



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS



MARINA FREIRE BRANDT

**AS PELES DO ABISMO:
processos coreodramatúrgicos de um corpo em crise**

Ouro Preto
2024

MARINA FREIRE BRANDT

**AS PELES DO ABISMO:
processos coreodramatúrgicos de um corpo em crise**

Artigo apresentado como trabalho de conclusão de curso (TCC) ao Curso de Artes Cênicas - Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Éden Silva Peretta

Ouro Preto
2024



FOLHA DE APROVAÇÃO

Marina Freire Brandt

As peles do abismo – processos dramatúrgicos de um corpo em crise

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Aprovada em 23 de fevereiro de 2024

Membros da banca

Dr. Éden Silva Peretta - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dr. Ricardo Carlos Gomes - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Ms. Cris Diniz - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Msa. Vina Amorim - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Éden Silva Peretta, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 17/10/2024



Documento assinado eletronicamente por **Eden Silva Peretta, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 17/10/2024, às 10:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0796333** e o código CRC **572BC580**.

RESUMO

A pesquisa investiga o processo criativo do espetáculo "As peles do abismo", que tem como matriz poética o butô de Tatsumi Hijikata. A obra utiliza constelações de imagens e um butoh-fu como pontos de partida para a criação coreodramática. A temática da metamorfose permeia todo o processo, não apenas como um conceito, mas como uma expressão do corpo em cena, que se funde ao espaço e revela suas fissuras. Essa transformação também reflete as mudanças pessoais da atriz/dançarina, tornando a criação um ato de sacrifício. O artigo analisa três aspectos cruciais: a coreodramaturgia, o espaço e o corpo. A coreodramaturgia se desenvolve através de um tema-imagem, enquanto o espaço, uma ruína em constante transformação, materializa as imagens internas. Por fim, o corpo emerge como o principal agente do processo, experimentando desdobramentos orgânicos e subjetivos ao longo da crise. **Palavras-chave:** METAMORFOSE; BUTÔ; COREODRAMATURGIA; ESPAÇO, CORPO.

ABSTRACT

The research investigates the creative process of the performance "The Skins of the Abyss," which draws its poetic foundation from Tatsumi Hijikata's butô. The work utilizes constellations of images and a butoh-fu as starting points for the choreodramatic creation. The theme of metamorphosis permeates the entire process, not only as a concept but as an expression of the body on stage, merging with the space and revealing its fissures. This transformation also reflects the personal changes of the actress/dancer, making the creation an act of sacrifice. The article analyzes three crucial aspects: choreodramaturgy, space, and body. Choreodramaturgy develops through a theme-image, while the space, a ruin in constant transformation, materializes the internal images. Finally, the body emerges as the main agent of the process, experiencing organic and subjective developments throughout the crisis. **Keywords:** METAMORPHOSIS; BUTOH; CHOREODRAMATURGY; SPACE; BODY.

A presente pesquisa busca analisar o processo criativo do espetáculo "As peles do abismo", trabalho de conclusão de curso do bacharelado em Artes Cênicas da UFOP. O espetáculo tem como matriz poética o *butô* de Tatsumi Hijikata e, como disparadores de criação coreodramatúrgica o uso de constelações de imagens e a composição de um *butoh-fu* (caderno de criação). A temática da metamorfose e suas reverberações atravessam todo o processo, transformando a criação em uma obra-em-crise. A metamorfose não figura aqui somente como um tema, mas como o corpo que se expressa em cena, transformando a própria carne em imagens, fundindo-se ao espaço, desvelando o não dito. Mas também é como o espaço se transmuta em corpo e revela fissuras fazendo com que a coreodramaturgia se transforme ao longo da sua construção. A metamorfose apresenta-se assim como um atravessamento que se dá também nos próprios modos de existência da atriz/dançarina/criadora, que passava por profundas mudanças. Dessa forma, o processo de criação se torna ele próprio uma questão de sacrifício, colocado em cena para ser "queimado" assim como o corpo da dançarina (imagem poética inspirada no conceito de *hangidaitokan* de Hijikata). No artigo a seguir, busco analisar com maior profundidade três dos aspectos deste processo crítico, isto é, de "colocação em crise": a coreodramaturgia, o espaço e o corpo. A coreodramaturgia, construída a partir da laceração e repercussão de um tema-imagem, desdobrou-se no trabalho de colagem e escrita de um caderno imagético. Nesse processo, além de constantemente transmutar-se, a coreodramaturgia foi adquirindo um conteúdo mais pessoal e aproximando-se cada vez mais de angústias e crises internas. O espaço, escolhido a partir da errância, foi a materialização das imagens internas: sendo uma ruína, estava em constante desfazimento e ressonância com a crise. Por fim, o corpo, colocado em sacrifício para metamorfosear-se a partir da crise, apresentou-se como o principal condutor do processo, vivenciando desdobramentos orgânicos e subjetivos.

