

TRANSMUTAÇÕES NO BUTÔ: ESTADOS CORPORAIS, CORPO
TRANSFORMACIONAL E CENSURA NO ESPETÁCULO *SEBASTIAN*
*Transmutations in Butoh: Physical states, Transformational Body and censorship in the
performance Sebastian*

Ian Guimarães Habib¹

RESUMO

O presente trabalho destina-se a examinar parte da construção de Corpo Transformacional no espetáculo solo *Sebastian*, descrevendo partes de seu processo de criação e de suas configurações em meu trabalho como ator-dançarino e analisando as implicações político-sociais que culminaram com sua censura em 2018. Este espetáculo de dança-teatro se constitui de experiências consubstanciadas na transformação corporal a partir do butô.

Palavras-chave: Butô, Transformação Corporal, Estados Corporais, Gênero, Corpos Políticos.

ABSTRACT

The present work is intended to examine part of the Transformational body construction in the performance solo *Sebastian*, describing parts of its creation process and its configurations in my work as an actor-dancer and analyzing the socio-political implications that culminated with its censorship in 2018. This dance-theater play consists of experiences embodied in the body transformation from butoh.

Keywords: Butoh, Body Transformation, Physical States, Gender, Political Bodies.

¹ Ian Guimarães Habib é ator-dançarino, performer, artista visual e pesquisador (PUCMG/UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais*, investiga Dança, Performance e Gênero. Integra o NuCuS (UFBA) e é Ativista da ONU. Email: nebullaemovement@gmail.com.



O presente trabalho destina-se a examinar parte da minha construção de um Corpo Transformacional no espetáculo solo *Sebastian* (2017), originado do projeto multimeios Sebastian², a partir de dois vieses: (1) da descrição de fragmentos do seu processo de criação e de suas configurações em meu trabalho corporal como ator-dançarino; (2) da análise das implicações político-sociais da obra. Este espetáculo de dança-teatro se constitui de experiências consubstanciadas na criação da transformação corporal sacrificial do ponto de vista da experiência do butô, e trata dos temas do martírio, do erotismo, do sagrado e de questões sobre a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. São pesquisados aspectos que atravessam meu corpo, tendo como base São Sebastião. Através dos processos de transformação corporal, surge a imanência, a errância, a multiplicidade e a porosidade, “em cujos processos movimentos se dissolvem constantemente, transitando entre a emergência física do acesso de espaços de movimento limítrofes e o devaneio do trabalho imagético e energético” (HABIB, 2018, p.8).

O espetáculo *Sebastian* (2017) foi o resultado final da disciplina Estágio de Atuação, que cursei no Bacharelado em Interpretação do curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa de criação realizada sedimenta quase uma década de práticas em dança-teatro e butô, em investigações iniciadas no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino (CEC)³ e continuadas posteriormente junto a Ana Medeiros⁴, Nishiyama Hiroshi⁵ e Seki Minako⁶. Minha pesquisa em butô, assim como todos os processos de criação do espetáculo *Sebastian* e do projeto *Sebastian*, encontram-se detalhados em *Corpo-Catástrofe: a transformação e o corpo sacrificial* (2018). A pesquisa foi integrada pelos colaboradores artísticos Alexandre Brum Correa, André Vaillant, Benjamin Abras, Chico Machado, Emily Chagas, Filipe Rossato, Gilmar Iria, Guilherme Augusto Corgozinho, Janaína Freitas, João Gabriel de Queiroz, Leela Alaniz, Michel Degas, Michele Degan e Raísa Campos.

2 O Projeto envolveu a produção de vídeo-performances, foto-performances, festa performática, dentre outros, trabalhos que podem ser verificados online. Disponível em: <<https://geikeoutside.wixsite.com/nebullamovement/copia-plays>>. Acesso em: 8 jun 2018.

3 Grupo de pesquisa localizado em Belo Horizonte - MG. Desde 2010 desenvolvem-se lá pesquisas em Dança-Teatro e Butô, junto dos artistas Guilherme Corgozinho, Raísa Campos, Elba Rocha e Arethusa Iemini, e com a consultoria de Carla Normagna (UFMG). Disponível em: <<https://labdramaturgiascorpo.wixsite.com/laboratorio/historico>>. Acesso em: 01 junho 2018.

4 Ana Medeiros é bailarina, professora e coreógrafa de dança contemporânea com formação na Martha Graham School of Contemporary Dance. Viveu por 23 anos em Nova York, onde dançou com Mila Parish and Dancers, Jean Erdman Theater of Dance, Aria Edry, Sandra Kauffman, Isadora's Dance Legacy e Mary Miller Dance Company. Em janeiro de 2015, inicia seu projeto de pesquisa e estudo do Butô com Yoshito Ohno no Kazuo Ohno Dance Studio em Yokohama, Japão. Hoje o seu trabalho é voltado à prática desta vertente. Disponível em: <http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia_4.html>. Acesso em: 03 junho 2018.

5 Há mais de 20 anos dançando com Ohno Kazuo e Ohno Yoshito, o bailarino japonês Nishiyama Hiroshi atualmente reside em Porto Alegre.

6 Nascida em Nagasaki após a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e atualmente morando em Berlim, Seki é artista da segunda geração da dança butô e tem feito trabalho colaborativo de performance experimental. Em 1987, ela cofundou “Danse Théâtre Grotesque” com Yoshioka Yumiko e Itoh Kim, e desde 1996 ela tem se concentrado em trabalhos solo e projetos colaborativos, como diretora ou coreógrafa. A artista regularmente visita Porto Alegre.



