

BUTÔ: DANÇA DA DIFERENÇA¹

Butoh: dance of difference

Bruce Baird²

Butô é o nome dado para um tipo de dança, ou arte performática, que tem suas origens nas atividades de Hijikata Tatsumi, no final dos anos 1950 e 1960. Quando ouvimos a palavra “butô”, é provável que nos lembremos de imagens poderosas e grotescas de artistas cobertos com tinta branca movendo-se num ritmo dolorosamente lento, entretanto, as danças não pareciam inicialmente assim. Isso foi quase três décadas antes que esse estereótipo fosse consolidado, mas isso vai além de nossa história. Voltemos ao começo, em 1959. Hijikata Tatsumi era uma personalidade forte, e dominou um pequeno mundo de dançarinos por quase uma década, enquanto experimentavam novas formas de articulação corporal e se esforçavam para derrubar conceitos e categorias de dança pré-existentes³. Ele praticamente exercia o monopólio das tarefas de coreógrafo, diretor e produtor, enquanto também dançava. Hijikata teve influências da dança expressionista alemã e também estudou sapateado, balé, flamenco e jazz dance. Segundo relatos, suas primeiras danças, em 1959 e 1960, eram danças representativas ou miméticas de um homem mais velho sodomizando um homem mais jovem, uma mãe enviando um filho para a guerra e uma noiva sendo passada de uma família para outra, como se fosse uma mera peça de bagagem⁴. As descrições dessas primeiras danças nos remetem aos movimentos severos e angulares do *Porta-Estandarte* e da *Morte* na peça de teatro-dança similarmente mimética *A Mesa Verde*, do pioneiro do Expressionismo Alemão Kurt Jooss.

Por várias razões, Hijikata e seus companheiros ficaram insatisfeitos com esse nível de dança representativa e passaram toda a década seguinte em busca de um novo tipo de dança. Experimentos no palco incluíam colocar uma dançarina para executar *arabesques* e *attitudes* com uma bola de gude inserida em seu ânus (com a condição de que não a deixasse cair); dançarinos do sexo masculino montarem em dançarinas como cavalos e chicotear-nas com enormes falos; instruir os dançarinos a se moverem em unísono; sujeitar a plateia a períodos intermináveis de tédio; comer bolo; apostar corridas-relâmpago; andar de bicicleta; tirar fotos do público; raspar cabeças; e duelar usando gráficos de anatomia. Além desses exemplos específicos, eles deram espaço, no palco, para coisas como loucura, doença, senilidade, violência e dor. Como em muitos

1 Artigo ligeiramente adaptado pelo autor e originalmente publicado, sob o mesmo título, em *A Processive Turn: The Video Aesthetics of Edin Vëlez*. Editado por Jorge Daniel Veneciano. RUTGERS, NJ: Paul Robison Galleries, 2007, p.42-49. Proibida a citação sem permissão expressa.

2 Professor e pesquisador do Departamento de Idiomas e Culturas do Leste Asiático da Universidade de Massachusetts, Amherst (E.U.A.). Responsável pela edição do livro *The Routledge Companion to Butoh Performance* (Routledge, 2018), bem como autor do livro *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits* (Palgrave Macmillan, 2012)

3 As informações sobre essa breve história podem ser encontradas em KURIHARA (1996) e BAIRD (2005).

4 Ver GÔDA, Nario. *Hijikata butô: Sakuhin nôto* [Hijikata's Butô: Notes on the Dances], Pts. 1-6, *Asubesutokan Tsûshin* 2 (Jan. 1987), pp.28-35; 5 (Oct. 1987), pp.38-43; 6 (Jan. 1988), pp.40-46; 7 (April 1988), pp.22-28; 8 (Aug. 1988), pp.26-32; and 10 (July 1989), pp.46-52.



outros lugares do mundo na década de 1960, aquele foi um momento inebriante.

