de laboratórios específicos de criação e treinamentos. A artisticidade sempre esteve conectada de maneira íntima com o treinamento. Isso valia para a poesia waka, para o nô, para os arranjos florais ikebana e também para o butô. Se inexistente um treinamento, a concepção das experiências passa a transitar por uma zona perigosa de imprecisão.¹

Não se trata de uma busca às origens ou de algum tipo de fidelidade à uma essência primordial. O deslocamento de questões e treinamentos dos contextos onde foram constituídos para outras redes, sempre foi fundamental para o butô, uma vez que esse nomadismo já fazia parte do seu projeto inicial, migrando de corpo para corpo, de experiência para experiência e entre diferentes mídias (cinema, fotografia, literatura, etc). Nesse sentido, a metamorfose não pode, nem deve ser vista de forma pejorativa. No entanto, há dois aspectos que merecem atenção. Em primeiro lugar, para que as novas experiências tenham alguma familiaridade entre si, compartilhando o fato de serem experiências de *butô* (e não de balé ou hip hop), é preciso que haja uma metodologia de criação minimamente compartilhada (*butô* é uma técnica²) e que esta seja acionada por questões que desafiam a natureza orgânica do corpo e as individualidades. Isso porque, com o passar do tempo surgiram diferentes possibilidades de treinamentos,

¹ A indissociabilidade entre teoria e prática (concepção e treinamento) sempre foi destacada na cultura japonesa, especialmente no que se refere às manifestações artísticas e às artes marciais.

² Há experiências (supostamente de *butô*) que alegam que se trata de uma anti-técnica, no entanto, se compreendermos a conexão pensamento-treinamento da forma como foi proposta por Yuasa e que fundamenta o entendimento de arte e corpo no Japão, esse argumento não faz o menor sentido. *Butô* foi concebido como uma técnica com habilidade cognitiva para disponibilizar o corpo para testar diferentes estados e percepções.

não necessariamente voltados aos métodos iniciais desenvolvidos por Hijikata e Ohno. Um bom exemplo é o da metodologia de Tanaka Min que sempre seguiu um caminho próprio, mas não deixou de compartilhar questões fundamentais com Hijikata. Em segundo lugar, para que mantenham a vitalidade, as experiências de butô não podem ser decalques de um modelo padronizado. O que é atraente para os cliques de Madonna, torna-se absolutamente nocivo para experiências artísticas uma vez que paralisa os processos de criação e anestesia as principais questões.

Trata-se de uma discussão do tempo. Ao colar imagens formuladas ao final do processo, perde-se a complexidade constituída durante a pesquisa. Embora no início do movimento butô, não houvesse uma sistematização clara do treinamento, no final dos anos 1960 e começo dos 1970, Hijikata começou a elaborar a sua metodologia para ensinar novos artistas. Sem ela, não seria possível ensinar ou criar para um grupo e isso era particularmente importante neste momento porque Hijikata estava decidido a deixar os palcos.

É justamente nesse aspecto que a história do butô começou a se diversificar abrindo novos caminhos. A maioria das experiências norteadas por artistas (que pouco ou nada conhecem das questões iniciais do butô e dos treinamentos para criação), está amparada nos “produtos” do butô e não no processo perceptivo que havia gerado as pesquisas mais potentes.

Os pontos de partida mais populares foram: (1) modelos estereotipados que se estabeleceram no processo de replicação no ocidente, (2) clichês abstratos e herméticos que atravessaram os discursos, podendo significar qualquer coisa uma vez proferidos por supostos mestres e gurus; (3) e experiências melodramáticas que camuflaram toda inquietação política e filosófica em prol de um forte apelo emocional.

RETROCEDENDO AOS ANOS 1950

Hijikata Tatsumi, cujo nome verdadeiro era Yoneyama Kunio, nasceu a 9 de março de 1928 no bairro de Asahikawa, em Akita, uma região extremamente fria localizada no nordeste do Japão. Embora a vida fosse bem difícil para os moradores do lugar, a família de Hijikata vivia com relativo conforto. O pai tinha um restaurante de soba além de criar bichos da seda e hospedar estudantes em casa. Alcólatra violento, costumava bater na família o que colaborou para a mudança definitiva de Hijikata para Tóquio em 1952, de onde nunca mais saiu até sua morte em 1986 -- com exceção de pequenas e esporádicas viagens domésticas.