O solo foi também parte de reflexão sobre a Cena Mitopoética⁷, trabalho de Iniciação Científica do diretor Saulo Almeida na mesma Universidade e no mesmo Departamento. A construção do espetáculo *Sebastian* (2017) foi analisada por Almeida (2018) em pesquisas⁸ sobre Mito e Rito.

O cerne de minha pesquisa no projeto *Sebastian*, e consequentemente em meu trabalho como ator-dançarino no espetáculo, foi a transformação corporal - uma das práticas corporais mais operadas no butô -, noção conectada aos estados corporais através da eterna instabilidade corporal. Essa prática pode se dar no butô por procedimentos de movimentação baseados em tarefas físicas, por orientações de movimento, pelo trabalho imagético corporal, pela estética da cena, etc. O Corpo Transformacional⁹ é aquele que, partindo da mudança dos seus estados corporais, tem, dentre outras perspectivas, sua qualidade de movimento, sua forma e sua existência alteradas. Qualidade, no enfoque em que é explorada na concepção de *Sebastian* (2017), é a linguagem corporal que indica aspectos do movimento de um dançarino como formas de se mover e de se relacionar com os espaços, sentimentos, sensações, percepções, texturas, pensamentos, desejos... Cada palavra descritiva de uma qualidade pode implicar certos movimentos, inspirar uma série de unidades de movimento, assim como motivar referências de desenho-pintura-objeto a uma imagem dançada. Essas palavras poéticas são meios para ampliar e detalhar uma imagem corporal.

Nesse sentido, tomo o exemplo do *butô-fu*, que é a notação da qualidade de movimento do butô inventada por Tatsumi Hijikata, dançarino e também poeta. Waguri Yukio (2017) intitula *Ear Walk* (Orelha Caminhante) um tipo de *butô-fu*, “Uma orelha grande está no chão aos pés. Caminhe ao longo das linhas dessa orelha. Passando curvas e encostas, entre na profundidade da orelha. De repente, um olho cresce na ponta do dedo indicador.”. O *butô-fu*, cria redes de movimento poéticas, descrições de qualidades físicas dos procedimentos de *metamorfose*.

Sondra Fraleigh (2010) explicita o marcador metamórfico do butô, afirmando que a dança tem um potencial e uma morfologia transformacional, por delinear percursos em transição. Para a autora, a metamorfose é transitiva, sugerindo um lento processo ou mudança contínua, enquanto a transformação muitas vezes sugere uma culminação ou mudança repentina. Assim sendo, uma transformação pode ser também uma alteração dramática resultante de uma lenta metamorfose:

7 Acesso em: 10 jan 2019. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/191960/Poster_60010.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

8 O trabalho deu origem a artigo sobre a Mitopoética no espetáculo e ao trabalho de conclusão de curso do diretor. Acesso em 13 jan 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/15008>>. Acesso em 9 jul 2019. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189432/001084627.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

9 O termo Corpo Transformacional é uma noção criada por mim em reunião das minhas experiências e de pensamentos sobre o corpo do butô e outras práticas cênicas associadas aos estados corporais, em pesquisas em Dança, Performance, Gênero, Filosofia, Antropologia e Neurologia Cognitiva. Também será relacionado à palavra metamorfose, conforme outras pesquisas no campo do butô.

Morfar é do grego *morphos*, que significa “forma”, “superfície” ou “estrutura”. Morfar é mudar - como na dança - onde o corpo humano está constantemente em fluxo, parando aqui e ali para respirar e apenas olhares momentâneos. “Morfar” é uma abreviação relativamente recente de “metamorfose”, a palavra para transformação. Morfologia, então, é o estudo das formas e suas transformações, incluindo as de rochas, plantas e animais. Como qualquer organismo vivo, o corpo humano está constantemente passando por mudanças, uma dança de começos e chegadas: desaparecendo, caindo, emergindo, dormindo, acordando e caminhando. (...) Os dançarinos do butô parecem entender isso! Eles conscientemente se transformam: de cultura à cultura e do nascimento à velhice - transfigurando de homem para mulher, de humano para vida vegetal, desaparecendo em cinzas, animais, insetos e deuses. (...) Tornar-se outro não é uma ideia nova (FRALEIGH, 2010, pp.44-45).

A transformação corporal é todo o processo de *metamorfose* corporal materializado pela alteração das qualidades de movimento. Essa noção, segundo Fraleigh, foi produzida por Hijikata em seu *ankoku butô*, quando ele criou a noção do “corpo que se torna” (FRALEIGH, 2010, p.55), sugerindo que o corpo que vivemos não é um corpo objetivo que podemos controlar. Nesse sentido, “Renasça sempre e em todo lugar. Novamente e novamente” (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010, p.81), explicita o que se encontra abaixo da superfície do desejo, a experiência contínua do ser. Da mesma forma, segundo experiências que me foram transmitidas em ensinamentos de Nishiyama Hiroshi, Ohno Yoshito trabalha a visão em perspectiva através dos olhos de outros seres, como animais e insetos, em seu método. As diferentes formas de ser flor, as diferentes flores que podemos ser, as diferentes formas de se ver uma flor ou de se imaginar diferentes tipos de luz são práticas comuns vivenciadas por ele.

Para uma melhor compreensão dessas operações utilizadas na materialização da transformação corporal no espetáculo *Sebastian* (2017), analisarei agora alguns dos conceitos do butô e algumas das práticas de “encontrar e transformar”, isto é, de fundir-se com o espaço e tornar-se uma imagem. Logo, examinarei brevemente a metodologia de criação em butô que utilizei, através de um dos vários *princípios de movimento* usados no espetáculo para a criação do Corpo Transformacional. Por fim, investigarei algumas das implicações político-sociais da criação desse corpo.