Introdução

No final dos anos 50 e meados de 60, em um Japão pós-guerra, Tatsumi Hijikata promovia inúmeros *happenings*, os então chamados *Dance Experience*. Segundo Édén Peretta (2015), tais encontros, dentro de uma efervescência contracultural e experimentalista, não eram pensados apenas como espetáculos de dança para serem vistos, mas como experiências corporais profundas que se davam na relação intersubjetiva dançarino-espectador. Para Peretta: "Ambos, dançarino e espectador, eram assim imersos em uma experiência coletiva na qual o primeiro oferecia seu corpo em sacrifício, desdobrando a sua consciência física e

desconstruindo a individualidade de seu ego, em um processo contínuo de metamorfose” (Peretta, 2015, p.15). As experiências promovidas por Hijikata foram classificadas pela imprensa japonesa da época como “intensa experiência ritualística”. O que se via não eram construções com narrativas estruturadas, mas sim artistas desvelando-se a si mesmos, em intensidade e verdade. Os corpos falavam por si mesmos em toda autenticidade e profundidade em uma dança como experiência existencial.

Ao elaborar seu *Ankoku Butō*, Hijikata não só criava um estilo de dança autêntico. Com seu projeto, ele promovia uma verdadeira reabilitação humana, como ele mesmo diz em seu texto *To prison* de 1961. Essa reabilitação passa pela ideia de que o dançarino deve se aproximar de sua mais profunda escuridão, do abismo mais profundo de seu corpo, e é do encontro com essa escuridão que se pode também reconhecer a luz. Em analogia com a morte, o encontro com as sombras – *ankoku* – é o esvaziamento daquilo que é social e que adoce os corpos, reabilitando e trazendo, dessa forma, o corpo ao seu estado natural.

O vazio, na concepção japonesa, não é um vazio total, mas sim repleto de possibilidades – o *ma*¹. Uma vez esvaziado o corpo, há espaço para o vir a ser. A morte acontece para que possa haver o renascimento. Assim, o dançarino *Butō* é aquele que entrega seu corpo – e self – em sacrifício para que se queime, revelando toda sua verdade. Esse desvelamento completo se resume no nome dado ao grupo criado por Hijikata no início da década de 70: *Hangi daitō kan*, Espelho da grande dança do sacrifício. Segundo Peretta (2015), “o 'espelho da grande dança do sacrifício' resumiria assim uma concepção da dança na qual o corpo do dançarino queima-se em sacrifício para tornar visível aquilo que não tem voz pessoal” (PERETTA, 2015, p.60)

Esse sacrifício seria o do próprio corpo e self, que se desfaria por completo e se abriria para algo verdadeiro, o corpo que se queima para dar lugar a outro. A dança, assim, seria um medium de um “ritual secreto” que, segundo Hijikata, teria o “objetivo de penetrar a carne e o sangue de jovens pessoas” e transformá-las em “armas letais que sonham” (PERETTA, 2015, p.64). Logo, a dança, para ele, deveria ter a seriedade de sangrar.

Para atingir tal objetivo, um dos princípios metodológicos do *Butō* de Hijikata é o tensionamento do corpo em direção à sua dimensão natural. E a dimensão natural do corpo envolve tanto a luz quanto a escuridão – já que para entender a luz é preciso conhecer a escuridão. “Para Hijikata, o lado escuro de algo pode ressaltar o reflexo de sua dimensão

¹ *Ma*, muito mais que uma palavra, é um conceito que perpassa pela cultura japonesa. Ela pode significar espaço, distância entre duas partes, intervalo. Porém, diferente da ideia ocidental de que um espaço vazio é vazio de fato, na ideia do *ma*, esse espaço é repleto de possibilidades, onde todo fenômeno pode vir a acontecer, um espaço de devir.

brilhante e ao mesmo tempo, aguçar os sentidos e a percepção das ínfimas coisas.” (PERETTA, 2015, p.69). Esse escuro é o abismo do corpo, um local repleto de potencial, um local que absorve toda a luz. Dessa forma, para encontrar a luz – ao si-mesmo –, é necessário ir ao fundo, através da escuridão. Esse “fundo”, dessa forma, não é um vazio como pensamos na nossa cultura ocidental, mas um vazio repleto de possibilidades, um vazio de “vir a ser”, o *Ma*.

Uma vez atingida essa dimensão natural, esse espaço vazio, é possível vir a ser qualquer outra coisa. Dessa forma, segue-se um dos princípios técnicos da dança Butô: a metamorfose. A metamorfose pensada como princípio não é uma mera imitação de seres animados ou inanimados, mas sim um realmente tornar-se algo, entregar o corpo de carne – *nikutai* – para uma nova configuração.

