

O CORPO SEM ÓRGÃOS

FRANCIS BACON E O BUTOH: PROPONDO UMA ESTÉTICA CRUEL

“The Body Without Organs - Francis Bacon and the Butoh: Proposal a Cruel Esthetics”

Rodrigo Peixoto Barbara*

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais

Universidade Federal de Goiás

RESUMO: Apresenta-se com essa investigação a proposta de uma estética cruel tendo como subsídio artístico/teórico o possível e plausível diálogo do Corpo sem órgãos de Antonin Artaud com as expressões artísticas de Francis Bacon e do Butoh. O intercruzamento entre tais estéticas (cênicas e pintura) permite pensar que Francis Bacon é um corpo sem órgãos que pinta e o Butoh é a própria manifestação do corpo sem órgãos em cena. Sendo assim, busca-se elucidar e pensar por intermédio desse *triálogo* (Corpo sem órgãos, Bacon e Butoh) pontos de contato que agencie a proposta dessa estética cruel.

Palavras-chave: Corpos sem Órgãos; Francis Bacon; Butoh; Estética cruel.

ABSTRACT: This academic investigation presents the proposal of a cruel esthetics which has as an artistic/theoretical support the possible and plausible dialogue of the “corpo sem órgãos”, as understood by Antonin Artaud with the art expressions/paintings by Francis Bacon and Butoh. The mutual cross between these esthetics (performing arts and painting) allows us to think that Francis Bacon is a “corpo sem órgãos” who paints and Butoh is the manifestation of the “corpo sem órgaões” itself in scene. Therefore, the aim of this investigation is to think and to clarify points of contact that show the proposal of this cruel esthetics.

Keywords: Body without organs; Francis Bacon; Butoh, Cruel esthetics.

Propondo uma estética cruel

“Para existir basta que se condescenda em ser, mas para viver é preciso ser alguém, para ser alguém é preciso ter OSSOS, não ter medo de mostrar os ossos, e de caminho perder a carne”

Antonin Artaud

O Corpo sem Órgãos, termo cruel artaudiano, nos é apresentado dentro do contexto do Teatro da Crueldade que faz o corpo dançar até perder os órgãos. Mas, antes de prosseguir, cabe elucidar, mesmo que brevemente, o que é o Corpo sem Órgãos. O CsO¹ é mais um corpo necessidade do que um corpo função, ou melhor, ele é um corpo necessário e nunca um corpo de obrigação. A primeira necessidade desse corpo necessário é a liberdade. Ele é um corpo liberto e que foge das amarras do sistema. É um corpo virado as avessas e pode ser considerado como a desterritorialização de sua própria anatomia. Ele é subversivo. O CsO, em Artaud, é uma possibilidade transgressora para pensarmos a dimensão do corpo e este como um espaço aberto às múltiplas des-re-organizações de si mesmo. Diante desse cenário, resolvemos estudar esse corpo unindo-o a Francis Bacon e ao Butoh, pois, tanto Bacon quanto o Butoh vêm, a cunho dessa investigação, materializar artisticamente o CsO e juntos propor uma estética cruel. Levando isso em consideração, primeiramente fizemo-nos

duas perguntas: por que Francis Bacon e o Butoh na proposta de uma estética cruel? Qual seria a contribuição de ambos em um contexto de discussão sobre o CsO? A primeira consideração que podemos fazer a respeito, primeiramente de Francis Bacon, é que ele reúne em seus quadros uma dança as avessas ao misturar uma série de elementos que de forma sarcástica dribla o bom senso e as organizações e, em segundo, podemos considerar o Butoh uma das expressões em que conseguimos observar um CsO em cena.