Os dados biográficos de Hijikata são controversos e de difícil verificação. Ele mesmo não gostava de muitas explicações e muito menos de justificativas. O livro que escreveu antes de morrer (*Yameru Maihime, A Dançarina Doente*) está mais para uma escrita performativa ativada por percepções e fragmentos de lembranças, do que para uma autobiografia ou livro de memórias.

Um de seus grandes amigos, o crítico e cineasta Donald Richie (2000), conta que durante a cerimônia de homenagem, logo após a sua morte, reuniram-se acadêmicos para comentar o seu legado, mas o próprio Richie só conseguia lembrar de Hijikata distraído o grupo de crian-

ças que fizeram parte de seu filme *Jogos de Guerra*, e depois agachado de cócoras, como gostava de ficar, durante horas apenas vendo a vida passar. Hijikata era conhecido por esta “displícência” e pela peculiaridade do seu humor. Foi assim que organizou sua curiosa metodologia de pesquisa desenvolvida em grande parte em conversas nos bares do Shinjuku (especialmente nos arredores do Golden Gai) com os companheiros de copo (escritores como Mishima Yukio, tradutores como Shibusawa Tatsuhiko, filósofos como Uno Kuniichi, entre tantos outros).

Os seus principais discípulos resistiram a divulgar informações sobre o seu treinamento e a sua vida pessoal. Talvez quisessem preservar algumas lembranças mais controversas. Ao mudar-se para Tóquio, Hijikata aceitou vários trabalhos e, segundo as pesquisas de um de seus biógrafos Stephen Barber (2010), é provável que tenha estado algumas vezes na prisão.

Entre a segunda metade dos anos 1940 e o começo dos 1950, Tóquio estava ocupada pelas forças estadunidenses. Viver sem dinheiro nesta época, significava dividir o espaço com alcoólatras, drogados e criminosos. É apenas na segunda metade dos anos 1950 que Hijikata consegue se envolver com a comunidade artística e começa a aparecer em espetáculos de dança criados por Oikawa Hironobu e Ando Mitsuko que era dona de uma academia de dança bastante famosa na época. Foi justamente em sua academia que Hijikata conheceu Ohno Kazuo e seu filho Yoshito, parceiros importantes dos primórdios da experiência *butô*. Também fazia parte do grupo, Ohara Akiko, uma jovem dançarina que participou dos primeiros experimentos antes de mudar para o Brasil, onde vive há quase cinco décadas na comunidade Yuba.

Em 1956, Hijikata conheceu o estúdio *Asbestos* da coreógrafa Motofuji Akiko, que na época vivia com seu marido Nobutoshi Tsuda, um artista com quem Hijikata colaborou e que, segundo a crítica de dança Kuniyoshi Kazuko, foi quem começou, de fato, a formulação de uma dança das trevas (como ficaria conhecido mais tarde o *ankoku butô*). Segundo Barber (op.cit.), o *Asbestos* era financiado pelo pai de Motofuji, um magnata da indústria de amianto (por isso o espaço chamava-se *asbestos* que significa amianto). Quando Hijikata e Motofuji começaram a viver juntos, este passou a ser o estúdio de Hijikata e só foi desativado pouco antes da morte da própria Motofuji em outubro de 2003. Até esse momento, contou com uma história bastante agitada sendo utilizado como sala de cinema, sala de ensaio, clube noturno (Bar Gibbon) e teatro.

A performance inaugural do *butô* data de 1959 e chamou-se *Kinjiki* (Cores Proibidas). O pesquisador Bruce Baird (2012) fez um levantamento minucioso sobre esta obra reunindo fotografias, entrevistas e fragmentos de textos que descrevem a experiência. Embora essas lembranças e depoimentos sejam, algumas vezes, contraditórias, ao que tudo indica ela foi concebida por Hijikata a partir do romance homônimo de Mishima Yukio e dos escritos de Jean Genet, e considerada pela maioria da plateia como “perigosa e nada artística”.

Outro grande artista francês que impactou de maneira fundamental o *butô* foi Antonin Artaud. Um dos primeiros a se interessar por sua obra havia sido o coreógrafo Oikawa Hironobu que visitara Paris para estudar mímica. Oikawa dirigia uma companhia chamada *Arutokan* (Casa de Artaud), com a qual Hijikata havia colaborado. Até 1965, *O teatro e seu duplo* não havia sido publicado em japonês, mas o tradutor da obra de Marquês de Sade, Shibusawa Tatsuhito, já havia lido e publicado vários ensaios comentando seus textos e poemas. Assim como Mishima, Shibusawa apresentou muitos autores importantes a Hijikata, como Georges Bataille,