Esse corpo entregue em sacrifício é um corpo em crise. Para Mishima, o autor de *Cores Proibidas*, romance desnudado por Hijikata em seu espetáculo homônimo, a dança de vanguarda do criador do Butô coloca o corpo em desequilíbrio natural sem artifícios externos, já que a expressão é provocada pela crise e angústia da existência. É uma dança que “rompe 'o véu profundo' que mascara 'a relação cruel e terrível entre a humanidade e a coisa’” (UNO, 2018, p.168). Se ela revela “a coisa”, que coisa é essa que é escorregadia, mutante, infável? É a própria desordem desvelada, é uma ruptura com a própria forma e existência.

Na construção da experiência cênica “As peles do abismo”², parti de uma dança que manipula (ou pretende manipular) o corpo e a existência próximo da forma profunda com a qual Hijikata pensou o Butô. A metamorfose não é apenas um tema. Ela é como o corpo se expressa em cena, transformando-se em imagens, fundindo-se ao espaço, desvelando a “coisa”. Mas também é como o próprio espaço se muta em corpo e revela fissuras e também como a própria coreodramaturgia se transforma ao longo da sua construção.

Desse modo, o processo de criação se torna ele próprio uma questão de sacrifício. Cada elemento é mutável e tem a tendência a se desfazer, esvaziar-se; a estar consistente em um segundo e no próximo cair em fluxo novamente. É sempre uma obra-por-vir, uma obra em crise. A crise não está apenas no corpo da dançarina, mas no espaço, na coreodramaturgia, nas materialidades da cena, na sonoridade, nos afetos empregados, no tempo e na obra como um todo.

No presente artigo irei desvelar com mais profundidade três desses elementos: a

²Apenas a segunda temporada de apresentações foi filmada, porém em outro espaço. O espetáculo completo foi filmado durante a Ocupação Anticorpos 2024 na FUNARTE BH. *Link:* https://youtu.be/Gx5zOxA2_DI?si=Ay1kdTM93nCC2kNn

coreodramaturgia, o espaço e o corpo.

Coreodramaturgia em crise

A coreodramaturgia de "As peles do abismo" é construída a partir da laceração de um tema. Iniciou-se com uma ideia que se desdobrou em outras e foi se transmutando. Dessa forma, o próprio processo tomou conta da temática, se tornando ela própria.

No princípio da construção, o que viria a ser o espetáculo falava principalmente do ritual e da figura do Xamã. Trazia como mote a Serpente Cósmica – as várias crenças originárias de que uma serpente, vinda do espaço ou de um mundo além, é a criadora da vida e a hipótese formulada por Jeremy Narby, de que essa serpente, muito bem conhecida pelos antigos, é o que os cientistas vieram a descobrir muito depois, o DNA. O livro *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber* contém uma infinidade de imagens de diversos povos do planeta representando serpentes duplas enroscadas com aparência semelhante ao DNA. O autor chama atenção para alguns aspectos que priorizei em minha pesquisa: a questão da forma – uma hélice dupla semelhante a uma escada – e a questão do conteúdo – uma linguagem que escreve toda a vida e sofre mutações.

