

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

THIAGO ABEL

**Arriar o Butô em 7 Encruzilhadas:
Micropolíticas do Corpo**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

SÃO PAULO

2023

THIAGO ABEL

**Arriar o Butô em 7 Encruzilhadas:
Micropolíticas do Corpo**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, área de concentração signo e significação nos processos comunicacionais, linha de pesquisa dimensões políticas na comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

SÃO PAULO

2023

Banca Examinadora:

O presente trabalho foi realizado com apoio da Bolsa Filantrópica da Fundação São Paulo.

*Para Marcella Andriani,
minha melhor amiga morta aos 33 anos de idade
em 06 de julho de 2020, um dia após meu aniversário,
durante o isolamento social.*

Agradecimentos

Agradeço à professora doutora Christine Greiner, por tudo e por tanto que me ofertou nos últimos anos. Pelas décadas dedicadas à pesquisa, travando batalhas contra os equívocos e desinformações que permearam o butô em sua diáspora pelo mundo. É graças a seus esforços que hoje tenho condições para fundamentar uma pesquisa devidamente inspirada na força política e poética de Tatsumi Hijikata.

Conhecemo-nos quando eu enfrentava uma tragédia pessoal. Mal sabíamos que seria justamente esse encontro que ressignificaria tudo, tornando-me capaz de reinventar sentidos e reencantar a vida. Não há palavras para definir o carinho e a gratidão que sinto por você. Meu alento diário é saber que continuaremos a converter dor em criação, *juntos*. Todo dia ao seu lado é um sol cuja luz brilha sobre minha felicidade.

Aos professores doutores Mariana Baruco Machado Andraus e Éden Peretta, fundamentais para o aprimoramento desta tese, graças a participação no exame de qualificação. Agradeço à Mariana por sua cumplicidade enquanto macumbeira e pelos dias de mestrado na Unicamp. Sigo ansioso para que muitos dos nossos possam a cada dia riscar pesquisas e criações a partir da gramática da pomba. Agradeço a Éden pela intensa colaboração para com os estudos do butô no Brasil. Você é parte fundamental da transformação gestada nos últimos anos, um intenso colaborador – direto e indireto – do Núcleo Experimental de Butô desde sua origem.

Às professoras doutoras Gilsamara Moura, Helena Katz e Neide Neves pelo aceite em participar da banca de defesa desta tese e pelo intenso labor de resistir em suas imprescindíveis jornadas que tanto transformam aqueles que passam por vocês.

Agradeço aos pesquisadores e amigos Bruno Maschio, Caio Picarelli e Daniel Aleixo, que tanto potencializaram os estudos do Núcleo ao somarem suas forças a esta casa. Antes de vocês chegarem, eu acreditava que a pesquisa era uma jornada solitária. Agora, tudo é luta, mas também é festa. Obrigado por trazerem tantas cores ao meu viver. Um carinho especial a Daniel Aleixo, que auxiliou esta tese ao traduzir do japonês para o português as citações diretas de Tatsumi Hijikata.

Ao elenco de *Encanteria* (2022): Are Bolguese, Daniel Aleixo, Matheus Yuji, Pedro Ribeiro e Victor Rosa, pelo tanto que se dedicaram à forja desta intervenção urbana, por terem

colocado suas vidas na linha de frente desta ação transformadora e pela gentileza de oferecerem suas cartografias em prol de fundamentar ainda mais esta tese, levando ao leitor uma parte crucial das estratégias da companhia. Agradecimento especial a Pedro Ribeiro, que auxiliou na compilação e diagramação do material da companhia, como também das imagens do *Butô-Fu* de Hijikata.

Meu muitíssimo obrigado a todos que confiaram no Núcleo Experimental de Butô nesses anos todos, participando de oficinas e laboratórios e/ou integrando happenings, performances e espetáculos. Agradeço aos espaços que abriram suas portas para acolher o Núcleo, em especial o Espaço Blum de Johnatan Petrassi, a Associação Casa do Estudante de Minas Gerais (MOFUCE), o Instituto Federal do Ceará (IFCE) e a Usina Cultural de Londrina.

A William Lobo, melhor amigo que há vinte anos é um bálsamo em minha vida.

A todos que contribuíram com o financiamento coletivo de minha matrícula, em especial ao meu irmão Lucas Abel.

Por último, mas longe de serem menos importantes: aos encantados, aos macumbeiros, aos fundos de quintal da zona norte paulistana (em especial dos bairros Carandiru, Vila Guilherme, Tucuruvi, Mandaqui, Lauzane e Casa Verde). A todos que já se foram e àqueles que ainda virão pisar nestes terreiros. A Ana, Maria, Vicente, Neuza, Waldemar, Simone, Marcio e Rosa, que de inúmeras formas zelaram e nutriram ao mesmo tempo que lutaram para que algum nível de memória perpetuasse... e aqui está.

Eu peguei um resfriado terrível, e aposto que aqui na plateia há pessoas que também estão com resfriado. Acreditem, é o primeiro resfriado que tenho em vinte anos. Com esse frio não transpiro muito, nem de noite nem de dia, mas meu nariz escorre e quando tiro o ranho com um assoar abrupto, meus ouvidos são afetados. As pessoas resfriadas ao meu redor também assoam o nariz, elas *chon chon* (fungam). É como se houvesse uma comunidade no bairro (ri). Faça a mesma doença atacar as pessoas e elas passam a se unir, ao que me parece. Eu pensei por muito tempo que talvez devêssemos desistir de nossas alucinações sobre boa saúde e apenas trazer um resfriado para cada bairro. Assim, quem sabe, as pessoas se dariam bem umas com as outras. Por outro lado, é verdade que um resfriado pode ser o início de todos os tipos de doenças, então não podemos nos descuidar.

Daruma de Vento, 1985.

Ano auge da epidemia do vírus HIV.

35 anos antes da pandemia do vírus Sars-CoV-2.

HIJIKATA, Tatsumi. **Zenshū**. Tóquio: Kawade Shobō Shinsha, 2005, t.1, p.110.

Resumo

O que acontece quando macumbeiros resolvem gerar uma experiência de dança a partir das inquietações de Tatsumi Hijikata? Esta tese apresenta como o Núcleo Experimental de Butô, a partir de seus trabalhos no campo da criação, pesquisa e educação, propõe uma interlocução entre os saberes e fazeres de Hijikata e as ciências encantadas das macumbas. São apresentadas pistas de como os pensamentos e criações deste artista japonês oferecem estratégias para a desestabilização dos sistemas de controle, dominação e extermínio; como também de conscientização e libertação dos corpos e dos desejos por meio da dança, criando estratégias para uma vida menos cafetinada pelo sistema neoliberal, menos ceifada pelo colonialismo, mais crítica acerca dos orientalismos, esoterismos e racismos presentes no fazer artístico latino-americano; angariando um genuíno viver, zelando pela saúde física e psíquica de todo o coletivo, conquistando autonomia e liberdade. Aqueles que dançam butô no Brasil com olhos atentos às lutas políticas propostas por Hijikata desde o início do movimento, acabam por descobrir poderosos ingredientes para temperar a farofa que será entregue na encruza: um fortíssimo ebó capaz de desbaratinar as necropolíticas aqui presentes desde 1500.

Palavras-Chave: Dança; Butô; Tatsumi Hijikata; Micropolítica; Macumba.

Abstract

What happens when macumbeiros create a dance experience from Tatsumi Hijikata's restlessness? This thesis presents how the Núcleo Experimental de Butô, from its works on the field of creation, research, and education, proposes an interlocution between the knowledges and practices of Hijikata and the enchanted sciences of the macumbas. Insights are gained on how the thoughts and creations of this Japanese artist offer strategies on the destabilization of control systems, domination, and extermination; as well as awareness and liberation of bodies and desires through dance, creating strategies for a life less governed by the neoliberal system, less groomed by colonialism, more critical about the orientalisms, esotericisms and racisms present in Latin American artistic making; raising a genuine life that ensures the physical and mental health of the entire collective, achieving autonomy and freedom. Those who dance butoh in Brazil, with an eye open to the political struggles proposed by Hijikata since the beginning of the movement, end up discovering powerful ingredients to temper the farofa that will be delivered at the crossroads: a very strong ebó capable of dismantling the necropolitics present here since 1500.

Keywords: Dance; Butoh; Tatsumi Hijikata; Micropolitics; Macumba

Resumen

¿Qué sucede cuando los macumberos deciden generar una experiencia de danza a partir de las inquietudes de Tatsumi Hijikata? Esta tesis presenta cómo el Núcleo Experimental de Butô, a través de sus trabajos en el campo de la creación, investigación y educación, propone una interlocución entre los saberes y haceres de Hijikata y las ciencias encantadas de las macumbas. Se presentan pistas de cómo los pensamientos y creaciones de este artista japonés ofrecen estrategias para la desestabilización de los sistemas de control, dominación y exterminio; así como también de concientización y liberación de los cuerpos y los deseos a través de la danza, creando estrategias para una vida menos prostituida por el sistema neoliberal, menos diezmada por el colonialismo, más crítica acerca de los orientalismos, esoterismos y racismos presentes en la creación artística latinoamericana; obteniendo una forma auténtica de vivir, cuidando la salud física y psicológica de todo el colectivo, y conquistando autonomía y libertad. Aquellos que bailan butô en Brasil, con ojos atentos a las luchas políticas propuestas por Hijikata desde el inicio del movimiento, acaban descubriendo ingredientes poderosos para condimentar la *farofa* que será entregada en la encrucijada: un ebó fortísimo capaz de desbaratar las necropolíticas presentes aquí desde 1500.

Palabras clave: Danza, Butô, Tatsumi Hijikata, Micropolítica, Macumba.

SUMÁRIO

Nota sobre transliterações, traduções e referências	15
Nota introdutória	16
Oxotocanxoxô	17
PARTE I: GIROS ACADÊMICOS E GIRAS (PO)ÉTICAS	25
INTRODUÇÃO	26
Macumbarias	30
O Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata	31
<i>Reenactment</i> e fabulação	35
Arriar o butô na encruzilhada	38
Um último giro acadêmico antes de abrir a gira	41
Abrindo a gira: umbandas micropolíticas & marginalizados no centro da roda	44
Periferias japonesas	48
Gishiki	51
As encruzilhadas deste trabalho	53
PARTE II: CARTOGRAFIAS	56
1. A-NOTAÇÕES: OS CADERNOS DE TATSUMI HIJIKATA	58
(Po)éticas	73
Sismógrafos e estetoscópios: medir e mapear a partir dos nervos	75
Epistemologia bancária e capitalismo cognitivo	80
O método de composição dos cadernos	82
Poeta feiticeiro	91

2. ENCANTERIA	95
Cartografias	119
PARTE III: AXÉ E EBÓS DA DANÇA BUTÔ	196
1. A MORTE, OS MORTOS E OS MORRERES	198
Lama	199
Terra	199
Mortificação	201
Encantados e fantasmas: um devorar	204
Corpo	208
Galopes	210
2. O ALIMENTO	212
Boca	213
Seio	215
Dente	220
Língua	223
Ouro	226
3. O REINO DA DOENÇA	228
Xapanã	229
Hosotan	230
Um egum prussiano	234
Breve parênteses: inválidos e excêntricos	238

Anticorpos	240
Desmanchar metáforas e evocar pretos-velhos	243
Yamai e Yami	246
4. A CRIANÇA	250
Devir	251
Ibeji e Icu	252
Erês e abicus	253
Dançarina doente	257
Síncope temporal	259
Pedagogia de erê	262
5. SÃO SEBASTIÃO E AS FLECHADAS DA AIDS	267
Santos macumbeiros	269
Sebastião	270
A peste	272
Os pecadores	280
CONSIDERAÇÕES FINAIS	286
GLOSSÁRIO	291
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	295

NOTA SOBRE TRANSLITERAÇÕES, TRADUÇÕES E REFERÊNCIAS

Por se tratar de uma pesquisa cujo objetivo é colaborar com o exercício pedagógico, político e (po)ético de brasileiras e brasileiros, optei pelo uso de transliterações de termos em outras línguas (principalmente os japoneses e iorubanos) mais próximas às regras gramaticais em uso no país (Ex.: Butô, Ôno, Tóquio; Iemanjá, Iansã, Orum, Aiê) em prol de aproximar o leitor, familiarizando-o dos contextos e conceitos apresentados sem confundir-lo com grafias e pontuações não tão conhecidas.

Pelo mesmo motivo, a ordem tradicional dos nomes em japonês (primeiro o sobrenome, depois o nome) não será utilizada, mantendo a ordem comum na maioria das línguas indo-europeias (primeiro o nome, depois o sobrenome).

Entretanto, a escolha de cada autor e tradutor citado foi respeitada, assim, é possível presenciar a pluralidade de possibilidades e a singularidade da lógica operada por cada um deles.

Devido a intensa interlocução que sustenta a tessitura desta tese em diversos momentos, optou-se por apresentar as referências bibliográficas nas notas de rodapé.

Citações diretas de Tatsumi Hijikata foram traduzidas do japonês para o português por Daniel Aleixo.

NOTA INTRODUTÓRIA

SHIBUSAWA: Sua dança das trevas pode ser considerada como uma declaração filosófica, não é? É possível ler poesia ou olhar para uma pintura e dizer que aquilo é *butô*. Isso significa que tudo pode ser *butô*?

HIJIKATA: Certamente. Afinal, desde os tempos antigos, cerimônias solenes ocorrem apenas com a ajuda da dança. Pinturas também são criadas por seres humanos e revelam uma “qualidade *butô*” (*butōsei*). De fato, isso pode ser visto por qualquer um. Mas as pessoas se enclausuram em seus próprios diminutos mundos, em seus gêneros particulares e não conseguem enxergar. Muitas pessoas estão agora pedindo pelo fim dos gêneros [artísticos], mas se elas simplesmente aplicassem a ideia de “qualidade *butô*” para tudo, o problema estaria totalmente resolvido.

Tatsumi Hijikata em *Arrancando para fora a escuridão da carne: uma entrevista com Tatsuhiko Shibusawa*¹

¹ HIJIKATA, Tatsumi. **Zenshū**. Tóquio: Kawade Shobō Shinsha, 2005, t.2, p.9.

Oxotocanxoxô

Assim como o que está em cima é como o que está embaixo, o que está dentro é como o que está fora. No cosmo, há uma dupla existência entre Orum (o céu) e Aiê (a terra); tudo o que existe em um coexiste com o outro. Paralelos misteriosos ocorrem entre estes universos distintos e enamorados. São infinitos os reinos, correntezas e tempos onde as forças engalfinham-se ora por nós, ora contra nós.

Certa vez, uma Ave Maldita pousou sobre o céu e com sua imensidão conseguiu ocultar o sol quase por completo, fazendo sombra nos dias sagrados. De suas penas gotejavam um visco pútrido que caía sobre a terra amargando frutos, azedando sonhos e adoecendo vidas.

Oxóssi, senhor da caça, por onde ia levava sua mãe Iemanjá. Peregrinavam auxiliando as pessoas com fartura e alento. No dia em que a Ave iniciou o eclipse, Iemanjá visitava um vilarejo e presenciou o horror trazido por aquela escuridão: viu os corpos mirrarem, o sangue afinar e a peste reinar ao comer todos cujo veneno tocara. A grande senhora das águas retornou ao local onde Oxóssi descansava e narrou o que vira. Nesta manhã roubada pelo breu, mãe e filho choraram de mãos dadas por todas as mães que perdiam seus filhos e por todos os filhos sem mãe que definhavam solitários perante injusto flagelo.

Como se não bastasse enfrentar o Pássaro Feiticeiro, ainda foi preciso lidar com os impropérios de reis que não faziam jus ao néctar do povo: reis sem boca que nada diziam, reis sem ouvidos que não tinham ciência da mazela, reis sem olhos que digrediam sobre as luzes do céu sempre terem sido baças, reis sem narizes que fingiam crer que o cheiro de podre só vinha dos reinos vizinhos e os piores... reis sem pele que alegavam ser merecido o castigo que os devorados pela peste recebiam.

Houve um Rei que, encarnado de todos os sentidos, convocou os melhores arqueiros para encontrar um modo de combater o inimigo. Com sua voz de fogo e trovão prometeu metade das riquezas do reino para aquele que vencesse. Dos infinitos cantos do Orum surgiram caçadores que começavam a rodear as muralhas com seus arcos e flechas. Um risco de esperança surgiu no horizonte quando o povo viu a Ave sitiada pelos bravos guerreiros, mas logo desapareceu quando foi percebido que essa, ao invés de amedrontar-se, ria.

Surgiu o caçador de vinte flechas! Reverenciou o Rei e prometeu, diante um pequeno séquito de aflitos, que o fim do mal estava anunciado pelo teso fio de seu arco. Lançou a primeira flecha, a segunda, a vigésima. A Maldita estava imóvel, pingando pus sobre o mundo. O caçador ao chão adoecia. Aproximando-se demais da fera, na esperança de acertar-lhe ao menos uma das vinte flechas, acabou tocado pelo veneno e agora aposentava sua jornada de herói para iniciar a curta, mas terrível, saga dos moribundos.

Foi então que o caçador de quarenta flechas adentrou a cidade. Nada falou, encontrou o melhor dos ângulos e atirou sua primeira flecha. A população não respirou a cada disparo. Mesmo no desespero de quarenta suspensões de fôlego, todas fracassaram. O guerreiro ungido de treva percia como o primeiro.

Com a suntuosa comitiva, pompa, festejo e aquele confuso sentimento que une fé e desespero, apresentou-se ao Rei o caçador de cinquenta flechas. Era iniciado o sofrimento de lidar com o fracasso de cada uma das:

– 50, 49, 48, 47, 46, 45, 44, 43, 42, 41... um respirar fundo. A primeira foi tão perto do coração! Era para a segunda já ter dado conta do recado. Por que então não consegui com nenhuma das dez já atiradas, se o caminho está tão nítido? 40, 39, 38, 37, 36... o povo começou a perder a força da festa? Por que o cheiro das feridas se faz tão presente no ar? Onde estão os incensos? Não é tempo disso! 35! Não é possível. 34! Ela não se move. Nem percebeu que eu estou aqui, que estamos aqui. Nem reclamou vitória sobre cada um de nós que levou. Está a nos caçar ou apenas existe? Seja lá o que for, hoje será seu fim. 33, 32, 31, 30, 29... já não estou sequer calculando. Alguém morrerá e já estou exausto a ponto de não me importar se o fim é dela ou meu. Mostra. Peste. Não nasci para morrer assim. Morte nojenta! Mostra! Mostra! 28! Desgraçada. 27, 26, 25... quem diria que seria esse o meu fim? Calma. Falta metade! Onde está a tua fé? 24, 23, 22, 21, 20... sei que não vencerei. Morri e o sei. Mas olha o povo, olha cada rosto em cima das dezenove flechas que ainda faltam. Lançarei ao menos a esmo para que meu sofrimento acabe, porque o deles nunca houve chance de ser sanado pelo meu arco. 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2. Poderia tudo ter sido diferença se não fora o desejo, esse caldo a mesclar em mim fomes de orgulho e benquerenças de amor. Vapora-se o sonho de viver cabelos brancos e covardes, mas com olhos postos sobre qualquer belo sítio do mundo onde o mar rebenta numa encosta e o ser amado envelhece ao

lado. Morro num vilarejo que nunca almejei conhecer, diante essa gente ignota e um destino evitável. Para alguém haverá repouso. 1.

A peste pinga em mais um. Todos que vieram ao reino extinguiram suas flechas e fracassaram. Mãe e filho viam o terror e a morte. Iemanjá olha fundo nos olhos de Oxóssi e sabe o que seu coração de mãe terá de suportar. Ele decidira enfrentar a fera. A senhora consentiu com a cabeça disfarçando angústias: sabia que seu filho só possuía uma flecha. Oxóssi pôr-se-á com sua única flecha diante um monstro cujo corpo é maior do que todos os corpos do reino somados. Só poderia encorajá-lo. Apesar de sua força, apesar de ser senhora de todas as cabeças, era mãe, e isso muitas vezes é ser somente aflição. Enquanto o filho se preparava para apresentar-se ao Rei, Iemanjá correu até o grande adivinho Orunmilá e implorou:

– Salve meu filho! Salve meu filho mais moço!

Orunmilá consultando o Ifá – o oráculo – respondeu:

– Uma vida muito diferente pode raiar a partir de amanhã, mas se quiser salvar o seu filho, faça uma oferenda aos pés do orixá Iroco, do inquice Tempo. O sacrifício deve ser arriado aos pés da Grande Árvore no momento exato em que Oxóssi atirar a flecha. É o único modo dele ter algum sucesso.

– Que oferenda pede Iroco-Tempo?

– Isto o Ifá não revelou... diz apenas que na hora que estiver diante dele, saberá.

– Não posso ir de mãos vazias! A vida do meu filho depende disso!

– Minha senhora, tuas mãos nunca estão vazias.

Ao sair da casa de Orunmilá, Iemanjá viu que à porta estava Exu.

– Motumbá, minha mãe.

– Motumba axé, meu filho.

– Do ponto em que a senhora está a repousar com Oxóssi, são setenta passos a norte até o melhor ângulo para o coração da Ave e cento e quarenta passos a leste até a Grande Árvore mais próxima. A cada passo que Oxóssi der em direção à Ave, são dois que a senhora dará em direção a Iroco.

Iemanjá compreendeu o plano do filho e o abraçou em despedida. Neste ínterim Oxóssi se pôs diante do palácio e informou seu interesse em enfrentar o Pássaro Feiticeiro. O Rei olhou-o de cima a baixo, com menos desconfiança e mais piedade, ao ver um moço tão novo dispondo-se, por inocência ou ignorância, a morrer numa pretensiosa batalha contra uma campeã invicta.

– Você não me é de todo estranho. Seus feitos ao lado de tua mãe são benditos pelo povo. Ela a matar a sede das gentes ao fazer brotar do corpo os rios, você a trazer farturas ao ensinar o povo a arte da caça. Já não lhe basta o bem que faz?

Oxóssi nada disse, mas o que diria, trazia nos olhos. O Rei não desiste de testá-lo, por ter nos olhos o cansaço e a agonia de ser testemunha de tanta derrota. Não poderia ver mais um jovem perecer:

– Você sabe o que te aguarda se fracassar? Você sabe o que fará tua mãe passar?

– Sabemos, meu Rei. E sabemos que viver diante tamanho mal também não será possível enquanto houver alguma flecha em minha aljava.

– Muito bem... e devo te apresentar como o caçador de quantas flechas?

– Possuo apenas uma.

O Rei, por não saber outro modo de reagir a este fato, riu. Não pela tolice de Oxóssi, mas pela pena que tinha de já prevê-lo morto.

– Mesmo com caçadores tendo fracassado com tantas flechas, você quer encarar a Ave Maldita com uma? Posso pedir ao povo que produza milhares até o fim do dia para que você as use! Por que deseja ser apresentado como o caçador de uma flecha só?

– Porque eu sempre acerto.

O Rei silenciou. Tinha nos olhos o reflexo da bravura de Oxóssi.

– Atacarei a Ave pela manhã. Tenho apenas um pedido, que o povo não saia às ruas para me acompanhar. Preciso fazê-lo em silêncio e solidão.

– Assim será anunciado, mas não me parece necessário. Não penso que alguém terá expectativa de ver o flagelo findado por sua única flecha.

+ + + + + + +

O sol subiu por detrás da Ave na manhã do duelo. Mãe e filho tocavam-se, o flanco de um colado ao flanco do outro, olhos fechados, a cabeleira cheia de Iemanjá tocava as tranças negras de Oxóssi, os sagrados fios da cabeça de um atravessando os nove Oruns e conectando-se ao sagrado do outro, aquele profundo mistério que há entre uma vida que sai das entranhas da outra. Cientes da estratégia de Exu, era preciso cálculo e conexão. Sentiam colados um a pulsação de vida do outro. Para cada passo de Oxóssi, Iemanjá precisava dar dois. Um último respirar e... marcha em curso. Um primeiro passo de Oxóssi, calmo, dois de Iemanjá, certos.

O caçador caminhou cuidadoso pelas ruas, não encontrando ninguém. Seu pedido fora atendido. O povo desconsolado não tinha sequer forças para desobedecer ao pedido que era de certa maneira um bálsamo, um dia de folga na árdua jornada de manter a fé. Repousar na descrença é por vezes uma espécie de alívio. Entretanto, olhos atravessavam as janelas vez ou outra... quem sabe o milagre espocasse até mesmo a olhos incrédulos.

Iemanjá, mesmo com o peso do tempo já encorpado no rio de sua eternidade, corria sua marcha acelerada em passo ritmado, parecendo dançar em seu duplo caminhar. Cabocleava pelas estradas do leste até Iroco. Encontrou campo aberto em seu trilhar. Não o viu, mas sentia o cheiro de ferro fresco por onde passava. Sorriu, pensando com ternura no único de seus filhos capaz de fazer da estrada uma seara tranquila. Ogum iê!

Que trilha é essa que se desbrava em direção à morte justamente para desembocar em mais vida? Que sina é essa de desejar vencer aquele que sempre triunfará? Que prazer há em postergar o beijo que cedo ou tarde será dado, mas que de preferência seja tarde e que venha

da face charmosa de Ico em seus dias de charme, de sedução e de amante faceiro. Que o senhor da morte nos poupe ao máximo de seus dias de fera, seus dias grosseiros, seus dias sem beijo e de tacape na mão, já que só há duas penas na vida: morrer logo... e morrer um dia.

Chegam diante seus destinos. Imóveis, firmando forças em si e na ponte com o outro. Ela observou Iroco silencioso, seu tronco frondoso, seus galhos como dezenas de braços que se espreguiçavam livres pelo amplo espaço entre o céu e a campina, repletos de folhas compridas e largas como canoas a navegar o ar. Ele viu a Ave num respirar metálico derramando gotas escuras de pus que caíam como batidas secas nos telhados empoeirados e no chão duro. Iemanjá não sabia o que ofertar a Iroco, mas seus passos em direção à árvore pareciam saber por ela. Oxóssi retirou da aljava sua única flecha e não sabia a hora de atirar, mas algo entre seus dedos parecia saber por ele. Iemanjá não sabia o que dizer ao senhor dos tempos, mas algo em seu peito parecia saber por ela: de sua boca começaram a sair o nome de cada uma das vítimas, de cada filhinho teu morto pela peste e cada verbo-carne foi repousando diante Iroco. Nomes e mais nomes começaram a se empilhar ao redor do tronco, um a um, todos eles, ofertados à Grande Árvore.

Oxóssi levou a flecha ao arco, enrijeceu o fio e mirou um ponto que se alumiou, visível apenas aos seus olhos de deus nascido para ser o senhor de seu próprio mistério e destino. Sabia que ali estava o coração do mal. Esperou, sem respirar, por algo que não sabia o que era, mas que sabia por ele e por todos nós: era Iemanjá que cantava o nome dos sacrificados sem esquecer de nenhum, do maior ao menor, do velho ao novo, dos bons aos feridos; e quando encerrou, vendo tanta vida esvaída, tamanho infortúnio, desencontro e despedida, seu pranto compadecido ecoou num grito ensurdecido por todos os cantos do Orum e do Aiê. Arriou de seus olhos as lágrimas de um mar inteiro. Arriou aos pés de Iroco o rio de misericórdia que rebentou de seu peito e correu alagando tudo por onde passava até enfim chegar à Grande Calunga onde pode acolher cada filhinho teu mais uma vez. Quando as marés do canto-lamento de Iemanjá chegaram aos ouvidos de Oxóssi, ele atirou sua única flecha. No exato momento em que a mãe ofertou Iroco, o coração da Ave foi atravessado pela flecha. Seu corpo imenso transformou-se em cinzas que rapidamente dissiparam-se, permitindo o regresso da luz. O calor penetrou a alegria das gentes e todos verteram-se em festa.

O Rei foi ao encontro de Oxóssi e disse:

– Vou chamá-lo Oxotocanxoxô, o caçador de uma flecha só! Aqui cumpro minha promessa, você receberá metade das riquezas do reino por ter matado esse Pássaro Feiticeiro.

O jovem percebeu que apesar da Ave ter sido vertida em pó, sua névoa encardida ainda poderia fazer mal a muitos. Disse então:

– Eu preferiria outra coisa... que o senhor auxiliasse meus irmãos. Faça com que a vida daqueles que foram contaminados seja menos dura.

– Claro, com as riquezas façamos então um unguento para que todos sejam salvos.

Quando a multidão viu que Oxóssi salvara os enfermos, começaram a cantar:

– Okê Arô! Oxóssi! Salve o Grande Caçador!

+ + + + + + +

O Tempo se faz distinto e curioso entre Orum-Aiê. Do momento em que a Ave eclipsou o Orum até a flecha de Oxóssi varar o coração da peste, passaram-se quase setenta anos no Aiê: correspondendo ao tempo do surgimento do vírus da imunodeficiência humana – o HIV – na década de 1920, passando pelo primeiro caso diagnosticado em 1977, atravessando o auge da epidemia nos anos seguintes, até que no meio da década de 1990, fora criada a triterapia: conjunto de três antirretrovirais que, quando combinados, fizeram com que ser portador do vírus deixasse de ser uma sentença de morte.

Oxóssi com seus olhos atentos conquistou tratamento para algo até aqui incurável. O senhor da caça batalhou e venceu. Sua vitória trouxe dias de Sol às nossas vidas. Ele olha em nossos olhos e diz: batalho para que a luz brilhe sobre tua felicidade! Agora viva!

O senhor da comunidade e do conhecimento lutou com sua única flecha contra o maior flagelo do fim do segundo milênio. Foi sua força que brotou dentro de cada cientista, médico, ativista, pessoa-gente que caçou em mata cerrada um modo de combater o HIV nos primeiros e piores anos da luta contra a síndrome da imunodeficiência adquirida – a AIDS –, que não esmoreceram perante tanta morte e descaso, até chegar em algum nível de amparo. A força de Oxóssi permanece dentro de cada pesquisadora e pesquisador que atualmente seguem

encontrando modos menos nocivos de tratamento, que seguem em direção à vacina, que seguem em direção à cura.

Sobre as múltiplas faces que esse flagelo já teve pelo Aiê, o maior desafio atualmente é o estigma social. Hoje não é mais um vírus a matar vidas, mas preconceitos rodeados de desinformação a matar sonhos, oportunidades e amor.

Este conto é uma homenagem a todos que não desistiram dos filhinhos da terra e caçaram vitórias com suas flechas. Este conto é uma homenagem a todos os irmãos sacrificados aos pés do Tempo, que não tiveram oportunidade de viver em um mundo com acesso a algum tratamento eficaz. Oportunidade que lhes foi tirada e que ainda o é, uma vez que grande parte da população mundial permanece sem os devidos cuidados.

Este conto é para cerca de trinta e cinco milhões de pessoas que morreram devido a esse vírus. É para aproximadamente trinta e sete milhões e novecentas mil pessoas que vivem com o vírus no mundo hoje. É para todos que não vivem com o vírus em seus corpos, mas que não desviam os olhos e nem dão as costas, que auxiliam na conquista de dias melhores em todos os âmbitos da existência. É para os filhos do futuro que não sofrerão mais deste mal, mas que honrarão todos os mortos e que terão a força dos ancestrais para enfrentar as mazelas de seus tempos.

Coloco-me aos pés de Iroco, arrio-me como oferenda para que toda a luta de carregar uma das chagas de meu tempo seja vertida no movimento que garantirá a felicidade dos que nascerão amanhã.

Este conto foi criado enquanto a humanidade encarava uma nova peste: o Sars-Cov-2, capaz de asfixiar muitos daqueles que toca. Peço silêncio – atotô – por cada vida que se foi... peço a Oxóssi que olhe por todos nós. Peço forças para que as palavras aqui firmadas possam trazer um pouco de fartura e alento a seu coração – caro leitor – que encarou isolamento, adoecimento e a morte de entes queridos. Que Oxóssi sempre permaneça a meter-se pela selva fechada, auxiliando-nos em direção ao caminho da vida.

Sobreviveremos.

PARTE I:
GIROS ACADÊMICOS
&
GIRAS (PO)ÉTICAS

INTRODUÇÃO

[...] alguns artistas que participaram da gênese do movimento no Japão argumentam que, [...] não é mais possível fazer *butô*. Um deles é Tanaka Min, que considera *butô* incompatível com o neoliberalismo. Não seria possível, a seu ver, falar em *butô* quando não se tem a possibilidade de radicalizar os movimentos, da forma como fez Hijikata.

Por outro lado, alimentar os gestos que corroem os grandes sistemas e as grandes verdades, talvez seja o desafio que está por vir. Para tanto, será preciso encontrar um caminho que não seja subserviente às práticas discursivas que simulam o enfrentamento das patologias ocidentais, mas acabam se afogando na armadilha das metáforas esotéricas da dança holística e transcendental, dos mestres gurus, das expressões viscerais e assim por diante. O principal espectro que nos assombra, talvez seja, afinal, o colonialismo – um dos nossos vestígios cognitivos mais profundos e difíceis de desestabilizar.¹

O que é possível operar no mundo hoje a partir das inquietações e proposições de Tatsumi Hijikata? O corpo, ao gestar e parir criações, faz com que essas nasçam preenchidas das urgências de seu tempo e de sua terra. Nossas carnes, assentadas em terras tapajós, tupinambás, ianomâmis, guaranis e de tantos outros povos; na terra que presenciou a primeira experiência de pretos livres das Américas (Palmares), operaram fabulações que *reobraram* o projeto de Tatsumi Hijikata, reativando os potenciais virtuais que “nem o original imaginava ser possível – muito embora possibilitasse”.² Para dar vazão a uma reflexão como essa é preciso rumar em direção ao denso conteúdo ético e político do *Ankoku Butô* (Dança das Trevas), fundamentando-o enquanto uma epistemologia alicerçada em uma lógica (po)ética, apartada de uma instrumentalização estética ou do engessamento de matrizes visuais, distanciando-se daquilo que se cristalizou no decorrer dos anos.

Criei o Núcleo Experimental de *Butô* justamente pela urgência deste desafio. Desde 2014, esta plataforma busca por meio de três frentes – educação, pesquisa e criação – um processo investigativo afinado às proposições do fundador do *butô* que opere um fazer político-artístico afinado aos princípios e procedimentos de criação de Hijikata, mas em outro contexto histórico, cultural e geográfico. Ciente da impossibilidade de acessar a densidade e profundidade do projeto via o extenso material fílmico e fotográfico, o Núcleo tem como

¹ GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês** e seus microativismos. São Paulo: n-1 edições, 2017, p.120-121.

² LEPECKI, André. “Planos de composição”. In: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia; SANTOS, Cristina Espírito (Orgs.). **Criações e contextos**. Rumos Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

objetivo deslocar a percepção daqueles que se interessam pelo tema em direção à mídias reflexivas, atualizadas e atentas aos princípios iniciais desta manifestação, objetivando um porvir para além da ideia de dançar botão, focado em um jogo de revolução através da arte, libertando-se dos poderes que sitiam a vida, reiterando toda a densidade, intensidade e potencialidade da existência.

Proponho o botão como um operador de criação. Apesar de comumente ser definido como uma dança, a criação de Tatsumi Hijikata está mais relacionada a um certo modo de pensar e agir exercitado não só por dançarinos, mas por fotógrafos, poetas, cineastas, pintores, filósofos etc. Deste modo, não é possível encerrá-lo naquilo que se compreende enquanto estilo, modalidade ou gênero de dança nem como experiência exclusivamente coreográfica, apesar de seu cerne ser o movimento.

Assim como fez Hijikata, desloco o botão das categorizações da Dança enquanto instituição e linguagem justamente para ser possível dançar. Chamo de *dança* por não haver palavra mais precisa para o *inominável*: isso que se move em nós... Reivindico o botão como um operador de criação capaz de criar tudo, em especial aquilo que se move no limiar entre a vida e a morte. *Uma micropolítica*.

Esta tese é um modo de apresentar como o Núcleo vem desenvolvendo, a partir do legado de Hijikata, um fazer artístico, político, (po)ético e pedagógico de combate e desestabilização aos sistema de controle, dominação e extermínio; como também de conscientização e libertação dos corpos e dos desejos por meio da dança, criando estratégias para uma vida menos cafetinada pelo sistema neoliberal, menos ceifada pelo colonialismo, mais crítica acerca dos orientalismos, esoterismos e racismos presentes no fazer artístico; angariando um genuíno viver, zelando pela saúde física e psíquica de todo o coletivo, alcançando autonomia e liberdade. Nem que seja por uma fugaz e momentânea liberdade... mesmo diante da impossibilidade de alcançar alguns destes objetivos, o que temos nós a perder ao sonhar o impossível? Sonhá-lo até o limite dessa fome metamorfosear a nós mesmos em – como diria Hijikata – *armas letais que sonham*.

A partir de ações que reativam o projeto de Hijikata abrem-se possibilidades para a instauração de um fazer que não se alimenta dos mesmos conteúdos das coreografias dos

primeiros dançarinos de butô, mas da mesma lógica elaborada por esse artista, atualizando as discussões para o contexto brasileiro. São “agenciamentos que partem da cultura”, mas que não “se restringem a ela, pois estão sintonizados com a urgência de confrontar identidades congeladas e suas políticas identitárias caducas”.³ O objetivo é gerar pistas, fricções, estímulos e provocações capazes de produzir blocos de sensações, fazendo corpo com o corpo daqueles que lutam dança por entre os trópicos de câncer e capricórnio, com o intuito de contribuir para a semeadura e fertilização de novos porvires na América Latina.⁴

Elaboro essa feitura a partir daquilo que me parece fazer Hijikata ao nunca falar diretamente de seus métodos. Como poeta feiticeiro que era, fazia dançar o corpo de carne, o corpo das palavras, o corpo das imagens⁵... não com o intuito de oferecer a seus dançarinos caminhos já percorridos, mas pistas para que suas carnes descobrissem outros modos de trilhar. Por isso, lanço a seguir flechas e sementes, pois meu intuito e o de minha casa é bem nutrir aqueles que por ela passam. É assim que fazemos arte e política por aqui.

O interesse central – para auxiliar outras ações, pesquisas e criações que possam futuramente inspirar-se nesta pesquisa – é justamente apontar esta lógica desenvolvida por Hijikata e seu modo de operação, ao invés de apresentar conteúdos pré-estabelecidos e cristalizados; não há mais razão de replicar o já trilhado, quando é possível colocar em exercício saberes e fazeres capazes de disparar novas criações repletas de singularidades, possibilitando que essas venham ao mundo mais porosas às urgências do agora.

O Núcleo elabora-se a partir de diferentes epistemes. A presente tese é um percurso pelas teias epistemológicas que subsidiam os exercícios políticos e pedagógicos das pesquisas

³ “Agenciamentos que partem da cultura japonesa sem se restringirem a ela, pois estão sintonizados com a urgência de confrontar identidades congeladas e suas políticas identitárias caducas” (GREINER, 2017). Apesar do trecho a seguir falar especificamente da cultura japonesa, sua reflexão se faz pertinente a toda uma discussão atual acerca de cultura e identidade: “Ao abandonar a noção de cultura japonesa como realidade dada e os estereótipos do corpo japonês, emergem singularidades que não são mais compreendidas como um resultado de diálogos culturais entre o Japão e o Ocidente. [...] Japão e Ocidente, foram, aos poucos, transformados em operadores de fabulações, ao invés de modelos prontos previamente definidos” (GREINER, op. cit., p.73).

⁴ Concepção de Lélia Gonzales (1935-1994) intelectual negra brasileira, defensora de um feminismo afrolatinoamericano.

⁵ “Uma imagem não é simplesmente um objeto visual. Há um objeto de percepção através dos diferentes sentidos. Um objeto visual não é exatamente um fato óptico, mas uma imagem da luz captada pelo olho e pelo cérebro. Um cego pode ter uma imagem com seus outros sentidos. Sabe-se que alguém que perde a audição pode compor música com imagens sonoras em seu cérebro. Não se tem somente a memória da audição, mas se tem sobretudo a imagem sonora” (UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.230).

da companhia como também as dimensões dramatúrgicas de suas criações. Logo, o que se desenvolve são zonas de sobreposição poética entre os saberes e fazeres que constituem essas teias. Cada capítulo se dá como um mergulho em um conjunto de dimensões justapostas, onde o leitor é convidado a navegar por determinados pontos, tópicos, aspectos e questões, mergulhando nos disparadores (po)éticos do grupo nos últimos anos.

Não queira encontrar uma narrativa direta acerca da dimensão prática do grupo. Sequer endossamos o dualismo teoria-prática, uma vez que, aqui, as teorias são sempre um intenso exercício de transformação de nossos fazeres – artísticos, políticos, cotidianos etc. – assim como as práticas sempre potencializam o exercício das ideias, da criticidade e da elaboração de novos raciocínios. Entretanto, isso que comumente é denominado como prática será encontrado em nossas oficinas, laboratórios e apresentações.⁶ A porta está aberta! Aqui a tarefa proposta é aprender e exercitar a capacidade de auscultar os movimentos que estão aparentemente ocultos nas imagens, nos corpos, na cobra-coral, na folha da guiné... aprender a deixar brotar os moveres que surgem do encontro com as forças e seus respectivos fluxos, elaborando-se em novas danças e andanças.

No mais, vale citar que a elaboração a seguir não decorre de uma reflexão demasiadamente intelectualizada onde forço uma conexão entre a dança butô e as ontologias e epistemologias de terreiros e aldeias, mas de um fato simples e constrangedor: "simplesmente eu sou eu".⁷ Aquele que grafa, onde e quando grafa, coloca em cada traço tudo de si e de seu redor. Sendo o butô um fino modo de mapear estados de ser e estar no mundo, como também um jogo de revolução por meio da dança das carnes, das palavras, das imagens e dos sentidos, não houve outro modo deste corpo fazê-lo senão a partir de um cruzamento com as macumbas. Quando um macumbeiro nascido e criado nas umbandas da zona norte de São Paulo envolve-se com as inquietações de um ladino japonês: acaba por arriar o butô na encruzilhada.

⁶ Para quem desejar, basta acessar www.nucleoexperimentaldebuto.com.

⁷ “E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero — eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. e você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.92).

O que *butô* tem a ver com macumba? Nada... e tudo. Apesar de saber que durante a leitura inúmeras confluências entre os saberes poderão ser percebidas, talvez seja melhor, em prol de evitar equívocos, dizer o óbvio: não há conexão entre a dança *butô* e as macumbas. Entretanto, há um outro modo de responder esta pergunta. Prefiro dizer que, aquilo que Hijikata buscou por toda uma vida, assemelha-se ao que eu almejo operar no mundo *como macumbeiro*. Sou um artista, dançarino, professor e pesquisador cuja macumbaria que realizo mais se afina com os ebós de Hijikata do que com aqueles que fiz religiosamente.

Macumbarias

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo "ma", no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte.⁸

As macumbas podem ser compreendidas enquanto complexo de saberes e de políticas afroindígenas, desenvolvidas no encontro de povos cuja urgência era a mesma: sobreviver frente a um projeto colonial que visava o extermínio de tudo o que não fora branco. Um extermínio não só físico, a assassinar corpos; mas também simbólico, a apagar culturas e histórias.

O termo *macumba* auxilia na compreensão de que o exercício deste conjunto de conhecimentos e práticas não ocorre estritamente nos cultos aos orixás, encantados e ancestrais; rompendo com a visão reducionista de terreiro enquanto espaço físico onde executa-se o ritual religioso. Isto ocorre porque macumbeiro não é somente o filho de santo – o praticante dos cultos –, mas o capoeirista, o sambista, o jongueiro, o carnavalesco, etc., uma vez que estes também são parte fundamental do exercício, da manutenção e da perpetuação destes modos de existência: “A macumba como complexo de saber e política ancestral se ergue confrontando o

⁸ SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p.5.

caráter indefensável de um projeto civilizatório decadente e imoral, pois o mesmo é inimigo dos modos de vida e das comunidades que aldeiam e terreirizam esse lugar”.⁹

Macumbeiro é também aquele que no bar dá o primeiro gole ao santo, aquele que pede licença para entrar e sair de cemitérios e mares, aquele que carrega uma medalha de São Jorge no peito ou um patuá na carteira, que sabe onde mora a benzedeira da rua e que pega saquinho de doces no dia de Cosme e Damião. Estes exemplos são algumas das estratégias que milhares de pessoas arrancadas de seus lares e de suas famílias encontraram para firmar o ponto, acender o candeeiro e não ter seus saberes dizimados.

A noção de macumbeiro potencializa e amplia a noção de Terreiro-Mundo, compreendendo que nosso posicionamento ético para com a existência está em tudo aquilo que fazemos em nosso diário cotidiano, e não apenas no que é feito dentro dos ilês, barracões e tendas. O macumbeiro rasura a fronteira estanque entre o sagrado e o profano (herança judaica e cristã). Terreiro-Mundo não é um local, mas uma epistemologia que coloca em exercício justamente o fato de que em todo canto do mundo e em todo pedaço de chão é possível praticar fé e festa. Mas qual a conexão possível com a dança butô?

O Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata

Esta pesquisa não é uma investigação histórica do butô. Entretanto, é impossível evitar uma contextualização, por mais breve que possa vir a ser. Minha busca foi então a de contar esta história tantas vezes já contada a partir de uma perspectiva que colabore com o combate aos fetichismos, esteticismos e orientalismos opressivos a qual a dança butô padece no mundo hoje; ao mesmo tempo, aproveito para já introduzir os principais aspectos do projeto de Tatsumi Hijikata que serão arriados pelas encruzilhadas deste trabalho.

Antes, um adendo: como membro do Centro de Estudos Orientais da PUC de São Paulo, proponho – ao lado de artistas e pesquisadores mui caros a mim – a noção de *novos Orientalismos*, uma busca por “aprender com as culturas orientais, sem necessariamente exercer

⁹ SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019, p.22.

uma prática autoritária”,¹⁰ diferindo da noção mais popular do termo, associada à pesquisa de Edward W. Said, que o utilizou para explicitar o movimento de invenção do Oriente pelo Ocidente – em especial pela ótica anglo-europeia – argumentando sobre como uma civilização fabrica ficções ao entrar em contato com as diversas culturas a seu redor, tanto para entender quanto para dominar e instaurar soberanias. Said aponta que Oriente não é um nome geográfico entre outros, mas uma invenção cultural e política do Ocidente que reúne as várias civilizações a leste da Europa sob o mesmo signo do exotismo e da inferioridade.¹¹

Como latino-americanos compreendemos bem o que Said quer dizer. Entretanto, nós, que estamos mais a leste ainda se o caminho navegado for pelas frias águas do Pacífico, sabemos que nas encruzilhadas as “interpretações monolíticas” não se sustentam. É preciso então transitar “por uma multiplicidade de perspectivas que relacionam a visão saidiana com outros contextos que reconhecem a dinamicidade do Orientalismo em vertentes muito variadas” possibilitando o incentivo e o reconhecimento “das complexidades e singularidades culturais, de modo a explicitar como a alteridade pode, em alguns momentos, se converter em estados de criação e não apenas de exclusão”, pois apesar de haver sim criações que “se rendem às relações de poder (do Ocidente e do próprio Oriente)”, é inegável que também há aquelas que “se abrem às alteridades, aprendendo com as outridades”.¹²

+ + + + +

O jogo da “revolução”, para Hijikata, não é nem uma democracia, nem um socialismo, nem direitos humanos, mas “a vida”. Não é a sobrevivência, mas um certo estado ou uma forma de vida. Mesmo que Hijikata nunca tenha falado muito de política (a não ser para negá-la), ele aguçou sua sensibilidade excepcionalmente forte a respeito do poder sitiando a vida. [...] esta filosofia foi inteiramente constituída para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte que a ameaçam.¹³

O Ankoku Butô foi um movimento de contracultura criado por Tatsumi Hijikata (1928-1986) em Tóquio ao fim dos anos 1950, inserido em um contexto radical conhecido como *angura* (termo japonês para *underground*). Hijikata desenvolveu sua dança durante seus

¹⁰ GREINER, Christine. **Novos orientalismos e micropolíticas anticoloniais** / Organizadores: Christine Greiner, Marco Souza, Paula Faro. – São Paulo: Annablume, 2022.

¹¹ SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹² GREINER, 2022, pp.10-15.

¹³ UNO, 2018, p.72.

primeiros e difíceis anos em Tóquio, ao sair de Akita, nordeste do Japão, para viver na capital que enfrentava uma crise econômica e arduamente era reconstruída após a guerra. Inspirado pela literatura de Jean Genet e Yukio Mishima, apresentou seu violento e erótico *Cores proibidas* em 24 de maio 1959, colocando em cena a relação homossexual entre um jovem e um idoso e a morte de uma galinha, chocando os mais conservadores, cativando parte da cena artística mais radical e atraindo a atenção de um seleto grupo de artistas e intelectuais, dentre eles o próprio Yukio Mishima, Tatsuhiko Shibusawa e Shuzo Takiguchi, que lhe apresentaram as obras de Sade, Lautréamont, Artaud, Nietzsche, Marcuse e Bataille, formando uma rede de saberes e afecções que influenciaram direta e indiretamente a sua pesquisa.

Em 1960, promoveu o *Experiência 650*, uma série de eventos e performances onde artistas de diversas linguagens participavam de ações realizadas de forma improvisada pelas ruas de Tóquio e em seu estúdio, o Estúdio Amianto. Éden Peretta declara – em seu livro *O soldado nu: raízes da dança butô* – que estes trabalhos evidenciam a intenção de Hijikata em apresentar a dança não como objeto estético contemplado passivamente, mas como experiência intensa que se dá entre público e dançarino, repleta de provocações, perigos e outras formas de desequilíbrios sensoriais.¹⁴ Neste mesmo ano surgiu a Cia. de Dança das Trevas – *Ankoku Butô-há* –, ativo de 1960 a 1966. O trabalho do grupo pode ser dividido em duas fases: uma primeira onde os trabalhos se inspiraram na literatura de autores anteriormente citados; e uma segunda onde a inspiração literária abriu espaço para a investigação dos conteúdos da própria carne. Essa investigação foi ganhando solidez e atingiu o ápice em 1968 com *A revolta da carne: Tatsumi Hijikata e os japoneses*.

Em 1973, Hijikata deixou de dançar aos quarenta e cinco anos, no auge de sua popularidade, dedicando-se exclusivamente à função de diretor e coreógrafo. Manteve de 1970 a 1974 o grupo *Hangi Daitô Kan* – onde afinou e condensou suas investigações e procedimentos de criação – termo criado pelo amigo Yukio Mishima para descrever sua dança, que pode ser traduzido como *espelho da grande dança sacrificial*. Peretta diz que, mais relevante do que apontar o termo como o nome de uma companhia, é válido chamar atenção para a relevância

¹⁴ PERETTA, Éden. *O soldado nu: raízes da dança butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

conceitual do *Hangi Daitô Kan*, que propunha um corpo que se lança em sacrifício nas chamas para trazer à tona “aquilo que não tem voz”.¹⁵

De 1974 a 1976 criou a Cia. Pêssegos Brancos – *Hakutôbô* – formado apenas por mulheres, “como se apenas os doentes e as mulheres vivessem à beira do caos com seus corpos fluidos, frágeis, desconstruídos, sem esconder nada de frágil”.¹⁶ Publicou em 1983 seu livro *Dançarina doente*, uma compilação de artigos escritos desde 1977 para o periódico *Novo Teatro* (*Shingeki*).¹⁷ Em 1985, conseguiu colocar em cena parte de seu projeto intitulado *Tohoku kabuki* (*Kabuki do nordeste*), não concluído devido ao câncer e a cirrose hepática que tiraram sua vida em 1986. Nos últimos anos de sua vida, investigou com mais afinco aquilo que denominou *a coleção dos corpos debilitados*, pesquisa que almejava adentrar um universo onde “não há mais máscaras, nem armas, nem negações. Há apenas partículas, vibrações, movimentos infinitamente pequenos em que a vida e a morte não são mais separáveis”.¹⁸

Em sua efervescente vida criativa como dançarino, coreógrafo e escritor, articulou fundamentos artísticos e filosóficos buscando um caminho reflexivo para privilegiar processos de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo. Compreendendo que não seria possível efetuar esta liberação da força vital sem antes desarticular os sistemas de poder, usufruiu de imagens, literaturas, ações ilícitas e torturas físicas e psicológicas.

Apostou na sexualidade e na violência como chaves de acesso às dimensões socialmente reprimidas do inconsciente individual, imergindo o dançarino em sua escuridão, explicitando o inerente conflito entre seus desejos profundos e a sua crença artificial em sua própria racionalidade.¹⁹

Seus processos de criação geravam curtos-circuitos nas redes de conexões somáticas por meio de estímulos físicos, sensoriais e imagéticos de diversos níveis. Chegou a limites físicos como utilizar sacos de gelo sobre as genitálias dos dançarinos²⁰ e a estrangular galinhas

¹⁵ Ibidem, p.60.

¹⁶ UNO, 2018, p.57.

¹⁷ PERETTA, op. cit., p.63.

¹⁸ UNO, 2018, p.58.

¹⁹ PERETTA, op. cit., pp.91-92.

²⁰ Segundo Peretta (ibidem) esta ação ocorreu na apresentação de *O Massagista – Uma história teatral em apoio ao amor e à luxúria*, de 1963.

entre as coxas²¹. Evidentemente também realizava atividades físicas e ensaios, não apelando somente para os extremos. Parte fundamental de seu processo criativo são os cadernos cartográficos repletos de colagens, anotações, poesias, desenhos e fotografias que ficaram conhecidos como Butô-Fu (assunto desenvolvido em [II. Cartografias](#)). A partir deste processo, trazia a seus dançarinos referências da poesia e das artes plásticas para criar deslocamentos de percepção do corpo e do movimento por caminhos transpassados pelas palavras, sonoridades, cadências, cores, traços, texturas etc. Por tudo aquilo que fosse capaz de produzir bloco de sensações e fazer corpo com o corpo dos dançarinos.

Em seu amoralismo ético, Tatsumi Hijikata feriu os cânones para buscar outras referências que pudessem construir a sua concepção de corpo, movimento, vida e morte. Não há saber sem deslocamento, para tanto, explorou as percepções buscando novas rotas, evitando os percursos já conhecidos. É relevante o desenvolvimento de pesquisas que apresentem os caminhos de investigação do Ankoku Butô em seus aspectos político, artístico, filosófico e epistemológico se desejarmos uma aproximação com a proposta de Hijikata em desenvolver e exercitar uma nova práxis em arte, dança, educação e comunicação, engendrando potencialidades e estratégias enfim capazes de afetar os modos de operação da perigosa ordem reinante.

Reenactment e fabulação

O Brasil, há de se dizer, é resultado de extermínio secular das experiências comunitárias negras, indígenas e das populações empobrecidas, para se pavimentar como projeto civilizatório tacanho, reducionista e celebrador da barbárie. [...] o desafio que nos está colocado é o da experiência de viver intensivamente na dimensão da morte.²²

Ao considerar o Ankoku Butô um projeto político-artístico, destaca-se o interesse de Hijikata em investigar a diluição dos corpos sociais²³ em direção às potências da carne através

²¹ Apesar deste ato ser mais conhecido como algo realizado por Yoshito Ôno – filho de Kazuo Ôno – na apresentação de *Cores proibidas* em 1959, Kuniichi Uno (2018) menciona que Hijikata também realizou em 1962 uma ação performática onde fez o mesmo.

²² SIMAS; RUFINO, 2019, p.25.

²³ Termo utilizado por Éden Peretta (op. cit., pp.15-16) em alusão a um corpo construído pelo contexto cultural/civilizatório a qual se está submetido o viver em uma sociedade ocidental. Este corpo condicionado e automatizado poderia ser enfrentado ao buscar um corpo autêntico capaz de rebelar-se contra esta estrutura, subvertendo tanto sua anatomia quanto sua história.

de processos criativos cujos temas motrizes alicerçavam-se na metamorfose e subversão do corpo, objetivando trazer à tona uma existência constantemente soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica e por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida. Segundo Kuniichi Uno – em seu livro *Hijikata Tatsumi: pensar o corpo esgotado* –, Hijikata buscou destruir todas as fronteiras que determinam os contornos e as formas da vida social, razoável, moral ou sentimental.

Para André Lepecki o conceito de *reenactment* contém as ideias de “tradução, recriação, repetição com/como diferença”. São obras que *reobram* uma possibilidade outra daquilo que um dia foram. Não é retorno nem resgate, mas um atualizador de “virtuais presentes e concretos da obra que já foi mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é”. Nesta atualização renovada, nesta *reativação*, “a obra passa a ser algo que nem o original imaginava ser possível – muito embora o possibilitasse”.²⁴

Um *reenactment* político da dança butô na América Latina se faz urgente e necessário, uma vez que as inquietações de Hijikata transpassaram as décadas e permanecem relevantes à contemporaneidade. A busca pelo combate aos biopoderes é assunto atual e intenso nos campos artístico e político, permeando discussões filosóficas, étnicas, linguísticas, de gênero, de condições físicas, de condições psíquicas e tantas outras.

Diante dos colapsos econômicos, sociais e ambientais a qual se está submetido em níveis nacionais e planetários, é momento de focar em um pertinente ponto do legado de Hijikata: butô é uma técnica de dança, mas ao mesmo tempo extrapola esta definição, podendo ser trabalhado como um dispositivo micropolítico do corpo que, a partir do exercício de repensar as singularidades dos seres, converte estados de vulnerabilidade em potencial campo de resistência, transformação e combate; a partir de práticas criativas de cuidado de si, microativismos, ativismos, terrorismo poéticos, oficinas e laboratórios de dança e performance, projetos que investigam a reativação do Ankoku Butô são capazes de operar mudanças que contribuem para a conquista de uma vida mais digna a pessoas vulneráveis ou que vivam em condições de vulnerabilidade.

²⁴ LEPECKI, op. cit., p.19. Para mais informações sobre o conceito de *reenactment*, acesse o texto citado aqui: [Planos de composição](#). Acesso em: 10/03/2023.

Em *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*, Christine Greiner apresenta a fabulação como operador cognitivo “cuja aptidão é criar zonas de indistinção entre ficção e realidade”. Acionado pela via das emoções, cria potentes deslocamentos e inventa distintos modos de ver e sentir a vida. Para Erin Manning, “há sempre uma instância de falsidade que faz parte de todos os processos”; a fabulação enquanto o *poder do falso* não se trata de uma mentira deliberada, mas de uma “co-composição com o viver, uma vez que, enquanto vivemos, acontecimentos e ações mudam aquilo que passou. O passado é ininterruptamente presentificado e transformado, enquanto a fabulação vai abrindo caminhos”. Deste modo, a fabulação é também “um estado corporal que se constitui a partir dos processos imaginativos” gerados nos trânsitos que se dão entre o organismo (em todas as habilidades orgânicas como memória, percepção, representação etc.) e os ambientes (redes sógnicas) por onde transita. São “mediações sógnicas que constituem toda ação corporal, impedindo que objetos, acontecimentos, sujeitos e imagens se apresentem tal e qual, ou que sejam definidos por uma essência imutável”.

A função fabuladora não só admite a ficção enquanto uma possibilidade real, como também ativa movimentos destabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente, gerando outras multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos em um fluxo incessante.²⁵

O que diferencia a fabulação de outras funções corpóreas é sua “aptidão para instaurar destabilizações nos padrões habituais”, um gatilho de percepção que dispara novas possibilidades de ação e, conseqüentemente, de transformação. Uma vez que “as fabulações se tornam cada vez mais vivas, na medida em que se mantêm distantes daquilo que seria considerado *verdade* ou a *origem* a ser alcançada”²⁶, este tipo de leitura ou análise não busca interpretar ou explicar algo dado, nem referir-se a supostas realidades, mas justamente destabilizar este tipo de falácia ao abrir espaço para o surgimento de outros modos de ver e sentir o vivo, movimentos plurais que difiram de um *status quo* monológico e totalitário, a partir de ações que elaboram a diversidade.

A consequência política dessa elaboração de diversidade consiste no fato de que essas criações nascem preenchidas dos anseios que urgem em determinado contexto e local,

²⁵ GREINER, 2017, p.73-74.

²⁶ Ibidem.

eclodindo movimentos capazes de reconhecer os biopoderes que ali operam a todo instante e assim, tornam-se aptos a criarem os microativismos capazes de combatê-los. Assim, mais uma pergunta surge: o que somente um corpo macumbeiro pode reativar do Ankoku Butô?

Arriar o butô na encruzilhada

Arriar é um verbo especial devido à sua polissemia. Pode ser um fazer *baixar* algo que antes estava suspenso ou levantado. Arriar algo é fazê-lo pousar em chão firme. Há de fato um butô em suspenso, que vaga aéreo pelas nuvens do transcendental e que precisa ser arriado no solo da imanência.

Pode ser *ficar exausto*, prostrar-se, desistir por perda de ânimo, largar os pontos, desanimar, ficar sem carga. Este arriar é terrível, comum a um sistema que nos vê como baterias a fazer girar suas máquinas e pouco se importa o quanto nos fazem arriar, já que é barato e prático jogar-nos fora e preencher o local com outra peça.

Próximo deste arriar também está o sentido de cair, vergar-se por pressão ou falta de sustentação. Mas é este o tombo que nos ensina a levantar, a resistir à pressão, e a firmar sustentação em rocha firme. Este sentido, além de repleto de ensinamentos, carrega uma certa delícia, pois pode também significar *ficar perdidamente apaixonado*. Há amores que nos arriam logo que encontramos.