Utilizo como método de criação princípios de movimento, já que minhas operações estão mais próximas de perguntas e proposições para criação do que de estruturas coreográficas fixas e fechadas, sendo que a dança, como acontecimento, não necessariamente necessita de uma estrutura. Liao (2006) explica que uma das formas de detalhar e organizar coreograficamente a dança, para Ohno e Hijikata, é nomear diferentes imagens em um papel e desenhar linhas entre esses nomes, criando não uma narrativa linear do desenvolvimento de uma história, mas sim um cenário multidimensional, que pode ser visto de diferentes perspectivas para desenvolver a transformação corporal.

Esses *princípios* – todas as proposições e perguntas de movimentação produzidas no solo –, são criados por mim em um trabalho imagético, ou seja, na busca por “tornar-(m)e uma imagem” em uma dança-ritual de sacrifício. Esse objetivo é uma das propostas



do butô perseguidas em *Sebastian* (2017) e envolve técnicas corporais de manipulação do espaço, manipulação do tempo, trabalho sobre a existência corporal e trabalho de transformação. Todas compreendem a ideia de seguir um percurso corporal através de imagens, permitindo que o corpo seja a própria imagem escolhida e que essa imagem dance.

Para pensar os processos de *tornar-me*, *valho-me* de Liao (2006), que realça a existência corpórea do corpo no butô quando, em 1970, Hijikata e Ashikawa reuniram um grupo de dançarinos para produzir *Hangi Daitokan*, literalmente “a grande experiência da dança como um ritual de sacrifício com a cremação do corpo” (2006, p.59). Esta afirmação, segundo o pesquisador, indica que na filosofia dançante de Hijikata o corpo tem que deixar de ser ele mesmo, isto é, não sendo mais o corpo dos dançarinos, para que outros tipos de imagens do mundo possam usá-lo para se manifestarem através das técnicas corporais de “encontrar e transformar”. Neste caso, a dança é vista como um “ritual de sacrifício” que se baseia na transformação corporal e que começa com “cremar-se”. Ainda para Liao (idem), essa metáfora se tornou a noção de *corpo vazio*, conceito central do butô.

Waguri (apud LIAO, 2006, p.66) declara que Hijikata adotou o termo *nikutai* para descrever o corpo dançante, mas eventualmente usou também *karada* explicando que apenas quando o corpo está vazio ou cremado, toda a natureza pode passar por ele e ser manifestada. O corpo, “transformando-se em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria” (PERETTA, 2015, p.99), pode “capturar e repropor todo tipo de emoções, paisagens e sensações, valendo-se de palavras e conceitos” (PERETTA, 2015, p.96) que proporcionem estados físicos específicos. O *corpo vazio*, quer dizer, o corpo que deixou de ser como era, irá encontrar-se e fundir-se com o ambiente ou com todo o espaço da performance. A noção de *shintai* também tem aqui grande importância. Assim são explicados os termos:

O termo corpo vazio tem sido usado para descrever uma atitude particular em relação ao corpo dançante. Durante o desenvolvimento da dança butô, a noção do corpo vazio foi explicada a partir de diferentes perspectivas e considerada a partir do uso de uma variedade de termos. Dois termos que foram utilizados no final dos anos 1950 são *nikutai* e *karada*. A palavra *nikutai* começou a ser usada durante o período Meiji para significar um corpo que é recheado e embalado firmemente. *Karada* foi usado após a Segunda Guerra Mundial para significar um corpo que está vazio. O termo *kara* implica “vazio” e *da* implica “em pé” (LIAO, 2006, pp.59-60, tradução minha).

E, conforme explica Ohno Yoshito:

O *shintai* é baseado na vida cotidiana, se levantar, sentar, o que a gente faz no dia-a-dia. Se o Kazuo se levantasse nas suas performances, ele se levantaria assim, isso é *nikutai*. Sem as coisas do dia-a-dia, eu vejo uma flor, uma flor muito bonita, isso é *shintai*, uma flor bonita. A flor está me olhando, ela está me olhando, isso é um jeito poético, o *nikutai*. *Shintai* é o dia-a-dia, o *nikutai* seria um jeito poético, como no surrealismo. Outra palavra: *karada*, significa corpo



também. *Karada* pode significar também vazio. O corpo está vazio. Vazio. *Karada* é como se fosse nada. Tudo entra e sai do *karada*. Tudo vai pra dentro do *karada*. Vitalidade. Isso seria o corpo do *karada*: vazio. E essas coisas são muito importantes de pensar, o *karada*, *nikutai* e *shintai* (OHNO, 2015, p.45).

O *corpo vazio* permite, portanto, o primeiro passo da transformação, que se dá com a instauração do *encontrar-se* com o ambiente. O modo como o corpo corresponde ao espaço e aos locais onde ele está imerso envolve o *fundir-se* com o espaço. O espaço quando fundido com o corpo se torna um espaço especial e o corpo se torna um corpo especial, e a relação de correspondência se torna um relacionamento especial, ou seja um corpo-espaço, que confronta as noções de corpo hegemônicas e cartesianas¹⁰. Tanaka Min¹¹ articula assim o corpo-espaço: “Eu não danço no espaço, mas eu sou o espaço” (apud VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p.158). Ohno Kazuo, em 1994, reforça a *metamorfose* corpo-espacial ao descrever seu processo de tirar seus trajes e colocá-los no chão, sentindo sua carne e pele se desprenderem gradualmente do corpo, envolvendo-o no cosmos.