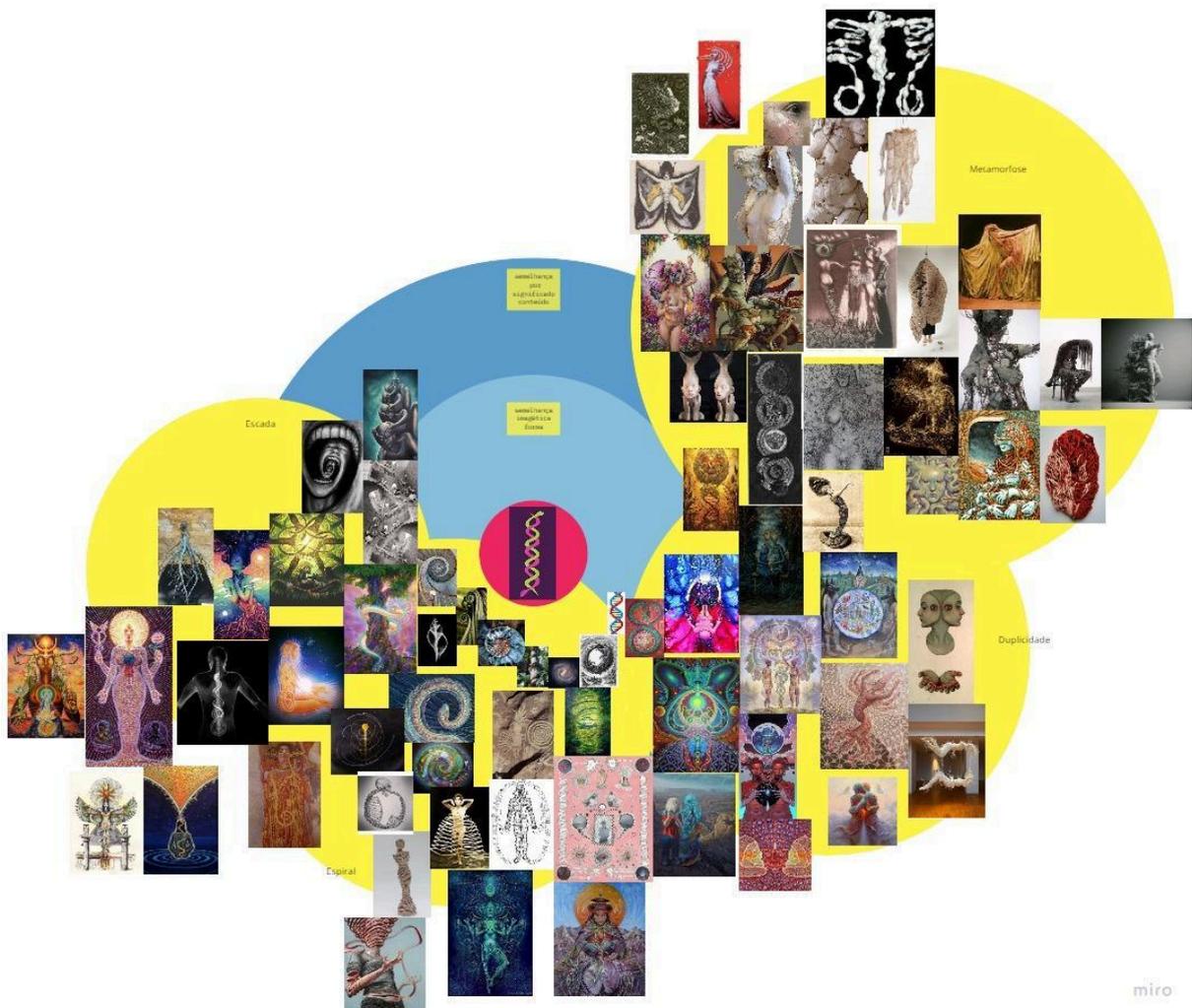
Para trazer tais perspectivas para uma construção cênica, apropriei-me da proposta técnica de criação elaborada por Éden Peretta (2023), o Atlas Coreodramatúrgico. As bases de Peretta para elaboração dessa espécie de mapa imagético estão na exploração da fragmentação e aproximação de imagens por suas "semelhanças informes", operação em que uma imagem repercute em outra, “um ‘vai e vem’ em fluxos de metamorfose”. Essa aproximação de imagens não se dá apenas pela semelhança da forma, mas também pelo que é secretado delas a partir de suas lacerações, e da repercussão de uma sobre a outra (tanto por critérios de semelhança morfológica, estética ou patética³). Tais imagens, posteriormente, são usadas para “impregnar” o corpo de dança.

Dessa forma, parti de uma imagem central – a serpente dupla enroscada – e lacerei-a em pelo menos quatro aspectos diferentes. Criei um grande mapa (figura 1) no qual uma imagem se desdobra em diversas outras, ao mesmo tempo transmutando-as e ampliando a visão do tema. Numa livre apropriação da metodologia do Atlas Coreodramatúrgico, dispus círculos que continham os aspectos mais importantes sobre a justaposição do DNA e a “serpente cósmica”: a semelhança com uma escada com degraus que no caso da serpente

³ patético vem de *pathos*, a emoção. Peretta utiliza o termo para falar das forças emotivas contidas em uma imagem.

xamânica liga o céu e a terra; a forma espiralada que também é encontrada em diversas ilustrações de povos originários; o fato de serem fitas duplas ou gêmeos opostos em diversas mitologias; e por fim a questão de serem detentores do poder da metamorfose. Esses círculos foram dispostos sobre outros dois. O mais próximo da imagem central contendo as semelhanças pela forma e o mais afastado, pelo conteúdo. Dessa maneira, comecei a justapor imagens que se assemelham morfologicamente e depois a justaposição se deu pelo que me lembrava o seu significado. É interessante chamar atenção para as relações com o aspecto “metamorfose”. O círculo que contém as imagens desse aspecto já foi colocado mais afastado do centro porque tem mais relação com significado do que com morfologia.

Figura 1 - mapa de imagens construído a partir da imagem central no círculo vermelho.



Fonte: compilação da autora (2023)⁴

A mutação na coreodramaturgia começou por aí, já que ao ampliar a visão, afastei-me

⁴ As imagens compiladas foram retiradas do aplicativo Pinterest, todas com *copyright* aberto, e trabalhadas utilizando o aplicativo Miro.

daquele ponto central. Aspectos que antes não estavam no meu campo de visão tomaram mais força. Com um campo muito amplo e uma quantidade enorme de imagens, eu precisava entender como transformaria tudo isso em um espetáculo de dança. Dessa forma, iniciei um trabalho com uma livre adaptação de um *Butoh-fu*⁵ – caderno de estudo com colagens de imagens, desenhos, reprodução de obras, recortes e escritos que Hijikata fazia para sistematizar e compartilhar com seus dançarinos seus processos de criação. Segundo Uno (2018), Hijikata estava interessado “na vibração que transborda as imagens, nas forças quase imperceptíveis”. Tais forças, levadas ao limite, serviam ao corpo de carne traduzidas em dança.