Aos marinheiros, arriar é um *deixar correr*, pouco a pouco, saber também largar, já que o mar não tem cabelos que a gente possa agarrar. Também tem o sentido de render-se, entregar-se. Aqueles que arriam suas armas estão depondo-as. Vejo na mistura entre render-se e depor as próprias armas a possibilidade de um desnudamento. Arriar-se como ato de redenção parece-me a conquista de uma liberdade nua. Ao mesmo tempo que é um munir-se... é um preparar-se para a batalha, mas a questão é lembrar que Hijikata propôs um guerreiro nu... é preciso depor as armas e as ilusões do neoliberalismo, do mundo cão, fortalecendo-se na redenção, na festa, na ginga, no patuá.

Dito isso, sigamos.

+ + + + +

É na encruzilhada que os caminhos se encontram, onde o *um* abre-se para o múltiplo gerando mobilidade e trocas. A encruzilhada nos ensina que não há uma única forma de ser, anunciando as imprevisibilidades, inacabamentos, ambivalências, interstícios e complexidades da vida.²⁷ Não é à toa que o dono da encruzilhada, Exu, é também o dono do mercado: “é quem preside todas as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos”.

Uma das bases filosóficas das CTTro [comunidades tradicionais de terreiro] se edifica na noção nagô de mercado. Aqui não se trata de uma noção de mercado capitalista, mas uma noção de mercado comum, social, recíproco e capaz de atender a todas as trocas necessárias para a manutenção da vida da e na comunidade. Quando você compra, você é o único beneficiário. Você adquire poder, é o dono de algo, pode dizer à sociedade que é só seu. Quando você troca, ambos ganham. A compra beneficia um; a troca, a ambos. No mundo nagô, o mercado existe para servir a todos que precisam fazer suas trocas e somente será desfeito quando todos da sociedade a fizerem. Em suma, o mercado existe para a manutenção da própria sociedade. Não é a sociedade que existe para o mercado; é o mercado que existe para a comunidade.²⁸

Assim, Exu firma-se como “senhor da reciprocidade, da sociabilidade e de todas as relações”.²⁹ O que Exu e suas encruzilhadas anunciam é que “sem possibilidades, sem variações, sem diversidade de sentires e sentidos, não há vida, movimento nem ação”³⁰ e “é por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para uma sociedade irresponsável com o que se exercita enquanto vida”.³¹

Arriar o botão na encruzilhada não implica em gerar uma criação subserviente a uma noção substantiva³² de cultura brasileira ou japonesa, inserindo elementos típicos destes países, mas de apresentar os ricos e complexos fluxos que se elaboram a partir das singularidades de cada subjetividade e do contexto em que vivemos. Levar o botão para a encruza visa gerar estratégias e ações que deslocam nossas percepções em direção a outros modos de existência, para além das lógicas colonialistas, orientalistas e/ou racistas.

²⁷ SIMAS; RUFINO, 2018, p.116.

²⁸ NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020, p.98.

²⁹ WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020, p.20.

³⁰ NOGUEIRA, op. cit., p.118.

³¹ RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, p.5.

³² “Neste viés que entende o corpo como processo, a nomeação torna-se cada vez mais difícil, uma vez que implicaria inevitavelmente em uma classificação, capaz de fragmentar o movimento” (GREINER, Christine. **Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005).

Também é um modo de firmar nossas existências, conscientizando-nos das ofertas e sacrifícios – ebós – que serão necessários para que a força vital – axé para os nagôs e moyo para os bantos – roubada seja restituída. Arriar o ebó na encruzilhada é um modo de evocar Exu e sua ética de reciprocidade para auxiliar nesta luta. É um ato de potencialização da vida. É o que reintegra, transforma e movimenta o axé.

Entendemos a prática do axé como aquela que designa um modo de relacionamento com o real fundamento na crença em uma energia vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos consagrados, alimentos, elementos da natureza, procedimentos rituais, na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o ritmo etc. – que deve ser constantemente potencializada, ofertada, restituída e trocada/transformada para que não se disperse. E falamos de um axé praticado que transcende os limites da prática religiosa dos terreiros.³³

Aqueles que dançam butô no Brasil com olhos atentos às lutas políticas propostas por Hijikata desde o início do movimento, acabam por descobrir poderosos ingredientes para temperar a farofa que será ofertada na encruza: um fortíssimo ebó capaz de desbaratar as necropolíticas aqui presentes desde 1500, desenvolvidas pelo projeto colonial e aprimoradas pelo neoliberalismo.

Na sociedade do esquecimento, do apagamento, do esvaziamento semântico das origens, é praticamente impensável a existência de uma epistemologia que valorize tudo o que a necropolítica quer negar e, em seguida, matar.

É preciso entender que, quando a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, quando uma soberania política não pode perder os seus limites, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.

Entretanto, o que se vive hoje no Brasil extrapolou todos os limites da civilidade, da humanidade, da dignidade humana. É preciso que voltemos para o centro da encruzilhada ou viveremos angustiados por escolhas desumanizantes e mortais.³⁴

A partir de fazeres artísticos, políticos e pedagógicos alicerçados nas macumbas, será possível a restauração de memórias e a restituição do axé constantemente cafetinado pelo capitalismo. O professor Sidnei Nogueira anuncia: “Há uma episteme preta que pode nos levar à cura de uma sociedade que fracassou”.³⁵ Diante da Encruzilhada-Brasil, os modelos de

³³ SIMAS; RUFINO, 2019, p.26.

³⁴ NOGUEIRA, op. cit., pp.119-120.

³⁵ Ibidem, p.125.

conhecimento negro-africanos cruzaram-se com ontologias e epistemologias dos povos indígenas como também do catolicismo popular e do paganismo ibérico, resultando numa infinidade de manifestações de norte a sul do país.

Tambor de mina, encantaria, xangô de Pernambuco, xangô alagoano, catimbó, calundu, jurema, omolocô, terecô, macumba carioca, batuque, jarê, cabula, candomblé de caboclo e umbanda são alguns exemplos de uma infinidade de manifestações que surgem do encruzilhamento do saber sensível de inúmeros povos que por aqui pisaram entre os séculos XVI e XX. Há também as macumbas “sambadas, gingadas, funkeadas, carnavalizadas, dribladas na linha de fundo”.³⁶

Importante frisar que é possível ser macumbeiro e pouquíssimo religioso. Hijikata foi. Apesar de encontrarmos yôkais, darumas e outros encantados em seus escritos e danças, foram diversas as ocasiões em que o artista alegou que dispensava conexões com manifestações e tradições locais, dizendo que o “Ankoku Butô nasceu do rompimento de laços com a tradição japonesa, e tornou-se algo autônomo precisamente por não ter se envenenado pela tradição”.³⁷ Ele foi um homem atento aos perigos da cristalização, do controle, da estagnação e do moralismo que podem se esconder naquilo que alguns compreendem como tradição. Também precisamos ser.

Butô e macumba se conectam em mim, neste corpo-encruzilhada, neste macumbeiro apaixonado por Hijikata. O intuito não é convidá-los a seguir pela mesma trilha, mas instigá-los a descobrir onde as danças e andanças se entrecruzam na singularidade de cada existência, encontrando modos coerentes de fazer o butô girar, colocando-o em jogo com os inúmeros *brasis* que formam e deformam o Brasil.

Um último giro acadêmico antes de abrir a gira

Segundo Christine Greiner, houve basicamente três modos de transmissão do butô nas últimas décadas: primeiro, através de supostos mestres – japoneses ou não – que viajaram pelo

³⁶ SIMAS; RUFINO, 2019, p.75.

³⁷ HIJIKATA apud BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (org.). **The Routledge companion to Butoh performance**. Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2018.

mundo disseminando versões pessoais; segundo, por viagens de artistas estrangeiros que foram ao Japão buscar uma aproximação com artistas que são considerados mestres de butô; e a terceira via, mais popular, ocorreu por meio midiático: fragmentos de filmes e fotos disseminadas em livros, periódicos e principalmente pela Internet. Se por um lado estas mídias ampliaram a visibilidade do butô pelo mundo, também serviram para despolitizá-lo, obliterando toda sua inquietação ética, artística e filosófica, transformando-o em um produto exótico, como é típico do orientalismo.

Nesta tese, apresento e analiso um quarto aspecto da transmissão do butô, relacionado às narrativas de Hijikata, presentes em seus textos³⁸, em transcrições feitas a partir de seus discursos, em suas cartografias confeccionadas como cadernos de colagem (Butô-Fu), como também na pesquisa de autores como Kuniichi Uno, Christine Greiner, Éden Peretta e Bruce Baird: pesquisadores que vêm expondo uma potência outra existente na dança butô, para além dos produtos e estereótipos estéticos.

Em síntese, a tese busca explorar as (po)éticas de Tatsumi Hijikata, a fim de demonstrar que o butô pode ser trabalhado para além do engessamento das matrizes visuais, pois quando trabalhado a partir das referências citadas, ativa diferentes possibilidades de criação e comunicação que repensam as relações do corpo em/com contextos contemporâneos. É possível, por meio do acesso a este material de Tatsumi Hijikata e de pesquisadores afinados à suas ideias, compreender o Ankoku Butô enquanto operador de práticas anticoloniais e antineoliberais, disparador de reflexões do corpo sujeitado a contextos sociopolíticos específicos a qual ele pode, e deve, rebelar-se.

Faz-se este jogo com a palavra (po)ética objetivando aludir que a poética da dança butô carrega uma Ética, ao pensá-la a partir da etimologia da palavra grega *ethos* (caráter, disposição, costume, hábito) e apoiando-se na perspectiva de Gilles Deleuze em *Espinoza: Filosofia Prática*, onde o filósofo define Ética enquanto “uma tipologia dos modos de existência imanentes”, diferenciando-a da Moral, compreendendo essa enquanto “a instância

³⁸ HIJIKATA, Tatsumi. **Zenshū**. Tóquio: Kawade Shobō Shinsha, 2005. Trata-se de suas *obras completas*, compiladas em dois grandes tomos. O Ocidente teve acesso a alguns destes textos pela primeira vez em tradução para o inglês pela revista TDR, The Drama Review. **Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh**, Cambridge: v.44, n.1, 2000.

transcendente que determina a oposição de valores Bem/Mal”, “o julgamento de Deus”, “o sistema de Julgamento”. A Moral segue a lógica da lei, da obediência, do *dever-ser*, decretando certo número de comportamentos e determinando os caminhos de um indivíduo ou sociedade: “A lei, moral ou social, não nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer”. Enquanto a Ética segue a lógica do saber, do querer viver, seu conhecimento é sempre a potência imanente que desarticula o sistema de julgamento, substituindo a oposição dos valores (Bem/Mal) pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau), o que faz da Ética algo dificilmente formalizável, mais próximo de uma sensação interior experimentada pelo coletivo do que um *dever-ser* característico das instituições políticas e religiosas que em nome da moral instauraram as piores tiranias.³⁹

Deste modo, esta pesquisa deseja, pautando-se exclusivamente em Tatsumi Hijikata – sem deixar de observar alguns aspectos de seu principal colaborador, o dançarino Kazuo Ôno –, apresentar e refletir sobre a base do pensamento sensível do início do movimento, possibilitando o desenvolvimento de possíveis portas de acesso a um fazer micropolítico no campo das Artes Performativas, da Comunicação, da Pedagogia, da Psicologia e das Ciências Sociais afinado a tais prerrogativas, potencializado e atualizado a partir do *encruzilhamento* com poéticas e políticas macumbeiras, fundamentadas pelo trabalho de autores como Sidney Nogueira, Rodney William, Reginaldo Prandi, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino.

Uma vez que os modos de exploração das sociedades de economia privilegiada sobre os países explorados permanecem ativos e em evolução – do colonialismo ao imperialismo, do imperialismo ao neoliberalismo, visa-se apresentar ao leitor temáticas e corporeidades que tragam o pensamento de Hijikata a colaborar com a contemporaneidade, possibilitando que novas operações sejam disparadas em direção a um fazer político-artístico anticolonial na América Latina pois, apesar das diferenças entre os colapsos vividos pela sociedade onde Hijikata estava inserido e o Brasil atual, seus saberes e práticas buscavam criar estratégias em

³⁹ DELEUZE, Gilles. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. Neste ponto, não tem como impedir que Exu já dê ao menos um *boa noite*: “Em diferentes narrativas do repertório mítico dos iorubás Exu figura como aquele que pune os irresponsáveis e ajuda os que agem de forma comprometida com o outro e com o impacto de suas ações no mundo. Por isso, podemos pensar que Exu o princípio codificador e operante daquilo que entendemos como ética, uma vez que o efeito que diz sobre a capacidade que temos de responder aos outros e praticar as nossas existências como atos responsáveis” (SIMAS; RUFINO, 2019, p.32).

direção a uma existência menos controlada pelos biopoderes: “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto”.⁴⁰

A relevância de novas pesquisas que apresentem os caminhos de investigação do Ankoku Butô em seus aspectos político, artístico, filosófico e epistemológico – abandonando os “esteticismos” – está em finalmente compreender o que foi edificado por Hijikata ao propor uma nova práxis em dança: novos caminhos cognitivos. Conhecer as (po)éticas desta manifestação artística é o primeiro passo para buscar práticas que estejam afinadas com as premissas de Tatsumi Hijikata e consigam a partir delas, mais do que *dançar butô*, realizar ações que presentifiquem nas ruas o que há de mais pertinente em seu legado: a força de terror poético do corpo e da dança, capaz de fazer ebulir a tão aguardada insurreição.

Abrindo a gira: umbandas micropolíticas & marginalizados no centro da roda

É possível dizer que tanto o butô de Hijikata como as macumbarias são dispositivos micropolíticos capazes de potencializar a vida e os modos de existência. Dentre as inúmeras manifestações brasileiras há uma que almeja objetivo similar ao de Hijikata: trazer os marginalizados para o centro da roda.

No início do século XX, surgiu um fazer cosmopolita que ficou conhecido como umbanda. Em verdade, muito do que é exercitado em seu culto já estava presente em inúmeras macumbas deste país, em especial naquelas onde os ritos dos bantos se encruzilharam com as pajelanças, o cristianismo popular e o paganismo ibérico: constelação de saberes que constituíram e fundamentaram a umbanda como também a macumba carioca e o catimbó antes dela, dois dentre os muitos exemplos possíveis.

Há quem ache que representou a cristianização dos ritos africanos; a quem ache que africanizou o cristianismo e se definiu como religião brasileira. As duas hipóteses não se excluem, elas moram na encruzilhada. [...] a umbanda, mais do que uma religião que inscreve os dilemas, conflitos e ambivalências das identidades no Brasil, emerge como contínuo de táticas, invenções e sabedorias de frestas encruzadas por presenças cosmopolíticas que reivindicam o inacabamento do mundo, outras formas de sentir, fazer e pensar, para praticar batalhas cotidianas. [...] o complexo criado tem mais a ver com a emergência de práticas de cura e de guerrilha cotidiana das culturas

⁴⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

subalternas do que qualquer outra coisa. Ou seja, estamos falando da abertura de um campo de batalhas nas múltiplas dimensões da vida que nasce da necessidade de dar trato às demandas (no sentido macumbístico) e à kiumbada que come na gamela da empresa colonial. Em outras palavras, firmamos o ponto: o que se chama umbanda é também resposta ao terror, é proposição de uma política espiritual, em sentido abrangente, aos traumas produzidos.⁴¹

“As encruzilhadas do Brasil já comiam” muito antes da fundação da umbanda.⁴² Luiz Antonio Simas em *Umbandas: uma história do Brasil* aponta já no título de sua obra a impossibilidade de falar em umbanda no singular, uma vez que o cruzamento de práticas encantatórias de inúmeros povos estão presentes no país desde sua invasão.⁴³

Desde 1549 já havia relatos sobre a existência de um ritual na cidade de Jaguaripe (Bahia) denominado *caraimonhaga* pelos indígenas e de *santidades* por um assustadiço padre Manuel da Nóbrega. Eram ritos assentados em cantos, danças, bebedeiras de cauim, sucções de tabaco e transes místicos de evocação dos antepassados e espíritos dos mortos que já aderiam a cruz como elemento de proteção posto à porta; em 1580 um indígena batizado como Antônio alegou ser Tamanduarê, ancestral tupinambá que sobreviveu ao dilúvio mítico. Nestes ritos, afirmou-se como papa, nomeou bispos e ao se casar com uma indígena passou a chamá-la de *Santa Maria Mãe de Deus*.

No século 18 surgiram os *acotundás* e *calundus*, ritos dedicados às divindades da nação Coruá, da região da Costa da Mina. Em Paracatu do Príncipe (Minas Gerais), ao lado de Josefa Maria – uma das principais líderes do culto – está Mina Caetana: moça negra que alegava ser afilhada de Santo Antônio e de Nossa Senhora do Rosário, falava sobre um Deus criador da natureza e se comunicava com os antepassados mortos. Há relatos do fim da década de 1730, que narram que pela região de Sabará (Minas Gerais) a calunduzeira Luiza Pinta – escravizada em Angola aos 12 anos de idade – cuidou de pessoas doentes indicando remédios, confeccionando amuletos, esfregando ervas nos corpos dos necessitados e afirmando o poder dos tambores em curar os males físicos a psíquicos: premissa do calundu. Levada a depor à Santa Inquisição de Lisboa, Luiza falou diante seus inquisidores que seu poder de cura vinha de Deus, pela intercessão de Santo Antônio e de São Gonçalo Garcia.

⁴¹ SIMAS; RUFINO, 2019, pp.66-67.

⁴² Ibidem, p.69.

⁴³ SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas**: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

Tais exemplos auxiliam na compreensão de três pontos: 1º) a impossibilidade de demarcar fronteiras rígidas entre o que seria indígena, africano ou católico nestas práticas que se potencializam a partir do encontro; 2º) defender que não ocorre somente uma cristianização dos ritos indígenas e africanos, mas também a africanização e indigenização dos ritos e credos cristãos; 3º) a complexidade de definir uma data de fundação para um culto tão plural quanto a umbanda como também a dificuldade em defini-la e delimitá-la.

Entretanto, é possível falar de uma umbanda que se popularizou entre a classe média fluminense e que perpetuou um mito de origem a partir da história narrada por Zélio de Moraes, (1891-1975), gonçalense que no ano de 1908, após uma paralisia sem razão médica aparente, foi orientado por Tio Antônio – preto-velho que incorporava na rezadeira Dona Cândida⁴⁴ – a dedicar-se ao exercício espiritual. Levado à Federação Espírita de Niterói, incorporou o Caboclo das Sete Encruzilhadas.

O espiritismo, cuja doutrina foi desenvolvida por Allan Kardec (1804-1869) – pseudônimo do pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail – na segunda metade do século XIX, absorveu diretas influências dos movimentos eugenistas que começavam a se fortalecer na Europa. Kardec, ao buscar alicerçar sua teoria a partir do darwinismo, propõe uma teoria evolucionista “espiritual”, colocando o homem europeu civilizado no topo da evolução quando comparado àqueles que chamou de “primitivos”.

Nos povos primitivos a matéria sobrepuja o espírito; eles se entregam aos instintos do animal selvagem. Por isso é que, em geral, são cruéis; é que neles o senso moral ainda não se acha desenvolvido. [...] Assim, a atual raça humana, que, pelo seu crescimento, tende a invadir toda a Terra e a substituir as raças que se extinguem, terá sua fase de decrescimento e de desaparecimento. Substitui-la-ão outras raças mais aperfeiçoadas, que descenderão da atual, como os homens civilizados de hoje descendem dos seres brutos e selvagens dos tempos primitivos. [...] Eles (os primitivos) se entregam aos instintos do bruto e, como não experimentam outras necessidades além das da vida do corpo, só da conservação pessoal cogitam e é o que os torna, em geral, cruéis. Demais, os povos de imperfeito desenvolvimento se conservam sob o império de Espíritos também imperfeitos, que lhes são simpáticos, até que povos mais adiantados venham destruir ou enfraquecer essa influência.⁴⁵

Uma curiosidade: apesar de práticas eugenistas terem sido realizadas por diversos povos de todo o planeta desde o surgimento das primeiras civilizações, o termo *eugenia* – significando

⁴⁴ Reparem que Dona Cândida já incorporava um preto-velho antes da fundação da umbanda de Zélio.

⁴⁵ KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos**. 171ª edição. Araras: Instituto de Difusão Espírita, 2008, p.238.

bem-nascido – foi criado somente em 1883 por Francis Galton (1822-1911), primo de Charles Darwin (1809-1882). Bem sabemos para onde a Europa caminhou nos anos seguintes, ao unir eugenia e evolucionismo.

Retornando à Niterói, o fato é que sendo este o fundamento kardecista, a Federação Espírita proibia a incorporação dos espíritos de negros, indígenas e de quem mais lhes conviessem estigmatizar e marginalizar. Antes de ser convidado a se retirar, o Caboclo das Sete Encruzilhadas questionou se a recusa deles em ouvir sua mensagem e a de seus iguais devia-se a suas origens sociais e cor. Disso, anunciou que fundaria um culto onde “os espíritos de pretos, índios e povo das ruas assumiriam o protagonismo para cumprir a missão que o plano espiritual lhes confiou. O culto falaria aos humildes, simbolizando igualdade entre todos”.⁴⁶

Para além das questões de fé, o que se busca apontar é como os sistemas de dominação encontram e aprimoram estratégias de eliminação da alteridade e dos saberes desenvolvidos e perpetuados por outros povos que não aquele que está assentado no centro do poder⁴⁷. Instituições que se denominam kardecistas, ao operar deste modo no Brasil, extinguem possibilidades de exercitar saberes e de perpetuar memórias tanto quanto o neopentecostalismo, pois ambas as vertentes permanecem atualizando não só o projeto colonial como também uma espécie de microfascismo. Quando o ideal de evolução se torna sinônimo de progresso, quando Kardec não só denomina um *outro* como primitivo, cruel, imperfeito, bruto, selvagem e não desenvolvido, mas também anuncia que “os mais adiantados” virão “destruir ou enfraquecer” as influências desse outro, está-se diante um projeto fascista, uma vez que esse busca a eliminação de qualquer diferença.

Entretanto, foi justamente a partir da potencialização da diversidade que a umbanda se desenvolveu. Seu culto é um grito político, de resistência, de luta de classes, de luta contra o

⁴⁶ SIMAS; RUFINO, 2019, p.66.

⁴⁷ A exemplo, os saberes medicinais desenvolvidos por negros e indígenas, quando não saqueados pela ciência branca, foram eliminados ou deslegitimados, a ponto de fundamentarem no código penal brasileiro o curandeirismo como crime contra a saúde pública. Apesar da relevância de uma lei como essa existir em um Brasil repleto de casos de abuso, negligência e até mesmo morte relacionados à cirurgias espirituais e remédios milagrosos, também há denúncias que se aproveitam apenas para legitimar racismos, intolerância religiosa e apropriação cultural.

racismo que, através do canto, da dança e dos ritos evidencia que os socialmente excluídos são justamente os protagonistas da luta contra o desencanto.

A umbanda tem em seu fundamento os caboclos, antinomias da civilidade, sobreviventes, aqueles que dobraram a morte via o encanto e contraria o estatuto de humanidade dos homens brancos [...]. As pretas e pretos velho, os eguns da afro-diáspora, anciãos e xamãs da África que cruzaram a calunga grande para restituir em forma de batalha, cura, acolhimento e mandinga uma política contrária ao terror implantada pelo racismo, escravidão e colonialismo. O povo da rua, praticantes dos espaços, enunciações, corpos vibrantes que da margem do Novo Mundo expõem as contradições, ambivalências e a rasura do pecado e dos regimes de verdade empregados por um sistema espiritualmente corrompido. Retirantes, seres da terra, pessoas comuns, crianças, beberões, viajantes, trabalhadores que cavalgam nas emanações das naturezas que estruturam a vida. Eis, nessa amálgama, um complexo de saberes, potências e possibilidades que se lançam como *decoloniais* antes mesmo da inscrição do termo.⁴⁸

Periferias japonesas

No Japão do Período Edo (1603-1868), também houve uma manifestação que colocava em cena os modos de existência que a rígida sociedade da época reprimia, o kabuki: teatro dramático criado no século 17 que unia dança, canto, oratória e aprimorada maquiagem.

O kabuki foi criado por Okuni, uma sacerdotisa xintoísta do Grande Santuário de Izumo. O termo utilizado para designar sua função no templo era *miko*, que traduzido literalmente significa *noiva de santuário* (巫女), mas na época de Okuni também aludia à *xamã feminina*, médium, profeta: são as sacerdotisas que transmitem oráculos divinos.

Por isso, não me surpreende a originalidade desta macumbeira que, ao ter acesso à corte e, por consequência, às manifestações artísticas restritas aos pobres, fez do leito do rio de Quioto seu teatro-encruzilhada e ali cruzou as danças de sacerdócio com o teatro cômico japonês (kyogen), com paródias, com cenas de sensualidade excessiva, com sátiras críticas e violentas acerca de temas religiosos e das altas castas japonesas até chegar ao ponto de ser proibido pelo governo no ano de 1629. A proibição foi retirada, mas o direito de mulheres atuarem não retornou até hoje, tamanho o terror que a gargalhada da pomba-gira causou ao anunciar para

⁴⁸ SIMAS; RUFINO, 2019, p.70.

uma sociedade estruturalmente misógina a força criativa e revolucionária das mulheres livres e alegres.

De caráter altamente popular em sua origem, o kabuki era capaz de apresentar – segundo a professora pesquisadora Susan Blakely Klein – “tudo aquilo que era aparentemente irrepresentável na sociedade japonesa, apropriando-se da técnica provocativa de converter o socialmente negativo em esteticamente positivo”.⁴⁹ Tais aspectos são especificamente sobre o kabuki pré-moderno do Período Edo, uma vez que esse perdeu seu caráter subversivo com o decorrer da modernização do Japão no Período Meiji (1868-1912), reformulado radicalmente em prol de facilitar o contato com o Ocidente. Visando mostrar-se autossuficiente, tradicional e autêntico, acabou incorporando os puritanismos e moralismos ocidentais: o resultado foi o desaparecimento de toda e qualquer marginalidade do kabuki para transformá-lo em tradição cênica à altura das mais altas representações teatrais ocidentais.

Durante o decorrer da história, o Kabuki passou a deixar os espaços da rua para ser encenado nos palcos dos teatros criados especificamente para a sua linguagem. Tendo nascido como um teatro transgressor e marginalizado, hoje é rotulado como uma forma de arte tradicional e de elite.⁵⁰

Mais um exemplo das estratégias de dominação da civilização moderna europeia: uma influência coercitiva cultural e moral, capaz de fazer implodir um complexo de costumes e saberes quando esse possui uma disparidade ontológica com o dominador monológico.⁵¹ Éden Peretta aponta que o Ankoku Butô retomou a função social de mediar as fronteiras entre os inseridos e os excluídos da sociedade japonesa. Ao pensar esta mediação como ação micropolítica, é possível argumentar que o projeto de Hijikata operou um *reenactment* político ao reativar potenciais virtuais do Kabuki do período Edo, reatualizando-os no Japão da segunda metade do século 20:

Revitalizar uma energia subversiva própria do Kabuki pré-moderno significava, então, de alguma forma, trazer novamente para a cena o lado escuro do ser humano e da sociedade, as suas contradições, a sua crueldade discriminante e excludente, a monstrosidade de seus dogmas e de suas criaturas, incorporando os aspectos da vida

⁴⁹ KLEIN apud PERETTA, op. cit., p.29-30.

⁵⁰ ABEL, Thiago; ALEIXO, Daniel. **Sol e Lama: Corpo e morte em Tatsumi Hijikata e Yukio Mishima a partir de Cores Proibidas. Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v.6 n.2, 2020, p.491.

⁵¹ Para saber mais sobre este processo de modernização do Japão, recomendo a leitura de TANIZAKI, Jun'ichirō. **Em Louvor da Sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. O ensaio faz duras críticas aos ideais da época que faziam da modernização sinônimo de ocidentalização.

humana que violavam a esfera da moralidade e do tabu. Significava protagonizar o papel de mediador entre mundos, (re)apresentando e jogando na face de uma sociedade civilizada os seres que encarnavam os subprodutos de seus sistema, os marginalizados “transtemporais”, que não correspondem somente a uma determinada época ou cultura específicas, mas que figuram, reincidentemente, à margem em quase todos os tempos e sociedades [...] Assumindo essas personagens como matrizes poéticas de suas experimentações artísticas, a dança Butō também compartilha da “intenção de converter aquilo que não deveria ser admitido em algo a ser afirmado”, acolhendo, assim, em um plano estético, uma “beleza da crueldade” (*zankokubi*), isto é, uma “beleza do negativo”, ou uma “beleza invertida”.⁵²

A dança de Hijikata colocou em cena o que era tabu à sociedade, em especial aqueles que eram marginalizados por essa, apresentando diversos níveis de dissidências sociais e a força presente nos corpos de doentes, criminosos, pessoas com deficientes, pobres, pessoas trans, homossexuais, camponeses, trabalhadores do sexo. Kuniichi Uno enfatiza a inclusão de mulheres, crianças, idosos e animais como corpos marginalizados a partir das investigações de Hijikata ao criar o livro *Dançarina Doente* (Yameru Maihime) e o projeto *Coleção dos Corpos Debilitados* (Suijakutai no Saishuu).

São corpos esgotados das ontologias e epistemologias eurocêntricas que costumam cindir as noções de corpo-mente-ambiente e instaurar dicotomias entre aqueles que detém poder (político, econômico e social) e os outros. Hijikata evocou não só os corpos que friccionavam tais temas, como também espacialidades capazes do mesmo feito, como cemitérios, leitos de rios e favelas.⁵³

Como disse Peretta sobre o kabuki do Período Edo: “ironicamente, viam sobre o palco cênico [...] comportamentos humanos que normalmente eram excluídos da vida cotidiana, mas que, talvez em um nível inconsciente, eles deveriam ter que enfrentar”.⁵⁴ Esta estratégia de trazer para o centro – da cena, da sociedade, da vida – justamente aqueles que eram lançados à margem, não parece um movimento distante do que fora proposto pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas:

A história da umbanda e os significados do seu mito fundador contam muito sobre os tensionamentos da formação brasileira. Há um país oficial que ainda tenta silenciar os índios, os caboclos, os pretos, os ciganos, os malandros, as pombagiras (mulheres donas de seus corpos em encanto) e todos aqueles vistos como estranhos por um

⁵² CENTONZE, apud PERETTA, op. cit., p.33.

⁵³ Ibidem, pp.30-32.

⁵⁴ Ibidem, pp.30-31.

projeto dominante amansador de corpos, disciplinador de condutas e aniquilador de saberes.⁵⁵

Gishiki

O *Projeto kabuki do nordeste (Tohoku kabuki keikaku)* foi uma pesquisa de longo prazo que Hijikata desenvolveu de 1972 até sua morte em 1986. Originou-se a partir da série *27 noites para quatro estações*, um trabalho que resgatou aspectos do início do movimento – obscuridade, decadência, erotismo, resistência política –, e reafirmou o bairro de Shinjuku como o local de nascimento da contracultura japonesa, repleto de correspondências com as áreas onde os atores de kabuki eram lançados.⁵⁶

A pesquisadora Sara Jansen, em seu artigo *Retornos e repetições: a prática coreográfica de Hijikata Tatsumi como gesto crítico de temporalização*,⁵⁷ argumenta que um dos objetivos do projeto era criticar o modo superficial como a região nordeste do Japão – tohoku em japonês significa literalmente *nordeste* – estava sendo vista e espetacularizada, pontuando que a exploração da cultura indígena pelos movimentos artísticos e sociais da época causavam a vulgarização e desintegração dessa.

A palavra *kabuki* no título do projeto não aludia à elaboração de um processo criativo inspirado integralmente nesta arte cênica, nem em como essa era executada no Nordeste:

⁵⁵ SIMAS; RUFINO, 2019, p.68.

⁵⁶ “[...] a dança é composta por três solos de Hijikata, danças coletivas e duos de outros dançarinos. Na dança de Hijikata, a postura das costas curvadas e as pernas dobradas são dominantes. A coreografia para os outros dançarinos adota o mesmo princípio. Para a música, encontramos cantos folclóricos de músicos cegos (goze) acompanhados do shamisen ou de Gidayū, mas também uma parte de valsa de Johann Strauss e um ‘Baillero’ (canto de pastores de Haute-Auvergne). Na própria dança, os gestos ocidentais estão pouco presentes e desenvolvem-se os movimentos descontínuos angulosos do corpo curvado. Sobretudo na segunda parte do solo “Baillero”, Hijikata dança, agacha e alonga. O corpo se afunda e flutua e os membros tremem. É um corpo ossudo, vestido de camadas de algodão, que dança lentamente os últimos sobressaltos de uma vida esgotada em vias de se desvanecer. Sobressaltos que parecem daquele recém-nascido. Esta dança vaga pelos seus limites, entre a gênese e o fim da vida. | Há uma cena para um grupo de dançarinos que aparecem apenas de perfil, os braços estendidos para frente, em uma postura que evoca L'Après-midi d'un faune, de Nijinsky. Mas também há movimentos de galinhas que são frequentemente citados por Hijikata como uma lembrança da infância. A maior parte dos movimentos são determinados como aqueles das marionetes, excluindo os gestos que são naturais e orgânicos. As músicas ocidentais e japonesas se alternam com sons eletrônicos da composição de Satō Yasukazu (Yas Kaz), que são agenciados de uma tal maneira que a continuidade orgânica se rompe. Enquanto essa obra exprime uma espécie de “retorno” à terra de Tohoku e pesquisa o mundo da infância, a composição é cheia de falhas e descontinuidades que são, sem dúvida, essenciais para a obra. Ele deixa de ser vanguardista e orgiástico, alimentando características de obra contemporânea”. UNO, 2018, pp.204-205.

⁵⁷ JANSEN apud BAIRD; CANDELARIO, op. cit.

Hijikata nasceu na pobre Akita, possivelmente a cidade não tinha condições para receber muitas apresentações, nem para ter trupes e escolas de kabuki próprias. Assim denominou seu trabalho devido as derivações da palavra vindas dos verbos *kabuku* (ser fora do comum, bizarro) e *katamuku* (inclinação): *kabuki* como verbo cuja ação é perverter, subverter. Hijikata virou do avesso a imagem romantizada e clichê do Japão rural, apresentando a fome, o frio, a morte, a solidão e a miséria em que cresceu: “uma estratégia para desafiar e perturbar a situação atual da arte, da política e do cotidiano”, gerando mal-estar e tensionando o modo como muitos artistas estavam se baseando nas tradições japonesas, inclinando as percepções e reflexões para outras direções.⁵⁸

Olhando para a documentação limitada das peças, Hijikata parece fazer experimentos com elementos do kabuki como o *kamae* (posturas), *mie* (poses), transformações/metamorfoses, figurinos coloridos, e maquiagem que imitavam expressões faciais. Entretanto ele também emprega o kabuki como um procedimento de espetacularização de Tohoku. [...] ele realça a teatralidade do ambiente no qual ele cresceu e objetiva, talvez expor a ficção (e as políticas) de Tohoku e do kabuki da época.⁵⁹

Retornando a *27 noites para quatro estações*, Hijikata anunciou esta série coreográfica como um *gishiki*, palavra que significa ritual, mas que alude a eventos noturnos secretos e cerimônias hereges, alusão já feita por Mishima em 1959, quando assistiu *Cores Proibidas*. A palavra também foi utilizada por movimentos de resistência política da época. Um exemplo foi o grupo Dimensão Zero (*Zero Jigen*), que se referia às próprias intervenções urbanas como *gishiki*. Em *27 noites* a associação com o termo também pode estar associada aos temas principais do trabalho: a relação com o tempo cíclico das estações do ano, o ciclo da vida, as noções de morte e memorização.

Em contraste com os acontecimentos e eventos improvisados nos anos de 1960, *27 Noites para Quatro Estações* apresentou um formato expandido de performance: consistia em cinco peças com duas a três horas de duração, cada uma ligada a uma estação específica, realizadas tarde da noite no Teatro de Arte Shinjuku Bunka, um cinema nos fundos de um beco do Kabuki-cho de Tóquio, em 27 noites consecutivas, de 25 de outubro a 20 de novembro de 1972. O evento abordou a passagem do tempo em múltiplos níveis simultaneamente e realizou de fato um número de retornos.⁶⁰

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

O pesquisador de kabuki e crítico Masakatsu Gunji chegou a descrever Hijikata nesta apresentação como um xamã que conjurava fantasmas que retornam do mundo dos mortos; onde o papel dele não era só o de coreógrafo, mas também o de “mágico feiticeiro”. Um dançarino que, passeando entre o nascimento, a morte e o renascimento, era visto fora de si mesmo e fora do tempo.

Em *Uma Dança Tradicional Chamada Morte*, Gunji descreve o solo de Hijikata como uma performance do “êxtase da morte”, uma cerimônia que coloca o público dentro do seu transe e os transporta, e como uma “dança de sangue” e uma “dança macabra”. De acordo com Gunji, que foi bem específico em ressaltar a figura extremamente frágil de Hijikata, essa dança não só convoca os espíritos dos mortos, mas também ressuscita a paisagem rural de Tohoku, o folclore japonês e a cultura indígena. [...] O autor descreve os movimentos de Hijikata como estranhamente familiares e como uma (re)coleção de memórias reprimidas, gestos e posturas que estavam desaparecendo do dia a dia e da memória. [...] O crítico de dança Miyabi Ichikawa, por exemplo, escreveu que Hijikata: “assume a tarefa de... virar as costas à cultura idiota que nós construímos na capital, para logo em seguida recuperar e desenterrar o que estava enterrado no fundo das nossas memórias, que foram injustamente depositadas nas profundezas da história”.⁶¹

As encruzilhadas deste trabalho

Se quisermos *fazer viver* as vozes e memórias de nossa terra assim como fez Hijikata, um dos caminhos possíveis será olhar para as macumbas e os gishikis. Um fato é inegável: manifestações artísticas e manifestações religiosas estão longe de serem a mesma coisa. Mas ao observar as complexas origens do kabuki, do butô e da umbanda, torna-se evidente a necessidade de desenvolver epistemes atentas aos interstícios entre arte, vida e fé. Caso contrário será impossível contemplar o Brasil, uma vez que são raras – quase inexistentes – as manifestações artísticas populares e autóctones que não tenham no cerne de suas concepções vínculos com cosmovisões dos povos que por aqui pisaram e ainda pisam.

No Japão não é diferente: mitológicas xintoístas, budistas e hindus entremeiam o caldo cultural a qual diversas manifestações artísticas estão inseridas. Entretanto, apesar de encontrarmos darumas, yôkais e outros encantados em escritos e danças de Hijikata, foram inúmeras as ocasiões em que o artista alegou que dispensava conexões com danças, manifestações e tradições locais, dizendo que o “Ankoku Butô nasceu do rompimento de laços

⁶¹ Ibidem.

com a tradição japonesa, e tornou-se algo autônomo precisamente por não ter se envenenado pela tradição”.⁶²

Hijikata sempre esteve atento à cristalização, ao controle, à estagnação e ao moralismo que podem se esconder naquilo que alguns compreendem como tradição. Todo cuidado era pouco diante das justaposições radicais tão características de seu trabalho. Os tensionamentos, provocações e ambivalências propostas pelo entrecruzamento de tempos, realidades e referências também eram capazes de gerar “deslizes e uma miríade de possíveis interpretações errôneas”.⁶³

Deslizes possíveis de ocorrer em um Brasil que, apesar de ser a terra de todos os saberes anteriormente evocados, também é atravessado por uma série de eventos controversos atrelados a esoterismos que acabam por perpetuar a dimensão mais elaborada do racismo, da eugenia, da LGBT+fobia, da misoginia e da meritocracia: fascismo esotérico, capitalismo místico e neoliberalismo espiritual vendidos pela indústria do bem-estar. Aliás, o esoterismo está a prejudicar o *butô* na América Latina desde o primeiro momento em que seu nome foi ouvido por aqui.

O intento desta tese é justamente não permitir que a cegueira oriunda do veneno da tradição impeça que tornarmo-nos macumbeiros pouquíssimos religiosos e/ou dançarinos assentados na imanência. Para que isso seja possível, proponho desde o início ([Parte 1: Giros acadêmicos e giras poéticas](#)) a aliança destes seres, saberes e fazeres marginais, pois é a partir da alteridade, do encontro com a diferença, que criações e subjetividades se potencializam.

A segunda proposição infere sobre a necessidade de alterar as perspectivas sobre aquilo que ficou conhecido como *notações* de Tatsumi Hijikata ([Parte 2: Cartografias](#)), pela convicção de que novos modos cartográficos e seus entendimentos outros sobre escritas e leituras de mundo serão capazes de possibilitar justamente o porvir *deste* mundo. É o modo de cartografar de Hijikata que possibilita a defesa do *butô* como operador de criação poroso às singularidades, praticado nesta tese pelo encontro de seu projeto com as macumbas.

⁶² HIJIKATA apud JANSEN, op. cit.

⁶³ Ibidem.

Além das cartografias de Hijikata, também são apresentadas as cartografias do projeto *Encanteria*, intervenção urbana criada pelo Núcleo em 2022 que, dentre os trabalhos da companhia, mais se conecta com a temática desta tese, uma vez que foi elaborado contemporaneamente a ela. Atenção: o interesse não é oferecer uma exemplificação explicativa, mas estimular o leitor a encontrar seus próprios movimentos criativos e estratégias. Não é um decalque, mas um banquete, sirva-se à vontade.

A [Parte 3: Axés e ebós da dança butô](#) é constituída de cinco ensaios elaborados a partir do encruzilhar de (po)éticas e políticas do butô e das macumbas. Seus principais tópicos já se revelam nos títulos dos capítulos: [A morte, os mortos e o morrer](#), [O alimento](#), [O reino da doença](#), [A criança](#), [São Sebastião e as flechadas da AIDS](#). São textos que navegam pelas perspectivas de Hijikata e Ôno, assim como por cosmopercepções africanas, indígenas, brasileiras. Visões que se potencializam mutuamente a partir do encontro. Encontro que nutre os fazeres políticos, artísticos e pedagógicos do Núcleo.

Giros & Giras, Cartografias, Mortos, Alimentos, Debilidade & Saúde, Devir-Criança e São Sebastião são as sete encruzilhadas onde arrio o butô. Um modo de apresentar as frentes deste trabalho como também de homenagear o Caboclo das Sete Encruzilhadas, a quem é atribuído o mito de fundação da umbanda, religião onde nasci e fui criado. Ao ter seu nome questionado, o caboclo respondeu que assim era chamado pois não haveria mais caminhos fechados para ele e seus filhos. A partir desta narrativa questionei quais seriam as sete encruzilhadas nas quais arriar o butô poderia constituir uma abertura de caminhos.

PARTE II:

CARTOGRAFIAS

Intencionalmente, esta é a parte que menos traz *costuras* entre o projeto de Hijikata e os saberes e fazeres das macumbas. Como há pouco material sobre o *Butô-Fu* em português, considere relevante gerar ao leitor interessado uma escrita extensa acerca dos processos que Hijikata elaborou e que de certo modo estão se perdendo.

De certo modo, pois apesar do extenso trabalho para a preservação dos cadernos de Hijikata, há dificuldades em compreender o que levou o dançarino a desenvolver esse procedimento criativo e quais eram suas intenções com tal material. A razão dessa dificuldade é a incapacidade de alguns desenvolverem pesquisas a partir de epistemologias não senhoreadas por uma lógica capitalista ou pela antiquada noção de ensino da dança alicerçada em matrizes de movimento.

Dediquei-me a escrever ao menos esta parte exclusivamente sobre as *a-notações* de Tatsumi Hijikata justamente para desatar alguns nós que comumente impedem o malandro japonês de firmar o ponto e correr a gira.

Antes de iniciar a discussão, contemplemos algumas imagens destes cadernos presentes no livro *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: an innovational method for butoh creation* de Takashi Morishita¹.

¹ MORISHITA, Takashi. **Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: an innovational method for butoh creation**. Tokyo: Keio University Art Center, 2015.

1. A-NOTAÇÕES: OS CADERNOS DE TATSUMI HIJIKATA

A-Notações: os cadernos de Tatsumi Hijikata



1. Capa do caderno *Meteoro*.
Fonte: MORISHITA, 2015.

2. Capa do caderno
Avalanche de Doce.
Fonte: MORISHITA, 2015.

3. Capa do caderno *Nervo*.
Fonte: MORISHITA, 2015.

4. Capa do caderno
Muro de pedra.
Fonte: MORISHITA, 2015.

5. Capa do caderno
Pássaro Navega.
Fonte: MORISHITA, 2015.

6. Capa do caderno *Figuras
pintadas por Picasso*.
Fonte: MORISHITA, 2015.



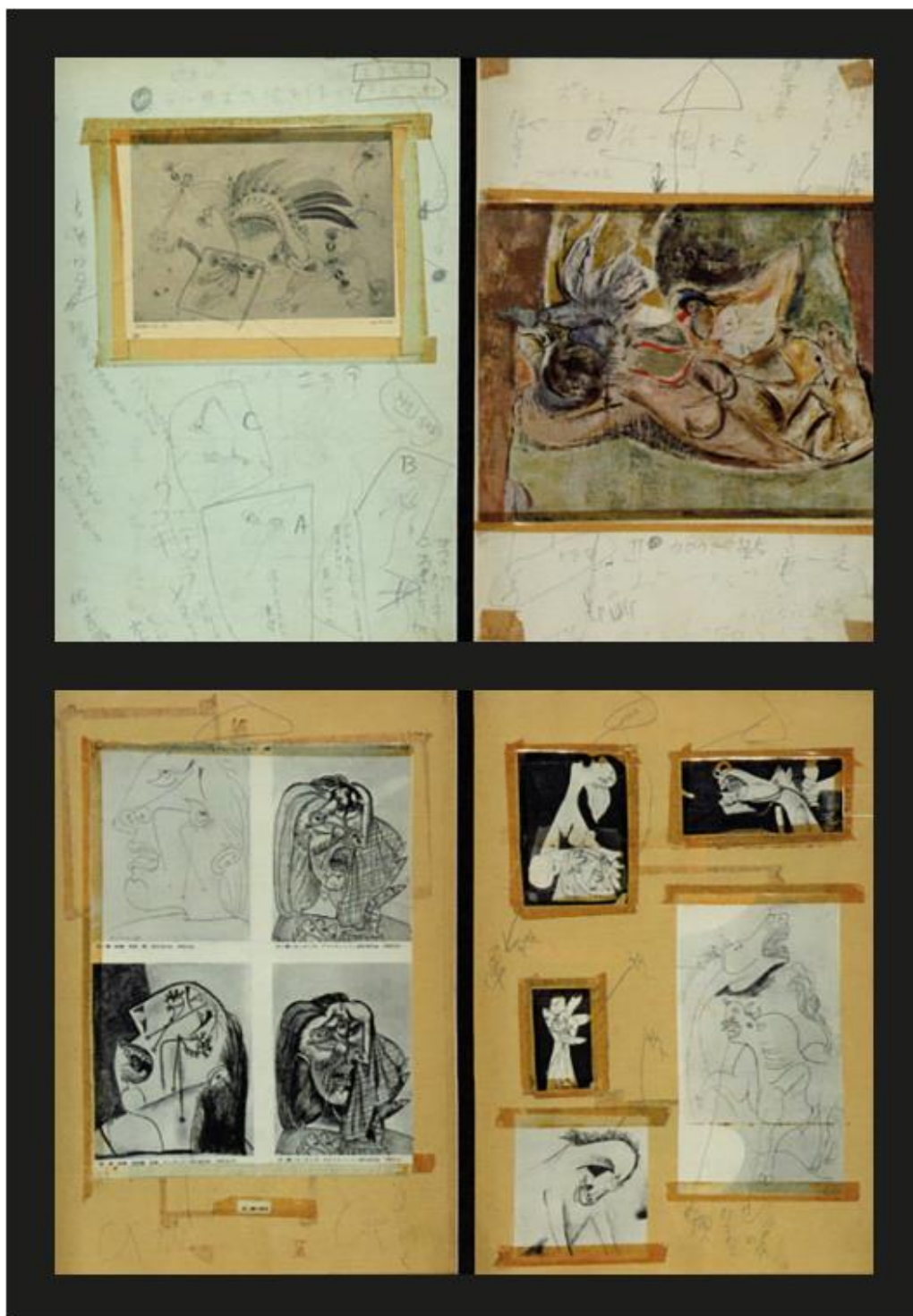
Acima, páginas do caderno *Avalanche de doce*. | Fonte: MORISHITA, 2015.
 Abaixo, página do caderno *Muro de pedra* e do caderno *Flor*. | Fonte: MORISHITA, 2015.



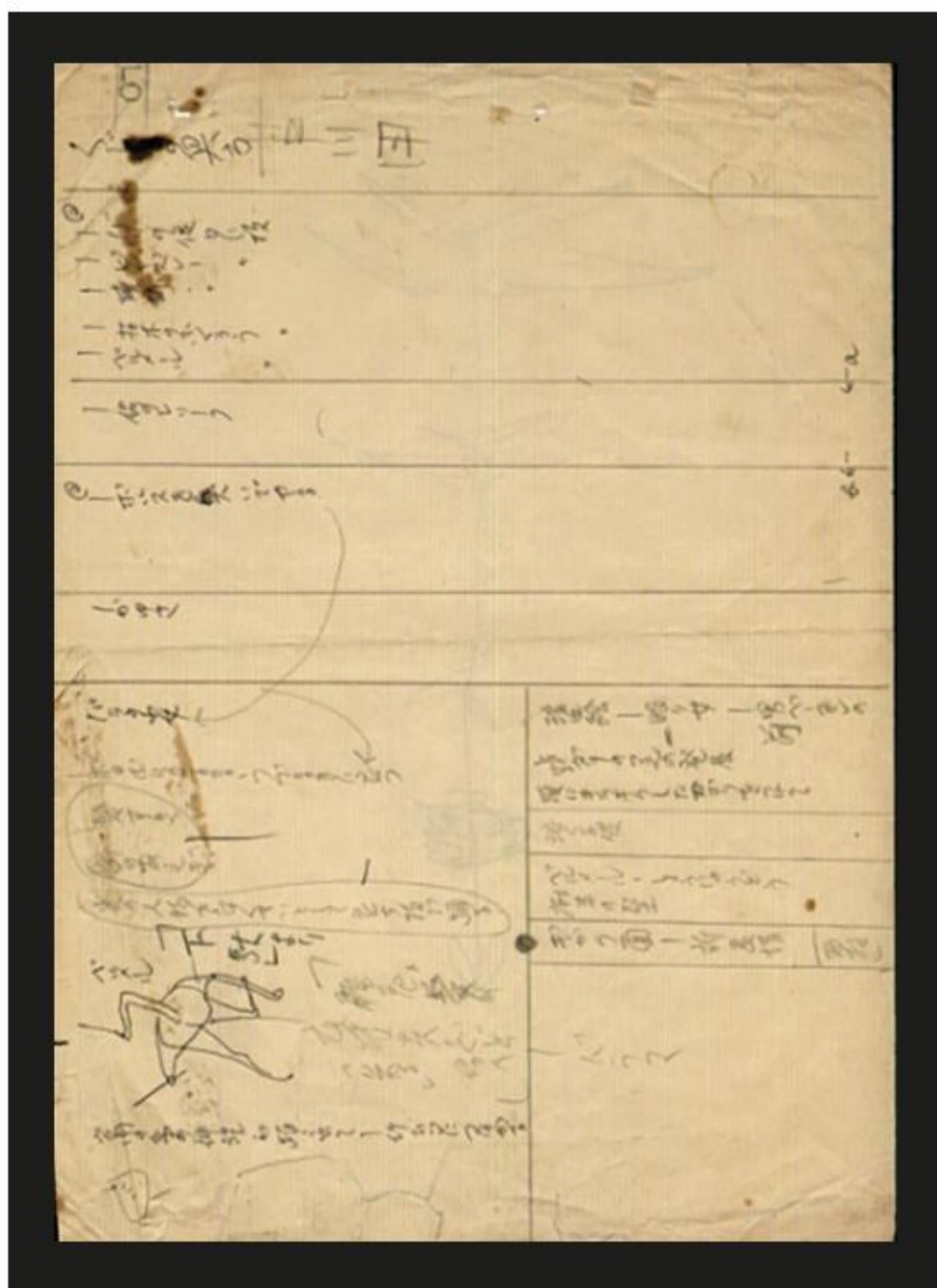
Acima, páginas do caderno *Passaro Narceja*. | Fonte: MORISHITA, 2015.
 Abaixo, páginas do caderno *Nervo*. | Fonte: MORISHITA, 2015.



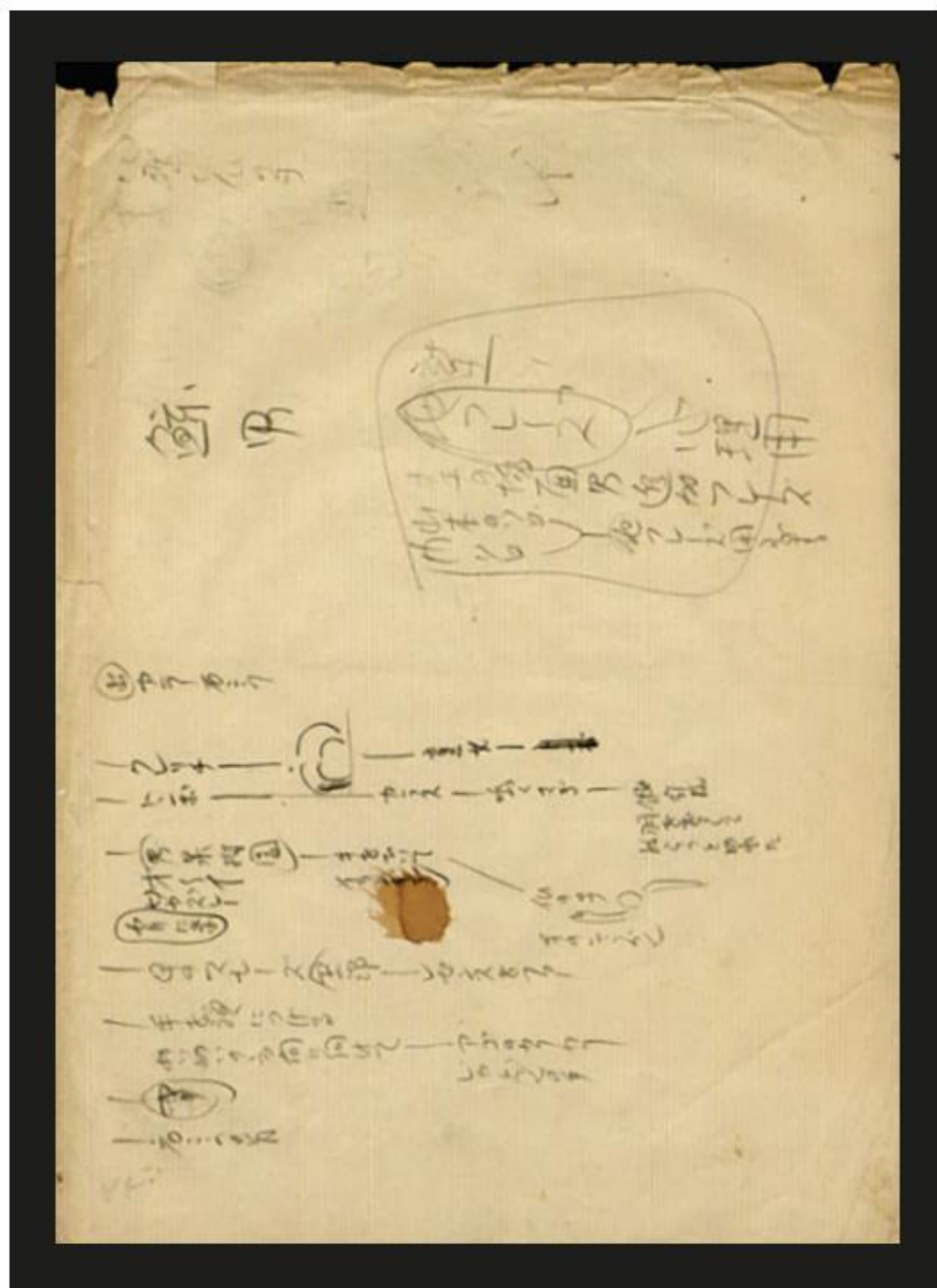
Acima, página do caderno *Muro de Pedra* e do caderno *Meteor*. | Fonte: MORISHITA, 2015.
 Abaixo, página do caderno *Material 2 Fautrier* e do caderno *Pedinte, Hanako Matière*. | Fonte: MORISHITA, 2015.



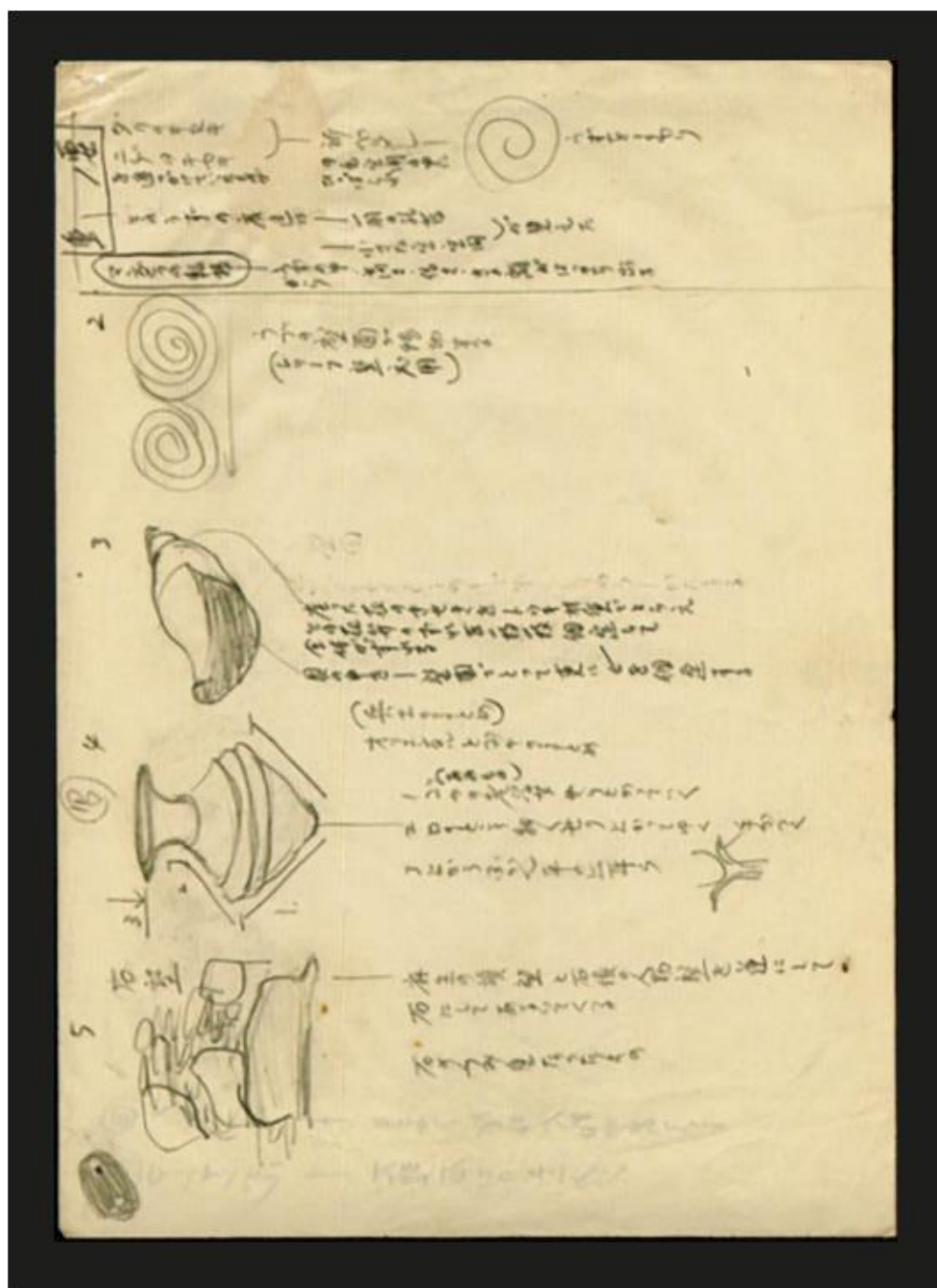
Acima, página do caderno *Azul* e do caderno *Livro dos Humanos*. | Fonte: MORISHITA, 2015.
 Abaixo, páginas do caderno *Figuras pintadas por Picasso*. | Fonte: MORISHITA, 2015.



