

AS MULHERES DANÇAM EM MIM: UMA EXPERIÊNCIA EM BUTÔ

Débora Cristina Ribeiro¹
Alvaro Bittencourt²

RESUMO: O presente artigo trata-se da descrição e reflexão sobre o processo prático de elaboração da performance em butô “As mulheres dançam em mim”, que investigou questões da opressão do gênero feminino. Através da reflexão desta prática criativa, organizei uma metodologia focada em cinco elementos que foram significativos para abordar essa construção artística: corpo, espaço, sonoridade, figurino e objeto. Esses elementos foram fundamentais no processo e colaboraram com a elaboração do meu corpo mais afinado com o trabalho em butô e gênero. Utilizo como referência a pesquisa desenvolvida por Christine Greiner para uma conceituação e história do butô, e também Ana Colla, como referência do trabalho prático.

PALAVRAS-CHAVE: Butô. Processo de ensaio. Gênero.

THE WOMEN DANCE INSIDE MYSELF: A BUTOH EXPERIENCE

ABSTRACT: This article describes and analyzes the process of elaborating the butoh performance entitled “Women dance inside myself”, which investigated women oppression. By means of the analysis of this creative practice, I organized a methodology focused on five elements that were significant for approaching this artistic construction: body, space, sound, costume and object. These elements were basic in the process and collaborated with my body to perform more aligned with butoh’s aesthetic and to approach the theme. I used the research of Christine Greiner as a reference for a conceptualization and history of butoh, as well as Ana Colla as a reference for the practical work.

KEYWORDS: Butô. Rehearsal process. Genre.

1 Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. E-mail: ribeiro_debora@outlook.com

2 Mestre em Performance Teatral pela Monash University - Austrália, professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: alvaroslevis@gmail.com

Dance como uma flor que não pede licença para nascer.

Kazuo Ohno³

O que é o *butô*? Uma maneira de dançar ou uma filosofia de vida? Dança, performance ou teatro? Dança moderna ou contemporânea? Segundo Fischer (2013, p. 52) o *butô* não é uma manifestação original e pura, mas sim um movimento que está em constante processo de construção. Essa perspectiva de vislumbrar o *butô* como algo que está num constante acontecer é muito intrigante, pois se torna um caminho que exige continuidade e aprofundamento na pesquisa prática. De acordo com esse ponto de vista, as possibilidades criativas são potencializadas, porque as limitações das classificações são deixadas de lado, o corpo e o pensamento se expandem, então, em uma “livre expressão”.

Para Greiner, o *butô* é estudado “como um modo de perceber e mapear estados de ser vivo. É uma elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações, organizada pelos efeitos da nossa herança cultural” (1998, p. 3). Esse mapeamento dos estados de ser vivo perpassa pelas questões que alguns pesquisadores colocam sobre o *butô* ser considerado uma dança inconsciente, sem formas e sem regras. Como afirma Greiner:

Quando *butô* aparece nesse contexto, é justamente por conta da sua suposta busca à não-razão. O discurso é o mesmo de sempre: dança inconsciente, sem código, sem forma, como se estes fossem sinônimos para a liberdade (GREINER, 1998, p. 17).

Portanto, a investigação e o resultado andam juntos, porque o *butô* pode ser considerado a investigação da vida em si e como ela se manifesta no corpo. Refletir sobre esses caminhos é uma tarefa que exige do artista-pesquisador uma constante prática e reflexão.

O *butô*, assim como qualquer manifestação artística, surge a partir de um determinado contexto histórico-social. O *ankoku butô* não teria momento mais propício para aparecer do que o vivido pelo Japão na virada do século XX.

3 Citado por Maura Baiocchi (1995, p. 21).

Entre os anos 1868 a 1912, o governo provisório do Japão decidiu realizar uma reforma interna que buscava uma ampla modernização no país (GREINER, 1998, p. 7). Para isso era necessário que o Japão “abrisse as portas” para o Ocidente, para as tecnologias e cultura ocidental. O que ocorreu a partir disso foi uma mudança cultural expressiva no país. O povo japonês teve, pela primeira vez em larga escala, contato com outra forma de ver o mundo, a sociedade, as relações e o próprio corpo.