Eles deram vários nomes para sua dança rudimentar, mas finalmente se decidiram por *ankoku buyô*, e depois por *ankoku butô*. *Ankoku* significa “escuro negro” e *buyô* é uma palavra padrão para dança, enquanto “butô” é palavra padrão para qualquer dança ocidental, como flamenco, balé e valsa. A palavra “butô” é uma palavra composta emprestada do chinês, cuja primeira parte significa “dança” e a segunda significa “pisar”, ou “pisar com força”. Isso levou alguns observadores a caracterizarem o butô como a “dança do pisar a terra”. No entanto, inicialmente, acredita-se que os dançarinos só queriam uma palavra que sugerisse algo novo e fora do comum, assim sendo, a frase “ankoku butô” provavelmente significava “a dança estrangeira da escuridão”, onde a palavra “estrangeira” deveria ser lida mais em seu significado de “não relacionada” ou “não pertencente”, e não em termos de uma interação Ocidente-Oriente, ou em termos de um conteúdo específico de uma matriz.

Dizer que Hijikata era dominador não quer dizer que se tratava de um gênio solitário, sem colaboradores. Ele era um produto de seu tempo e tinha companheiros de viagem em sua jornada para criar algo novo. Um deles foi o dançarino Ohno Kazuo, que também partilhou do treinamento de Hijikata na Dança Expressionista Alemã e conquistou certa posição no mundo da dança moderna pós-guerra do Japão. Dezoito anos depois, ele viria a se tornar uma grande força mundial do Butô, mas, em 1959, deixou de coreografar suas próprias danças e seguiu, em grande medida, a direção e a coreografia de Hijikata. Outros dançarinos precursores foram Kasai Akira e Ishii Mitsutaka. Hijikata também cultivava contatos nas esferas do Neo-dadaísmo, dos *happenings* e do Fluxus, e não hesitava em pedir-lhes ajuda com cenários, iluminação e figurinos. Além disso, conheceu Takiguchi Shûzô e outros surrealistas e começou a codificar todos os seus manifestos artísticos na forma de ensaios surrealistas⁵. Finalmente, teve uma rápida amizade com o tradutor de Sade, e dilatante no ocultismo, Shibusawa Tatsuhiko. A problemática específica de cada um desses grupos está além do escopo deste ensaio, mas, se me for permitido usar certa generalidade, esses três grupos de pessoas compartilham alguns temas comuns. Um deles era a noção de que o mundo era um lugar infinitamente mais complicado do que aquele concebido pelas autoridades modernas tanto das convenções e tradições japonesas como ocidentais. A segunda era que o mundo do cotidiano estava permeado por convenções e restrições que controlavam aquilo que se poderia dizer e pensar, mas que os humanos tinham se tornado tão acostumados a isso que nem sequer sabiam que essas convenções e limites discursivos estavam em constante funcionamento, em um segundo plano. Assim, cada grupo buscava uma alternativa ao atual regime de pressões socializantes, recorrendo a processos que empregavam o inconsciente, a aleatoriedade, o choque, ou todos os três.

Ao final dos anos 1960, Hijikata começou a levar a sério a tarefa de criar, a partir desses postulados surrealistas, um método coreográfico surrealista ou um surrealismo do corpo. Ele desenvolveu um método coreográfico estruturado, que é muito útil na

⁵ Para mais informações sobre como o estilo de escrita surrealista de Hijikata reflete seu estilo de dança, igualmente surrealista, ver meu “Metaphorical Miscegenation in Memoirs: the Literary Activities of Hijikata Tatsumi” In *Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature*, PAJLS 5 (Summer, 2004), pp.369-385.



geração de novos movimentos ou novos vocabulários corporais⁶. A primeira parte do método consiste em encontrar novos movimentos ou poses examinando diversas fontes que podem não ter sido, originalmente, consideradas terreno fértil para a geração de movimentos - ou poses -, ou para serem retratadas artisticamente no mundo da dança. Essas fontes incluíam várias pessoas, como prostitutas das classes baixas, agricultores, pessoas doentes, bem como animais, todos os tipos de pinturas ou esculturas e até mesmo coisas como a qualidade dos traços em uma pintura.

Em seguida, o método consiste em usar exercícios de imagens para submeter um recém descoberto movimento-base, ou pose-base, a várias operações de imagens com o intuito de modificá-lo. Essas modificações podem incluir a alteração da pessoa que se imagina estar fazendo o movimento, de modo que, se for imaginada uma pessoa idosa fazendo o movimento, ele sairá diferente do que se for imaginado um jovem fazendo-o (Claro, havia apenas jovens fazendo os movimentos, mas eles ainda seriam instruídos a imaginar serem jovens ou velhos, enquanto faziam os movimentos.) Ou pode-se, também, alterar o pano de fundo imaginário no qual se faz um movimento, permitindo-se, então, imaginar fazer o movimento na água ou no vidro, e esse pano de fundo teria um efeito sobre o movimento. Finalmente, pode-se continuar a imaginar várias coisas, como ser comido por insetos, ou eletrocutado por milhares de volts, com a suposição de que o movimento-base, ou a pose-base, será qualitativamente transformado ao passar por tal experiência.