Porém, a transformação não é simples e nem representativa. Ohno explica: “Se você deseja dançar uma flor, você pode imitá-la e será a flor de todos, banal e desinteressante; se você colocar a beleza dessa flor e as emoções que são evocadas por ela em seu corpo morto, então a flor que você criar será verdadeira e única e o público será movido.” (apud VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p.23). Isso se dá devido ao processo metamórfico, que, segundo Peretta (2015), revela ainda, como princípio técnico, a renúncia de qualquer possibilidade de simulação, imitação, ficção, ilusão ou mascaramento, colocando em cena as cruas e profundas transformações do *nikutai*, denominadas pelo mesmo como “o corpo de carne” (2015, p.28).

No processo de criação corporal imagético, Waguri (apud LIAO, 2006, p.100) evidenciou nas conduções verbais de Hijikata verbos que se conectam com características importantes das imagens como emaranhar-se, cáibrar, vagar, sempre mudar, transformar, flutuar, ficar frio e sólido, arder, tremer, desaparecer, afundar, sobrepor e assim por diante. Então, de acordo com o pesquisador, a situação geral pode ser percebida e incorporada através da rede de ações apresentadas através desses verbos e também de adjetivos conectados a texturas específicas das imagens – como roupas feitas de pus fumegantes, sobretudos pesados encharcados, órgãos internos ressequidos, solos pantanosos, partes

10 Descartes (1993) enfatizou um pensamento dicotômico, usando, por exemplo, duas metáforas para descrever ação e percepção, como processos diferentes. Uma das heranças cartesianas ocidentais é manifestada na diferenciação entre corpo e mente, muito comum ainda na contemporaneidade.

11 Tanaka Min explica o *Body Weather* (Corpo Clima), forma artística que desenvolveu a partir do butô, como a criação de um corpo que mede a paisagem, um corpo em relação ao ambiente, o corpo em relação de amor-morte ao dia. Tanaka, concebe seu novo método destinado a conectar profundamente os dançarinos ao espaço e à paisagem ao redor deles. *Body Weather* muitas vezes descreve os ciclos de nascimento, morte e renovação, mas tem como foco principal as interseções dos corpos dos dançarinos e os ambientes que habitam. Cada corpo, assim, é concebido como em constante mutação, como o clima, em um relacionamento complexo com seu entorno. Sua chácara denominada *Body Weather Farm* é uma abordagem única para viver, trabalhar e criar em comunidade. Enquanto os membros aprendem novos padrões de engajamento social, a paisagem penetra em seus corpos e influencia sua arte. Disponível em: <<http://bodyweather.blogspot.com>>. Acesso em: 03 junho 2018.



secas do pássaro empalhado, e assim por diante. Para Waguri, esses adjetivos contribuem para que as texturas sejam apresentadas como uma das múltiplas manifestações da presença da imagem, e não como uma racionalização.

Fraleigh (1999) também reafirma a importância das instruções verbais no trabalho corporal com imagens. Ashikawa descreve uma caminhada repleta de qualidades, ações e texturas: “A fumaça está saindo de todas as suas articulações. Há um grande prato de água em sua cabeça e lâminas de barbear sob seus pés” (apud FRALEIGH, 1999, p.144). E Liao (2006) cita instruções verbais imagéticas do *butô*, como o *koan*, que é uma forma de enigma cuja função é interromper a lógica. Um dos *koan* usados pelos praticantes de *butô* é “qual era o meu rosto antes dos meus pais nascerem?” (FRALEIGH, 1999, p.87). O *koan* permite a experiência corporal, a transformação da face no *butô*, etc.

Com essa compreensão corporal do trabalho imagético, pesquisei em *Sebastian* (2017) *princípios de movimento* em improvisações de transformação corporal de múltiplos estados guiadas por imagens temáticas. No processo de criação, fui água, pássaro, insetos, olhos, feto, dentre muitas outras imagens dançadas. Para tal, explorei os estados líquidos, os vibratórios, os de imobilidade, os paradoxais, dentre muitos outros. Aqui descreverei apenas os paradoxais, como exemplo.

Articulando pernas e pés, retomo uma memória. Nela, piso lentamente em solo arenoso, caminhando pelo litoral de uma grande ilha¹². Foi-me dada uma simples indicação de mover-me de um ponto A para um ponto B muito distante. A *caminhada inicial*¹³ envolve espaço-tempo dilatado, alongado. O espaço-tempo no *butô* pode ser associado ao voo das borboletas, já que envolve o entre do ritmo não previamente estabelecido, da imediatez, do caos e do sempre-novo.

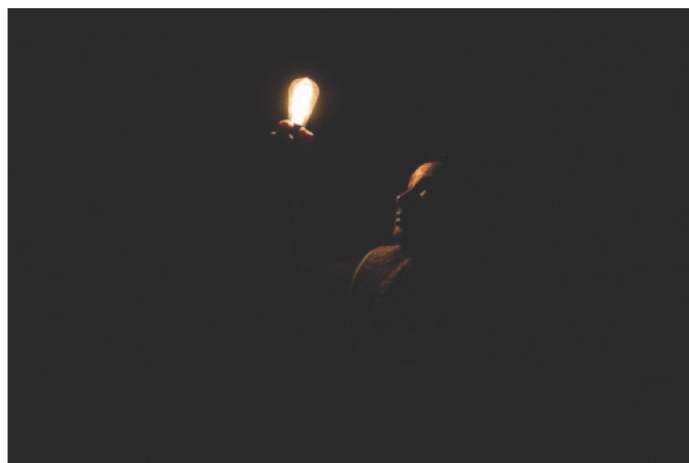


Figura 1 – Cena 2. Fonte: Própria.