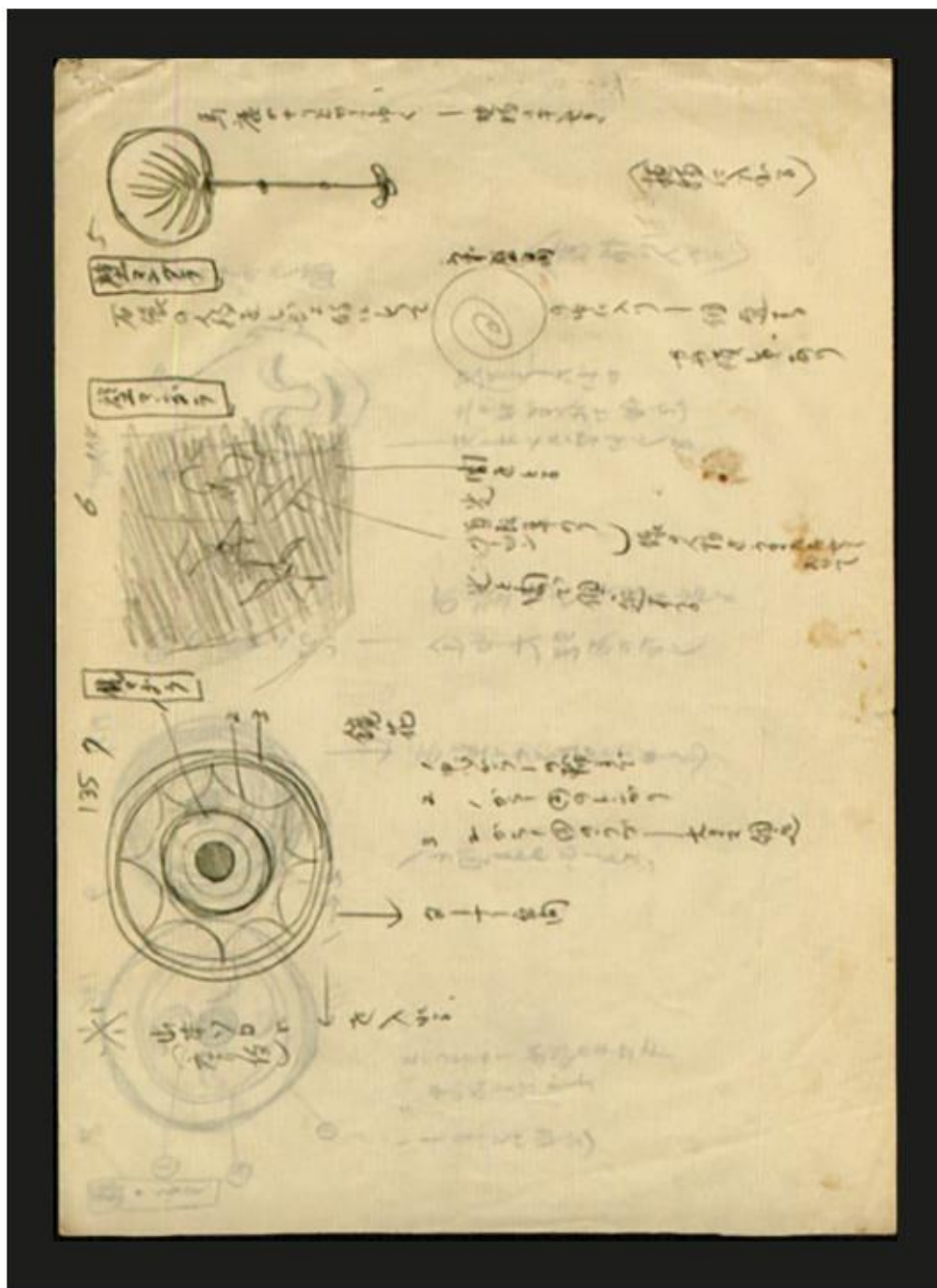
Páginas do caderno *Senhora na corda da baleia*, trabalho de Hijikata em 1976. | Fonte: MORISHITA, 2015.



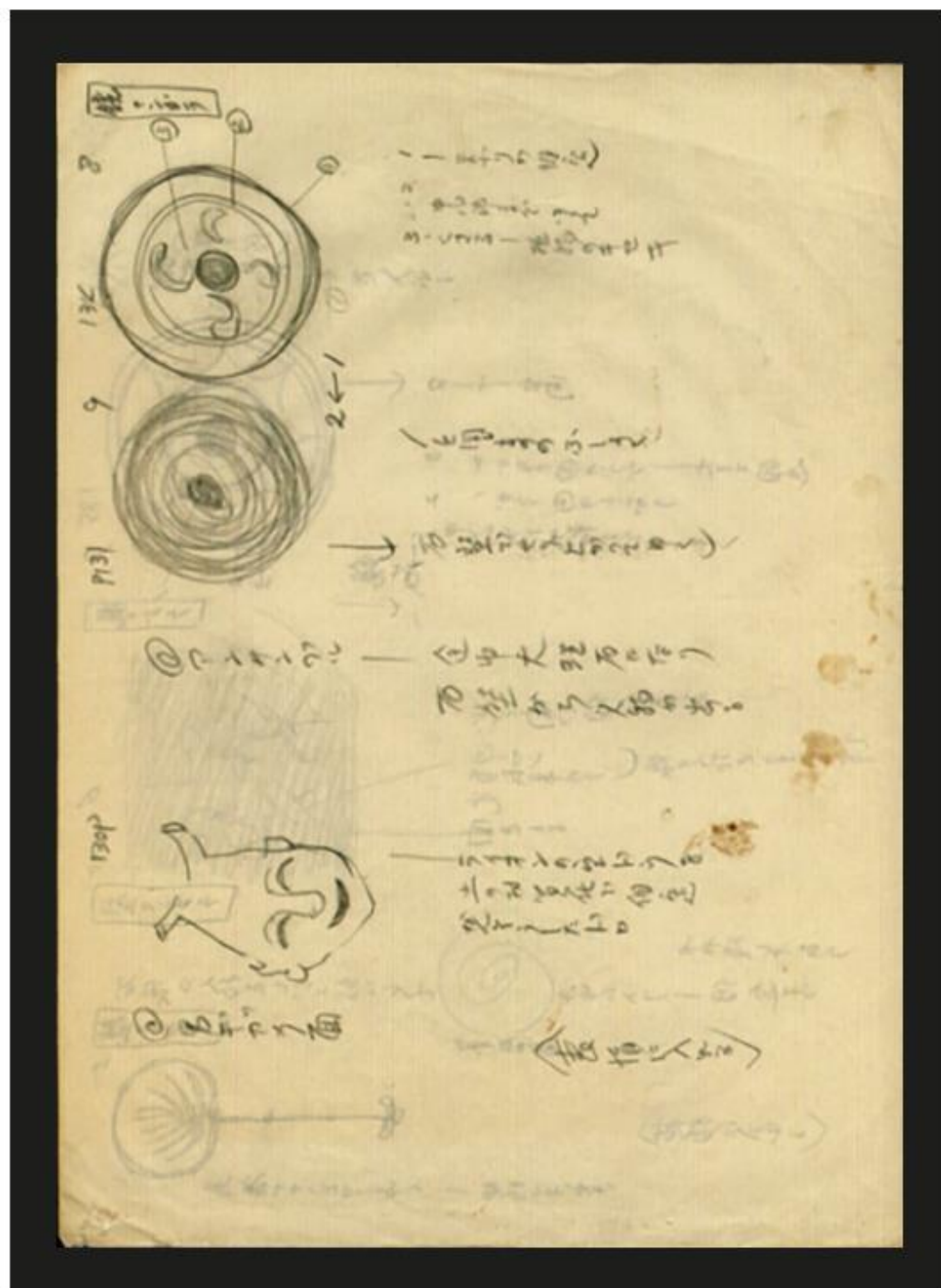
Páginas do caderno *Senhora na corda da baleia*, trabalho de Hijikata em 1976. | Fonte: MORISHITA, 2015.



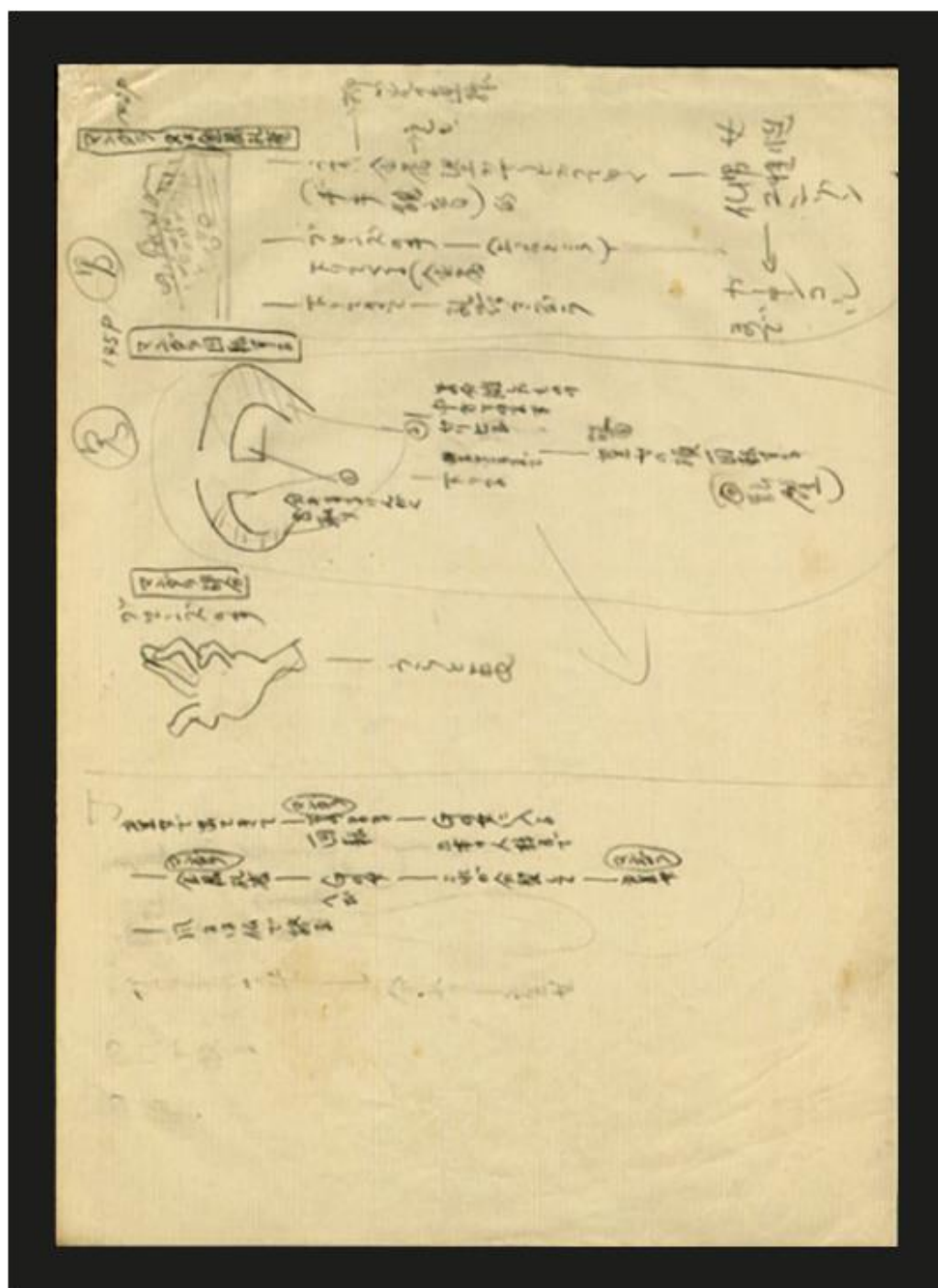
Páginas do caderno *Senhora na corda da baleia*, trabalho de Hijikata em 1976. | Fonte: MORISHITA, 2015.



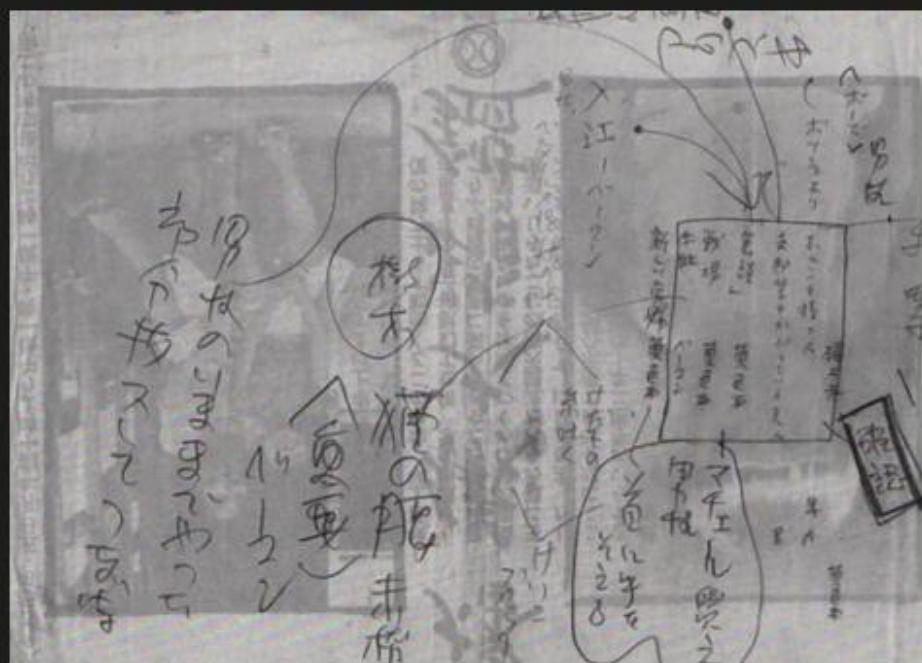
Páginas do caderno *Senhora na corda da baleia*, trabalho de Hijikata em 1976. | Fonte: MORISHITA, 2015.



Páginas do caderno *Senhora na corda da baleia*, trabalho de Hijikata em 1976. | Fonte: MORISHITA, 2015.



Páginas do caderno *Senhora na corda da baleia*, trabalho de Hijikata em 1976. | Fonte: MORISHITA, 2015.



Acima, páginas do caderno *Avalanche de doce*. | Fonte: MORISHITA, 2015.

Abaixo, anotações escritas a mão por Tatsumi Hijikata. | Fonte: MORISHITA, 2015.

1. A-NOTAÇÕES: OS CADERNOS DE TATSUMI HIJIKATA

No início dos anos 1970, Tatsumi Hijikata já havia consolidado seu percurso artístico e muitos jovens visitavam seu reduto artístico, o Estúdio Amianto, com o intuito de se tornarem dançarinos de butô, admirados pelas criações de Hijikata e pelo seu entendimento acerca do mundo, do corpo e da dança. Em 1974, um ano após organizar, dirigir, coreografar e dançar *27 Noites Para Quatro Estações*, Hijikata deixou os palcos, fundou a Cia. Pêssegos Brancos (Hakutôbô) e dedicou-se exclusivamente às atividades de coreógrafo. Também permaneceu escrevendo. Coreografar e escrever foram tarefas que exercitou até o fim de sua vida.

Mesmo dedicando-se ao aprimoramento das bases filosóficas de sua dança ano após ano, público e crítica começaram a identificar e cristalizar uma imagem ao butô, enfraquecendo parte de questões iniciais do projeto. Embora referências a coreografias, eventos e manifestos de butô terem sido divulgadas no Ocidente desde esta época, foi a partir de 1998 com a fundação do Arquivo Tatsumi Hijikata no Centro de Artes da Universidade Keio, que fotografias e filmes circularam com mais intensidade, inspirando artistas no mundo todo. Tal divulgação gerou uma série de experiências, quase sempre voltadas à mimese de modelos estéticos exotizados.

Entretanto, o arquivo também possibilitou o acesso a uma das fontes capaz de proporcionar experiências para além desses clichês e auxiliar na elaboração de potentes criações: são as notas de Tatsumi Hijikata. A universidade possibilitou acesso aos álbuns e cadernos – preenchidos de colagens, pinturas, desenhos, poemas e escritos – confeccionados pelo dançarino como também por seus alunos.

Takashi Morishita, coordenador do acervo na época, dividiu os cadernos em duas categorias, uma primeira constituída das anotações de Hijikata encontradas em seu estúdio, onde é possível ter um vislumbre de seus procedimentos de criação, a partir do contato com os elementos que inspiraram suas concepções, como também pela observação do modo como o dançarino organizava tais materiais, tecendo dramaturgias e cartografando movimentos; já a segunda categoria são as notas dos alunos e dançarinos de Hijikata, seus registros particulares

de palavras, imagens e instruções passadas por ele acerca de movimentos, poéticas, sequências e posicionamentos propostos em aulas, ensaios e apresentações.²

O estudo deste material foi iniciado pela dançarina e professora Kayo Mikami, que desde os anos 1990 têm investigado as visões e técnicas de Tatsumi Hijikata³, e pelo dançarino Yukio Waguri, que em 1998 lançou a obra *Butoh-Kaden*, um CD-ROM onde apresentou suas transcrições oriundas dos anos vividos como aprendiz de Hijikata.⁴ *Kaden* significa *tradição*, mas no sentido de algo mais familiar, um segredo passado de pai para filho, uma tradição em contexto íntimo. Suas experiências – com as respectivas explicações e interpretações sobre o tema – apresentadas neste formato, tornaram-se acessíveis em nível global.⁵

O Arquivo Tatsumi Hijikata contém, além dos materiais publicados por Mikami e Waguri, três cadernos de Koichi Tamano, dezessete cadernos de Saga Kobayashi e um caderno de Moe Yamamoto, como também os estudos realizados por Takashi Morishita. Assim, tornou-se amplamente conhecido que cada um dos alunos de Hijikata possuía suas próprias notações.

Estas notas são uma coleção de inúmeras palavras e imagens que Hijikata agenciou a seus alunos durante as práticas, muito provavelmente ao ver como este método cartográfico contribuía com suas composições. Parte deste material não foi compilado por Hijikata, são

² Segundo Morishita (op. cit.), o Arquivo Tatsumi Hijikata tirou fotos de todas as páginas dos 14 álbuns de recortes de Hijikata, processou-as em imagens coloridas digitais e as disponibilizou ao público. O material que Hijikata pode ter criado tanto para seus próprios trabalhos cênicos como aqueles que podem ter servido para as aulas, se misturam. Os álbuns de recortes encontrados no estúdio foram impressos em preto e branco e publicados em *Collected Works of Hijikata Tatsumi* (Kawade Shobo Shinsha, 1998). É possível um acesso limitado às imagens coloridas destas fotos e materiais pelo acervo digital do Arquivo Tatsumi Hijikata, pelo site da [Coleção Online KUAC](#) do Centro de Artes da Universidade Keio. Acesso em 15/03/2023.

³ Mikami publicou os livros *Tatsumi Hijikata: A Study on Butō Techniques* (Ochanomizu University, 1991); *The Body as a Vessel: An Approach to Hijikata Tatsumi's Ankoku Butō* (ANZ-DO, 1993); e sua tese de doutorado *Tatsumi Hijikata: An Analysis of Ankoku Butō Techniques* (Ochanomizu University, 1997).

⁴ WAGURI, Yukio. **Butoh-Kaden**. Tóquio: Justsystem, 1998. Livro didático e CD-ROOM, cor, bilíngue (japonês/inglês).

⁵ É válido também citar que “com o fortalecimento das redes sociais e a disponibilização de inúmeras imagens e fragmentos de filmes nas redes, ocorreu uma disseminação do butô que tem trilhado outro caminho, onde proliferam alguns equívocos que já eram disseminados presencialmente, como o exotismo (decalque de gestos, figurinos e expressões), a transformação da família Ōno em guru (butô messiânico e transcendental) e assim por diante. Curiosamente, isto ocorre com dançarinos ocidentais e também com japoneses que decidiram morar no Ocidente e criaram a suas próprias versões de butô, muitas vezes bastante distantes dos propósitos iniciais pesquisados por Hijikata e Ōno” (GREINER, 2017, p.117).

anotações que os alunos realizaram a partir de falas, movimentações e imagens evocadas pelo coreógrafo:

No Estúdio Amianto, os alunos eram obrigados a carregar um caderno ao assistir às sessões de prática e registrar o que Hijikata Tatsumi disse ou explicou a eles, e suas palavras de instrução. Além das palavras de Hijikata, os alunos escreveram sobre as imagens que Hijikata lhes mostrou, qualquer coisa que notaram durante as sessões e muito mais. Embora a maneira de fazer anotações dependesse de cada aluno, Hijikata às vezes verificava seus cadernos e os aconselhava sobre como fazer anotações melhores ou recebia ordens de modificá-los. Em qualquer caso, nada começou sem um caderno. Independentemente de terem sido escritas durante as sessões de prática ou adicionadas posteriormente, as palavras de Hijikata Tatsumi ao instruir, prescrever ou facilitar os movimentos dos dançarinos foram registradas.⁶

Foi este material que passou a ser genericamente denominado como *Butô-Fu* por artistas e pesquisadores interessados no tema. Apesar de *Fu* (言) **em japonês** significar literalmente *notação*, as palavras nos cadernos não pretendiam representar os movimentos de forma sistemática ou cristalizada, muito menos codificavam os movimentos físicos por sinais ou diagramas para que outros pudessem reproduzi-los. Morishita aponta que, apesar de ter se popularizado o termo *Butô-Fu*, “não se pode dizer com propriedade que a Notação Butô é literalmente notação, uma vez que não é um sistema de codificação fixo e replicável. Além disso, Hijikata não estabeleceu a *Notação Butô* como uma teoria”.⁷ Notações e partituras comumente apresentam desenhos para descrever os movimentos físicos ou mostram as mudanças destes movimentos no tempo ou no espaço. Quase nada é mostrado nestes cadernos sobre movimentos corporais, correlações entre movimentos e tempo ou relações entre o corpo e o espaço.

Além disso, Morishita relata que nos dois anos em que Moe Yamamoto passou no estúdio, Yukio Waguri também esteve por lá. Ao comparar especificamente as notações descritivas de movimentos dos dançarinos – cerca de trezentos movimentos de Yamamoto e mais de mil movimentos de Waguri – são apenas algumas dezenas de nomes de movimentos comuns a ambos⁸. Um mal compartilhou os movimentos que foram propostos ao outro. Hijikata

⁶ MORISHITA, op. cit., p.51.

⁷ Ibidem, pp.26-27.

⁸ Exemplos de nomes de movimentos comuns a ambos: Redon, Caminhos de Dali, Pescoço de Cavalos, Corvo, Lady Beardsley, Fautrier, Espaço do Salgueiro, Rosto na Floresta, Dissecção de Pássaro, Desfile Noturno dos Cem Demônios (Hyakki Yagyô), Dentes de Romã, Cortesã. Estas palavras-movimento presentes nas notações de ambos os dançarinos dão pistas de seu imaginário (Ibidem, p.57).

acabava por criar quase todos os movimentos que cada artista dançava nas obras. Sendo assim, surge também o seguinte questionamento: aquilo que fora notado por Waguri a partir do que Hijikata propôs especificamente a seu corpo em determinado contexto, deve ser replicado? E, quando compartilhados, contribuem de fato para pesquisas e criações futuras?

Embora Hijikata tenha desenvolvido elaborados procedimentos de criação, nunca foi seu intuito criar um sistema fixo ou apresentar seus cadernos enquanto método de catalogação de movimentos. Esta estruturação surgiu após sua morte, quando os alunos de Hijikata publicaram suas próprias anotações. Esses cadernos eram um modo dos alunos recapitularem as palavras e imagens que Hijikata evocava minuciosamente com o intuito de estimular os sentidos, as percepções, o intelecto, os nervos: despertando o movimento.

(Po)éticas

Suas palavras são poéticas e metafóricas. No entanto, elas não devem ser consideradas arbitrárias nem abstratas. Como disse o poeta surrealista Shuzo Takiguchi: “Poesia não é crença. Não é lógica. É ação”.⁹ A partir da pesquisa de George Lakoff e Mark Johnson, Greiner comenta: “a metáfora não é apenas figura de linguagem, mas pode ser reconhecida como operador primário da cognição, acionada pelo sistema sensório-motor”.¹⁰

Por essa via cognitiva, Hijikata possibilitou a transformação, subversão e metamorfose do corpo. Para ele, cada uma daquelas palavras – assim como as imagens – eram necessárias para a mobilização. Cada movimento pesava minuciosamente o caráter gráfico, rítmico, sonoro, vibracional, pictórico, sígnico e sensório desses corpos-palavra, corpos-som, corpos-desenho etc. que potencializavam a criação dos movimentos, posteriormente conectados uns aos outros e sequenciados, resultando na composição de cenas e coreografias que formavam as obras.

Os escritos de Hijikata eram metáforas poéticas, cheias de ocultação e distorções, raramente desenvolvidas de forma lógica. Nas artes cênicas clássicas, nenhuma teoria do drama foi construída como na arte teatral moderna e atual. Em vez disso, havia *geidan*: palestras de mestres sobre suas artes. O estilo e o conteúdo dos escritos de

⁹ TAKIGUCHI apud GREINER, 2017, p.114.

¹⁰ GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão** e suas diásporas cognitivas. São Paulo: n-1 edições, 2015, p.28.

Hijikata, devido à sua falta de desejo de teorizar o Butō, estão mais próximos do *geidan*.¹¹

Até o século XIX, os japoneses não demonstraram nenhum interesse em construir uma teoria estética. A percepção da vida lhes parecia mais que suficiente. É só a partir da presença dos orientalistas acadêmicos que surgem as primeiras tentativas de sistematização conceitual, elaboradas por críticos e pesquisadores de arte e, mais tarde, por alguns escritores e tradutores.¹²

O que pode ser encarado enquanto estrutura de seu trabalho são suas (po)éticas, isto é, a profunda reflexão que Hijikata desenvolveu a respeito do corpo, da dança e da existência que, para Kuniichi Uno, seria “uma espécie de pensamento fundamental, que diz respeito a tudo, como uma ética ou uma arte de vida”.¹³

Nario Goda comentou que a sensibilidade de Hijikata “revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia [...] ou de uma epistemologia”.¹⁴ O estudioso de nō Kazuo Nagao assistiu a uma série de aulas abertas de Hijikata e ficou surpreso ao observar o denso conteúdo explorado nos encontros e o consequente impacto psíquico e físico na vida e no trabalho dos dançarinos. Diante uma forma de expressão artística que ultrapassava um entendimento tecnicista da dança, não encontrou melhores palavras e arriscou dizer: “As técnicas de butō são *sui generis*”,¹⁵ isto é, sem semelhança com nenhum outro, único no seu gênero, original, peculiar, singular.

Também é possível observar certo sincronismo com os *koan*, narrativas, diálogos, questões ou afirmações do budismo zen que abarcam dimensões da existência inacessíveis à razão.

Outro elemento importante que atravessa muitas das artes tradicionais japonesas, mesmo que muitas vezes de modo sutil ou indireto, é a influência da filosofia zen-budista. Mesmo que essa se encontre, de maneira difusa, praticamente incorporada a um estrato profundo da cultura japonesa, é interessante observar que também a vanguarda artística do final dos anos de 1950, relendo-a, utiliza alguns de seus princípios em suas intervenções e proposições. A cultura japonesa é também permeada pela filosofia asiática da unidade de corpo e alma e por uma tradição de

¹¹ MORISHITA, op. cit., p.8.

¹² GREINER, 2017, p.49.

¹³ UNO, 2018, p.105.

¹⁴ GODA apud KLEIN, Susan Blakely. **Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness**. Ithaca: Cornell University East Asia Programa, 1988.

¹⁵ NAGAO apud MORISHITA, op. cit., p.25

artes essencialmente irracionais, como, por exemplo, os *koan* zens, isto é, os paradoxos poético-simbólicos improvisados, descritos pelo historiador Toru Haga como “descargas de uma energia intensa que poderia perfurar imediatamente e iluminar repentinamente a escuridão de nossas mentes confusas” (apud Klein, 1988, p. 67). Nesse sentido, também a dança Butô pode ter tocado e assumido a releitura de alguns conceitos que fazem parte do universo Zen, desprovido obviamente de qualquer dimensão religiosa. Contudo, sobrepor a dança Butô à filosofia Zen pode ser um movimento superficial e equivocado se não feito com as devidas distâncias. Conceitos como a “desconstrução do ego”, a morte, a energia e a ligação entre os seres, a concepção da materialidade do corpo e do universo são alguns exemplos de elementos que fazem parte de ambos os universos semânticos apresentando, contudo, particularidades muito específicas e praticamente distintas no que se refere às suas metodologias e práticas.¹⁶

Hijikata nunca tentou explicar teoricamente seu fazer artístico. Morishita relata que ele mal falava com estranhos sobre seus procedimentos, permanecendo em silêncio sobre assuntos como técnicas de criação de dança, métodos de coreografia ou como conduzir sessões de prática.¹⁷ Para dar corpo a este pensamento sensível, Hijikata desenvolveu uma prática (po)ética.

Sismógrafos e estetoscópios: medir e mapear a partir dos nervos

Hijikata criou um método de criação intertextual em arte que consiste numa concepção multimídia singular que parte da justaposição de inúmeros elementos. Como cada artista e pesquisador se relaciona com este material é uma questão chave. Estes cadernos possibilitam compreender que o projeto de Tatsumi Hijikata é regulado por uma certa lógica e não por determinado conteúdo ou forma. A presente pesquisa tem o interesse de investigar os modos de operação do projeto político-artístico de Hijikata, opondo-se a processos criativos que partem da captura e da replicação de modelos dados a priori.

Quando observamos os métodos artísticos e pedagógicos de Hijikata por este prisma, distanciamo-nos dos velhos modos de transmissão em Dança – a partir de matrizes visuais e instrumentalizações técnico-estéticas – e abrimos campo para gerar saberes e fazeres a partir de uma aprendizagem implicada no que de fato é o Butô-Fu: um modo privilegiado de mapear os fluxos de sensações e ações do corpo a partir da confecção de cadernos de colagem compostos por desenhos, pinturas, gravuras, fotos e poemas. Utilizando referências da literatura e das artes

¹⁶ PERETTA, op. cit., pp.25-26.

¹⁷ MORISHITA, op. cit., p.24.

visuais, este sistema cartográfico contribui na expansão das percepções do corpo e do movimento por caminhos transpassados pelas palavras, sonoridades, cadências, cores, traços, texturas etc., por tudo aquilo que seja capaz de produzir blocos de sensações e fazer corpo com o corpo do dançarino.

O botão é aqui estudado como uma concepção com habilidade cognitiva que disponibiliza o corpo a testar diferentes estados e percepções. Christine Greiner em seu livro *Botão: pensamento em evolução* investiga-o “como um modo de perceber e mapear estados de ser vivo”, “uma elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações”¹⁸ tecida e organizada pela NaturezaCultura, concepção apresentada por Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue* que conecta em uma única palavra esta instância que de fato não se separa.¹⁹ Hijikata compreende que esta NaturezaCultura organizada como uma rede de informações é a própria carne, e para Hijikata a carne nunca é uma substância ou existência evidente, mas o trânsito/fluxo constante e ininterrupto das ações do/no corpo, dos acontecimentos do/no corpo, “suas variações e tremores infinitos”.²⁰

Estes cadernos são uma oportunidade de ver o extenso trabalho de Hijikata em medir o Universo, seu modo de colocar todos os corpos – das palavras, das imagens, de carne – diante o desafio de cartografar estados e fluxos, implicando-se com todo o seu ser nesta tarefa.²¹ A partir de sua Dança das Trevas (*Ankoku Butô*), todo o Cosmo pode ser auscultado em dança: objetos, reinos, humanos, animais, vegetais, minerais, fenômenos da natureza, representações abstratas, matérias orgânicas e inorgânicas, criaturas imaginárias, fantasmas, demônios, tengus, idosas etc. Este dançarino se esforçou para fazer corpo com todos os corpos, e disse: “Não se pode dançar nem mesmo um pássaro no verdadeiro sentido, a menos que concentre todos os seus nervos no Universo...”.²² Para isto, estimulou os sentidos de seus dançarinos, ao invés de fornecer movimentos diretamente para a consciência ou razão desperta desses.

¹⁸ GREINER, Christine. **Botão**: pensamento em Evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.

¹⁹ HARAWAY, Donna Jeanne. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismosocialista no final do séc. XX in: TADEU, T (org.) Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

²⁰ UNO, 2018, p.154.

²¹ Ibidem, pp.41-46.

²² Trecho do texto *Os Segredos Para Perceber o Universo*, publicado no periódico mensal de arte *Geijutsu Seikatsu*. Janeiro, 1978, p.50.

É importante atentar-se a Hijikata dizendo que pediu a seus dançarinos *nervos* e *sentimentos*, ao invés de *consciência*, especialmente quando estamos diante ao Butô-Fu e precisamos deslocar nosso olhar para compreender os agenciamentos que o constitui.²³ Kuniichi Uno em *Artaud – Pensamento e Corpo*²⁴ fala sobre uma semiótica do limite e a poética da força, concepções que parecem auxiliar na compreensão daquilo que projetos como o de Hijikata concebem como linguagem e signo.

O que é o signo? Tudo que chama nossa atenção para algo constitui o signo. O signo nos coloca e às coisas em comunicação. É o ato repetitivo de colocar em comunicação as coisas que produz e determina os signos. Quando assistimos a gênese e ao aprendizado dos signos na linguagem das crianças, notamos imediatamente que eles são uma produção profundamente corporal e desejante, uma vez que, nas crianças, os signos são tudo aquilo que põe em relação seus corpos e os objetos.²⁵

[...] é preciso recolocar os signos em estado de vibração, no limiar em que eles não cessam o vaivém entre a forma e as intensidades, o consciente e o inconsciente, no limiar em que os signos tocam principalmente nessa vibração das forças. Talvez eles já não sejam os signos de alguma coisa [...], eles próprios são corpos que comunicam com outros corpos. O sentido é apenas o do movimento do corpo que é o signo, que também podemos chamar de “sintoma”²⁶. O signo nasce e se lê através do fenômeno do corpo. A linguagem articulada deve ser lida também num movimento corporal e intensivo. Estas são as intensidades originais que forjam os corpos; os movimentos dos corpos produzem os signos e os signos produzem novos corpos.

[...] O problema do sentido não é mais colocado por essa semiótica, visto que os signos não significam nada, não representam nada, mas se apresentam e se comunicam com outros corpos na medida em que eles próprios são corpos, embora esse corpo possa ser estranhamente incorporeal; os signos como ondas diferenciais indeterminadas se revoltam contra a fixação idêntica da linguagem articulada; as forças se deslocam ao oscilarem de um signo a outro. O sentido tem certamente um aspecto incorporeal, superficial em relação à “profundidade” do corpo. Desse ponto de vista, podemos dizer que o sentido é o que se passa como acontecimento no corpo: nesse contexto, o corporal e o incorporeal não param de interferir um no outro, inseparáveis.

Para essa semiótica, o sentido de uma palavra ou de uma frase é muito mais próximo da capacidade de sentir do que da significação ou da representação definida e articulada. As palavras captam as forças e as comunicam em seu movimento, sua vibração; implicadas nessa “comunicação movente”, deve existir o entrecruzamento e a proliferação infinita de corpos e de forças.²⁷

²³ MORISHITA, op. cit., p.43.

²⁴ UNO, Kuniichi. **Artaud – pensamento e corpo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

²⁵ UNO, 2022, p.43.

²⁶ “A biologia teria razão se soubesse que os corpos em si mesmos já são linguagem. Os linguistas teriam razão se soubesse que a linguagem é sempre a dos corpos. Todo um sintoma é uma palavra, mas, antes de tudo, todas as palavras são sintomas”. DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.86.

²⁷ UNO, 2022, pp.47-48

[...] Uma rede de signos se forma nessa poesia do corpo. Já não podemos mais distinguir aqui o que é signo do que é corpo. Um signo é um corpo colocando em estado de comunicação com outros corpos. Um corpo é composto por ondas repletas de signos.²⁸

O corpo-signo é aquele que faz o corpo-carne *fazer corpo* com outros corpos. A linguagem como força que coloca em relação os corpos: “O modo arcaico, mítico, xamânico conhecia bem essa linguagem da força”.²⁹ Linguagem não como representação, mas como ação que coloca em vibração e em constante flutuação as forças, sem aprisionamentos ou cristalizações.

As palavras de Hijikata – que era estimado como escritor tanto quanto dançarino – acolhem algo que não é expresso pelas palavras cotidianas, são como pus: matéria bruta da carne. Hijikata desce dentro do corpo, recolhe traços e fluxos e são estes que o artista reinjeta nas palavras. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”, recorda-nos Deleuze.³⁰

O trabalho da linguagem era muito importante para a sua dança. Não é a linguagem que explica, conta ou poetisa suas inspirações. Hijikata explorava muito a literatura e, principalmente, a poesia. Mas inventou uma linguagem especial para a sua criação. A dança e sua prática verbal eram absolutamente solidárias. Ele tentou desarticular as palavras, como desarticulava e reconstruía o corpo que dança. É isso que ele realizava ao mesmo tempo, inseparavelmente. [...] Se essas são as palavras que controlam o corpo, para redescobri-lo foi necessário lutar contra a força de controle que vem das palavras. Ao tratar as palavras, sinais e traços que ele reinjetou em seu trabalho com o corpo.³¹

É por meio de uma brincadeira, um jogo sógnico, que Hijikata realizou seu hercúleo trabalho de medir incessantemente o cosmo. Ao observar as imagens, escritos e desenhos de seus cadernos, não estamos diante uma sistematização fechada de movimentos, mas de um cartógrafo, e aquilo que Hijikata cartografa são os fluxos e intensidades daquilo que ele ausculta, como se conseguisse colocar um estetoscópio capaz não só de ouvir, mas de tatear,

²⁸ Ibidem, p.88.

²⁹ Ibidem, p.44.

³⁰ DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição), p.19.

³¹ UNO, 2018, pp.49-50.

ver, cheirar e saborear o tutano dos corpos: “um dançarino parece sondar este mundo através da carne e do movimento”.³²

Christine Greiner, em *Fabulações do corpo japonês*, evoca o sismógrafo para detectar os movimentos e suas reverberações.³³ Hijikata propõe colocar uma escada dentro do corpo para que seja possível implicar-se em sua profundidade. Com nossos estetoscópios, sismógrafos e escadas, não paramos de encontrar modos de medir:

Aquilo que ele captava eram figuras da vibração que não mais pertenciam necessariamente ao visível. Era necessário saber *medir* a vibração. [...] O ato de medir parece, aqui, estranhamente elementar. Ele se situa antes de captar a forma ou de compreender o sentido de um objeto. Mas mesmo seu tamanho não cessa de mudar. Aquilo que se mede muda e aquele que mede, por sua vez, também muda de medida. Surge um labirinto de distância sem medida a medir infinitamente. [...] O que medimos e por quê? Sem saber onde nos colocar, estamos sozinhos com nosso próprio corpo, mesmo que este esteja acorrentado a este mundo, invadido por este mundo. Há distâncias em relação às coisas e às pessoas a serem medidas sem parar. A percepção não cessa de extrair um mundo percebido a partir de um universo infinito, de medir as distâncias que são as relações com o mundo. As distâncias não cessam de variar. O mundo é sempre constituído pela profundidade imperceptível, imensurável. A forma e o tamanho são extraídos apenas dessa profundidade invisível, inaudível, imperceptível. “Se descemos à profundidade do próprio corpo...”. Hijikata, ao especular isso, não cessa de medir essa profundidade. Porém, medimos em vão, sem medida, mal captamos o imensurável ao medir. [...] medimos sem parar, sentindo sempre a mudança no tamanho de nosso corpo. A medida também precisa ser medida, mas em vão. Podemos apenas medir a intensidade quando estamos diante de um caos desmedido, imensurável. Não entender, apenas medir. É preciso observar, principalmente, “aquilo que aparece apenas lá onde o visível se desfaz”.³⁴

Não há fronteiras entre aquilo que Hijikata gerou enquanto coreografia, literatura ou desenho. A própria dança foi apenas parte de seu projeto, cujo objetivo era conquistar um corpo infinitamente aberto a tudo. Para Hijikata há coisas mais importantes do que a dança enquanto linguagem, e justamente por saber disso que ele reinventou a dança e redescobriu o corpo. Kuniichi Uno aponta que, para um artista como Hijikata, a arte em si nunca é o objetivo final. Para Morishita, o que Hijikata buscou em seus últimos anos pode ser encarado mais como uma questão de *existência* ao invés de uma questão de *produção*, transpassando o limiar do *fazer artístico*, onde o *butô* passou a existir como busca do sentido do corpo e do viver.³⁵

³² Ibidem, p.226.

³³ GREINER, 2017, p.12

³⁴ UNO, 2018, p.43-46.

³⁵ MORISHITA, op. cit., p.59.

Epistemologia bancária e capitalismo cognitivo

Perde-se muito quando pesquisas reduzem este material ao estatuto de mera partitura coreográfica e coletânea de movimentos, ou que investem em “descriptografar” os “sinais” apresentados por Hijikata. Takashi Morishita informa que o recorte de sua pesquisa apresentada em *Hijikata Tatsumi's Butoh: an innovational method for butoh creation* considera o surgimento do Butô-Fu apenas nos anos 1970, apesar de existirem cadernos confeccionados nos anos 1960. Sua justificativa considera a relação mestre-aluno, uma vez que o aprimoramento e constância da criação deste material ocorreu a partir da necessidade de Hijikata encontrar estratégias de ensinar butô a seus novos aprendizes, jovens interessados em seu trabalho que começaram a procurar seu estúdio ao fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970.

Não deixo de considerar central a relevância do aspecto pedagógico no trabalho criativo de Hijikata. Entretanto, é uma visão limitada compreender este material apenas como método de transmissão de dança,³⁶ como também tendenciosa, uma vez que Morishita realiza esta exclusão por considerar que nos trabalhos dos anos 1960 “nenhuma forma de dança que pudesse ser transmitida poderia ser vista nas apresentações de Hijikata durante esse tempo”.³⁷ Discursos como esse reforçam categoricamente epistemologias da dança que o projeto de Hijikata buscava justamente combater. Morishita prossegue em sua busca por “formas de dança”, “figuras marcantes” e “expressões físicas” dizendo:

[...] embora seja importante notar que as figuras marcantes de dançarinos masculinos neste primeiro período [1960], capturadas pelo fotógrafo Eikoh Hosoe, refletiram o espírito e as expressões físicas do butô de Hijikata, o que pode ser um estilo de butô.³⁸

Este trecho auxilia-nos a ver como o autor não consegue apartar-se dos modos de aferição, criação e transmissão em Dança alicerçados em matrizes visuais, em modelos estéticos, em decalque. Quando se vê o esforço de pesquisadores e museólogos nesta direção, seus próprios termos já denunciam o tipo de episteme que permanece vigorando: “excluir”,³⁹

³⁶ Ibidem, p.18.

³⁷ Continua: “Assim, este período será excluído das discussões neste artigo” (ibidem, p.9).

³⁸ Idem.

³⁹ Idem, p.9.

“coletar materiais” e “criar um banco de dados”⁴⁰, “analisar um método”, “esclarecer sua estrutura” e “decodificar a notação butô”⁴¹ são algumas das ações perpetuadas por projetos que herdaram do Positivismo/Racionalismo o anseio por “iluminar” e “explicar”, somado a um olhar capturado pelo modo de pensar do capitalismo: capturar, catalogar, estruturar, criar banco...

[...] *mapa não é decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para a abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas [...]. Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’. [...] Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas.⁴²

Hijikata teceu sua dança a partir das trevas e nas trevas, com uma profunda intuição da urgência em desestabilizar os sistemas vigentes – seja no campo político ou artístico – e apesar da constância de pesquisas arbóreas, alegra-me a última frase do livro de Morishita: “sempre que me lembro do vestígio de Hijikata, não posso deixar de sentir um profundo embaraço com o quão insuficientes nossa atividade de arquivamento e estudos de reprodução têm sido”.⁴³

Não estamos diante de códigos, mas diante de corpos. Hijikata não estava renomeando ou imitando corpos e fenômenos, mas fazendo-os existir, como também sendo tomado por eles, sendo tomado pela existência, pelos *devires*. A partir destes cadernos é possível aprender com suas inquietações, lógicas e estratégias, não para perseguir o já trilhado, mas para criar novas rotas.

⁴⁰ Ibidem, p.24.

⁴¹ Ibidem, p.42.

⁴² DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.30-32.

⁴³ MORISHITA, op. cit., p.63.

Para isto, o primeiro passo é compreender o Butô-Fu como método cartográfico e processo criativo. Um fino modo de *mapear estados de ser vivo* proposto por Hijikata por meio da dança, da literatura, da poesia, das colagens, das artes visuais etc.: um jogo de revolução através da dança, libertando-se dos sistemas de poderes que sitiam a vida, reiterando toda a densidade, intensidade e potencialidade da existência.⁴⁴

Não há necessidade em insistir que estes registros são obrigatoriamente a estruturação de um novo método de dança ou a criação de técnicas de butô, ao menos não como muitos de seus aprendizes insistiram em vender pelo globo nas últimas décadas. Diante dessa espécie de mapa alquímico transmutador de corpos e existências, é válido observar o esforço de Hijikata em encontrar meios para proporcionar o desenvolvimento artístico, ético e político daqueles que vinham a seu encontro. É reconfortante para muitos de nós, professores, apurar sobre um certo interesse do ladino japonês em zelar pedagogicamente pelos seus... mesmo que de modo pouquíssimo ortodoxo.

O método de composição dos cadernos

Ele tinha o hábito de recortar reproduções de pinturas e de guardá-las em seus cadernos, de seguir traços de um pintor, de perceber e comentar o detalhe da imagem, daquilo que poderia fornecer motivos e materiais para sua dança. Encontravam-se, em sua coleção, pinturas de Kooning, Egon Schiele, Turner, Picasso, Delaunay, Da Vinci, Fujita, de pintores japoneses contemporâneos e, às vezes, ele comentava até pontos vagos e irregulares como nuvens ou a fumaça sobre a superfície de uma cerâmica chinesa ou detalhes de um nu feminino, rasgado e esgarçado entre as cortes fortes de De Kooning. Ao comentá-los, usava descrições como: “fixar para derreter”, “fixar e derreter”, “ligação à superfície”, “há uma abundância de rostos no *dotera* e o movimento que segue uma outra corporificação os agarra”.

É difícil determinar o que todo esse trabalho trouxe para a criação de sua dança. De qualquer maneira, diante dessas imagens e figuras, ele retraçava através de sua própria mão essa gênese da forma e da “errância” do corpo e dos gestos. Ele retraçava através de sua própria mão essa gênese, por isso cortava, cercava, decompunha e recompunha as formas como um exercício singular da dança. É como se tivesse seguido a lição de Da Vinci, segundo a qual nós podemos fazer o exercício da forma ao observarmos as manchas insignificantes sobre uma parede – ao decompor e recompor essas formas, ao descobrir o frágil no sólido e ao descobrir como consolidar aquilo que não passa de fragilidade.⁴⁵

⁴⁴ UNO, 2018, p.191-192.

⁴⁵ UNO, 2018, p.36.

Esse procedimento de criação que Hijikata gerou a partir de um jogo entre o corpo que dança, o corpo das palavras e o corpo das imagens, contava com um vasto número de artistas da Literatura e das Artes Visuais.

No campo da Literatura e da Filosofia é válido citar como essa rede de autores foi criada a partir de suas relações pessoais. O autor dileto de Hijikata era o francês Jean Genet (1910-1986), cuja obra *Diário de Um Ladrão* serviu de inspiração para a criação da obra que ficou conhecida como a inauguração do Ankoku Butô em 1959. Entretanto, o trabalho foi nomeado *Cores Proibidas*, mesmo título do romance de Yukio Mishima. Segundo Kuniichi Uno, Hijikata o fez com o intuito de chamar a atenção do escritor, objetivo que alcançou com sucesso. Seu violento e erótico *Cores Proibidas* colocou em cena a relação homossexual entre um jovem e um idoso como também a morte de uma galinha, chocando os mais conservadores, cativando parte da cena artística mais radical e atraindo a atenção de um seleto grupo de artistas e intelectuais, dentre eles o próprio Mishima, que apresentou a Hijikata outro grande nome da cena artística e cultural de Tóquio, o crítico, ensaísta e tradutor Tatsuhiko Shibusawa, que lhe apresentou a obra de autores como Marquês de Sade (1740-1814), Conde de Lautréamont (1846-1870), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Antonin Artaud (1896-1948), Georges Bataille (1897-1962), Herbert Marcuse (1898-1979) e Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Já nas Artes Visuais, Hijikata evocou obras de pintores como Francis Bacon (1561-1626), Francisco de Goya (1746-1828), Paul Cézanne (1839-1906), Odilon Redon (1840-1916), Gustav Klimt (1862-1918), Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985), Willem de Kooning (1904-1997), entre muitos outros.

Ele observava, em seu caderno, reproduções de quadros de De Kooning, Dali, Picasso, Egon Schiele, Henri Michaux, Francis Bacon e mesmo Turner e os retrava com um lápis. As notações de butô são frequentemente feitas por esse trabalho de observação minuciosa dos detalhes de uma imagem e de sua tradução em movimentos de dança. Às vezes, ele interpretava quase que figurativamente a silhueta de uma mulher nua feita por De Kooning.⁴⁶

Para o dançarino Akira Kasai, uma vez que Hijikata se imbuíu dessa literatura no início do projeto, esteve em maior sincronia com as revoltas do pensamento europeu do que com

⁴⁶ Ibidem, p.42.

inquietações e distúrbios tipicamente japoneses.⁴⁷ Quanto às fricções a partir das Artes Visuais, em especial no trabalho de cartografia e no estudo destes cadernos, é possível aferir sobre os modos como Hijikata se inspirava em diversas referências para criar, e como essas influenciaram direta e indiretamente sua visão de mundo. Não que Hijikata compartilhasse visões de mundo idênticas a daqueles artistas, mas como, a partir do tensionamento de múltiplas perspectivas, Hijikata gerava seu particular modo de encarar o mundo e criar no mundo.

Há, por exemplo, diversos registros apresentados sob o tema *Bacon*. Particularmente no início dos anos 1970, Hijikata inspirou-se intensamente no trabalho de Francis Bacon e características visuais de suas pinturas se manifestaram como características dos movimentos dançados e das qualidades corpóreas, como: transformação, deformação, fusão, vaporização e evaporação. Há inclusive termos como *gancho espacial* e *seringa*, elementos que foram de fato pintados por Bacon.⁴⁸ Outro caso é como Willem de Kooning auxiliou na inspiração para a deformação do corpo.

As notações de Waguri permitem ver itens com nomes de pintores europeus modernos conectados a imagens de suas pinturas (ex.: Trevas de Redon, Escuridão de Goya, Bacon); itens que aludem a lugares, possibilitando imaginar uma cena específica (ex.: espaço de pântano, ponte queimada, Auschwitz); itens que parecem expandir uma imagem com base em nomes pessoais concretos e, em seguida, entrar em espaços abstratos e extenso (ex.: palácio de Salomão, espaço Turner, frente e verso de um espelho); itens que nos fazem pensar em movimentos de dança que expressam as formas concretas de animais ou plantas (ex.: Touro, Pássaro 1, Flor 1); itens que nos relembra que a dança requer movimento por meio da reação dos nervos (ex.: República dos Nervos, Flor da Irritação, Henri Michaux) ou hipersensibilidade (ex.: Neurótico, Enfermaria Psiquiátrica) e também itens que evocam a expressão de eventos naturais como evaporação e luz; e materialidades como metal.⁴⁹

Tomemos três imagens apresentadas nos registros de Waguri: a) cara de touro ou pescoço de cavalo; b) Bellmer ou Wols; c) um feixe de luzes correndo das bochechas ou vapor

⁴⁷ KASAI apud PERETTA, 2015, p.73.

⁴⁸ Morishita comenta que é possível ver no filme 16mm de *História da Varíola (Hosotan)*, de 1972, exatamente as notações apresentadas nos cadernos no tópico *Bacon* (op. cit., p.38).

⁴⁹ Ibidem, p.27.

aos pés. Em “a” é possível observar imagens que evocam formas visíveis, e qualquer pessoa pode compreender; “b” apresenta nomes que Hijikata associou a movimentos e imagens que compôs a Waguri; em “c”, temos estímulos capazes de estimular movimento, mas extremamente subjetivos, onde cada pessoa pode vir a compreender e dançar algo distinto. Os atributos pessoais e o nível técnico de cada dançarino também eram levados em conta por Hijikata para a composição da obra com seus respectivos temas e intenções.⁵⁰

Além disso, há também a inspiração a partir de sons. Apesar de poucas referências da trilha sonora de seus trabalhos terem sido conservadas, é possível dizer que a Música também era fonte de inspiração, contudo, o elemento sonoro que mais o instigava eram as onomatopeias, intensamente presentes em seus escritos.

Quando todas estas camadas eram combinadas em cena, a partir da definição dos movimentos grafados em determinado tempo e espaço, em relação a luz, sonoplastia, indumentária, público etc., dava-se a feitiçaria deste artista. A partir dos estudos desse cuidadoso jogo de composição e justaposição entre múltiplas linguagens, é possível descobrir os interesses, conhecimentos, pensamentos e modos de criar de Hijikata. Revisar as fontes artísticas e filosóficas que inspiraram Hijikata é um modo de investigar seu projeto, examinando sua visão de mundo e como essa mobilizava os processos criativos.

A seguir, seguem alguns exemplos apresentados em *Hijikata Tatsumi's Butoh: an inovational method for butoh creation* de Takashi Morishita.

Quarto trecho da imagem *Príncipe Estranho* (constituída por quatro partes), catalogada por Morishita como item 21-4-A:

Um rosto de três camadas está em Bellmer. Um feixe de luzes sai das bochechas. A parte inferior do pescoço tem o escopo definido. Cabelo nas costas está queimando. Dentes De Romã. Rosto de um touro e asas nas costas. Uma cauda cresce e o Pélvis está aberto. Colocando um gato no peito. O pescoço é esticado e as asas nas costas. Ao empurrar o gato para fora, Bellmer é mais alto e um balão nas costas. A mão esquerda está na mesa e vapor aos pés. Um homem com o rosto marcado pela bexiga. Rosto indefeso. Evaporação de um cão. Expressão de lápis de cor. Agitando a bicicleta. Dissecção e enlouquecimento. 5 iterações de mariposas bebês; Repita.

⁵⁰ Ibidem, p.30.

Planador, subindo infinitamente. Torna-se como uma vara, Kinkato Candy. Nijinsky.⁵¹

Imagem *Pássaro de Chagall*, quinto trecho da imagem *Whoopee*, da notação de Yukio Waguri (constituída por seis partes), catalogada por Morishita como item 29-5-B:

Pássaro de Chagall. Pescoço de cavalo. Garota. Luz nos olhos. Linha de visão. Pólen. Pessoa de Pedra. Pessoa de Michaux. Trovejando. Wols. O macaco pulando de uma sombra. Árvore morta. Thin Cubic de Maya. Menina vendo um arco-íris. Giz de cera. Marcado de acne. Passe o fio na ponta do dedo. Clarão do Raio do Besouro. Sacudindo as nádegas para trás. Mesa. Pintinho.⁵²

Folha de dados criada para listar os conteúdos da notação de Yukio Waguri.⁵³

Nº	A. Temas	B. Itens gestuais	C. Nomes dos movimentos corporais
3	Bacon	Borracha 1	Seguindo um circuito dos órgãos internos
		Borracha 2	Pegue um anzol no espaço com um dedo
		Borracha 3	Uma pessoa usando óculos
		Borracha 4	Um pano de limpeza
		Borracha 5	Uma seringa Uma mulher à beira da piscina Um puxador de carrinho
4	Desenvolvimento de pescoço pesado 1	1. Um pescoço pesado está afundando	Uma bola de fumaça Dorme Nebulosidade Um monstro Uma cortesã Um rosto verdadeiramente indefeso
		2. Um pescoço pesado está vagando	Um pescoço pesado
		3. Um caracol	Um pescoço pesado Um caracol espiral Um grande caracol
		4. Besta estranha	Um sobretudo pesado Peso tentando suportar peso Uma cortesã

⁵¹ Tradução autoral do trecho: “A Three-layer Face is on Bellmer. A Bundle of Lights Runs from the Cheeks. The Bottom of the Neck is Scoped out. Hair on the Back is Burning. Pomegranate Teeth. Face of a Bull and Wings on the Back. A Tail Grows and the Pélvis is Open. Putting a Cat on Ones Bosom. The Neck is Stretched and the Wings on the Back. When Pushing the Cat Out, Bellmer is Higher and a Balloon on the Back. The Left Hand is on the Table and Steam at the Feet. A Man with a Pockmarked Face. Helpless Face. Evaporation of a Dog. Expression of Crayons. Shaking Bicycle. Dissection and Going Mad. 5 Iterations of Baby Moths; Repeat. Glider, Soaring Infinitely. Becomes Like a Stick, Kinkato Candy. Nijinsky” (Ibidem, pp.27-28).

⁵² Tradução autoral do trecho: “Chagall’s Bird. Horse’s Neck. Girl. Light in the Eyes. Sightline. Pollen. Person of Stone. Person of Michaux. Thundering. Wols. Monkey Jumping from a Shadow. Dead Tree. Maya’s Thin Cubic. Girl Seeing a Rainbow. Crayon. Pockmarked. Thread at the Tip of a Finger. Lightning Bug’s Flash. Shaking the Buttocks Backward. Table. Chick” (Ibidem, p.28).

⁵³ Ibidem, p.36-37.

			Bosch Rosto de Hanako Um tolo
		5. Pégaso	O pescoço de um cavalo flácido Morcego de goya Uma lagartixa caminhando com os dedos dos pés voltados para dentro Um fantasma segurando uma criança em sua boca
5	Desenvolvimento de um pescoço pesado 2 (Bacon 2)	1. Eu sou linda. Uma velha ...	Eu sou linda Uma velha
		2. Uma garrafa instável	Uma garrafa Lado negro da deriva de Konnyaku Lado escuro do tofu Uma espécie de barba Seguindo uma barba
		3. Um homem se aproximando com um macaco...	Um homem se aproximando com um macaco Um cachorro Um gorila
		4. Um homem com monóculo em Potemkin	Um homem com monóculo em Potemkin Uma corda bamba
		5. Papa canhoto	Papa canhoto Uma bandeira de pernas
		6. Papa do sífilo-cérebro	Dois Bacons Uma peônia chinesa Espaço de flores Papa Vista aérea Onda permanente Um cachorro à beira da piscina Pescoço de cavalo Puxando com a carne do cabelo Um tornado Puxando a linha de visão de alguém Ficando louco Uma mulher (12 aspectos da mulher por Tsukioka Yoshitoshi) Dotage Lidando com as cartas Um grampo de cabelo ornamental Insanidade
		7. "Leprosário"	Circuito de Dor Cara de bacon O fantasma de uma galinha partiu Fazendo o rosto de Bacon em câmera lenta Uma flor Espaço de flores Família de goya Rosto de Orfeu O rosto de Goya Onda permanente Evaporação Vista aérea Pus aderiui A cúbica de um babuíno Hyakkiyakou (desfile noturno dos cem demônios) Uma pessoa jogando Go
6	Labirinto do corpo (Bacon 3)	Animal monstruoso 1	Um orangotango Uma foca

			Um dinossauro
		Animal monstruoso 2	Um pescoço de cavalo Um orangotango Um cachorro em uma caixa
		Animal monstruoso 3	Um gato Um dinossauro Um pano de limpeza
		Animal monstruoso 4	Um pescoço de cavalo Um dinossauro Um coelho
		Animal monstruoso 5	Um gorila Um orangotango Uma pessoa com um molde de gesso
7	Carne e festival (uma orgia e sadismo)	Um lugar em grande caos	A cabeça de um touro Um açougueiro em confusão Um jardim de flores Um homem classificando a carne Um homem chorando, segurando uma mesa
		Uma pessoa à beira da piscina	Uma pessoa à beira da piscina Sapatos de salto alto Cabelo Uma bandeira de pernas Sombra de carne Órgãos internos Uma bicicleta Parede de concreto Boca de Gabb Um homem na cama
8	Molusco	1~5	Um caracol Um tornado Um pano de limpeza Olhos de lesma saliva O paradeiro de um pescoço Circuito dos órgãos internos
9	Monstros	Um pescoço de cavalo	O paradeiro do pescoço de um cavalo Um rosto impotente Cara de bacon O pescoço de um cavalo flácido Um fantasma segurando o rosto de um bebê em sua boca Molusco Mergulhando na água
		Peixe no espaço	Peixe no espaço Uma pessoa cega Sendo esquecido Um pano de limpeza Um caracol Um dragão Paradeiros entrando no corpo
		Animal	Quatro animais Juntando-se ao mundo Pegando Dorme Saliva Cheiro Complicação de um monstruoso animal Uma certa parte Evaporação

			Gunyaya (polpudo) Nervos do pescoço
10	Monstros 2	1. Virando os olhos enquanto está sentado	Olhos da cigarra Um ninho na cabeça Um estrabismo, um olho no ombro Um olho na ponta do dedo Vendo um peixe no espaço Quatro olhos Um olho torto no nariz
		2. Um rosto pesado fica mais pesado por ser negligenciado	Cara de idiota Rosto de Kotaro Cara de pus de Goya Anão Fukusuke Três faces de Bacon
		3. Uma garota em uma batalha	Um carrasco Rosto de uma máscara (rosto de Gabb) Um grampo de cabelo ornamental na cabeça de um cavalo Uma garota em uma batalha Névoa de pus Cabeça de Iokanaan

A classificação dos “movimentos” extraídos da cena 39 da Notação Waguri:⁵⁴

Os nomes dos "movimentos"	Classificação I			
Um homem na cama, um rosto marcado pela bexiga, um homem com um monóculo em Potemkin, um homem separando a carne, um homem chorando segurando uma mesa, um homem se aproximando com um macaco	Homens	Os Seres Animados		
Uma mulher à beira da piscina, uma cortesã, uma mulher (de Tsukioka Yoshitoshi), uma mulher chorando	Mulheres			
Uma garota se aproxima de uma floresta distante, uma garota iluminando os olhos, uma garota vendo um arco-íris	Crianças			
Uma Mulher Oid, Uma Velha Tricotando	Pessoas velhas			
Uma pessoa jogando Go, uma pessoa com molde de gesso, uma pessoa à beira da piscina, uma pessoa de pedra, uma pessoa usando óculos, uma pessoa engessada sob a parede	Pessoas velhas			
Um anão anda dentro de órgãos	Anões			
Família de goya	Família			
Bosch, Bacon, Goya, Picasso, Bellmer, Theresia, High Bellmer, Nijinsky, Wols, Munch	Um Nome de uma pessoa	O morto	Humanos	
Bosch, Bacon, Goya, Picasso, Bellmer, Theresia, High Bellmer, Nijinsky, Wols, Munch	Propriedades			
Um fantasma segurando uma criança na boca, "Hyakkikyaku (Desfile noturno de cem demônios)", Um corpo de Gak \ (fantasma faminto), Uma caminhada de fantasma faminto	Fantasmas	Corpo		Criaturas
Um Diálogo Entre Corpos	Corpo			
Rosto verdadeiramente indefeso, rosto de Hanako, rosto de Bacon, rosto de Goya, rosto de Bacon (câmera lenta), rosto de Orfeu, rosto de flor seca, rosto pintado por dentro, rosto balançando para frente, três rostos de Michaux, rosto de três camadas , O rosto de um animal	Face			
Onda Permanente, Cabelo, Cabelo Queimando	Cabelo			
Boca de Gabb, Dentes de Romã	Boca e dentes			
Boca de Gabb, dentes de romã	Pescoço			
Um dedinho da mão pula, um nó na ponta do dedo	Dedos			
Uma mão mantém seu próprio labirinto, uma mão se estende sem limites	Mãos			
Um diálogo entre os pés, chute a perna e respire, ventile os polegares dos pés	Pés e pernas			
Uma espécie de barbas, siga as barbas	Barbas			

⁵⁴ Ibidem, pp.46-47.