Numa tentativa de organizar meu pensamento, selecionei algumas imagens do meu mapa, priorizando as mais periféricas, ou seja, as que estão mais afastadas do mote inicial, contendo assim mais mutações. No trabalho de colagem e escrita, a coreodramaturgia foi adquirindo um conteúdo mais pessoal e aproximando-se cada vez mais de angústias e crises internas. Tais mudanças foram potencializando aquilo que podia ser dito a partir do tema.

Diversos aspectos que trato no meu *Butoh-fu*, que já existiam no início, estavam velados e foram tomando consciência e centralidade no trabalho. O corpo como receptáculo vazio pronto para receber algo novo, a energia violenta da transformação, o erotismo, a fagocitose são exemplos de assuntos ligados à metamorfose que no amadurecimento do trabalho foram tomando mais força e sobrepondo-se aos temas mais concretos da figura do xamã, ritual, serpentes e DNA. Dessa forma, a coreodramaturgia foi adquirindo uma forma mais borrada – o que o torna mais interessante, já que há mais espaço para interlocução quando não se entrega tudo o que se quer dizer com concretude. O “borramento” também tem a potência de tornar a coreodramaturgia flutuante: não há uma história para ser contada, mas sim palavras e imagens para serem dançadas sem uma ordem exata, respeitando apenas o próprio caos e desequilíbrio das angústias que elas mesmas trazem.

As crises e angústias humanas são coisas escorregadias: quando nos aproximamos de saber nomeá-las, elas escapam de nossas mãos e se transformam. Assim é a dramaturgia de um espetáculo que se cria a partir delas. Cada momento em que eu sentia ter algo concreto, algo que pulsava daquilo que estava sendo construído, das imagens, das palavras, aquilo parecia escapar e se transformar em algo outro.

Tal perspectiva dramaturgical dialoga muito mais com as poéticas do Butô. Kuniichi Uno (2018) diz que “para Hijikata, a dança está evidentemente do lado da desordem e da

⁵ Para acessar as páginas do caderno, utilize o *link*:

<https://drive.google.com/file/d/1N6dwQF83SurEZm0il5DyhWo-A6wGlijm/view?usp=sharing>

destruição, mas ele afirma igualmente uma inclinação paradoxal e ética” (UNO, 2018, p.34). Com isso ele quer chamar atenção para a fragilidade – força abaixo do humano, força da natureza inumana – a qual denomina também como errância: a dança é sempre uma sugestão efêmera, um tempo borrado. É uma forma em que o contorno não cessa de oscilar. “ Há sempre troca, osmose, interferência” (UNO, 2018, p.36). Mais ainda, a dança para Hijikata acontece onde o “visível se desfaz (...) quando estamos diante de um caos desmedido, imensurável” (UNO, 2018, p. 46), não quando estamos diante de uma coerência visível. É a catástrofe do próprio visível. A dança de Hijikata é antiteatral e antidialógica – está na dimensão do corpo anterior à linguagem. Continua sendo ética porque não se afasta daquilo que é mais essencialmente humano, que está no mais profundo do ser, que ao mesmo tempo em que é inumano, torna-se mais humano por se aproximar da verdade do corpo.

Dessa forma, ao borrar essas imagens centrais e caminhar cada vez mais para camadas mais abstratas, aproximei-me perigo constante de desfazimento de qualquer coisa concreta que havia adquirido, porém cheguei mais perto também da dança que buscava.

Espaço que se desfaz

Ao falar sobre planos de composição⁶ André Lepecki ressalta o que ele chama de primeiro plano ou plano do quadrado branco de Feuillet. Em resumo, ele fala como a dança comumente requer um chão liso e aplainado, assim como uma folha de papel em branco onde se escreve a coreografia. Esse chão sem acidentes, sem fissuras, para o autor, é “repleto da violência que o fez e que o constituiu como ilusoriamente 'neutro’” (LEPECKI, 2010, p. 15). A questão é que não existe essa neutralidade que a dança pretende encontrar. Lepecki sugere repensar esse plano de composição na dança contemporânea a partir de uma nova relação com o chão, pensando no que faz tropeçar o dançarino mesmo depois da terraplenagem, buscando as fissuras do chão. Dessas fissuras surge a matéria fantasma, que é o segundo plano de composição comentado pelo autor. Tudo que foi soterrado, esquecido, neutralizado pela violência da planificação reaparece e enrosca os pés do dançarino.

