

O BUTOH OU A PERSEGUIÇÃO NO VAZIO

Kysy Amarante Fischer¹

RESUMO: Este artigo parte de uma pergunta fictícia: por que esta moça (eu) acredita que pode estudar e dançar Butoh, vinda de onde vem e sendo que é? Desse questionamento inicial proponho a identificação de um espaço vazio na base da teoria do Butoh que permite que artistas criem múltiplas significações para sua prática. Um dos objetivos da pesquisa é entender como a prática discursiva de Tatsumi Hijikata, apesar de ter durado poucos anos, pôde ser terreno tão fértil para futuras elucubrações e obras. Para tanto, passo pela problematização de uma *Verdade única do Butoh* contrapondo-a a verdades heterogêneas e coexistentes. Assim, fundamento o trabalho na arqueologia de Michel Foucault e sua crítica às origens.

PALAVRAS-CHAVE: Butoh. Verdade. Mestre.

ABSTRACT: This article is part of a fictional question: why does this lady (I) believe she can study and dance Butoh, coming from where she does and being who she is? From this initial questioning I propose the identification of an empty space in the base of Butoh's theory that allows artists to create multiple meanings to their practice. One of the purposes of the research is to understand how the discursive practice of Tatsumi Hijikata could be such a fertile field for so much future lucubration and work, even though it only lasted a few years. For that, I go through the problem of a *Single truth of the Butoh*, contrasting it to heterogeneous and coexistent truths. That way, I ground the work in the archeology of Michel Foucault and his critique of the origins.

KEYWORDS: Butoh. Truth. Master.

Antes de mais nada...

“Talvez a minha avó venha dentro do meu corpo e dance. Oh! Obrigada! Este é o meu corpo este é o seu corpo” (Tadashi Endo).

¹ Kysy Amarante Fischer é bacharel em Artes Cênicas - Interpretação pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Trabalha com preparação corporal, é performer e dançarina. É mestranda no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob a orientação da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda, e bolsista CAPES.



Por que uma moça, vinda de Lages (SC), que mora em Florianópolis, que morava em Curitiba, que fala e compreende bem o dialeto lageano e gauchesco, que fala espanhol com acento de argentina, que tem um R meio do Paraná, que lê em inglês e estudou alemão mas não entende nada de japonês, por que cargas d'água essa moça pensa que pode estudar e absurdamente dizer que dança Butoh? A intensidade da ideia de uma cultura japonesa distante e de um contexto pós-guerra que amparou o nascimento do Butoh parece fazer como que a nacionalidade do Butoh seja sempre uma questão a ser levantada. Se você não é japonês, nem está vivendo na década de sessenta no Japão e se o seu nome não é nem Tatsumi Hijikata nem Kazuo Ohno, desista. As nacionalidades do balé clássico ou da dança contemporânea, no entanto, não são questionadas com tanta ênfase. Aproximar-se da Europa e imiscuir-se com o que é lá produzido é legitimado mais facilmente do que aproximar-se das práticas artísticas surgidas em outros lugares do mundo. Além disso, dizer que alguém não pode dançar por um afastamento geográfico ou histórico é tomar o Butoh unicamente como um movimento localizado sob essas coordenadas.

Voltando ao tema da moça, ela cresceu em uma casa grande, fria e escura onde os mortos caminhavam, habitavam histórias e a enchiam de medo ao mesmo tempo que não a deixavam tão sozinha. Essa moça foi criada por outra moça, 65 anos mais velha, meio morta, meio mórbida, muito brava que cresceu no sítio, numa casa maior, muito mais gelada e mais escura, onde os mortos, os santos e as crianças andavam soltos pelos cantos das paredes de madeira. No mesmo dia que Kazuo Ohno ela virou perfume. Mas minha avó ainda dança, não mais nos bailes das festas de igreja da Bocaina do Sul em 1930, ela ainda pode dançar comigo. Porque fomos ensinadas e aprendemos a conviver com nossos mortos.

Mas, realmente, nenhuma delas fala japonês.

“Caminhamos sobre os mortos... carregamos toda nossa vida, os lugares por onde passamos. Os mortos nos sustentam, obrigado. Nosso corpo está morrendo todo o tempo... a vida e a morte convivem” (Endo, 2011).

