

A MAQUIAGEM E O INCOMPLETO NO BUTOH⁷¹

Kysy Amarante Fischer⁷²
Cristiane Dall'Oglio de Moraes⁷³

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este artigo apresenta algumas funções atribuídas à maquiagem no Butoh - arte do corpo surgida no final dos anos 50, no Japão. Diante de possíveis teorizações acerca do Butoh, confronto-as com experiências em workshops e relatos poéticos da minha prática artística. Da intersecção entre informações e vivências, emerge um trabalho poético refletindo prática e teoria.

Palavras-chave: Butoh; Maquiagem; Processo de criação.

“Sim, os mortos são meus professores.”
(Hijikata Tatsumi)

Esta pesquisa pretendia inicialmente entender a função da maquiagem no Butoh: O que revela o branco no corpo seminu, as cabeças raspadas, os globos oculares também brancos? Na busca por uma função da maquiagem, outras questões urgentes foram se sobrepondo às dúvidas iniciais. E anterior ao desejo de encontrar respostas, a maquiagem já estava presente no meu próprio trabalho. Esta presença já emergia significados e sentidos para mim enquanto dançava ou criava a próxima performance.

Sendo este trabalho fruto do caminho e das demandas da própria pesquisa, para a concretização da mesma, registrei minhas performances por fotografias, vídeos e relatos poéticos para que nesse artigo, possa-se mostrar de alguma forma o que surgiu no encontro entre questionamentos e possíveis respostas, olhares sobre a prática e, principalmente, o uso da maquiagem no próprio corpo. Dessa forma, a

⁷¹ Artigo resultante de pesquisa de Iniciação Científica realizada na Faculdade de Artes do Paraná, sob a orientação da Prof. Ms. Marcia Cristiane Dall'Oglio de Moraes.

⁷² Acadêmica do Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Arte do Paraná, aluna pesquisadora do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIC) da FAP. Integrante do grupo de pesquisa Artes e Performance, da FAP. Atua em Performance, Dança, Artes Visuais e Teatro. E-mail: kysydod@hotmail.com

⁷³ Profa. Ms. Marcia Cristiane Dall'Oglio de Moraes, orientadora da pesquisa. Graduação em Artes Cênicas (PUC-PR), Especialização em Arte-Educação (FAP-PR) e Mestrado em Artes Cênicas (UFBA). Professora da Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: marciacri2@terra.com.br

metodologia desta pesquisa foi a realização de performances (nas quais o maquiar-se acontecia simultâneo à performance), seguidas de relatos poéticos sobre as mesmas. Em paralelo desenvolvi pesquisa bibliográfica sobre o Butoh. Assim, realizei performances nas quais a maquiagem entrou como elemento que dança.

A pretensão primeira mudou seu rumo para uma reflexão sobre uma suposta necessidade de encontrar respostas ou funções na arte e que papel um mestre ocupa nessa busca. Para esclarecer essa transição de objetivos, exponho o caminho percorrido e introduzo o assunto: esclareço rapidamente o que vem a ser o Butoh, sua origem, as principais questões relativas ao corpo e à maquiagem. Também menciono meu envolvimento com essa arte de maneira prática e teórica e, em seguida, exponho um dos relatos constituintes da metodologia deste trabalho.

O BUTOH

Entre o final do século XIX e início do século XX o Japão viveu a Restauração Meiji, momento no qual a produção artística começa a se hibridizar com a cultura ocidental. A maior influência artística era então européia e, depois da II Guerra Mundial, passa a ser estadunidense. Essas influências, mais que cópias, deram-se como um processo de tradução cultural, como foi o caso do Butoh. Depois das explosões das bombas no Japão, o país torna-se uma superpotência tecnológica e conseqüentemente novos modos de pensar e mover o corpo aparecem. Alguns destes “novos corpos japoneses” reforçam o novo padrão moderno e uma minoria o nega.