Para Hijikata, como um estudioso dedicado do surrealismo, parte do objetivo desses experimentos coreográficos parece ter sido descobrir o que aconteceria quando ele combinasse uma pose obtida da observação de um personagem – de algo como uma pintura de Hieronymus Bosch – com a imagem mental de fazer o movimento como se fosse uma mulher velha sendo eletrocutada por dez mil volts enquanto faz o movimento-base em um pano de fundo de pedra. Em parte, a questão é tão simples quanto combinar aleatoriamente todas essas coisas para ver que tipo de coisa nova surgirá, a qual não estará sujeita ao atual regime de convenções e hábitos. Além disso, parece ter havido a noção de que, se sobrecarregarmos suficientemente a mente, a sobrecarga derrubará as convenções e o pensamento habitual cotidiano e, assim, possibilitará que uma prática alternativa venha à tona.

Uma vez que Hijikata tivesse um conjunto de movimentos e os tivesse submetido a um conjunto de operações mentais, ele então os uniria de uma maneira aparentemente aleatória, afim de multiplicar o efeito aleatório. Ele poderia seguir o movimento/pose do personagem de Hieronymus Bosch combinado com uma mulher idosa movendo-se na pedra ao ser eletrocutada com uma lontra, combinada com uma jovem escovando os seus dentes em um pano de fundo de espuma enquanto se imagina sendo observada da parte superior direita do palco. Então, Hijikata pretendia que a sequência fortuita de operações encenasse uma narrativa oculta. A sequência de movimentos poderia estar contando a história de uma prostituta esperando para fazer um aborto em um dia abafado, ou uma

⁶ Para mais informações a respeito da estratificada coreografia surrealista do butô, ver meu “Structureless in Structure: the Choreographic Tectonics in Hijikata Tatsumi’s Butô,” In *Modern Japanese Theater and Performance*, ed. David Jortner, et al, pp.93-108. Lanham MD: Lexington Books, 2006.



mãe carregando uma criança nas costas enquanto fugia da ira abusiva de seu marido. Claramente, a orientação geral para a loucura, senilidade, doença e dor permaneceu no butô, portanto, embora a técnica permitisse que Hijikata contasse a narrativa oculta que ele quisesse por meio dessas cadeias arbitrárias de movimentos arbitrários, modificados de maneiras arbitrárias, em geral, as narrativas ocultas se concentravam em pessoas doentes ou socialmente despossuídas, ou corpos em dor (na medida em que conhecemos essas narrativas ocultas em tudo).

Tendo, Hijikata, continuado a busca por um surrealismo do corpo, as diferenças artísticas fizeram com que o movimento butô se fragmentasse. Dois dos primeiros colaboradores de Hijikata, Kasai Akira e Ishii Mitsutaka, foram os primeiros a se estabelecerem como artistas independentes que ainda batizavam suas atividades de “butô”. Kasai achava que as danças de Hijikata eram muito cheias de elementos espetaculares e bizarros, e que essas esquisitices estavam ameaçando alguns significados mais profundos pelos quais Kasai achava que o butô deveria devidamente lutar. Talvez insinuando as raízes do butô na ideia expressionista alemã promulgada por Rudolf Laban, de que se poderia catalogar um vocabulário transcultural universal do corpo e dos gestos, a dança de Kasai baseava-se na ideia de uma correspondência simétrica entre movimento e significado. Ishii sentiu que o butô deveria expressar uma realidade profunda que só poderia ser alcançada por meio da improvisação na natureza, por isso, durante um período de tempo, ele dançou na natureza em campos de neve, cachoeiras e florestas. No final dos anos 60, Ohno romperia com Hijikata e dedicaria vários anos à produção de filmes, após os quais se ateu ao silêncio. Então, em 1977, aos 71 anos, ele saiu de sua quase aposentadoria para coreografar sua própria obra, *Homenagem para La Argentina*, que o impulsionou à fama mundial quando a apresentou em Avignon, em 1980. As danças de Ohno eram emocionalmente muito densas, e elas geralmente incluíam músicas ocidentais altamente melodramáticas, como as árias de ópera cantadas por Maria Callas, canções de Elvis, ou músicas devocionais religiosas, como *Ave Maria* ou *Amazing Grace*. Ohno também manteve o termo “butô” para descrever suas danças. Outro discípulo, Maro Akaji, formou sua própria companhia, em 1972, e se concentrou em danças que eram ainda mais espetaculares que as de Hijikata, mesmo que, em geral, seguiam os princípios coreográficos surrealistas para gerar novos movimentos desenvolvidos por Hijikata. Finalmente, esses grupos de dançarinos foram unidos por um relativo intruso, Tanaka Min. Min havia estudado balé e dança moderna por uma década, de 1963 a 1973, e, então, rompeu com essas estruturas e começou sua própria carreira solo. Isso incluía atividades como ficar nu em um lugar por horas, para que os espectadores pudessem observar o jogo de luz e sombras em seu corpo enquanto o sol ou as nuvens avançavam. Em 1983 e 1984, Hijikata coreografou danças para Min, e Tanaka estudou com Hijikata e aprendeu o método de dança surrealista descrito anteriormente. Por um tempo, Min também chamou suas atividades na dança de “butô”.