Ao aceitarmos ser atravessados por distintas expressões de arte (Francis Bacon e o Butoh), conseguimos observar, em uma investigação particular, semelhanças que as permeiam. Francis Bacon (1909-1992), Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010), esses dois últimos criadores do Butoh, são contemporâneos e participantes de um contexto social/político avassalador mundialmente falando e, direta ou indiretamente, tal situação interferiu em suas formações e transformações enquanto pessoas, artistas e obras. De formas diferentes, cada qual, em suas criações, deram vazão ao CsO. Podemos notar em Bacon, um CsO que pinta, que traça contornos de sombra, de sangue e de vísceras. Um corpo aberto dentro do próprio corpo. Um corpo fluxo, do avesso. Uma anatomia dissecada. Bacon pinta o corpo em desfazimento, virando lodo (escorregadio) e lama (remodelador). Capta

aquele momento do escape e, portanto, podemos dizer que Francis Bacon é o pintor que desenha o escape sem a intenção de retratar o corpo. Ele o perde em seu ponto de fuga. O Butoh, seguindo esse pensamento, é a dança da fuga². É a dança do corpo que escorre, ora sendo terra, ora sendo céu. É a dança do corpo permeável, que adentra todo e qualquer lugar. O corpo no Butoh dança suas possibilidades, a sua revolta, a sua liberdade, a sua transgressão. É um corpo que dança para além da carne, da materialidade, é aquele que dança com seus ancestrais e os seus futuros. É um corpo separado do osso, da estrutura e, ao mesmo tempo, é um corpo ossatura que dança com a carne. Ao passo em que o corpo está dentro de si, já está fora. O corpo no Butoh é uma novidade constante, é um improviso do corpo ensaiado. O corpo no Butoh é um corpo treinado contra a forma e, portanto, desforma.

Artaud (apud VIRMAUX, 1990, p. 324) disse que “o corpo detém sopros” e é por intermédio desses sopros que o corpo dança, que anatomia humana dança. Não conseguimos e não conseguiremos mensurar a quantidade de sopros existentes em um corpo. Acerca disso podemos fazer uma reflexão: o corpo detém sopros, ele é uma multidão de sopros reunidos, sendo assim, como funcionam esses sopros? Talvez movimentando esse corpo. No entanto, o corpo detém esses sopros. Ele os detém como forma

de criação e como forma de aprisionamento. Os sopros aprisionados enfraquecem e perdem o sentido, mas a detenção como captação de sopros para a criação é uma autonomia do próprio corpo de ir trabalhando toda a energia em prol de um movimento maior. E é isso o que faz o corpo de Francis Bacon ao pintar e os adeptos do Butoh ao dançar. Pintando, Bacon coloca os sopros à mostra. Dançando, o corpo no Butoh evidencia os sopros em que neste, estão reunidos. Pintando e dançando, Francis Bacon e o Butoh fazem, assim como elucida Deleuze (2007), marcas ao acaso (traços-linhas); limpam, varrem ou esfregam regiões ou zonas (mancha-cor); jogam a tinta, de diversos ângulos e em velocidades variadas. Quem dança também joga tinta, borra e mancha o espaço, seja ele o espaço do próprio corpo, ou o espaço físico e até mesmo o espaço/corpo daquele que assiste a ação. Deleuze (2007) relata que Francis Bacon é aquele que abole o cavalete e tem o chão como sustentação e isso é muito pertinente ao que estamos discutindo. Não são apenas as pinturas de Bacon que escapam da estrutura, mas o seu próprio processo de pintar não se prende às estruturas. Com isso, as pinturas nascidas de Bacon, pelo expandido horizonte do chão, foram esboços de um processo caótico, que lidavam com uma reunião de sopros, seja do artista que pinta, do material que ele usou, do vento que correu no estabelecimento, do chão que absorveu parcelas da tinta, da tela que liberou e acolheu todo esse

fluxo.