Nas artes, o Butoh é a total rejeição dos valores materialistas que se instauram no país, surgindo como um berro, um afundar-se no ser e no estar. Hijikata Tatsumi, criador do Butoh, além da ligação com suas origens japonesas, teve influências ocidentais: Genet, Rimbaud, Bataille e Artaud. Algumas influências desses autores ficam evidentes na obra de Hijikata como, por exemplo, a idéia de que o excesso era o princípio de todo sistema e que a morte mostrava uma nova continuidade para a vida. Transitando entre dança, teatro e performance, o Butoh carregava uma expressividade tão nova que aterrorizava espectadores, visto que estes não aceitaram as primeiras apresentações como arte, por sentirem-se chocados com seus formatos. As principais questões levantadas pelo Butoh são:

a relação entre o dentro e o fora do corpo, as tensões entre a representação e a sua impossibilidade, o traço autobiográfico como engendrador dos processos, a transição entre o informe e a forma organizada com sentido a partir da experiência e jamais *a priori*. (GREINER, 2005, p.131)

A morte, o Eros, a ancestralidade, nossas raízes e memórias são temáticas bastante presentes no Butoh. Diferentemente de outros estilos, o Butoh não é criado para ser dançado para a corte ou a elite, visto que não há ninguém regendo suas idéias. A “idéia Butoh” pertence a todos.

O Butoh conserva até hoje seu caráter *underground*: dançado na rua, em bares, florestas e montanhas, é uma força, não envelhece, não torna-se datado. A morte, o sexo, a vida, o devir, não estão a serviço da moda, pois a forma não interessa no Butoh. Não existe nada que o unifique para deixá-lo em um lugar seguro e estruturado no qual possa ser facilmente devorado pela lógica. Esta sim tem a necessidade consumista do novo.

Quanto à sua visualidade, o Butoh rompe com padrões estéticos fortes na Arte japonesa.

O corpo antes atado em kimonos agora se mostra por completo. Deslocado, assume lugares sem lugar. Onde estava a gueixa, delicada, perfeita, agora está um senhor⁷⁴ com gestos esqueteados e carregando tanta vida nas costas, sob e sobre a pele que não mais pode ser tão limpo, completo, bem acabado, pois não há vida bem acabada, ela sequer se acaba, ela se sobrepõe, ressurgue constantemente do próprio ventre. (relato poético n. 2)

A maquiagem no Butoh se diferencia da maquiagem em outras instâncias artísticas. Ao longo da história da maquiagem, mulheres e homens envelhecidos a utilizam para ter uma aparência mais jovem, escondendo sob grossas camadas de pintura, linhas e rugas. No teatro, as funções da maquiagem não foram muito diferentes, buscando por vezes esconder algo, caracterizar um personagem ou simplesmente melhorar a aparência dos atores. A maquiagem no Butoh não pretende esconder, mas sim revelar. Entre as funções da maquiagem definidas por Patrice Pavis, ela pode se enquadrar na posição de “[...] renunciar a seus efeitos psicológicos,

⁷⁴ Kazuo Ohno, trabalhou com Hijikata e tornou-se o maior representante do Butoh no mundo, sendo ele, o *corpo* para a *idéia* que Hijikata tinha de dança.

[assumindo] sua qualidade de sistema significativa, que faz dela um elemento estético total da encenação” (PAVIS, 2005, p. 232). Ainda relacionando as palavras de Pavis à maquiagem no Butoh, ela tende

a sublinhar seus próprios procedimentos, a se tornar um fim em si, uma pintura [...] corporal, que não deve mais ser colocada a serviço dos outros signos, mas sim concentrar os olhares sobre sua própria prática autônoma. (PAVIS, 2003, p. 171 - 172).

BUSCANDO A MINHA FLOR BUTOH

Decidi dançar e estudar Butoh buscando o movimento sincero, que obedecesse somente aos impulsos do corpo e não a formatações pré-estabelecidas. Uma dança capaz de incitar encontros, rituais, afetos. Ao buscar bibliografia sobre Butoh, vemos que poucas pessoas se propuseram a estudá-lo no Brasil, possivelmente porque explicar ou sistematizar o Butoh é sufocá-lo. Com perspicácia, Kazuo Ohno referia-se ao Butoh falando do céu, flores, pássaros. A “idéia Butoh” é tão rarefeita que ela mesma não se deixa fixar. Não há regras, passos ou uma técnica que possamos utilizar para dançar ou dizer: “Isso é Butoh”. Deste modo, como pode existir um mestre de Butoh? Talvez alguém que abra espaços para a Vida nos corpos e mentes dos dançarinos. Talvez alguém que proponha essa tal “idéia Butoh” como conceito aberto e sobre os corpos já em movimento.