A dificuldade de definição como impulso para a criação

O Butoh² é uma manifestação artística que teve como performance inaugural o trabalho intitulado *Kinjiki* em 1959, no Japão. Em *Kinjiki*, Yoshito Ohno recebia uma galinha das mãos de Tatsumi Hijikata, simulava sexo com a ave, acabando por matá-la e sucumbia ao ataque do próprio Hijikata (Greiner, 1998, p.19). Capturar uma versão única do que seria o Butoh é uma impossibilidade desde essa época, visto que ele sofre de uma instabilidade conceitual que parece decorrer do caráter aberto a ele conferido por seus praticantes e estudiosos. Além disso, desde seu início no Japão, comporta uma heterogeneidade de manifestações, ou seja, se apresenta cenicamente de diversas formas através de diferentes grupos e artistas. Frequentemente é possível localizar nuances no pensamento dos principais enunciadores do Butoh. Por exemplo, enquanto Hijikata afirmava que sua dança havia nascido da lama, Kazuo Ohno pretendia dançar em direção à luz.

Este artigo surge dos meus primeiros seis meses de pesquisa dentro do programa de mestrado em teatro. Desta forma, aponto aqui algumas questões que estão sendo levantadas e seu diálogo com o referencial teórico. Por exemplo: para Maura Baiocchi, “[Hijikata] falecido precocemente, não teve tempo de desenvolver um método e formular no papel os preceitos do Butoh que, com certeza, ajudariam a esclarecer e acabar com as *contradições* e os *paradoxos* da matéria” (Baiocchi, 1995, p. 35, grifo meu). Se a intenção de alguns estudiosos do tema foi encontrar uma unidade, minha proposta é inversa. Pois, de alguma maneira, a teoria tenta proteger o *verdadeiro Butoh* de experimentos que não são considerados válidos porque geralmente reproduzem uma estética estereotipada do Butoh. Mesmo dentro disso, se poderia questionar quais parâmetros são utilizados para julgar a profundidade da experiência de outros artistas e desqualificar as suas práticas. O Butoh por vezes é visto como uma palavra que dá nome a algo que está mumificado em algum lugar bem distante do passado. Esta

² A palavra romanizada aparece de várias formas: butoh, butô, buto, butho e bûto. (BAIOCCHI, 1995, p.23).



visão tanto origina essa defesa do *verdadeiro Butoh* como essas reproduções de padrões estéticos. Entendendo a importância de guardar as proporções culturais, o que muda no caso do presente trabalho é como encaro essa arte. A partir da abertura dada para significar o que pode vir a ser Butoh, penso nele como uma força que cria espaços para a dança e para a vida. Por conseguinte, fazendo uso dessas *contradições* e *paradoxos* mencionados anteriormente por Baiocchi pode ser construída uma ideia mais ampla de Butoh, assumindo a heterogeneidade do objeto da pesquisa. Pois, é justamente essa multiplicidade do que é dito e feito em Butoh que o constitui. Nos termos de Roberto Machado (1981) – referindo-se às hipóteses de Foucault para o que faz a unidade do discurso – a organização de um discurso é formada de um grupo de enunciações heterogêneas em coexistência. Deste modo, creio que a pesquisa sobre o tema possa ser enriquecida ao buscar a pluralidade de discursos e significações nele contida, ao invés da busca das palavras, teorias, elucubrações, que poderiam unificá-lo. De acordo com essa abordagem sobre o tema, escolhi estudar o método das análises arqueológicas de Michel Foucault, ou seja, as análises dos discursos e dos enunciados. Assim, considero o Butoh algo que está sendo construído tanto por aquilo que artistas dançam ou falam sobre sua prática, quanto pelo que determinado pesquisador teoriza.

Depois de haver escrito *A história da Loucura, O nascimento da clínica e As palavras e as coisas*, Foucault estabelece sua metodologia no livro *A arqueologia do saber*. Segundo Maite Larrauri (1999), todos os documentos – que Foucault chama de monumentos – são abarcados pelo conceito de “discurso”. Por discurso entenda-se os regulamentos, os livros, as sentenças dos tribunais, as denúncias, os poemas, a medicina, a filosofia, etc. A autora distingue dois significados para discurso apontados em *A arqueologia do saber*: o discurso são as performances que efetivamente ocorrem, o que é dito e os acontecimentos discursivos; num segundo momento o conceito de discurso se expande para o conjunto de enunciados. Deste modo, se faz necessário esclarecer o conceito de enunciado. Assim como a ideia de discurso, o conceito de enunciado não é tão simples de ser circunscrito através da obra de Foucault, visto que o próprio autor faz um trabalho crítico sobre o