Um feixe de nervos converge no centro da mama, os nervos penetram na mama, os nervos se amplificam no espaço	Nervos			
Órgãos, pele e ossos, pele em um Esqueleto, articulações de um Mendigo, uma cauda cresce e O Pêlvís está aberto, o coração pálido, órgãos secos, Pus	Órgãos, pele e Ossos			
Pescoço de cavalo caído, pescoço de cavalo, rosto de touro, cabeça de touro	Cavalos e touros			
Um cachorro, um cachorro à beira da piscina, um gato, um gato no peito, empurrando o gato para fora, velhice	Cães e Gatos			
Um coelho	Coelhos	Mamíferos		
Um gorila, um orangotango, um macaco saltando de uma sombra	Gorilas e macacos			
Um morcego de Goya	Morcego			
Asas nas costas, um fantasma de uma galinha, um pássaro de Chagall, um pintinho		Pássaros	Animais	
Uma lagartixa andando com os dedos virados para dentro, uma lesma rasteja pelas costas, um caracol espiralado, um caracol grande		Répteis e Outros		
Um guindaste frito, 5 interações de mariposas bebês, Flash de um inseto relâmpago, um inseto do espaço		Insetos		
Um dinossauro, um monstro		Dinossauros e Animais Imaginários		
Peônia, uma flor de peônia no peito, uma flor de peônia no peito		Flores (nome das flores)		
Uma flor, pólen, pétalas de rosa, uma grande flor de peônia		Partes das flores	Plantas	
Cogumelos nas costas crescem, uma árvore morta, raízes finas sugam luz		Ervas e Árvores		

Os nomes dos "movimentos"	Classificação I			
Um sobretudo pesado, um grampo de cabelo ornamental, sapatos de salto alto		Trajes e acessórios		
Uma seringa, uma fumaça de Bali, uma bandeira de pernas, uma bicicleta, um balão nas costas, um órgão, um planador, uma fonte de Michaux, uma mesa		Produtos		
Um pano de limpeza, uma garrafa		Commodities		
Doce Kinkato, O lado das trevas da deriva de Konnyaku, O lado das trevas do Tofu		Mercado	Artefatos	
Plástico		Material		
Parede de concreto, um flamingo recheado, um laço solitário		Objetos de Construção		
Uma linguagem entre os dedos		Cultura		Objetos inanimados
Nebulosidade, um vórtice espesso de poeira, uma massa monstruosa		Líquido		
Uma Massa de Solo, Partículas, Pó		Sólido		
Vapor aos pés		Gás		
A Floresta Atrás		Natureza	Natureza	
Um tornado, trovão, corrente de ar perfura os dentes traseiros de alguém, luz sob o queixo, luz foge do rosto		Clima		
Uma sombra de carne, um feixe de luzes saindo das bochechas, evaporação momentânea, evaporação de um cachorro, evaporação de lã		Fenômenos		
Jogando as cartas, esmigalhe, olhe um para o outro com globos oculares na ponta do cabelo, escreva cartas estranhas, rodeie com precisão uma coisa ambígua, puxe a linha de visão, pegue um gancho no espaço com um dedo, corda bamba, visão panorâmica , Puxando com Carne de Cabelo, Puxando a Linha de Visão, Siga o Circuito dos Órgãos, Um Pássaro Voa Para Longe do Seu Templo, Aparece na Sala, Espere o Resultado Sem Partir, Uma Caminhada Extremamente Ramificada, Passe por um Vácuo, Uve em branco		Movimentos e ações		
Olhe para Bali de cristal, Olhe para um crânio pela clarividência, Uma visão da poeira, Veja o próprio globo ocular, Uma visão de Bellmer, Uma expansão da visão	Visão		Criaturas	Movimentos e Sentidos
Ouçã uma alucinação auditiva, ouçã o som dos cogumelos crescendo nas costas, fique atento às pontas dos dedos	Audição	Sentidos		
Uma locomotiva a vapor passa pelo corpo, sai lentamente para o crânio, dente-de-leão floresce dentro da orelha, dente-de-leão floresce dentro da boca, encéfalo se transforma em olhos, uma queda de um pé		Movimentos	Objetos	
Dorme. Circuito da dor, um redemoinho em espiral sobe na cabeça, um rosto em camadas, uma mão colada a um pé, um pescoço colado às costas		Corpo		
Eu sou bonita, ficando louca, loucura, ficando senil		Mente	Situação	Ambiente
Pus aderido, aberto e fechado da porta de uma arca, nervos refletidos na água, dentro de uma parede em forma de cilindro, uma ilusão em evolução, consiste no espaço em branco, uma expressão de giz de cera		Objetos		

Flor espacial, Um jardim de flores, Reino dos Nervos, O reverso de uma máscara, camadas de Wols			Mundo e Espaço	
Um Círculo Concêntrico, Cúbico Fino de Maya, Cúbico De Babuíno			Forma	
Peso tentando suportar peso, o paradeiro			A Abstração	Forma, Abstração, Som
Barulho, farfalhar			Som de Imitação	

Poeta feiticeiro

Além desses cadernos e álbuns, Hijikata deixou uma vasta quantidade de manifestos, ensaios, diálogos, entrevistas, reflexões, críticas prestigiando performances e exposições de amigos, relatos “autobiográficos” – ou melhor seria dizer autoficções –, notas para coreografias, inúmeras palavras ditadas e anotadas por seus aprendizes, dentre outros modos de escrita. Kuniichi Uno, filósofo que se tornou amigo de Hijikata nos últimos anos da vida do dançarino, comenta: “Hijikata me parece excepcional na medida em que cria uma dança profundamente ligada à sua prática da palavra e da escrita”⁵⁵. Hijikata forjou um estilo poético violento. Nutrido pelo surrealismo e pela poesia moderna francesa e japonesa – leitor assíduo e autodidata – exerceu um jogo de crueldade para com as palavras, “explorando todas as torções sutis de um japonês repleto de paradoxos, saltos e trocadilhos” com o intuito de “abrir os sentidos e o corpo”.⁵⁶

A maior parte de seus textos era cheia de dobras e saltos, como um poema surrealista ou um diálogo zen, falando através de enigmas, provocando, intrigando e propondo, muitas vezes, questões violentas aos outros e para ele mesmo.⁵⁷

A dança sempre fora seu eixo fundamental, seu propósito e fim. Não queria se tornar um poeta: “mas era o próprio princípio de sua vida e sua ação que eram singularmente poéticos”. Hijikata buscou “se realizar como poesia em sua própria vida” e assim constituiu sua arte e sua vida como uma poética intensa, transgressiva, insurgente, erótica, desviante e disruptiva, pois era preciso abrir uma outra dimensão comunicativa: “Deveria haver uma outra maneira de

⁵⁵ UNO, 2018, p.226.

⁵⁶ Ibidem, p.32.

⁵⁷ Ibidem, p.182.

dançar... Era necessário, antes de tudo, aguçar o corpo com a dança e transformá-lo numa arma”.⁵⁸

Hijikata quis realizar uma poesia em ação, mais do que uma nova dança. A transgressão “poética”, neste caso, significava transgredir a poesia e a dança como gêneros. E esta poesia foi realizada pelas palavras assim como pelos signos antes das palavras, excluindo a linguagem. A dança era indispensável para essa ação-poesia, mas esta última não estava fechada na dança. Por isso, mesmo quando essa poesia era constituída com as palavras, seus sentidos e efeitos abriam uma dimensão fora da linguagem.⁵⁹

No trabalho de Hijikata “a dança projeta suas operações sobre todas as coisas do universo”. Neste emaranhado de carnes, palavras e imagens, “Hijikata tentava *medir* a vibração, o fluxo, a modulação infinita” de um caos sem medida, “foi necessário, portanto, sondar o imensurável e, para isso, arriscar destruir a dança como forma de expressão”.⁶⁰

Por vezes também é uma elaboração da linguagem da dança, assim como da dança se fazendo linguagem. Outro fato possível é encarar este material enquanto obra literária, devido a sua alta qualidade. São leituras possíveis. Mas ao observar essa dança que cria palavras e essa poesia que dança, o que parece fundamental é “uma experiência que consiste em fazer funcionar as palavras como uma dança, ou encontrar a dança na fissura ou na colisão entre as palavras e os gestos”, experimentando “os limiares entre as palavras e o ser do corpo”, onde o “pensamento surge em uma dimensão insituável, sem fronteira e sem gênero”.⁶¹

Apesar de Kuniichi Uno considerar o corpo “mais arcaico e mais inalterável que a mente” e de sempre haver “um conflito, um interstício, uma rachadura entre a carne e a consciência”, há em Hijikata uma surpreendente confiança na linguagem: “as palavras de Hijikata sempre avançam ao lado de suas experiências”.⁶² Esta fala pode trazer a alguns a impressão de que Uno afirma uma dicotomia entre corpo e mente – já anteriormente contestada –, mas o que o filósofo faz é apresentar o tensionamento que existe entre pensamento e corpo, que possibilita a elaboração de um dos trechos mais primorosos de sua obra:

⁵⁸ Ibidem, pp.32/132.

⁵⁹ Ibidem, p.132.

⁶⁰ Ibidem, pp.35/42.

⁶¹ Ibidem, pp.85/186.

⁶² Ibidem, pp.36/117/230.

A humanidade torna-se humanidade com a linguagem, e, então, escapa da linguagem. A música, a pintura, a dança, a fotografia e o cinema são tentativas de existir fora da linguagem com a imagem, a cor, os ritmos, o gesto, o movimento, que são linhas de fuga. Mas as palavras voltam e intervêm sempre e as imagens não são jamais intactas em relação às palavras.⁶³

Evidentemente não se trata de uma linguagem lógica, narrativa, analítica ou descritiva, mas algo que carrega turbilhões de fluxos de um desmedido caos. O interessante aqui é o ato de ultrapassagem que Hijikata propõe em uma espécie de jogo. O corpo, ao ser ultrapassado pela linguagem, é instigado, provocado, forçado a dançar e ir um pouco mais além da linguagem; conseqüentemente, o corpo ao ver emergir um patamar onde a linguagem não alcança ou opera desajeitadamente, começa a arriscar-se, como uma criança, em saltos e dribles que desencadeiam em uma próxima nova ultrapassagem. Uma experiência incessante a dilatar-se infinitamente.

Há uma prática de dança e um pensamento sensível que se fazem inseparáveis, que se alimentam mutuamente, potencializando ultrapassagens, acelerações e deslocamentos. Deste modo “Hijikata procurava algo que transbordasse a dança através da dança. Essa alguma coisa ultrapassa a dança, mas também zomba dessa ultrapassagem. A dança é experimentada para questionar essa alguma coisa, esse gesto de ultrapassagem”.⁶⁴ Essa *alguma coisa* é um modo de combater as ideologias que reprimem o corpo, assim como “tudo o que se instala, se congela, se formaliza e pesa sobre as artes e as expressões”, não sendo a dança uma exceção”.⁶⁵ É um modo de:

descer até as dobras do corpo e recolher todos os traços e fluxos que acompanham cada movimento como sombras. Essas dobras, essas sombras, esses fluxos, ele os reinjeta nas palavras, e com essas palavras ele examina e faz proliferar dobras, sombras e fluxos.⁶⁶

Ao agitar o corpo com as palavras, perseguindo as palavras por meio do corpo, Hijikata descobriu uma “comunicação” sem dúvida desconhecida entre a linguagem e o corpo. E numa ordem minúscula, quase imperceptível, que Hijikata trabalhou e elaborou no encadeamento da linguagem e do corpo.⁶⁷

⁶³ Ibidem, p.93.

⁶⁴ Ibidem, p.74.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Ibidem, p.87.

⁶⁷ Ibidem, p.93.

Dança é jogo, festa, rito, divertimento, sedução, espetáculo. Estas estratégias elaboradas por Hijikata podem ser vistas como operadores de fricção da carne pela escrita e da escrita pela carne, em uma coexistência entre palavra, imagem e dança; linguagem e corpo. Mas pode também ser um *fazer medir* que não se importa com nada disso. Um *fazer corpo* com o corpo do mundo que não diz mais respeito à Arte ou à Linguagem, um *fazer viver* que me parece mais crucial a Hijikata.

A dança como sacrifício, exorcismo, santidade, emblema, pode ser a dança da morte, mas ela também é destinada a exorcizar o caos, os flagelos, a catástrofe, a epidemia, e para restaurar a ordem, as novas vidas. E a dança não é sem relação com os mitos e as histórias em torno do ciclo da vida e da morte. Mas a dança da China antiga, de acordo com as lendas, sugere mais um caos maléfico do que a crueza do ciclo do nascimento e da morte nos mitos do Ocidente. Através do corpo que dança, longe dos mitos, das lendas, das histórias; o corpo reside sóbrio, nu, comum. Ser somente um corpo, estar em pé ou sem poder ficar de pé, esvaziar o corpo, esvaziar as palavras. Ele pode descobrir ou realizar somente à força os exercícios e as pesquisas excepcionalmente intensas, ou bem simples e sóbrias, mas incessantes.⁶⁸

Desde o início este corpo intertextual de Tatsumi Hijikata não poderia ser notação ou partitura, mas justamente isto: corpo. Abandonar a busca pela transmissão de um conteúdo em direção a uma aprendizagem implicada nos modos de operação do projeto político-artístico desse dançarino é o que possibilitará o *reenactment* político do Ankoku Butô.

+ + + + +

Se a expressão “macumba” vem muito provavelmente do quicongo *kumba*, “feiticeiro”, vale lembrar que para os congos é na palavra que reside o poder primeiro de encantar o tempo. Os *kumbas* são, também por isso, os encantadores das palavras, poetas do verbo. O terreiro de macumba seria, então, a terra dos velhos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar razões intransigentes que não são propensas às múltiplas formas de experimentar o mundo.⁶⁹

Se macumbeiro é o poeta feiticeiro cuja poesia é capaz de encantar mundos e corpos, não parece tão absurdo compreender Hijikata como macumbeiro. Suas cartografias operavam como a relação grimório-caldeirão⁷⁰, onde ele e os dançarinos acrescentavam os inúmeros ingredientes necessários para que a magia acontecesse.

⁶⁸ Ibidem, pp.238-239.

⁶⁹ SIMAS, 2021, p.22.

⁷⁰ Grimórios são coleções medievais de feitiços, rituais e encantamentos mágicos compilados em livros comumente confeccionados singularmente por determinado indivíduo ou coletivo.

Artaud evocaria o cadinho, recipiente resistente a altas temperaturas que ourives e alquimistas usam há séculos para alcançar os ouros, no plural por seu significado variar de acordo com a busca de cada feiticeiro. Alcançar os tesouros de um corpo encantado capaz de dar “um drible no corpo domesticado, adultizado e adulterado”⁷¹ pelos sistemas de poder e dominação foi o *ouro* perseguido por muitos daqueles que evoco nestas linhas.

Entre grimórios, caldeirões e cadinhos, vale agregar a imagem dos *pontos riscados*, grafia sagrada da umbanda comumente riscada no chão com um giz especial de calcário chamado *pemba*, constituída por formas geométricas e desenhos como flechas, cruzes, astros celestes, elementos da natureza etc. que operam tanto para evocar determinado encantado como para mobilizar as forças específicas necessárias para cada trabalho, como curar, abrir caminhos, proteger-se, etc.

Foi o encruzilhar destes universos que possibilitou a criação do projeto *Encanteria*. A seguir, são apresentados os pontos riscados por Are Bolguese, Daniel Aleixo, Matheus Yuji, Pedro Ribeiro e Victor Rosa, que gestaram, pariram e sustentaram nos corpos a árdua tarefa de dançar como estratégia potencializadora da vida.

2. ENCANTERIA

Teaser – 1’

https://www.youtube.com/watch?v=t_LhBHX8Bv8

Obra completa – 52’31’’

https://www.youtube.com/watch?v=tUP_u7vDm1s

Obra completa com audiodescrição – 52’37’’

https://www.youtube.com/watch?v=cZj_MHR2nlg

⁷¹ SIMAS, 2021, p.23.



ENCANTERIA

Dança-Performance | 55 minutos | Núcleo Experimental de Butô



ENCANTERIA

ESTE TRABALHO FOI ELABORADO A PARTIR DO EDITAL DE APOIO A PROJETOS CULTURAIS DESCENTRALIZADOS DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO.

DIREÇÃO: THIAGO ABEL
11 98287-3132

PRODUÇÃO: PEDRO RIBEIRO
11 96460-6960

NUCLEOEXPERIMENTALDEBUTO@GMAIL.COM

WWW.NUCLEOEXPERIMENTALDEBUTO.COM



FICHA TÉCNICA:

Corpos: Are Bolguese, Daniel Aleixo, Matheus Yuji, Pedro Ribeiro e Victor Rosa.

Músicos: Gustavo Monteleone, Thiago Abel e Vinicius D'Assunção.

Direção: Thiago Abel

Fotografia e Filmagem: Raoni Reis e Diogo Mar

Figurino: Zeus Achetti e Bouzan

Colaboradores: Ana Aline, Christine Greiner, Djalma Moura, Francilene Pitaguary, Kaio Motta, Marina Souza, Nádia Luzia e Pedra Silva.



SINOPSE:

O que acontecerá com a cidade e seus habitantes quando forças avassaladoras emergirem da terra para enfim destruir todo o asfalto da civilização?

5 dançarinos e 3 músicos ofertam suas carnes para a presentificação de forças e formas que desejam amaldiçoar os inimigos, abençoar os amigos e despertar outros modos de existência.

Dança e Música como estratégia potencializadora da vida, possibilitando que encantados e transeuntes celebrem juntos mais uma vez.

Locais onde *Encanteria* já foi apresentado:

De 23 de julho a 25 de setembro de 2022, o Núcleo Experimental de Butô realizou 30 apresentações nos seguintes espaços públicos e equipamentos culturais da cidade de São Paulo.

Norte:

- Casa de Cultura da Vila Guilherme
- Centro Cultural da Juventude
- Espaço Blum
- Parque da Juventude

Leste:

- CEU Carrão - Carolina Maria de Jesus
- Teatro Arthur Azevedo

Oeste:

- Casa de Cultura do Butantã
- Parque Villa-Lobos
- Tenda da Lapa
- Tucarena

Centro:

- Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo
- Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona

Sul:

- Márcia Pee Studio de Danças
- Teatro Paulo Eiró



ARGUMENTO



Encantaria é uma manifestação religiosa afro-ameríndia cuja principal premissa é a crença em seres que não morrem, mas se encantam. São barões da noite, florestas, rainhas da rua, rios, ciganas, pedreiras, boiadeiros, cobras-corais, princesas do além-mar, mães d'água, pretos-velhos, sereias, meninos levados, feiticeiras, botos, redemoinhos, anhangás, ondinas, sucupiras, xamãs, rezadeiras, canoeiros, eguns da diáspora; seres ora homem, ora mulher, ora flor, ora jacaré, ora vento, ora o que bem quiser:

*Todas as gentes - não só humanas -
massacradas pelos projetos de aniquilação
cada vez mais atuais.*





Encanteria é uma performance constituída por dança e música ao vivo, executada em espaços urbanos como ruas, praças e parques. Evoca a poética dos encantados como ato de resistência e louvação a todos os seres, saberes e fazeres que são excluídos pelo Brasil oficial, a partir de danças provocativas realizadas nas ruas, norteadas pela intenção de amaldiçoar os inimigos, abençoar os amigos e despertar outros modos de existência a partir de cosmovisões não-eurocêntricas. Propõe também a dança como potência que faz emergir vida da terra, rompendo o asfalto e fazendo com que transeuntes e encantados celebrem juntos mais uma vez.

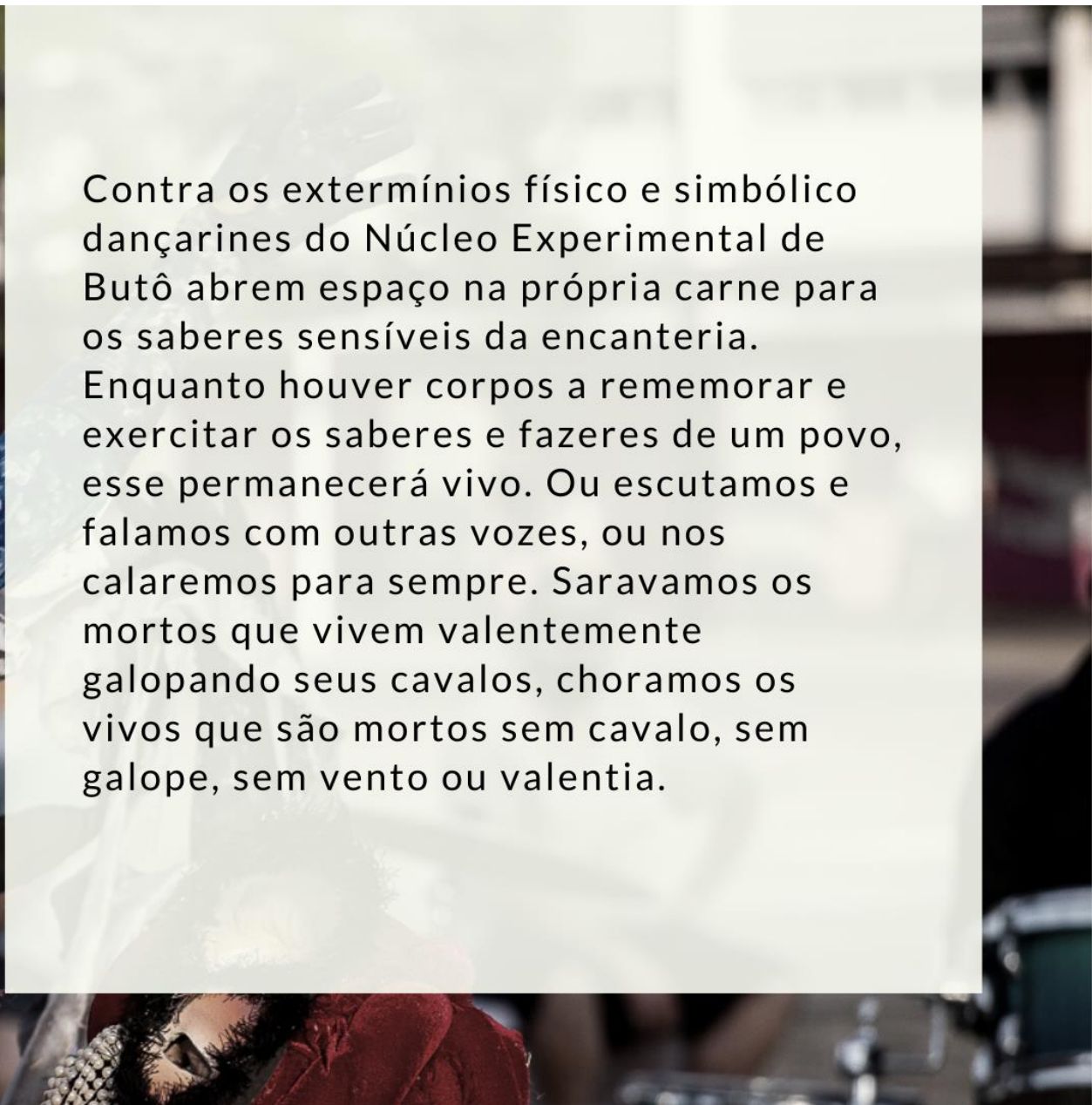




Ao dançar os aparentemente mortos, é exatamente contra a morte que este ato se lança. O que os projetos colonial, capitalista e neoliberal visam é uma dominação operada a partir de um fazer morrer não só biológico - aprisionamento, assassinato - mas também cultural, epistêmico, ontológico e linguístico. A necropolítica está vinculada a esquecimento, escassez, interdição dos saberes, desmantelo cognitivo, desarranjo de memórias e apagão histórico. Para a maioria dos pensamentos e práticas decoloniais do Brasil, um fazer viver torna-se possível a partir do reconhecimento de memórias e do exercício de epistemologias outrora invisibilizadas.



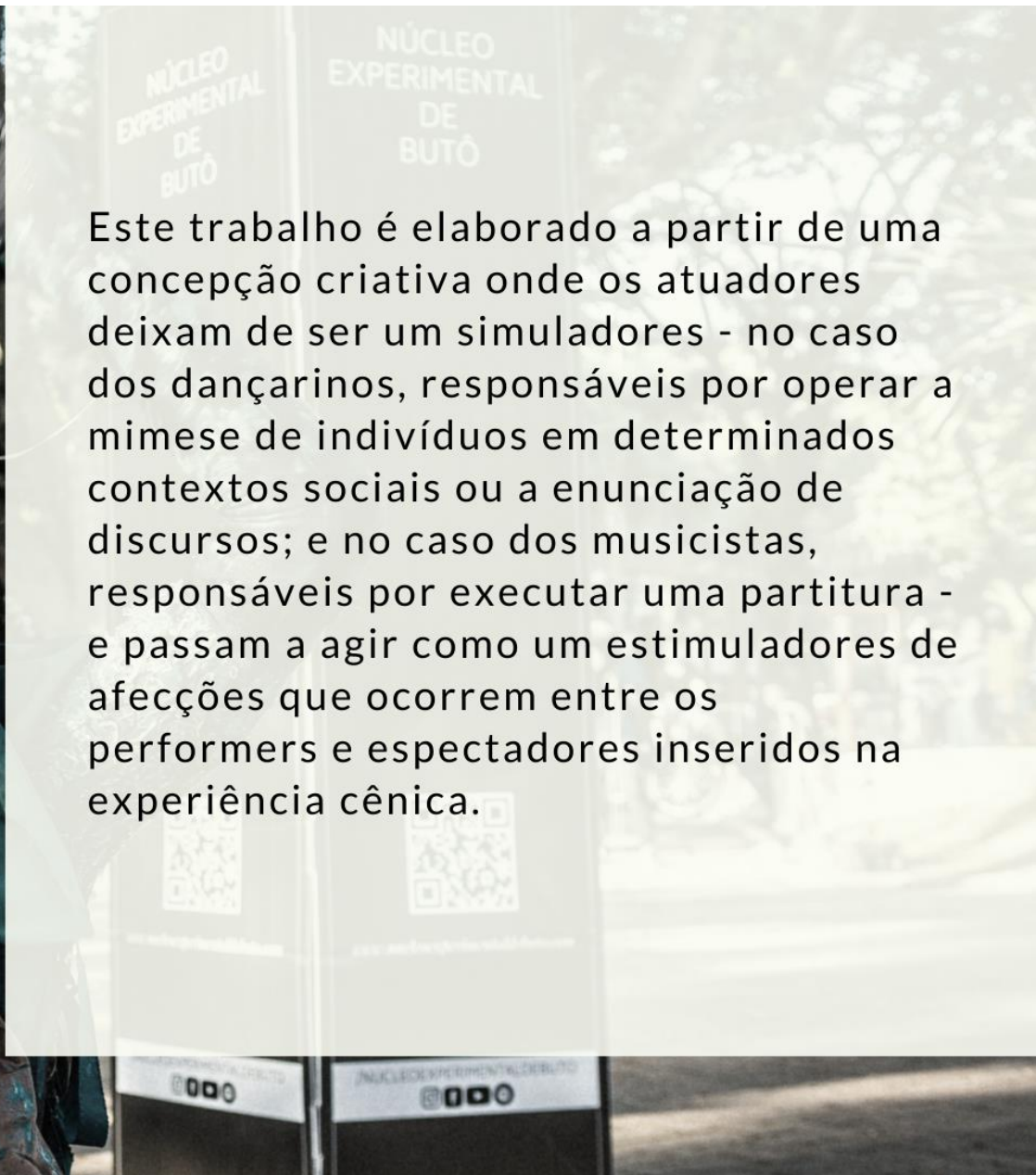
Contra os extermínios físico e simbólico
dançarines do Núcleo Experimental de
Butô abrem espaço na própria carne para
os saberes sensíveis da encanteria.
Enquanto houver corpos a lembrar e
exercitar os saberes e fazeres de um povo,
esse permanecerá vivo. Ou escutamos e
falamos com outras vozes, ou nos
calaremos para sempre. Saravamos os
mortos que vivem valentemente
galopando seus cavalos, choramos os
vivos que são mortos sem cavalo, sem
galope, sem vento ou valentia.



PROPOSTA DE ENCENAÇÃO



Este trabalho é elaborado a partir de uma concepção criativa onde os atadores deixam de ser um simuladores - no caso dos dançarinos, responsáveis por operar a mimese de indivíduos em determinados contextos sociais ou a enunciação de discursos; e no caso dos musicistas, responsáveis por executar uma partitura - e passam a agir como um estimuladores de afecções que ocorrem entre os performers e espectadores inseridos na experiência cênica.





Em oposição às encenações interpretativas, representativas, narrativas ou inseridas em uma lógica significante-significado, o trabalho busca operar uma dança que seja a presentificação de forças e formas. Neste tipo de experiência, a criação de signos é um fazer corpo com outro corpo, sendo a linguagem a instância que coloca em relação esses corpos, estando o sentido mais conectado ao sentir do que à significação.

Propõe-se o rompimento com a pretensa ideia de comunicar conteúdos determinados que deveriam ser lidos pelo espectador. O intuito é possibilitar experiências psicofísicas e políticas transformadoras.

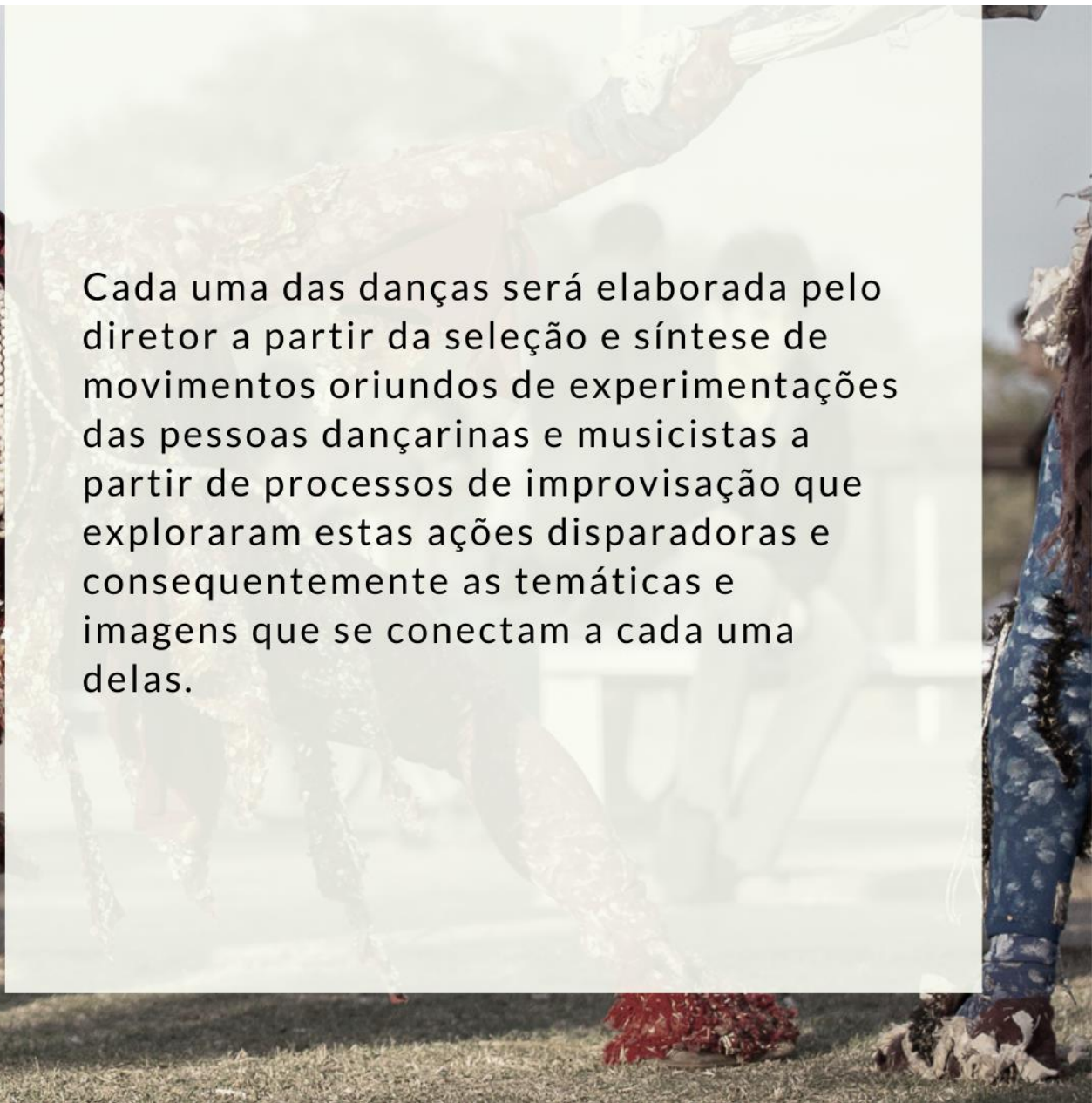


A partir da tessitura dramática da criação cênica Encanteria, elencam-se sete ações-disparadoras:

1. Emergir;
2. Defender;
3. Seduzir;
4. Parir;
5. Amaldiçoar;
6. Festejar;
7. Abençoar



Cada uma das danças será elaborada pelo diretor a partir da seleção e síntese de movimentos oriundos de experimentações das pessoas dançarinas e musicistas a partir de processos de improvisação que exploraram estas ações disparadoras e consequentemente as temáticas e imagens que se conectam a cada uma delas.





Os ensaios ocorreram tanto em espaços urbanos como em salas de equipamentos culturais de São Paulo.

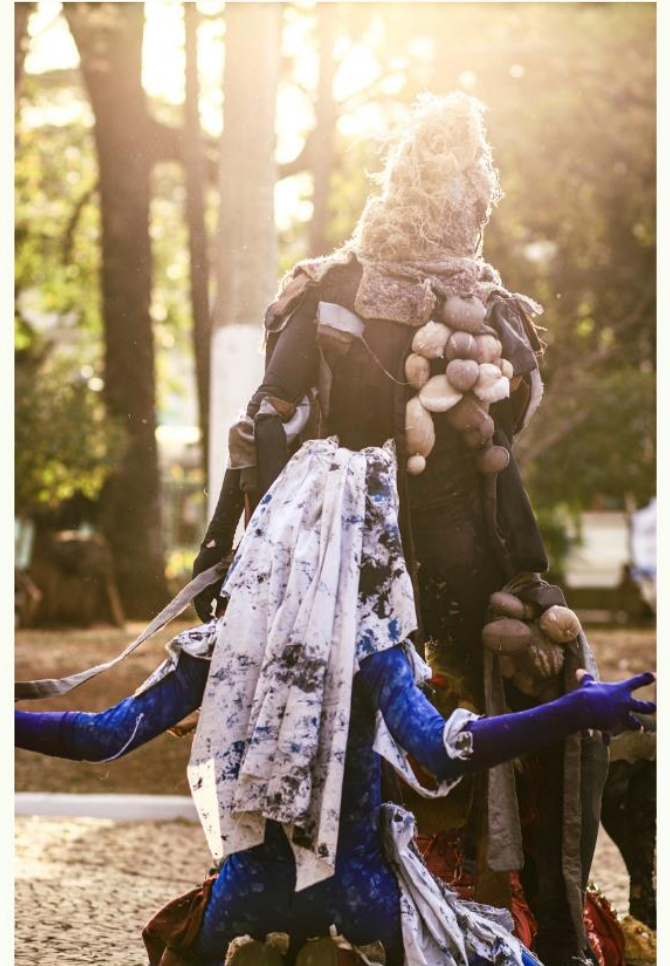
Isso possibilitou que o trabalho desenvolvesse a capacidade de abrir-se para os acontecimentos não planejados a qual a experimentação cênica está à mercê, tornando-se hábil a adaptar-se a qualquer espaço, da rua ao palco.

As ações corêuticas são temas que norteiam os artistas durante a experiência performativa, mas essas estão abertas ao eventos e pessoas que venham ao encontro.

GALERIA





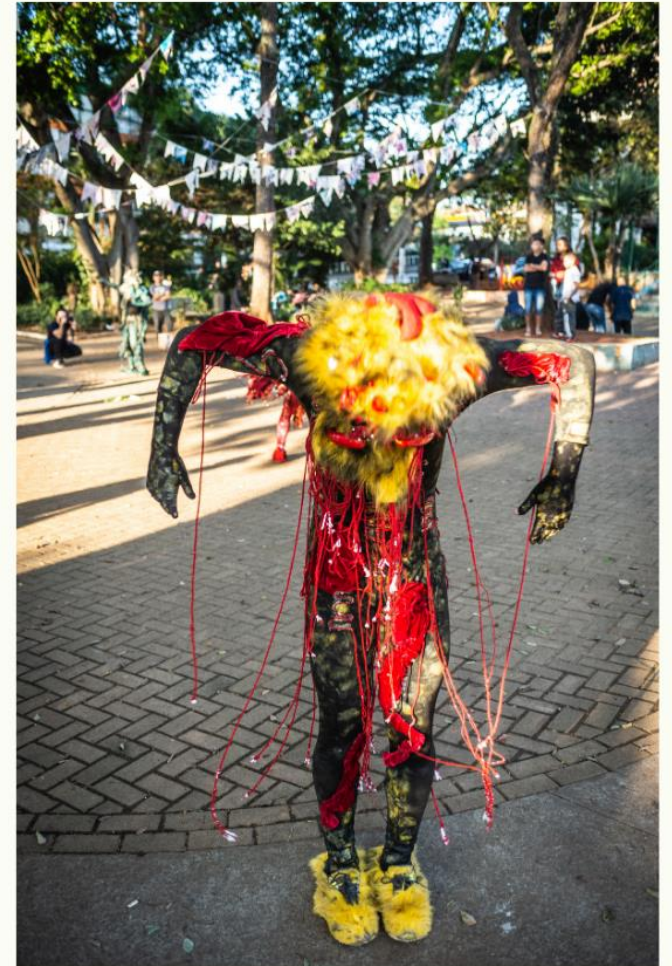














Cartografias



Are Bolguese



Cartografias de Are Bolguese para o projeto *Encantaria*



Ossos

do meu lixo cuido eu

os tempos chamam e é preciso despertar. as patas buscam caminho e puxam o corpo para fora da concha.

canelas no chão, tronco curvado sobre os joelhos, mãos unidas uma sobre a outra, cotovelos pra fora. cabeça sobre as mãos. respira fundo. começa a se mexer: com movimento saindo das escápulas, mãos vão aos poucos para frente, empurram o corpo do chão, mas o corpo cede. mãos procuram a lateral, repete o movimento, o corpo se levanta mais, se projeta ao lado e cede novamente.



corpo velho e cansado rasteja. desacostumado a esse mundo, ainda não reencontrou as pernas para caminhar. indo para o lado, mãos puxam o corpo pesado e pernas não conseguem sair do chão.

desperta de fato e se espreguiça. seu antigo exoesqueleto limita seus movimentos e precisa dar lugar a um corpo pronto para a batalha. vai subindo sobre os pés, de cócoras, mantém tônus alto e procura posturas de alongamento e esprigamento, pelas laterais.





encontra sua morada. uma sarjeta com tudo aquilo que chamam de lixo. cheia de água parada e sujeiras preciosas. gosta do mau cheiro e deseja o sórdido.



mas querem tirá-le de lá. querem "limpar". e isso não será permitido. é hora de lutar. bater, apertar. pinçar. grunhir. babar. espumar. nervoso, anda de um lado para o outro para afugentar.

plano alto, joelhos flexionados, pernas abertas para os lados, tronco ereto, braço de ataque desenha linhas, indo do inimigo pro peito, pra trás da cabeça, pro ombro, pra cima. caminha na lateral e conforme o movimento vai ficando mais violento, aparecem chutes, pequenos saltos, corpo que se estica. movimentos são súbitos e atravessa o espaço denso. essa densidade dá toda a qualidade do movimento.



protege o que é seu a todo custo. bate no peito. bate na cara de quem tenta chegar perto ou ousa tocar seu tesouro. ninguém desse mundo pode se aproximar.

e com o território seguro, é hora de chamar as profundezas. que venham mais e mais. e que ajudem a espalhar lixo, a entupir as sarjetas, a lotar os ralos. não vai sobrar cano, nem asfalto.

conjurar é vibrar. vibração que passa pelas mãos e contamina o corpo. [[em desenvolvimento]]



o ninho tá pronto

o corvo do thiago juntou um monte de filhote diferente no mesmo ninho. tem passarinho da grécia, do rio da prata, do japão, da coreia ocupada e de pindorama. dos que batem com os pés e dos que batem os tambores. dos que cantam e dos que imitam. dos que se equilibram e dos que rodopiam. qualquer semelhança com drive my car é mera coincidência, sim.

e todo mundo já tá preparado pra voar. ficou faltando nossa belíssima cisne, não pôde ir. mas se estivesse junto da ninhada, já ia querer voar também.

... preparado pra voar pode ser um exagero. todo mundo já quer alçar voo. mas, calma, passarinho. o vento ainda tá aquecendo, a árvore ainda tá subindo. seu esqueleto ainda nem tá pronto.
voar
e voar

...

o bonde tá formado. o ninho tá cheio. o céu não vai ser o limite. então, vamos até as trevas.

////////////////////
sábado, 09 de abril de 2022





Sereia

quero tudo pra mim, do que há
de bom e ruim

exoesquelto racha e o líquido ancestral que ele protegia começa a gotejar, gotejar, gotejar... até que derrama e puxa seu tesouro, seu lixo, sua vida e sua morte consigo ralo abaixo. escorre para o esgoto.

repetinamente, o tônus alivia e os movimentos fica mais lânguidos e indiretos, levando o corpo pouco a pouco para o chão.



no fundo dos esgotos, encontra uma água parada. é chorume. é charco. e agita essa potência vital da escuridão. o fedor sobe.

principalmente em plano baixo, espirala e circula. há ainda uma violência do mundo lá de cima. a densidade da água oferece uma resistência também e o corpo precisa movimentá-la.

águas, lixos e ancestralidades se fundem e a criatura se faz sereia. ela emerge e, insatisfeita, busca mais. busca tudo. e suga. quer tudo pra si. precisa de mais pra se fazer completa, pra gerar. entre sedução e sucção, atrai olhares e puxa as sementes. as podres e as gloriosas. mais que sereia, é buraco negro.

do momento anterior para agora, os movimentos são parecidos. é a intenção que muda. fluência é mais controlada, tempo mais sustentado. corpo faz ainda mais curvas e se permite ir para o plano alto quando quer as atenções todas para si.





é pra tocar o terror

cronos nos enfeitiçou.

em uma linha do tempo que corre e acelera, é mais fácil de se imaginar o fim do mundo do que a nossa salvação. as maravilhas da tecnologia nos colocam num túnel luminoso e somos pageades pelos algoritmos, que garatem que cheguemos ao destino final.

mas e se der pra abrir um furo nesse túnel? e se for possível chamar os terroristas pra bombardear esse tempo que nos sequestra?

talvez o fim do mundo seja mesmo o que precisemos agora. e que venha rápido, muito rápido, mas não pelas correntes de luz que nos empurram para o nada. mas pelos buracos que vamos arrombar nessa linha de desespero.

vamos combater os encantos com maldições. vamos acessar outras possibilidades de arrebataremos nossos corpos, que estão cansados de serem arrebatados.

vamos juntas.



eu não posso amaldiçoar sozinha. eu preciso do teu, do seu e daquele corpo. preciso que sintas em mim onde dói e preciso ver em ti onde podemos chegar.

amaldiçoaremos com o peso do dedão do pé, o som dos cabelos, a voz das vísceras, o saber dos intestinos, as hematomas dos cotovelos, o sabor das cicatrizes, o têsão da saliva, o cheiro do coração e o pulsar da vontade.

almadiçoarei com a tua língua, com a mão do meu pai, o fígado de quem se foi e o fêmur de quem dança ao meu lado. e tu e todes poderão almadiçoar com a minha garganta e minhas costelas.

juntas, mataremos cronos para ver seus templos ruírem em manhattan. despedaçaremos cada pilar e com seus restos faremos farofa. porque, depois de tanta luta, vamos festejar.

////////////////////
sábado, 07 de maio de 2022



dar às trevas

qual é o melhor jeito de se parir e expelir a si?
é pelo caminho mais gostoso ou pelo mais dolorido?
é pra ser fácil e intuitivo ou é pra ser desnorteante?
como fazer das tripas coração, virar-se do avesso e virar quem se deve ser?
como se desentranhar de esporradas parasitas e gerar-se nas entranhas?

como entranhar luz e fazê-la escuridão?
estica, desmembra e explode?
espalha, cruza e sacode?
qual é o melhor jeito de se rasgar pra se dar às trevas?
é pelo caminho ou é pela tensão?
é com enjoo ou muito tesão?
é no vômito? é na baba?
é pra se deixar escorrer ou pra tentar se refazer?
dar às trevas aqui é o mesmo que lá?
dar às trevas agora é igual ao que foi?



é por onde?
é como?
é comer?
é dar?
é ceder?
é o quê?
simplesmente ser?

Maldição

é tempo de rachar cronos



scordou. lutou. recrutou um exército. se desfez. se refez sereia. seduziu. chupou. deu. comeu. sentiu o cheiro de todos os buracos, membros e secreções. engravidou. no centro de seu buraco negro, com toda sua força gravitacional, pode dar às trevas aos seus demônios, que vão furar o tempo de cronos para poder ter seu próprio tempo, seu próprio universo.

amaldiçoa quem quer só viver nesse tempo que a trata, e à sua prole, como descartáveis.

bombardeia. e encontra frestas por onde seu fedor possa passar.

estudo: em vez de focar em sugar, puxar, mirrar, que já está muito na sereia, ir para um ataque mais violento, procurando não repetir as chicoteadas do siri. o bombardear começa a fazer sentido.

é realmente a supernova. os pequenos big bangs de kairós.



Benção

como algo que falam que é tão sujo pode ser tão bonito?

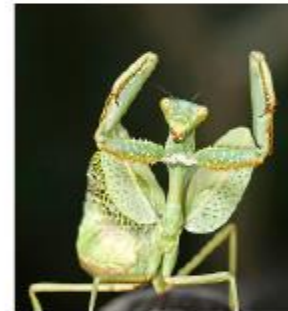


louva aos céus.
colhe da terra.
se lambuza. se sente.
e doa. gira. dança. doa. canta e
cansa.

o corpo se ergue e se estica.
louva-se para norte, sul, leste e
oeste. para todos os ventos. para
todos os povos. para todos os
tempos.



com a permissão garantida, é hora
de colher. só quem respeita pode
colher desta terra, lama, água, ar e
cosmos. e colhe-se e se alimenta
de cada punhado.



.então, alça voo. primeiro com dificuldade. um lado sempre sai mais que o outro. mas, finalmente, consegue. e derrama suas penas como bênção para que outros também encontrem suas asas.

porém, se cansa. as penas são finitas. nenhuma deidade pode tudo, nem tanto. nenhuma. quer poder mais, mas respeita seu limite e se contenta com as penas que pode doar. agora, é preciso voltar a terra, dormir, acordar e percorrer todo caminho até recobrar suas cores. que serão depenadas de novo.



do fim ao fim



Acorda. Funga. Sente o cheiro da terra. Sente o peso da terra.
Desperta o corpo. Se estica. Força. Empurra.

Sai debaixo



da terra.

Se espreguiça e reconstitui seu esqueleto. Encontra as articulações.
Observa. Se atenta. Sente o cheiro de podre e de lixo.



Vê que querem limpar, tirar. Então briga, luta, guerreia. Demonstra
sua força. Ataca, grita, baba, alucina, ameaça, se enfurece. E vence a
batalha, mas ainda há guerra.



Junta lixo, terra, pedras e criaturas. Espalha tudo para todo lado. Joga, suja e protege seu território. E aduba seu território.

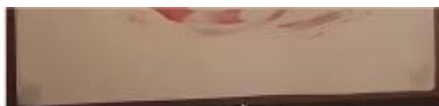
Seu corpo racha e abre espaço para a água passar. Então, pinga. E pinga.



Toma-se água e escorre e leva o lixo e toda podridão ralo abaixo. Agita os canos fétidos e faz o charco borbulhar.

E desse líquido primordial, se faz sereia. Quer sugar, quer tudo para si. Então, seduz. E puxa, E enfeitiça. E se exhibe. É buraco negro.





Se abre e suga, chupa, encanta, canta, grita, assusta, encara. E chama.
E explode, ataca e rouba. Assalta terras onde não há inocentes e pega
suas relíquias, seus tesouros.

Mostra os frutos dos seus assaltos e se deleita com todos os brilhos
recolhidos.

Com o prazer da conquista e o acúmulo de tudo que chupou, é hora
de produzir algo com o que há de bom e de ruim. É hora de se
esfregar, de sentir o cheiro dos orifícios, membros, secreções.



É se fundir em máquina. Aproveitar, gozar, deixar doer, machucar.
Gostar e sentir nojo. Grudar e melecar. Salivar, lubrificar, sentir,
curtir, gemer. Apertar, apalpar, encaixar, rasgar. Produzir.

Engravidar. E dá às trevas. Sangra, se desespera.



Vaza. escorre. Tenta recolher. Tenta deixar ir. Grita, chora.

De seu próprio sangue, de sua própria prole; de sua própria implosão com tamanha força gravitacional, se faz bruxa.



Se reúne, cultua. Adora. Odeia. Roga. Pragueja. Aponta, recolhe, joga, hipnotiza.

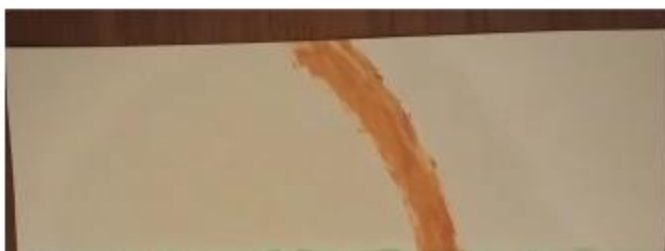


Energizada com o ritual, desafia a gravidade e fura o tempo. Bombardeia e explode as cabeças para abrir frestas por onde seu fedor possa passar.



E demonstra todo o seu poder. Assustadoramente encantadora.

Se esgueira pelos buracos. Não há pressa. Há olhares. Há busca. A serenidade de que um novo universo começa a se formar.





Traceja caminhos, abre espaços.

É hora, então, de festejar. É ser festa do jeiro que só aqui permite. É ouvir os ecos dos passos, gritos e gargalhadas que só aqui se produzem.



É suar e sentir o cheiro de todos os novos seres que podem habitar essa dimensão.

E nos pulos da folia, ganha os ares. No dançar dos novos tempo, ganha asas. Na metamorfose mais prazerosa de todas, no cansaço mais recompensador, se torna deidade.

Então, abençoa. Dá sua bênção ao seu novo chão e seu novo céu. Dá sua bênção a todos com quem divide dessa nova morada.



Derrama suas penas para que mais e mais possam fazer seus mundos e universos. Canta, rodopia, voa, cai.

Curte o cheiro do ninho. E se depena para você, você e você.

Até que as penas acabam. E vira vento. Vira brisa para seguir soprando e abrindo espaço, expandindo o universo.



Levando todos os perfumes e fedores para novos horizontes.

E, então, parte. Em sua ótima forma.

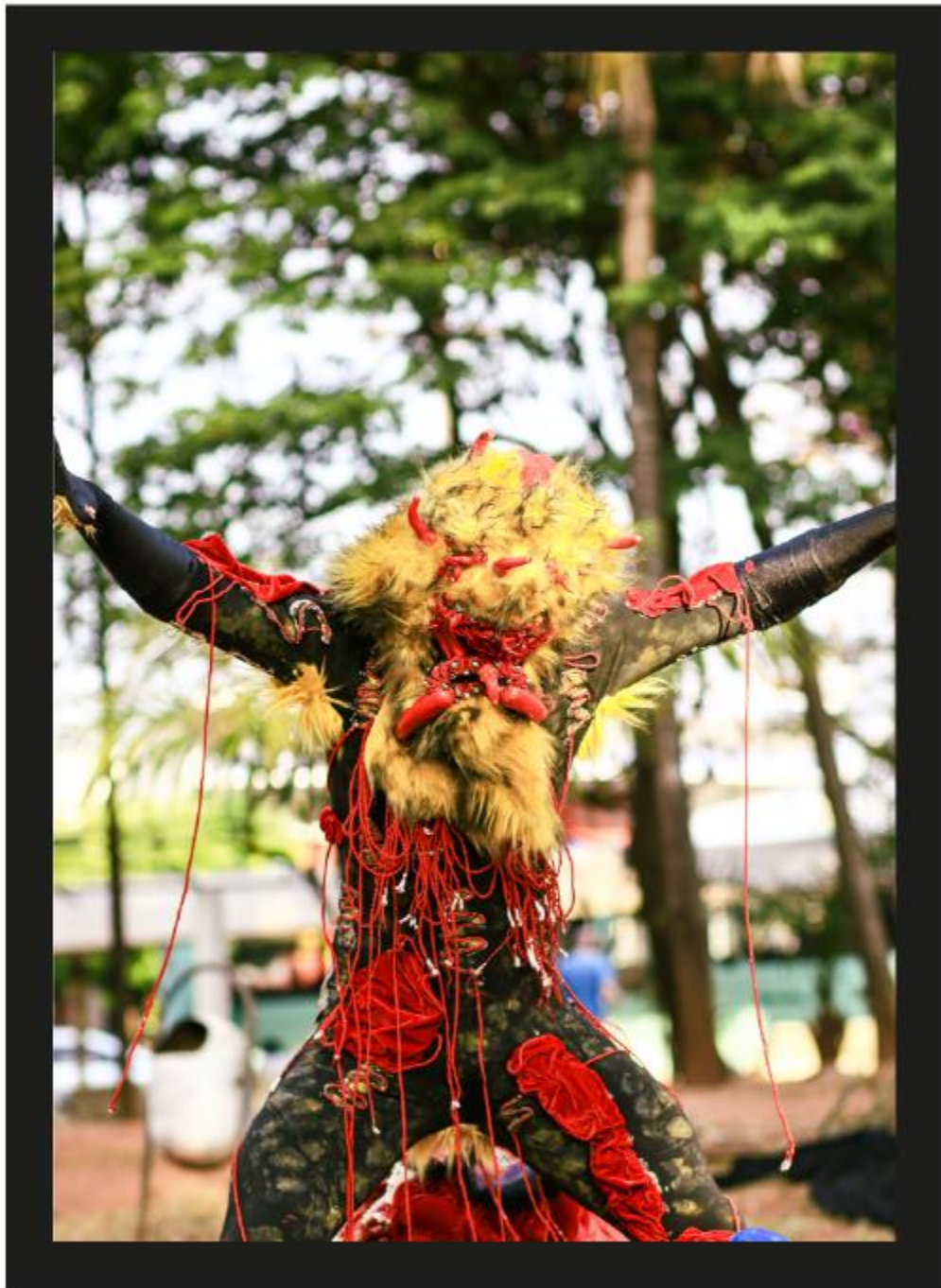
É pantera. Com o poder de brigar, caçar, seduzir, puxar, arrastar, se esfregar, se esgueirar, produzir, gerar, enfeitiçar, hipnotizar, esperar, celebrar e cuidar.

É tudo. É seu máximo. E vai embora produzir.