160

Estive em dois Workshops ministrados por Tadashi Endo⁷⁵ no Brasil, nas cidades de São Paulo e Campinas. Suas aulas práticas são entrecortadas por momentos onde todos sentam e ouvem histórias do início do Butoh, sua filosofia, sua relação com a natureza. Considero as informações contadas a nós por Endo, fios na tela de minhas reflexões. Quando se estuda o Butoh, talvez, “observar o objeto” seja insuficiente. É preciso viver o Butoh, se embrenhar nele, dançar, se afetar por ele e ter a coragem de *ser*, como Endo diz em entrevista a Valmir Santos e Jesser de Souza “[...] temos que lutar o tempo todo, nunca estar plenamente confortáveis e nunca mostrar exatamente aquilo de que somos capazes, mas sim, deixar-se existir.” (ENDO in SANTOS e SOUZA, 2005, p. 13).

⁷⁵ Tadashi Endo foi um dos colaboradores de Kazuo Ohno e atua ainda hoje como Performer e professor de Butoh.

Em 2010, entreguei ao Tadashi Endo três perguntas por escrito referentes à função da maquiagem no Butoh. Ele alegou sua falta de tempo e eu voltei para casa sem respostas. Quase um ano depois me reencontrei com ele após ter dançado, me maquiado de várias formas e me perguntado muito sobre qual seria o papel da maquiagem em minha dança. Em vinte dias de workshop, Endo falou várias vezes sobre maquiagem, como se somente depois de um ano viesse com uma enxurrada de respostas. Contou que Hijikata dizia aos seus dançarinos coisas como “eu não quero saber seus nomes ou de onde vieram, sem sentimento, sem sexo, vazios, anônimos”. O fundador do Butoh queria que os corpos fossem telas brancas para que o público pintasse-as com suas próprias cores. Se o performer já aparece com a cor azul, diz Endo, não é possível que pintemos nele nossas próprias cores. Endo disse também que usa a maquiagem para concentrar-se, e um pouco desse processo é relatado por Nilton Fukuda:

Tadashi Endo caminha pelo palco. Dá as últimas instruções para acertar a luz, a posição da cadeira e de uma placa de metal. Logo depois, no pequeno camarim, inicia o ritual da maquiagem. Com movimentos leves, como se já dançasse o butô, utiliza uma esponja para cobrir o rosto e todo o corpo com uma espécie de talco. Todos os poros são cobertos de branco. Por fim, os olhos e os lábios recebem cores. O processo durou cerca de 30 minutos, mais ou menos a duração do espetáculo Ikiru. (FUKUDA, 2010)

161

As reflexões encontradas sobre a Maquiagem no Butoh são variadas. Listo algumas delas abaixo, seguidas de singelos pensamentos meus munidos de palavras alheias: Ushui Amagatsu, criador do grupo Sakai Juku, em entrevista para Inês Bogéa diz: “A maquiagem serve para eliminar as características pessoais do dia-a-dia. Quero ressaltar características humanas, não só do butô ou do Japão.” (BOGÉA, 2001, p.?)

Maura Baiocchi comenta “[...] a cor branca, evocativa da pureza da criança que acaba de nascer, onde os estados da alma vêm se imprimir. O corpo se prepara para ser o receptáculo de todas as manifestações.” (BAIOCCHI, 1995, p.14)

A maquiagem é estendida por todo o corpo, pois todo ele está engajado na dança, cometendo, como em um rito Tarahumara considerado por Cassiano S. Quilici, “um sacrifício que apagaria as marcas distintivas pelas quais figuramos um rosto,

região corporal que tende a concentrar os caracteres que atribuímos à individualidade”(QUILICI, 2004, p.175).

A tinta branca que neutraliza é mais um dos elementos que cria espaços no corpo. Quando o performer vai para o palco, ele não é mais ele, pode ser qualquer coisa, assim como Deleuze refere-se ao devir: “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não caiba distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula”⁷⁶. (DELEUZE, 1996, p.11)

Já Hijikata tinha a função da maquiagem altamente embrenhada ao objetivo primeiro do Butoh, colapsar o corpo. A maquiagem neste caso, serve como um dos elementos do corpo em crise do Butoh. Greiner expõe essa relação no trabalho de Hijikata:

[...] a partir de uma consciência profunda, desestabilizar o corpo. Para tanto, criava diferentes estratégias. A maquiagem branca, por exemplo, foi usada pela primeira vez em 1961, com a colaboração do artista plástico Yoshimura Masunobu. Yoshimura, que havia fundado a organização neodada um ano antes, teve a idéia de raspar a cabeça de Hijikata e enrolá-lo como uma múmia com gaze e plástico. A substância plástica logo solidificou no corpo e a temperatura caiu muito. Aos poucos o plástico começou a cair como quelóides na pele e o frio provocou espasmos musculares. É provável que dessa experiência tenham surgido alguns dos movimentos usados pelo butô. A partir daí, Hijikata começou a usar esse plástico e pó de cálcio cabonado feito de cola. Isso irritava a pele e inibia a respiração, transformando os sentidos do corpo.