próprio pensamento e os conceitos sofrem transformações neste percurso. A pesquisadora declara que os enunciados guardam uma relação com as performances verbais assim como o visível com o invisível. Os enunciados, no entanto, não são o não dito do que é dito, eles não estão escondidos apesar de não estarem visíveis. É necessário que o olhar se volte para reconhecer e considerar os discursos por eles mesmos. Larrauri relaciona o enunciado foucaultiano aos “atos de fala” de Austin, no sentido de que constroem realidades ao serem proferidos. Além disso, ele são atos de fala *sérios* a medida que aspiram a tornar-se conhecimento.

Ao entrar em contato com uma série de obras que tratam do Butoh eu poderia dizer que os autores não foram capazes de capturar a verdadeira essência dessa arte porque há contradições ao comparar os seus discursos. Pensando nisso, retorno às *origens* do Butoh para *resgatar* o que os fundadores projetaram. Porém, quando chego às palavras de Hijikata e Ohno, como um bumerangue, as incertezas são relançadas sobre mim. É por isso que nesta pesquisa, tento encontrar a melhor maneira de dizer que o Butoh não é ou foi uma manifestação limpa e original, mas que está sendo, no sentido de que está constantemente sendo construído. O fato de que encontro tantas afirmações diferentes sobre o tema, pessoas dançando de maneiras diversas, se dá por um espaço vazio criado nesta prática. Para entrar em contato com este artigo, é importante partir do pressuposto de que não há uma verdade única do Butoh a ser revelada ou reencontrada, o que pode ajudar a identificar esse espaço vazio.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior no texto *Michel Foucault e a Mona Lisa ou como escrever a história com um sorriso nos lábios*, faz uma análise do olhar irônico que o pensador francês lança sobre a história. A história praticada como sátira sabe que mais inventa o seu objeto do que desvela qualquer verdade sobre ele, e que o prazer do historiador não está na descoberta da verdade derradeira “mas na sua procura, e que a finalidade de seu saber não é encontrar as versões definitivas sobre os fatos, mas desmontar aquelas versões tidas como verdadeiras, tornando outras possíveis” (Júnior, 2008, p. 101). No Butoh há uma multiplicidade de verdades que além de instáveis, se consomem mutuamente. Arrisco dizer que a *Verdade Original do Butoh* não



existe, existem as teorias e práticas que vão, por diferentes caminhos, agregando sentidos a ele. Assim, esta arte do corpo é potencialmente capaz de evocar inúmeras possibilidades de criação artística, sem que uma se sobreponha às outras.

No livro *Butoh: dança veredas d'alma* (1995), Maura Baiocchi expõe a figura de Hijikata e sua aversão pela normatização da dança: “era contra a apreensão da técnica como um fim último, das regras do método e contra toda forma de standardização e sistematização imposta ao dançarino, vindas de fora dele” (p. 29). Baiocchi se refere a Ohno como “um grande butoísta que não se preocupou com aspectos de teoria, técnica e direção” (p.37). Uma das contribuições importantes do trabalho de Baiocchi são as transcrições de algumas aulas de Ohno e do último discurso de Hijikata. Para amparar o que proponho aqui, analiso alguns trechos de falas de Hijikata. O acesso às traduções do que foi dito por artistas que pensaram e pensam o Butoh para línguas mais acessíveis é limitado, ou seja, esses poucos textos e fragmentos que estimulam a imaginação dos leitores são o que temos, e são eles que vão ajudar a produzir pensamento e dança em Butoh no Brasil³.

A análise de um trecho da transcrição do último discurso de Hijikata pode explicitar a ideia de uma verdade precária e que incita a busca do que lhe falta. Nessa transcrição, vejo os seus deslizamentos da direção de tratar objetivamente o tema do Butoh, sempre escapando do campo estritamente lógico ou das grandes verdades.