Não há como pensar a dança sem pensar no espaço e no solo em que ela acontece, pelo menos se estamos falando de uma dança em que os fantasmas, os tropeços e as fissuras são partes importantes do processo. Dessa forma, a busca por um espaço não convencional e específico tornou-se uma parte importante do processo. Cada lugar tem seus fantasmas

⁶ “Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos: movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito.

próprios e fala por si mesmo, trazendo questões que se somam às dramaturgias.

Na errância do processo, passei por alguns espaços possíveis. Cada um desses espaços trouxe imagens, construções e desafios próprios. Todos eles são irregulares e repletos de “fantasmas”. Uma primeira tentativa foi um local aberto, uma espécie de quintal antigo contendo vários patamares com contenções de pedras e escadarias também feitas de pedras. Esse local ofereceu para mim e para minha equipe, a ideia de trabalhar planos diferentes, abismos e distâncias. O solo de mato baixo e terra fria apresentou-me obstáculos aos quais meu corpo precisou adaptar-se. Porém, houve um desafio que seria difícil de contornar: por ser um espaço aberto, não poderíamos controlar o perigo das chuvas atrapalharem o andamento do espetáculo (a data das apresentações coincidiriam com o período chuvoso).

Visitei outros locais interessantes que já se apresentaram trazendo histórias. O que permaneceu foi um galpão em ruínas, a chamada “Estrebaria” do ICHS da UFOP em Mariana, MG. Esse galpão foi, no passado, o dormitório dos seminaristas. Havia dois andares: um piso de madeira na parte superior, onde dormiam, e uma parte inferior onde ficavam as oficinas em que faziam trabalhos manuais. Esse piso de madeira foi destruído pelo tempo, restando apenas as colunas de pedra que o sustentava e um enorme vão até o telhado, circundado por paredes de pedra e amplas e numerosas janelas de madeira muito altas. O piso que restou é de terra batida totalmente irregular. O local estava sendo utilizado como depósito e carpintaria. Sendo assim, estava repleto de entulhos e bastante sujo.

Figura 2 - O público explora o espaço da “estrebaria”



Fonte: Imagem da autora (2023). Fotografia de Gustavo Maia

Percebi aquele espaço como sendo ideal para a realização das minhas imagens internas: a ruína é praticamente uma externalização de toda dramaturgia em constante desfazimento e entra em ressonância com o corpo em crise. Ian Habib (2019), ao apontar modos de transmutação do corpo, diz da fusão do corpo com o espaço: dessa fusão surge um “espaço especial”, um “corpo especial” e a correspondência se torna um “relacionamento especial” - um “corpo-espaço”, confrontando as noções cartesianas e hegemônicas de corpo. Não se trata mais de um ou outro, mas sim os dois ao mesmo tempo. Sendo assim, essa operação de correspondência torna-se mais uma questão de metamorfose.

No início do processo os ensaios estavam sendo realizados em sala fechada com chão de linóleo. Foi nítida para mim a diferença da experiência de dançar entre paredes brancas, com um solo liso e aplainado e a de estar em um local com buracos, altos e baixos, pedras, terra solta e incertezas. A materialidade do galpão trouxe novas formas à coreodramaturgia e outra qualidade de movimentos. Foi a partir da exploração do ambiente que as cenas flutuantes foram tomando forma e peso material. Elementos como pilastras de pedra, portas seladas, elevações do solo, musgo da parede, entulho e restos em geral foram fagocitados e incorporados, transformando os movimentos e as ações performáticas. A tarefa foi permitir que as fissuras locais deixassem escapar os fantasmas que fazem o corpo se movimentar e deixar de lado a ilusão de que somos soberanos de nossos movimentos - como sugerido por Lepecki. O espaço ofereceu ao corpo mais elementos de desequilíbrio capaz de provocar crise.

Dessa forma, tanto a materialidade do local quanto aquilo que está nas entrelinhas, a relação com o que aquele lugar em ruínas representa, ofereceram forças transmutadoras para o corpo, interferindo definitivamente no que estava por vir na criação.

Corpo em sacrifício

Na introdução falei que a metamorfose extrapola a função temática e contamina toda a construção do espetáculo. A pesquisa corporal foi a principal condutora desse contágio.

No texto “O teatro e a Ciência”, Artaud (2000) diz que “O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, [...] O ato de que falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano” (ANTONIN, 2000, p.321). Para ele, essa é uma operação de ordem científica, havendo transporte físico e molecular dos corpos a partir do redirecionamento das forças dramáticas recalçadas e perdidas do corpo humano. O que seria isso se não uma verdadeira metamorfose orgânica? Segundo o ator e

pensador do teatro, tal transmutação é de tão ferocidade material e atrocidade que para ser possível tal ato é necessário “cagar sangue pelo umbigo”.