O espaço-tempo onde-quando parece que nada acontece – mas onde-quando tudo pode acontecer –, é a concepção de *ma*. Pilgrim (1986) define a palavra *ma* como um “intervalo” entre duas (ou mais) coisas e eventos espaciais ou temporais, portando

12 As memórias estão sempre presentes em minhas práticas da dança, e também são formas de acessar a transformação corporal por imagens.

13 A caminhada aparece na Cena 2 de *Sebastian*.

significados como buraco, abertura, espaço entre, tempo entre. Não apenas conceito estético da tradição japonesa, o termo está presente no cotidiano, na movimentação e em todo o universo. Segundo o autor, um quarto é chamado *ma*, por exemplo, ao referir-se ao espaço entre as paredes.

Por extensão, *ma* também significa “entre”. No complexo *ningen* (“ser humano”), por exemplo, *ma* (...) implica que as pessoas (*nin*, *hito*) estão dentro, entre ou em relação aos outros. Assim sendo, a palavra *ma* claramente começa a ter um significado relacional - um sentido dinâmico de estar entre, com (...) ou relação com as outras. Relacionada a isso, ela também carrega conotação experiencial, já que estar entre pessoas é interagir de alguma forma dinâmica. (...) A palavra, portanto, carrega significado objetivo e subjetivo; isto é, *ma* não é apenas “algo” dentro da realidade objetiva e descritiva, mas também significa modos particulares de experiência (PILGRIM, 1986, pp.255-256, tradução minha).

Refiro-me a *espaço-tempo* em conjunto, como um só termo, pois os corpos do butô revelam que o colapso do espaço e do tempo como dois objetos distintos e abstratos só pode ocorrer em um modo particular de experiência, promovendo o esvaziamento do mundo dualista objetivo-subjetivo, que perpetua a ideia de separação entre corpo e mente. Conforme Pilgrim (1986, pp.255-256), em termos estéticos, imediatos e relacionais, a experiência do espaço pode ser notada como idêntica aos eventos ou fenômenos que ocorrem nele. Assim, em última análise, *ma* transcende a objetividade da própria existência de intervalos localizados no espaço-tempo, nos levando à tensão limite que envolve localizar coisas nomeando-as e distinguindo-as.

Pilgrim (1986, pp.255-256), em uma compreensão dos escritos do ator Nô Komparu Kunio, refere-se também ao espaço-tempo positivo como sendo o espaço-tempo negativo ocupado por coisas ou pessoas. O tempo-espaço negativo é *ma* substancial e criativo, de energia potencial, que outros nomeiam espaço imaginário (*yohaku*, *kūhaku*), preenchido e completado pela imaginação. A abertura ou esvaziamento corporal da compreensão de *ma*, reverencia os mundos *entre*. É o que pode estar explicitado nas impressões de Uno Kuniichi sobre a dança de Tanaka Min:

O que conta não é, acima de tudo, a imagem, mas o que se passa entre as imagens. Também não é o movimento ou os movimentos. É o próprio tempo, com todos os seus aspectos de petrificação, de coagulação, de cristalização, de decomposição. A lentidão dos gestos quase invisíveis trabalha certamente o corpo que se abre sobre tudo que é virtual no tempo. (...) Há um aspecto do tempo indivisível, irregular, irreduzível nas unidades já pré-estabelecidas que, não raramente, consistem em traduzir o tempo em termos de espaço. Há um tempo vivido não somente por um indivíduo ou pela humanidade, mas que existe antes da humanidade (UNO, 2012, p.57, grifo meu).

O *entre* colocado por Uno (2012) parece estar articulado à noção de tempo. No butô, o *ma* formula redes espaço-temporais, e tais “locais” experienciais evocam, por sua própria natureza, um imediatismo dinâmico, ativo, mutável, poético, onde o



corpo como entrecruzamento de multiplicidades faz-se – e vai ainda além – nas duplas realidades do consciente-inconsciente, sujeito-objeto, exterior-interior infinito, visível-invisível, do que dança-toca e do que é dançado-tocado.

Retomo a minha *caminhada inicial* em *Sebastian* (2017). Em determinado momento, esqueço-me do lugar para o qual a direção inicial me estava levando e volto atrás, gradualmente minimizando a distância entre A e B. A sensação de esquecimento se intensifica a cada diminuição, e as pausas e retomadas ficam cada vez menos precisas, com maiores resquícios de movimentos. Quando são acrescentados mais pontos na trajetória A para B, formam-se B para C, C para D, e assim por diante. A desorientação aumenta criando um *Corpo Intermediário em uma Caminhada Esquecida*¹⁴.

Essa caminhada envolve um estado paradoxal sempre mutável, através do qual o corpo do dançarino performa múltiplos impulsos simultâneos de movimentos, estando regularmente entre impulsos ou entre direções paradoxais. Nunca há um término, já que antes do final de cada movimento, outro já começou. Nesse sentido, as diretivas dos impulsos, direções e momentum são interconectadas às formas e direções de olhar, ao ambiente e à gravidade. O corpo *ma* intermediário, o corpo do entre, bordeja suas memórias, bordeja o consciente-inconsciente. Segundo Greiner (1998), o corpo construído para dançar *ma* ganha existência de corpo morto, já que só a morte rompe o fluxo do tempo, com suas descontinuidades, destruição e criação.