O chão sendo uma imensidão, os corpos também se tornam uma imensidão. Eles reúnem o horizonte todo dentro deles. São corpos que se entrelaçam e corpos que se expandem. Nesse processo, o CsO perde a identidade. Quem são? Onde estão? A identidade do espaço é suprimida com o desfazimento do rosto. Corpo e espaço se fundem e se confundem. Agora existe a sombra que é a união da sombra com o corpo. A própria sombra é metamorfoseante. Ou será o corpo que se metamorfoseia na sombra? Será mesmo sombra? O que é o corpo? O que é a sombra? Será que existe sombra sem corpo? Corpo sem sombra? Não seria a sombra o ponto de fuga do corpo? Não seria o corpo o esconderijo da sombra? É o corpo que trai a sombra quando exposto à luz ou é a sombra que trai o corpo revelando uma materialidade constituída? A sombra é a substância impalpável do corpo. Tocando o corpo, de alguma forma se toca na sombra, mas não conseguimos apreendê-la. Existe uma dança/duelo insistente entre corpo e sombra. A sombra pode ser vista como a liberdade do corpo e ao mesmo tempo duas coisas distintas que nunca se encontram, ou melhor, se encontram em um lugar específico, numa encruzilhada corpo/sombra, mas daí partem cada qual para lugares distintos. Não estão dissociados, mas de uma forma bem evidente estão libertos, prolongados, distantes e

próximos. A sombra leva partes do corpo a lugares onde a materialidade não conseguiria chegar e o corpo sustenta a sombra na encruzilhada em que ela nasce.

A poética da sombra é muito importante para a investigação que estamos propondo. Falar de uma estética cruel é falar da mancha desconexa que é a sombra. Ela sugere uma imagem, mas pela instabilidade, ela distorce rápida e constantemente essa mesma imagem. A imagem de uma sombra é uma imagem borrada, distorcida, descarnada e desossada. A própria sombra é uma constituição desconstituída, sem rosto, com contornos em devires. Ela sugere um corpo, mas não evidencia o corpo. O corpo se perde na sombra. A sombra pode ser vista como a desfiguração do corpo, a anulação de um status. A sombra aqui entra como a liberdade do corpo que se descarna e se desossa, que sai da sustentação. O corpo/sombra que, como nos aponta Deleuze, “só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar” (DELEUZE, 2007, p. 30). O que é importante ressaltar nessa citação de Deleuze é a importância tanto da carne quanto do osso na anatomia do corpo, mas uma importância desvinculada, que não sufoca o corpo, mas que o permite ser sombra, de dançar livre, independente de sua carne ou de seus ossos. Com isso lembramos que o CsO não

é contra os órgãos, mas contra a organização impositiva, dominadora e limitante. “O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis” (IBIDEM, 2007, p. 51).

O CsO dança entre liminares e níveis. Ao mesmo tempo em que ele está no começo, na porta de entrada, ele já ultrapassou, entrou, se fez dono da casa. É um corpo que oscila e, como já dito, transita por diversos níveis³. Um corpo não apreendido. Ele é sua própria criação. É o seu próprio espaço de acontecimento, de devir, de rizoma, de intensidades conexas e desconexas. Francis Bacon lidava com o corpo conexo e desconexo. O Butoh expõe o devir do corpo, o não apego. Como disse Maura Baiocchi (1995), o Butoh não se limita à compreensão de sua etimologia, por isso não sabemos se ele é dança, teatro, dança-teatro, performance e por aí vai⁴. O Butoh pode ser isso tudo, além disso tudo e nada disso. Kazuo Ohono (apud BAIOCCHI, 1995, p. 22) dizia: “dance como uma flor que não pede para nascer”⁵. Assim dança o CsO: como uma flor que não pede para nascer. Esse corpo simplesmente se movimenta e, com o seu movimento, vai perdendo a composição de corpo fechado dentro de uma anatomia e vai se abrindo às possibilidades infinitas. O CsO é o único capaz de se descarnar em vida, de dar visibilidade aos órgãos internos, de deslocar esses órgãos de seus lugares costumeiros. Pela boca ele ecoa o silêncio

que guarda o corpo e por isso conseguimos escutar o quão agressivo é esse silêncio. É por essa mesma boca que o corpo sai, se descarna e se desossa. A boca que berra é a mesma boca que joga o corpo longe. Pela boca sai o berro, o silêncio agressivo e o próprio corpo. Aqui a boca participa de seu devir-ânus, por onde saem os excrementos. A boca que liberta, que defeca, que caga a podridão e que dá vazão a essa podridão. O CsO é um corpo podre, esterco e, assim, um corpo fertilidade. Deleuze (2007) há tempos nos apresentou o pensamento de que é pela boca que grita que todo o corpo escapa. Acrescentando esse pensamento, podemos dizer que em Francis Bacon o corpo escapa pela boca que grita na pintura e, no Butoh, o corpo escapa pela boca que grita no seu espaço de acontecimento.