Artaud não chega a nos dizer como realizar tais transmutações além do que demandaria: muitas horas de exercícios progressivos, espaço, ar e uma aparelhagem que ele mesmo não possui. Penso que Hijikata conseguiu encontrar meios de realizar essas drásticas operações, mesmo sem tal estranha aparelhagem. Ele estabeleceu “um percurso investigativo baseado nas possibilidades de existência de identidades polimórficas, com o qual buscava desconstruir os automatismos cotidianos de seus seus/suas dançarino/as, para tornar possível um fluxo contínuo de metamorfoses” (PERETTA, 2023, p.10). A partir da exploração profunda do corpo de carne, buscava o desfazimento da identidade social. Esse colapso do corpo cultural e instauração de um corpo em crise resulta nas transmutações como secreções violentas daquilo que está no mais escuro do ser. Dessa forma, existem operações reais que podem ser realizadas para criação de mutações.

Ian Habib (2019) remete às transformações corporais como uma das práticas mais operadas no butô. O prefixo “trans” modifica tudo o que vem depois - e vai, de acordo com Habib, muito além do gênero. Com sua natureza transitória, denota transição, ou seja, movimento. Assim, a transformação deve ser o movimento da forma, a transição de uma forma a outra, o atravessamento de um lado para o outro. Ainda segundo o autor, existem formas de produzir alterações corporais em cena. A partir de sua pesquisa sobre o corpo transformacional, articula diversas maneiras de alterar a qualidade de movimento, a forma e a existência corporal. Nesse artigo irei deter-me em elaborar duas dessas maneiras, porém, durante o processo de criação fui atravessada por diversas dessas formas.

Transformar-se em imagem:

Uma das frases mais escutadas por quem passa pelo coletivo Anticorpos⁷, certamente é uma enunciada por Éden Peretta: “ A ‘coreografia’ na dança Butô é uma sucessão de imagens feitas carne”.

“Esta talvez seja a forma de se pensar a "coreografia" na dança butô: uma sucessão de imagens transformadas em carne. Uma dança em que a expressividade não se constrói por meio de uma organização gramatical dos movimentos dos membros do corpo, mas surge, como vimos, enquanto uma espécie de secreção decorrente de estímulos imagéticos que geram colapsos internos e instauram um corpo em crise.” (Peretta, 2023, p.13)

⁷ Coletivo de Investigação em dança vinculado à UFOP e coordenado pelo professor Éden Peretta. O coletivo é constituído por alunos e alunas da graduação e da pós graduação em artes cênicas, bem como por comunidade externa. Tem como base investigativa o Butô, dança-teatro, dança moderna e outras.

Transformar a carne em imagem parece uma operação um tanto quanto hermética. Porém, esse é o princípio mais fundamental do Butô. Para que o corpo de carne possa vir a ser qualquer outra coisa, ele precisa se desfazer do que é anteriormente e aprofundar em sua própria escuridão. No entanto, segundo Habib (2021), “transformar-se é sair de si”. Assim, a crise está aí, no desequilíbrio de encontra-se com sua escuridão no mais profundo do corpo e ao mesmo tempo deixar de ser corpo. E depois disso as imagens podem atravessar afetando esse corpo que já é vazio (corpo sem órgãos, corpo sem corpo...). Idealmente, para metamorfosear-se em imagem sem mimetizar-las, o corpo precisa estar submetido à queimadura do fogo do sacrifício.

As imagens coletadas e corrompidas no *butoh-fu* que construí atravessaram meu corpo dessa forma. Algumas penetraram da maneira que mais interessava ao fundador do Butô, segundo Uno: com a vibração que transborda dela, com forças quase imperceptíveis. Por exemplo, uma sensação de eletricidade percorrendo o corpo que pulsou de uma das imagens foi o que moveu os movimentos de uma das cenas. Nessa mesma cena, outra imagem percorreu meu corpo, mas pela sua forma. Assim, meu corpo transitou entre uma imagem e outra, hora vibrando a energia de uma, hora sendo modificado pela forma - mesmo que essa forma também pulsou forças que transbordaram dela mesma.

Além dessas imagens, há também as que são emprestadas ao corpo que surgem a partir da própria experiência. Provocações verbais trazidas por Belize Neves - que dirigiu o espetáculo - foram extremamente potentes na criação delas. Também, o contato com os elementos de cena, as indumentárias, o próprio espaço, a nudez, as luzes, a projeção, as músicas e sonoridades, provocaram o surgimento de várias outras. Procurei oferecer meu corpo a todas elas, sacrificando a minha organização ordinária, meu corpo culturalmente construído, para vir a ser aquilo que me atravessava.