Entre grandes e pequenas imposições, toda uma geração cresceu sentindo-se inferior quando confrontada com culturas ocidentais. Mas o que poderia ser uma grande revolta, transformou-se em angústia e foi, em parte, absorvida pela arte (GREINER, 1998, p. 7).

Devido a essa mudança sofrida pelo povo japonês, a nova geração foi se tornando mais ocidentalizada e o capitalismo se desenvolveu mais rapidamente no país, afetando, assim, a maneira de viver dos japoneses, e também causando um estranhamento por parte da sociedade japonesa, pois se tratava de uma transformação cultural intensa. No entanto, essas mudanças culturais vieram com uma máscara de modernização social.

Mas, de qualquer forma, no Japão, como na maioria dos outros países, americanização era, mais uma vez, sinônimo de modernização. Tornava-se cada vez mais difícil escapar ao “modelo americano”. Para citar apenas um exemplo, grandes condomínios (*danchi*) começaram a conviver com as antigas vilas, recheadas de pequenas casas tradicionais (GREINER, 1998, p. 10).

Durante todo esse conflito na sociedade japonesa, ocorreu a Segunda Guerra e os ataques às cidades de Hiroshima e Nagasaki, deixando o Japão devastado e instável. Era a primeira vez que uma guerra contava com armas tão devastadoras, que causavam mortes massivas. Essa tragédia causou um impacto profundo à população japonesa, o que acabou reforçando uma crise no sujeito japonês. Surgiram diversos questionamentos sobre retornar a tradição e negar a “modernização”. Foi nesse contexto que o *butô* apareceu pela primeira vez “numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso – como uma revanche em relação à desfeita da guerra – e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental [...]” (BAIOCCHI, 1995, p.11).

Essa manifestação artística, conhecida inicialmente como *ankoku butô*, quebrou com as ideias já preconcebidas do povo japonês.

No entanto, pensando em dança e no pós-guerra, período em que é instaurado o *butô* no Japão, parece que o *ankoku butô* surge justamente assim: como uma resposta a esses discursos pré-fabricados. Uma resposta bastante diferente do estilo japonês conhecido, até então, através de outras manifestações artísticas. A polidez asséptica e bem comportada é revirada pelo avesso (GREINER, 1998, p.16).

Observar esses períodos históricos é fundamental para entendermos que a história e o contexto social influencia diretamente as manifestações artísticas, pois a arte permite ao ser humano a expressão de suas emoções e ideias, que refletem uma determinada construção social, um sujeito moldado pelo seu tempo e pela sua realidade.

Sem um lugar para atracar, parecia ter sido apenas enganosamente contaminado pela história. As inúmeras referências às bombas nucleares, ao clima performático do começo, à exploração do homossexualismo, tudo isso estava no *butô*, mas não era só isso (GREINER, 1998, p. 30).

O *butô* começou a ganhar certa popularidade no Japão na década de 60, suas performances “aconteciam, quase sempre, em Tóquio. O clima marginal, ligado à boemia, ao espírito de revolta, combinava com a cidade” (GREINER, 1998, p. 24). Sendo, nessa época, mais conhecido através das performances de Tatsumi Hijikata. Esse mestre acreditava no *butô* como uma filosofia de vida, e devido a isso, para seu autoconhecimento e para o melhor desenvolvimento de sua dança, passava por alguns períodos de introspecção, fazendo dietas. Hijikata ficou durante muitos anos em silêncio e, durante esse período, pesquisou a dança através do feminino.

Yoko Ashikawa foi a principal discípula de Hijikata, e coreografada por ele, foi uma das primeiras *butôístas* a se apresentarem no Ocidente, após isso, na década de 80, Kazuo Ohno, um dos primeiros *butôístas* e discípulo de Hijikata, foi com seu grupo para a Europa.

Mais tarde, vieram para o Ocidente Ko Murobushi e Carlotta Ikeda com *Ariadone* (seu grupo só de mulheres). Atualmente, estão radicados respectivamente na Alemanha e na França. São considerados os verdadeiros pioneiros da arte *butô* na Europa (BAIOCCHI, 1995, p. 81).