A boca é, para o CsO, o seu principal instrumento, pois ela é o canal de passagem, de libertação, de ruptura. Ela é o limiar entre o corpo e o espaço e, por intermédio dela, o corpo se comunica com o mundo e o mundo se conecta com o corpo. A boca abre para que o ar saia e recebe a energia que com o ar entra. É uma troca de fluidos que a boca proporciona. Sendo ela aquela que acolhe e maldita por ser aquela que expulsa. A boca coloca em difusão os sopros e os gritos do corpo e é pela ação desses sopros e gritos que o corpo, segundo Artaud (apud VIRMAUX, 1990, p. 323), “pode chegar ao fundo decomposto do

organismo e se transportar visivelmente até esses altos planos irradiantes onde o corpo superior o espera”. Francis Bacon em seus quadros e o Butoh em suas danças podem permitir ao corpo acesso ao corpo superior relatado por Artaud. Podemos observar tanto em um, quando no outro, a dimensão rebelde e maldita que comporta o corpo. O quão expressivo ele é. É um corpo que choca os olhos acostumados com a estética dos outdoors. É um corpo que causa repulsa, nojo, angustia, sofrimento, caos. Ele é tido como o feio, o grotesco, o mal quisto, o mal visto, o fora da forma, o que esbanja precariedade. Um corpo fossa, um corpo do avesso, um corpo centro-cirúrgico, aberto, com visibilidades internas. Por que temos tanta repulsa ao vermos um corpo assim? Não fomos habituados a lidar com essa estética e, por isso, não conseguimos aceitar tamanha rebeldia do corpo, tamanha rebeldia de artistas tais como Francis Bacon, Tatsumi hijikata, Kazuo Ohno, dentre outros. É pela boca-arte desses artistas que o CsO grita e se coloca em visibilidade e é assim que podemos pensar em uma estética de um corpo inapreensível, cruel. Nietzsche nos propõe em, “A Gaia Ciência”, dois pensamentos que nos permitem fazer um diálogo com o assunto que estamos abordando aqui.

O primeiro:

Quando uma pessoa chega à convicção fundamental

de que tem de ser comandada, torna-se “crente”; inversamente, pode-se imaginar um prazer e força na autodeterminação, uma liberdade da vontade, em que um espírito se despede de toda crença, todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Um tal espírito seria o espírito livre por excelência (NIETZSCHE, 2001, p. 241, grifos do autor).

O segundo:

O anseio por destruição, mudança, devir, pode ser expressão da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, “dionisíaco”), mas também pode ser o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, tem que destruir, porque o existente, mesma toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita – para compreendermos esse afeto, olhe-se de perto os nossos anarquistas (IBIDEM, p. 273-274, grifos do autor).

Acerca do primeiro pensamento nietzschiano podemos evidenciar, na interação com o CsO, dois aspectos distintos: uma de crença e outro de descrença do corpo dentro de uma estrutura. Portanto, o CsO não é um corpo crente, que precisa de algo estabelecido e que necessita se sustentar em uma força que seja superior à sua. O próprio CsO é o corpo superior elucidado por Artaud logo acima. Sendo assim, o corpo se permite jogar, se permite entrar no jogo com a vida, pois ele próprio é a vida. A vida que pulsa, que não se acostuma e que não se aquieta. E nesse jogo com a vida, o corpo se coloca como