Contudo, muitas abordagens do butô não encontram igual visibilidade na Europa e na América. Maro foi o artista que melhor transmitiu sua compreensão dessa forma de arte aos discípulos, e, em 1976, seis de seus discípulos (incluindo Ôsuka, Carlotta Ikeda, Murobushi Kô, e Amagatsu Ushio do Sankai Juku) saíram para formar suas próprias



companhias. Por um tempo, pela linhagem de Maro, havia a noção “Uma pessoa, um grupo”, que era uma espécie de slogan-come-manifesto-artístico que indicava a capacidade de qualquer um de ser o principal coreógrafo e líder de um grupo de butô. Além disso, muitos dos discípulos de Maro se mudaram para a Europa, onde foram calorosamente recebidos por europeus ansiosos por adotar uma nova forma artística. Por um tempo, Maro e sua linhagem (particularmente Sankai Juku), Ohno e Tanaka foram o rosto do butô. Não foi muito depois disso que o público, em geral, tomou conhecimento das contribuições de Hijikata na fundação dessa forma artística. Quando dançarinos e coreógrafos descobriram Hijikata, tanto os próprios artistas quanto o público passaram a ir além da compreensão estereotipada do butô.

Para simplificar um conjunto complexo de questões, há, atualmente, vários *continua*⁷ por meio dos quais os próprios artistas butô se classificam. Um é a questão da improvisação (muitas vezes, mas não necessariamente, em um ambiente natural), em oposição à dança minuciosamente estruturada. A facção da improvisação sustenta que apenas movimentos não planejados ou espontâneos podem dar acesso à realidade profunda do eu ou do universo, enquanto a facção da estrutura diz que a natureza arbitrária das várias combinações de movimentos, panos de fundo e exercícios imagéticos, é o caminho para o verdadeiro butô.

Outra questão é o que poderíamos chamar de conexão entre o movimento, ou significante corporal, e o significado. A dança de Hijikata baseava-se na suposição de que se poderia criar um novo vocabulário corporal combinando arbitrariamente todos os tipos de elementos distintos, sujeitos a diferentes operações, em novos signos (como se alguém aleatoriamente combinasse letras para formar novas palavras e, depois, combinasse arbitrariamente as palavras para formar novas frases). Esses novos significantes de movimento poderiam, então, ser aleatoriamente usados para transmitir uma narrativa oculta. É como se ele criasse milhares de novos significantes de movimento, mas nunca se preocupasse em contar a ninguém os significados ou as narrativas que ele pretendia que esses novos significantes transmitissem. Inversamente, Kasai e Ohno parecem supor que os movimentos corporais que eles usam transmitem perfeitamente os estados emocionais que têm em mente, sem nenhuma lacuna entre o significante do movimento e o significado (embora nunca o colocassem nesses termos saussurianos), mesmo que Ohno utilizasse a técnica coreográfica de Hijikata, até certo ponto. Isso, eles assumiram, permitiu-lhes apresentar danças universalmente compreensíveis, que transmitiam emoções sentidas universalmente.