No entanto, foi Kazuo Ohno que disseminou a arte *butô* pelo mundo, sendo talvez, o mais influente dançarino. Ohno também considerava essa arte sua filosofia de vida “quem vê Kazuo Ohno dançar é levado a identificar, em cada detalhe, cada gesto

e cada silêncio, os sinais articulados de um universo próprio. Sua dança é o lugar das possibilidades de escuta desse universo” (BOGÉA, 2002, p. 27). Em 1986 ele veio para o Brasil com sua companhia, se apresentou em São Paulo e em Brasília, dessa forma propagou um pouco do butô pelo país.

De acordo com Greiner “Em cada cultura por onde butô transita, isso terá um significado diferente e modos específicos de testar a arte, o corpo e os limiares entre a vida e a morte” (2013, p. 7). É intrigante pensar o butô a partir dessa perspectiva, pois ela possivelmente explica a continuidade e as metamorfoses em seu processo histórico. Ao fazer essa relação, consegui vislumbrar uma possibilidade – que é o assunto central dessa pesquisa – trabalhar a opressão do gênero feminino através do butô. Outro indício importante de trabalhar a questão de gênero com essa arte surgiu quando pude compreender melhor que o surgimento do butô partiu de questionamentos político-sociais. Logo, analisando que a opressão do gênero feminino é uma problemática que me afeta enquanto ser social mulher, tive um impulso instigante de pesquisar essa temática por meio do butô.

Foi a divisão da sociedade em classes sociais que gerou a opressão ao gênero feminino, e tornou isso uma problemática social

Antes do surgimento da apropriação privada dos bens materiais, estes eram coletivamente apropriados por todas as pessoas (sociedades primitivas). Com o surgimento da propriedade privada, exigindo novas configurações nos agrupamentos familiares, nas relações de trabalho e na organização social, prevalecem novas relações sociais que incidem sobre a vida de homens e mulheres. Para as mulheres, novas tarefas, sobretudo, a de procriar, de ser mãe e esposa sob as exigências do casamento monogâmico, cabendo-lhe, como imposição sumária, o espaço do lar, enquanto, ao homem, restava o trabalho desenvolvido fora do espaço doméstico (OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 13).

Portanto, durante muito tempo, foi negado à mulher o desenvolvimento fora do âmbito privado, apenas lhes foi permitido desenvolver suas habilidades dentro do lar e na família. As limitações também se expandiam para dentro desse espaço, a sexualidade e trabalho doméstico eram construídos a serviço do homem. A formação da sexualidade foi vedada e também o acesso ao conhecimento científico.

Sob a capa de uma proteção que o homem deveria oferecer à mulher em virtude da fragilidade desta, aquele obtinha dela, ao mesmo tempo, a colaboração no trabalho e o comportamento submisso que as sociedades de família patriarcal sempre entenderam ser dever da mulher desenvolver em relação ao chefe da família (SAFFIOTI, 2013, p. 63).

Com o desenvolvimento da sociedade, ocorreram diversas lutas pelo direito das mulheres, contra a opressão de gênero, e com o passar do tempo esse debate foi sendo impulsionado, e as mulheres possuem, então, um papel diferente do que tinham antes. Foi possível acessar o âmbito público da sociedade, foi garantido o direito de estudar, de ter uma vida política e de ter uma sexualidade mais livre. No entanto, a opressão de gênero perdura. Nós mulheres sofremos cotidianamente com essa opressão e temos um corpo condicionado por ela.

Ao dançar butô focando na questão da opressão do gênero feminino, algumas perguntas surgiram no processo: como mapear estados do meu corpo feminino? Do “ser” mulher? Creio que a resposta perpassou por investigar o que me afeta nessa opressão, as marcas que ela causa em meu corpo, e como esse corpo expressa o sofrimento e o cansaço cotidiano ao lidar com essas dificuldades. Nessa investigação, também foi possível explorar a beleza de ser mulher, as particularidades desse feminino, que é condenado “frágil”, e também entender o que me mantém forte e lutando contra a opressão.