um navegante em mares desconhecidos. Ele nunca está seguro de nada. Tudo é enigma. Até ele próprio. No entanto podemos dizer que ele é, nietzscheanamente falando, um corpo livre por excelência. Francis Bacon foi esse espírito livre que pintou corpos livres e o corpo é o espírito livre que no Butoh, dança, se expressa, se descobre, se reinventa, se metamorfoseia, nasce, morre e desaparece. Movendo-nos no segundo pensamento, podemos pensar essa estética cruel, como uma estética da destruição, não uma destruição do mundo, mas uma destruição/desconstituição do próprio corpo de sua anatomia organizada, ou seja, das identidades, das normas impostas pela sociedade. O CsO não aceita tamanha severidade para consigo mesmo. Artaud já dizia: “é que me apertavam contra meu corpo e contra o corpo e foi então que eu fiz ir tudo pelos ares porque no meu corpo não se toca nunca” (ARTAUD, 1975, p. 44). Podemos com isso pensar, também, que esse corpo, tido como a escoria, como a margem, o mal quisto e o mal visto socialmente falando, é um corpo que se sente ameaçado, sufocado, aprisionado e tais condições não pertencem a ele, por isso ele tende a destruir tudo, a mandar tudo pelos ares. Mas, voltamos a dizer, toda essa destruição é destruição dos limites impostos ao corpo. Ele é aquele que diz não para as regras e sim para a vida. Ele está preocupado com a sua libertação e conseqüentemente o mundo fica em abalo por

não estar acostumado com a autenticidade desse corpo. Por isso, também, causam abalo as pinturas destruidoras de Francis Bacon. O Butoh, nessa mesma vertente, surgiu “como um movimento de ataque e crítica à realidade sócio-cultural do Japão, numa época em que movimentos senão idênticos, similares, pipocavam no mundo todo” (BAIOCCHI, 1995, p. 91). Diante do que se apresenta, é que podemos reafirmar o CsO como um corpo esquizo-revolucionário, destruidor e, portanto, um corpo cruel. Conseguimos notar a crueldade quando falamos de CsO. Não é atoa que Artaud cria o CsO depois de ter criado o Teatro da Crueldade. Ele precisava dessa potência cruel na elaboração, mesmo que breve, do CsO. No entanto, como ele (Artaud, 1975) mesmo disse, pensou em um teatro da Crueldade que fizesse o corpo dançar até perder os órgãos. Sendo assim, o corpo no Teatro da Crueldade não poderia ser outro, senão o CsO e, por sua vez, esse corpo é um corpo cruel por excelência, um corpo audacioso, vivo, escorregadio, um corpo que traz para a cena a sua dimensão catastrófica, os seus fragmentos, os seus desejos ocultos e sufocados. É no corpo que tudo se conecta, tal como a sombra discutida anteriormente, e se esvai. O corpo no Teatro da Crueldade não tem medo da dor, não se espanta com o grito, não se finda com a morte. Ele lida com tudo isso de forma harmoniosa, pois entende que tais condições fazem parte do mosaico da vida. Por isso que no Teatro da Crueldade tem

espaço para as fragilidades do corpo, tem lugar para os seus excrementos, tem espaços para os seus desconfortos, suas quedas, suas mortes e renascimentos, tem espaço para tudo aquilo que é da vida e que não cabe em outros teatros, em outras cenas. O Teatro da Crueldade aceita o corpo na sua condição de corpo, de peste, de descarnado, de sujeira e ranço, de lixo, de podridão. Por isso que os quadros de Francis Bacon geram repugnâncias e o Butoh causa mal-estar: porque Francis Bacon fez de seus quadros um Teatro da Crueldade para as suas pinturas e o Butoh é uma forte expressão desse teatro. Baiocchi elucida que, “não é por acaso que os poetas-dançarinos do Butoh se inspiram nos poetas-escritores malditos – Sade, Antonin Artaud e Jean Genet, por exemplo” (1995, p. 91).

Unir Bacon e o Butoh em um diálogo como o CsO, propondo pensar em uma estética cruel se faz pertinente uma vez que, tanto Bacon quanto o Butoh, mesmo com estéticas distintas, nos apontam caminhos de expressão semelhantes e podem nos permitir, artisticamente, pensar sobre o CsO. São duas estéticas artísticas no subsídio de uma terceira. E essa terceira estética, a estética cruel, é uma estética que reúne, em uma potência do pensamento, as estéticas de Bacon e a do Butoh. Estéticas que comovem e mexem com as nossas estruturas humanas, sociais, culturais e artísticas, ou melhor, estéticas que mexem com as estruturas

estabelecidas. No entanto, uma estética cruel é aquela que é capaz de acolher todas as outras estéticas transgressoras.

