



v. 10, n. 1: 26.º Encontro do Proler Joinville (out. 2020) / 11º Seminário de Pesquisa em Linguagens, Leitura e Cultura – 2021 – ISSN 2316-395X

A dança do corpo sem órgãos

The dance of the body without organs

La danza del cuerpo sin órganos

Angela Luciane Peyer¹
Nadja de Carvalho Lamas²

Resumo: Com o intuito de refletir acerca do diálogo existente entre um corpo arquivo e os processos de corporificação da dança, buscamos analisar a artificação do corpo sem órgãos, conceito cunhado por Artaud (1983), e as experimentações de um corpo como um campo de forças e passível de atravessamentos. Para isso, o corpo do bailarino Butoh torna-se um arquivo de memórias no qual signos são invertidos e atravessados por palavras. O bailarino Butoh é essa concha vazia que vai sendo atravessada por palavras, que abrem espaço para dialogar com a pluralidade de seu mundo interno. Refletir sobre o ato de artificar um corpo sem órgãos faz surtir inúmeros questionamentos e, para transpor tudo isso para o campo do patrimônio e da memória, são necessários primeiramente distinguir o conceito de arte e o de patrimônio e desassociá-los. Desse ponto de partida esta comunicação se propõe a pensar, tendo como elementos principais o corpo e as linguagens nele inscritas, de modo a perceber os jogos de identidade e memória que surgem por meio da dança e da *performance* do bailarino Butoh.

Palavras-chave: patrimônio cultural; dança; corpo; Butoh.

Abstract: In order to reflect on the existing dialogue between an archive body and the processes of dance embodiment, we seek to analyze the artification of the body without organs, a concept by Artaud (1983), and the experiments of a body as a field of forces and liable crossings. For this, the body of Butoh dancer becomes an archive of memories, in which signs are inverted and crossed by words. Butoh

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade da Região de Joinville (Univille).

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Univille.

dancer is this empty shell that is crossed by words, which open space to dialogue with the plurality of his internal world. However, reflecting on the act of artifying a body without organs, numerous questions were raised, and to transpose all this to the field of heritage and memory, it is necessary, first of all, to distinguish the concept of art from the one of heritage and disassociate them. From this starting point, this communication proposes to think, whose main element are the body and the languages inscribed in it, in order to understand the games of identity and memory that arise through the dance and performance of Butoh dancer.

Keywords: cultural heritage; dance; body; Butoh.

Resumen: Para reflexionar sobre el diálogo existente entre un cuerpo de archivo y los procesos de encarnación de la danza, buscamos analizar la artificación del cuerpo sin órganos, concepto acuñado por Artaud (1983), y los experimentos de un cuerpo como un campo de fuerzas y sujeto a cruces. Para eso, el cuerpo del bailarín Butoh se convierte en un archivo de recuerdos en que los signos se invierten y se cruzan con palabras. El bailarín Butoh es ese cascarón vacío atravesado por palabras, que abre espacio al diálogo con la pluralidad de su mundo interno. Sin embargo, reflexionar sobre el acto de artificar un cuerpo sin órganos plantea numerosas interrogantes y, para trasladar todo eso al campo del patrimonio y la memoria, son necesarios primeramente distinguir el concepto de arte del de patrimonio y disócialos. De ese punto de partida esta comunicación se propone a pensar, teniendo como elementos principales el cuerpo y los lenguajes inscritos en él para comprender los juegos de identidad y memoria que surgen por medio de la danza y de la actuación del bailarín Butoh.

Palabras clave: patrimonio cultural; danza; cuerpo; Butoh.

CORPO BUTOH: O CORPO POR PALAVRAS

Acredito que as pessoas são fluidas e devem fluir como a água, para que as trocas entre pessoas de diferentes origens possam se tornar mais fáceis e livres (YAMAZAKI, 2020).

Quando refletimos sobre o corpo de um dançarino, logo nos remetemos ao que é massa, ao que são músculos, ao que são órgãos, ao que é presentificado, entretanto quando pensamos o corpo do dançarino Butoh é preciso ir além dos limites do que é corpo. Faz-se necessário ativar o que é etéreo e o que se suspende no ar.