Nós atores, ao entrarmos em uma sala de ensaio, sozinhos ou acompanhados, estamos nos propondo a construir experiência (COLLA, 2010, p. 23). Ou seja, acumular sentidos e diretrizes para um processo artístico. Encarar um processo a ser construído é vislumbrar diante de si um grande mapa de possibilidades e cenários de criação.

O impulso inicial do trabalho prático era elaborar um corpo butô, um corpo que refletisse um mapeamento dos estados de ser vivo, que evidenciasse uma reflexão sobre meu corpo e as características subjetivas que ele ecoa, como, por exemplo, as minhas particularidades enquanto mulher, professora, estudante de teatro, classe média baixa, etc. Nesse sentido, entendo que o corpo acumula essas características através de memórias.

A performance “As mulheres dançam em mim”, concebida a partir desse processo em butô que realizei, ficou mais palpável, justamente, quando foi possível entender que o corpo butô que eu buscava construir, já estava contido em mim, em toda minha experiência. Portanto, eu não precisava de estímulos externos ao meu corpo para trabalhar a questão de gênero; eu era material suficiente para essa pesquisa. Sou um corpo, um pensamento e uma forma de se relacionar construída sob os moldes de uma cultura patriarcal e, conseqüentemente, machista.

Ao fazer um mapeamento de todo o processo, foi possível vislumbrar cinco principais elementos que direcionaram o trabalho de pesquisa: corpo, espaço, sonoridade, figurino e objeto. Em seguida, elucidarei como esses elementos se mostraram importantes em determinados momentos da pesquisa, como foram se interligando durante a investigação prática, trazendo a temática para um campo mais concreto, possibilitando, assim, olhar para esse processo com uma perspectiva que possa contribuir para possíveis trabalhos práticos em butô e em gênero.

Meu corpo alargou-se sem limites, louco.
Tatsumi Hijikata⁴

De acordo com o que eu buscava nesse trabalho, a minha pesquisa em butô precisava de uma investigação física aguçada, de uma pesquisa minuciosa em movimento e de um constante trabalho de condicionamento do corpo. Ao pensar esse condicionamento, a pesquisa precisava de uma busca pelo corpo extracotidiano, que foi o primeiro desafio da prática. Como cavar dentro de mim e descobrir em minha própria pele, em minhas sensações táteis e percepções físicas, um movimento que, pelo fato de eu quase nunca ter utilizado, está praticamente inacessível? “O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’.” (BOGART, 2011, p. 30)

Portanto, a primeira ponte entre a pesquisa em butô e a pesquisa na questão de gênero surgiu com a observação de como o meu corpo foi acumulando nele todo conhecimento e toda vivência que adquiri ao longo da minha vida, e como isso acabou refletindo um repertório gestual. “Se acontecimentos e vivências geram experiências que, por sua vez, são memórias, constantemente recriadas e atualizadas, em palavras, ações, afetos, poesia” (COLLA, 2010, p. 34).

4 Citado por Maura Baiocchi (1995, p. 54).

Ao investigar esse meu repertório gestual e ao buscar os movimentos extracotidianos, fui me revelando como que uma “outra pessoa”, um corpo estranho e com uma sensibilidade diferente da qual estava acostumada. E o curioso é perceber que essa “outra pessoa” foi sendo construída cotidianamente durante toda minha vida, mas que a rotina e a opressão de gênero, entre outras coisas, foram impedindo sua manifestação.

Esse saber adquirido, via experiência, é algo inerente àquele indivíduo, colado à sua pessoa, configurando sua maneira de estar no mundo, seja como ser social ou através de sua criação artística (COLLA, 2010, p. 30).

Interligada a essa reflexão sobre experiência, outra investigação física importante foi a pesquisa através de “metáforas de trabalho”, termo desenvolvido por Oliveira em sua tese “Diálogos entre o botão e a dança pessoal”

Essas metáforas podem ser imagens, idéias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o atuator num trabalho prático específico ou ainda o auxiliam a adentrar em algum estado específico (OLIVEIRA, 2009, p. 7).