Assim, Hijikata criou uma verdadeira ontologia da pele. O seu estúdio Asbestos-kan significava “a casa de amianto”. Várias de suas obras faziam referências a doenças de pele, como a famosa História da Variola (Hosotan, de 1972). A pele não era um limite mas uma interface, uma mediação capaz de reorganizar o pensamento do corpo. (GREINER, 2008, p.29)

Mesmo listando as várias funções da maquiagem na visão de algumas pessoas, o que mais me interessou nesta pesquisa foi a produção escrita que exponho mais adiante. A performance que se fez mais presente neste estudo é “Adir – canto para uma avó morta” na qual a proposta é a de um encontro com o público. As pessoas deparam-se comigo na busca de memórias, histórias, olhares, toques, choros, risos,

⁷⁶ Tradução livre da autora.

espasmos e rasgos. Entro no imaginário da casa da minha avó, onde fui criada. Trago histórias que foram contadas em segredo para mim e lágrimas de saudade que insistem em não secar.

O trecho do relato poético a seguir foi produzido entre as duas apresentações de “Adir – canto para uma avó morta” (06 e 07 de novembro de 2010), realizadas na casa dos meus avós, que agora está vazia. Na primeira performance meus pais aplicaram argila branca e fria sobre o meu corpo. No segundo dia, utilizei argila preta, branca, rosada e amarela sobre o chão, e este assumia o papel de aplicador da maquiagem. A escrita deste relato aconteceu logo após a leitura do artigo “O Colapso do corpo a partir do Ankoku Butô de Hijikata Tatsumi” e foi influenciada por ele de forma indireta, pois a autora, Christine Greiner, traz algo do “sentido do Butoh” que me sensibilizou, criando inter-relações que transponho poeticamente para o papel por meio de escrita automática. Essa técnica de produção textual foi criada pelos surrealistas como uma das formas de liberar o fluxo de idéias, como acontece em exercícios de Butoh onde se dança sem considerações estéticas ou morais. Cito Deleuze: “Escrever é um assunto de devir, sempre inacabado, sempre em curso, e que transborda qualquer matéria vivível ou vivida”⁷⁷ (DELEUZE, 1996, p.11).

O VAZIO NA CASA CHEIA DE MEMÓRIAS

Nas sombras de nossos corpos moram as nossas experiências. Sombra que se faz entre os dedos, entre as rugas... Esse é um encontro de memórias, das memórias de antepassados que estão em nós e sob nossos pés. Danço a herança dos meus avós, a casa onde fui criada, as aranhas, a cadeira de balanço, as flores do jardim, as roscas de polvilho, o arroz-doce, a bolacha de açúcar-grosso, o sótão assustador do ranchinho.

A imagem de corpo que não se fecha que não diz mais o que é. O corpo no Butoh que chega até os ocidentais é um corpo novo, que fala com todas as partes e por isso quando mostra-se ou maquia-se, o faz por inteiro. O performer dança com tudo o que tem, está presente com tudo o que é.

⁷⁷ Tradução livre da autora.

Há muito de não belo em mim, eu renasço da lama ou me brota da pele a terra onde os meus idos estão vivendo agora. E por vezes é um pé que fala por si só e busca por si a sua tinta, a sua cor, sua lama.

São as minhas costas tocando as mãos de minha mãe que me pinta, me acaricia enquanto meu pai deixa-se pintarsujardança comigo, um sujar a quatro mãos que a vinte e poucos anos atrás se enroscaram e se melecaram também sem saber que logo carregariam uma pequenina. Essa que agora já bem crescida lhes toca e é tocada gerando um netinho que é este nosso encontro. E ao mesmo tempo já me nascem as idéias do como pintar-se amanhã: será o chão meu parceiro a brotar tinta de memórias da casa onde fui criada. Sempre estamos apenas começando e sempre aquilo já é tudo o que temos para mostrar. Cada performance é um filho que concebemos, parimos e matamos diante do público. E o meu corpo já não era meu, era como que coberto de uma carcaça retirada do caixão e do que eu lembrava em movimento.