O corpo vai se apresentando nessa estética, ou melhor, nessas estéticas. Nelas ele tem a possibilidade de se mostrar de diversas formas. Ele explora a sua potência, suas descobertas, pois são estéticas que permitem tal ação do corpo. Não foram estéticas pensadas para o corpo, mas estéticas pensadas pelo próprio corpo. Francis Bacon é um corpo que pinta corpos e o Butoh é uma expressão marcante do corpo. Nessas estéticas não se faz algo para o corpo, mas é o corpo que faz esse algo acontecer. É um cuidado, uma necessidade e uma exposição do corpo por ele mesmo. Faz-se pertinente elucidar mais uma vez que, o corpo que aqui falamos, é um corpo extensivo, ou seja, o corpo humano, o corpo arquitetural, social, cultural, vegetal, virtual, cósmico, espiritual..., ligado pela crueldade inerente de Artaud, pelo embaçamento de Francis Bacon, pela expressão transgressora do Butoh e por aí vai.

Tanto Bacon quanto os poetas butoístas, aqui abordados como os rebeldes/proponentes que nos ajudam a pensar em uma estética cruel, nos dão margem para considerar uma infinidade de coisas. Como já discorrido, não se apreende o CsO, não se coloca em formas e fôrmas tal

potência cruel-revolucionária, sendo assim, ganha-se mais quem se perde nos detalhes de Bacon e nos movimentos do Butoh. E, para tanto, temos subsídios para isso: Hijikata (apud BAIOCCHI, 1995, p. 18) nos elucida que: “as origens do Butoh estão em uma terra selvagem habitada por espíritos elementares, que a mente racional não pode alcançar” e Deleuze (2007, p. 13) vem e nos coloca que: “Bacon não parou de fazer Figuras acopladas que não contam história alguma”. Tais citações, além de nos motivar a sair do contexto da representação, firmam mais uma vez a pertinência de Bacon e do Butoh na elaboração de uma estética cruel aqui proposta. Podemos observar, ‘com-vivendo’ com as tintas de Francis Bacon, o fluxo constante que acontece. São imagens-movimentos. Não são imagens fixas. São imagens que nos levam a um passeio pelo seu próprio contorno. Sentimo-nos partes da fuga. A imagem foge de nossos olhos, nos escapa, como já ressaltado, e nós escapamos com ela. Entramos nos quadros de Bacon como um transeunte, ou nômades, como diria Deleuze e somos, a todo o momento, deslocados para outros lugares. Escorregamos por entre os corpos espalhados na tela. Nós próprios somos os corpos que ali estão, não por uma identificação, mas por uma participação na imagem. Em Bacon, quando a imagem atravessa a parede ou outro objeto qualquer, fugindo dos nossos olhos, somos levados, através dos nossos devires imensidão e

profundeza, a adentrar esse lugar desconhecido e não evidenciado no e pelo quadro. Existe uma imagem além das imagens visíveis de Bacon, não imagens suprimidas, mas evidentes. Estão lá, potentes na tela. O que ele faz é nos convidar a olhar sempre além. A olhar como a fumaça que se dissolve no ar, como o reflexo que se perde no espelho, como a sombra que gira e distorce a forma. O olhar para as pinturas de Bacon deve ser um olhar audacioso, curioso, um olhar também distorcido. Só se é capaz de participar dos quadros desse pintor quando se se permite deixar ser borrado, manchado pela imagem, do contrário, será apenas uma observação apressada, sem muito envolvimento, sem grandes descobertas. Da mesma forma que em Heráclito não se banha no mesmo rio duas vezes, em Bacon não se participa da mesma imagem de forma idêntica. Em toda participação teremos uma informação inédita, pois em cada uma delas, os fluxos nos levarão a lugares desconhecidos. É como se Bacon viesse e modificasse a mesma imagem inúmeras vezes por dia. Os seus quadros são mutáveis, porque os corpos de Bacon são corpos do descarte, são CsO, que visitam a imagem diariamente. É como se os quadros fossem as casas desses corpos nômades, que a cada dia são habitadas de maneiras diferentes. E por que isso? Porque Bacon, com sua laboriosa arte de pintar não teve a pretensão, assim como nos elucida Deleuze (2007, p. 91), “de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la,