A posição de Tatsumi Hijikata

Kurihara Nanako afirma que apesar de ser um homem do corpo, as palavras eram muito importantes para Hijikata. Ele muitas vezes falava e escrevia sobre seu Butoh. As palavras e as discussões entre ele e outros artistas – discussões essas muitas vezes regadas a bebidas alcoólicas – eram material de

criação para o fundador do Butoh. Sobre a maneira como Hijikata tratava as palavras, Nanako afirma:

Um número tremendo de palavras envolvem sua dança. Mas as palavras de Hijikata não são fáceis. Frequentemente seus escritos são estranhos, equivocados e incompreensíveis até para os japoneses ou para as pessoas próximas a ele. Suas frases são por vezes incorretas de acordo com a gramática japonesa. Ele cunhou livremente seus próprios termos, tais como *ma-gusare* (espaço arruinado) e *nadare-ame* (o doce que dribla, o doce driblante). Seus escritos são muitas vezes como poemas surrealistas. (Nanako, 2010).

Em carta à sua discípula Natsu Nakajima, Hijikata declara que “denunciados como fundadores do recém-criado butoh, não temos ninguém que nos exorta. Portanto, só nos resta abandonar a língua sob a chuva. Querida discípula, eu agora sou um sapo que se distanciou da sombra dos meus anseios” (Hijikata, 1999, p. 16).

.
.
...
.
.
.
.
.
.
P
E
R
M
A
N
E
Ç
A
A
Q
U
I
U
M
P
O
U
C
O
M
A
I
S

³ Sob este ponto de vista, vale considerar as histórias e boatos que são espalhados sobre Ohno e Hijikata. Mesmo que por vezes as referências exatas não possam ser oferecidas. Por exemplo: conta-se que a cada vez que Hijikata era questionado sobre o que era o Butoh, ele respondia algo absolutamente diferente.

Em seu último discurso, Hijikata começa falando de sua gripe e de como uma gripe duradoura poderia fazer com que os seres humanos convivessem em paz. Comenta que gostaria de dizer algo sobre esta gripe – assunto ao qual não retorna neste trecho – e sobre Tohoku, sua terra natal, onde os seres humanos são transformados em espíritos do vento (os Kazedaruma). Diz que desde de menino olhava para um Yukidaruma (boneco de neve e vento) que entrava em sua casa, se sentava perto do fogo e o pequeno Hijikata o via como sinistro e familiar. Quando criança, ele caiu e a dor da sua queda tomou forma na lama, foi quando a cabeça de um bebê que o olhava rolou até ele e ele pode brincar com ela. Então ele acrescenta: “por que, não sei explicar. Mas realmente aconteceu. Por isso, posso falar disso para vocês. [...] Posso afirmar que a minha dança nasceu da lama” (Hijikata, 1995, p. 52-53). E, dentre outros motivos, ele diz que é por isso que o Butoh não pode ser ensinado por meio de exercícios. Conta que seus irmãos, quando saíam para a guerra, tomavam saquê e ficavam vermelhos e que retornavam em forma de cinzas. Quando as formas desaparecem elas se mostram mais nitidamente. Hijikata diz aos seus ouvintes: “possivelmente vocês pensam que não faz sentido o que eu digo. Mas prestem atenção, a qualquer momento perceberão que há sentido nisso” (p. 56). Além disso, a sua irmã mais velha vivia em seu corpo. Quando um se levanta o outro quer se deitar. “Sim, os mortos são meus professores” (p. 57). Hijikata diz que a lógica do discurso dos europeus constitui a lógica da sua dança e que os japoneses com suas pernas tortas e retesadas pelo trabalho caminham tortuosamente para casa. Por fim, diz: “não se esqueçam de conviver com seus mortos. [...] Considerem e apreciem o butoh desse ponto de vista. Eventualmente o entenderão melhor” (p. 58).

Muitos fios vão saindo da fala de Hijikata. A linguagem poética, as frases desconexas, por vezes podem parecer problemas de tradução. E, de fato, é difícil saber como seria ler isso em japonês. Alguém poderia dizer: a distancia cultural nos impede de ter acesso ao que Hijikata quis dizer, assim como se diz que a distancia cultural nos impede de dançar Butoh. Entretanto, como brasileiros não somos os únicos que temos o privilégio desse estranhamento diante dessas palavras. O próprio

Kazuo Ohno, que por anos trabalhou junto à Hijikata, diz: “Hijikata escreveu muitos livros, alguns dos quais eu não entendo, ainda que eu devesse” (Ohno, 1995, p.130). Além do tratamento especial com as palavras, Hijikata teve uma relação divertida com a realidade e a ficção, produzindo o que Nanako chama de uma auto-mitificação. O responsável pelo Arquivo de Hijikata no Japão, Takashi Morishita afirma:

[...] ele contou um monte de mentiras sobre suas próprias origens. Falando como se fosse verdade, ele dizia coisas como que ele era um dos 11 filhos e todos os seus irmãos morreram na guerra e todas as suas irmãs se tornaram prostitutas, por exemplo. Podemos especular que Hijikata havia encontrado um tipo de verdade em esconder coisas assim. No entanto, algumas dessas citações foram publicadas como se fossem verdadeiras e tem havido casos de pesquisadores estrangeiros que escrevem biografias de Hijikata encarando essas histórias como a verdade (Morishita, 2010, s/p).