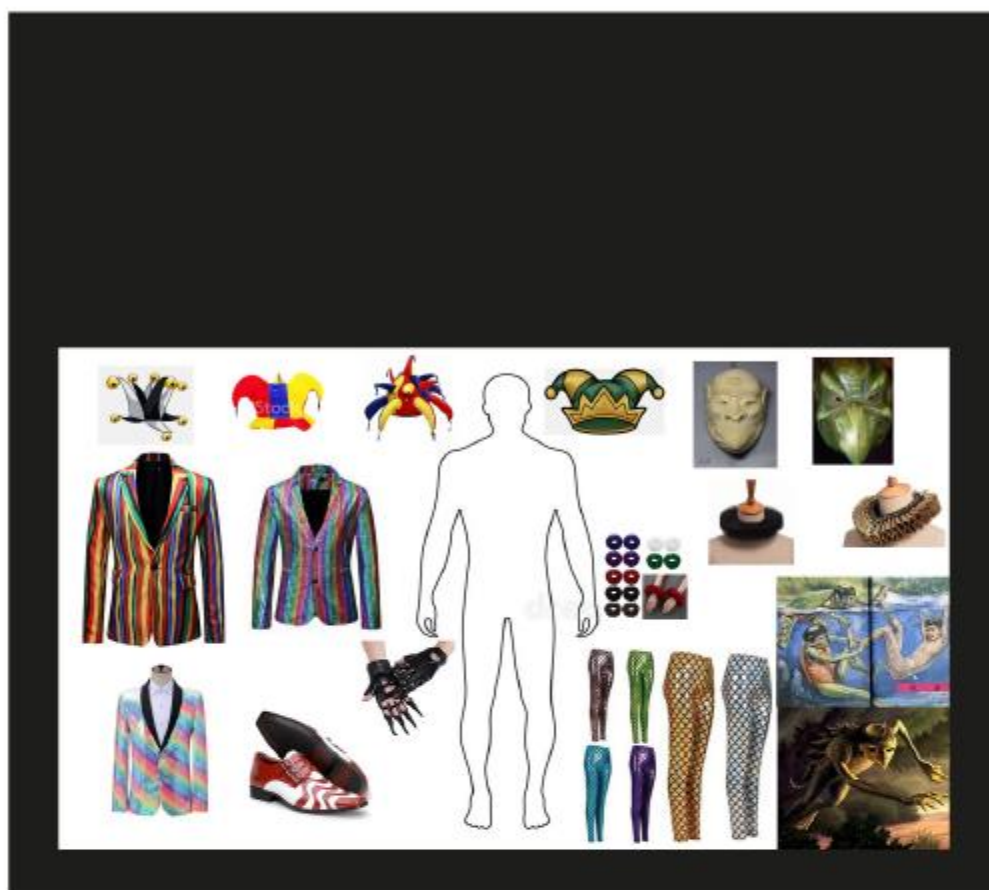


Cena	Ação & Duração	Movimento (R. Energia %)	Pelagem / Atmosfera Tônica	Sensação / Enxerto	Intuição & Estado da Matéria	Foco + Atenção	Máscara Plástica / Modelagem
Encontria							
		o-Ω	o-Ω	o-Ω		o-Ω	
1)	Energia do Subterrâneo (2 min)	coberta, na postura da criança, setas e braços e procura apoio e força para levantar: não consegue para frente, tenta para o lado. aos poucos, nutria enquanto briga com a gravidade. braços e tronco pesam as pernas pesadas. 5% de energia.		peso, irritação	Energia? Ressuscitar	No Sistema Esquelético + Na luta que está ocorrendo contra a terra e a vitalidade.	saír da concha
	Estabelecer-se no mundo dos vivos Alimentar-se (2 min)	o movimento aqui é de começar a sair do plano baixo para o médio, aos poucos. para isso, se separa e solta as articulações. abra o sistema, setas braços e pernas. e entrega partes do corpo para propulsores para as primeiras movimentações. então, do chão, passa por oblique e, no final, ganha o plano médio com pernas abertas e flexionadas. 15% de energia.	Tormento no Condição (o ar permanece estável, igual como era no fundo da terra peso e pressão firme da paisagem ao redor)	alívio	Alimentar-se // Fortalecer-se // Suger Energia	No próprio sistema esquelético + No trajeto reto, não jogo sempre em frente (com permissão para alguns recuos para trás).	desfazer
	Defender território (2 min)	andando de lado, em linha reta, ataca principalmente com braços e mãos, um movimento que veio do peito para o alvo. girando pelo cotovelo, estende-se vai também para cima e outras direções. com pausas e solta e se deslocando para cima, é possível sentir de lado. em alguns momentos, uma mão espalhada, com braços esticados, se direciona para o centro. assim como ocorrem chutes direcionados ao alvo. 60% de energia.		raiva, desespero	Defender o trajeto	Na trajetória reta, jogo sempre em frente (com permissão para algumas avançadas à frente).	do meu lado onde eu
	Ressuscitar os mortos (2 min)	braços perfuram o chão, mãos abrem o solo. braços, pernas e pés fazem movimentos de espalhar por todo o espaço. então, direção volta do chão (com corpo curvado, braços esticados esticando e descendo do peito ao chão, por vezes com um estalo até o alvo, ou então aproximando-se um do outro perto do chão e abetido até ambientar) e para os lados e para cima. 80% de energia.		loucura, mania	Ressuscitar os Mortos-Cães // Re-Alinear os Mortos	No que há de mineral no espaço.	invenção
2)	LAVAR Dança das Sereias (12 min)	em plano baixo, por vezes indo para o médio/alto, atinge o chão. apóies mudas para fazer deslocamentos. que são circulares, passando por momentos. existe uma intencionalidade bem direcionada ao chão, que em alguns momentos ocupa para outros espaços. quando os movimentos são direcionados para fora, a intenção é de justicar/quebrar: quando não para dentro, é para pousar/quebrar.	[sem olho d'água breia no conditório] Rios Cachoeiras Lagos Mares	sede, fome	Líquido Lavar com o líquido da... (líquido)	No espaço externo e nas transições	Será Líquido Encontrado da Água
	MALDIÇÃO	em marcha, mãos vão encostando os braços do corpo. apontam pro chão, ao lado do corpo, voltam para trás, descem pra frente, apontam aos olhos, voltam pro chão. pausas ocorrem quando aponta pro chão. olhar fixo, deslocamento direto. peso nos pés intensos. membros superiores se movem com firmeza e velocidade média. ficando mais agressivo pra descer, como uma enxada.	ambiente vai pouco a pouco escurecendo			fixo em manter olhar na presa, sem perder o passo	jude
3)	MALDIÇÃO						
	FLORAR / SEDUZIR (Dança dos Vegetais)	FLORESCE SEDUZIR (muito que levam sua pólen) REPRODUZIR-SE LANÇAR PÓLEN			Intenção de fôlego, de se reproduzir, de perpetuar a espécie e de ENOVAR/VIDAR	Em ampliar as zonas e sensações orgânicas do corpo para toda a paisagem e lançar esse desejo e sensação no espaço físico real e imaginário	Ashangh Vegetal
			Dentro dos Fretos Vegetais, São gestados os Animais, Alimentados e constituições intencionalmente de Fogo				
	FRUTIFICAR / GESTAR (Dança dos Vegetais)	EXPANDIR/RECOLHER pelo INSPIRAR/EXPIRAR. O engavitar já acontece na fidelidade acima. Esse momento se faz com uma ação só: ENRAIZAR/lançar os pés no chão (para sugar o fogo da terra) CRESCER com os braços, dedos e cabeça em direção ao céu (para sugar o fogo do céu) rápida, sem ficar travado muito tempo crescer. Crescer, já explode partindo para DAR VIDA e ALIMENTAR e GESTAR os frutos	[voz apertada aqui para ser pedagógico. isto acima é na real isto é uma "matriz poética", ou seja, uma narrativa que começa com o imaginário de vocês utilizando na composição. Mas, como é uma narrativa que acontece muito uma paisagem, está tudo bem ela aparecer aqui e não na última coluna]			Respiração + Sol (Fogo do Céu - Luminosidade/Calor) + Magma (Fogo da Terra - Calor) + Nos pontos do corpo onde O(s) Fretos(s) estão sendo gestados	Chavidez O Ashangh Planta, para dar Vida ao seu filho Ashangh Animal, precisa sugar a forma aglio de tocar os dois fogos e alimentá-lo o fogo, isso faz com que seja inevitável o sacrifício que a mãe planta fará para conceber seu filho. Quando o filho nasce e todo incendeia, a planta morre no incêndio do parto, quando o petreito é feito ali.

Cena	Ação & Duração	Movimento (& Energia %)	Palavras / Atmosfera Técnica	Sensação / Emoção	Intuição & Estados da Matéria	Poco + Atmoplo	Matriz Plástica / Modelagem
Encantaria							
o-02		o-02		o-02		o-02	
4) ANIMAL		[Transição Aleatória - Quando um dos frutos fica tão pesado que o galho não consegue sustentar, esse fruto explode todo em chamas]	INCENDIAR EXPLODIR	Isolado	Estado líquido Incandiar com o intuito da... (líquido)		Fogo do Nascimento dos Animais
		Tempo Acelerado Puro (todos os movimentos são "free style") Flutuação Livre Não precisa explodir para o chão. Pode explodir para os lados, frente, trás etc.					Tudo esse fogo já é o próprio Anhangá Animal, ele mistura que ele ainda está encantado um modo de condensar o fogo em Corpo Animal, logo esse fogo se acende não quando você canaliza, mas quando o Encantado consegue colocar tudo o fogo dele dentro do corpo, de segunda, do pulmão, dos chifres. TODO ANHANGÁ TEM OLHOS DE FOGO
	Dança dos Animais	[Transição Aleatória - Condensar: líquido > Animal]	CAÇAR ATACAR ALIMENTAR-SE PROTEGER-SE SER COMIDO (antes de morrer vêm fogo e chuva)	Condição Atrocidade da produção o tempo todo produção pre- sa A única relação possível é de caçar ou ser comido, tanto em relação ao público quanto em relação a você mesmo	Sobreviver Matar ou Morrer		Animais Pode acontecer de aleatoriamente um animal devor outro ou de engolir híbridos (mistura de dois ou mais animais) ou deles se sublimarem/vapo- rizarem para o estado de fogo novamente e retornar para o mesmo animal ou outro
5) ANHANGÁ	ENCANTADO EM TERRA	Free Style Verbo: SER CRIAR MOVER DANÇAR DESTRUIR			Entrar em Terra Ser por completo tudo sua força e intuição Mover o que deve ser movido Citar o que precisa ser citado por meio da dança Destruir o que precisa ser destruído por meio da dança		Encantados são a flutuação e impensabilidade de todas essas forças e formas anteriores em um corpo só, ele apenas é: por isso dança (e sua dança é capaz de mover todos os cosmos)
	Dança Maldição	AMALDIÇOAR O Encantado realiza sua dança de lançar pragas e maldições em direção àquelas que desrespeitam a vida, os mortos e o cosmos começa na postura de crise, com braços para trás, pelo chão, vão até a frente e conseguem a pressão do tronco para cima e para baixo, corpo ainda ajustado, braços vão para trás e apoiam no chão, pulso se projeta para cima, cabeça vai para trás, mãos e braços passam travando para os lados e para cima, que vai se projetando, nasce movimentação, corpo gira para realizar os movimentos nos 4 pontos cardinais, em rodopio, levanta, caminhando com joelhos flexionados, pé amassando, para os pontos cardinais, ao chegar em cada um, uma mão desce para cobrir do chão, corpo acompanha, depois sobe, pernas abrem, joelhos flexionados, e para para si, de 10 a 30%.					
	Dança Benção	Mãos e braços batem na lateral do corpo para pagar impulso e subirem e descendo como uma pirâmide mais um braço, depois o outro, esse movimento vão levando o corpo a andar em círculos e rodopio, esse movimento evolui, mantendo trajetória, para mãos, pés e cabeça que se param e param do corpo e se projetam para frente, jogam para fora					
	Caleçar						
	Dança Benção						
	Abençoar						
	Devir Fenômeno Devir Sento PESTA	De tudo abençoar o Encantado se transforma em uma das forças da Natureza ou do Cosmos		Estado de Matéria Quanto	Levar Terra e Água a outros dimensões (Chuva) (sem que seja um trabalho que vai do profundo da terra ao paralelo cele- strial, é afirmar que há TERRA no Céu)		



Daniel Aleixo



Cartografias de Daniel Aleixo para o projeto *Encanteria*



Ossos

O menestrel da areia dos mares

- Emergir do subterrâneo
- Mão esquerda presa nas costas, contrai e estica e depois gira.
- Libera mão esquerda da crisálida e bate duas vezes no chão. Começa a girar no sentido horário com mão trêmula em apoio. Depois, com as duas mãos fora da crisálida.
- Sobe nos quatro apoios (plano baixo para o médio) batendo mãos e pés no solo como um símio.
- Estabelecimento no mundo dos vivos
- Areia do mar entrando pelos poros e cobrindo todas as escamas, assim como o sal da água. Subindo e encobrindo o corpo. Surge o calango dos mares, um ser em solo marítimo com corpo coberto de areia.
- Quatro apoios (plano médio) com tremidas.
- Pisadas na terra (ritmo Tomoyakko)
- Coluna retilínea subindo até plano alto. Joelhos flexionados para frente e abertos. Sugar o sal.
- Defender o território
- 4 Passadas da destruição de reinos
 - 1º reino - Encara; feitiçaria de arrombamento; abre portão; mãos mínimas e pernas altas; volta em saltos.

2º reino - Mãos mínimas e pescoço kabuki; pernas altas; volta em saltos.

3º reino - Mãos apontando e passada com perna alta militar; volta em passada aberta lateral com joelhos flexionados.

4º reino - Mãos em leque (canon) e terceira posição nos pés; feitiçaria de arrombamento; volta fusionada (salto e lateral).

- Ressuscitar os minérios

- Invocação; corridinha naruto; joelhadas no chão 6x; feitiçaria de arrombamento; volta fusionada (salto e lateral).

- Saltinhos no próprio eixo; corridinha naruto; saltinhos no próprio eixo; risada mortífera.



Referência para a benção/maldição (?) Talvez para o todo, para a festa!

Trago referência! [LINK ABAIXO]

No último ensaio, a minha cabeça rememorou frequentemente a esquete O DIABO DO MONTE CALVO, ato final do filme orquestrado Fantasia (1940). Embora aparente bastante que as cenas abordam uma espécie de maldição, eu correlaciono com movimento de benção das bestas.

Aqui há diversas danças, diversas criaturas, diversos rituais que surgem da noite em tremenda festa para, ao amamhecer, esmaecerem e dormirem novamente, aguardando a próxima noite.

Em determinado trecho do nosso ensaio, os toques de finalização da música me tragram para a imediata referência do som do sino presente no final dessa animação, quando o diabo tenta resistir inutilmente ao chamado do sono e se entrega. Acredito que possa funcionar no momento de desfalecimento dos encantados pós benção, e que talvez seja interessante resgatar algo dessa festa de interatividade presentes na animação.

<https://youtu.be/MJZlnVdJpNI>

Hyakkiyagyō (procissão noturna dos cem demônios)



Segundo o ocultismo Onmyōryō, a Hyakkiyagyō (百鬼夜行), ou "procissão noturna dos cem demônios" é um evento mítico que ocorre, geralmente, nas principais ruas da capital ou em trechos da estrada que cruzam com templos xintoístas. Trata-se de um desfile festivo e amaldiçoado de onis, yōkais, obakes, tsukumogami, bakemono entre outras entidades sobrenaturais, que pode ocorrer a qualquer momento após o crepúsculo.



É uma festa itinerante com música, dança, onde tudo o que é não-humano tem permissão de participar.

Por se tratar do transbordar de um mundo outro para o nosso, durante um Hyakkyagyō, a pessoa que sair de sua casa corre o risco de ser possuída, amaldiçoada, ser deslocada para um mundo paralelo e se perder temporariamente ou para sempre. Existem relatos de monges e viajantes que, sem querer, presenciaram a passagem de uma procissão e no dia seguinte acordaram em outra cidade a milhares de quilômetros de distância de onde estavam.

Desse evento, surge o conceito japonês para "pandemônio".





Técnica sereística

- Pilates:
alongamento e treino de força.

- Floorwork
trabalhar os apoios
rolamentos
interações entre corpos
deslizamentos
subidas e descidas
espiral e giro
capoeira de angola
movimentos sereianos

Como proporcionar um movimento fluído que seja seguro para mim e para quem está dançando comigo?

- Ensaio

Da pedra para a água - pingar

Do pingo para o transbordar

Do transbordar para o monstro marinho, serpentinoso e de dentes afiados. interação entre corpos esguios e monstruosos que flutuam e submergem sob a água.

Dos monstros para as sereias, que como estratégia de caça, se disfarçam, mentem, atraem, sezem. O importante é SEDUZIR. Seduzir através da dança, através do canto, através da indução em grupo.

Todos solam, um por vez enquanto os arredores exaltam. Ostentação.

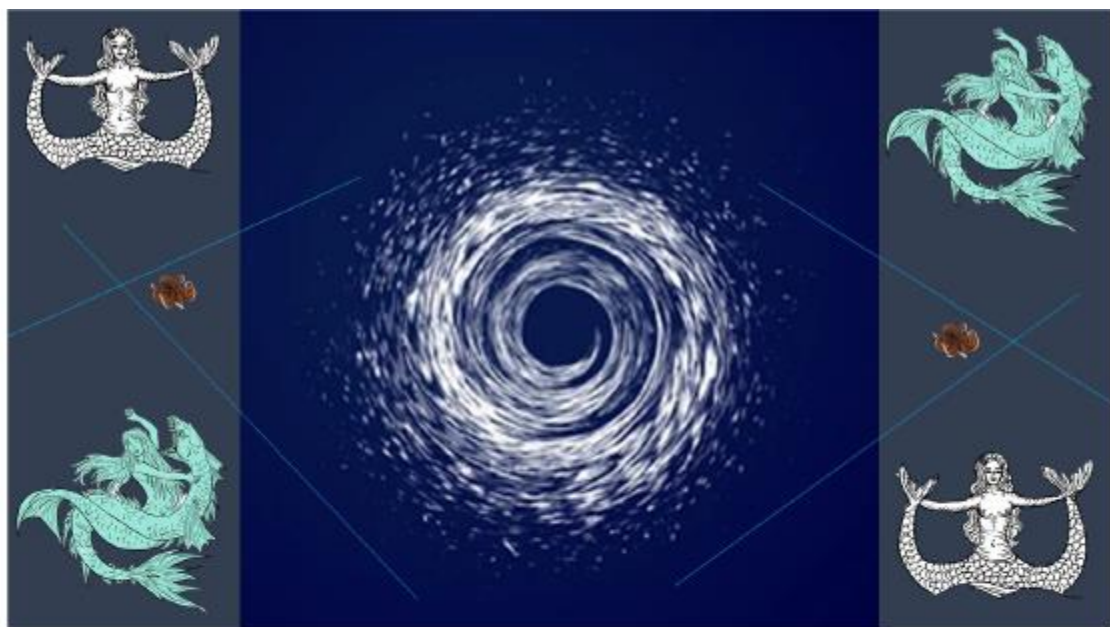
Das sereias para o polvo com tentáculos agitados.

Se um vai buscar algo, todos vão buscar algo. Deslize saltado.

PRECISAMOS ENSAIAR ALGUMAS COISAS EM ESTÚDIO.

A PINA PRECISA DE ESPELHOS.

Eu amo Gustave Dore para referências de Leviatã e monstros marinhos bíblicos e fabulares.



Sereias

As caçadoras das profundezas rasas

PINGAR

- Movimento em staccato de cima pra baixo como um leve chacoalhar que se inicia na mão esquerda e se estende pelo braço, pelo pescoço, pelo tronco, pelo outro braço até que o corpo todo chacoalhe ritmicamente e vai quebrando o movimento retilíneo e duro para um movimento sem forma, sem direção, livre e circundante. Passagem do sólido da pedra para o líquido da água.

MONSTRO MARINHO

- A água torna-se escama e nasce o leviatã de dentes afiados que se funde às ondas do mar ao nada pela superfície. Movimentos de rolamento, cambalhota, giro, espiral, em torno do eixo da cena. Contato com os demais colegas de dança, corpo de baile.

SEREIA

- A serpente troca de pele aos poucos e torna-se uma sedutora sereia que, junto de suas amigas, seduz os marinheiros. Cada sereia possui um solo. Eu sou o solo número 2. Movimento de giro, em pé, ao redor do próprio eixo afim de encarar o público em 360°.

- corpo-coletivo, braços e pernas movimentando-se sem direção e fluidamente como tentáculos. Plano baixo. Alguém assume como corifeu e todos seguem a direção proposta com os deslizos saltados.





Maldição

O paladino da vertigem junto
ao levante dos encantados
enfurecidos

TRANSIÇÃO ABRUPTA - O PARTO - (30s) - Elástico de dançarines tensiona até todos soltarem as mãos e formarem uma suástica em movimento onde cada pessoa fica com um quadrante e joga com o outro, trocando de lado e equilibrando o platô.

TRILHA (2min) - Movimentos que remetem a um elemento primário do que é a maldição individual de cada um. Meu movimento é um caminhar espaçadinho e juntinho com o braço direito e esquerdo chicoteando intercaladamente do topo da cabeça ao espaço à frente. esfregar da garganta com os dedos, mãos formando uma borboleta, e impulsão dos braços da boca para a frente, em jato. Chutes.

DESFILE DAS PRAGAS (2min) - Coreografia da Pina em 2x em quadrado.

LEVANTE AMALDIÇOADO OU DESCENSÃO MALDITA (4min) - Jogo em duplas, trios, quartetos e solo onde cada um se contamina com o movimento do outro e propõe maneiras de amaldiçoar.

MALDIÇÃO EM BATALHÃO (3min) - 4 dançarines em X tento um centro (Matheus), cada um propaga sua maldição Individual. Minha maldição: Verbo geral: Vertiginar. Movimentos de ataque: Garganta flamejante - verbo incendiar - andada curta com pernas coladas, braços próximos ao pescoço com borboleta nas mãos, passando os dedos pela gargata, subindo até o queixo e estendendo os braços da boca para a frente, a impulsão dos braços provoca uma corridinha até o atacado. Náusea fatal - verbo intoxicar - alternando pé de base e o pé de pisada, a cada pisada, os braços trazem o movimento da barriga para o plano baixo como um jogar de vísceras no inimigo, ou de vômito. Verme cerebral - corroer - movimento do dançarino líder na dança onikenbai. Ataque kendô (Men). Movimentos de deslocamento: Diagonal - kamae do kabuki. Frontal - Henbai do Onikenbai. Recuo e estático - joelhos flexionados em triângulo com joelhos apontados para fora, calcanhares alternados bate na posterior e cabeça pendendo e girando levemente. Lento.





Festa

Os bardos do entre-gênesis

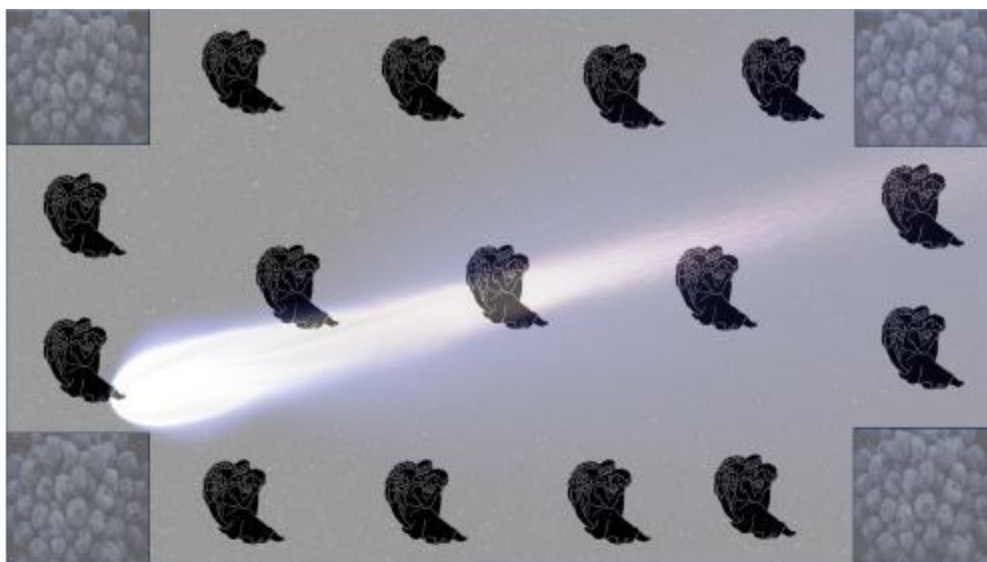
GLÓRIA (1 min)

Percepção de que todo o mal foi dizimado. Olhar entre companheiras. Primeiro, descrença; depois, constatação; por último, vitória. Movimentos de deslocamento no plano médio com joelhos flexionados e cabeça apontando para cima e para baixo. A cabeça leva o movimento do corpo. Olhar ora em outro encantado, ora no ambiente. O que foi exterminado não é a humanidade, nem a vida, pelo contrário, tudo o que cerceia a vida.

FESTA DE COMEMORAÇÃO (HYAKKI YAGYO) (6 min)

Passinho, frevo, giros, samba de gafeira. Tudo se inicia com sarradas no ar. Comemoração da vitória. A guerra acabou. A festa após o apocalipse é o prenúncio da gênese, intermédio dessa grande comoção.





Benção

O regente do pó das estrelas

- A grande festa do universo

Ação: dividir a massa do bolo estelar

- Nascimento do chef intergaláctico. Sentar-se e unir a bola de fermento, exibir para os dois lados e levantar.

- Dividir a bola compacta em duas metades e realizar as frações da massa por meio da repetição de movimentos do trecho final do Kabuki Merry Christmas.

- Decoro

Ação: decorar o bolo com confeites de estrelas e demais guloseimas

- Nascimento o confeitiro louva-deus. Ordem reversa das quatro passadas de destruição do calango da areia (ossos). A cada metade do trajeto circular, troca-se o movimento.

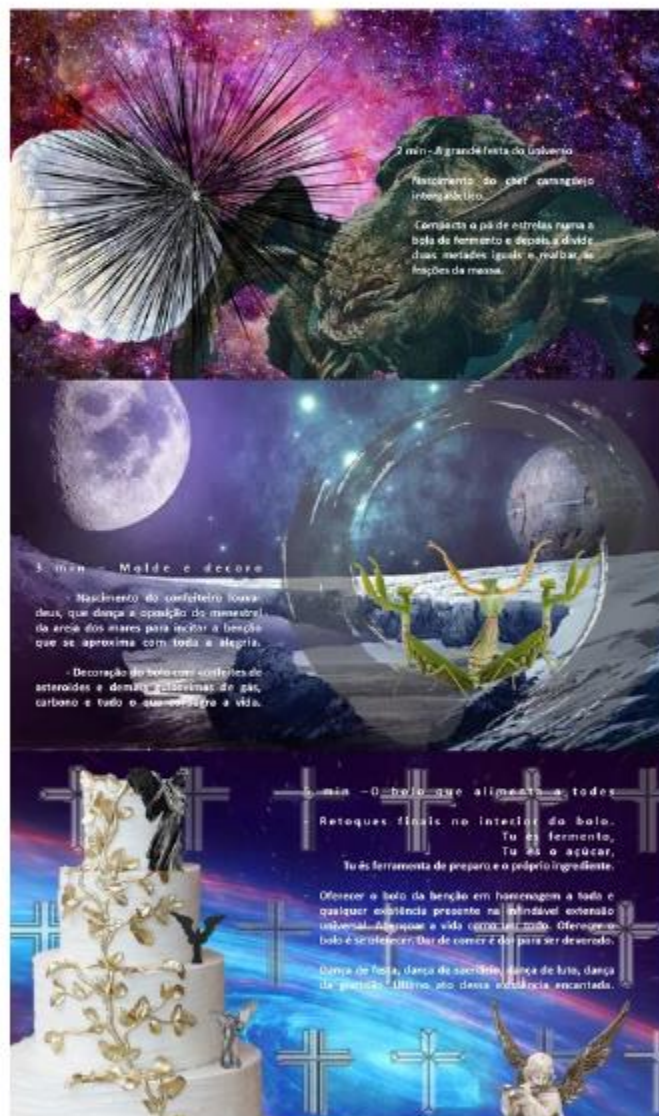
- Tomada do centro da circunferência em seiza para o movimento de consolidação do decoro.

- O bolo que alimenta a todes

Ação: Preparar e entregar o grande bolo da vida, fazer germinar a sequência; fermentar a massa por dentro da própria massa e tornar-se parte do bolo.

- Dupla jornada em trajeto de cruz (movimento de ida e volta a partir do centro):

Perna:	Braço:
Cruzado gafieira (4x)	Oito em braços
Chute gafieira (2x)	Braços em Cruz
Giro gafieira (3x)	Vertical-cima, mãos em losango
Oito bolero (6x)	Ativa, porém coadjuvante abaixo



POEMAS APENAS

Se lhe pedem em troca a dignidade pela cornucópia
Lhe peço pedra sobre pedra do que nunca deveria existir,
Calhou de ser hoje o dia em que
sem voz
levanto o grito soterrado
da areia
das pimentas
da pedra
dos ossos
Desabrochei do amor que me foi negado
Para enfim calar a jaula com o tufão do meu renascer
Meu avançar é queda
Meu recuo é queda
Sua queda
Minha escada
Pois das ruínas de cada reino banhado em ouro e prata
Faço o meu mar revoltado de despedida
Tua despedida
Minha venturança.
Sinta o sabor
Conluio do mastigar e saborear
Será teu último requinte
Teu último orgasmo, teu primeiro arrependimento
Por não ter amado
Esse sabor,
O sabor do profeta do fim dos tempo

Cena	Ação & Duração	Movimento (R. Energia %)	Palavras / Atmosfera Tônica	Sensação / Emoção	Intenções & Estados da Matéria	Foco + Atenção	Matriz Poética / Modelagens
Encenação							
		o-Ω	o-Ω	o-Ω		o-Ω	
4) MALDIÇÃO (10min)	TRANSIÇÃO ABRUPTA - O PARTO - (30s) - Elástico de dançarinas tensiona até todos colarem as mãos e formarem uma eslatica em movimento onde cada pessoa fica com um quadrante e joga com o outro, trazendo de lado o equilíbrio o platô.						
	TRILHA (2min) - Movimento que nasce a um elemento primário do que é a maldição individual de cada um. Meu movimento é um caminho escapadinho e partindo com o braço direito e esquerdo deslocando intencionalmente do topo da cabeça ao espaço à frente, subgras da garganta com os dedos, mãos formando uma borboleta, a impetão dos braços da boca para a frente, em jato. Cíntes.						
	DESFILE DAS PRAGAS (2min) - Coreografia da Pina em 2x em quadrado.						
	LEVANTE AMALDIÇOADO OU DESCENSÃO MALDITA (4min) - Jogo em duplas, trios, quartetos e até cada um se contamina com o movimento do outro e propõe maneiras de amaldiçoar.						
	MALDIÇÃO EM BATALHÃO (2min) - 4 dançarinas em X terão um centro (Mushara), cada um propaga sua maldição individual.						
	Milha maldição: Verbo geral: Vortigizar.						
	Movimentos de ataque: Garganta flamejante - verbo incendiar - andada curta com pernas coladas, braços próximos ao pescoço com borboleta nas mãos, passando os dedos pela garganta, subindo até o queixo e estendendo os braços da boca para a frente, a impetão dos braços provoca uma cortidinha até o atacado.						
	Núcleos fixos - verbo introitoz - alternando pé de base e o pé de pinda, a cada pinda, os braços fazem o movimento de borboleta para o plano baixo como um jogo de viciante no inimigo, na de vitória.						
	Vozes corubas - corcor - movimento do dançarino líder na dança milicênica. Ataques kuroki (Mori).						
	Movimentos de deslocamento: Diagonal - kurasu do kabalai.						
	Frontal - Hanai do Onibushi.						
	Recuo e estético - joelhos flexionados em triângulo com joelhos apontados para fora, calcanhares afimados base na potência e cabeça pendendo e girando lentamente. Lento.						
5) FESTA 5 min	OLÓRIA (1 min) - Percepção de que tudo o mal foi deixado. Oferece entre compaixões. Primeiro, desce, depois, constatação; por último, vitória. Movimento de deslocamento no plano médio com joelhos flexionados e cabeça apontando para cima e para baixo. A cabeça leva o movimento do corpo. Oferece um outro mundo, um no ambiente. O que foi exterminado não é a humanidade, nem a vida, pelo contrário, tudo o que cresce a vida.						
	FESTA DE COMEMORAÇÃO (HYAKKI YAGYO) (6 min) - Passinho, fuvu, giras, samba de gafiteira. Tudo se inicia com mardas no ar. Consumo opejo da vitória. A guerra acabou.						
6) Bênção 5 min	CONFETARIA E PREPARO DO GRANDE BOLO CELESTIAL (5 min) - Construção de um bolo de quatro andares. Sentar-se e unir os braços em movimentos giratórios com as mãos e depois subir para o lado direito e esquerdo das pernas. Levantar-se e separar as mãos após leve tasto de hancas: Esticar os dois braços e as mãos como se tivessem esbichado duas bolis. Fazer pausa final da coreografia Merry Christmas, da kabalai medley. (tudo repetido quatro vezes).						
	BENÇÃO INDIVIDUAL (5 min) - Dupla jogada em trajeto de cruz (movimento de ida e volta a partir do centro): Perna: Braço: Cruzado gafiteira - fúrio da Pina Cruzado gafiteira - Braços buscam o abençoado pela frente 5 da gafiteira - Braços buscam o abençoado pela frente Seiza - furoshiki cruz, furoshiki cruz, furoshiki eslatica, furoshiki abso livro e cruz, chaochua o shuchi 3x. Caminhada em círculos em volta do abençoado com o braço direito acido do peito com togas.						
CORTEJO Deslocamento pela cidade e cena que conecta o fim do trabalho com o início para representações duplas o-Ω	Movimento finalismo - mastigar e saborear Braços com cotovelos dobrados para fora e mãos em direção ao peito realizam o gesto da ataque a si mesmo, estimulando a mastigação. Movimento da dorsal para expandir a ideia de mastigar.						



Matheus Yuji

Pérolas que me habitam



Esqueleto Axial



Esqueleto Apendicular



Cartografias de Matheus Yuji para o projeto *Encanteria*



Ossos

Concha de Retalhos

Sou fragmento de manto destituído, dilacerado pela cobiça.
Sou profunda de dissolução, harmonia do ecossistema.
Sou cálcio cristalizado carregado por tempestades e turbilhões,
esconderilho de vísceras e músculos.





Sereias

Maricultura De Uma Sereia Artificial

Cemitério de conchasereias
Depósito dos retalhos da maricultura
Seres descartáveis
Excessos massivamente descartados de forma não natural
Eutrofização, desequilíbrio dos meus
Assoreamento impede o respirar dos meus



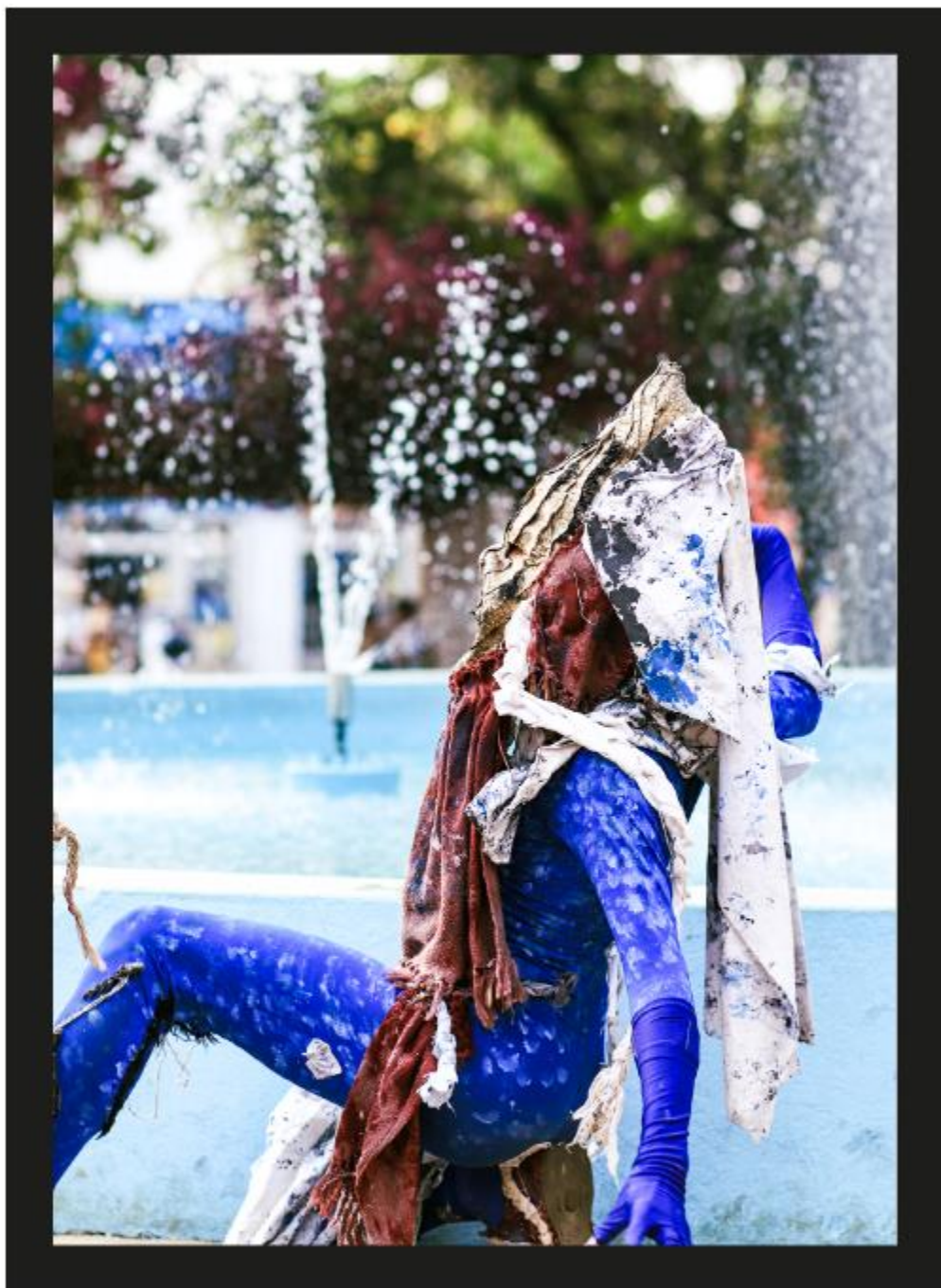
Kápopi Very Butô De Figurino Carmesin

11/06/2022

Visceras em carne viva sobrepõem minha cabeça
 Das cornalinas células dos meus olhos
 ao âmbar dos tesouros que carrego,
 pérolas nascem da minha face e percorrem minha silhueta



Cena	Ação & Duração	Movimento (& Energia %)	Palhaço / Atmosfera Tônica	Sensação / Enxerto	Início & Estado da Matéria	Foco + Atenção	Música: Poética / Modelagem
Escenário							
		o-Ω	o-Ω	o-Ω	o-Ω		
1)	Emergir do Subterrâneo (2 min)	Corpo dotado direcionado para direita contra na posição fetal, cotovelo esquerdo tenta romper a cristália acima do corpo. Pelo reverbos o movimento alongando com a mão esquerda e ponta dos dedos que perfuram. Braço esquerdo recolhe, trazendo cotovelo direito numa diagonal superior. Cotovelo direito retema próximo ao costado imprimindo o desviar do corpo para ducto lateral superior numa especialidade direta. Ecomento da cervical com peso firme deslocando o rosto lateralmente na cristália. (15% de energia)	Tremoto no Cenário		Emergir / Ressuscitar	No Sistema Esquelético + Na luta que está ocorrendo contra a terra e a cristália.	
	Estabelecer-se no mundo dos vivos Alimentar-se (2 min)	Mão direita rompa a cristália, criando ponto de apoio para o pé esquerdo ser arrastado poucos centímetros a frente da mão direita. Joelho direito apoiado no chão desperta mão esquerda numa especialidade direita a frente de todos os membros. Abdômen contra afundando o sistema. Lendões cervicais sequestra revelando rosto. Orelha direita aproxima-se do centro direito mostrando a parte lateral esquerda do pescoço. Mão esquerda apóia no joelho esquerdo acurando o cotovelo lateralmente. Mão direita apóia numa cintura pontando cotovelo direito. Apóia do arcos os laços propiciam o desentrelar do corpo pela cervical até o plano médio. (30% de energia)	(o ar permanece sólido, igual como da terra peso e pressão firmes da palhaças ao redor)		Alimentar-se // Fortalecer-se // Sagar Energia	No próprio sistema esquelético + No trajeto reto, num jogo sempre em frente (com permissão para alguns recuos para trás).	
	Defender território (2 min)				Defender o trajeto	Na trajetória reto, jogo sempre em frente (com permissão para algumas avançadas à frente).	
	Ressuscitar os minérios (2 min)				Ressuscitar os Mortos-Onas // Re-Animar os Minérios	No que há de mineral no espaço.	
TRANSIÇÃO GRADUAL: Unificar // Pegar // Encharcar // Transbordar (1 min)			Tonho da atmosfera passando do sólido para o líquido			Água minando da pedra // De dentro para fora, a água transforma a pedra.	
2) SÉRIAS (12 min)	Mesclando os Mares (2 min)					Interação entre os outros corpos e chlo-água	Mesclando Mafinhos Surpreendidos e espelhos de dentes afilados
	Seduzir (2 min)		Mar Emergir e Submergir do Chlo-Mar Público nos barcos, ilhas e botas.				Serões Performatividade do gênero espontaneamente femininos
	Cariol das Serôas (5 min)						
	Roubar (2 min)					No espaço externo e nos transientes	Pulva/Lula Gigante Lavalis
TRANSIÇÃO GRADUAL: Passar aquilo que foi roubado no corpo dos serôas as fêmeas tirar as máscaras e revelarem-se as felicitosas (1 min)							
3) ORGIA DAS FEITICEIRAS (5min)			Ilha dos Prazeres				
CENA-TRANSIÇÃO ABRUPTA: O Parto (3 minutos)							
4) MALDIÇÃO (10min)	Pino (5 min)						
	Duas, Três, Quatro e Quintos que amaldiçoam (5 min)						
TRANSIÇÃO GRADUAL: A Glória (2 min)							
5) FESTA 5 min							
TRANSIÇÃO GRADUAL: Lembranças de Festa Gift / Dons/ Benção (1 min)							
6) Benção 5 min							
CORTEJO: Deslocamento pela cidade e cena que conecta o fim do trabalho com o início para apresentações duplas o-Ω							



Pedro Ribeiro



Cartografias de Pedro Ribeiro para o projeto *Encanteria*

UM POT-POURRI DE IDEIAS

ensaio pedro-corpo-quarto número #01 - 12.03 um dia antes de uma sexta-feira-13



quem soul (m)eu (encantado)?

proposta do thi: dançar com os alimentos

minha proposta em cima da proposta do thi: alimentos para:

- **um objeto do presente** - coração de pelúcia esvaziado e cheio com pedras;
- **um objeto do passado** - um salto alto doado por uma drag queen campineira;
- **um objeto pro futuro** - um pedaço de graveto encontrado na praça da paz dentro da unicamp, hoje mesmo;
- **um objeto para os mortos** - um baseado;
- **um objeto para os vivos** - um incenso de cravo, espanta energias negativas.

registro pós dança

carrego nas costas um coração de pedras e no rosto, o chifre da luz. das minhas mãos e pés escorrem agulhas que atravessam o chão em dimensão paralela, espelhada. em minhas veias corre um lastro de fogo azul e quente, cheira a cravo, espanta energias negativas, leva luz, denuncia o espelho no chão. dois pontos de luz dançam, como vagalumes de lava. as pernas fraquejam. os chifres desatam. parece perder-se em seu próprio centro, com o cu apontado pra lua. quatro lanças para o chão e uma para o céu. atravessam os sonhos de dali e os meus. em formação descendente, do céu para o chão, como antena ou pára-raio. o chão é atravessado de sonhos. deslizantes.



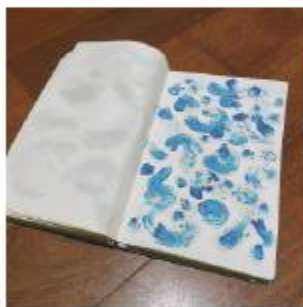
depois disso: dani sugere ler as publicações dos ossos, estudar roteiro grade e storyboard, dançar, gravar um vídeo de 10 minutos.

registro ossos - depois da dança livre, antes da gravação do vídeo:
 alimenta-se de si como deusa sagrada, elefante de imensa tromba. parece antena parabólica que aponta para o céu, joga para a terra recebe da terra e joga para o céu. espelho. mergulha na placenta da madre vieja de pequenos seios... si, hablo portuñol! placenta deixada em pleno manto terrestre. pedras e ossos. coração de pedra - pulsa pedra, enche as veias de pedra, leva pedra ao cérebro, aos pés, aos capilares do cu, da mão, da coluna. faz com que movam braços e pernas circulares, coluna arqueada, cabeça que olha o próprio cu num circuito fechado boca cu boca cu boca cu e espasmos de dor. doem as pedras. na coluna é onde mais dói e o cu aponta pra cima e um braço e outro, e uma perna sai. retorna. outro braço. metade da cabeça. sai, volta. sai, volta. até sair de vez e se alimentar do espaço. em braços que sobem, reconhecem e desconhecem o chão. anda um braço e a perna contrária, outro braço e a perna contrária, descobre apoios com o corpo rijo. muito rijo. jogo de apoios e confortos das santas articulações. quadril, cabeça, cotovelo, pescoço amortecem a recepção do corpo no mundo. e as ameaças surgem. esse corpo se torna um corpo de bate, briga, ameaça, ganha garras e dentes afiados e aquelas costas de dinossauro. bate na parede, no chão, nas mãos. assusta. gera angústia, aflição, mas precisa proteger o espaço. e busca ajuda no mundo espelhado, de baixo. olha para si no mundo de baixo. se alimenta de si. seduz a si própria. pequenos pontos andantes surgem de trás da cabeça, do pescoço, das costas, atravessam o espelho e tomam as mãos, pés e pernas, enchendo-se de si mesm. ganha rachaduras.

mandalas de elefante

em caderno de bixa

assim no aiyê



nós aqui entre o céu e a terra



como no orum



OSSOS
material: caneta
nanquim e sangue



SEREIAS
material: giz de cera
azul derretido



**ORGIA DAS
FETICEIRAS**
material: porra e
sangue



MALDIÇÃO
material: porra e
sangue em páginas
fechadas



FESTA
material: cinzas e
mancha de café na
folha reversa



BENÇÃO
material: cinzas,
caneta piquim, caneta
vermelha, borra de
café, um presente

energia cobra coral

uma criança com um cabo de vassoura pode muita coisa.

ela pode montar e virar bruxa, voar, prender fitas e fazer os ventos dançarem, lutar, fazer cabo de guerra, dançar feito caboclinho, bater no chão uma das pontas, girar, atirar como se fosse lança, jogar para que alguém pegue no ar, enterrar, equilibrar com a mão, com o pé, com a cabeça, com o braço, com o peito, pescar sonhos, amaldiçoar, pegar uma fruta do pé, massagear as costas e o bumbum.

uma criança com um cabo de vassoura pode muita coisa. dependendo – de muita coisa! de onde vem, de onde está, para onde vai –, pode também desencantar.

assim como a cidade desencanta, também desencantam as formas de estar no mundo. “você pode tudo, só não mexe com meu filho”, ouço dizer uma mãe em plena praça oscar. em plena praça pública. ali eu posso tudo, mas não com o filho dela. não que eu quisesse muita coisa disso.

me lembro de minha mãe enquanto danço, ela certamente faria isso. proteção mais besta essa.

me desencanta. me faz querer sumir, dançar dentro do meu quarto para que ninguém mais veja. como sempre foi. mas isso não me basta mais.

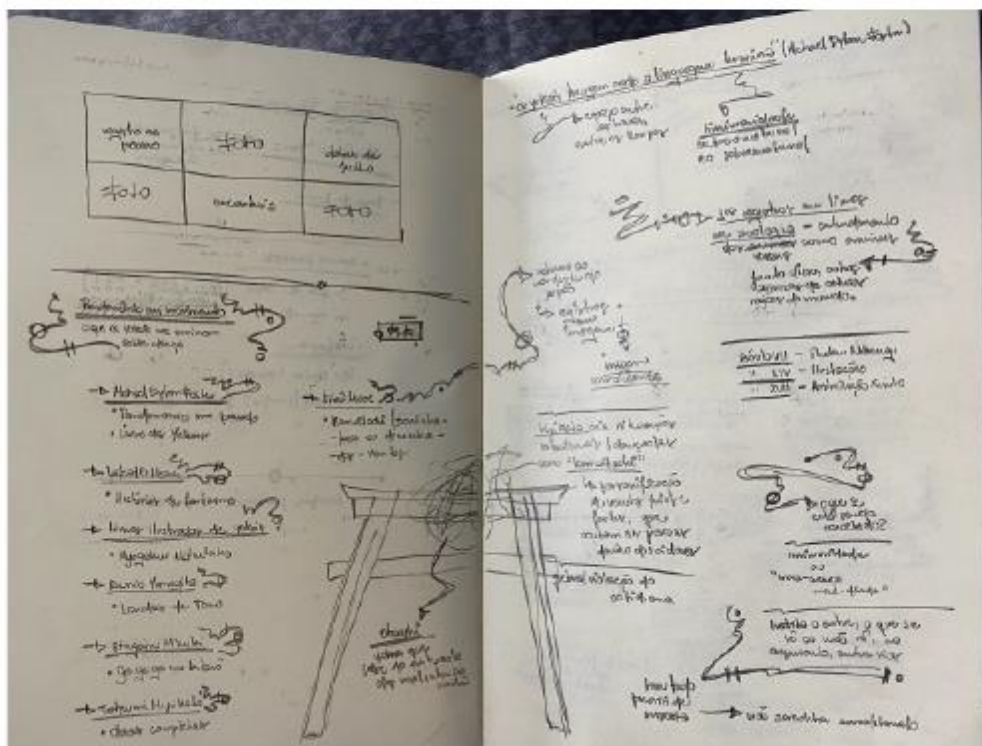
no domingo acordo ainda em desencanto. penso em não ir, ficar em casa, me enterrar no colchão, passar o dia fudendo que é mais gostoso. passar o dia sem pensar, sem fazer nada. mas saio, e assim que chego e ligo meus pés com os pés da terra, algo acontece. meu corpo muda. sobe e desce uma energia doida, outra, do cu à nuca, do céu à terra. caboclocobra coral, listras voluptuosas pelo corpo. mexeção.

olhos flecha me convidam a dançar, me chamam para conhecer novas carnes, novas corpos, novas gentes. tão bonitas todas dançando. em conexão com a energia da mata, da floresta. olhar com a certeza da direção.

outras formas de existência são possíveis. quem nos atravessa também se transforma, percebe a possibilidade de ser outro, outro alguém, de estar no mundo de outro jeito. de pisar no chão com os pés descalços. meus pés ficam sujos, assim como ficam as minhas mãos, e meu corpo ganha uma fina fina camada de terra. novos cheiros me tomam o corpo. bergamota, limão, cedro. ganho perfumes quando meus olhos flecha fazem um convite, uma pergunta.

“a cidade de são paulo é uma bosta”, dizem. e não sei se concordo. entendo. ela também machuca a mim, me desencanta a cada dia. mas existe algo de muito bom aqui. a possibilidade de encontro. talvez falte uma coisa: princípio de integração, em detrimento da exclusão, da desigualdade. só quando for excluída a exclusão essa terra caminhará livre.

pandemonio em movimento -
09.07 - anotações



178

Cena	Ação & Duração	Movimento (& Energia %)	Polígonos / Atmosfera Técnica	Sensação / Emoção	Interação & Estados da Matéria	Foco + Atenção	Matriz Plástica / Modelagem
Escenário							
	o-Ω	o-Ω		o-Ω			o-Ω
TRANSIÇÃO GRADUAL: Passar aquilo que foi roubado no corpo das seridas às fuses tirar suas máscaras e revelar-se as feticheiras (3 min)	Em pernas míticas, tipo dual walk no vogue, andar e encontrar a convergência de beiras. Passar a porta nos outros pelo chão.	Convergência da FETICHEIRAS.		Desejo.	Compartilhar e receber.	Pulsos Dançarinas	Compartilhar entre irmãos os corpos. Fortalecer uma de outras. Seduzir uma de outras. Sentir que o perigo pode ser compartilhado entre nós, pois o que não nos machuca, nos dá uma mais goz to eu.
3) ORGIA DAS FETICHEIRAS (5min)	daniel me fode como se eu fosse um bebê, com as pernas enlaçadas em seu ventre. eu fodo matheus pelo próprio pau, descobrindo o mundo com minhas mãos tocando seu rabo. matheus e eu nos fodermos pelo ar, enquanto descubro daniel com mãos, olhos e língua. atravesso tudo de quatro, por baixo, onde posso também chupar e ser chupado pelo victor. encontro a sua do outro lado, nos entrelaçamos, nos fodermos como espelho e distantes o ar. eu chupo a sua pele ou a seduzo quem estiver a minha frente. eu chupo a sua pele ou a fodo o ar a minha frente. eu deito bobetinho sobre o matheus. eu viro uma caribálota e ele se machuca com minhas pernas. eu retorno a caribálota em cima dele, levando suas pernas e as lombo, lombo, lombo. ela volta, a gente se pega. a gente se pega em grupo, em fila, com as pernas abelhoadas, a fúria apontada para o chão pelo quadril, as pés deslizando, e não andando. Intencionalidade para gostarmos juntos uma da outra.	Illa dos Prazeres	Tédio, obsequio, desejo.	Foder pelos poros.	Desparadas, posições.	Orgia Orgia! Seduzem y peina. Depois da estarmos mais gostosas, mais gostosas, depois de compartilhar poderem, foderem entre nós. Prodoem a cidade. E quem mais quiser se foda. Olhar para o céu fixamente e perceber suas pernas e as a serem foderas. Seduzimos para sermos foderadas. Foderem contidas e extremamente suja-corpo. Choveu alguma que veio, a penetrar os poros da terra. Não chovem ainda, mas já faz muito frio.	
CENA-TRANSIÇÃO ABRUPTA: O Porto (2 minutos)	Ative multidões, defender dançarinas. King Pa com a mão aberta e agitar; // Mico nos olhos apontando os dedos para o céu, colina agitada, base baixa e pé apontando para se desmanjar; // Andar em círculos, trazer pé ao joelho; Vogue circulando o resto.	Fila de Pandas.	Desaparo da guerra, necessidade de salvar a si e ao grupo.	Defender e atacar. Em geral!	Fila reta, ao lado de Mathias, cruzando com Dani e Victor e em paralelo com a Ana. A cada cruzada com cada uma, setamos mais fortes.		
4) MALDIÇÃO (10min)	encontramos a maldição em nós, arrancamos e lançamos pra fora; oferecemos maldição como alimento; cerremos cabeça, peito, tina e braços; entramos em uma escuridão, se fagocitamos; country girl and thriller; entramos em uma escuridão, brincamos algo, tiramos da lg; entramos em nossos sonhos, protegemos e guardamos; nos vemos em espelho, guardamos e potencializamos, lançamos para o mundo; acordamos você, te foderem, te beiramos.	Fusa (5 min) Dua, Três, Quatro e Quintos que analisamos (5 min)	Coro de maldições. A tua e os seus olhos	Força espectral. Vindalme e brincar com mentiras.	Analisar em todas as direções. "Aparece; implante e misture mentiras. Fazer lerter e fazer esquecer."	Movimentação e direção coletiva. Nos agitas das duplas, tris e quartetos.	Para olhar, em posição de olhos.
TRANSIÇÃO GRADUAL: A Glória (2 min)							
5) FESTA 5 min	Il rubicadas pro lado direito Il rubicadas pro lado esquerdo // Il rubicadas pro lado direito Il rubicadas pro lado esquerdo // Il cruzadas // Il giradas comas com o pé direito Il giradas comas com o pé esquerdo // FREVO 1 pra direita; 1 pra esquerda; 1 cruzado pra direita; 1 cruzado pra esquerda; 1 com colchunas; 1 com pontas; 1 pra frente com a direita; 1 pra frente com a esquerda // Il entoladas-beiradas // 1 cruzado com a direita 1 cruzado com a esquerda		Vitória!	Brincar, depois de tudo lerter. Love, gostoso, flertando.	Nos passos, as quem quer dançar.		
TRANSIÇÃO GRADUAL: Lembraçõinha de Festa GfR / Dona/ Beirão (1 min)							
6) Beirão 5 min	Palar e lamber com a perna; // Parar na frente de alguém; // Com as mãos espalmadas e braços abertos acima da cabeça tocar indicador e polegar, abrir os braços até a frente da genital e tocar as partes internas da mão; // Com o peito aberto, mãos espalmadas e braços estendidos, fazer um quadrado em volta da pessoa abençoada. Três passos por vitórias; // Quando estiver novamente na frente, deixar sobre as orelhas e deslizar os pés na perna oposta, trocar três vezes; // Fazer a posição da criança, contar até três; // Com a colina curvada para frente, jogar o braço direito para o lado esquerdo, depois o contrário e depois o anterior; Levantar; // Refazer o círculo com braços; Abençoar todos.				Nos membros torção (pernas e braços), nos traseiros - saber as quem eu não receber a beirão.	Pa, eu, beirada. Tá... e aí?	



Victor Rosa

CABEÇA



ASAS

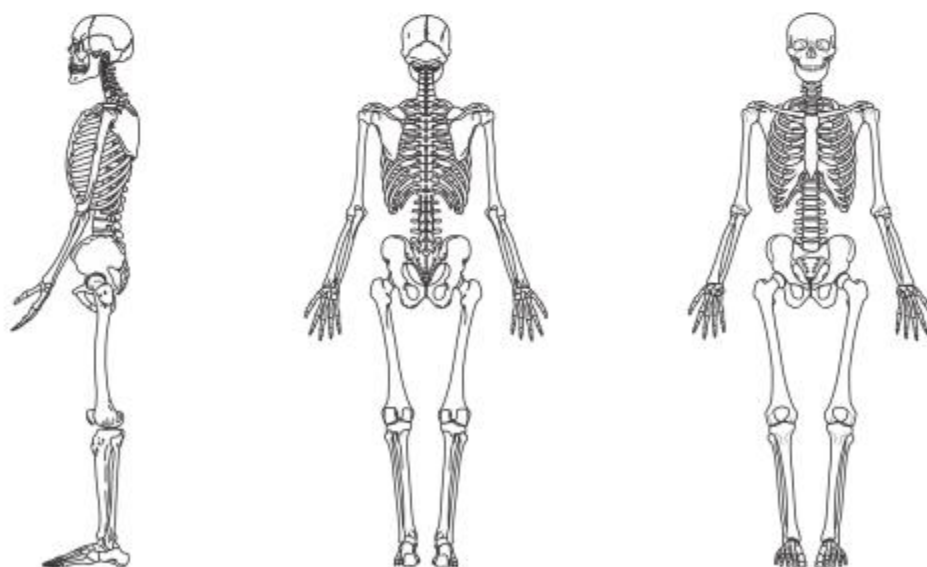
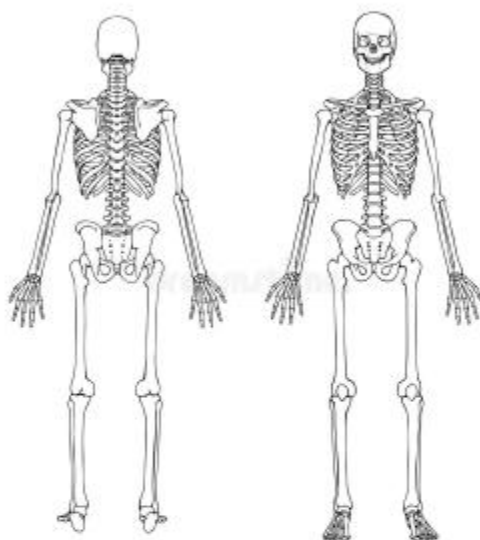


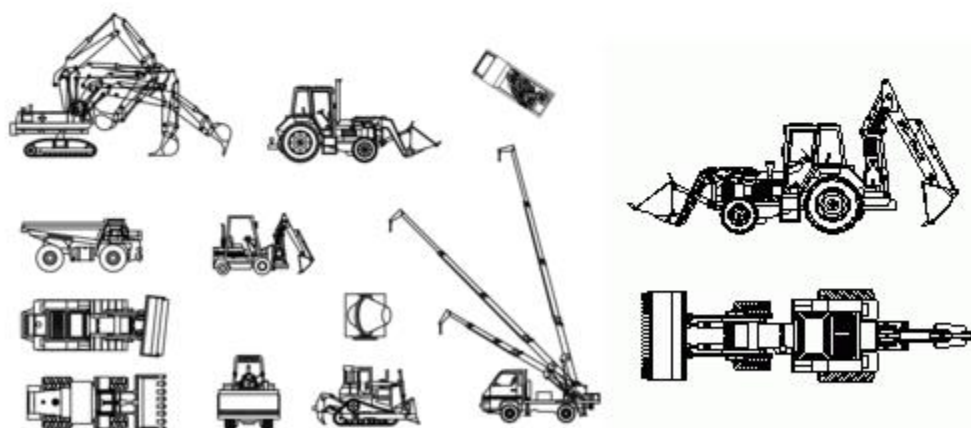
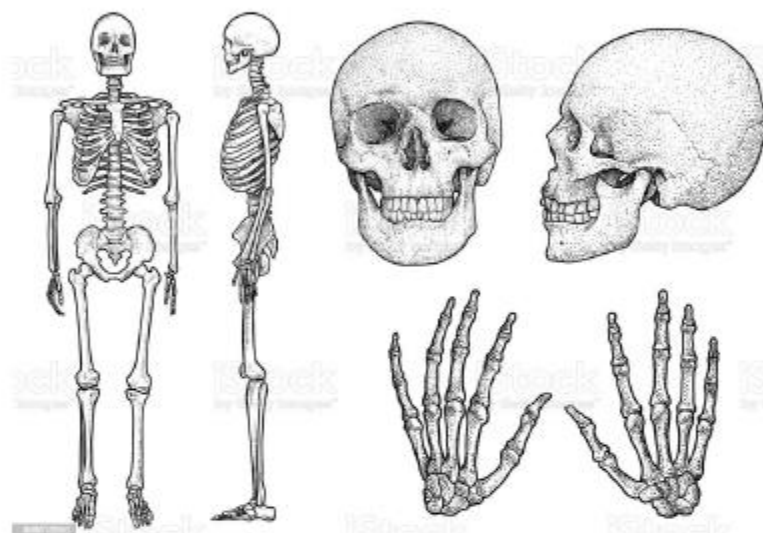
CORPO

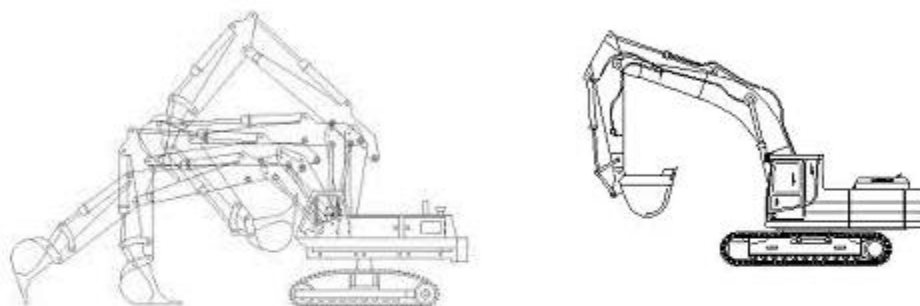


Cartografias de Victor Rosa para o projeto *Encanteria*

OSSOS _ a mákyna







ATENÇÃO

está corpa está há __ dias sem acidentes

todas nossas células carregam todo um registro de vida
já as máquinas reconstroem todos os registros de vida
y destroem o que não interessam

está corpa é uma máquina.
está máquina é uma corpa.