desobstruí-la, limpá-la”. Com isso, Francis Bacon, que pintou a descida da carne dos ossos, a descida do corpo dos braços ou das coxas erguidas, por uma estética da queda (DELEUZE, 2007, p. 86), nos coloca diante do universo de uma pintura atravessadora, inusitada, instigante e que afronta muitos pensamentos por deixar apenas pontas, rabiscos e o desconhecido liberto do conhecido, da representação e, conseqüentemente, da razão que tudo domina e detém.

Nessa mesma via se movimenta o Butoh. Quem dança Butoh, dança a vida, permite-se perder na vida⁶. É um corpo que dança descompromissado. É o corpo que fala por intermédio dos movimentos. O Butoh reúne o universo em seu movimento destorcido, ou melhor, ele distorce pelo movimento, o universo. O universo dos butoístas é um universo caótico, não é um universo certo, arrumado. Ele não tem seqüência, mas exige, como ressaltado por Ohno (apud, BAIOCCHI, 1995), pelo menos cinco anos de experiência para que se possa dançar o Butoh. São anos de vivências do corpo com o próprio corpo, pois, diante de tudo que falamos, sabemos que entrar em contato com o CsO não é um acontecimento fácil. Precisamos a todo o momento estar libertos das amarras que nos enquadram no politicamente correto e belamente aceito. O corpo no Butoh se redescobre na dança e ao se redescobrir, se torna novamente

desconhecido para ele mesmo. É um corpo aberto ao cosmo, que dança a morte na vida e com isso chama os mortos a uma dança da vida. Quem morreu é convidado, por intermédio dos corpos dos poetas butoístas, a um ressurgir⁷. O Butoh tem apreço pela morte, porque acredita que esta é processo vital para a libertação. Morte e vida no Butoh são parceiras que dançam. Em vida se dança com as imaterialidades da morte e é morrendo (para tudo aquilo que aprisiona a criação) que se nasce para a vida que clama o Butoh. E, sendo assim, o corpo é posto e disposto em cena como ‘uma chama da vela’ tomada por um vento sutil: cambaleia, diminui, aumenta, encorpa, afina, dosa a iluminação, ilumina pontos, faz sombras, aproxima para si a luz quando tudo o que resta é escuridão. Ele brinca com a escuridão.

Contudo, podemos dizer que o Butoh dança pelo corpo, a vida, e, a vida só é plena, quando tem o corpo como aliado, como canal de escape, de descoberta, de rupturas, de interação. Um corpo que se permite viver, que permite a vida:

No fundo, a vida e o corpo nada mais são que a mesma coisa, mas para que sejam verdadeiramente o mesmo e o corpo seja digno da vida, será preciso descobri-lo em sua própria força de gênese, em seu próprio tempo. O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político) sobre o qual se sobrecarregam, se recolhem e se curvam todas as determinações da vida. É um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, onde se

encadeiam as redes, os poderes e todas as “bobagens” sociais (UNO, 2012, p. 61, grifos do autor).