Nessa tese, Oliveira dá exemplos de algumas metáforas que o mestre de botão Mitsuru Sasaki aplicou durante o processo que desenvolveu com ela, algumas dessas metáforas, tomei a liberdade de utilizar durante meu processo prático. Uma delas, era a de imaginar que havia um peixinho minúsculo nadando dentro do meu corpo, e esse peixinho guiaria minhas movimentações. Essa atividade me fez olhar com mais atenção para os movimentos minuciosos, para esse corpo do botão que busca se afinar com essa “outra pessoa”.

Durante o processo, o corpo foi adquirindo uma organicidade e se reformulando. Essa “outra pessoa” foi, aos poucos, deixando de ser “outra”, de ser estranha a mim e, com o desenvolver da investigação prática, eu já podia considerá-la “eu”. Esse “eu”, diferentemente do “eu” anterior à pesquisa, possuía outro grau de qualidade, era um corpo mais consciente de si, de suas limitações e de suas potencialidades.

O campo escuro e com neve parecia estar cheio de fantasmas. De fato, havia fantasmas lá.
Eikō Hosoe⁵

5 Citado por Christine Greiner (1998, p. 35).

Esse corpo refletido acima, em processo de descobrimento, necessitava de um suporte para se expressar, ele habitava um espaço. Esse espaço, por ser o lugar de convivência cotidiana do corpo, exerce uma influência sobre ele.

Inicialmente, no meu processo prático, ensaiei em um estúdio do campus⁶. Esse espaço proporcionava certo conforto, era um espaço reservado para mim e nele haviam os materiais necessários para o trabalho prático. Porém, com o decorrer da pesquisa e durante as reflexões sobre a prática, principalmente aquelas que eu fazia em conjunto com a Karina Rozek⁷, notamos que eu desenvolvia uma relação muito forte com o espaço.

Então resolvemos estudar esse espaço, desenvolvendo exercícios que trabalhassem com observação e com noção espacial. Também procuramos outros locais para ensaio, para que investigássemos que efeitos esses outros espaços produziram na minha forma de dançar, lugares considerados incomuns para se ensaiar, que limitassem a movimentação, ou que tivessem uma ampla possibilidade de trabalho como, por exemplo, o espaço externo do campus, que possui um estacionamento, algumas árvores, um piso mais rústico. Nesse processo, duas experiências se destacaram na pesquisa em gênero e butô.

A primeira foi ensaiar em um corredor pequeno dentro do *campus*, que dava acesso a alguns cômodos. Iniciei meu ensaio reconhecendo o espaço físico, percebendo o chão, as paredes e as dimensões do espaço, através de movimentações improvisadas. Durante essa improvisação, Karina chamou a atenção para uma imagem que eu havia formado com meu corpo, eu estava com as costas no chão, as pernas na parede, abertas e com os pés para cima, ao lado da porta do banheiro masculino, no qual havia um homem dentro. Nesse momento, o que me surpreendeu foi o fato de eu não ter notado a presença de dois banheiros, mesmo tendo passado por ali diversas vezes durante a graduação. A provocação de Karina foi muito significativa para potencializar a improvisação: “O que significa uma mulher estar de pernas abertas na porta de um banheiro masculino? Dance com essa reflexão.” E o que aconteceu então, foi que meu corpo teve uma reação defensiva a essa situação, a movimentação ficou mais tensionada, uma espécie de medo

6 *Campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná - da UNESPAR.

7 Karina Rozek é graduada de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná. Karina acompanhou de perto o meu processo criativo, assistiu meus ensaios e colaborou com ideias e possíveis caminhos para a pesquisa prática.

se expressou fisicamente. Porém, ao refletir que estava defensiva, decidi que trabalharia com o oposto. Como fisicamente eu poderia me colocar em posição de ataque? Dessa maneira, mostraria que meu corpo luta cotidianamente para sair dessa posição de defesa, de medo e de fragilidade. Então dancei em pé, com o olhar atento e desafiador, meu corpo estava se impondo.