O surgimento do Butoh na década de 1950 no Japão é o reflexo de uma cultura que estava sendo (re)pensada; a discussão entre artistas e pensadores tangenciava identidade, cultura e sociedade. As questões políticas e as tensões geradas nesse período pós-guerra culminaram nesse movimento de conceber um novo olhar para o corpo. Buscar conceituar Butoh é entender o jogo de palavras. Afinal, o corpo de um dançarino Butoh é essa concha vazia a ser atravessada por palavras:

O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade (UNO, 2012, p. 54).

Sendo assim, Butoh (*bu* = dança; *toh* = passo) é também conhecida como Ankoku Butô, ou dança das trevas. Trata-se da dança do corpo que se atravessa por palavras, por memórias e por suas profundezas. Seus criadores são Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. A primeira dança *performance* Butoh apresentada ao público, em 1959, foi *Kinjiki (Cores Proibidas)*, de Hijikata. A dança rompeu com todos os padrões e referências existentes nas danças japonesas Nô ou Kabuki; não havia uma coreografia definida, tudo era experimental. Os temas dessa dança tão contemporânea a classificaram como imoral, por trazer a homossexualidade, violência, vida e morte.

Sempre há um dualismo no Butoh; a vida e a morte andam juntas, o tudo e o nada, o vazio e o preenchido. É uma transitoriedade de corpo e arte. O dançarino Butoh busca no mais íntimo do seu ser, nas suas cicatrizes internas, as referências para se esvaziar, como no caso da Figura 1. Nela, Tatsumi Hijikata apresenta em 1968 a coreografia *A Revolta da Carne*, que deixa clara a relação do bailarino com a filosofia de Jean Genet, na qual poderia haver uma fusão de seu próprio corpo com outro, existindo assim a possibilidade de habitar o vazio.

Figura 1 - Interpretando Tatsumi Hijikata e os japoneses: *A Revolta da Carne*, 1968



Fonte: Foto de Tadao Nakatani. Disponível em: <https://www.keio.ac.jp/en/keio-times/features/2017/7/>. Acesso em: 23 set. 2020

Ao refletir sobre a relação do Butoh com as palavras, entendendo que o olhar de Hijikata ao conectar palavras ao corpo era tornar este um objeto material como um cadáver, compreende-se que o esvaziamento é tornar esse corpo um objeto, e não um corpo amarrado, limitado. É transcender o ser:

Esse corpo morto dança o lugar, pois é ali que ele pode recomeçar. Corpo morto, como lugar de passagem entre o humano e o nãohumano, que pretende se fundir com a natureza. E não esqueçamos que “natureza” em japonês significa “o que existe por si mesmo”. Nós poderíamos acrescentar, o que existe por si mesmo e sem sujeito (WIEDEMANN, 2014, p 3-4).

Aproximando o Butoh da semiologia proposta por Barthes (1978) e refletindo acerca do estudo das narrativas como sujeitos, elucidado aqui Kazuo Ohno, que foi um dos mais expressivos dançarinos Butoh. Ele sempre disse que sua dança trazia as suas cicatrizes internas, o que ele via e o que as suas memórias suscitavam para a coreografia que surgia por meio do sentir – ato este muito comum na dança Butoh.

No corpo Butoh tanto de Kazuo Ohno quanto de Tatsumi Hijikata, as palavras geram feridas e memórias. O corpo não é amarrado, e há a dualidade entre vida e morte, ilusão e realidade, masculino e feminino, profano e sagrado. Trata-se de um jogo dúbio. Signos são ativados pelo sentir. É um corpo com força simbólica que “consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1978, p. 28-29).

Faz-se necessário restar algo do sujeito nesse corpo esvaziado, para assim este tornar-se um corpo objeto. Nesse corpo esvaziado são jogadas palavras que se fixam na representação/ interpretação, e não em identidades. Abre-se, assim, o ensejo para refletir sobre o anagrama, o jogo das palavras e a relação com os estudos de Freud (1987) referentes à repetição e à catarse nos duplos do homem.

Ao pensar a respeito do ato de artificar um corpo sem órgãos, surgem inúmeros questionamentos quando transpomos isso para o campo do patrimônio e da memória. Para isso, é necessário trazer as dadas definições de cada conceito, refletindo acerca delas num âmbito artístico da dança e da *performance*.

ARTIFICAÇÃO DO CORPO SEM ÓRGÃOS

Para pensar o processo de artificação de um corpo sem órgãos, são primordiais mobilizar o conceito de artificação e refletir acerca dos deslocamentos de uma produção artística do local/contexto no qual está inserida. Para Shapiro e Heinich (2013), a artificação é como um processo de processos, e extrair ou deslocar uma produção de seu contexto inicial consiste em pré-requisito para a artificação.