O que podemos observar na citação de Kuniichi Uno é essa expansão da vida que acolhe o corpo e o corpo que se coloca como poeta-dançarino das e com as incitações da vida. O Butoh é essa reunião de corpo e vida na dança, assim como Francis Bacon é essa mesma reunião nas telas. O CsO em Bacon e no Butoh ganha sua ‘INvisibilidade’, ou seja, esse corpo que é invisível, em tais estéticas artísticas vai se tornando visível e, ao mesmo tempo, entra novamente em sua invisibilidade nata e vital, pois é um corpo que se mostra escondendo e vice-versa. Acreditamos que, tanto Francis Bacon quanto os butoístas fizeram e fazem, como clamou Artaud, a anatomia humana dançar, botaram e ainda botam para vazar os órgãos, libertaram e libertam os corpos de seus automatismos⁸. Promoveram uma estética cruel e provocam estéticas mundo a fora. Francis Bacon foi uma potência do CsO, pois, como ressaltou Deleuze (2007), foi um pintor que pintou corpos que se esforçam, ou esperam escapar. E o Butoh é a própria expressão do CsO, pois assim como o CsO, o Butoh, segundo Baiocchi (1995), não se pode definir: “desde o princípio o butoh escapou de qualquer definição” e ainda: “1. Todos os movimentos e danças cuja origem é desconhecida são butoh. 2. Butoh é o que não conhece regras e nem tabus. 3. Se uma única pessoa diz ‘não’ e todas

as outras pessoas dizem ‘sim’ trata-se de butoh” (p. 64-65, grifos da autora).

NOTAS

¹ Abreviação de Gilles Deleuze e Félix Guattari, do *Corpo sem órgãos*.

² Evidenciando o Butoh como uma dança, aqui, não temos a intenção de limitá-lo a uma expressão artística, mas entendemos que esta reúne movimentos, ritmos, sons, planos e toda uma rede de possibilidades.

³ “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” (UNO, 2012, p. 53-54).

⁴ É importante ressaltar que, mesmo transitando por múltiplas definições, o Butoh, para Kazuo Ohno, foi tido e reafirmado “como um modo de vida”.

⁵ Aqui temos também uma referência indireta ao conceito de “Flor do Motokiyo”, de Zeami.

⁶ “O butoh é uma oportunidade para travar um duelo consciente com o solene ato de viver” (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, p. 43).

⁷ “Nós existimos hoje graças ao acúmulo de inúmeras mortes... Sou o resumo de uma série de mortes acumuladas dentro de mim” [...] “Quando um ser humano está de pé, ele se imagina rodeado de um sem-número de vidas com as quais coexiste.

Naturalmente, não apenas seres vivos, mas os mortos também” (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, p. 43).

⁸ Conectando a esse pensamento, que coloca em uma inter-relação a liberdade, a arte e artistas tais como Francis Bacon e os Butoístas, trazemos o pensamento da interatiz e performer, Julia Pascali, que exprime: “para ser um verdadeiro artista, aquele que cria, aquele que se percebe no mundo como mensageiro de alguma utopia, de alguma expressão (que parece, a princípio, indecifrável, misteriosa), a pessoa precisa ser livre. Livre de corpo, de mente e de espírito. Um canal de livre acesso das mensagens ocultas do Universo que, através de nosso ser e exercício criativos, vêm para o mundo palpável, sensorial e perceptível da Terra” (PASCALI, 2009, grifo da autora).

R REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade. Trad.: Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

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

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia

das Letras, 2001.

PASCALI, Maria Júlia. Hiochan: carta a um artista japonês. Acesso aos arquivos pessoais da pesquisadora em: 20, out, 2009.

UNO, Kuniichi. A gênese de um corpo desconhecido. 2^a ed. Trad.: Christine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VIRMAUX, Alain. Artaud e o teatro. 2^a ed. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

* RODRIGO PEIXOTO BARBARA é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. É escritor, poeta e ator-bailarino licenciado em Artes Cênicas pela UFG. No campo cênico, experiencia e desenvolve estudos com ênfase no *triálogo*: interpretação, dança (expressão corporal) e educação. Investiga as áreas filosóficas e literárias da Diferença sendo pesquisador das poesias transgressoras de Manoel de Barros e dos pensamentos subversivos de Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Compõe o grupo de contação e cantação de histórias: “Encanteria de Teatro”. E-mail para contato: teatrodrigo.arte@gmail.com

Artigo submetido em: 22/08/2017

Aprovado em: 09/11/2017