A segunda experiência foi a de ensaiar ao ar livre, no estacionamento do *campus*, lugar em que eu, posteriormente, decidi me apresentar. Esse local me apresentou alguns desafios durante a prática, o chão rústico, desalinhado, com pedras e terra, causava um desconforto para a locomoção, pois exigia maior equilíbrio. As pedras causavam dor aos meus pés descalços e ao corpo nu, e dependendo do movimento eu realizava, a dor ficava mais aguda. Algumas vezes, a terra grudava no corpo, causando uma leve coceira. Devido ao espaço ser amplo, havia a dificuldade de escolher e focar em um espaço para trabalhar. No centro do estacionamento? Próximo ao muro de palitos que dava para a rua movimentada? No canto mais afastado da entrada, junto a uma grande árvore?

Entretanto, posso considerar que o principal desafio dessa experiência ao ar livre foi o fato de ser um espaço aberto, de frente para rua, onde circulavam pessoas, tanto no estacionamento, como na calçada para o lado de fora. Eu sentia muito incômodo com pessoas de fora do *campus*, me vendo dançar nua, ficava tensa, preocupada e, talvez, com certo medo. Karina, ao observar essas tensões, fazia provocações do tipo: “O que significa uma mulher estar nua em um espaço público? Por que seu corpo reage dessa maneira? Como lidar com essas sensações?” Trabalhar essas questões no butô era estimulante, pois trazia à consciência múltiplas sensações, desde a dor de conviver com essa opressão no meu corpo, até a força que exigia buscar superá-la.

Todos esses desafios descritos anteriormente, eram estimulantes à dança, incitavam esse trabalho de descobrir um corpo extracotidiano, que revelasse minhas subjetividades, dessa forma se mostrava um campo repleto de potencialidades para o butô, aquele ambiente com tantas possibilidades me impulsionava a responder, fisicamente, todas as perguntas que ele produzia.

Minha dança faz sinais para aquilo que vem do fundo do meu corpo.
Tatsumi Hijikata⁸

Outro elemento importante para a investigação prática foi a sonoridade. Percebi, no decorrer do processo, que minha dança sofria grande influência dos elementos sonoros. Sendo assim, devido ao fato de se tratar de um projeto solo de butô, que exigia um trabalho intenso com minhas subjetividades, Karina sugeriu que eu procurasse músicas que fossem importantes em minha vida e em minha história, músicas que eu gostasse ou que trouxessem uma experiência única para mim. Nesse sentido, separei alguns estilos musicais que me interessavam mais, principalmente rock n' roll (gênero musical influenciado pelo blues, country e folk) e mpb (música popular brasileira), e comecei a utilizar essas músicas nos ensaios. Dessa forma, a experiência de percepção foi engrandecedora.

Durante essas experiências, notei que a relação de afeto com a sonoridade ficava mais intensa, e isso reverberava em minha movimentação. O ritmo também produzia efeito, se era uma música mais calma, os movimentos ficavam mais introspectivos e minuciosos, já se eu escutava uma música com um ritmo mais rápido, os movimentos ficavam mais expansivos e eu me locomovia mais pelo espaço.

No decorrer desse processo, também escolhi trabalhar com a sonoridade do ambiente: o contínuo som do trânsito na rua movimentada do *campus*, som de buzinas e dos ônibus. Qual era o efeito que isso causava na minha dança? Esse som fragmentado que ora se apresentava em continuidade e ora se apresentava de forma pontual. Refletindo posteriormente sobre a prática, notava que o meu corpo, ao dançar sob esse som, acabava se relacionando com esse trânsito, pois em alguns momentos seguia um fluxo, em outros era esparso.

Outro passo importante na questão da sonoridade foi a tentativa de se contrapor ao ritmo, de forma com que minha dança se inspirasse na música, mas que não fosse totalmente determinada por ela.

⁸ Citado por Maura Baiocchi (1995, p. 54).

Na minha nudez de quem vestiu roupas demais e agora não encontra saída, só espelho.

Ana Cristina Colla⁹

Investigar os elementos que compõe a cena é um trabalho processual que, aos poucos, vai ganhando forma. A necessidade de refletir sobre o figurino se deu somente na metade do processo prático, quando o trabalho com o corpo e com o espaço já estava mais desenvolvido.