Além disso, Morishita comenta que Hijikata ditava seus escritos. E quando alguma palavra não era reconhecida ou não era encontrada em dicionários, ele dizia que isso não importava. Ou seja, a minha relação com estas palavras e “verdades” proferidas pelo criador do Butoh pretende ser mais poética que científica, no sentido de que não pretende suscitar a existência de um ponto de chegada para a “Verdade do Butoh”.

Retomo a afirmação de Hijikata de que o modo como os europeus organizam o seu pensamento determina a maneira como eles dançam (Hijikata, 1995, p.58). E me pergunto sobre a maneira como devo organizar o meu pensamento neste trabalho. Pois, o contato que vou tendo com as referências, as histórias que ouço sobre dançarinos de diferentes lugares, os questionamentos que me são feitos sobre as minhas razões para dançar ou pesquisar este tema e não outro, tudo isso forma este texto. Essas contribuições surgem de maneiras inesperadas e não-lineares, como em uma conversa. Então me pergunto como falar de uma dança que é desestabilizadora, tem outra lógica que me invade, produz vida, é a busca de si mesma, por vezes não tem rosto, brinca de dançar com a morte, tem como professores os mortos, não tem regras, nem existe,



existe como força, onde busca-se uma maneira menos funcional de realizar um movimento, não diz nunca o que é da mesma forma que disse antes, se permite evaporar, é uma doença se espalhando de uma maneira que os estudiosos não podem conceber, que é japonesa. O que é ser japonês? Que já está em todo mundo, mora na sombra, quer ir em direção à luz, que vem do Oriente. O que é o Oriente?⁴ Que vem de Artaud, da sujeira de Genet, da marca da dor na lama, que quer se fundir com o que rejeitam como feio, sujo, torto, morto, quer viajar de volta para o útero da mãe, que mostra um corpo velho como um de seus grandes exemplos de dançarino ao invés de um corpo jovem e musculoso, se reinventa rindo de qualquer fiscal ou censor que deseje impedir sua deturpação, que existe numa floresta, numa praça de uma grande cidade européia, em uma fazenda no Japão entre a plantação de arroz, existe no fundo de uma tigela de sopa, que vem de histórias inventadas, que se constitui de termos cunhados para que nunca se constitua definitivamente.

Sobre a ideia de origem (*Ursprung*)⁵ das coisas históricas, Foucault comenta que:

gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes das mãos do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã. A origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses, e para narrá-la se canta sempre uma teogonia. Mas o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as ênfases (Foucault, 1998, p.18).

⁴ Edward Said diz que sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura européia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo (Said, 1990, p.15).

⁵ De acordo com Gonçalves (2007), baseado na visão de Nietzsche sobre a história, a história arqueológica de Foucault abandona a ideia de origem (*Ursprung*) em função das ideias de proveniência (*Herkunft*) e emergência (*Entstehung*).

Diante de algo que se manifesta no mundo pela precariedade, não desejo fazer uma história do nobre ou do que progride em direção à um futuro perfeito. O próprio Hijikata, em suas falas e escritos, parece rir da sua posição de responsabilidade, da “solenidade das origens” (Júnior, 2009, p. 99). Por isso, Hijikata brinca para [não]falar do Butoh e eu falo sobre isso e de como Durval Júnior viu o sorriso irônico de Foucault para a história; de como Foucault aprendeu com Nietzsche e como eu e Hijikata aprendemos com Artaud. Para Durval Júnior, tanto Foucault quanto Nietzsche partilham do ponto de vista de que:

a história deve ser uma atividade que busca destronar ídolos e deuses, que visa inquietar o pensamento e o poder, que se destina a libertar-nos do peso do passado, de sua repetição mecânica e acrílica; ela deve arruinar a familiaridade com as coisas de antanho, dessacralizar e desnaturalizar aquilo que nos chega do passado como sendo valores universais e eternos (Júnior, 2009, p. 98).