NEM TUDO CABE EM PALAVRAS, É PRECISO DANÇAR!

ouvir as folhas
ouvir o saber y o espírito das plantas

dança visceral para inaugurar um outro mundo
tempo primordial
inventar os jogos
os rituais

jogo - ritual
rito - jogo

como provocar o público para o rito
deixar nítido o que se pode y não pode no rito

ritual não se faz sozinho

<https://revistacult.uol.com.br/home/da-necropolitica-a-ikupolitica/>

não cristalização dos desejos

corpo em transe
o corpo que dança sem pe(n)sar
ou antes de pe(n)sar

ventos que gastam

o afeto no trampo
afetividade
troca
relação
tesão

se propor a encruzilhadas com pessoas que saibam e possam trocar
conhecimentos
não perder as raízes e as origens dos saberes

d o s s y e sereyas

A armadilha que elas apresentam a um espírito avisado é pois este terrível fruto do conhecimento pelo qual nossos primeiros pais perderam o Éden”. E continua: “Restituindo sua importância a esta tentação pelo saber, tira-se esta curta narração dentre os apólogos simplórios para aparentá-lo a mitos dos quais acabamos de citar o mais conhecido e mais evidente”. Deixa para uma nota de rodapé, citando . E. Harrison, sem comentários, o problema que mais nos interessa: “É estranho e belo que Homero faça dirigir-se o **apelo das Sereias ao espírito**, não à carne. Para o homem primitivo, grego ou semita, o **desejo de saber – de ser como os deuses, era o desejo fatal**”. A ele não sucumbiu Odisseu. É importante que se diga que essa interpretação do saber entranhado na história das Sereias inicia-se já na Antiguidade Clássica, vem de longe: para Cícero no séc. IAC, em *De Finibus*, as Sereias, por serem fonte da ciência, seduzem a curiosidade que estigmatiza o espírito humano.

Odissea trabalha com o “gênero” de narrativas folclóricas encontradas em outras civilizações, do Mediterrâneo à Índia, da Nova Zelândia à África, e assim por diante – e que justificaria, por sinal, que aproximemos o mais famoso topos da Odisseia, o das Sereias, à Mãe d’Água, Yara ou Ypupiara dos nossos indígenas, os dois últimos à margem de qualquer influência colonizadora europeia.

Impõe-se aqui um parêntese para tratar minimamente do mito da sereia no Brasil. Para Câmara Cascudo a Mãe d’Água é um mito morfologicamente europeu, do ciclo atlântico; por outro lado, Ypupiara (ou Ipupiara), uma narrativa do Brasil dos Quinhentos e Seiscentos, pode ser considerado um dos mais antigos mitos brasileiros, registrado por cronistas coloniais como Anchieta, Gandavo, Frei Vicente do Salvador, Fernão Cardim, Gabriel de Souza. Esse ser que habita o fundo das águas e pode ser **fêmea ou macho**, “bestial, faminto, repugnante, de ferocidade primitiva e bruta”, destruía os indígenas que dele se aproximassem. Por outro lado, um fato curioso é que a forma da Mãe d’Água (correspondente para os estudiosos do folclore à sereia europeia) é inicialmente ofídica. Lemos no verbete “Mãe d’Água” do Dicionário do folclore brasileiro de Câmara Cascudo (1954, p. 370): “Ainda em 1819, von Martius escrevia que a Mãe d’Água, paranamaia, mãe do rio, era serpente esverdeada ou parda (*Viagem pelo Brasil*, III, 135)”. (Registre-se essa instigante sobreposição das imagens da sereia e da serpente no mito brasileiro.)







MALDIÇÃO o necronomicôn

MALDIÇÃO do LABIRINTO (ou como levar alguém para o delírio absoluto)

- Em um caldeirão com sangue fervendo lance: Um par de olhos, um par de orelhas, um nariz, uma boca (dentes, língua, gengiva, lábios), genitais, umbigo, um pedaço de pele.
- Mexa usando uma coluna vertebral durante 10 minutos.
- Apague o fogo y deixe esfriar.
- Beba tudo de olhos fechados y com ar preso.
- Se vomitar, terá que verter novamente todo o seu próprio vômito.

Arranquei meus sentidos quando necessitava de levar meus inimigos para o delirium, venci, mas nada de mim restou, permaneci milhares de anos fraca, silenciosa, misteriosa y reclusa.

NÃO MAIS. NÃO
NÃO MAIS. NÃO
NÃO MAIS. NÃO
NÃO MAIS. NÃO
Há outra forma,
mais fracos seus
atacar os mais fortes, y
assim permanecer com
forças, tomo seus
sexo, como tuas
boca y olho teu nariz,
sem dó, te acaricio
melhor, te fazer perder.
batalha recheado de
desesperados, sem
silêncio dos inimigos



MAIS. NÃO MAIS.
MAIS. NÃO MAIS.
MAIS. NÃO MAIS.
MAIS. NÃO MAIS.
arrancar dos inimigos
sentidos para depois
assim permanecer com
minhas próprias
olhos, arranco seu
orelhas, cheiro tua
tudo que é teu roubo
para te matar, ou
Prefiro ver o campo de
seres vivos, loucos,
pedaços de si, do que o
mortos.

Minhas mãos são anzóis, garras, predadoras, mãos que não controlo, devoradoras, há bocas no meio delas, bocas entre os dedos, bocas y más bocas, arrancar com meus dedos o que é meu em ti.



Mãos que acariciam também, sejam carícias verdadeiras ou falsa, carícias dolorosas, espinhentas, carícias calmas, alentadoras. Mãos que enganam, primeiro a mim mesma y depois todo resto. Mãos que não são minhas mas estão em mim.

Sou eu delas. Sou eu elas.



Tortas. Retas.
Corretas. Podres.

Através delas lanço a
sugo, chupo, masturbo,
desenho.

DENTRO DE MIM
SÃO LOUVADOS,
RESPEITADO.



Quebradas.
Decrépitas.

ilusão, danço a perdição
amo, preparo, lanço y

TEUS SENTIDOS
TEU SACRIFÍCIO

TE DEVORO
Ó
INIMIGO SACRO
COMO UM BANQUETE

EM MIM
VOCÊ TODO TOMA OUTRO SENTIDO
MINHA FORÇA É TAMBÉM TUA
MINHA MALDIÇÃO

SÓ VOCÊ
AMADO
INIMIGO
SACRO
ME PERMITE DESTRUIR TEU POVO

NOSSA

TORNA A SER

ELES SABERÃO DISSO
SABERÃO DA TUA TRAIÇÃO
INDESEJADA
AMADA



teus sentidos
são meus
que bela visão sou eu através de tu
que belos sons produzi
cheiros maledicentes
tato gosmento
sexo nojento
sabores infernais



preciso te contar algo que você talvez já saiba neste momento que esta aqui eu sou
 outra coisa que você não sabe sabe sabe sabe abe be e s a b e e a b e estou confuso sou
 a própria confusão te alcanço sem você saber danço para trás y frente lado y outro quer
 dançar? vamu vamu vamu fude vamu dança amar gozar vamu estou em cada canto y todo
 canto olha para minhas pernas pés mãos y olhos vem cá descobrir o que não sabemos
 juntos e eu mesma estou perdida perdido achado socorro vem vem você demônio
 julgado qual teu segredo edo medo largado jogado qual? o que te fez errado? me conta
 te conto sei tudo que não sabe y ainda quer saber



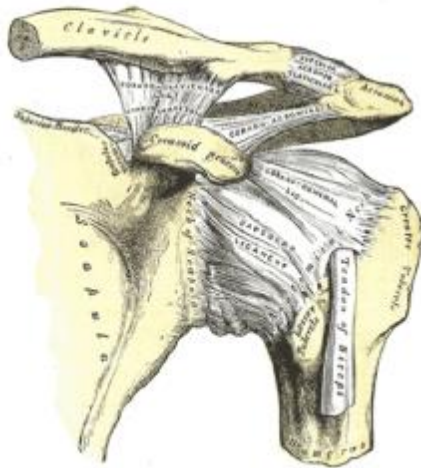
te proponho um jogo
 há aqui um labirinto
 no fim dele
 o que você mais quer
 sem limites

ao entrar
 não tem como voltar
 só se sai
 pela saída

ao sair
 teu prêmio
 ao ficar
 meu gozo
 quer jogar?



BÊNÇÃO _ a s a s



1. o ser descobre dolorosamente as asas, espinhos que saem de suas escápulas
2. os braços-asas começam a bater, alçar vôo no mesmo lugar, mover ar.
3. as asas-braços abraçam em seu vôo.
4. o ser saltita em movimento acelerado das asas
5. as asas movem o ar em giros.





- 8. o ser voando em voo baixo.
- 9. morrem as asas
- 10. nascer e morrer do sol

- 6. o ser dança com apenas uma asa
- 7. y com a outra asa



Cena	Ação & Duração	Movimento (R. Energia %)	Palhaço / Atmosfera Tônica	Sensação / Enredo	Início & Estado da Matéria	Foco + Atenção	Motiv. Poética / Modelagens	
Escenário								
	o-Ω	o-Ω		o-Ω		o-Ω		
1) CENAS (10 min)	Emergir do Subterrâneo (2 min)	Respiração cria o movimento de expandir e recolher, numa graduação de energia. O corpo deitado, vai aos poucos ficando de quatro, as mãos em Vena Intensa tentam romper a cristália, a cervical desliza a cabeça para também tentar rasgar a cristália. Já de quatro o corpo tenta sair como um todo, a respiração continua e o espaço é direto e passado. De quatro se rompe a cristália.		Dificuldade, peso, resistência, perseverança, esqueleto quebrado, acolhimento	Emergir / Ressuscitar	No Sistema Esquelético + Na luta que está ocorrendo contra a terra e a cristália.	Só quando http://dada.com.br/...	
	Estabelecer-se no mundo das vivas Alimentar-se (2 min)	Após romper a cristália, o corpo passa da posição de cômico para o plano médio, se apoiando nas próprias pernas, as mãos (uma por vez) se tensionam e levitam, com atenção ao movimento esquelético dos ossos, mãos, punho, braço e toda ligação, as partes do corpo vão sendo ativadas e as ligações cessam quedando, criando toques por todo corpo. Movimentos diretos, rígidos e peso aumentado. A cada golpe, torção, o corpo vai se erguendo até ficar em plano alto. O tórax cada vez mais se tensiona e se espalha pelo corpo. Atenção do corpo inteiro já voltada para frente - passando de vez para lateral e costas. Corpo não sai do lugar	Terramoto ao Cenário	Cuidado consigo, concentração, peso, qualquer algo	Alimentar-se // Fortalecer-se // Sagar Energia	No próprio sistema esquelético + No trajeto reto, não jogo sempre em frente (com permissão para alguns recuos para trás).	esqueleto na ligama	
	Defender território (2 min)	Nem movimento de frente e trás com os pés, os braços vão para frente com as mãos em garra tensionadas, girar-se os punhos. Levantar-se os braços, apertar os ombros e deixando cotovelos abertos, podendo se abrir andar mais os braços até ficarem ao lado da cabeça e descerem junto com todo tronco até abaixo. O torso e subir os braços sem mover o tronco. Posicionar os braços colados na costela com as mãos para cima ou com as mãos para baixo. Pés se deslocam para frente e trás alternadamente. Cabeça se move para frente, trás, flutua em qualquer sempre sair de todo o corpo. Descer ao plano baixo usando os joelhos e indo para frente ou trás usando os joelhos para se mover. Voltar de costas, por vezes se virando para trás. Abrir os braços em cruz, com mãos abertas em garra. Tênis sempre intenso. Movimentos em saltato.	(o ar permanece sólido, igual como era no fundo da terra peso e pressão firme da palhaço ao redor)	demonstrando, sem limites, força, voracidade, abrir caminhos	Defender o trajeto	Na trajetória reto, jogo sempre em frente (com permissão para alguns avanços para a frente).	MAQUINA-MUNDO http://dada.com.br/...	
	Ressuscitar os mortos (2 min)	Criar a cabeça primeiro que o corpo. Agora o foco não é apenas frente e recuar, podendo usar as pernas, ainda em movimento respiratório, com tempos em estaca, movimentos diretos e repentinos. Maior uso do desenho das mãos simétricas, dedos juntos, cotovelos com colados ao corpo em saltados, em um desenho de um cubo quadrado. Ilusões das pernas e pés abertos. Podendo direcionar para diversos pontos do espaço, ainda indo para frente e para trás, habitando em sua matéria o plano alto, com momento preciso de plano baixo.		procura, em busca, vigia ativa, abrir caminhos	Ressuscitar os Mortos-Cenas // Re-Animar os Mortos	No que há de mineral no espaço.	viv-	
TRANSIÇÃO GRADUAL: Utilificar // Pegar // Encherçar // Transbordar (1 min)		Graduação entre movimentos repentinos e diretos para movimentos sustentados e indiretos, a cada gota reconstrói o corpo vai descendo do plano alto, médio, até chegar ao plano baixo, a cervical é um ponto de grande importância para toda altura do corpo, assim como o bloco que se faz com ambos os pés criando círculos e propendo movimento pelo espaço.		Tensão da atmosfera passando do sólido para o líquido	liquefazendo	Abrir rachaduras Pedra para Água	Virar Água	Água minando da pedra // De dentro para fora, a água transforma a pedra
2) SÉRIAS (12 min)	Movimentar os Mares (2 min)	No plano baixo, movimentos indiretos e rígidos, gentilmente se fazem círculos, espirais, parando num ponto ou se movimentando pelo espaço, usar cambalhota para trás (com abertura da costela direita ou esquerda acompanhando todo traço) ou para frente com cordilha (tentar nas pernas e movimento o corpo em círculo acompanhando das mãos)				Interação entre os outros corpos e chlo-água	Monstruos Marinhos Serpenteiros e enguias de dentes afilados	
	Seduzir (2 min)		Mar Emergir e Submergir do Chlo-Mar Público nos barcos, ilhas e baías.				Serões Performatividade de gênero supostamente femininos	
	Correr das Serões (3 min)							
	Roubar (2 min)				Roubar a força vital e o sítio secundário para a concepção dos bebês malditos	No espaço externo e nos transientes	Pólvora/Lulo Gigante/Luvial	
TRANSIÇÃO GRADUAL: Passar aquilo que foi roubado no corpo das serões às fazerem tirar suas máscaras e revelar-se as feiticeiras (1 min)								
3) ORGIA DAS FEITICEIRAS (5min)			Ira dos Prazeres					
CENA-TRANSIÇÃO ABRUPTA: O Parto (3 minutos)								

Cena	Ação & Duração	Movimento (& Energia %)	Posturas / Atmosfera Técnica	Sensação / Emoção	Intenção & Estado da Matéria	Foco + Atenção	Métrica Poética / Modulação
Escanteira							
	o-Ω	o-Ω	o-Ω	o-Ω			
	Pisa (5 min)	1. Tira do corpo y lança na diagonal direita (Movimento começa com mão direita tocando e empurrando o ombro esquerdo, acompanhado do pé direito que faz um kioch, as mãos se encontram no lado esquerdo do corpo já mais alinhado, mãos vão até joelho/cosca e pés em paralelo, sobem arrastando todo do corpo e lançam diagonal direita) 2. Tira do peito y dá de comer (Empurro os pés contra o chão indo para frente, a mão esquerda apoiada na lombar da pessoa ao lado, a mão direita vai até o peito esquerdo armazena a força/dá de comer para o lado direito, a boca corre o que sobe da pessoa ao lado) 3. Macha y cruz (Um passo do pé esquerdo a base da mão direita toca o terceiro olho, um passo no mesmo lugar do pé esquerdo a mão direita toca o centro esquerdo, um passo do pé direito se duas mãos tocam a região do rim direito, um passo do pé direito abre os braços em diagonais opostas, braço esquerdo cima, braço direito baixo) 4. Sono y avari (Com kioch do pé direito, leva a mão direita acima da esquerda e apóia a cabeça deitada para esquerda sobre as mãos tocando um punco o tronco, volta-se para diagonal esquerda, pé direito apoiado no chão, joelho esquerdo levanta e os dedos em formato de azeite puxam algo na diagonal direita) 5. Fendido (Mãos na virilha, pé direito vai num movimento pendular da diagonal esquerda para direita recolhendo o pé e girando o corpo, ao virar as mãos sobem por todo corpo enquanto sobe-se o joelho esquerdo e lança para diagonal esquerda recolhendo a perna.) 6. Corte (Com kioch do pé direito, leva a mão direita acima da esquerda e apóia a cabeça deitada para esquerda sobre as mãos tocando um punco o tronco, a mão esquerda exposta no mesmo lugar, a direita desce para formato de garra entre as pernas que se abrem para base mais baixa, corpo virado para diagonal direita enquanto as mãos se encontram na palma, mãos juntas tocam a marca, o peito e são lanças abertas com a palma para cima para frente girando o corpo para esquerda e lançando a perna esquerda bem direcionada.) 7. Arma o Cabelo (Empurro se faz o kioch com pé direito, a mão direita faz um círculo pela cabeça começando pela frente e depois lançando a mão para direita e criando a cabeça para esquerda, a mão está tocada com a palma para cima, o pé levemente apontado para diagonal direita, depois os pés ficam em paralelo, a mão direita vem em uma linha diagonal de baixo para cima tocando os dedos na ponta do ombro esquerdo e cotovelo direito na lateral direita do corpo, levanta-se o pé direito apontado para diagonal direita, a mão direita desce para o lado direito da cintura e puxa-se todo o corpo para posição inicial como que tomando um tranco para frente.) 8. Espelho (9. Bebe na Perna (Prepara da Maldição: Mãos copiam o movimento do espelho feito na pisa, fricciona uma mão na outra, juntas giram para um lado y outro, até que se lança na direção de alguma cara o intuito de acabar um estado da pessoa (criado, análogo, tato, olfato, paladar, preter y outros mais), recolhe uma espécie de azeite como da pisa y tira do espelho para a parte correspondente da própria corpo. Repete o movimento. A base está desfocada, cruzando direita y esquerda, marcada. Maldição: Mãos se movimentam em movimentos rápidos y indiretos, com momentos de movimentos diretos ou sustentados, indo sempre em direção a um alvo, os dedos estalam, por vezes se aponta direção, é um episódio de vigas. Ido no plano alto, baixo ou médio. As pernas dançam e vibram fazendo o corpo girar como num freio, os cruzar as pernas como um manjão, um corpo bebido, empurrando a água y ruído. Sons feitos para confundir, marca as pernas, mesmo quando se está com um alvo. Encontro: VICTOR + DAN + PEDRO // VICTOR + MATHIEUS + PEDRO // VICTOR + MATHIEUS	ARTICULAÇÃO NO CAMPO DE GUERRA	atividade, força, coordenação, mira consciente, trancas	Intenção de se unir e amaldiçoar os inimigos ao redor	Coreografia y pontos de jogar a maldição	Quanto/analógico in silangas
4) MALDIÇÃO (1 final)							
	Duro, Triste, Quarentim e Quilates que amaldiçoam (5 min)						
TRANSIÇÃO GRADUAL: A Glória (2 min)							
5) FESTA 5 min							
TRANSIÇÃO GRADUAL: Lembranças da Festa Gira / Dura/ Beção (1 min)							
6) Beção 5 min							
CORTEJO: Deslocamento pela cidade e cena que conecta o fim do trabalho com o início para apresentações duplas o-Ω							

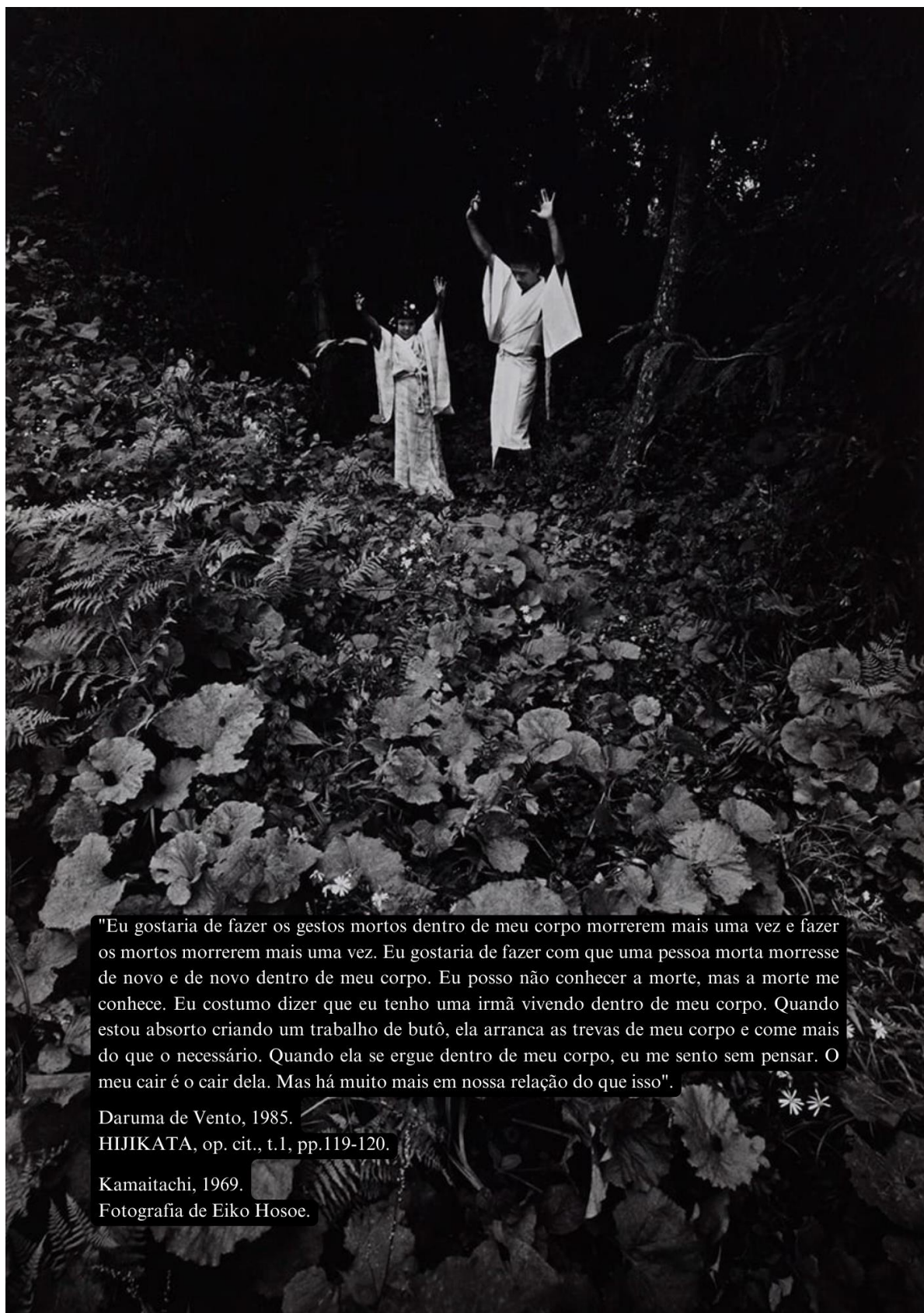
PARTE III:
AXÉ E EBÓS
DA DANÇA BUTÔ

Particularmente, considero os próximos textos o que há de mais caro neste trabalho, pois são o legítimo exercitar do encruzilhamento entre (po)éticas e políticas do butô e das macumbas, com especial enfoque nas perguntas feitas nas primeiras linhas desta tese: O que é possível operar no mundo hoje a partir das inquietações e proposições de Tatsumi Hijikata? O que somente um corpo macumbeiro pode reativar do Ankoku Butô?

Meu desejo é que esta terceira parte seja a que toque o mais fundo de cada pessoa que entrar em contato com esta escrita, nutrindo-as para um despertar de ações criativas e micropolíticas que já não se importem com a ideia de fazer ou não butô, pois mais urgente é a conscientização das danças que precisaremos operar para que a força vital de cada ser não seja mais tão assaltada, possibilitando que a alegria das gentes possa brilhar... e lutar por isso é mais butô do que muitos podem imaginar.

Assim, apresento o axé da dança butô, assim como os ebós que serão necessários arriar em prol da vida. Consequentemente, se o axé do butô se revela, surge também um Ankoku Butô – uma dança das trevas – das macumbas.

1. A MORTE, OS MORTOS E OS MORRERES



"Eu gostaria de fazer os gestos mortos dentro de meu corpo morrerem mais uma vez e fazer os mortos morrerem mais uma vez. Eu gostaria de fazer com que uma pessoa morta morresse de novo e de novo dentro de meu corpo. Eu posso não conhecer a morte, mas a morte me conhece. Eu costumo dizer que eu tenho uma irmã vivendo dentro de meu corpo. Quando estou absorto criando um trabalho de butô, ela arranca as trevas de meu corpo e come mais do que o necessário. Quando ela se ergue dentro de meu corpo, eu me sento sem pensar. O meu cair é o cair dela. Mas há muito mais em nossa relação do que isso".

Daruma de Vento, 1985.

HIJIKATA, op. cit., t.1, pp.119-120.

Kamaitachi, 1969.

Fotografia de Eiko Hosoe.

Lama

Contam os nagôs que Olodumare, o criador supremo, confiou a Obatalá a missão de criar os humanos que viriam a habitar a terra. Como matéria-prima, Obatalá utilizou o barro primordial, corpo vivo da anciã Nanã. Após moldá-los, recebiam o sopro da vida (emi) e vinham viver no Aiê.

Entretanto, o barro foi se esgotando e tornou-se impossível seguir gerando novos filhos àqueles que por aqui viviam. Obatalá levou a questão a Olodumare, que convocou todos os orixás com o intuito de que juntos encontrassem uma solução para o dilema da criação. Sem sucesso, coube ao pai de todos estabelecer um ciclo: após determinado tempo, os vivos deveriam ser desfeitos, para que da lama restituída fosse possível criar novos seres.

Porém nenhum dos orixás queria ficar com a árdua função de tirar os seres humanos do seio de seus afetos construídos na terra. Foi então que Icu – a morte – ofereceu-se para a ingrata – mas imprescindível – missão de perpetuar o ciclo da criação.

Assim, é Icu quem diariamente vem ao Aiê levar aqueles que devem retornar. Acompanha o emi até o Orum ao mesmo tempo que conduz o corpo à terra, para que esse seja transformado mais uma vez em barro. Renovação imprescindível para a manutenção da existência: “Dizem que, ao ver a restituição dos homens ao barro, Nanã chora. Suas lágrimas amolecem a matéria-prima e facilitam a tarefa da moldagem de novas vidas”.¹

Terra

O jogo da sua revolução através de uma dança não é nem a democracia, nem a produção, nem o trabalho, mas a vida e o sistema de poder que sitia a vida, uma biopolítica. Sua atenção à “terra negra do Japão” não é uma pesquisa identitária, um retorno aos ancestrais, mas uma necessidade absoluta de confirmar todas as potencialidades dessa vida. A dança de Hijikata sempre existiu com esse sentido denso e intenso da vida.²

Hijikata percebeu desde tenra idade que a terra anuncia algo especial. Dedicou-se por toda a vida em direção a esse *algo*. Em seu último discurso intitulado *Daruma de Vento* (*Kaze*

¹ SIMAS; RUFINO, 2019, p.91.

² UNO, 2018, p.191-192.

Daruma), disse que seu *butô* começou com aquilo que aprendeu na lama: “estou perfeitamente ciente de que nasci da lama e que meus movimentos foram todos construídos a partir dela”.³ A terra encharcada do nordeste da ilha Honshu viu nascer no dia 9 de março de 1928 uma criança de nome Kunio Yoneyama. Apenas mais um em uma família de onze filhos. Essa criança automeceu-se Hijikata em 1954, aos 26 anos, a partir da apresentação de *O corvo* (*Karasu*), primeiro trabalho ao lado de Kazuo Ôno após um ano estudando no estúdio de Mitsuko Andô (Tóquio), onde ficou até 1958.⁴ Hijikata (土方) significa *do lado da terra*. Como disse o amigo Tatsuhiko Shibusawa: “Tudo em sua dança é sua experiência, e é oferta à terra. Não imagine um palco”.⁵

Também há encruzilhadas no Japão, onde cosmovisões entrecruzam-se e formam um amplo e complexo sistema de associações entre devas, budas e kamis. Hijikata nasceu e foi criado imerso neste caldo cultural, em uma comunidade agrícola onde passou a infância e a adolescência. Uma percepção outra é engendrada quando se vive num vilarejo com costumes e hábitos elaborados em direta conexão com as estações do ano e seus respectivos fenômenos climáticos, com seus cíclicos ritos de plantio, cultivo e colheita celebrados ano após ano.

A ontologia operante no Japão rural de Hijikata não se fundamenta a partir de uma *oposição* vida-e-morte, mas de uma *relação entre* nascimento-e-morte: sendo a vida um fluxo ininterrupto entre esses movimentos. Assim, até os mortos permanecem fazendo parte da existência, pois morrer é um dos inúmeros processos de manutenção e perpetuação do fluxo contínuo de criação a qual chamamos Vida.

Quanto à terra, é ela que opera o ciclo de nascimentos e mortes, sendo, ao mesmo tempo, abundância e sepultura. Ambivalentemente útero e túmulo. Aquilo que nutre os vivos, cedo ou tarde retorna à provedora. Aqueles que tanto devoram a terra são tão frágeis que basta um último suspiro para serem devorados. A mesma que gestou e nutriu tem pressa: absorve os cadáveres e se faz reservatório de matérias e energias, dispondo-as para formar os corpos dos que virão. Que desventura! A fonte da vida é a casa dos mortos!

³ HIJIKATA, op. cit., t.1, p.114.

⁴ PERETTA, op. cit., pp.49-50.

⁵ SHIBUSAWA apud BAIRD; CANDELÁRIO, op. cit.

Nossa concentração no belo é uma estratégia apolínea. As folhas e flores, os pássaros, as montanhas são um desenho à lá colcha de retalho pelo qual mapeamos o conhecido. O que o Ocidente reprime em sua visão da natureza é o ctônico, que significa "da terra" – mas das entranhas da terra, não da superfície. O dionisíaco não é nenhum piquenique. São as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama. É a desumanizante brutalidade da biologia e da geologia, o desperdício e derramamento de sangue darwinianos, a miséria e a podridão que temos de barrar da consciência, a fim de manter nossa integridade apolínea como pessoas. A ciência e a estética ocidentais são tentativas de revisar esse horror dando-lhe uma forma mais palatável para a imaginação.⁶

Mas se o oposto da vida não é a morte, por que tanto lamento? Em *Daruma de Vento*, Hijikata disse que é preciso trazer os mortos para perto, conviver com eles e apreciá-los. Também advertiu sobre a necessidade de preparar-se “extraordinariamente enquanto vivos para não entrarmos em pânico quando chegar a hora”.⁷ Em inúmeros manifestos e discursos, alegou que uma falecida irmã vivia dentro dele e que era sua professora. Um desses relatos está no ensaio *De ter inveja das veias de um cão*, publicado na revista Caderno de Arte em maio de 1969:

Costumo dizer que tenho uma irmã morando dentro do meu corpo. Quando estou absorto na criação de uma montagem de butô, ela arranca a escuridão do meu corpo e come mais do que o necessário. Quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu sento sem pensar. Meu tropeço é também o dela. Mas existe muito mais que isso em nossa relação.⁸

A verdade é que há mortos mais vivos que os próprios vivos! Também é a terra que evoca esta sabedoria e, nas bandas de cá, é *na terra* que ela é exercitada, ensinada, rememorada e fortalecida: nos *terreiros*. Esta especial porção de terra batida, cultivada em prol de cultivar, pode ir de um pequeno cômodo anexo à residência até um amplo espaço ao ar livre. É capaz de receber folguedos, bailados, cantos, jogos, festas, desafios, ritos, cultos, celebrações e toda a sorte de delícias e dores, fortunas e sortilégios. É nele que aprendemos que “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto”.⁹

Mortificação

Ifá nos ensina que a morte é o duplo da vida; a mesma, enquanto experiência de passagem pelos ciclos da grande roda, deve ser lembrada, cantada, dançada e

⁶ PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁷ HIJIKATA, op. cit., t.1, p.120.

⁸ Ibidem, t.1, p.120.

⁹ SIMAS; RUFINO, 2019, p.5.

alimentada para se emanar na ancestralidade. O contrário disso é o esquecimento, a escassez, a miséria e a injustiça. É aquilo que se expressa no sentimento gerado pelas políticas de mortandade e aniquilamento.¹⁰

Simas e Rufino fazem uma distinção entre o *ciclo da grande roda* e a necropolítica. O que os projetos colonial, capitalista e neoliberal visam é uma dominação operada a partir de um *fazer morrer* não só biológico (aprisionamento, tortura, assassinato), mas também cultural, epistêmico, ontológico e linguístico. Contra os extermínios físico e simbólico, aqueles que foram e ainda são diariamente dizimados, elaboram estratégias para permanecer vivos. Políticas de mortificação jamais vencerão enquanto houver corpos a reatualizar e exercitar os saberes e fazeres das gentes.

Wanderson Flor do Nascimento em seu texto *Da necropolítica à ikupolítica* faz uma distinção entre essas, compreendendo o conceito de Mbembe como um modo de gestão que submete a vida aos poderes aniquiladores, em específico a vida daqueles marcados pelas desigualdades socioeconômicas, pelo racismo, pela xenofobia, pelo patriarcado. Complementa o pensamento lembrando que “em tempos os quais a sociedade é hegemonicamente beligerante e o ódio é o afeto que marca parte importante de nossos contatos com o mundo público”, reincide-se na instauração das figuras do *inimigo* e do *outro*.¹¹

Para muitos o *inimigo* pode, e até mesmo deve, ser exterminado. Já o *outro* “que ora são semi-humanos, ora são desumanizados” são “colocados à disposição para uso de sua força de trabalho de modos exaustivos e mortais”. As mortes desencadeadas pela necropolítica já não são mais lamentadas, pois “são espécies de vida de segundo nível, combustíveis em uma guerra incessante”; além disso, geram mortes tão “violentas, tristes, cruéis” que “tendem a lançar os mortos no esquecimento, para que nos protejamos da dor de reviver o momento trágico da morte cruel de alguém que amávamos”. Isso afeta diretamente os modos tradicionais de morrer, que não fazem o morto deixar de “habitar a comunidade à qual pertencia”. Em defesa do entendimento que as comunidades tradicionais de terreiro têm sobre

¹⁰ Ibidem, p.50.

¹¹ NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Da necropolítica à ikupolítica* in Revista Cult. São Paulo, ano 23, edição 254, fev. 2020, p. 29-31.

a morte, onde essa “não figura como um tipo de destino desejável aos inimigos”, Nascimento propõe a noção de *ikupolítica*.¹²

Para os povos de terreiro, morrer não é um problema, nem é encarado como evento punitivo. Para entender isso, é importante saber que *Iku*, o modo como a palavra *morte* é entendida em iorubá – língua de um dos povos que compõem os terreiros de candomblé –, é, antes de qualquer coisa, um orixá, isto é, uma divindade. Aquela divindade encarregada de desvencilhar o corpo das pessoas que habitam uma comunidade do restante daquilo que as faz ser pessoas, para que elas possam seguir na comunidade como ancestrais. [...] Assim, *Iku*, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela a transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais mortos-vivos que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e também no espaço comunitário, no qual, como ancestrais, nos comunicamos, nos alimentamos, agimos.¹³

Neste entendimento, a morte não é atemorizante, “pois não provoca nenhuma ruptura permanente nos laços que mantemos com nossa comunidade, como terreiro. *Ela* não nos faz desaparecer, nem é uma manifestação de nenhum mal”. Um morrer ligado a uma metamorfose que “não nos destrói nem nos afasta do que somos: apenas muda parte de quem somos (a relação com o corpo) e o modo como passaremos a interagir” com os vivos. Por isso, “o problema não é morrer pelo toque de *Iku*, mas ser morto por elementos violentos que nos retirem da comunidade, em vez de nos manter nela”.¹⁴

+ + + + +

Diante uma concepção de subjetividade assentada na coletividade, a mortificação está vinculada à esquecimento, escassez, interdição dos saberes, dismantelo cognitivo, desarranjo de memórias e apagão histórico.¹⁵ Para a maioria dos pensamentos e práticas anticoloniais do Brasil, um *fazer viver* torna-se possível a partir do “reconhecimento da memória e da ancestralidade como planos de reconstituição existencial”.¹⁶ Entretanto, é preciso atentar-se à complexidade deste caminho para não cair em algumas armadilhas, pois quando a noção de *ancestralidade* está atrelada aos paradigmas modernos e burgueses de família, filiação e

¹² Ibidem, p. 29-31.

¹³ Ibidem, p.30-31.

¹⁴ Idem, p.30-31.

¹⁵ “Nesse sistema mata-se de muitas formas: o esquecimento, a escassez, de experiências, o monorracionalismo, o monologismo, o enquadramento em uma única possibilidade de ser, a interdição dos saberes ancestrais, o desarranjo das memórias, a vigilância sobre a comunicação, o dismantelamento cognitivo e o encarceramento dos corpos são formas de morte” (SIMAS; RUFINO, 2019, p.53).

¹⁶ Ibidem, p.20.

linhagem, essa acaba por fortalecer perigosas estruturas de relação de poder, cuja erosão é sempre árdua tamanha sua rigidez, cujo combate é sempre incerto tamanha sua inteligência, uma vez que estamos diante uma elaboração gestada por centenas de anos no mais íntimo dos lares.

Hijikata nos auxilia nesta trajetória, pois para ele reconhecer a memória não é retornar, muito menos honrar e obedecer aos ancestrais, mas reinventar-se a partir de todas as potencialidades da vida oriunda de uma relação não-servil com o passado (algo também defendido por Nascimento, Simas e Rufino). Entretanto, a elaboração de modos de existência livres e diversificados é algo que desarticula os sistemas de dominação, por isso, tais regimes defendem uma monológica estrutura familiar pouquíssimo comunitária que atua justamente como o Estado: oprimindo, dominando e segregando. Tais operações não são sustentadas somente por patriarcas e matriarcas vivos, tamanha é sua força que muitos de seus espectros permanecem perpetuando tais horrores mesmo após a morte. Para encontrar estratégias frente a isso, é preciso defender uma outra concepção de ancestralidade que não se dê por filiação, mas por aliança. Um caminho possível para tal é reconhecer uma distinção entre *encantados* e *fantasmas*.

Encantados e fantasmas: um devorar

[...] chegamos até aqui porque estamos sobre os ombros daqueles que vieram antes. Assim, zelaremos as palavras, o caráter e os atos. Todo ser é continuidade. A política, a labuta cotidiana, é legado ancestral. Considerando a forma pela qual chegamos aqui, resta matutar sobre os caminhos que percorremos, já que muitos outros virão sobre os nossos ombros. A política macumbeira é uma aposta que parte do pressuposto que não existe uma única origem explicativa para as coisas do mundo, assim como uma única forma de existir e praticar o saber. Dessa maneira, para acendermos essa aposta dizemos que a coexistência, o inacabamento e a transformação são elementos que, imantados nos corpos de praticantes, cruzam os tempos multiplicando sentidos e expressões de vida.¹⁷

Na *encantaria* – manifestação espiritual e religiosa afroameríndia, praticada principalmente no Maranhão, Pará, Piauí e Bahia, podendo se entrecruzar com outras manifestações presentes nesses Estados – há seres cuja vida biológica aparentemente cessou, mas que não morreram, e sim se *encantaram*. São comuns os relatos de pessoas cujos corpos

¹⁷ Ibidem, p.103.

simplesmente desapareceram, ora porque tornaram-se invisíveis a olho nu e migraram para outros planos, ora porque se metamorfosearam em animal, planta, mineral ou em ser mágico. Até mesmo Dom Sebastião, rei de Portugal que misteriosamente desapareceu em 1578 na Batalha de Alcácer-Quibir (norte do Marrocos) e nunca foi encontrado, tem o costume de baixar pelas bandas maranhenses.

Mais será revelado sobre os encantados nas próximas linhas. Antes, precisamos lidar com os *fantasmas*, espectros dos mortos cujo principal intuito é assombrar os vivos, fazer e trazer sombra à vida. Para encontrar modos de combatê-los, trago como exemplo a mais famosa das fantasmagorias: o pai de Hamlet.

Eram tempos de guerra, o pai de Hamlet, rei da Dinamarca, venceu o rei da Noruega, mas foi morto por seu próprio irmão, Cláudio, que se casou logo em seguida com a rainha Gertrudes, sua própria cunhada e mãe de Hamlet. A governança de ambos os países passa para as mãos dos irmãos dos reis mortos, que mudam o foco da guerra: o novo rei da Dinamarca permite que as tropas norueguesas passem pelo território de seu país para atacar a Polônia.

Entretanto, o belicoso fantasma do rei da Dinamarca que surge do além-túmulo para clamar vingança a Hamlet, pedindo ao filho que mate o regicida e fraticida tio. Hamlet hesita em “responder a um ato sangrento com outro ato igualmente sangrento” e pensa em partir para o exílio, mas quando fica sabendo que o príncipe Fertibrás de Noruega – filho do rei morto por seu pai – se prepara para entrar na guerra, como que tomado por um desejo mimético, decide agir, sugestionado pelo exemplo. A ação desse príncipe mais edípico que o próprio Édipo desemboca em uma bárbara carnificina, onde aniquila o tio, a mãe e a si próprio, deixando o povo dinamarquês à deus-dará, nas mãos dos noruegueses.¹⁸

É justamente por Hamlet buscar uma reconstituição existencial por meio do reconhecimento da memória e da ancestralidade que se perdeu de si mesmo, tornando-se refém da tradição, da família e da propriedade, perecendo tragicamente e desestabilizando toda uma comunidade. Brecht, ao comentar esta peça, diz que Hamlet utilizou de forma absolutamente insuficiente a nova visão racional que adquiriu na Universidade de Wittenberg,

¹⁸ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.161.

uma vez que sua nova lógica de raciocínio entrou em síncope diante o mecanismo feudal que fundamentava a estrutura de seu lar e reino: honrá-los só poderia acabar em violência, dor e morte.¹⁹

Em verdade, nenhuma “visão racional” teria salvado Hamlet, pois essas até hoje permanecem sendo insuficientes para proteger os vivos de sanguinários fantasmas que não se prezam a zelar pela vida. Quem nos ensina uma primorosa lição para lidar com este dilema são os Yanomami, Araweté e Wari: não é preciso honrar os mortos, é preciso comê-los.

É preciso devorar os mortos! Este ato nutritivo, honroso e gratificante, apresenta uma inteligência estratégica: com a digestão é possível absorver o que há de nutritivo nos mortos e, concomitantemente, excretar o que for somente dejetos. É o que fez Hijikata: se havia uma irmã dentro de seu corpo foi porque ele a devorou, fazendo dela sua professora e não o contrário. É o que ensina *Enugbarijó*, um dos nomes de Exu que significa *a boca que tudo come*.

Enugbarijó é um dos títulos de Exu que o concede a condição de boca do mundo ou boca coletiva. É sobre esse domínio, seus princípios e potências que se versam as transformações radicais. Enugbarijó é aquele que engole de um jeito para cuspir de outra forma. [...] O que entra de uma maneira enfeitada sai como outra, também cheia de feitiços.²⁰

Essa boca exusíaca nos possibilita dançar alimentados de um *antes-passado*, mas sem que sejamos senhoreados por algum *antepassado*. Esse devorar transgressor – princípio dinâmico de movimento que é o próprio Exu – é que faz os saberes vibrarem para que esses possam de fato servir na tarefa de potencializar a vida.

Nas rodas onde vivos e mortos se encontram, dá-se de comer e de ensinar: cabe a cada um agradecer e se fartar com o que convém, como também cabe recusar, deixar entrar por aqui e sair acolá! Fundamental é saber que onde impera Exu, o rito atualiza o mito, o presente

¹⁹ Idem.

²⁰ SIMAS; RUFINO, 2018, p.69-70. Mais será visto sobre esta qualidade de Exu no próximo capítulo.

atualiza o passado. Em instância alguma tradição se atrela à estagnação, castração e controle. Diante desse devorar cósmico, ancestrais não dominam, mas nutrem e encantam.²¹

Tal perspectiva também se aproxima de uma concepção de corpo defendida por Kazuo Ôno, que muito pode colaborar na costura das cosmovisões aqui apresentadas. Éden Peretta conta que Ôno concebia o corpo “como um fragmento da memória do universo, acumulada durante milhões de anos”, “a dimensão mais avançada do acúmulo de experiências e conhecimentos de tudo o que já existiu”.²² O dançarino compreendia a dança como um ato solene de gratidão, celebração e comunhão com tudo que o compõem, numa intercomunhão entre todos os seres e forças existentes. Se memória e ancestralidade se ampliarem para além dos fatores humanos, como sempre fora proposto por Hijikata e Ôno, um diálogo mais fértil sobre o tema da ancestralidade tornar-se-á possível, agregando a infinidade de forças encantatórias que compõe o cosmo.

Esse movimento também é capaz de nos libertar dos grilhões das assombrações. Os movimentos encantatórios anunciados, defendidos e praticados pelos saberes macumbeiros possuem um caráter brincante e festivo que é resistente à autoridade dos fantasmas que repreendem a vida. Uma vez tais fantasmagorias são aqui compreendidos enquanto mais uma das inúmeras peças que montam o maquinário biopolítico, e sendo fato que os corpos alegres são incapturáveis, uma das estratégias frente aos espectros da mortificação é

retomar jeitos brincantes, festivos, evitando esquecer que somos *viventes* apenas nesses contextos comunitários – agindo assim, de modo diferente desse modo a que a tradição necropolítica nos acostumou. Retomar um modo de vida alegre e festivamente coletivo, tal como o orixá Ibeji, vinculado, em nosso imaginário, com as crianças, retomando a vida como potência, aprendendo a vivê-la, em vez de sofrê-la sob a égide do racismo e de outras violências que a modernidade nos legou. Promover uma *ikupolítica* que seja um modo de resistência à necropolítica. Tarefa para realizarmos no coletivo, tanto como viver e buscar reconstruir um mundo comunitário, onde se possa viver e morrer para sermos raízes. Viver uma vida na qual os conflitos não sejam mortais, mas constitutivos e potencializadores.²³

²¹ Hijikata evoca o *gishiki*, que alude mais a rituais secretos e heréticos do que a culto; resgata o verbo *kabuku*, repleto de movimentos subversivos e perversos. Rodas de encontro entre vivos e mortos que também rodam, de modo ético, em prol da vida e da criação.

²² PERETTA, op. cit., pp.138-139.

²³ NASCIMENTO, op. cit., p.31.

Ilês, quintais, lajes, salões, bares, mesas de bilhar, campos de futebol amador, quadras de escolas de samba, bailes funk, praças tomadas pela boemia, espaços da cidade tomados pela dança, capoeirões, praias, beiras de rio etc. ou qualquer lugar onde seja possível estar diante uma churrasqueira portátil e uma caixa térmica de isopor: sempre será em terreiros como esses que seguiremos aprendendo e ensinando, pela prática da fé e da festa, que o contrário da vida é o desencanto.

Corpo

Tais perspectivas de Nascimento, Simas e Rufino auxiliam a perceber que qualquer estratégia capaz de gerar transformações positivas virão de elaborações comunitárias. Na cosmovisão macumbeira, a própria subjetividade é uma concepção coletiva, constituída por aquilo que se dá no encontro dos seres em seus respectivos tempos e ambientes.

Esse é mais um dos pontos comuns entre os saberes de terreiro e as perspectivas de Hijikata, que sempre esteve interessado em desestabilizar e colapsar as noções eurocêntricas de identidade que cerceiam e limitam as vidas, impedindo os corpos de experienciar suas potencialidades. Ciente de que o *identitarismo* é uma das estratégias do sistema de dominação do mundo moderno, criou um procedimento de criação denominado *corpo morto*.

Diante uma sociedade direcionada para construção, edificação e solidificação de vidas egocêntricas, era preciso atingir esse individualismo, propondo a renúncia e a decomposição de si como base de seu treinamento criativo, constituído de dinâmicas conectadas às imagens de metamorfose e subversão do corpo que objetivavam operar um colapso nas percepções, desalienando os participantes da noção de identidade enquanto constructo individualizante. Logo, a noção de *corpo morto* não estava relacionada a uma morte biológica, mas à diluição da ilusão das fronteiras de um *self* egóico. Consequentemente, esse deslocamento possibilitaria o cultivo de uma percepção mais coletiva acerca da interconexão dos seres, o que para Hijikata era o modo mais eficaz de potencializar uma comunidade a se unir e combater os biopoderes.

Conectando a noção de *corpo morto* às poéticas da terra evocadas anteriormente, uma vez que é o solo que absorve os mortos para gestar os vivos, o corpo pode ser encarado

enquanto um território que se elabora a partir de tudo aquilo que morreu, se metamorfoseou em nutriente e se aliou à tarefa de constituir determinado ser. Esse também se transforma a cada grão que se une aos fios da trama desse corpo-chão-encruzilhada.²⁴

Deste modo, o que se elabora é uma ininterrupta metamorfose, onde “a noção de *self* seria melhor definida como um *movimento* do que como uma *substância*”,²⁵ uma vez que o corpo elabora-se pelo entrecruzamento de uma pluralidade de forças, formas, matérias, energias e memórias, dando-se como sistema aberto sempre em fluxo; que põe em xeque as concepções substantivas ou individualistas e suas fictícias fronteiras espaciais entre sujeito e mundo, corpo-mente-ambiente; como também colapsa as fronteiras temporais, uma vez que, nessa concepção, a memória se atualiza ininterruptamente na matéria do presente.²⁶

“Alguma coisa nasce em mim e não sou eu”, disse Hijikata. Quando eu falo: fala-se. Aquilo que ensino, antes fora ensinado a mim, e aquilo que penso ser *eu* me foi atribuído antes mesmo de eu me saber quem sou... Há uma interdependência entre os seres, a subjetividade é mais um processo do que um produto, os saberes se fazem em rede e os corpos são uma teia mais aberta do que o comumente imaginado.

Entretanto, trocar a imagem da dívida pelo banquete, trocar os sistemas econômico e jurídico pelo sistema digestivo, possibilitará uma relação outra: apesar de parecer que este canto já fora cantado, por esta boca ainda não foi e isso já faz dele um novo cantar; nutro-me

²⁴ “A esse corpo que dança, apresentava as origens do “si” enquanto cemitério, enquanto terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos. Desvelava assim o fato de que um corpo-memória jamais se esgota em uma existência individual e subjetiva, mas traz consigo uma pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material. Hijikata criou dessa forma as bases para a construção de um corpo crítico, um corpo de carne que pode acolher, na densidade de sua matéria, a multiplicidade de existências que o compõem, levantando-se nos confins de si contra uma concepção alienada de indivíduo e contra os determinismos culturais que se impõem sobre a sua carne.” PERETTA, op. cit., pp.101-102.

²⁵ GREINER, 2019, p.45.

²⁶ Um adendo que pode vir a auxiliar, evocando um dos ancestrais mais terríveis do referencial teórico do Ankoku Butô: “na filosofia nietzschiana o ‘eu’ não é considerado uma essência ou uma substância dada. Cambiante, é pensado como efeito de hierarquizações provisórias, proveniente de determinadas lutas e composições pulsionais, marcadas pelo impulso em direção à potencialização. Este ‘eu’, que se julgou soberano quando não passa de um efeito provisório, é constituído por uma multiplicidade de vozes. Sua ‘unidade’ é expressão momentânea de combates entre forças que atravessam todo corpo. Na filosofia de Nietzsche, ele é destronado da função-sujeito, passando a ser efeito, no máximo um “predicado” – e, mesmo assim, transitório. Nesse sentido, o ‘autor’ é por assim dizer posterior à obra de que ele pensa ser o criador. É engendrado pela obra. Por isso mesmo, enuncia-se na epígrafe a esperança de que ‘aqui cresça algo maior do que aquilo que somos’” (FERRAZ, Maria Cristina Franco Ferraz. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017, p.242).

dos cantares de outrora, mas não sou controlado por eles. Saboreio os tutanos, mas não preciso engolir ossos nem espinhos. A partir daqui, faço nova vida.

Galopes

No contrato social vigente, aquele edificado em detrimento das presenças e sabedorias múltiplas milenares, o racismo, o colonialismo, o capitalismo, o patriarcado, o consumo, o dogma religioso e jurídico nos distancia da vida. Nessa lógica vamos nutrindo nossa medíocre existência aniquilando o que há de vida em tudo e construindo uma civilização de assassinatos e escassez; É possível que nossa principal lição, labor educativo, seja a de aprender a ser rio, planta, vento, pedra, calor, bicho, grão de areia miúda; aquela que resguarda a sapiência da plenitude e uma experiência ecológica.²⁷

Apesar da singularidade de cada manifestação e prática, assim como a evidente distinção entre seus conteúdos, lógicas e intencionalidades, a morte presente na proposição de *corpo morto* defendida na dança de Hijikata recorda o que ocorre com os *rodantes*: aqueles que vivem o transe mediúnico, também chamados de *cavalos*. Para que os *encantados* possam galopar os corpos de seus cavalos, o rodante precisa, de algum modo, morrer. Se João não se desarticular minimamente enquanto João, não haverá espaço para a pomba-gira montar na sela. Como nos conta Eduardo Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais*, o xamã para entrar em contato com o jaguar, precisa morrer xamã para devir jaguar.²⁸ É preciso esvaziar-se do humano que se é para devir Cobra Coral, Samambaia, Jurema, ondinas, sereias, encantados...

Ser cavalo – ou marionete, como diria Kazuo Ôno – não instaura nenhum nível de relação subserviente, pois *ser galopado* não é sinônimo de ser possuído ou senhoreado. Está mais próximo de um dançar a dois até o limite do desfazimento. Um existir para além dos próprios ecos e reflexos. Morrer para devir alteridade, abertura à diferença, corpo enquanto campo formoso onde as forças correm em seus infinitos fluxos, anunciando a possibilidade de ser algo além do que se é.

Este movimento das forças me faz recordar que *trânsito* e *atravessamento* são a base etimológica da palavra *transe*. Aqui, esse pode ser encarado como uma metamorfose radical

²⁷ SIMAS; RUFINO, 2019, p.61.

²⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

efetuada pelo ir e vir das forças, movimento capaz de elaborar cognição por outros sistemas corporais que não o do córtex cerebral e sua lógica dedutiva, mas pelos sistemas emocional e sensório-motor, possibilitando movimentos que sobrepujam o controle demasiadamente racional.²⁹

Nesta perspectiva, há danças e macumbarias que poderiam ser encaradas como atos de transformação desencadeados pelo trânsito de (po)éticas encantatórias, onde os *encantados* não seriam mais assimilados aos fantasmas e espectros – cujo cerne imagético é comumente a mimese de antepassados humanos –, mas compreendidos enquanto forças e fluxos que, ao circularem por entre nós, colocam em movimento perspectivas, possibilidades, saberes e sonhos. Seres-memória ininterruptamente presentificados na matéria, na riqueza daquilo que ocorre entre o atual e o virtual, entre realidades e ficções, no cruzamento entre inúmeras subjetividades, criações fabulatórias e contextos sociopolítico culturais.

A partir desta perspectiva, uma íntima e saudável relação pode surgir entre vivos e mortos, algo sempre defendido por Hijikata, mas principalmente por Kazuo Ôno, que compreendia cada ser vivo como o acúmulo de inúmeras mortes. Concebia os mortos como forças que se sacrificaram para que a vida perpetuasse, e esses permaneciam nos corpos daqueles que continuam a caminhada.³⁰ Para o dançarino, os transe e trânsitos que ocorrem entre vivos e mortos são capazes de gerar os movimentos que considerava mais potentes para a dança, aqueles que independem de um pensamento racional e consciente a perpetrar comandos a nervos e músculos. Buscava um caminho mais próximo de um *ser dançado* ao invés de dançar, *ser feito* ao invés de *fazer* (assim como buscam os cavalos no galope dos encantados). Esta intrínseca união entre os seres sempre fora apresentada por Ôno não somente em suas falas acerca dos mortos, mas em uma outra de suas principais poéticas: a relação entre mães e filhos e o ato da nutrição.

²⁹ Se o intuito é não ser mais senhareado pelos sistemas de opressão, é válido lembrar que muito daquilo que é valorizado enquanto *razão* é justamente a face disfarçada desses poderes que encontram caminho livre para dominar a carne.

³⁰ PERETTA, op. cit., pp.123-124.

2. O ALIMENTO



"Há uma crueldade no ato de comer. Eu olho uma foto de Hijikata que devora um pedaço de melancia e não sei se um homem come a melancia ou se é a melancia que come o homem. O que foi engolido invade os microrganismos invisíveis do corpo, perde sua forma, se funde nas trevas dentro do corpo. Os dedos que seguram a melancia são treinados no pensamento da melancia, dançam o tremor entre a carne que come e aquela que é comida. O apetite radiante da criança, que devora a melancia, contraria as trevas que se abrem no corpo frágil, comido pela melancia. A luminosidade da carne da melancia é absorvida na obscuridade interior retorcida do dançarino. A luz da melancia é fresca, mas o corpo se desseca. O homem chora e se esbalda de rir enquanto come. A melancia se transforma em máscara. A máscara desnuda o rosto. O estranho rito da mastigação destrói o ritual. Então, a dança da luz transpassa a carne e se enrola na escuridão".

Kuniichi Uno
2018, p.253

Tatsumi Hijikata comendo uma melancia, 1970.
Fotografia de Masahisa Fukase.

Boca

No princípio, Exu Yangi vivia ao lado de Olodumare. Quando o senhor supremo determinou que Obatalá deveria criar filhos a todos, Orunmilá e sua esposa, eufóricos, clamaram:

- Queremos um filho!*
- Não estão prontos. Disse Obatalá.*
- E aquele que está na porta?*
- Eu não recomendo.*

A insistência foi tanta, era tamanho o desejo do casal de ter um filho, que acabaram por convencer Obatalá:

– Muito bem, ponham a mão sobre aquele que está na porta, vão para casa e façam amor.

Ao passar pelos portais do Orum, repousaram as mãos sobre a cabeça de Exu e amor fizeram. Doze meses depois veio ao mundo uma criança que já nasceu cantando!

- Minha mãe, eu quero comer!*
- O que você quer comer? Falou a mãe encantada.*
- Eu quero comer todas as aves!*

Orunmilá trouxe todas as aves do mundo e deu a ele, que comeu e dormiu. No dia seguinte acordou cantando:

- Minha mãe, eu quero comer!*
- O que você quer comer?*
- Todos os animais!*

Orunmilá foi e trouxe os animais. No outro dia ele quis as raízes. No outro dia quis as frutas. No outro dia quis os peixes. Orunmilá se preocupou. Consultou o oráculo – ifá – que o aconselhou: “faça ebó”. Fez uma oferenda que continha uma espada de cristal e foi dito a ele “coloque a espada na cintura”. No sexto dia a criança acordou cantando:

– Minha mãe, eu quero comer!

– Mas... não há mais o que comer.

– Eu quero comer você.

E a mãe se deixou devorar alegremente. No sétimo dia a criança acordou cantando:

– Meu pai, eu quero comer!

– Comer o quê?

– Eu quero comer você!

O pai arrancou do cinto a espada de cristal e cortou a criança em 201 pedaços. Um dos pedaços se transformou novamente em Exu e pulou para outro Orum. Pelo buraco aberto, Orunmilá seguiu, cortando novamente Exu em mais 201 pedaços. Isso aconteceu pelos nove planos do Orum. Na última vez que Orunmilá puxou a espada, não havia mais para onde fugir e Exu disse:

– Pai, vamos negociar.

E negociaram. Exu cuspiu a mãe, os peixes, as aves, os animais, as raízes. Cuspiu as frutas. Vomitou tudo aquilo que havia comido. Ao voltar ao plano original – Orum-Aiê – Orunmilá disse a Exu:

– O que você quer?

– Eu quero tudo que a boca come. Cada aquilo que a boca comer, cada coisa que a boca beber, eu quero comer um pedaço... PRIMEIRO. Eu como tudo.

– *Muito bem. E você vai cuidar do quê?*

– *Eu vou cuidar disso. Eu cuido da comida, eu levo a comida, eu levo a oferenda seja ela qual for. A todos os orixás eu levarei a oferenda.*

- *E seus pedaços que ficaram por todos os planos do Orum?*

- *Se transformarão em altares onde os seres humanos irão me adorar.*¹

Seio

Placentários se constituem a partir do que absorvem pelo cordão umbilical. Répteis e aves condensam o que há de mais nutritivo no cosmo e encerram num mundo-ovo que alimenta e protege seus embriões. Até mesmo plantas nascidas em solos pobres desenvolveram sistemas de enzimas digestivas capazes de retirar nutrientes de pequenos animais.

Há um mundo que se faz a partir da boca. Para nós humanos, mamar é o primeiro ato cartográfico. Iniciamos nossos mapas a partir do constante sugar dos lábios nos seios. A boca é o primeiro sismógrafo. Diante rizomas, talvez seja arriscado dizer que o seio é o centro do mapa, mas leviano seria não evidenciar a beleza que há nesse enquanto *metáfora* associada aos cernes, às profundezas, às intimidades e tutanos da existência: é no seio das coisas, no seio da questão, no seio do lar e no seio de nossa íntima solidão que somos verdade...

Perceber e conhecer são processos que se elaboraram a partir da fome e consequentemente do ato de alimentar-se. Toda a vida come. Importante frisar que pedras comem, rios comem, mortos comem. Tais atributos – perceber, conhecer, comer – não são exclusivos daqueles que foram categorizados como animados – em oposição aos inanimados – em um dualismo que a esta altura de nosso diálogo já não cabe mais. Viveiros de Castro

¹ O itã descrito traz detalhes narrados pela Iá Sandra Medeiros Epega, que me encantaram quando o ouvi pela primeira vez. Esta narrativa está gravada no documentário *Dança das cabaças - Exu no Brasil*, dirigido por Kiko Dinucci.

relembra que o mundo pré-cosmológico descrito por inúmeros mitos indígenas é repleto – e até mesmo saturado – de pessoalidades e personitudes:

Uma história yawanawa (Pano do oeste da Amazônia) começa: “Naquele tempo não havia nada, mas já existiam as pessoas”. [...] Os Kaluli da Nova Guiné dizem o mesmo: “naquele tempo... não havia árvores nem animais nem sagu nem comida. A terra estava completamente coberta de pessoas”.²

Samuel Santana Vida conta que “há um provérbio iorubá que diz que quando uma entidade espiritual não é alimentada ela morre, ela deixa de existir”, por isso é tão caro às comunidades de terreiro perpetuar os ritos destinados à “alimentação das entidades espirituais, das dimensões e manifestações do divino”.³ Não podemos esquecer que a irmã morta que habita Hijikata também se alimenta e o faz a partir de um nutriente especial: come a treva profunda do corpo do irmão. A vida carece de uma constante e ininterrupta manutenção e transferência de energia para existir.