Finalmente, há a questão do espetáculo e do entretenimento, em oposição à simples experiência pessoalmente catártica, emocional ou autêntica. Maro é o que mais aceita o butô como uma forma (muitas vezes trágica) de entretenimento através de espetáculos em estilo circense, que chegam a concentrar-se no lado grotesco do mundo. Além disso, Maro nunca foi contrário à incorporação de elementos de natureza relativamente representacional. É possível encontrar uma cena, na obra de Maro, em que um texugo com um bigode de Hitler sodomiza um camponês japonês cego por uma bandeira japonesa

7 N. do E.: Preferimos aqui preservar a expressão original utilizada pelo autor, provinda do latim, pela amplitude da imagem que sugere ao referir-se aos fluxos de continuidade.



enrolada na cabeça. Não seria infundado ver, neste drama-dança, uma mensagem sobre os perigos de ser cegado pelo patriotismo. Outros dançarinos sustentam que apenas solos simples de improvisação pessoalmente catárticos merecem o nome “butô”, e que qualquer outra coisa seria uma zombaria com o nome. Na prática, todas essas abordagens se sobrepuseram e se alimentaram entre si, de modo que a realidade é muito mais confusa do que parece apontar a apresentação dos três *continua*. É importante perceber que os dançarinos, em todos os pontos desses três *continua*, chamam suas danças de butô, e, agora, não é um exagero dizer que há tantas abordagens para o butô quanto pessoas que afirmam está-lo praticando.

O butô, então, não é mais uma forma de arte unitária, mas uma arte sem forma e mutável desempenhada por um inquieto grupo de artistas que buscam encontrar seu caminho para o futuro, ao mesmo tempo em que debatem vigorosamente o presente do butô. Ao invés disso ser um impedimento, a tensão entre essas facções e seus objetivos paradoxais serviu para enriquecer essa forma artística. Nossa compreensão dos contornos completos desse debate e das possibilidades dessa forma artística continuará a se ampliar à medida em que estivermos expostos a um número maior de artistas se apropriando da forma artística a partir de várias perspectivas.

Tradução: Eduardo Miele Dal Secco Junior

REFERÊNCIAS

BAIRD, Bruce. *Butô and the Burden of History: Hijikata Tatsumi and Nihonjin*. Tese de doutorado, Universidade da Pensilvânia, 2005.

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

BAIRD, Bruce. Embraced by the (Spot) Light: Ôno Kazuo and the Postmodernism of Butô and Admiring La Argentina. In *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*. Editado por Glenn Adamson et al. Victoria and Albert Museum, 2011, pp.208-211.

BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (orgs). *Routledge Companion to Butoh Performance*. New York: Routledge, 2018.

BLACKWOOD, Michael. *Butoh: Body on the Edge of Crisis*. Michael Blackwood Productions, video. 1990.

CALENDARIO, Rosemary. *Flowers Cracking Concrete: Eiko & Komai's Asian/American Choreographies*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016.

ECKERSALL, Peter. *Performativity and Event in 1960's Japan: City, Body, and Memory*. Palgrave, 2013.

HOFFMAN, Ethan; HOLBORN, Mark. *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York: Aperture, 1987.



- JORTNER, David et al (orgs). *Modern Japanese Theater and Performance*. Lanham MD: Lexington Books, 2006.
- KURIHARA, Nanako. *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*. Tese de doutorado, Universidade de Nova York, 1996.
- KURIHARA, Nanako. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. In *The Drama Review* 44, nº 1 (Spring), pp.18-28, 2000.
- MIKAMI, Kayo. *The Body as a Vessel*. Birchington, UK: Ozaru Books, 2016.
- OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. *Kazuo Ohno's World: From Without and Within*. Introdução por Mizohata Toshio. Traduzido por John Barrett. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.
- PAGÈS, Sylviane. *Le Butô en France: Malentendus, et Fascination*. Pantin: Centre National de la Danse, 2015.
- POULTON, M. Cody. The 1960s and Underground Theater [Introduction]. In *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, editado por J. Thomas Rimer, Mitsuya Mori, e M. Cody Poulton, pp.315-325. New York: Columbia University Press, 2014.
- ROSALES, Gustavo Emilio (org). *Raíces Profundas de la Danza* [Raíces profundas da dança]. Edição especial trilingue não numerada sobre butô. DCO DanzaCuerpObsesión, 2015.
- WURMLI, Kurt. *The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*. Tese de doutorado, Universidade do Havaí, 2008.