Portanto, para possibilitar o surgimento de outras perspectivas para pesquisar o botão, o moletom confortável que eu utilizava nos ensaios teve que ser repensado. Nesse momento, pensando com a Karina, achamos interessante retirar essa roupa e testar o botão com a nudez. Como dançaria meu corpo em relação direta com o espaço, sem a interferência do tecido? A resposta foi tão clara na prática, que não senti necessidade de visualizar outras possibilidades. Ao trabalhar nua, tive diversas percepções que foram extremamente reveladoras. Percebi que estava muito acostumada a entender como tato, apenas o que eu sentia com as mãos e com os pés, mas que não sabia direito como explorar as percepções táteis com o corpo inteiro. Me surpreendi ao constatar que a pele é o maior órgão do ser humano. A partir dessa experiência sem as roupas, as possibilidades físicas se expandiram, o corpo estava descobrindo outra maneira de se movimentar, de se locomover e de se perceber no espaço.

Essa experiência com nudez também foi um desafio diretamente relacionado com a problemática de gênero. Logo, eu sabia que trabalhar nua era importante, mas isso não deixava de ser uma grande dificuldade para mim, enquanto mulher. Em sala de ensaio, sozinha, não demorou muito para que eu conseguisse trabalhar tranquilamente dessa forma. No entanto, quando ensaiava em um espaço público, onde circulavam pessoas, o processo era bem mais difícil. A nudez é um tabu em nossa sociedade, tanto para o homem, quanto para a mulher, mas aliada a opressão do gênero feminino, ela é muito mais condenada e estereotipada para as mulheres. Portanto, o que envolve as questões que surgiram no processo como um todo é a tentativa de utilizar esses desafios como aliados na criação artística.

9 Citado por Ana Colla (2010, p. 39).

Crianças pequenas, inconscientemente, consideram as mãos e outras partes de seus corpos como objetos. Sem dúvida nenhuma pensam que uma ou outra parte do corpo é uma terceira pessoa.
Tatsumi Hijikata¹⁰

Durante o processo, houveram dois objetos que foram significativos para a construção de um trabalho mais consistente em butô e gênero. O primeiro foi uma máscara neutra que levei para um ensaio em que eu faria experimentações com a iluminação. Karina levou para esse ensaio algumas lanternas de diferentes tamanhos e que produziam diferentes efeitos, algumas tinham um foco mais aberto, outras piscavam e tinham um foco mais preciso. Dessa forma, fui testando movimentações; a relação com o objeto possibilitou o efeito de um jogo na minha dança. Pois em determinados momentos, meu corpo conseguia dar vida àquele objeto que, por exemplo, sob efeito da lanterna menor, com o foco na parede, formava uma sombra. Assim, a máscara e a sombra pareciam interagir comigo simultaneamente. A máscara me remetia a muitos aspectos da aparência masculina, então, joguei com isso. Durante alguns momentos parecia ser maior que eu, causando uma reação defensiva no meu corpo, então eu me esquivava com movimentos bruscos. Em outros, parecia tão pequeno quanto a palma da minha mão, causando uma sensação de empoderamento e força.

No entanto, foi na última semana do processo que descobri um objeto que fez muita diferença para a performance: a argila. Esse material me proporcionou uma experiência física peculiar, que aliado aos outros quatro elementos que descrevi neste artigo, foi de suma importância para a pesquisa prática. A peculiaridade da argila é que ela mudava de estado com o decorrer do tempo. Dessa forma, quando eu mexia nela e passava no meu corpo ao dançar, ela estava líquida, e no corpo ela ia secando e endurecendo. Esse processo proporcionava outras características ao movimento, o corpo molhado pela argila, dançava com um aspecto líquido, fluído. Ao secar, a pele ficava endurecida, o que dificultava algumas movimentações mais expansivas, proporcionando assim, um trabalho com movimentações mais limitadas.