Corpo morto. Agora, retorno à memória descrita no princípio da *caminhada inicial*, a memória de percorrer o litoral de uma grande ilha. Enquanto caminho, visualizo uma pequena Igreja. Percorrendo o alto da torre desse local, descrevo meu encontro com uma representação em metal de São Sebastião, um corpo em transformação, e no qual também me transformarei ao longo do ritual sacrificial em *Sebastian* (2017):

Encontro um corpo em metal corroído com superfície naturalmente texturizada, por meio da qual uma musculatura bem desenvolvida se desenha crivada por flechas. Noto a ocorrência de locais com pequenos e delicados buracos em sobreposição, poços sobre cujas camadas depositou-se sujeira ou água. Pode-se supor estarem espalhados irregularmente sobre os grãos de diferentes volumes que cobrem superfícies horizontais e menos inclinadas. Áreas de turquesa são formadas ao redor dos orifícios da pele, região por onde vaza o violento condensado interior da escultura. Crateras violáceas. Quando emerge nas camadas superficiais sólidas, a matéria participa em reações de corrosão e, dependendo da estabilidade ou solubilidade de seus componentes, especialmente da capacidade de ligarem-se a componentes atmosféricos agressivos, muda de cor e dá lugar a manchas e listras nitidamente demarcadas e profundas, especialmente no torso.

Particularmente em uma atmosfera úmida, as mudanças de cor ocorrem frequentemente em rosas, laranjas e vermelhos iridescentes intercalados com amarelos, azuis, verdes e roxos. Durante a exposição contínua à umidade, essas cores de interferência desaparecem e são substituídas por tons castanhos avermelhados uniformes, conhecidos como acabamentos estatuários oxidados.

14 Esse corpo foi utilizado também na Cena 15 do espetáculo. Essa caminhada me foi ensinada por Seki Minako. O corpo-caminhada criado chama-se *The Inbetween Body and the Forgetting Walk*, conforme expressão em inglês utilizada por Seki.

Nos pés, levemente retorcidos e protegidos por longa folhagem assimétrica, há texturas processuais. Também nas mãos, atadas ao alto tronco de uma árvore, ainda que os dedos apresentem padrões tanto mais complexos quanto proporcionalmente evoquem subdivisões fractais. Com um dos joelhos levemente flexionados, a cintura pélvica pende lateralmente, e através das linhas porosas, um longo tecido de espessura infinita cobre a sua nudez. Vibração sob o pesado sítio dos ombros. Contudo, já não se reconhece o atlético soldado romano bruto, linear e rígido.

Conforme mudam as estações e passam os anos, a alteração natural da matéria deixa traços sutis na superfície, e a figura gradualmente adquire uma pátina distinta. As variações nas cores criam uma fachada ricamente evocativa da vida. A partir dessa diferença de tonalidades faz-se diáfana a carne, a pele, os ossos e as cartilagens, e agrava-se a dureza de muitos contornos acidentados (HABIB, 2018, p.27).

Detenho-me ainda nos corpos diáfanos e acidentados de Hijikata e Kazuo, que já instauravam a vivência-imagem do *wabi-sabi*¹⁵, proclamando a falta a partir da devastação. A falta subsiste ainda no porvir. E a transparência evidencia a multiplicidade. Os corpos múltiplos, fundados no terreno impreciso da experiência e da memória, clamam pelo rompimento verdadeiro com o dualismo. Como sugere Deleuze (1995) todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões. Aos sistemas centrados e relações binárias, opõem-se redes de corpos não-hierárquicos e intercambiáveis, mapas que devem ser construídos, sempre desmontáveis, conectáveis, reversíveis, modificáveis, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga, de forma a produzirem inconsciente, novos enunciados e outros desejos. São esses Corpos Transformacionais que evocam a dança no butô e em *Sebastian* (2017).

O corpo em *Sebastian* (2017) é multiplamente transformacional. Além de valer-se das práticas de transformação corporal e das alterações de estados corporais em todo o processo de criação, o espetáculo trata da noção da *transmutação* em múltiplas instâncias. A primeira instância dá-se na criação do Corpo Transformacional sacrificial, ato através do qual preparo minha transformação em morte-vida durante todo o espetáculo. A transformação sacrificial e a relação com São Sebastião estão também presentes nas noções de corpo e na obra de Mishima Yukio¹⁶. A segunda instância dá-se através de meus encontros com São Sebastião, um deles já aqui exemplificado pela pátina na escultura metálica do santo. Ao longo do processo, transformo-me eu mesmo em Sebastião, Lilian, Sebastian, Ian. Sebastião – um corpo também em mutação, como demonstrado na *Legenda Áurea*, segundo registro de Varazze (2003) –, foi santo morto e martirizado por ser quem era. Ao longo da História da Arte suas representações mudaram consideravelmente, tendo sido despido progressivamente e transformado

15 *Wabi-sabi* está relacionado à pátina, ou seja, à beleza que existe na natureza. *Wabi* pode ser traduzido como “Gosto tranquilo” e *sabi* refere-se à simplicidade. Sugimori Eitoku (2004), quando olha para uma coisa imperfeita, tem a sensação de que algo está faltando. Essa falta, por sua vez, o leva a imaginar o item como completo ou incompleto. Compreende que uma flor em plena floração logo murchará e que isso também faz parte de sua beleza. (...) Como parte do processo natural, a flor irá desaparecer.

16 As especificidades dessas construções e de suas relações com o butô fogem do escopo do presente trabalho, mas são analisadas em detalhes em Habib (idem).



em um ícone homoerótico. O santo tem sua comemoração nacional anual no dia 20 de janeiro, dia de meu aniversário. A terceira instância é a presença da transformação corporal em todos os elementos de cena e na forma como são utilizados, seja o texto-poesia, as projeções, o cenário – 200 kgs de cordas de sisal, uma mala, um longo tecido branco semitransparente, uma moringa de barro, uma bacia de madeira pequena, e uma lâmpada presa a um fio –, e o figurino, que materializam em cena aspectos da fluidez da minha subjetivação de identidade. Por fim, uma quarta instância dá-se através da minha transgeneridade. O corpo transgênero, ontologicamente transformacional, é um corpo que potencialmente e continuamente transforma-se e simultaneamente é transformado. É corpo que se transforma diante do outro e ao mesmo tempo transforma-o.