MESTRE, O QUE É A MAQUIAGEM?

Em fevereiro de 2011, enquanto Endo nos dizia tudo o que pensava sobre a maquiagem e o que sabia sobre o pensamento de Hijikata, eu pensava, por que ele não me falou isso antes, por que há um ano atrás não respondeu as perguntas no meu papelzinho? E nesse dia, Endo encerrou sua fala nos contando a história de um jovem que queria saber o que é o Zen. Tomo a liberdade de reproduzir a história com as minhas palavras:

Um jovem aluno desejava muito saber o que era o Zen. Ele foi à casa de um mestre e perguntou “Mestre, o que é o Zen?” O mestre levou-o ao jardim, caminhou com ele mostrando-lhe as flores, as árvores, o que estava plantando e conduziu-o até a saída. O aluno voltou pra casa sem resposta alguma. No dia seguinte ele retornou a casa do mestre “Mestre, o que é o Zen?” novamente o mestre mostrou-lhe como estava o jardim, o céu, o riacho. E o aluno retornou a sua casa descontente. Em todos os dias que se seguiram, o aluno voltou à casa do mestre, na primavera, verão, outono, inverno. Ele foi ficando cada vez mais cansado do silêncio do mestre que não dava-lhe resposta alguma sobre o Zen. Um dia, antes de sair de casa, pensou “se hoje eu não tiver a resposta do que é o Zen, eu nunca mais volto a casa do mestre” e foi caminhando inabalável ao encontro do ancião. Assim que entrou disse “Mestre, o que

é o Zen?”, o mestre pegou-o pelo braço e foi conduzindo-o até o jardim, ao que o jovem disse “Não, não, não quero ver flor nenhuma, quero saber o que é o Zen!” O Mestre então pediu que ele arrumasse suas coisas e fosse até um vilarejo próximo dali. O aluno, obediente, seguiu o seu pedido. Chegando ao vilarejo, todos os moradores estavam esperando por ele com grandes reverências e dizendo “Seja bem-vindo, Mestre!”. Agora ele havia se tornado mestre também, pois ele perguntou-se o que era o Zen 365 vezes e formulou 365 diferentes respostas. Então, muito provavelmente, ele já sabia o que era o Zen.

Obviamente, no dia em que contou esta história, Endo estava fazendo uma menção à pergunta “O que é o Butoh?” que sempre é dirigida a ele, e não mencionando diretamente a maquiagem no Butoh. Mas comecei a rever todo o meu percurso, pensar nos relatos que eu havia escrito e percebi que eu havia garimpado muitos sentidos e funções para o meu ato de maquiagem. E isso, estava acima de qualquer resposta externa que ele ou qualquer outro viessem a endereçar-me. Se um ano antes ele houvesse me dado respostas, eu teria parado de buscá-las, mas se, por outro lado, ele houvesse dito “encontre-as sozinha” eu teria passado todo o tempo querendo achar razões e explicações para tudo. A explicação do “porquê” não é mais importante do que os porquês que estou encontrando no percurso.

E finalizo este trabalho com algumas fotos do processo, que ocorreu entre 2010 e 2011.





REFERÊNCIAS

BAIOCCHI, M. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BOGÉA, I. **Sankai Juku lança coreografia na França**. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. ?. 04 de Jan. de 2001.

DELEUZE, G. **Crítica y Clínica**. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

FUKUDA, N. **Olhar sobre o mundo: Ikiru**, por Tadashi Endo. 11 de Agosto de 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/tag/butoh/>> Acesso em: 01 de maio de 2011.

GREINER, C. **In-traduições do Ocidente em três movimentos das arte do corpo no Japão**: Butô, Mono-ha e Superflat. In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Walmor Nini (Org.). **Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem**. Florianópolis: Design Editora/ FAPESP, 2008. p. 25 – 35.

_____. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi**. 2005. Disponível em: <<http://www.japonartescenicas.org/estudiosjaponeses/articulos/ankokubutoh.pdf>> Acesso em: 01/05/2011.

_____. **Uma breve reflexão acerca do Lume e seu Japão imaginado. Sala Preta**, n. 5, p. 129 - 132, 2005.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema** São Paulo : Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro / Patrice Pavis**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: Teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

SANTOS, V.; SOUZA, J. S. de,. **“Shi-Zen, 7 Cuias”**: Uma entrevista com Tadashi Endo. *Revista do Lume*, Campinas, n. 6, p. 8 - 15, 2005/junho.