Ao buscar artificar o corpo sem órgãos, reflete-se sobre as experimentações de um corpo como um campo de forças e passível de atravessamentos, que inverte signos e é atravessado por palavras. O corpo do bailarino Butoh é essa concha vazia que vai sendo atravessada por palavras, que abre espaço para dialogar com a pluralidade de seu mundo interno.

O Butoh é uma espécie de devir, um esvaziar-se de si, ponto este que é passível de inter-relações entre Artaud (1983) e Nietzsche. Artaud, ao buscar o corpo sem órgãos, foi quem melhor decodificou as ideias do filósofo, incorporando na virada do século XX o pensamento da *vida como obra de arte*, o qual a lógica convencional não dava mais conta de expressar. Nietzsche, com seus aforismos, torna-se inspiração para Artaud estruturar esse corpo, essa relação micropolítica/corporal.

Para Artaud (1983), o órgão é uma maneira particular de o nosso corpo ter acesso ao mundo (sentidos). Esses sentidos são fragmentados e segmentados e fazem com que experimentemos a natureza: “Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1983, p. 161-162).

Cada órgão é particular, com seus fluxos e fruições. Cada órgão agencia um objeto parcial. Já Deleuze e Guatarri (1996) veem o corpo sem órgãos como objeto parcial; o modo como toco algo é único e ninguém mais vai ter acesso a essa experimentação. Para isso, a Figura 2, de Kazuo Ohno, expressa esses fluxos. Isto é o Butoh: o tornar-se algo e tornar-se nada.

Dar um primeiro passo: apre(e)nder Butô, sentir nos ossos o que é desfazer um corpo, o que é aquilo que Artaud chamara de Corpo sem Órgãos e que depois Deleuze desenvolvera intensamente no plano conceitual. Apre(e)nderse e saberse forma a deformação sem *a priori*. Nesse ponto e depois de ter atravessado a experiência de fazer Butô (WIEDEMANN, 2014, p. 2).

Figura 2 – Kazuo Ohno



Fonte: Foto de H. Tsukamoto. Disponível em: <http://literatureandarts.com/ohnoegan.html>. Acesso em: 23 set. 2020

Trata-se do limiar entre o devir e o esvaziar. Se o dançarino precisa tornar-se um gato, ele precisa matar o humano que há dentro dele; não pode ser totalmente vazio. É preciso cruzar esse vazio, e nesse ponto se pode pensar que a dança e a *performance* criam essa resistência ao sistema semiótico e moralizante que é determinado pelo órgão.

Um corpo sem órgãos tem órgão; o que ele não tem é organização. O corpo sem órgãos é o não ao organismo, ao padrão e aos valores que o corpo deve seguir. Para Artaud (1983), não é a morte, e sim a vida. O que ele buscava articular era a negação à organização e a esse padrão dado de fora.

A dança Butoh, a dança moderna/contemporânea e a *performance* buscam essa negação do órgão, a esses automatismos e à destruição do homem, ou seja, a experiência sensível (individual) *versus* a experiência inteligível (universal), a saída desse sistema de juízo. Esse sistema que Artaud (1983) tanto refuta é o juízo, do qual se tem de fazer a raspagem, tirar o animalculo.

Pensar nessas relações entre um corpo sem órgãos e a dança e a *performance* é refletir sobre os atravessamentos entre a memória e a presentificação, lugar de contínuo tornar-se. É entender que, ao deslocar a memória para o corpo e o corpo para o movimento/a ação, se cria o processo de artificação, partindo então para uma segunda reflexão, a de que é

possível artificar esse corpo sem organismo. Entretanto compreende-se que o processo de patrimonialização não abrange esse algo maior que é a arte.

Busca-se na dança Butoh esse corpo que se torna um arquivo. Segundo Assmann (2011, p. 260), “as escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente [...] elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade”.

É nesse limiar entre dança e *performance* que surgem o devir múltiplo, o movimento de deriva, o campo da criação do caos, em que a loucura paralisada constrói vida, em que há a repetição não como um esvaziamento, mas no sentido de que se caminha para uma transformação.