Figura 2 – Cena 4. Fonte: Própria.

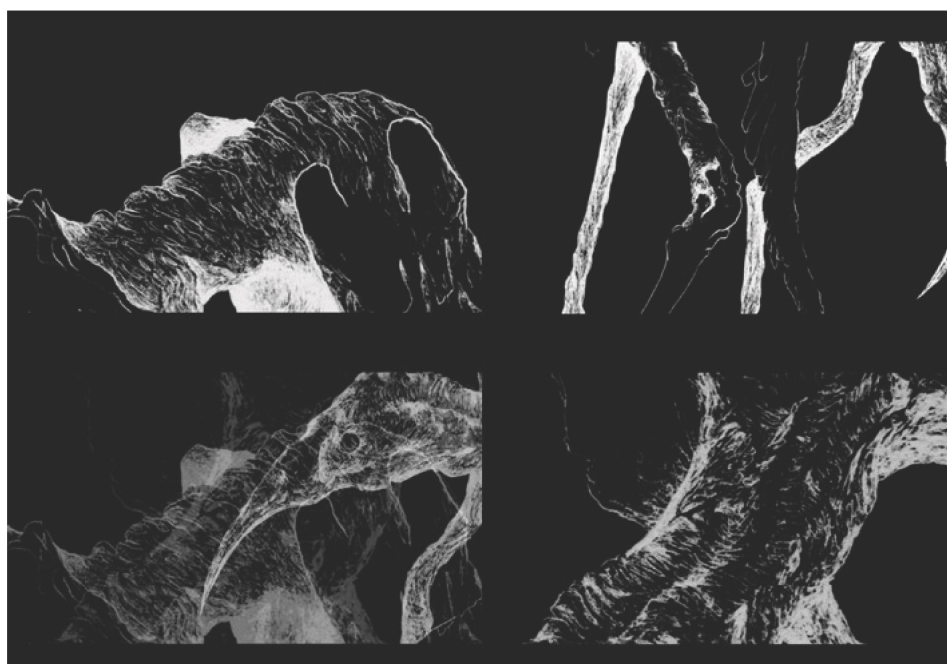


Figura 3 – Projeções da Cena 4, um pássaro que se transforma em troncos, rochas e outras formas naturais. Fonte: Própria.

Desde 1970, há esforços japoneses no butô, em contexto pós-guerra, em enfatizar a transformação corporal através da desierarquização entre humanos e não-humanos, como resposta aos horrores político-sociais:

Hijikata sempre se interessou pelas zonas de indistinção entre pessoa e coisa, entre seres animados e inanimados, entre vivos e mortos. Essa desierarquização instaurou em sua pesquisa novos modos de pensar o corpo e fez da dança um dispositivo para reinventar o corpo, que, por sua vez, transformou-se em um dispositivo com aptidão para profanar relações de poder (GREINER, 2015, p.147).

Sebastian (2017) é também resposta a um cenário político mundial permeado por guerras, ascensão de regimes políticos autoritários, práticas científicas e institucionalizadas de violência, fundamentalismo religioso, tentativas de normatização das diferenças corporais e de gênero, e pela interdição a certos corpos. Após circular por inúmeros festivais nacionais e internacionais, fui censurado e amplamente midiaticizado¹⁷, em 2018, no estado de Santa Catarina. Fui proibido no dia 17 de julho de 2018, quando o site da Prefeitura de Gaspar - SC publicou nota oficializando o cancelamento do espetáculo, que seria exibido dia 18 do mesmo mês, dentro da programação do 23º Festinver. *Sebastian* (2017) foi selecionado para o Festinver por indicação da curadoria do Festival Internacional de Teatro de Blumenau (FITUB). É importante salientar que digo aqui não que o espetáculo *Sebastian* (2017) tenha sido censurado, mas que, antes, meu Corpo Transformacional foi censurado.

A censura, atualmente retomada em novas configurações – após o contexto do golpe político-militar de 1964 e o período da Ditadura Militar Brasileira –, é direcionada hoje principalmente a obras compostas por Corpos Transformacionais. Os processos¹⁸ que nela culminam por certo começam muito antes, com a negação de direitos sociais básicos, com a injustiça epistêmica, com a apropriação identitária, com a exclusão no mercado de trabalho, com o silenciamento de relatos de abuso e com o extermínio. A (in)visibilização dos Corpos Transformacionais na cena, em contexto de exploração da metamorfose advinda de estudos do butô, está materializada também no noticiário sobre o tema. O corpo transformacional não é sequer nomeado ou mencionado nas notícias que de sua interdição tratam, posto que a única menção a ele se dá pelo que dele não pode ser visto, pelas ausências, já que um corpo que não está presente não pode sequer dançar:

17 Uma das muitas notícias pode ser verificada na NSC, afiliada de Santa Catarina à Rede Globo. Acesso em: 17 jul 2019. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/colunistas/fernanda-nasser/cancelamento-de-peca-de-teatro-gera-polemica-em-gaspar>>.

18 Para compreender os dispositivos de poder institucionais e não institucionais cisnormativos e racistas que exercem colonialidades sobre diversidades corporais e de gênero, apoio-me em Viviane Vergueiro Simakawa (2015).



Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 1996, p.9).