Em Nietzsche, Foucault identifica uma mudança no ponto de vista da interpretação. O filólogo alemão se dedica a interpretar interpretações e se importa em partir daquele que enuncia a interpretação. No texto *Foucault leitor de Nietzsche* (1985), Scarlett Marton entende a genealogia nietzschiana como “análise da proveniência e história das emergências” (p. 39).

Perguntar-se pela proveniência de um indivíduo, de um sentimento ou de uma ideia, não é descobrir suas características genéricas para assimilá-lo a outros, nem mostrar que nele o passado ainda está vivo no presente, muito menos encontrar o que pôde fundá-lo; mas sim buscar suas marcas diferenciais, repertoriar desvios e acidentes de percurso, apontar heterogeneidades sob o que se imagina conforme a si mesmo. (Marton, 1985, p.39).

Neste trabalho, busco analisar as proveniências das diversas ideias sobre Butoh assumindo de antemão seus espaços vazios, suas inverdades, suas mitificações, a sua construção a partir de muitas mãos.

A verdade do mestre

No Butoh, a figura do mestre é bastante presente ainda que haja butoístas que trilham seus caminhos sozinhos. Me interessa abordar essa questão pois novamente as noções de saber e de verdade vêm a tona. O mestre existe porque algo deve ser aprendido. Mas, se o Butoh não pode ser ensinado com exercícios, o questionamento recai sobre o que deve ser aprendido e como será ensinado.

Nas falas de Hijikata e Ohno, eles não deixam de dizer o que é o Butoh. Mas o fazem de maneira deslizante, mudando sempre suas respostas. Eles nunca disseram *o que será*, no sentido de como se deve dançar ou que forma o Butoh deveria ter. Seus discursos se retêm um passo antes disso. Sua linguagem é reticente e enigmática, diz *o que é*, mas o trabalho de descobrir o que será, está aberto para o outro. Quase como o Zen, que

nada tem a ensinar, no que se refere à análise intelectual, nem impõe qualquer conjunto de doutrinas a seus seguidores. Nesse sentido o Zen é caótico. Seus adeptos podem formular conjuntos de doutrina, formulando-as, porém por sua conta e para benefício próprio e não do Zen (Scofano, 2007, p.109)

Isso me remete às relações de professor/aluno e mestre/discípulo. O termo professor traz consigo uma noção de instituição de ensino e de algo a ser ensinado e aprendido. Já a ideia de mestre, refere-se neste caso àquele que não dá respostas, mas faz com que o outro as busque, que não trabalha, mas faz com que o outro trabalhe. A partir do que é dito pelos mestre de Butoh, os discípulos têm que trabalhar com invenções de caminhos que os levem aos seus próprios Butohs. Através disso, me questiono sobre quais especificidades são exigidas no ensino de algo que não reside no campo do conhecido, do codificado, do já calcificado por um saber. A relação entre mestre e discípulo gera criações que podem vir a ser Butoh. Para Hijikata, “[...] não há filosofia antes do butoh. Só é possível que a filosofia possa sair do butoh.” (Hijikata apud Baiocchi, 1995, p. 18). Esta perseguição do Butoh existe enquanto converso sobre o que faz sentido para a minha dança, quando alguém escreve um

artigo sobre isso, um poema, ou quando se tem a coragem de dizer: o que eu faço é Butoh. Este trabalho de preencher essa falta é também falho em muitos sentidos, o que produz uma busca constante. Como diz Min Tanaka (2000), o Butoh consiste em procurar a própria dança e quando se encontra algo, ter a coragem de jogar isso fora. A mesma ideia se encontra em Tadashi Endo (2005) quando diz que em Butoh é preciso que nunca estejamos plenamente confortáveis. Endo conta que em uma aula-demonstração em Londres ele falou sobre o Butoh e a cebola:

As cebolas têm quase sempre o mesmo estilo, a mesma forma. Então, por exemplo, uma cebola é Butoh. Cada um quer ver dentro do Butoh, o que é esta dança Butoh. Se você quer ver dentro nós podemos descascar a cebola e assim deixamos a cebola menor. Mas ainda aquilo que nós podemos ver está do lado de fora, não do lado de dentro. Ok, nós queremos ver mais do lado de dentro. Então descascamos mais e a cebola se torna ainda menor mas ainda só vemos o lado de fora. Não é ainda possível ver dentro. Ok, vamos mais dentro, dentro, dentro, dentro... dentro. Eu quero ver o lado de dentro. O que acontece? No fim, não há nada dentro. Algumas vezes é assim que eu sinto o Butoh. Nós queremos ver dentro e vamos dentro. Se nós chegamos realmente a descascar, de cada um destes movimentos que descascam vem lágrimas. Parece difícil para uma outra pessoa que pergunta: ‘por que você está sofrendo, você está triste? Por que você chora quando você dança?’ Para uma pessoa que olha de fora parece triste, mas é só este trabalho que dá esta atmosfera, como a cebola. Se você não faz isso ninguém chora. Mas você segue indo mais e mais e mais dentro e no fim real, não tem nada. Tudo aquilo que vemos é o lado de fora. O lado de dentro nós não podemos ver. Eu sinto isso às vezes. Talvez Butoh seja isso que todo mundo quer ver, todo mundo quer sentir, todo mundo quer pegar, mas no fim não há nada. (Endo, 2010, p 142 - 143)

O movimento gerado pela dúvida é fértil. Mas para que ocorra criação a partir dessas dúvidas e incertezas é necessário que o sujeito se coloque em uma posição de não saber e de perseguição deste saber. Percebo esta postura quando Kazuo Ohno



conta que Mishima sempre dizia: “sua dança é boa”, e Ohno relata que pensava:

Dizer que alguma coisa é boa pode ser interpretado de várias maneiras. O que, na verdade, ele queria significar com isso? [...] eu pensava comigo mesmo: “Minha dança é boa, mas o que é bom?” Poderia valer menos que o ruim, então significaria “o que você faz é ruim”. Isso me deixou pensando durante anos (Ohno, 1995, p.130).

Portanto, ainda que uma fala relativamente clara seja endereçada a alguém, este que recebe a mensagem pode produzir questionamentos a partir disso. Ou seja, não é apenas o mestre que coloca espaços vazios na sua mensagem, por vezes é o próprio discípulo que demanda a busca de mais sentidos naquilo que lhe é oferecido.

É sob esta perspectiva que sigo perseguindo e dançando, mesmo sem falar japonês.

REFERÊNCIAS:

- BAIOCCHI, Maura. *Butob: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- ENDO, Tadashi. In: COLLA, A. C. *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. Campinas, SP: [s.n.], 2010.
- _____. In: *Anotações de O visível e o invisível no trabalho do ator dançarino*. Campinas: fev. 2011. Notas de aula.
- _____. Shi-Zen, 7 Cuias: Uma entrevista com Tadashi Endo. *Revista do Lume*. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n. 6, Junho, 2005. Entrevista.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- GONÇALVES, Jadson Fernando Garcia. Foucault, a descontinuidade histórica e a crítica da origem. In: *Revista Aulas – Dossiê Foucault*. Org. Margareth Rago e Adilton Luís Martins. n. 3. dez. 2006 / mar. 2007.
- GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- HIJIKATA, Tatsumi. O último discurso de Tatsumi Hijikata. In: BAIOCCHI, M. *Butob: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. Michel Foucault e a Mona Lisa ou Como escrever a história com um sorriso nos lábios. In: *Figuras de Foucault*. Org. Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LARRAURI, Maite. *Anarqueología: teoria de la verdad en Michel Foucault*. Valencia: Ediciones Episteme. 1999.
- MACHADO, Roberto. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- MARTON, Scarlett. Foucault leitor de Nietzsche. In: RIBEIRIO, Renato J. (Org). *Recordar Foucault: os textos do colóquio Foucault*. São Paulo: Editora Brialense. 1985. p. 36-46.
- MORISHITA, Takashi. *Artist interven: an archive that sheds light on Tatsumi Hijikata and butoh*. 15 set. 2010. Disponível em: <performingarts.jp/E/art_interview/1008/1.html>. Acesso em: 15/08/2012. Entrevista.
- TANAKA, Min. *About Butob: in research for its origin and actual meaning*. p. 1 a 15. Jun. de 2000. Disponível em: <http://dequinceyco.net/wpcontent/uploads/2010/10/vermeesch_interview.pdf> Acesso em: 01/10/12. Entrevista.
- SCOFANO, Reuber Gerbassi. Iluminação e desaprendizagem: influência do Zen Budismo no pensamento educacional de Rubem Alves. *Comunicação & política*, v.25, n.2, p.108-123. 2007.