Figura 3 - A eletricidade percorre o corpo



Fonte: imagem da autora (2024). Fotografia de Amanda Lee⁸

Esse vir a ser não é de forma alguma uma mimese. É um desdobrar-se naquilo outro, é “desdobrar sensivelmente a sua própria consciência física diante do público, transformando-se realmente em qualquer elemento de tipo orgânico ou inorgânico, seja ele concreto ou abstrato.” (PERETTA, 2015, p.29) É um morrer e renascer sucessivo. E é também o limiar entre esses dois estados. Ao mesmo tempo, também é “criar um novo estado corporal a partir de uma imaginação” (Habib, 2021, p.116), estado corporal esse provocado por alterações hormonais e arteriais, impulsos nervosos e toda a biologia de um corpo memória - não podemos esquecer que a memória de um ocorrido pode nos causar um frio na barriga e isso já é uma alteração do organismo.

Acoplamento em materialidades de todos os tipos - associação e dissociação:

Devido ao meu histórico como artesã, tenho atração por realizar materialidades. Além disso, as considero uma enorme potência provocadora de imagens, de sensações e de modificações nos estados corporais. As materialidades que produzi para o espetáculo surgiram a partir das imagens do *butoh-fu*. No entanto, elas por si só produziram efeitos em meu corpo que foram para além das imagens.

Um exemplo é a “pele” de metal que uso na primeira cena. O acoplamento de telas de

⁸ Foto da segunda temporada de apresentações na FUNARTE BH

alumínio ao meu corpo totalmente nu causa uma sensação real de aperto, de impedimento do movimento, de frio e até mesmo de dor causada pelas pontas da tela que arranham minha pele. Além da imagem interna que eu carrego nessa cena, que é a de um corpo que retira uma carcaça que o impede de viver, de um inseto se soltando de sua casca, e de deixar para trás esse corpo vazio, há a sensação real desse metal sobre minha própria pele e a vontade e desespero real de me soltar dela. A materialidade, por si só, não seria provocadora dessa transformação, porém, como um dispositivo acoplado ao meu corpo, transformou meus movimentos e minha configuração corporal. Também, o desacoplamento do material deixou uma memória tanto da existência dele quanto do movimento que precisei fazer para soltá-lo. Essa memória foi transformada em movimento.

Penso que o que resultou nessa cena-performance foi a soma das imagens pré-articuladas e as provocações que a indumentária causaram. Sendo assim, a criação se deu na própria cena e a partir dela mesma. A metamorfose está na potência de transformação que o acoplamento da materialidade produziu em meu corpo.

Figura 4 - Indumentária de metal que bloqueia o movimento e o momento de sua retirada.



Fonte:compilação de imagem da autora (2023). Fotografias de Gustavo Maia

Conclusão – a crise e a obra-por-vir

Durante o período em que trabalhei na pesquisa e criação do espetáculo, passei por diversos momentos da vida que me deixaram em desequilíbrio e causaram crises reais. Passei

por depressão profunda, separação e dificuldades afetivas em diversos aspectos. Tudo me levava muito para “baixo” ou muito para “cima” e isso interferiu diretamente na minha produção. Em verdade, ainda não sei se o processo provocou as mudanças intensas na minha vida ou se foi o contrário - ou se ambos retroalimentam-se mutuamente. O fato foi que o meu processo criativo esteve em sintonia com minha vivência. Eu existo nesse trabalho como um fantasma, uma memória. O corpo que saiu desses destroços é um corpo outro, totalmente transmutado.

Ao assumir a crise como guia de minha produção, sacrifiquei também o que pode ser entendido como “obra finalizada”. Os elementos sempre mutantes geraram diversas angústias e essas próprias angústias foram catalisadoras da criação. Tal afirmação parece dar uma volta em si própria e auto devorar-se como o Ouroboros. No entanto, não seria a fagocitose algo primordial para a metamorfose? Deixar a obra-por-vir é permitir que ela mute ainda mais. Mute não apenas na concretude do que será, mas também na relação com o espectador, que recebe algo aberto para ser preenchido por si mesmo. Dessa forma, a obra em crise pode “fazer sangrar a carne” de outros, não apenas a carne de quem performa.

Referências

ANTONIN, A. O Teatro e a Ciência In: VIRMAUX, Alain. Artaud e o Teatro (1970). São Paulo: Perspectiva, 2000.

GUIMARÃES HABIB, I. Corpos transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena. Dissertação - Universidade Federal da Bahia, 2021

GUIMARÃES HABIB, I. Transmutações no Butô: estados corporais, corpo transformacional e censura no espetáculo Sebastian. Ephemera - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 113-128, 31 ago. 2019.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E; SOBRAL, S. (Org.). Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012. p. 13-22.

PERETTA, E. Atlas Coreodramatúrgico: constelações de imagens como método de criação em dança. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, p.

1–28, 2023.

PERETTA, E. O soldado nu: raízes da dança Butô. São Paulo: Perspectiva, 2015

UNO, K. *Hijikata Tatsumi*: pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 edições, 2018