Esses procedimentos de interdição, controle e delimitação do discurso são procedimentos de controle de corpos, controle da *transmutação* dos corpos. A política radical subversiva implicada no butô é produzida, dentre outros fatores, pelo poder que possuem os Corpos Transformacionais de produzir diferença, ou seja, de transformar, confrontando as noções de corpo hegemônicas e cartesianas geradas no contexto capitalista ocidental. Diante disso, insistir em materializar e conhecer modos de materialização corporal transformacionais na cena contemporânea que se utilizem das práticas de transformação corporal, aprofundando-se em seus discursos, é reconhecer seus papéis na alteração das estratégias de poder que oprimem e exterminam certos corpos. Corpos empoeirados surgem das chamas do bombardeamento de Hiroshima e Nagasaki. Corpos ensanguentados surgem da violência da identidade de gênero do Brasil. Corpos transformadores.

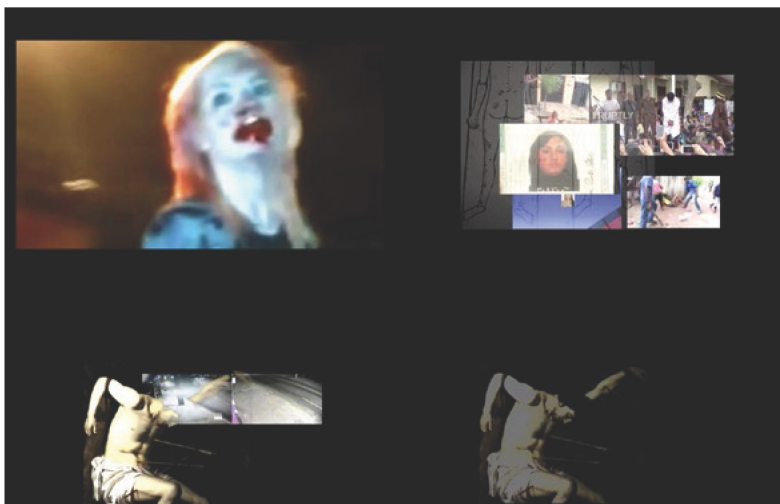


Figura 4 – Projeções da Cena 16. Fonte: Própria.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Saulo Vinicius; ÉBOLI, Luciana Morteo. *A cena Mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação*. MANZUÁ - Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, nº 1, pp.23-38, 2018.

ALMEIDA, Saulo Vinícius da Silva. *Tessituras Mitopoéticas: do pessoal ao coletivo*. 2018.

ALMEIDA, Saulo Vinícius da Silva. *A cena mitopoética: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica*. 2018.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. 1. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Coord. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DESCARTES, René. Tratado do homem. In: MARQUES, J. *Descartes e sua concepção de homem*. São Paulo: Loyola, 1993. v. 25, pp.139-220.
- ESTADO. *Michaelis*. Disponível em: <michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 28 jul 2018.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRALEIGH, Sandra Horton. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. 1ª ed. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.
- FRALEIGH, Sandra Horton. *Butoh: Metamorphic dance and global alchemy*. Champaign: University of Illinois Press, 2010.
- GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 edições, 2015
- HABIB, Ian Guimarães. *Corpo-Catástrofe: a transformação e o corpo sacrificial*. 2018. 132 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- LIAO, Pao-Yi. *An Inquiry into the Creative Process of Butoh: With Reference to the Implications of Eastern and Western Significances*. 231 f. Tese de Doutorado – Laban City University, Londres, 2006.
- OHNO, Yoshito. Imagens de uma dança. In PERETTA, Édén; NOSELLA, Berilo (Org.). *Corpolítico: corpo e política nas artes da presença*. Ouro Preto: Editora UFOP, pp.43-48, 2018. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/view/145/115/378-1>
- PERETTA, Édén. *O soldado nu: origens da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PILGRIM, Richard B. *Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan*. History of Religions, Chicago, v. 25, n. 3, p.255-277, fev. 1986.
- SUGIMORI, Eitoku. *Japanese patinas*. Portland: Brynmorgen Press, 2004.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*. Trad. Hilário Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIALA, J; MASSON-SEKINE, Nourit. *Butoh: Shades of Darkness*. 1ª. ed. Tokyo: Shufunotomo, 1988.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 244 f. 2015. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>



REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ANA MEDEIROS COREOGRAFIA. Biografia. Acesso em: 03 junho 2018. Disponível em: <http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia_4.html>.

BODY WEATHER. Body Weather. Disponível em: <<http://bodyweather.blogspot.com>>. Acesso em: 03 junho 2018.

CENSURA DO ESPETÁCULO SEBASTIAN. Acesso em: 19 abril de 2019. Disponível em: <<http://jornaldesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/geral/noticia/2018/07/por-conter-cenas-de-nudez-peca-teatral-que-seria-apresentada-em-gaspar-e-cancelada-10512520.html>>.

CENTRO DE ESTUDOS CORPORAIS DO ATOR BAILARINO. Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino. Disponível em: <<https://labdramaturgiascorpo.wixsite.com/laboratorio/historico>>. Acesso em: 01 junho 2018.

DANZA NETTV. Cómo entender la Notación Butoh-Fu de Tatsumi Hijikata. Disponível em: <<https://vimeo.com/229074648>>. Acesso em: 01 junho 2018.

NSCTOTAL. Censura do Espetáculo Sebastian. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/colunistas/fernanda-nasser/cancelamento-de-peca-de-teatro-gera-polemica-em-gaspar>>. Acesso em: 17 jul 2019.

SEBASTIAN. Sebastian. Acesso em: 8 jun 2018. Disponível em:<<https://geikeoutside.wixsite.com/nebullamovement/copia-plays>>.