10 Citado por Maura Baiocchi (1995, p.54).

Pude perceber que o processo de mutação que a argila sofria me remetia diretamente à metamorfose da vida, assumindo um lado mais filosófico do butô, que se relacionava com o seu surgimento no Japão, uma crise causada pelas mortes em massa vistas tão de perto, uma consequência da Segunda Guerra. Esse processo de vida e morte do material no corpo que, depois de seco, ainda se transformava em pó e se desprendia, me aproximava ainda mais do butô. Eu estava experimentando, fisicamente, as etapas da vida, “o que vale para o butô são os processos, um certo estado de ser vivo e que também poderá ser questionado até uma fronteira, quase insipiente, entre onde começa a vida e a morte” (GREINER, 1998, p. 60).

Por que razão toda a gente só fala de borboletas e sempre esquece
os pobres vermes de que as borboletas se originam?

Autoria incerta¹¹

Ao mapear toda a pesquisa prática, entendo que os cinco elementos que foram desenvolvidos acima nortearam o processo criativo. Encontrei, através deles, a resposta para a pergunta norteadora dessa pesquisa: é possível trabalhar a questão da opressão do gênero feminino através do butô? Dessa forma, pude compreender que o fato desse trabalho ter sido voltado para a investigação do meu corpo, e aliado a isso, o fato de eu ser mulher, foi o que possibilitou que a resposta para essa pergunta fosse positiva. Para poder investigar em meu corpo as características do que é ser mulher foi fundamental o trabalho em butô com as minhas subjetividades, minhas memórias e minha experiência. Dessa maneira, compreendi que a organicidade no trabalho criativo se dava com a descoberta de desafios durante o processo e, com isso, a tentativa de transformar esses desafios em cúmplices no processo criativo.

Durante a reflexão sobre a construção da minha performance, pude compreender que ela não ficou pronta para ser apresentada, descobri que a performance fazia parte do próprio processo. Ao olhar para esse trabalho, vejo que ele incluiu a reflexão teórica, a pesquisa corporal, a apresentação e a reflexão posterior. O meu modo específico de trabalhar com o butô foi entendendo-o como um constante processo. Ao refletir sobre meu repertório gestual, constatando o fato de que minha experiência refletia diretamente o butô

11 Citado por Christine Greiner (1998, p. 60).

que eu dançava, pude perceber que a vivência de novas experiências levaria meu corpo a revisitar a forma como eu danço butô. Como cita Greiner “o processo de percepção e aquisição de novos conhecimentos formata novos mapas no corpo” (1998, p. 86).

Para essa investigação em butô, a busca pelo corpo extracotidiano foi o que permitiu revelar esse “outro corpo”, carregado com minhas subjetividades e com uma qualidade diferente do meu corpo cotidiano, possibilitando assim um envolvimento aguçado com a questão da opressão de gênero. Nesse sentido, a descoberta em figurino foi o que proporcionou um envolvimento maior no trabalho com o corpo, com a pesquisa nesse corpo feminino, que carrega em si diversas contradições da opressão de gênero. Aliado ao corpo, o trabalho com o espaço teve um papel fundamental na descoberta de possibilidades físicas para a dança. A investigação em sonoridade no trabalho prático auxiliou a buscar uma relação de afetividade com música, para despertar percepções físicas a partir da relação subjetiva com a música. Por fim, o trabalho com objeto contribuiu permitindo à investigação prática uma experiência mais filosófica com o butô.

Contudo, acredito que os desafios que apareceram no trabalho prático foram importantes para evidenciar que a opressão de gênero afeta diretamente meu corpo e minha relação com o social, e que o butô é um caminho possível para catalisar essas questões e pesquisá-las.

REFERÊNCIAS

- BAIOCCHI, M. **Butoh, dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BOGART, A. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BOGÉA, I.; LUISI, E. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- COLLA, A. C. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. 205 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- FISCHER, K. A. Butoh ou a perseguição no vazio. **Repertório**: Salvador, nº 21, p. 50-57, 2013.2.
- GREINER, C. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- _____. **Butô[s] na América Latina: Uma reflexão crítica**. São Paulo: Fundação Japão em São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, E. R. **Diálogos entre o butô e a dança pessoal**. 125 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OLIVEIRA, L.; SANTOS, S. M. Igualdade nas relações de gênero na sociedade do capital: limites, contradições e avanços. **Revista Katál**: Florianópolis, nº1, v. 13, p. 11-19, 2010.

SAFFIOTI, H. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.