Henri Michaux e Hans Bellmer. Da obra de Artaud, chamava-lhe particular atenção o personagem Heliogábalo de 1933. A parte final do solo de Hijikata *A Revolta da Carne* foi inspirada por ele; e em 1972 Hijikata escreveu um pequeno ensaio chamado *As pantufas de Artaud*.³

Pode-se considerar que Hijikata colaborou para o colapso epistemológico que marcou a experimentação do corpo japonês durante as décadas posteriores à II Grande Guerra. Não fazia mais sentido subjugar-se às referências de corpo nacional ou corpo do imperador, que haviam marcado a tradição japonesa desde o período Yamato (300-710). Sem hegemonia ideológica e abrigado por cidades em ruínas, o ideal de corpo nacional no Japão estava, definitivamente, ameaçado.

Por isso, é importante perceber que o *ankoku butô* não foi uma experiência isolada, contando com a cumplicidade de outros eventos conhecidos como o teatro *angura* (do inglês, *underground*), a arte de obsessão, o movimento *anforumeru* (do francês, *informelle*), as ações performáticas dos grupos Gutai e Mono-ha (A Escola das Coisas), entre tantos outros eventos e experiências, por vezes, inomeáveis.

A partir da sintonia com Artaud, o corpo que dança *butô* foi sempre processo inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise. Ele implode a individualidade privilegiando a singularidade. Isso porque, recusa-se a ser um sujeito controlador, buscando a permeabilidade com os ambientes onde luta para sobreviver; apresentando-se absolutamente singular. Rompe a hierarquia do sujeito como mais importante do que os objetos inanimados do mundo. Admite a presença da morte o tempo todo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, num continuum sem fim. Nada é taxativo, objetivo, permanente. A ambivalência faz parte da sua construção e o torna único, na medida em que é fruto de um treinamento específico para disponibilizá-lo, o que exige, evidentemente, anos de dedicação. É justamente nesse sentido que Hijikata abominava a imprecisão, a falta de rigor. Repetiu inúmeras vezes em vida a preferência pelo balé clássico, ao invés dos *happenings* que considerava sem sentido. Na mesma época em que Hijikata começou a elaborar os seus primeiros experimentos, o poeta Takiguchi Shûzô, considerado o grande artista surrealista japonês, submeteu a língua japonesa a “torções” não habituais. Perverteu a gramática e toda e qualquer ordem pré-estabelecida. Hijikata fez o mesmo com o corpo, testando o que pensadores europeus chamariam de corpo sem órgãos (Antonin Artaud), anagramas anatômicos (Hans Bellmer) e informe (George Bataille). A chave estava na coragem de escancarar-se para o outro. A sua experiência era política nesse sentido. Nunca se imunizou do coletivo. Fosse pela via do erotismo ou da profanação, buscou expropriar-se de toda identidade dada a priori para se apropriar da própria pertença. De certa forma, tratava-se de um exercício de deslocamentos e transcriações de imagens. Assim, da mesma forma que Hijikata reconhecia a autonomia de uma mão, como mídia de si mesma, Takiguchi falava em papéis separados, às vezes opostos, na relação entre a mão, as cordas vocais e a caneta, autônomos e, por vezes, intercambiáveis. Os dois artistas estavam interessados no ato que voltava para si mesmo (ação da mão, do torso, das vísceras), vinculado a um lugar de desaparecimento ou impossibilidade. Um lugar que se transformava, cada vez mais, na sua própria sombra.

³ Traduzi e publiquei um ensaio de Uno Kuniichi “As Pantufas de Artaud segundo Hijikata”, na coletânea *Leituras da Morte*, em 2006. Em 2012, reuni e traduzi outros ensaios de Uno para o livro *A Gênese de um Corpo Desconhecido* (editora n-1).

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

Pode-se perceber que, ao contrário do que a visão estereotipada do *butô* tem suscitado, o corpo reinventado por Hijikata não era necessariamente suave, lento e muito menos transcendente. A tensão era a característica mais marcante e a estratégia mais evidente para investigar o colapso do corpo como organismo dado a priori. Esta qualidade tensionada, que pode ser considerada um estado preliminar, evidenciava a preferência para eliminar todos os movimentos ornamentais e trabalhar com contrastes fortes entre formas simples.