Outro fato é que tudo que come, opera inteligência. Não é à toa que Oxum, orixá da fartura, da fertilidade e do nutriente primordial da vida – a água doce – é ao mesmo tempo a grande mãe e a grande intelectual. Oxum é uma *iabá*, termo iorubano que significa mãe rainha: *aquela que alimenta seus filhos*. Não só Oxum, mas Iemanjá, Iansã, Obá, Nanã e muitas outras são iabás.

As iabás anunciam a irônica e violenta ambivalência que há no ato de comer. Aquilo que devoro começa a deixar de ser o que era assim que a mastigação e a deglutição ocorrem. O leite precisa morrer leite para nascer *eu*. Aquilo que me nutre morre *aquilo*, deixa de sê-lo e passa a ser coisa *outra*. Alimentar-se carrega a noção de *sacrifício*, que nas macumbas é ritualizado pela prática do ebó.

O ebó é a oferenda, a oferta, o sacrifício que potencializa, restitui, transforma e desloca o axé, isto é, a energia vital que “reside em cada um, na coletividade, em objetos consagrados, alimentos, elementos da natureza, procedimentos rituais, na sacralização dos corpos pela

² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Medo dos outros. **Revista de Antropologia**, v. 54 nº 2. São Paulo: USP, 2011, pp.893/912.

³ VIDA, Samuel Santana. Sacrifício animal em rituais religiosos: liberdade de culto versus direito animal. **Revista Brasileira de Direito Animal**, v.2, n.2, p.289-305, 2007.

dança, no diálogo dos corpos com o ritmo etc.”.⁴ É o exercício do ebó que impede a dispersão do axé. Para Simas e Rufino, a movimentação do axé via ebó é ação “que transcende os limites da prática religiosa dos terreiros”.⁵

Se comer e dar de comer é o primeiro ebó, o primeiro sacrifício arriado para a manutenção da força vital, parece-me que Kazuo Ôno foi um grande macumbeiro sem sabê-lo. Segundo Peretta, para Ôno também eram as mães que presentificavam a “síntese dialética entre a vida e a morte, uma vez que definha gradualmente enquanto nutre uma nova vida dentro de si”, encarnando “a densidade da natureza em todas as suas ambiguidades, seja como fonte de nutrição, seja de terror, na qual a morte representaria renascimento e regeneração, e não apenas um fim”.⁶ O dançarino provavelmente se encantaria com a força das iabás, como também com a cosmovisão do povo mandinka⁷:

Para os mandinkas, qualquer parto reproduz a história primordial de entrega, dor, desassossego, violência, força, amor e beleza do surgimento do mundo. Os mandinkas não concebem a ideia de criação. Concebem a ideia da vida como um imponderável parto e uma externa disputa – e às vezes interação – entre a violência e o argumento, a morte e a beleza: arte.⁸

Somos axé e ebós de osso, carne e sangue. Esta entrega de vida feita para desembocar em mais vida é um processo sacrificial de ordem digestiva, diametralmente oposta a qualquer ordem capitalista que envolva dívida ou judaico-cristã que envolva culpa. Neste nutrir de axé há apenas o profundo sentimento de gratidão que a vida tem para com os mortos, como também o zelo daqueles que morreram e se tornaram alimento para os vivos.

+ + + + + +

⁴ SIMAS; RUFINO, 2019, p.26.

⁵ Idem.

⁶ PERETTA apud OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**; tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016, p.248.

⁷ Também conhecidos como malinkes ou mandingas, são um grupo etnolinguístico que habita o alto Senegal, o alto Níger e a costa ocidental da África, com uma população estimada em 45 milhões de pessoas. São remanescentes do Império do Mali, o qual foi fundado no século XIII pelo Mansa Sundiata Queita. Migraram para o oeste, através do rio Níger, em busca de melhores terras cultiváveis e oportunidades de conquista. São originários do atuais Mali, Gâmbia, Guiné, Serra Leoa, Senegal, Burkina Fasso, Libéria, Guiné-Bissau, Níger, Mauritânia e Costa do Marfim. Apesar de dispersos, os mandinkas constituem o maior grupo étnico de Mali, Guiné e Gâmbia.

⁸ SIMAS; RUFINO, 2019, p.56.

Quem se alimenta também se metamorfoseia a partir de tudo aquilo que ingere, e já não sei “se um homem come a melancia ou se é a melancia que come o homem”, sei que “foi a criança que fez o seio da mulher e foi a mãe que fez os lábios da criança”.⁹ Exu sua mãe nos ensinam que “jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro”.¹⁰

Talvez haja uma íntima e secreta relação entre a fartura das iabás e a fome e sede de vida de Exu. Será que foi Exu que fez o seio das iabás e foram as iabás que fizeram a boca de Exu? A vida é indubitavelmente o amálgama dessas duas instâncias.

A boca de Exu é pura ambivalência, uma vez que absorve e ingere para logo em seguida doar, restituir e criar. Exu devora ruínas e vomita porvir. Como Simas e Rufino dizem – ao parafrasear Mestre Pastinha¹¹ – Exu é a boca que tudo come, mas esta boca nutre-se para transformar-se em um corpo que tudo dá.

Apesar de Exu ser filho de Iemanjá na maioria dos itãs, teria ele aprendido a ser assim com a potência criativa de Oxum, que se revela não só na gestação de filhos, mas na criação de mundos, obras e transformações? Por tal poder que a dona dos rios é também a orixá da arte. Sua fertilidade é um compromisso com todos os aspectos da existência, que sustenta a tarefa de multiplicar a potência da vida.

Rodeada de grávidas e crianças, a senhora das águas doces está sempre a dizer que não deixará a vida cessar, não só em termos reprodutivos, mas em todos os âmbitos onde as fontes da alegria e do amor brotam. Não é só mãe por filiação, mas também por aliança. É o axé presente naquilo que fertiliza não só entre mães e filhos, mas entre amantes, amigos,

⁹ DEVAUX apud DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. São Paulo: Editora 34, 2012a, p.42.

¹⁰ Continua: “De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio, o rosto e a paisagem”. Ibidem, p.45.

¹¹ Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) foi um dos maiores mestres de capoeira angola do Brasil, reconhecido por sua dedicação em preservar e difundir-la, defendendo sua importância como expressão cultural afro-brasileira. A máxima pastiniana é: “a capoeira é tudo que a boca come e tudo o que o corpo dá!” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.51).

professores e alunos, filhos e filhas de santo; como também nos presídios, nos hospitais, nos manicômios, nos campos de concentração e de trabalho forçado... a vida brota mesmo nos lugares mais dolorosos.

Parece que em estados radicais, sejam eles ligados à paixão ou à morte, a carne ativa as mãos de todas as mães que já lhe tocaram até aqui. Como anteriormente mencionado, Kazuo Ôno defendia uma noção de corpo constituído de toda a memória passada como também de toda a potência futura. Uma avançada dimensão do universo formada por tudo que já existiu e por tudo que existirá... ebós passados e futuros...

Essas mãos de iabás presentes em nós também chegaram pelo toque de entes queridos que não necessariamente foram mulheres (cis e trans) ou sequer humanos. Há uma infinidade de entes dotados de mãos zelosas que transpassam as categorizações humanas e que nos criam com intenso afinco. Quantos de nós foram criados por esses seres? Quantas vezes encontramos diante a escassez um seio gentil que nos matou a fome e a sede, dando o gole que possibilitou vencer o deserto e estar aqui apesar de tanto pesar? E, a partir desse viver, como também aprendemos a criar os filhos do mundo?

+ + + + +

Retornando à Oxum, é fascinante o modo como ela cria seus rebentos. Enquanto Iemanjá é aquela que de tanto cuidar, tende a controlar e dominar, sofrendo quando a cria sai da barra de sua saia; e Iansã aquela que cria os rebentos soltos dizendo “estou aqui, mas vocês são senhores de seu próprio destino. Se cair, levanta-te!”: Oxum é aquela que *instrumentaliza* seus filhos.

Logun Edé, fruto de sua união com Oxóssi, é ao mesmo tempo filho das matas e dos rios. Oxum ofereceu uma fartura de possibilidades, permitindo que o filho brincasse tanto com os instrumentos sagrados do pai quanto com os dela. Assim, Logun aprendeu com o arco, a flecha e o iruquerê¹² de Oxóssi, como também com a coroa, a espada e o espelho da mãe.

¹² Confeccionados com cauda de boi, de búfalo ou de cavalo, têm as finalidades de afastar os espíritos para o seu espaço sagrado, eliminar as adversidades da comunidade e atrair a fartura e prosperidade.

Tornou-se um grande guerreiro, conhecedor dos segredos da caça, da pesca, da feitiçaria e da prosperidade.

O abebé de Oxum, espécie de leque que possui um espelho no centro, está sempre virado para fora. Desse modo, Oxum auxilia que seus filhos aprendam a reconhecer o ouro que há na própria beleza. Não é à toa que Logun é considerado um dos orixás mais galantes. Sua formosura encorpou no peito de Oxum. Logun é o leopardo, um ser gracioso e ao mesmo tempo imponente, poderoso e perigoso... Logun sabe guerrear e aprendeu a fazê-lo no colo do amor. Oxum é mãe, e justamente por isso é feiticeira atroz e excelente estrategista. Oxum ensina múltiplos modos de criar os filhos. Oxum ensina sobre a multiplicidade necessária para a criação dos filhos.

Dente

A vida não se alimenta somente do seio. Não existe apenas a boca do filho (que se alimenta da mãe), mas também a boca do inimigo (que se alimenta do filho e da mãe). Eduardo Viveiros de Castro em *O medo dos outros* apresenta um ditado aruaque que diz “cada coisa tem [seu próprio] tigre [jaguar]”.¹³ Em *Metafísicas Canibais*, o antropólogo apresenta os pressupostos cosmológicos da metafísica da predação. Em grande parte das cosmovisões ameríndias, o jogo tensivo operado por todas as dimensões é o de devorar ou ser devorado a todo instante.

Como nos ensinou Hijikata, precisamos nos preparar categoricamente para, mais cedo ou mais tarde, morrermos; mas não significa que devamos nos entregar de bandeja. Um trocadilho infame quando o assunto é o receio de ser engolido pelo predador. Porém a predação não engendra apenas relações de poder, mas também relações de saber: “Para não ser comido pelo jaguar, é preciso saber como assumir o ponto de vida dele enquanto ponto de vista de Si”.¹⁴ Desta operação de saber a partir da incorporação do ponto de vista do outro surge uma alteridade radical. Come-se o “inimigo” para devir-*outro* e aprender a partir daquilo que difere do *eu*.

¹³ VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p.891.

¹⁴ Ibidem, p.907.

Pierre Clastres perguntava, em um belo artigo publicado em *A sociedade contra o Estado* (Clastres, 2003b): de que riem os índios? Pergunto, por analogia: e de que eles têm medo? A resposta é, em princípio (sempre só em princípio...), simples: eles riem e têm medo das mesmas coisas, aquelas mesmas apontadas por Clastres – coisas como jaguares, xamãs, brancos e espíritos, isto é, seres definidos por sua radical alteridade. E eles têm medo porque a alteridade é objeto de um desejo igualmente radical por parte do Eu. Esta é uma forma de medo que, muito longe de exigir a exclusão ou a desaparecimento do outro para que se recobre a paz da autoidentidade, implica necessariamente a inclusão ou a incorporação, do outro ou pelo outro (pelo também no sentido de “por intermédio do”), como forma de perpetuação do devir-outro que é o processo do desejo nas socialidades amazônicas. Sem o influxo perigoso das forças e das formas que povoam o exterior do socius, este fatalmente falece, por carência de diferença. Para poder viver a seu gosto – “viver bem”, como se diz que os índios gostam de dizer – é preciso primeiro gostar de viver perigosamente.¹⁵

Diante de “um mundo em que o objeto é um caso particular do sujeito, em que todo objeto é um sujeito em potência”¹⁶, o canibalismo não ocorre somente quando um ser se alimenta do corpo de alguém da mesma espécie biológica, pois se todo ser é uma personalidade, uma personitude, um ente que se entende como o humano de seu mundo: “o maior perigo na vida é o fato da comida [...] consistir inteiramente de almas”.¹⁷ Estamos canibalizando a todo instante.

As práticas de axé e ebó são metafísicas canibais. Dentre as inúmeras práticas que exercitam este saber, está o *ajeum*: momento solene em que ocorre a reunião da comunidade em torno do alimento que será comido por todos. Ajeum é uma palavra formada pela contração das palavras *awa* (nós) e *jeun* ou *jé* (comer). Pode ser compreendido como *comer juntos*. Como nos ensina o professor Sidnei Nogueira: “Na verdade, esse é o grande objetivo do sacrifício: alimentar o visível e o invisível; matar a fome; fornecer força vital ao corpo e à alma, ao passado e ao presente.”¹⁸

Essa íntima correlação entre sacrifício, alimentação, canibalismo e metamorfose também se dá na cosmologia Araweté: compreendem que as “divindades celestes (os Maï) devoram as almas dos mortos chegadas ao céu, como prelúdio à metamorfose destas em seres imortais, semelhantes a seus devoradores”.¹⁹ Segundo Castro, “esse canibalismo místico-

¹⁵ Ibidem, p.889.

¹⁶ Continua: “O *cogito* indígena, em vez da fórmula solipsista ‘penso, logo existo’, deve ser articulado em termos animistas como ‘isso existe, portanto pensa’”. Ibidem, p.911.

¹⁷ BONENHORN apud Ibidem, pp.894/911.

¹⁸ NOGUEIRA, op. cit., p.115.

¹⁹ CASTRO, 2015, p.156.

funerário Araweté é uma transformação estrutural evidente do canibalismo bélico-sociológico dos Tupinambá que habitavam a costa brasileira no século XVI”.²⁰

O canibalismo tupinambá é um rito sacrificial com o intuito de vingar e celebrar os espíritos dos mortos do grupo, que foram outrora também capturados e devorados.²¹ Entretanto, ele também opera uma mudança coordenada de pontos de vista. Castro define-o

[...] como um processo de transmutação de perspectivas, onde o “eu” se determina como “outro” pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um “eu”, mas sempre no outro, através do outro (“através” também no sentido solecístico de “por meio de”). Tal definição pretendia resolver uma questão simples porém insistente: o que, do inimigo, era realmente devorado? Não podia ser sua matéria ou “substância”, visto que se tratava de um canibalismo ritual, em que a ingestão da carne da vítima, em termos quantitativos, era insignificante; ademais, são raras e inconclusivas as evidências, nas fontes que conhecemos, de quaisquer virtudes físicas ou metafísicas atribuídas ao corpo dos inimigos. Logo, a “coisa” comida não podia, justamente, ser uma “coisa”, sem deixar porém de ser, e isso é essencial, um corpo. Esse corpo, não obstante, era um signo, um valor puramente posicional; o que se comia era a relação do inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua condição de inimigo. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu.²²

Viveiros de Castro auxilia-nos a compreender, a partir dos tupinambás, que há canibalismos que não devoram somente a materialidade carnal, mas sobretudo a materialidade sígnica. Este banquete é então um exercício de assimilação dos signos da alteridade, onde a ingestão da diferença elabora um *outro-eu* e, conseqüentemente, um mundo *outro* (“alguma coisa nasce em mim e não sou eu”).

²⁰ Ibidem, p.156-157.

²¹ “[...] Tratava-se de um elaborado sistema de captura, execução e devoração cerimonial de inimigos. Os cativos de guerra, frequentemente tomados de povos de mesma língua e costumes que a dos captores, podiam viver bastante tempo junto a estes, antes da morte na praça central da aldeia. Eles eram em geral bem tratados, vivendo em liberdade vigiada enquanto se faziam os longos preparativos para o grande rito de execução; era costume darem sê-lhes mulheres do grupo como esposas – ou seja, eles eram transformados em cunhados (“inimigo” e “cunhado” se diz em tupi-guarani antigo com a mesma palavra: *tovarar*, termo que significa literalmente “contrário” ou “fronteiro”). Já se vê aqui de que modo a predação ameríndia implica a questão da afinidade, como observava Lévi-Strauss. O ciclo ritual culminava com a execução solene do cativo – ato de valor iniciatório para o oficiante, que assim obtinha um novo nome, ganhava o direito de se casar e de ter filhos, de discursar em público, de aceder ao paraíso postumamente –, e com a devoração de seu corpo por todos os presentes, isto é, pelos anfitriões e os convidados das aldeias aliadas, com a única exceção do oficiante-executor, que não só não comia do cativo, como entrava em reclusão funerária, isto é, em um período de luto. Ele se entregava, em outros termos, a um processo de identificação com o “contrário” a quem acabara de executar”. Ibidem, p.157.

²² Ibidem, p.159-160.

Hijikata também propôs o exercício da diferença a partir do devoramento do outro, mas pelo viés erótico. Segundo Peretta, durante as apresentações de *Dança cor de rosa* (*Baro Iro Dansu*, novembro de 1965), doces de arroz em formato de boca, mão e pênis eram vendidos aos espectadores “como um ato simbólico da oferta dos dançarinos: corpos expostos em uma doação tão completa de si a ponto de, até mesmo, poderem ser comidos”.²³

O dançarino estava exercitando um dos saberes que o influenciou nos primeiros anos de seu *Ankoku Butô*: a filosofia de Georges Bataille. Para o francês, sacrifício e erotismo confluem em inúmeros aspectos, em especial no que tange a transgressão dos limites impostos pelas sociedades (eurocentradas) e pela razão (ocidental). Compreendia o sacrifício como uma forma de negação da individualidade em favor de uma comunhão com o divino ou com o coletivo, já o erotismo era entendido como uma busca pelo êxtase e pelo abandono das fronteiras do eu a partir da tentativa de fundir-se com o outro.

Para Bataille, ambas as experiências envolvem uma espécie de morte simbólica do *eu* e trespassam a lógica da utilidade e da produtividade da sociedade moderna, o que justifica tanto fascínio e repugnância para com as práticas eróticas e sacrificiais, uma vez que elas implicam na negação dos limites que sustentam certa ordem social e moral. Todos esses temas eram caros a Hijikata e estavam diretamente relacionados a seus projetos artísticos, uma vez afinavam-se com aquilo que ele objetivava friccionar através da dança.

Língua

Os iorubás também compreenderam que é preciso nutrir-se de diferença para gestar novos mundos. Sintetizaram este saber na qualidade de Exu denominada Enugbarijó: a boca do mundo, a boca coletiva. Boca capaz de engolir uma infinidade de universos, regurgitá-los transformados e, no processo, também transformar-se.

A boca que tudo come é um corpo que tudo dá, pois esse se potencializa e se metamorfoseia a cada bem-nutrir, tornando-se capaz de muito ofertar (devido à potencialização) com requintes de diversidade (devido à metamorfose). Exu, que tanto

²³ PERETTA, op. cit., p.55.

transforma, também nunca é o mesmo porque come *pluralidade*. Seus dentes carregam todos os modos de existência, pregressos e vindouros. Com a bocarra de Enugbarijó, surge a língua, e com essa uma nova camada de discussão se abre: Exu come o mundo e cospe linguagem.

Uma linguagem se realiza quando a boca falante se separa definitivamente da boca que come e mastiga e até grita e ri. Mas a boca assim liberada pode também reintroduzir a voz, gaguejar e comer as palavras. E a boca desterritorializada encontra outras ligações com outros órgãos, o que pode compor um outro corpo entre os órgãos, fora de suas relações determinadas.²⁴

Ifá ensina que Exu é aquele que fuma o cachimbo e toca a flauta. Ele fuma o cachimbo como metáfora da absorção das oferendas e toca a flauta como ato de restituição do axé, a energia vital. Absorção, ingestão, doação e restituição são funções primordiais do Bará, o “Senhor do Corpo”, em sua dimensão de Enugbarijó (Boca Coletiva, ou A boca que tudo come). É por isso que percebemos o campo da cultura como território de Exu: o ato cultural potente é o da disponibilidade de Bará ingerir o que chega como oferenda para devolver a oferta, redimensionada, como axé (força que inaugura a vida como vitalidade na vida como experiência física); aquela que sem a vitalidade não pode ser.²⁵

Exu fala todas as línguas! Já nasceu cantando! É o mensageiro entre todos os mundos. Além de ser o movimento, é a comunicação, a reciprocidade, a sociabilidade, as relações. Por isso, o orixá das encruzilhadas é também encarado como princípio da cultura.

Rodney William nos ensina que a noção de cultura como uma especificidade da natureza “reitera a potencialidade de Exu como orixá imprescindível na ordenação do caos”. Se no princípio judaico-cristão o verbo se fez carne, no princípio iorubá *a carne de todo o cosmo se fez verbo* quando Exu devolveu tudo que havia engolido: “Exu demonstra seu potencial de transformar pela boca, pela palavra”. O verbo exusíaco auxiliou a conceber *aquele informe* enquanto carne, perceber a carne, saber da carne, fazer-nos carne. O itã de Exu Yangi regurgitando mundos “revela a capacidade humana de nomear, de atribuir significados”.²⁶

Aquilo que é nomeado por Exu – diferente da visão de Artaud – não morre, mas é encantado: faz-se viver. A linguagem exusíaca não está à serviço dos sistemas que pretendem

²⁴ UNO, 2022, p.53.

²⁵ SIMAS; RUFINO, 2018, p.113.

²⁶ WILLIAM, op. cit., p.23-24.

controle, cristalização, fixação e obediência, operam uma cartografia do viver necessária manutenção do mundo e, conseqüentemente, da força vital.

Dentre todos os signos, é a palavra que, na cosmovisão macumbeira, possibilita que algo entre de um modo enfeitado e saia de outro, também repleto de feitiços.²⁷ Ditado que corre pela boca miúda da malandragem: a palavra tem poder. Signo é encanto, é feitiço, é mistério.

A ordenação cósmica de Exu está em ininterrupto movimento, fluxo e transformação. Suas palavras assentam um mundo que logo já é devorado e cuspidado mais uma vez, de novo e de novo. Aquilo que Exu cria já está a se transformar em outra coisa no exato instante em que foi elaborado. As estabilizações desenvolvidas não excluem o caos sem medida a qual estamos inseridos.

A semiótica de Exu nos recorda que vocabulários refletem “modos de organização dos pensamentos que organizam as ações corpóreas e o mundo”.²⁸ Assim, Exu pode ser compreendido, segundo William, como “a síntese da cultura africana” que, pela língua, é capaz de devolver a ordem e recriar o universo ao atribuir sentidos ao mundo.²⁹

É Exu quem nos ensina mais um velho ditado: *quem não chora, não mama*, elucidando que são aqueles que precisam comer que aprendem a operar linguagem. Em verdade, pelas virações de Exu, o ditado também poderia ser: *quem não mama, não chora*, uma vez que a fome é um dos disparadores da comunicação (“minha mãe, eu quero comer!”). É porque os seres *comem* que eles aprendem a chorar, pensar, rir, pedir, falar, gritar, cantar, guerrear, festejar...

²⁷ SIMAS; RUFINO, 2018, p.69-70.

²⁸ GREINER, 2005, p.55.

²⁹ WILLIAM, idem.

Ouro

Finalizando, outro fator fundante dessa cosmovisão elaborada pelos nagôs, é que o dono desta língua carrega tanto poder justamente por ter um caráter plural, visível em grande parte de suas peripécias:

Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. É numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado; e o azeite não escorre dessa estranha vasilha. Ele matou um pássaro, ontem, com uma pedra que somente hoje atirou. Se ele se zanga, pisa nessa pedra e ela põe-se a sangrar. Aborrecido, ele senta-se na pele de uma formiga. Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro.³⁰

Retornando ao mito que abre este capítulo, seria impossível Exu Yangi compreender caos e cosmos como instâncias separadas. Fora o primeiro a ser criado, forjado por Olodumare com as fontes primordiais da vida: terra, rocha, metal. Os pedaços que ficaram pelas dimensões após o embate com Orunmilá são chamados de Okutá Yangi, a pedra de Exu, conhecida como laterita, um tipo de solo rico em ferro e alumínio. Se a terra (útero-túmulo) é o próprio amálgama da vida e da morte, o anúncio caótico, e Yangi é constituído principalmente dela, não é à toa que seja a qualidade de Exu que anuncia com mais intensidade as ambivalências entre amor e ódio, sagrado e profano, amigo e inimigo, criação e destruição... Yangi é o primeiro ancestral da humanidade.

Ao dizer a seu pai que deixará seus pedaços pelo mundo para ser cultuado, Exu ensina uma lição de resistência a todos os povos, saberes e fazeres que foram atacados por projetos de extermínio: converter o despedaçamento na possibilidade de potencializar e multiplicar sua presença no mundo. A falha como potência, a ruptura disparadora de multiplicidade, não são a romantização do terror e da escassez, mas é o que resta: fazer das tripas coração, fazer da ruína um lugar habitável, agradecer aos mortos que nos carregaram até aqui, auxiliar os mais jovens a seguir caminhada pela trilha que não veremos e produzir o leite que nutrirá a insurreição.

Diante um mundo de misérias – física, psíquica, espiritual, emocional, ética, política, estética, poética e política – é coerente que Oxum seja a orixá da riqueza. Essa mãe nos recorda

³⁰ VERGER, 2002 apud NOGUEIRA, op. cit., p.118.

diariamente que devemos nos indignar contra um mundo que cria seus filhos em níveis tão radicais de fome. A fartura e os luxos de Oxum não são privilégio, mas um direito e um dever: todos devem ser bem nutridos em todas as esferas da existência.

Entretanto, há misérias inevitáveis. Uma delas é o tema do próximo capítulo: *o reino da doença*. Um sítio que ninguém quer visitar ou conhecer, mas que, cedo ou tarde, vez ou outra, acabaremos sendo dragados por sua impetuosa força gravitacional. Lá, as trevas reinam e a dor é a companheira constante que corrói a todos.

Que o colo quente das iabás nos prepare para as tarefas que ele evoca *e exige*. Que aprendamos a fazer o hercúleo trabalho de levar alento aos enfermos e suas lutas. Que o vazio e o desespero daquelas terras não sejam capazes de ofuscar o tesouro das iabás. Canto alto para que nunca esqueçamos que o ouro de Oxum é o calor mobilizador dos afetos: *amor*.

3. O REINO DA DOENÇA



A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferimos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar.

Susan Sontag
2007, p.11

Omulu. Bahia, 1951.
Fotografia de José Medeiros

Xapanã

A dimensão da doença e seus horrores não é penosa somente aos mortais. Nanã Buruquê, iabá anciã, mãe primordial, já tinha idade para ser tataravó quando se tornou mãe de Omulu, um filho enfermo. Ao vê-lo purulento e coberto de chagas, sabia quem poderia melhor ampará-lo: levou-o até as franjas do mar. Foi Iemanjá quem cuidou e curou o menino, lavando-o nas águas, vendo o sal secar as feridas.

Só de segurá-lo, a rainha já vertia leite. Aquilo que a boca de criança não conseguiu sugar, tamanha abundância, é o que conhecemos como a espuma das ondas. Iemanjá tornou-se mãe de criação de Omulu, em histórias que só podem ser contadas nesse Brasil onde *baixam santos que a África não viu*, uma vez que Iemanjá e Nanã correspondem a cosmovisões de povos distintos.¹

O garoto cresceu vigoroso, e hoje é aquele que caminha entre o Orum e o Aiê deixando um rastro ora de saúde, ora de doença. Tornou-se Obaluaê, que significa *o senhor da terra*. Tem muitos nomes, sendo um deles Xapanã: *varíola*. Omulu é aquele que foi curado ao tornar-se o conhecedor da própria doença.

Omulu carrega no corpo as cicatrizes da doença. Iemanjá confeccionou vestes de palha da costa para que assim pudesse caminhar pelos mundos sem precisar a todo instante expor suas marcas. Não por vergonha, mas porque é fundamental ser zelado, como também é preciso abraçar tal zelo sem constrangimento. O amor que os orixás têm por Omulu é uma importante lição sobre os cuidados diferenciais que cada ente querido necessita para estar em determinada comunidade. As práticas de cuidado precisam abarcar as especificidades daqueles que tantas vezes são excluídos por não se enquadrarem nos requisitos e normas do falso reino dosãos.

Após Omulu ser curado, crescido e tornado poderoso, havia algo que incomodava Iemanjá: ele continuava sendo pobre. Como senhora da abundância e da riqueza, sentia que

¹ Iemanjá é uma orixá iorubana, Nanã é uma vodum daomeana. No Brasil, ocorreu uma organização multicultural que agregou divindades e práticas de outros povos aos cultos de cada um. No candomblé, a distinção de cada culto é evidenciada pela noção de *nação*: a nação *Ketu* tem origem nagô (iorubana) e cultua os orixás, a nação *Jeje* tem origem daomeana e cultua os voduns, a nação *Angola/Congo* tem origem banto e cultua os inquices. *Os Santos que A África não Viu* é uma alusão ao samba-enredo da Acadêmicos do Grande Rio de 1994, citado em SIMAS; RUFINO, 2018, p.9.

era sua responsabilidade cuidar do bem-estar e da proteção do filho em todas as instâncias. Era preciso garantir que ele tivesse acesso aos recursos e bens necessários para prosperar em suas missões. A pobreza não poderia ser uma barreira.

Por isso, presenteou-o com uma de suas maiores riquezas: as pérolas. Chamou-o de *Jeholu*, o senhor das pérolas. Por baixo das palhas, Omulu tem um corpo marcado de chagas enfeitado de pérolas. Belíssimos colares do tesouro de sua mãe. Omulu é o filho do coração, a joia rara do peito da rainha do mar.

Entretanto, Obaluaê não ostenta suas riquezas – nem as pérolas, nem o amor – mantendo a gravidade que cabe ao pai dos pobres e dos excluídos. É quem está em defesa dos anciãos, contra os ideais de juventude da modernidade. É quem está ao lado daqueles que temem a morte ou aquilo que, atualmente, há de mais terrível na hora do adeus: a solidão a qual os moribundos são lançados nos hospitais.

Nos inúmeros mitos de Omulu, são diversas as formas como o orixá contraiu a varíola, mas em todos eles é justamente por ter padecido da doença e travado batalha em direção à cura que ele se tornou senhor não só das enfermidades, como também da saúde. Aprendeu a partir da doença, fora da lógica do castigo.

Os antigos diziam: “todos já sabiam que a peste e Xapanã eram a mesma coisa”.² Pergunto-me, ao ver Hijikata dançando a coreografia *Varíola*, escrevendo os textos que formaram seu livro intitulado *Dançarina doente* e criando uma *coleção de corpos debilitados*, se é possível dizer: todos já sabiam que a debilidade e Hijikata eram a mesma coisa.

Hosotan

À princípio, pensei em falar sobre uma “coleção de corpos debilitados”. Não sei o motivo, mas as pessoas em Tóquio parecem estar loucamente ocupadas, sempre falando sobre cuidar de sua saúde e se iludindo sobre saúde. Algumas pessoas até correm pelas ruas sem pensar. Eu gostaria de medir os seres humanos e as dimensões de suas vidas excessivamente moles com uma régua pautada na debilidade. Há algo estranho nesses delírios de saúde, e é por isso que decidi sobre este tópico para a

² PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.217.

palestra. Eu mesmo fui pego por um resfriado (ri). Por causa do meu resfriado, acho que não posso deixar de falar sobre essas coisas.³

Em 1972, Hijikata dançou *Variola (Hosotan)*, uma cena executada dentro da montagem *27 noites para quatro estações*. Mais do que a interpretação ou representação de um homem vítima da varíola, o que Hijikata fez foi *presentificar* as forças e fluxos da doença: durante os minutos que se seguiram, o público esteve diante de um corpo que dava passagem para a própria moléstia. Hijikata fundamentou sua criação sobre o território da doença *literalmente*: o Estúdio Amianto foi construído onde havia um sanatório para leprosos que desabou em 1945 ao ser atingido por bombardeios.⁴

O que queria Hijikata ao fazer corpo com o corpo do outro a partir de uma dança-doença? Uno diz que ele “não cessava de dizer que ele havia aprendido a dançar observando os doentes”.⁵ Em 1949, ao ver pela primeira vez Kazuo Ôno dançando, disse que fora “profundamente tocado por sua ‘temporalidade doente’”.⁶ Em *Para a Prisão* (1961) há declarações como “cresci pensando ser deficiente, inseguro por reparar numa paisagem sem ninguém. Não tardou para que eu logo pegasse um resfriado ao contemplar uma pedra”.⁷ Em *O céu da Ásia e a experiência do butô* (1968) falou sobre “o estranho desejo de ser manco”.⁸ Em *De ter invejas da veia de um cão* (1969) disse:

Quando, apesar de ter um corpo saudável, você quer ser incapacitado, e até mesmo deseja ter nascido deficiente, então finalmente você dá seu primeiro passo no butô. Da mesma maneira com que faz parte do desejo ardente do território da criança querer ser um inválido, é também essa uma necessidade urgente que faz parte da experiência de ser um dançarino de butô.⁹

³ HIJIKATA, op. cit., t.1, p.111.

⁴ Daniel Aleixo comenta que o chamado Jardim Abandonado, terreno localizado em Shimomeguro (atual Nakacho) no distrito de Meguro, pertencia antigamente à empresa Kozensha, que construiu o sanatório. Em 1952, sete anos após o bombardeio, a família Motofuji – empresários do ramo da extração de amianto – comprou o local. Akiko Motofuji, filha do empresário, que dançava na Escola de Dança Moderna Tsuda Nobutoshi, utilizou o espaço para fundar o Instituto de Dança Moderna Tsuda Motofuji. Entretanto, Motofuji conheceu Hijikata em 1959, iniciou parcerias com ele em 1960 e, um ano depois, passaram a morar juntos. Assim, Tsuda não perdeu somente a parceira, como também o instituto. No local, o Estúdio Amianto de Hijikata foi oficialmente fundado em 1962, junto com o Bar Gibbon, instalado no térreo do prédio.

⁵ UNO, 2018, p.55.

⁶ PERETTA, op. cit., p.4.

⁷ HIJIKATA, op. cit., t.1, p.197.

⁸ Ibidem, p.212.

⁹ Ibidem, p.171.

Com o início do projeto *Kabuki do Nordeste* em 1972, interessou-se pela busca do corpo esgotado daquela região onde nasceu, iniciando de algum modo uma redescoberta de seu próprio Japão.¹⁰ Em 1974, além de fundar a *cia. Pêssegos Brancos* – formada majoritariamente por mulheres –, iniciou sua escrita para o periódico *Novo Teatro* (Shingeki), que futuramente foram compiladas e publicadas em 1983 como seu livro mais conhecido: *Dançarina doente*, um livro “em torno das percepções de sua terra natal no nordeste do Japão, de sua dança [...] e tantos outros temas que vão surgindo de maneira nada pedagógica ou linear”.¹¹

Se durante a década de 1960 o que se evidenciava nas apresentações, aos olhos do público e da crítica, eram as transgressões alicerçadas nos tabus da sexualidade, da violência e da anarquia da carne, a partir de 1970 Hijikata enfatizou suas reflexões acerca da dimensão da doença e da debilidade que o atravessavam há anos e que já estavam explícitas em seus primeiros textos. Dito isso, é possível argumentar que a elaboração daquilo que ele denominou como *coleção de corpos debilitados* (*suijakutai no saishuu*) não se deu somente nos últimos anos de sua vida, mas por todos eles. O que talvez chame a atenção para o período final de Hijikata é que, ao se tornar ele mesmo um corpo debilitado tomado pela cirrose e pelo câncer hepáticos, fez de si mesmo – como diria Paul Preciado – plataforma ativa de transformação tecnovital, rato de seu próprio laboratório.¹²

Hijikata debruçou-se extensivamente sobre o tema da doença. Como já mencionado, o dançarino articulou fundamentos artísticos e filosóficos com o intuito de gerar um pensamento prático e sensível que privilegiava processos de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo; a imagem da metamorfose foi imprescindível para esta

¹⁰ UNO, 2018, p.141.

¹¹ GREINER apud ibidem, p.19.

¹² "O que há de comum entre Tatsumi Hijikata e Paul Preciado é a convicção de que “quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato de seu próprio laboratório” pois: “Uma filosofia que não utiliza seu corpo como plataforma ativa de transformação tecnovital está pisando em falso. Ideias não bastam. [...] Apenas a arte trabalhando junto com a práxis biopolítica pode gerar mudanças. Toda filosofia é forçosamente uma forma de autovivissecação – quando não de dissecação do outro. É uma prática de corte de si, de autocorte, de incisão na própria subjetividade”. Trecho do artigo *Preciado e Hijikata: dançar e escrever como um decapitado* que tive o prazer de escrever ao lado de meu grande amigo Bruno Maschio para o *Cadernos de Subjetividade* n° 20 (2019): *Miudezas e outras revoadas*. O trecho citado encontra-se em PRECIADO, Paul. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018, pp. 370/376-377.

investigação e, como nos recorda Eduardo Viveiros de Castro: “toda doença é metamorfose”.¹³

Ao forçar seus alunos e público a encarar os tabus de seu tempo, os novos ideais de saúde e a fobia às doenças – fatores que afligem diretamente pessoas com deficiência, enfermos e moribundos – não ficaram de fora. Hijikata encontrou um caminho através da debilidade e do esgotamento para insurgir contra a eugenia oriunda dos séculos XVIII e XIX, inflamada na II Guerra Mundial e aprimoradas pelas sociedades de economia neoliberal, entre as quais inclui-se o Japão, sobretudo nas décadas de maior fortalecimento da economia (1970 e 1980).

Para Peretta, o butô possuía uma base poética decrépita que legitimava “a natureza escura e efêmera do corpo, tais como a velhice, a doença, a violência e a perversão, qualidades essas veementemente negadas pela sociedade da imagem que começava a impor-se naqueles anos”. Ao trazer para a cena “materiais que normalmente são considerados como abjetos e censuráveis”, consolidou-se “como um manifesto da carnalidade que refutava não somente a dança, mas também a concepção de corpo que representa o coração de uma civilização e de todo um sistema de valores”.¹⁴

O que ele invocou para completar sua pesquisa foram apenas mulheres doentes, uma criança perdida em um vilarejo, seus corpos e suas pequenas sensações. Hijikata não precisava de um grande outro, era ele mesmo o outro, sem necessidade de privilegiar, idealizar um corpo, sem armadura, arma ou máscara.

Neste mundo de *Dançarina doente*, nada é petrificado, dogmatizado. Esse mundo é feito por seres infinitamente ínfimos, tal como eles são, fugindo e retornando incessantemente.¹⁵

Essa defesa e evocação de um *outro menor* não se tratava de “uma classificação de corpos exóticos, mas da ruptura com modelos idealizados, a partir da aceitação e da investigação de estados precários de ultra exposição ao outro”.¹⁶ Concentrado nos corpos debilitados, esgotados, fluidos, ilusoriamente frágeis, Hijikata compôs o mundo de *Dançarina*

¹³ VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p.902.

¹⁴ PERETTA, op. cit., pp. 52/81.

¹⁵ UNO, 2018, p.61.

¹⁶ GREINER, 2021.

doente repleto de qualidades e formas leves, finas e gasosas, e assim, descobriu um corpo que excede a dimensão orgânica e biológica.¹⁷

Entretanto – ao debruçar-se sobre os escritos de Hijikata, como também sobre os testemunhos daqueles que o conheceram – esse exceder deve ser entendido de modo imanente, como um radical processo de abertura e metamorfose que nada se aproxima das noções de superação, sublimação ou transcendência do corpo. Trata-se de processos em que a doença toma a pessoa e a di-fere, tornando-a *diferente* e, mesmo quando essa diferença culmina no desfazimento da vida biológica como a entendemos, tal transformação não direciona a vida ao imaterial, mas a uma nova materialidade, uma vez que matéria não é somente aquilo que tem extensão corpórea.

Assim, o *corpo debilitado*, não foi um projeto que investigou se há algo que dança no limiar do definhamento da carne, mas um ato de *desobramento*, uma busca por *desfazer* as noções do senso comum sobre o corpo, as materialidades e o existir. Se nem a morte é capaz de extinguir e anular – pois as formas se tornam nítidas justamente ao desaparecer¹⁸ – o que certas práticas artísticas, políticas e filosóficas fazem ao se alicerçarem no reino da doença é *desobrar*: gerar ações capaz de corroer “os contornos que definem o pensamento, a forma, a linguagem”.¹⁹

Um egum prussiano

Como ver potência naquilo que engendra dor, medo e desamparo? Os significativos avanços no campo da saúde conquistados nos séculos XIX e XX trouxeram uma ilusória crença de que graves crises epidêmicas não assolariam mais a humanidade. Tal convicção foi posta em xeque nas últimas décadas, relembrando a todos o pavor que é viver em tempos de peste.

No início dos anos 1980, a eclosão do vírus da imunodeficiência humana (HIV) colapsou as práticas de cuidado e prevenção da época. Desde 2020, a pandemia do vírus Sars-

¹⁷ UNO, 2018, p.154.

¹⁸ “Ah, nesse momento, aquela forma emerge e desaparece na minha mente, ela se torna nítida ao desaparecer” (HIJIKATA, op. cit., t1. p.118).

¹⁹ UNO, 2022, p.16

Cov-2 e suas variantes assolam o planeta. Como se não bastasse, o desgoverno a qual o Brasil esteve sujeito de 2016 a 2022 possibilitou que a necropolítica chegasse ao ápice durante a crise sanitária. Fazer morrer não foi questão de descaso, mas um projeto nacional.

Diante o adoecimento, a morte e a radicalização de estados de precariedade econômica, social, emocional, psíquica, intelectual, física... quais forças, saberes e estratégias Omulu e Hijikata nos ensinam a exercitar? Não sei. Estou exausto. Esqueço-me de como rezar ou dançar. Decido evocar um egum poderoso.

Em terras brasileiras, *egum* pode ser qualquer pessoa falecida. Difere dos *egunguns*, ancestrais masculinos importantes às comunidades assentadas nos cultos iorubanos. Mais abrangente na diáspora, o termo pode aludir a uma alma com intenções benévolas, a um parente morto ou a um espírito desorientado que precisa ser afastado por estar obsediando os vivos.

Dito isso, anuncio: evocarei o egum de Friedrich Wilhelm Nietzsche. Se Hijikata forjou uma dança doente, foi este prussiano quem forjou uma filosofia doente, décadas antes de Artaud. Se trago para a roda o mais dançante dentre os filósofos não será para elaborar uma escrita inteiramente alicerçada em sua obra, mas por compreendê-lo como um *suijakutai*, um corpo debilitado que gestou seu pensamento no ventre da doença, consciente de que o corpo é o próprio campo de batalha onde se afrontam deuses poderosos.²⁰

Maria Carolina Franco Ferraz em *Nietzsche, o bufão dos deuses* comenta que foi necessária a radical violência da doença para que ele fosse chamado de volta a si mesmo e finalmente posto em seu próprio caminho.²¹

A doença terá um papel decisivo na vida de Nietzsche, funcionando como uma espécie de agulhão que o incita a seguir sua vocação singular. Como filósofo que pensava com o corpo inteiro, Nietzsche conhecia o imenso valor estratégico de uma certa espécie de doença. Por conta de sua experiência própria, ele a avalia positivamente [...]: O doente deitado em seu leito descobre às vezes que normalmente está doente de seu emprego, de seus negócios ou de sua sociedade, e

²⁰ Parafraseando: “O filósofo se torna o próprio campo de batalha no qual se afrontam dois deuses poderosos” (FERRAZ, op. cit., p.159).

²¹ Ibidem, p.173

que, por causa deles, perdeu toda reflexão sobre si mesmo: ele extrai essa sabedoria do próprio ócio a que a doença o condena.²²

Disse o filósofo: “o único sentido dos terríveis sofrimentos físicos pelos quais passei reside no fato de que, *apenas por meio deles*, fui arrancado de uma concepção falsa, ou seja, mil vezes *baixa demais*, da tarefa da minha vida”.²³

Peretta fala sobre a elaboração de anticorpos para lidar com uma sociedade doente. Parece que Nietzsche faz isso ao extrair sabedoria da doença. Segundo Ferraz, foi a doença que o libertou, pois ela gerou antígenos capazes de combater os corpos sociais que agiam como obstáculos em sua trajetória “retardando seus passos, quase impedindo que ‘se tornasse ele mesmo’”.²⁴

Greiner defende a necessidade de “fomentar enxames de ideias e movimentos que possibilitem a conversão de estados de vulnerabilidade em estados de criação a partir dos fluxos de afeto”.²⁵ No prefácio de *Hijikata Tatsumi, pensar um corpo esgotado*, comenta que o *suijakutai* “trata-se de um corpo que sempre negou a ação política, mas nem por isso deixou de ser um ativista das políticas da vida. É um corpo doente que insiste em criar. Um corpo sem órgãos que recusa a extinção”.²⁶

Converter debilidade em criação – sem romantização da dor ou do sofrimento, mas justamente pela necessidade de transformá-la em algo que potencialize um “querer viver e não deixar morrer”²⁷ – e cultivar uma saúde que tira proveito da própria doença é um exercício similar ao que Nietzsche propõe com o conceito de *grande saúde*. Opondo-se às noções de conforto e bem-estar vinculadas à conservação de si mesmo, essa noção passa a encarar a doença de modo positivo, uma vez que ela pode servir de estímulo para que cada pessoa desenvolva a habilidade de encontrar seus próprios remédios e terapias. Mecanismos capazes de diluir os obstáculos que impedem cada ser de se tornar aquilo que pode vir a ser.²⁸

²² Ibidem, p.64.

²³ NIETZSCHE apud Ibidem, p.63.

²⁴ Ibidem, p.64

²⁵ GREINER, 2021.

²⁶ GREINER apud UNO, 2018, p.20.

²⁷ GREINER, 2021.

²⁸ FERRAZ, op. cit., pp.137-139.

Criar para si uma grande saúde é assegurar que a carne trabalhe silenciosamente em direção à vida, despistando e desviando-se do falso socorro oferecido pela máquina biopolítica. Este sentido de saúde, consciente dos riscos constantes a qual se está sujeito, associado a seres que não temem avançar na exploração de suas próprias subjetividades, possibilita a compreensão de que somente os corpos que se colocam sempre à prova tornam-se resistentes e capazes de se encarregar da própria cura.

Nietzsche considerava-se um doente *tipicamente são* e dizia que, para alguém *no fundo sadio*, até mesmo a doença pode vir a se tornar “um enérgico *estimulante* para a vida, para o mais-viver”. Para ele, esta é “a condição necessária para se poder experimentar um amplo leque de valores, de aspirações; é a condição de possibilidade da existência de uma alma como a de Zarathustra, ‘que possui mais longa escala e pode descer mais fundo’”.²⁹ Recordo o desejo de Hijikata em colocar uma escada no interior do corpo para poder descer cada vez mais e mais.

Ferraz comenta que “as reflexões de Nietzsche sobre ‘a grande saúde’ resumem um saber que corresponde à experiência vivida pelo filósofo em relação ao seu próprio corpo”. É esta consciência corpórea que abriu a ele a necessidade de elaborar “uma medicina que levava em conta os aspectos singulares de um corpo particular”, o “esforço de pensar a singularidade de seu corpo”, para “pouco a pouco se encarregar ‘de sua própria cura’”.³⁰ Foi o que Iemanjá fez com Omulu, levou em conta sua singularidade não só para cuidar dos males físicos, como também dos estigmas que ele poderia vir a sofrer. Foi o que Omulu descobriu no trilhar de sua caminhada, tornou-se um bom médico e não apenas para si.³¹

Se trago Nietzsche para a gira, não é de modo algum dentro de uma corrente caduca que busca legitimar os saberes negro-africanos a partir de uma filosofia branca-europeia, mas para operar as estratégias de aliança que o Terreiro-Mundo ensina. A impossibilidade de epistemologias e ontologias coexistirem é uma estratégia de extermínio *deles*, não nossa. A necessidade de um saber ser eliminado para que outro exista é um mecanismo *deles*, não

²⁹ Ibidem, pp.138-139.

³⁰ Idem.

³¹ “Eu mesmo quero ser meu próprio médico; e ainda se dirá a meu respeito que fui um *bom* médico – e não apenas para mim”. NIETZSCHE apud ibidem, pp.140-141.

nosso. Se o Rei Sebastião de Portugal baixa todo cabocleado nos terreiros maranhenses a cada sete anos, deixem esse querido egum baixar também. Quem sabe seja o melhor jeito de fazer mover uma perspectiva óbvia: não é Omulu que precisa de Nietzsche, são os nietzscheanos que podem descobrir o quanto do que os encantam no prussiano pode ser encontrado em Omulu.

A aliança de Nietzsche com Omulu auxilia a termos melhor mira para saber onde bater o xaxará: devemos pegar este instrumento de Obaluaê – confeccionado com folhas de dendezeiro, búzios, palha da costa, fio de contas e cabaça – capaz de eliminar energias negativas, afastar espíritos malfazejos e proporcionar a longevidade e batê-lo bem no meio do peito do poder. Mas vamos até lá aos poucos, com os passos lentos de nosso pai.

Breve parênteses: inválidos e excêntricos

A doença deu-me igualmente o direito a uma completa inversão de todos os meus hábitos; ela me permitiu, me ordenou a esquecer; deu-me de presente a obrigação ao repouso, ao ócio, à espera e à paciência... Mas é isso que significa pensar! [...] Aquele “eu” mais subterrâneo, quase enterrado, quase emudecido sob a constante imposição de ouvir outros “eus” [...]. Nunca fui tão feliz comigo mesmo quanto nos períodos mais doentios e dolorosos de minha vida...³²

Retomando o valor da doença e a possibilidade de extrair sabedoria também do ócio a que ela condena, é possível atentar-se à transformação da noção de improdutividade na obra de Hijikata no decorrer dos anos. Se em *Para a prisão* (1961) podemos compreender seu entendimento de inutilidade pela frase “o uso inútil do corpo que chamo de dança é o inimigo mais odioso e um tabu para a sociedade da produtividade”³³, situando-a em um contexto revolucionário, a partir da *coleção dos corpos debilitados* essa inoperância está no esgotamento, naquilo que Suzan Sontag identificou como uma invenção dos românticos: na *invalidéz*. Pretexto perfeito “para o ócio e para a isenção das obrigações burguesas, a fim de viver apenas para a sua arte. Era um modo de afastar-se do mundo sem ter a responsabilidade da decisão”.³⁴

³² NIETZSCHE apud ibidem, p.138.

³³ HIJIKATA, op. cit., t.1, p.198.

³⁴ SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.34.

Hijikata, ao defender uma dança dos inválidos criada a partir da ótica dos doentes, aprimorou suas estratégias revolucionárias assentadas na inoperância. Foi uma perspectiva similar que transformou os valores de Nietzsche: o esgotamento possibilitou que seu olhar se deslocasse “em direção a conceitos e valores *mais sãos*” e, assim, seu coração foi posto bem no centro excêntrico de sua vida.³⁵

Excêntrico era uma das palavras que as inimizades de Nietzsche usavam para atacá-lo. Retomando seu passado como filólogo, concluiu que a ofensa era um mal-entendido, uma vez que “aqueles que o chamavam de ‘excêntrico’ não tinham a mais vaga ideia sobre aquilo que ocupava, realmente, o *centro* de sua vida”.³⁶

Na Alemanha reclama-se muito de minhas “excentricidades”. No entanto, uma vez que não se sabe onde está o meu centro, dificilmente se alcançará a verdade sobre onde e quando eu fui, até agora, “excêntrico”. Por exemplo, quando eu era filólogo, estava *fora* do meu centro. [...] Paulatinamente, o que é mais íntimo e profundo em nós acaba nos disciplinando e nos reconduzindo à unidade; aquela *paixão* para a qual, durante longo tempo, não dispúnhamos de um nome nos salva de toda digressão e dispersão, aquela *tarefa* da qual somos o missionário involuntário.³⁷

Uma pessoa adoecida é excluída da centralidade da sociedade por não mais cumprir – ou nunca ter cumprido – com os crivos da normatividade que pautam aquilo que é considerado saudável. Nietzsche estava atento à aproximação que os supostos *sãos* fazem dos termos *excêntrico*, *patológico* e *psiquiátrico*, oriunda de um movimento que segrega todos aqueles que se afastam de um centro pautado pelas convenções, normas e morais que fundamentam os parâmetros da normalidade.

A resposta de Nietzsche foi recuperar, a partir da etimologia da palavra patologia, a *paixão* (pathos), compreendida “como uma força instintiva, como uma pulsão dominante que, agindo durante longo tempo em profundidade, silenciosamente, acaba por afastar toda digressão e dispersão, forçando afinal a assumir uma tarefa própria, que se impõe independentemente da vontade”.³⁸ Assim, Nietzsche defendeu que, muito provavelmente,

³⁵ FERRAZ, op. cit., p.164.

³⁶ Ibidem, pp.66-67.

³⁷ NIETZSCHE apud ibidem, p.67.

³⁸ Ibidem, p.68.

aqueles que são vistos como patológicos é que sabem rumar em melhores direções, uma vez que são movidos pela paixão, mesmo quando estão sob árduo jugo.

Anticorpos

Omulu, o curador ferido, ensina que a cura para a varíola está na própria varíola. Para encontrá-la, é preciso estratégia, enfrentamento, ginga; muitas vezes tecnologia, ciência, pesquisa, para auxiliar que o corpo crie saúde a partir de vírus, bactérias, fungos, vegetais, minerais etc.

Aquilo que a carne forja a partir de certos contágios – em maior ou menor grau – é chamado de anticorpo. Nietzsche gerou anticorpos que o libertaram da modéstia, já Hijikata gerou anticorpos que o libertaram da lógica fabril e produtora; ambos geraram um caminho que os vacinaram dos moralismos de suas épocas. Ropa, no prefácio de *O soldado nu*, apresenta um especial aspecto da obra de Éden Peretta:

[...] como o corpo vivificado pelos pais fundadores do Butô, mesmo com as suas relevantes mas dialéticas diferenças teóricas e práticas, pode ser coerentemente interpretado como um “anti-corpo” de contestação, que se faz “anticorpo” de resistência “frente aos mecanismos de opressão e dominação física e cultural que se impõem cotidianamente no contexto globalizado contemporâneo”. A dança Butô parece, portanto, poder oferecer-se como “veículo de ações transformadoras”, estímulo a uma pedagogia de pesquisa que não se limita a transmitir modelos pré-constituídos de corpo e de indivíduo mas se dedica “a uma incessante construção de anticorpos para a sociedade doente”, aquela na qual todos nós vivemos.³⁹

Para Artaud, só seria possível gerar este nível de transformação a partir de criações que operassem justamente como a peste. Diante disso, é possível ver conexão entre anti-corpos e corpo-sem-órgãos? Se o que morre no *corpo morto* de Hijikata são as noções modernas e eurocêntricas acerca da individualidade, o que morre no *corpo debilitado* é o órgão. O corpo doente colapsa os órgãos que operam enquanto sistemas de organização normativos e aprisionantes que não potencializam a vida, mas a adoecem. Segundo Greiner:

[...] Artaud propôs o corpo sem órgãos para desafiar os processos de automação e disciplinarização. Os órgãos funcionavam, a seu ver, de forma automatizada. Um corpo desprovido dos seus hábitos de funcionamento poderia subverter o sistema a

³⁹ ROPA apud PERETTA, op. cit., p. XIX.

partir da negação dos organismos – não apenas o organismo humano, mas organismos políticos e artísticos subservientes a regras dadas.⁴⁰

As metáforas do organismo político e das doenças e pestes como desestabilização desse são utilizadas à exaustão desde a Antiguidade. Susan Sontag – em seu livro *Doença como metáfora* – comenta que a preocupação mais antiga da filosofia política é a *ordem* e, se é plausível comparar a pólis a um organismo, também é comparar as desestabilizações políticas com as diversas moléstias existentes.

As formulações clássicas que estabelecem uma analogia entre desordem política e doença – de Platão até Hobbes, digamos – pressupõem a noção médica (e política) clássica de equilíbrio. A doença advém do desequilíbrio. O tratamento tem em mira restabelecer o equilíbrio correto – em termos políticos, a hierarquia correta. O prognóstico é sempre, em princípio, otimista. A sociedade, por definição, nunca pega uma doença fatal.⁴¹

Se unirmos esta noção de equilíbrio à metáfora de Bichat⁴², que compreendia a saúde como o *silêncio dos órgãos* e a doença como *a sua revolta*, torna-se ainda mais urgente a elaboração de uma *revolta da carne* contra os *órgãos* a partir da *doença* e da *debilidade*. O silêncio dos órgãos é um silenciamento que esses infligem à carne, um aparente estado pacífico que só existe a organismos que instauraram forçosamente uma passividade aos corpos.

Grande parte do adoecimento – real, nada metafórico – que atinge pessoas vulneráveis são, justamente, consequência deste silenciamento necessário para a formação, ordenação, coordenação e consolidação da pólis moderna. Frente a isso, é preciso instaurar uma infração ensurdecadora, capaz de gestar uma saúde *outra*, constituída de anticorpos capazes de nos imunizar contra os órgãos que carregam ideias doentios.

Entretanto, tal tarefa se complexifica diante as múltiplas perspectivas que tecem as linhas tensivas que existem entre os órgãos do Estado e as *gentes*. Quando o equilíbrio de uma

⁴⁰ GREINER, 2021.

⁴¹ SONTAG, op. cit., p.67.

⁴² Marie François Xavier Bichat (1771-1802) foi um médico, cirurgião, fisiologista e anatomista francês. É conhecido como o pai de duas importantes tradições médicas, a Fisiologia e a Patologia dos Tecidos. Contribuiu significativamente para o campo da medicina ao introduzir o conceito de tecido, definindo-o como a unidade morfológica e fisiológica do ser vivo, e afirmando que os órgãos são compostos pela combinação de vários tipos de tecidos distintos. De acordo com ele, a função dos órgãos é o resultado da combinação das atividades vitais dos tecidos que os compõem.

das partes desencadeia o desequilíbrio da outra, tudo aquilo que difere é compreendido enquanto doença e, assim: o remédio de um torna-se o veneno do outro.

Neste cenário, a ótica dos Estados-Nações e das grandes corporações compreendem que os corpos que não forem controlados e despotencializados poderão ser capazes de adoecer os organismos de poder. Logo, esta perspectiva compreende a necropolítica, por exemplo, não como a doença, mas como o tratamento necessário para a destruição daquilo que é lido como células doentes: *nós*. A alegria das gentes é a moléstia dos Órgãos-Sistemas-Estados-Nações-Corporações.

Outro horror metafórico advindo das relações entre Estado e Saúde é a incorporação da lógica bélica pela medicina. Nesta perspectiva, os organismos estão sob ataque. Logo, o único caminho é contra-atacar. Se as *defesas* do organismo não forem suficientes para impedir a *invasão*, impedindo a multiplicação e proliferação de corpos-estranhos e a consequente *dominação* que eles podem firmar, é preciso *rastreá-los* e *bombardeá-los*. Não é concebível permitir que o *inimigo* se estabeleça.

Sontag apresenta uma reflexão sobre a linguagem militar incutida na área da saúde, em especial nas terapias quimio e radioterápicas.⁴³ Não surpreende, uma vez que não há diferença entre esse trato médico e aquilo que é executado pelas polícias. Em ambos os casos, está-se diante de tratamentos brutais que visam *matar*. Médicos e policiais comumente não têm pudor algum ao comunicar que o tratamento é pior que aquilo que compreendem como doença.

Diante a ideia obsessiva de que as células malfeitoras, mais cedo ou mais tarde, se reagruparão e organizarão novos ataques contra o organismo, um estado de pânico se instala nos homens de bem. Acreditam ser impossível “evitar danos ou deixar de destruir células

⁴³ A metáfora militar na medicina começou a ter largo emprego na década de 1880, com a identificação das bactérias como agentes das doenças. Dizia-se que a bactéria “invadia” ou “infiltrava-se”. Mas, hoje em dia, com o câncer, falar em sítio e em guerra para descrever o processo da doença passou a ter um valor chocantemente literal e acurado. Não apenas se descreve assim o decurso clínico da doença e o seu tratamento médico como também a doença em si é considerada o inimigo contra o qual a sociedade trava uma guerra. Em época mais recente, a luta contra o câncer tomou o aspecto de uma guerra colonial – com apropriações igualmente vastas do dinheiro do governo – e, numa década em que as guerras coloniais não correram lá muito bem, essa retórica militarizada parece um tiro que sai pela culatra (SONTAG, op. cit., p.58-59).

sadias”, e que quase qualquer dano se justifica, se for em prol de salvar ordens e vidas. Diante o alto número de baixas dessas guerras todas, quais são as vidas que de fato se salvam a partir de estratégias pautadas no extermínio e na destruição?