O BUTOH E OS SENTIDOS DE PATRIMÔNIO

Esse corpo cria uma relação entre o Oriente e o Ocidente com noções mnemônicas de identidade. Ele deixa de ser apenas organismo para se abrir a conexões, circuitos, intensidades e até mesmo desterritorializar-se.

Ao transpor a dança Butoh para o campo do patrimônio e da memória, foram necessários distinguir o conceito de arte e o de patrimônio e desassociá-los. Entende-se hoje que, segundo a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco),

o Patrimônio Cultural é composto por monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico. Incluem obras de arquitetura, escultura e pintura monumentais ou de caráter arqueológico, e, ainda, obras isoladas ou conjugadas do homem e da natureza (IPHAN, 2020).

Sabendo que a dança Butoh surgiu no Oriente, faz-se imprescindível analisar o contexto cultural em que estava inserida e seu impacto nessa cultura. Sendo assim, é compreensível a negação à tradicionalidade e aos rituais, tão presentes na cultura japonesa, bem como o rompimento com ambos. Ao estabelecer esse diálogo com o patrimônio e buscando o conceito cunhado pela Unesco, encontramos-nos então aqui realizando uma análise sob a ótica de arte como expressão artística, a que se soma a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada pela Unesco em 2003:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2003, p. 3).

Entretanto, quando pensamos a dança Butoh, ela não corresponde a nenhum dos dois marcos referenciais do patrimônio mundial – patrimônio material e patrimônio imaterial –, afinal se trata de uma concepção artística que vai além dos registros pictóricos ou arquitetônicos. É algo que entra no campo da subjetividade, do poder fazer, do pensamento socrático no que concerne o “conhece-te a ti mesmo” e a busca e conquista da liberdade. É o adentrar no plano da experimentação de si.

Ao acionar os conceitos de patrimônio e tencionar a patrimonialização no corpo do dançarino Butoh, é perceptível o não enquadramento da dança pós-moderna, entendendo que quando se discute patrimônio estamos ainda presos a conceitos tradicionais.

A dança Butoh instaura-se num movimento pós-moderno que, segundo Silva (2005, p. 18),

institui-se definitivamente, seu pluralismo atinge formas cada vez mais ricas de expressão. Como um mosaico que vai sendo construído, fronteiras entre linguagens são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos, abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, onde inclusive não há a negação de correntes anteriores.

O Butoh surgiu num período em que o mundo passava por uma transformação no pós-guerra. A dança rompeu com o academicismo do balé, com as repetições de movimento e precisão, e passou a entrar num campo em que os corpos refletem a escrita de si e da natureza, deixando o olhar da tradicionalidade, tão imprescindível para o campo patrimonial.

A dura tarefa de tentar aproximar o campo patrimonial de algo tão impalpável abre brechas para pensar até onde é possível patrimonializar esse corpo, quiçá passá-lo pelo processo de musealização. Compreende-se que na subjetividade há uma habitação que busca ser externada, e o corpo precisa de um exercício contínuo de escrita, como um diário, para que esse corpo sem órgãos possa ter a liberdade e se tornar um campo de forças indo além do simbólico.

Lançar-se à pesquisa de como um corpo sem órgãos pode ser patrimonializado suscita questões que perpassam pelo campo conceitual, afinal estamos falando de um ser desconstruído, de um corpo que constrói tantos outros. É uma relação com a potência e com as forças por que um corpo é capaz de ser afetado.

Entender que esse corpo como arte de si, numa dimensão estética, se transforma em poética, libertando-se dos automatismos do governo e transformando-se em existência, é a maneira de buscar uma brecha para a possível patrimonialização do movimento e do ser.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, C. (org.). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 145-162.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**. Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Pronunciada 7 de Janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996. v. 2.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 17. p. 273-318.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Patrimônio mundial**. Brasil: Iphan. Disponível em: <https://bit.ly/3qxMNze>. Acesso em: 10 out. 2020.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Unesco, 2003. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4718>. Acesso em: 23 set. 2020.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3oWoD0U>. Acesso em: 8 set. 2020.

SILVA, Eliana R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EdUFBA, 2005.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1, 2012.

WIEDEMANN, Sebastian. Dançar a imagem ou de como atingir uma imagem butô. **Hambre**, Argentina, p. 1-7, nov. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2M6kRne>. Acesso em: 13 set. 2020.

YAMAZAKI, Kota. Fluid Hug Hug. Disponível em: <https://www.kotayamazaki.com/>. Acesso em: 22 dez. 2020.