A partir da década de 1970, Hijikata decide dedicar-se mais à coreografia e à sistematização do *butô-fu* que visava a preparação de jovens artistas. Em seus cadernos de criação reúne uma rica iconografia de imagens, trafegando por pintores diversos (Klimt, Picasso, Wolz, Schiele, da Vinci e muitos outros), figuras do cotidiano (rachaduras em muros, corvos, atletas, fotografias de família etc), poemas, onomatopeias, esquemas de natureza morta e assim por diante. O *butô-fu* pode ser entendido como um sistema de notação de movimentos com base em metáforas que, na segunda metade da década de 1990 (dez anos após a sua morte), foi sistematizado por alguns de seus mais importantes alunos como Waguri Yukio que chegou a organizar parte do material no CD-ROM *Butô-kaden* ou as palavras do *butô*, e Mikami Kayo que também escreveu a partir das anotações das aulas de Hijikata. Em 1999, foi criado o Arquivo Genético de Hijikata Tatsumi na Universidade Keio, dirigido por Morishita Takashi, que foi seu agente a partir dos anos 1970, acompanhando-o, desde então. Boa parte da sua filmografia, assim como os cadernos de criação que geraram a notação *butô-fu*, foram digitalizados sob a supervisão de Morishita.

No sentido político e filosófico, a rede de inquietações das quais o *butô* fez parte, traz uma grande contribuição para os artistas contemporâneos pela aptidão de expor algumas fissuras. Por isso parece um desperdício domesticá-la na mera transmissão de um modelo estético que acabou se estabilizando, sobretudo após a sua divulgação pelo mundo ocidental.

Não é difícil entender o processo de encantamento que tomou conta de todos que viram *butô* pela primeira vez, tanto no ocidente como em outros países asiáticos. Nos anos 1980, quando os admiradores de Ohno e do grupo Sankai Juku começaram as suas peregrinações ao mundo do *butô*, propagou-se um modelo imaginado deste tipo de dança que parecia representar uma alternativa a um certo modo de criar, com todas as referências que foram interpretadas como signos da devastação pós-bomba atômica, introspecção e subversão aos gêneros feminino e masculino.

Mas o que pouco tem se explorado e que atravessa de maneira avassaladora toda a obra de Hijikata, é a explicitação de como operam os dispositivos regulatórios da vida em suas

conexões com seus ambientes específicos, indagando o que é e como se experimenta o estado de ser vivo quando a vida está ameaçada.

Em cada cultura por onde butô transita, isso terá um significado diferente e modos específicos de testar a arte, o corpo e os limiares entre a vida e a morte. Mas para não perder totalmente o vínculo com as propostas e treinamentos que o constituíram, parece importante manter uma certa toxicidade que garante a vitalidade das experiências no sentido de desestabilizar o anestesiamento que nos assola, expondo as invisibilidades e as fragilidades do corpo, na contramão dos holofotes que privilegiam a assepsia fictícia da vida.



© Copyright 2013, PHOTOS FOR FUN - A Fundação Japão de São Paulo realizou o evento Percursos do Butô: legados e perspectivas em março de 2013, apresentando performance solo de Emilie Sugai (Brasil), Kota Yamazaki (Japão), José Maria Carvalho (Brasil) e Diego Piñon (México).

BIBLIOGRAFIA

Artaud Antonin *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

Aslan Odette Butô (s). Paris: CNRS Edition, 2002.

Baird Bruce *Hijikata Tatsumi and Butoh, Dancing in a Pool of Gray Gripts*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Barber Stephen *Hijikata Revolt of the Flesh*. London: Solar Books, 2010.

Greiner Christine *O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Ed. Annablume, 2010.

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

Karatani Kôjin *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. Brett de Bary. Durham and London: Duke University Press, 1993.

Kuniyoshi Kazuko “Le Kabuki Du Tôhoku et l’Empereur”, trad. Patrick de Vos, in *Être Ensemble, Figures de La Communauté en Danse depuis Le XXe Siècle* (direction, Claire Rousier). Paris: CND, 2003.

Richie Donald *Retratos Japoneses, Crônicas da Vida Pública e Privada*, trad. Lucia Nagib. São Paulo: Ed. Escrituras/ Unesp, 2000.

Sas Miryam *Experimental Arts in Postwar Japan, Moments of Encounter, Engagement, and Images Return*. Cambridge: Harvard University Ásia Center, 2011.

Sas Miryam *Fault Lines cultural memory and Japanese Surrealism*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Uno Kuniichi *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, trad. Christine Greiner. São Paulo: Ed. n-1, 2012.

Yuasa, Yasuo *The Body Toward a Eastern Mind-Body Theory*. New York: State University of New York Press, 1987.