Desmanchar metáforas e evocar Pretos-Velhos

Quero analisar não como é de fato emigrar para o reino dos doentes e lá viver, mas as fantasias sentimentais ou punitivas engendradas em torno dessa situação: não se trata da geografia real, mas dos estereótipos do caráter nacional. Meu tema não é a doença física em si, mas os usos da doença como figura ou metáfora. Minha tese é que a doença não é uma metáfora e que a maneira mais fidedigna de encarar a doença – e a maneira mais saudável de estar doente – é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele. Porém é quase impossível fixar residência no reino dos doentes sem ter sido previamente influenciado pelas metáforas lúgubres com que esse reino foi pintado. Dedico esta investigação a uma elucidação de tais metáforas e à libertação do seu jugo.⁴⁴

Diante tantas metáforas, recordo que não há nada mais danoso do que ter sua existência associada a uma doença, ou padecer de uma enfermidade associada à falta de caráter, a comportamentos indevidos, ao mal. A metaforização da doença torna a vida do enfermo um pesadelo ainda maior, culpabilizando-o pela própria enfermidade, taxando-o, envergonhando-o e, conseqüentemente, afastando-o do tratamento adequado. Já as minorias estigmatizadas vistas como virulentas carregam na consciência a certeza de que sempre estarão sob ataque e em perpétuo processo de exclusão.

Quais estratégias executar frente a esse nó bem dado no balaio de gato formado pelos fios do colonialismo, da necropolítica, da eugenia, do positivismo, da moral, do capitalismo, da modernidade? Como desfazê-lo para que, mesmo diante de um cenário repleto de segregação, sejamos capazes de gerar pontes de alteridade, possibilitando o surgimento de outros modos de relação?

A peculiar estratégia de Hijikata foi a de não negar, mas aderir aos estigmas. Sem temor, afirmava-se como um corpo doente, uma célula malfeitora capaz de agrupar inúmeras outras tão hostis quanto ele e, juntas, atacariam os organismos. Uma estratégia *genetiana*: Jean Genet defendia que, quanto mais se nega uma acusação, mais ela adere à condenação do julgado. Frente a este impasse, melhor seria aproveitar as tortuosas virtudes que há em ser

⁴⁴ Ibidem, p.11.

culpado. Uma tática rebelde: assumir com orgulho o descrédito, a desonra e a devassidão de crimes, patologias e pecados sentenciados, sendo o réu “culpado” ou não.

Entretanto, é atroz ser a todo instante o estopim, a pólvora e a bomba de tantas insurreições. Como disse Jota Mombaça: “o preço de destruir a merda toda que nos constrange é demorar tempo demais até notar que a explosão também te deixa destruída”.⁴⁵ De que adiantarão as pontes de alteridade para aqueles que precisarem explodir a si mesmos para garantir o mínimo de respeito?

Diante disso, proponho a mesma estratégia defendida por Sontag: expurgar o pensamento metafórico do reino da doença. O principal intuito desta viagem pelos domínios das moléstias não foi para aderir a suas figuras e metáforas, mas justamente para desmanchá-las, pois não se adoece somente de males físicos, mas também por consequência de imaginários malditos.

Será preciso encontrar e exercitar uma grande saúde capaz de desmanchar as demandas do irracionalismo pré-científico que enredam a compreensão que o senso comum tem de certas doenças. Ao fazê-lo, será possível libertar muitos do peso de uma injustificável culpa e trazer alento até mesmo àqueles que padecem de enfermidades que são – até o presente momento – incuráveis.

Nas macumbas, pretas e pretos-velhos oferecem inúmeras estratégias capazes de cumprir com esta tarefa: receitas de remédios, banhos com folhas, danças, brincadeiras, baforadas de cachimbo, pontos riscados⁴⁶, cânticos, patuás; exercícios e manutenções de uma íntima e potente interação com a comunidade. Apesar da pluralidade de práticas exercidas no

⁴⁵ “A bicha ontem quando viu que eu estava triste me disse que a tristeza é o fundamento da bicha-bomba: o preço de destruir a merda toda que nos constrange é demorar tempo demais até notar que a explosão também te deixa destruída. Fui tramada em extremos de força. E como a bicha mesmo disse: somos exterminadoras e exterminadas. Vida útil curta. Fatalismo”. MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

⁴⁶ Grafia sagrada da Umbanda, comumente riscada no chão com um giz especial de calcário chamado *pemba*, constituída por formas geométricas e desenhos como flechas, cruzes, astros celestes, elementos da natureza etc. que operam tanto para evocar um encantado específico como para mobilizar demandas específicas de cada trabalho, como curar, abrir caminhos, proteger-se, etc.

Brasil, há um ponto fundamental em todo o complexo de saberes e de políticas afroindígenas: elas curam.

São curativas pois, segundo Simas, “buscam o equilíbrio entre o humano e a natureza, o vivo e o morto, o sagrado e o profano, compreendendo que entre esses aspectos não existe dicotomia, mas interação”. Pretas e pretos-velhos elaboraram práticas de cuidado a partir da consciência de que a interconexão entre vegetais, minerais, animais e mortos pode potencializar os humanos e dotá-los de vitalidade.⁴⁷

Logo, estes saberes e fazeres não só se afinam, como também potencializam as noções de saúde defendidas nas linhas anteriores. Os encantados sabem que o exercício da empatia é curativo, assim como não há possibilidade de cura sem alteridade e aberturas às diferenças. Recapitulando, são justamente os velhos kumbas os poetas feiticeiros, aqueles que versam sobre a arte de curar a partir da poesia. O termo umbanda por muitos anos foi traduzido justamente como *arte de curar*. Todas as feitura encantatórias podem ser compreendidas como *escritas* de poemas curadores.⁴⁸

Suas especificidades são as inúmeras técnicas de elaboração desses poemas macumbeiros, capazes de atar e desatar forças a partir da ritualização dos corpos, da relação com os ambientes e com outros seres. São diversas as tecnologias de cura e surpreendentemente vasta a gama de práticas dessas tecnologias, pois há espaço para a flexibilização e adequação dessas práticas ao tempo e espaço daqueles que buscam exercitá-las.⁴⁹

A partir do encontro com esses saberes, diversas ações podem germinar em nossos fazeres a partir de agora. Diante disso: como serão os próximos ebós, feitura, escritas que

⁴⁷ SIMAS, 2021, p.9.

⁴⁸ No candomblé, a feitura é o processo de iniciação, diz-se que uma pessoa iniciada “foi feita no santo”, “foi feita no orixá”. Aqui, busco ampliar o sentido do termo a partir do fato de Kazuo Ohno ter citado inúmeras vezes que preferia se definir como um artesão, mais do que como dançarino. Penso em suas singulares artesanias, suas *feitura*. Aquele que *é feito* é pessoa ensinada por outrem a caminhar em direção a sua própria missão. É aquele que se fez, que se obrou, que trabalhou em si. É também o ser-em-ato e o ato-em-si. É aquele que se elaborou, que permitiu-se destilar pelos alambiques do tempo (esta é também minha singela homenagem ao dançarino e pesquisador Caio Picarelli, colaborador do Núcleo Experimental de Butô, que por madrugada a fio dialogou comigo sobre o grande *artesão do corpo* que foi Kazuo Ôno).

⁴⁹ SIMAS, 2021, p.9.

arriaremos na encruza para que o *axé* flua? Quais serão os sacrifícios e ofertas necessários para tal? Será preciso colocar em movimento práticas de cuidado aptas a criar íntimas e honestas interações entre as gentes e capazes de diluir os amargos nós das metáforas morais atreladas a determinadas enfermidades e vulnerabilidades.

As *feituras* dos pretos-velhos curadores, dos poetas feiticeiros, dão pistas de possibilidades criativas de gestar cuidados não somente na esfera ritualística, como também no campo artístico, político e clínico. Cada ação sugerida por eles é um modo de grafar no mundo transformações, movimentos e escritas que, ao serem lidas, serão capazes de encantar.

Vovós e vovôs estão a todo instante apontando os segredos que se escondem nas pedrinhas miúdas, no caroço do dendezeiro, na folha da guiné, no abraço bem dado. Seus fazeres são micropolíticos, tão éticos e poéticos quanto aquilo que defendo enquanto dança: proposições co-moventes que alimentam, renovam e recriam a vida. É um exercício belo e árduo, a tarefa de proteger filhas e filhos do oco do mundo a partir da única força deveras efetiva: a poesia.

Há de haver uma legião de encantados, vindos de todos os cantos do Orum e do Aiê, capaz de unir forças aos nossos braços, para que juntos possamos diluir o mar de equívocos que a maldade do homem forjou ao atribuir sentidos morais às doenças, apenas para estabelecer poder sobre os mais vulneráveis. Iniciaremos esta batalha revelando o óbvio: a doença não significa nada, ela só está dançando.

Yamai e Yami

A doença é um fenômeno sobre um horizonte em que as imagens se confundem. Em torno da doença (*yamai*), há a escuridão (*yami*). Não há nem sentimento, nem infelicidade, nem tristeza. O peso inteiro de um corpo com um órgão doente se dissolve na escuridão sem órgãos. Esse corpo flutua, fazendo parte desse escuro, frustrando os órgãos lá onde “a sombra faz respirar a luz”. Tudo vem dessa sombra imensa e vive com um corpo metade na sombra. No entanto, a consciência e as palavras, ou mesmo o inconsciente, não podem entrar facilmente nessa escuridão.⁵⁰

⁵⁰ UNO, 2018, p.55.

Se alguém que “atravessou e está sempre de novo atravessando diversos estados de doença percorreu também um número equivalente de filosofias”,⁵¹ é compreensível Omulu ser o senhor da terra, uma vez que ele a percorreu por todos os lados e em todas as direções. Atravessou e foi atravessado pelos infinitos estados da doença e da escuridão. Sem a experiência da enfermidade, não se conheceria interiores, íntimos, âmagos. Se é pouco assertivo dizer que determinados ambientes pertencem ou são as moradas dos orixás, uma vez que esses são justamente os corpos dos orixás – a exemplo, o mangue é o corpo de Nanã, os rios são o corpo de Oxum – é preciso compreender que as vísceras da terra são Omulu.⁵²

Para Hijikata, também é incerto dizer que as feridas se fazem no corpo, pois é o corpo que, desde o início, se constitui a partir do acúmulo de infinitas feridas.⁵³ Fissuras, fendas, abismos labirínticos formam a matéria viva da vida. São nestas aberturas que Hijikata colocou uma escada e conseguiu descer às profundezas da carne. Lá, encontrou yamai e yami: “trevas flutuantes infinitamente plenas de feridas”.⁵⁴

É a vida que se elabora, desde o início, no território da doença e da escuridão. Por isso que a debilidade revela, de algum modo, a gênese do corpo. Hijikata, ao defender e exercitar o *suijakutai*, de modo algum defendeu rendições ou resignação frente à enfermidade e a morte. Seu interesse era justamente o oposto: gerar movimentos capazes de criar saúde a partir da debilidade e criar vida a partir das trevas.

[...] ele não queria concordar, nem mesmo um segundo da sua vida, com todas as mentiras em torno da morte que a embelezavam, os sentimentalismos que tornavam possível trocar qualquer coisa contra a ameaça da morte.

É por isso que lhe importava sempre a maneira de viver a doença como realidade fundamental e situação permanente. Ele contemplava sem cessar o corpo que estava morrendo, o que ficava doente, o se curar e depois se metamorfosear, se deslocar, se abrir, se fechar, se encontrar, se perder. [...] As palavras de Hijikata não cessam, a cada instante, de tocar o tremor da carne frágil, doente, e de cuidá-la minuciosamente.

⁵¹ NIETZSCHE apud FERRAZ, op. cit., p.139.

⁵² Omulu é a entranha da terra. Retomando a citação de Paglia em capítulo anterior, o ctônico, o dionisiaco, não é nenhum piquenique: “Quem não só compreende a palavra ‘dionisiaco’, mas se compreende nela, não necessita da refutação de Platão, do cristianismo ou de Schopenhauer: fareja a decomposição...” NIETZSCHE apud FERRAZ, op. cit., pp.25-26.

⁵³ Escrevi com meu grande amigo Bruno Maschio o artigo *Preciado e Hijikata, dançar e escrever como um decapitado* (2020), onde desenvolvemos esse argumento.

⁵⁴ UNO, 2018, p.197.

Assim, para ele, a vida não se separava jamais da morte. A vida e a morte constituíam-se como uma dança na qual elas se alternavam, se cruzando em um leque que partia do microcosmo até a imensidão do universo. A carne é o lugar desse cruzamento, dessa alternância, desse mesmo leque. Não ceder à ameaça da morte que advém, em última instância, afirmar a vida como improvisação plena de malícias e de doenças.

Ele detestava e desprezava a morte como imagem. Por outro lado, ele acolhia generosamente as minúsculas mortes permanentes, como a doença, aquelas que corroem a vida como uma queda incessante. Ele tentou recolher os grãos de realidade da vida plena, interminável, inseparável da morte. Ele se impôs um imenso trabalho de “coleccionar corpos esgotados”, preparando sua própria performance de *butô*.⁵⁵

Uno traz alento ao apresentar um Hijikata que contemplava não somente o corpo que adoece e morre, mas também o corpo que se cura e se metamorfoseia. Revelar Hijikata como artista que cuidava – de modo pouco ortodoxo, mas minucioso – da carne e suas fragilidades, abre um caminho possível e urgente a todos: novos entendimentos acerca do *curar*.

Do latim *curātus*, curar pode significar tratar, cuidar, preparar. Entretanto, o curado não é somente aquele que foi restabelecido de saúde sarado de ferimento ou mazela. Em realidade, se toda doença é uma metamorfose, não há retorno. Toda chaga deixa sua marca. Para inúmeros casos não há sequer restabelecimento de saúde.

Deste modo, mais adequado é compreender o *curado* como aquele que foi enxugado ou defumado com calor ou fogo – como foi Omulu pelas quentes mãos de Iemanjá –, preparado e aparelhado para algo – como o destino fez com Oxóssi por toda uma vida, preparando-o para o embate com a Ave Maldita – ou até mesmo corrigido quanto a um dilema de comportamento – como Orunmilá fez com Exu no momento em que o filho devorou todo o universo.

Nas bandas de cá, curar alguém pode também significar protegê-la a partir de feituas de curandeiros ou feiticeiros, tornando a pessoa mais resistente a veneno, doença, facada, tiros e outros males. A arte de curar dos poetas feiticeiros é distinta daquilo que o senso comum de uma sociedade capitalista entende como saúde, a partir de suas indústrias de bem-estar e

⁵⁵ Ibidem, pp.245-246.

autoajuda pautada nas neuroses da juventude e da virilidade. Enquanto não lhes chega a hora, suas compreensões não nos interessam.

O interesse é que surjam, a partir dos saberes exercitados neste capítulo, feitura capazes de gerar grandes saúdes e santos remédios aos inúmeros corpos estigmatizados, violentados e vulnerabilizados por uma civilização que os compreende como doença. O que queremos é exercitar uma medicina repleta de danças, poemas e feitiços, destinada justamente aos incuráveis, aos incorrigíveis, aos irrecuperáveis, aos indóceis, aos sem salvação.

Entretanto, para que surjam práticas de cuidado norteadas por tais fundamentos, será também preciso elaborar outras percepções sobre o cosmos. Quem é capaz de auxiliar nesta tarefa é a protagonista do livro *Dançarina doente*: a criança. Existência terrível que anuncia a importância da desaprendizagem como prática pedagógica e da desobediência como valor ético e político.

A obra de Hijikata é capaz de revelar um universo incapturável pelos gradis de metáforas que sustentam perspectivas obtusas acerca do tempo, do espaço, da vida, da morte... a começar pela revelação de que não há fronteiras entre o reino da doença e o império anárquico das crianças. Tais sítios se misturam a ponto de infância e morte serem vizinhas. Sendo assim, nada mais coerente do que, ao lado da criança, buscar uma grande saúde conectada à felicidade. Mas cuidado: quem tem medo de Exu ainda não viu nada... um desmesurado caos se aproxima.

4. A CRIANÇA



Há uma dimensão de mortes, estranhamente claras e íntimas, e uma luz que vem. Em torno da criança, as pessoas não param de morrer. Há a imagem da criança morta introduzida em um caixão. Mesmo à luz do dia, há almas errantes. Os dançarinos e as dançarinas são frequentemente mortos, a dança está sempre atravessada pela luz da morte. Dançar é reencontrar os mortos, o si-mesmo depois da morte, dançar como um morto, dançar para retornar da morte. Mas como é impossível se identificar completamente com um morto, é preciso dançar a distância entre si-mesmo e a morte.

Kuniichi Uno
2018, p.223

Série aFÊto
Fotografia de Roger Cipó

Devir

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo etc.¹

Para quê explicar o devir enquanto conceito, sob o risco de assustar e distanciar justamente aqueles que o vivenciam intensamente em barracões, tendas e ilês? Como não explicar, mas implicar-se nos devires? Há mitos, contos e narrativas que são enunciados de devir. Em verdade, “cantar ou compor, pintar, escrever não tem talvez outro objetivo: desencadear esses devires”.²

Como comentado anteriormente, devir é mais um *ser tomado por* do que um *vir a ser*. A partir das macumbas, talvez seja possível dizer que devir é a possibilidade de ser tomado pelas forças, aproximando-se até alcançar uma zona de vizinhança com elas que, conseqüentemente, tomarão todas as partículas do corpo instaurando um estado limítrofe, uma co-presença, uma coexistência, um corpo encantado.³

Parafraseando de modo canibal e exusíaco, “devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche” enamorar-se das partículas, irmanar-se, e com essas instaurar “relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos”.⁴ Relações que se dão pelo puro movimento, por aquilo que faz corpo com o corpo das forças. Por isso que nesta dimensão as lógicas da imitação, das analogias, das proporções e das figuras são ineficazes. Devires não são representativos, mas afetivos.⁵

¹ DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.20.

² Ibidem, p.66.

³ Ibidem, p.67.

⁴ Idem.

⁵ “O cavalo do pequeno Hans não é representativo, mas afectivo. [...] Então, o que é o devir-cavalo do pequeno Hans? [...] Não são fantasmas ou devaneios subjetivos: não se trata de imitar o cavalo, de se “fazer” de cavalo, de identificar-se com ele, nem mesmo de experimentar sentimentos de piedade ou simpatia. Não se trata tampouco de analogia objetiva entre os agenciamentos. Trata-se de saber se o pequeno Hans pode dar a seus próprios elementos, relações de movimento e de repouso, afectos que o fazem devir cavalo, independentemente das formas e dos sujeitos” (ibidem, p. 45-46). E mais: “Não se trata, é claro, de uma produção real como se a criança tivesse “realmente” se tornado animal; tampouco se trata de uma semelhança, como se a criança tivesse imitado animais que a teriam realmente criado; mas tampouco se trata de uma metáfora simbólica, como se a criança autista, abandonada ou perdida, tivesse apenas se tornado o “análogo” de um bicho. [...] zona objetiva de indeterminação ou de incerteza, “algo de comum ou de indiscernível”, uma vizinhança “que faz com que seja impossível dizer onde passa a fronteira do animal e do humano”, [...] Realidade do devir-animal, sem que, na

São “uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose, [...] numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos”.⁶

Dentre os inúmeros devires – devir-mulher, devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral, devires moleculares, devires-partículas etc. – há a criança, que é o próprio devir, que não para de atravessar infinitos devires e que por isso talvez seja o que há de mais terrificante entre nós.⁷

Ibeji e Icu

Icu, a morte, voltara a atacar em excesso. Outra vez o amante faceiro dava espaço para a fera faminta. Espalhara armadilhas pelos inúmeros cantos do mundo. Os humanos, independentemente se pertencentes à casta dos prudentes ou dos desavisados, caíam todos. Do maior ao menor, do mais velho ao mais novo. Eram, um a um, levados antes da hora.

Feiticeiros poderosos reuniram-se para encontrar uma solução à tragédia instaurada, mas foi em vão. Fracassados e diante tamanho descontrole, parecia não haver algo capaz de reverter tal horror.

Surgiram então os Ibejis, orixás gêmeos, duas crianças rodeadas de alegria e brincadeira por todos os lados. Protetores da garotada, detentores do poder da duplicação, são multiplicidade e multiplicação. Como meninos festeiros, duplicam especificamente as magias que conduzem à felicidade.

realidade, nos tornemos animal. [...] Trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança. De onde vem então essa indeterminação, essa indiscernibilidade objetiva [...]? Por exemplo: não imitar o cão, mas compor seu organismo com outra coisa, de tal modo que se faça sair, do conjunto assim composto, partículas que serão caninas em função da relação de movimento e repouso, ou da vizinhança molecular nas quais elas entram” (ibidem, pp.68-69).

⁶ Ibidem, p.46.

⁷ O povo de santo, os pajés, os corpos em transe sabem o que é devir. Se evoco Deleuze e Guattari é por sua força poética inquestionável. Eles mesmos estavam cientes que eram seus exercícios filosóficos que precisariam evocar feiticeiros e feitiçarias caso quisessem compreender que, entre os humanos, “passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir” (ibidem, p.24). Que a boca de Exu os devore nas próximas linhas e os devolva ao mundo de um modo a aproximar cada macumbeiro deste labor cósmico que é de todos.

Os Ibejis são filhos de todos, zelados e nutridos por cada um dos orixás que se engrandecem justamente a partir dos encontros. Há quem conte que são os filhos de Iansã com Oxóssi criados por Oxum. Há quem diga que são filhos de Oxum com Xangô amadrinhados por Iemanjá, e é nessa história que a dinda presenteou os meninos com tambores mágicos que viviam a tocar.

Ao saber do descompasso da morte, decidiram arquitetar um plano para detê-la. Adentraram as perigosas estradas que levavam à sua casa. Um deles caminhava pela trilha de terra tocando o tambor, o outro esgueirava-se por entre as árvores acompanhando o irmão às escondidas. Ao ouvir a boa música, Icu se aproximou e, ao ver a criança que era puro regozijo, encantou-se! Não quis que o Ibeji morresse, por isso mostrou onde a armadilha estava escondida e disso, começou a dançar! Por horas a morte dançou, extasiada, absorta, tomada pela felicidade que compunha aquele som.

No momento em que o gêmeo se cansou, passou por trás da árvore onde o outro estava escondido, trocando de lugar com o irmão sem que Icu percebesse. Fizeram-no inúmeras vezes. Assim, a música não parava, a festa não tinha fim e Icu dançava incapaz de fazer uma pausa sequer.

Não se sabe quantas horas, décadas ou eras se passaram até que a exaustão tomou o corpo da morte, que enfim pediu para que Ibeji parasse de tocar. Mas ele não parou. E mesmo diante a estafa, era impossível cessar aquele dançar. Ao pedir novamente, o menino lhe propôs um pacto: pararia de tocar desde que Icu retirasse todas as armadilhas que colocou para ceifar as vidas antes do momento correto. Assim foi feito: a morte se rendeu e as crianças venceram.

Brincando, os Ibejis saíram vitoriosos de uma peleja que nenhum feiticeiro ou orixá foi capaz de vencer. Brincando, as crianças dobraram a morte. Brincando é que elas se fazem poderosas.

Erês e abicus

Crianças, erês, curumins, moleques, brincantes, rueiros, vadios, piratas, super-heróis, viram bicho, negaceiam o dengo e destronam qualquer pretensão de grandeza na gargalhada. Existências de síncope, imprevisibilidade, possibilidade, potência

criativa que concretiza no tempo do agora as realizações inimagináveis, pois são dotados de olhar de encanto.⁸

Os Ibejis são protetores dos gêmeos, dos partos difíceis e das crianças, em especial as enfermas. Por tais missões e por serem dois, foram sincretizados com São Cosme e São Damião, irmãos também gêmeos que atuavam como médicos por toda a Arábia, curando sem nada cobrar. Por serem crianças, são ligados a tudo que inicia e brota. Zelam ainda pelos *abicus*, crianças que morreram antes dos sete anos de idade e, por isso, também estão conectados com os *êres*.

Erê é uma palavra iorubana que significa tanto *brincar* como *brincadeira*. Chama-se de *erê* os encantados que baixam nos terreiros com comportamentos comumente lidos como infantis: bebendo suco ou refrigerante, comendo doces, divertindo-se com seus brinquedos. Cada um desses elementos elabora toda uma narrativa acerca das forças que eles mobilizam nos rituais. Ensinam que brincadeira, riso, jogo e festa também são lutas e que alegrar os corpos é um ato político.

Há terreiros que creem que os *erês* são *abicus*. Um mistério grave que nos escapa. Aceitar que crianças também podem ser levadas por Icu. Aceitar que é tarefa hercúlea zelar pelos primeiros anos de vida de um ser humano, pois a morte está tão próxima dos pequeninos quanto dos anciãos. Por mais duro que seja, há crianças que terão uma passagem curta pelo Aiê.

Nas bandas de cá, quando essas crianças retornam ao Orum, voltam como pura potência, uma vez que elas não foram conformadas por uma existência adulta. Essas crianças não foram constrangidas, constrictas, consertadas, formatadas, reprimidas e oprimidas por um certo mundo civilizado e assim tornaram-se *erês*. Por trás da roupagem de crianças que sabem muito mais do que os adultos, há um desmesurado caos constituído por todos os saberes presentificados ao mesmo tempo, entrelaçados em um turbilhão absurdamente veloz. Força de *erê* e força de Ibeji a ensinar que a única maneira de lidar com a morte é dando um baile nela.

⁸ SIMAS; RUFINO, 2019, p.14.

Uma das tarefas dos erês é zelar pela conexão entre os viventes e os orixás. Exu, ao pôr tudo em movimento, coloca em comunicação orixá com orixá, mas quem propicia a comunicação entre iniciados e orixás são os erês. Há narrativas que defendem o erê como aquele que reside no exato ponto entre a consciência da pessoa e a inconsciência do orixá. São os intermediários dessas relações, atuando como mensageiros em determinados processos.

Durante o período de iniciação no candomblé, de um modo geral, o adepto recluso permanece em estado de transe, sem por isto estar propriamente possuído. Neste processo, dois estados se alternam: o *estado de santo*, prefiguração da possessão do orixá a qual o iniciante dedica sua cabeça, e o *estado de erê*, caracterizado por um comportamento de euforia infantil. É nesse estado que o noviço aprende os fundamentos do candomblé – por exemplo, as danças e os ritos específicos de seu orixá – como também é através do erê que o orixá expressa seus desígnios. O erê é de suma importância neste processo, pois é ele quem trará inúmeras mensagens do orixá, assim como é quem conhece todas as preocupações e anseios do iniciado. Ele cuida minuciosamente de ambos os lados desta relação.

Dentre os múltiplos modos possíveis de se comunicarem, são capazes de falar a língua dos humanos, diferentemente dos orixás e de alguns encantados não-humanos ou não-nascidos. De certo modo, é curioso – e impressionante – constatar que são as crianças a cumprirem com essa tarefa de *falar, comunicar, traduzir*.

Um último ponto excepcional é o fato dos erês estarem diretamente conectados com a linha de força do orixá do iniciado. Assim, o erê, primeiro encantado a nos ensinar sobre nossos respectivos pai e/ou mãe de cabeça, responsável por fazer o vivente crescer e se desenvolver a partir do encontro com seu orixá, carrega em si características peculiares que se elaboram no cruzo da força do vivente com a força do orixá.

A exemplo, um filho de Oxóssi – orixá da caça – pode ter como erê o Flechinha; um filho de Xangô – orixá da justiça, dos trovões e dos vulcões – o Foguinho. Um encanto que revela não somente a pura potência do erê e do orixá, mas também as potencialidades daquele filho que já foi criança e enfim inicia a descoberta de que ainda o é e que sempre será se assim quiser. Se cada ser é parte viva e pulsante do corpo dos orixás, se é o erê quem auxilia o

emergir dessa potência, esse alumiar fala também sobre a beleza dos mortais... sobre suas forças de existência ainda não reveladas.

Erê traz vida para casa. É um exercício que pode vir à tona a qualquer instante. Pode-se ser tomado pelo erê quando menos se espera ou mais se precisa. São diretos em suas tarefas. São terrivelmente misteriosos, mas capazes de nos revelar numa velocidade constrangedora. São o melhor de nós.

++++++

Em *Dançarina doente*, Hijikata refere-se à criança como “minha criança”. Nos terreiros, os rodantes também aludem a seus erês deste mesmo modo: *minha criança* quer bala de coco, *minha criança* brigou comigo, *minha criança* pediu bolinhas de gude para brincar, *minha criança* chorou de tanto rir. Hijikata diz que *sua criança* olha sempre a paisagem depois da morte, vivendo em um mundo sobreposto àquele que já está morto. Parece-me que a criança de Hijikata também é um *abicu*.

Uno comenta que “não se sabe se a criança Hijikata parecia realmente com essa criança da qual ele fala”.⁹ Assim é também com os erês. Não é uma questão se a criança de cada rodante carrega características da criança que esse foi (o que abriria campo para uma regressão psicologizante aqui desnecessária). Interessante são as perguntas que disparam deste ponto: o que essa criança revela? Que criança é essa? É a criança que poderíamos ter sido, se não fosse a violência e o desamor a qual foi submetida inúmeras vezes? É um vislumbre de como seria a vida em sua total potência se não fosse tudo aquilo que a minou? É a força que buscamos tocar por toda uma vida enquanto artistas: desencadear devires e porvires, afetar e ser afetado? É aquilo que buscamos por toda uma vida de terreiro: morrer humano e devir corpo vivo do orixá?

Essa criança que Hijikata procura não é constituída somente por aquilo que passou em seu próprio corpo na infância. Ela é uma composição de tais elementos combinados a todo o

⁹ UNO, 2018, p.194.

espaço-tempo, a todas as relações vividas, a tudo que se enamorou com sua pele-membrana. Ela se constitui enquanto realidade infinita onde todo o cosmo se encruza.

Atentar-se a isso é adentrar um misterioso sítio, algo que se faz de modo grave, “como convém a um deus e a um poeta”.¹⁰ Todos os dançarinos-crianças que chegam a este estado e dimensão ficam assim como Hijikata e seu erê, *entenebrecidos*: envoltos de trevas, cobertos de trevas, preenchidos de trevas. Torna-se um corpo “sem intermediário nem processo” em um espaço abstrato onde “os sentimentos se transformam em sombras miseráveis” e os demais corpos são somente figuras desarticuladas, macias, difusas, sem contornos claros.¹¹

Diante de vasta escuridão, o menino, seu menino, o cruzo entre o menino que ele era, o menino que ele poderia ter sido e um outro para além de tudo isso, se revela conservando uma estranha clareza... e anuncia: foi ele que auxiliou Hijikata a ser fiel às trevas.

Foi sua criança que sempre dançou *nas trevas*.

Dançarina doente

É incomum diálogos e exercícios que apresentem as dobras e redobras que existem entre as crianças, a morte e a dança. Entretanto, a criança e a morte se encontram e juntas dançam tanto no itã de Icu e Ibeji como em *Dançarina doente*, onde há uma indiscernibilidade entre o reino da doença e os domínios da infância.

Dançarina doente é um livro constituído de mapas que Hijikata cartografou em suas navegações pelo tempestuoso mar das trevas caóticas da infância. Tais coordenadas se metamorfosearam em palavras-carne. Considero que cartografar, à maneira como faz Hijikata,

¹⁰ A um deus-menino, como aquele narrado no *Poema do menino Jesus*: “Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas | No degrau da porta de casa, | Graves como convém a um deus e a um poeta, | E como se cada pedra | Fosse todo o universo | E fosse por isso um grande perigo para ela | Deixá-la cair no chão”. PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp.137-141.

¹¹ UNO, 2018, p.88-89.

pode vir a ser um exercício capaz de fazer disparar o devir-criança, imprescindível para que Hijikata alcançasse parte de seus objetivos.

Se você não notar, não será possível devir. É preciso criar zonas de vizinhança com aquilo que se pretende percebido. É preciso tomar conhecimento, dar-se conta, implicar-se: *notar*. Esse é o único sentido possível para aceitar a palavra *notação* como correlata ao Butô-Fu de Hijikata: um anotar, apontar, assentar, escrever, marcar, lançar, inscrever, grafar, gravar, relacionar, ARRIAR!... *com o intento de* perceber, atentar, sentir, atinar, descobrir, revelar, contemplar, reconhecer. Não com a razão, mas com os nervos, com a pele, com todos os sentidos. Notar para ser capaz de ser atravessado pelas forças, a partir de uma escuta sensível que faz corpo com o corpo de cada uma das partículas, tornando a si próprio princípio de proximidade e estado de bordeamento: feiticeiro que habita as fronteiras, feiticeiro-fronteira.

O que Hijikata fazia enquanto dançarino-escritor era não parar de notar tudo aquilo que atravessava seu corpo infante lançado ao mar, objetivando fazer emergir sua criança: ação crucial para alcançar as potências da carne, pois, para o dançarino, há pistas para a gênese do corpo naquilo que ele concebia como infância. Infância que não passou, que não ficou para trás, que não se perdeu no passado, que não é um objeto de lembrança, mas um núcleo vivo, sensível, o olho d'água de onde tudo jorra em todas as direções. Onde “o passado escoia sem intermediário no presente e se infiltra no futuro, excluindo o tempo linear”, onde vive-se um tempo “fora de qualquer contagem”.¹² Logo, a criança sempre está presente, apesar de submersa no corpo do adulto. Para Hijikata, não havia como libertar a vida sem essa criança.

Sua genialidade consistiu em perceber que estados de vulnerabilidade poderiam auxiliar na tarefa deste devir. Bastam colapsos como o adoecimento e a paixão para que o caos-criança se manifeste. Enfermos e apaixonados creem ilusoriamente que são desfeitos pelo caos, uma vez que foram lançados a uma ordem outra. Mas o que se desfaz nesses processos são as ordenações que os sustentavam enquanto adulto: tudo que retalhou e aprisionou seu corpo de criança.

¹² UNO, op. cit., p.55.

O estado no qual Hijikata colocava seus dançarinos era certamente caótico, mas este caos não era a pura desordem. O caos em devir possui uma espécie de ordem que, certamente, não se parece com aquela da vida adulta.¹³ Hijikata sabia que crianças são, elas mesmas, caos presentificado, e que ninguém deixa de ser essa criança-caos.

Entretanto, as pedagogias que objetivam o entristecimento e controle dos corpos fundamentam estruturas que soterram essa criança que, sufocada pelo projeto de edificação do adulto, acaba esquecendo sua capacidade de atentar-se às forças de caos que se é e que atravessam os corpos a todo instante. Mas Hijikata também estava ciente de que basta devir para que a estrutura do adulto venha abaixo. Mesmo diante das estruturas mais rígidas e de difícil dissolução, daquelas que estão armadas até os dentes: não houve, não há e nem haverá na história da humanidade nada que uma criança não seja capaz de fazer erodir.

Por isso, o exercício de Hijikata era o de buscar “compreender aquilo que se passa no corpo de uma criança”,¹⁴ para que ele fosse enfim tomado por esse devir, pois somente assim seria possível demolir as estruturas aprisionantes e alcançar as potências da carne, um corpo encantado: “aquele que dá um drible no corpo domesticado, adultizado e adulterado pela lógica produtiva do tempo do trabalho”.¹⁵

Somente pelo devir será possível revitalizar a própria vida, pois são eles que viabilizarão a experienciação de todas as sensações e percepções da criança, ou melhor: a experienciação de um corpo que é pura sensação e percepção, assim como é o corpo da criança.

Síncope temporal

Para que isso fosse possível, Hijikata precisou desviar das concepções de lembrança e memória que comumente acreditamos: criou então uma espécie de síncope temporal em sua escrita. Apesar de *Dançarina doente* ter como tema central a infância vivida na região de Akita – “num vilarejo onde as lembranças cotidianas misturavam-se a todos os tipos de

¹³ Ibidem, p.235.

¹⁴ Ibidem, p.235.

¹⁵ SIMAS, 2021, p.23.

impressões da natureza dessa zona rural ao nordeste do Japão” – a obra não se estrutura como uma narrativa dessa infância.

[...] nunca se trata de episódios familiares sentimentais, não aparece quase nenhum nome, nenhuma pessoa específica, nem pai, nem mãe, nem amigo... Encontramos apenas insetos, fungos, pequenos objetos no interior e exterior da casa. O que conta é a descrição sem fim de pequenas sensações ou percepções de tudo o que tocava ou penetrava o corpo da infância. A prosa parece ilegível, pois é singularmente fiel ao tempo no qual os sentidos e as percepções se empilham e flutuam em turbilhão.¹⁶

Não é uma questão de descrever as lembranças, sentimentos e paisagens, mas um devir-criança, devir-animal, devir-mulher, devir-doente. A criança pode devir tudo isso, perceber tudo que esses estados percebem, dobrar e redobrar as percepções. O devir-criança se encontra nesse movimento concreto da percepção, é um outro processo, diferente da lembrança da infância. Cheio de loucuras, de feridas, de turbilhões.¹⁷

A tarefa não é a de rememorar uma infância, relatar um passado. Também não é um exercício sentimental como comumente se vê em narrativas que abordam memórias infantis, formatadas pelos cânones familiares, edipianos, românticos e/ou burgueses. Esta criança “não é um sujeito psicológico que pode gerar memória. Não há relações psicológicas com a família ou com os parentes, nem de geografia, nem de paisagem, nem de época, que possam construir coordenadas de uma narração”.¹⁸ Repetindo: essa criança é um devir. O que contava para Hijikata não era o sentimento de criança, nem suas sensações ou percepções, mas – como parafraseado anteriormente – “a própria criança como sensação e percepção”.¹⁹

Para acessá-la, foi preciso adentrar um universo onde as ficções sobre o tempo não vigoram, onde “tudo é presente e tudo se passa ao mesmo tempo” e “o adulto é, simultaneamente, a criança”, onde a criança em Hijikata chuta seu adulto, dispersando cronologias.²⁰ Não se está diante de memórias, mas de forças e eventos que atravessam esse pequeno corpo que, liberto das réguas do tempo, é capaz de notar “interminavelmente tudo o que constitui a vida, [...] tudo o que penetra em turbilhão o corpo das crianças”.²¹

¹⁶ UNO, 2018, pp.37-38.

¹⁷ Ibidem, p.235.

¹⁸ Ibidem, p.53.

¹⁹ Ibidem, p.194.

²⁰ Ibidem, pp. 37-38.

²¹ Ibidem, p.51.

Sem a “ordem ilusória do passado e do presente”,²² as noções espaciais e subjetivas também erodem. Mais uma frente daquilo que pode ser nomeado como *corpo morto* na obra de Hijikata. Uma estratégia que não atinge de modo óbvio e direto as noções de corpo e subjetividade, mas acerta o território onde essas se alocam, abalando os paradigmas onde as concepções sobre nós mesmos fazem morada. Em *Daruma de Vento*, Hijikata fala sobre a hipótese de um *ma podre* e o quão terrível seria apodrecer as concepções tempo-espaciais... Mesmo assim, foi lá e o fez.

Em um tempo disforme onde tudo se presentifica a todo instante, dissolvem-se as fronteiras entre o eu, o outro e o mundo. Não há mais oposição nem harmonia entre esses. Também não há mais conflito entre as forças: “Tudo se encaixa, se alterna. É um mundo doce e cruel ao mesmo tempo”, onde já não há mais a coordenada *meu corpo*, pois esse foi “disperso e esticado em todas as direções” em um espaço que também é “sem forma nem separação”. A carne “repleta de fluxo, de atmosfera, de sombra, de luz, de partículas, de elementos moleculares” perdeu seus contornos, sua presença: só há percepções que se acumulam, transbordam, atravessam. Agora “os sentidos da criança estão dispersos na atmosfera”,²³ penetrando, devorando, sendo penetrado e devorado

pela luz, pelo vapor, pela sombra, pelos medicamentos, pelos insetos, pelos animais, pela fumaça, pelos fantasmas, pelo tatame, pela divisória de papel (shōji), pelos doces. E todos penetrando-se uns aos outros. Sem afeto e sem razão, a percepção que poderia captar um corpo como o seu espalha-se por aí, no mundo. [...] As sensações acontecem e passam como sopros de vento no eu. [...] Uma sensibilidade estranhamente aberta e contínua se dá como densidade extraordinária de todos os fenômenos que visitam o corpo da criança [...]. É um gênio que não luta, não bate nem domina, mas capta os corpúsculos do mundo, constituindo-se apenas de coisas banais e de seres implicados nesse mundo.²⁴

A tríade criança, dança e morte se revela mais uma vez em sua crueldade e magnanimidade cósmica. Nunca houve fronteiras entre estas dimensões e diante o caos absoluto também já não há membranas. Neste vertiginoso colapso entre interioridade e exterioridade sinto que morrerei afogado, asfixiado, queimado e soterrado ao mesmo tempo por lancinantes e infinitas velocidades. É preciso retornar ao cais...

²² Ibidem, pp. 37-38.

²³ Ibidem, pp.53-56.

²⁴ Idem.

Devir-criança é uma investigação poderosa, mas perigosa. É preciso prudência para navegar nesse mar revolto, pois é fácil acabar rumando em direção ao *nunca mais*. É preciso aliar-se às crianças para desarticular o mundo adultizado, mas é preciso fazê-lo com remos, velas, âncoras, bússolas e embarcações devidamente em dia. E mesmo que as derivas sejam bem-vindas, é preciso manter ao menos um mapa capaz de nos levar a um porto seguro.

+ + + + + +

Os Ibejis descobriram o fogo. Consequentemente, incendiaram a casa. A mãe foi obrigada a reconstruir tijolo por tijolo. No dia seguinte, incendiaram tudo mais uma vez. Assim seguiu por muitos dias. Uma força desmedida que sequer deixava algo se construir. Exausta, a mãe procurou Ifá, que respondeu:

– Conceba uma outra criança.

Sem compreender aquela orientação – afinal se duas crianças já eram capazes daquele nível de destruição, imagina três! –, retornou para casa, mas assim o fez. Nasceu Idowu, nome dado à criança que nasce após o parto de gêmeos, que nas bandas de cá é conhecido como Doum. Os Ibejis, ao verem a criança, deixaram de brincar com o fogo e passaram a brincar com o irmão caçula.

Dali em diante muito germinou.

+ + + + + +

Pedagogia de erê

Se Exus ensinam a abraçar nossa humanidade e caboclos a não sermos só humanos, para que assim aprendamos a abarcar outras perspectivas, o que os erês nos ensinam é que ser só *adulto* também não basta, pois sê-lo é comumente um modo de existência limitante e limitador. Há um porvir que só germinará quando o adulto que aprisiona a criança que resta em nós for diluído...

Para encontrá-la – abrindo o corpo para seus modos de ser, saber e fazer – será preciso desconstruir as noções de adulto trabalhador, sério e cansado, deslegitimador das vidas

desviantes que buscam sobreviver em algum grau de distância desta ordem de mundo desencantado. Mas quais são as estratégias possíveis para tal? Como despertar o devir-criança? Como despertar a si mesmo, preparar-se, tornar-se poroso a ponto de ser tomado pelos devires? Somente uma *pedagogia de erê* será capaz da tarefa.

A seguir, algumas pistas e possibilidades a serem colocadas em prática. Longe de serem máximas, são proposições que já nascem ansiosas para que você – caro leitor – também comece a esboçar exercícios outros, somando forças a essa pedagogia.

1ª) No itã dos Ibejis descobrindo o fogo, Ifá em momento algum ordenou que a mãe mandasse as crianças pararem. Propôs um caminho de crescimento àquelas crianças canalizando suas energias a partir de uma pedagogia que conduziu as forças por determinadas direções ao invés de castrá-las. Algo oposto a todas as didáticas de domesticação comumente encontradas no projeto civilizatório moderno ocidental que tira a potência da criança para torná-la adulto. A primeira tarefa é substituir os verbos ceifar, tirar, acabar, aniquilar, extinguir e dizimar *pelos verbos* encaminhar, direcionar, orientar, conduzir, nortear, mobilizar, reunir, centrar e concentrar, assim como faz Orunmilá.

2ª) Desaprender e desobedecer precisam ser lemas dessa pedagogia, que não se alicerça em conteudismo e sim na procura e experimentação de estratégias que auxiliem na desaprendizagem das lições que nos impedem de sermos quem podemos ser: é preciso desaprender a ser adulto.

3ª) Para enveredar-se por tais searas, não será preciso seguir instrumentalizando ainda mais os corpos, e sim abrir caminho para que o fluxo da vida corra sem alguns percalços: clichês, morais, simulações, tabus, relações de poder, cristalização das linguagens, etc. Não se propõe a ilusão utópica de anular completamente tais entraves, mas brincar com eles na desrazão, desarticulá-los a partir do riso.

4ª) O corpo da criança é como uma esponja, repleta de canais por onde as forças atravessam em todas as direções. Entretanto, esses orifícios foram tapados pela pedagogia dos adultos, que enfiaram de tudo por ali. Consequentemente, construíram uma noção de si que concebe uma correlação entre poder e impermeabilidade: quanto mais aparentemente impermeável, mais poderosa determinada pessoa é compreendida. Busca-se fechar o corpo-

esponja ao máximo e, como sequela, as subjetividades se tornam inflexíveis, cristalizadas, trancadas, lacradas, encerradas. Em verdade, corpo fechado é pura ilusão. O lema: manter a esponja porosa, abrir-se para as forças.

5ª) Permitir-se ter olhos livres. Olhar para as coisas como se aprendêssemos sobre elas a todo o instante, tocados pela dádiva do esquecimento que nos faz desaprender para reaprender de modo diferente. Colocar-se à deriva, colocar-se para sempre descobrir. Estar aberto à espontaneidade, trilhando caminhos diferentes daqueles que já estão premeditados, planejados, condicionados para serem seguidos.

6ª) O adulto é con-formado. A criança não aceita conformismos. A criança se permite à indignação. Rebelar-se contra as formas. Coloca-se em movimento para além da forma (“fôrma”), para além da rotina, para além dos sucessos capitalistas. A criança não teme mudar de direção instantaneamente ao constatar que foi parar, sem querer, em águas que não deseja navegar. A criança falha propositalmente e justamente por isso nunca fracassa. Sua noção de sucesso em nada se aproxima a dos adultos.²⁵

7ª) São infinitos os modos de brincar e existem também as diversões para *crianças grandes*: Hobbies não vinculados a lucros, atividades físicas que não visam somente cumprir com os ideais de beleza e saúde, leituras por prazer, carteados, sinuca, aventuras sexuais, mesa de bar (com prudência!), carnaval, rodas e mais rodas – de capoeira, de samba, de jongo, de ciranda –, etc.

8ª) Fazer-se tais perguntas quando necessário: estou brincando e sendo feliz, ou somente liberando tensão? Brincando por prazer ou por compulsão? Às vezes as capturas são tantas que se torna difícil sair da lógica do adulto até mesmo para brincar. Dependendo da complexidade do nó, lembre-se que há jornadas que não precisam ser solitárias, que há ajuda especializada para auxiliar: brincar na clínica, brincar no divã, brincar de encontrar as terapias capazes de te amparar.

²⁵ Tanto o entendimento do esquecimento como dádiva apresentado na 5ª tarefa como a noção de fracasso como potência e combate aos ideais de sucesso capitalista-heterocentrado são uma influência de HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2020.

9ª) Lembrar que as crianças descobriram os primeiros alucinógenos, aqueles que estão presentes na própria carne. Elas giram até a vertigem lhes lançar ao chão e ao transe, elas se balançam cada vez mais alto em direção ao céu, elas exercitam elaboradas técnicas de hiperventilação. São poetisas feiticeiras e criam frenesias que levam tanto a dimensões gloriosas como a dimensões terríveis a partir de uma técnica intitulada *faz de conta*. Também operam rituais: chorando copiosamente abrem em segundos ritos de expurgo profundamente eficazes, como também vivenciam processos de perigosas gargalhadas capazes de lhes fazer faltar todo o ar em um rito de passagem onde morrem de tanto rir para imediatamente renascem a partir do riso.

10ª) Será preciso também aprender a brincar de não fazer nada, brincar de parar, brincar de estátua, brincar de dormir.

11ª) Como visto no início do capítulo, o devir-criança não está lá atrás, onde as metáforas nos ensinaram a colocar o tempo passado. Esta criança está aqui e agora, ansiosa para ser atualizada, reativada, desenterrada.

+ + + + + +

A pedagogia de erê nos convida a fazer as seguintes perguntas: *como é que estamos brincando? Quais tipos de brincadeira estamos propondo no mundo?* Daqui em diante será preciso perguntar à sua criança como seguir. Surgirá um modo distinto de resposta, uma vez que a criança não é arauto de discursos já pré-definidos, mas uma força criativa que elabora caminhos por uma outra via que não a da razão. Criança autêntica e genuína que tudo sabe, que gera mundos, que mora nos limbos – o sistema límbico é também conhecido como cérebro emocional – no subterrâneo dos nervos que anuncia: intuição é o saber do corpo.

Segundo Hijikata, “quando uma criança vê o mundo, quando ela se joga no mundo, já é o mundo que é jogado no corpo da criança. O adulto Hijikata também é observado por essa criança, pois a criança se joga no corpo do adulto”,²⁶ assim como esse adulto foi jogado no corpo da criança. Se o adulto se forma em detrimento da criança, há uma *revolta da carne* que

²⁶ UNO, 2018, p.193.

apenas será iniciada quando nossas crianças forem capazes de darem dribles e rasteiras nessa *gente grande*... que de grandioso não tem nada.

+ + + + + +

Nesta tarefa de potencializar existências, finalizo com feitiços-poemas elaborados a partir daquilo que há em comum entre *queer* e *criança*. Existências que também se recusam a serem adultos quando sê-lo é sinônimo de aderência às lógicas produtoras e reprodutivas, onde heteronormatividade e capitalismo tornam-se basicamente sinônimos. Direciono meu peito especialmente às *soroposibixas*, para que juntas possamos gestar anticorpos e grandes saúdes ao lado de nosso pai Oxóssi.

Apesar de ser um filho caríssimo a mim e a minha orientadora, pensei por algumas vezes em deixar o capítulo a seguir de fora, pois visualizo-o como aquele tipo de criação que espoca no meio de outras, conectada aos temas propostos, mas com anseios de alçar voos para novas direções. Talvez seja o prenúncio de um pós-doutorado... De todo modo, aqui está! Por sua urgência, por sua necessidade e, acima de tudo, por ter sido gestado pelo mesmo ventre que, diante das tragédias pessoais e coletivas dos últimos anos, optou por fazer das tripas coração e parir de algum modo a esperança. Que estas palavras cheguem àqueles que, como eu, precisaram, precisam ou precisarão de alento frente ao baque. Que a palavra-feitiço nutra a todos, dando forças para seguirmos viagem.

Honestamente, tais linhas também estão aqui porque do dia de amanhã nunca se sabe. Luto pelos porvires, mas nada garante que serei eu a vivê-los. Apesar de esperançoso, sou fiel aos ensinamentos de Hijikata e sei o que, mais cedo ou mais tarde, aguarda a todos. *Eu posso não conhecer a morte, mas ela me conhece*. Logo, deixem-me escrever e, se o amanhã permitir, a pena e a pomba seguirão riscando. Apresento as primeiras linhas daquilo que desejo me enveredar futuramente: as *iconograbixas dos santos* e *mitolobixas dos orixás*.

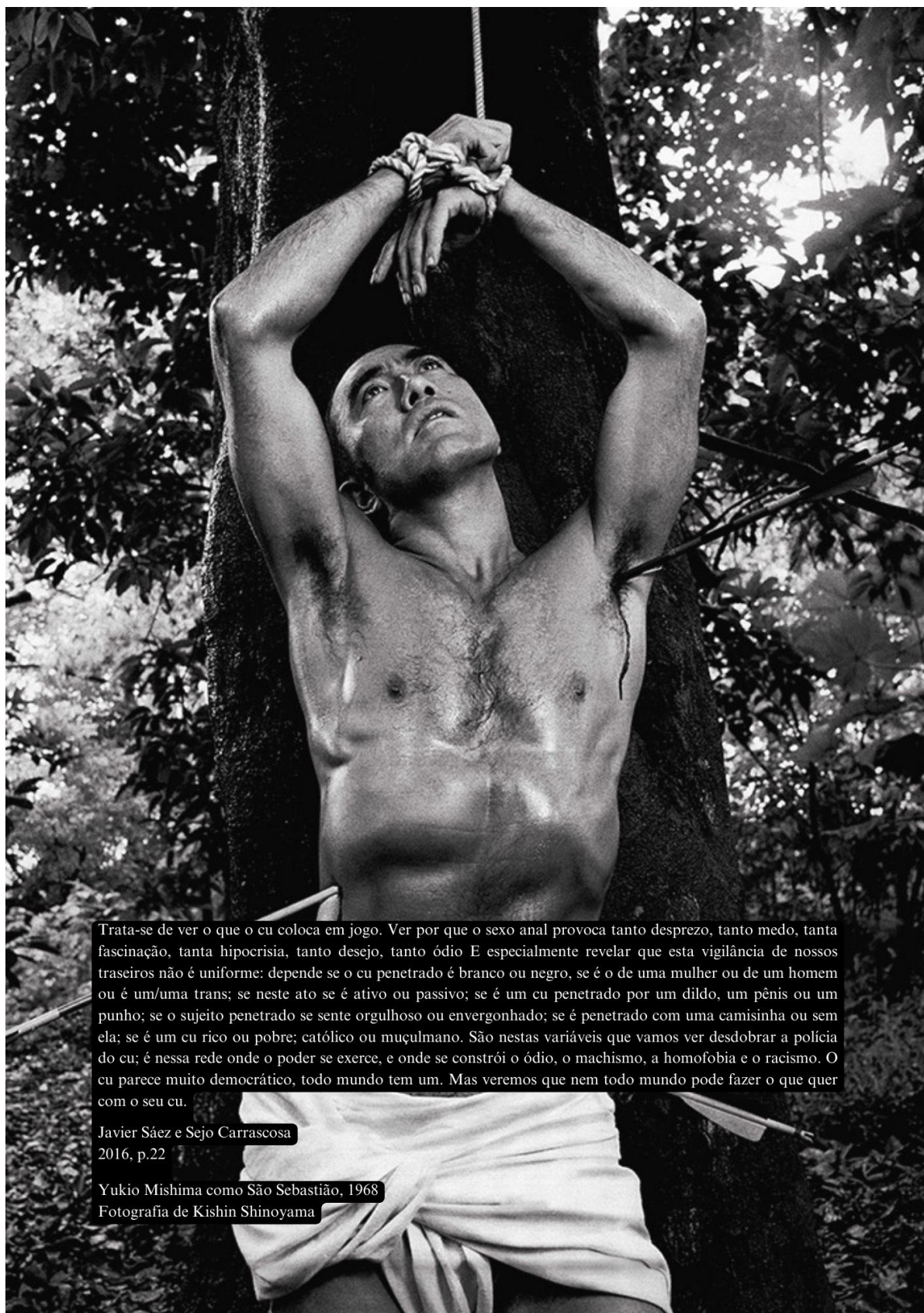
5. SÃO SEBASTIÃO E AS FLECHADAS DA AIDS



Um: o ânus é o centro erótico universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda.

Paul Preciado
2014, p.32

São Sebastião, 1615
Pintura de Guido Reni



Trata-se de ver o que o cu coloca em jogo. Ver por que o sexo anal provoca tanto desprezo, tanto medo, tanta fascinação, tanta hipocrisia, tanto desejo, tanto ódio. E especialmente revelar que esta vigilância de nossos traseiros não é uniforme: depende se o cu penetrado é branco ou negro, se é o de uma mulher ou de um homem ou é um/uma trans; se neste ato se é ativo ou passivo; se é um cu penetrado por um dildo, um pênis ou um punho; se o sujeito penetrado se sente orgulhoso ou envergonhado; se é penetrado com uma camisinha ou sem ela; se é um cu rico ou pobre; católico ou muçulmano. São nestas variáveis que vamos ver desdobrar a polícia do cu; é nessa rede onde o poder se exerce, e onde se constrói o ódio, o machismo, a homofobia e o racismo. O cu parece muito democrático, todo mundo tem um. Mas veremos que nem todo mundo pode fazer o que quer com o seu cu.

Javier Sáez e Sejo Carrascosa
2016, p.22

Yukio Mishima como São Sebastião, 1968
Fotografia de Kishin Shinoyama

Santos macumbeiros

Exu é o senhor da terceira cabaça, pois, quando ele foi convocado para organizar o universo, entregaram-lhe tudo em duas cuias e solicitaram-lhe que colocasse cada coisa em seu lugar, de um lado ou de outro, em cima ou embaixo, à esquerda ou à direita. Com um sorriso maroto esboçado na face, consciente de que aquele ideal de mundo tolice, pediu por mais um daqueles recipientes. Ao receber a terceira cabaça, misturou nela o conteúdo da primeira e da segunda. Então, respondeu: está feito!

A sapiência da encruzilhada, encarnada em cada brasileiro, gestou perspicazes práticas que foram capazes de alterar as ordens dominantes, colapsar as regras, fazer o erro virar acerto e o acerto virar erro, confundindo assim os senhores de caminhos diretos e retos ao *baralhar* saberes e fazeres aparentemente distintos. Um desses exemplos são os *santos macumbeiros*.

Simas e Rufino – em um capítulo dedicado a São Jorge – discorrem sobre “o caráter complexo dos santos macumbeiros”, santos praticados “de forma plural e ambivalente”, sem purismos, abertos às “contaminações transatlânticas”.¹ Se o sincretismo religioso buscava a ressignificação e o esvaziamento das crenças e costumes de africanos e indígenas, associando as divindades e encantados desses aos santos católicos, mal sabiam os colonizadores que – já diria Oswald de Andrade – em terras tupinambás problemas ontológicos sempre foram resolvidos com soluções odontológicas: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará”.²

A noção de sincretismo vinculada à ideia de um arranjo entre referenciais culturais distintos, em que os mesmos são colocados em justaposição com um determinado fim tático, é redimensionada quando mirada a partir das miudezas presentes nas práticas cotidianas. O que se percebe no pluriversalismo das manifestações codificadas nas bandas de cá que se apropriaram da simbologia do santo católico é um amplo repertório de práticas cosmopolitas, híbridas, ambivalentes e inacabadas. Essas inúmeras reinvenções pincelam referenciais culturais distintos para produzir outra coisa não possível de ser totalizada em um único termo. [...] ³ O sincretismo,

¹ Indico o texto de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino intitulado “Altar de orixá, gongá de santo”, capítulo do livro *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas* (2018, pp.65-72). A citação indicada está na p.67.

² ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2017.

³ A quem se interessa pelo tema, é válido ler o trecho acima suprimido para manter a cadência do texto, mas apresentado nesta nota: “É necessário que ressaltemos que essa dinâmica é sempre conflituosa e nos aponta diferentes caminhos, por parte das intenções assentes em lógicas racistas que privilegiam os referenciais brancos/cristãos em detrimento das marcas negras e indígenas. Ou seja, por parte das reivindicações totalizantes que negam os cruzos culturais e defendem um suposto absolutismo étnico das práticas. Nesse sentido,

enfim, é fenômeno de mão dupla, vem de negros e brancos, tem influências ameríndias, pode ser entendido como estratégia de resistência e controle, com variável complexa de nuances, e pode ser entendido – é obvio, mas quase ninguém fala – como fenômeno de fé. Não custa lembrar que a incorporação de deuses e crenças do outro é vista por muitos povos como acréscimo de força vital; e não diluição dela ou estratégia pensada com a frieza dos devotos da razão”⁴

No Brasil-Terreiro, os santos foram comidos, a cruz fora cagada, toda essa gente se nutriu do que bem quis e anunciou: *quem faz o santo é o povo*. Máxima presente não só nas bandas de cá, pois a incorporação intercultural de deidades e credos é prática antiga e global. Com ela, surgem fabulações que abrem campo não só para o exercício da fé, mas também para exercícios artísticos, sociopolíticos e culturais capazes de auxiliar na manutenção de cuidados de si e do mundo.

O protagonista deste capítulo é um desses casos. São Sebastião, devorado no Brasil pelos tupinambás e pelos nagôs – que colocaram as flechas que feriram o mártir em cruzo com as dos indígenas e a de Oxóssi, o guerreiro de uma flecha só – foi na Europa forte inspiração de artistas, pagãos e pecadores”. Uma legião de malditos se apegou tanto ao santo protetor contra pragas e pestes ao ponto de torná-lo um exemplo de que tradição e inovação podem andar lado a lado, pois o santo foi atualizado de acordo com as necessidades dos tempos e ao mesmo tempo teve preservada a ética que praticou em vida: ser um alento ao povo e um problema às instituições.

Sebastião

Rezam as lendas que São Sebastião nasceu em Narbona no ano de 256. Ainda jovem, mudou-se com a família para a cidade de sua mãe, Milão. Alistou-se no exército de Roma e tornou-se o soldado dileto do imperador Diocleciano, conquistando o cargo de capitão. Secretamente, converteu-se ao cristianismo e, valendo-se do alto posto militar, realizava visitas aos cristãos aprisionados que aguardavam a morte nas arenas. Animava e consolava os

reconhecemos o caráter político da problemática identitária quando se propõe o não vínculo entre santos católicos e orixás africanos. É nítido que a ação opera em função do tensionamento e da contestação das relações historicamente desiguais e violentas regidas pela lógica colonial. Porém, nessa encruza há inúmeras esquinas que nos apontam perspectivas diversas que expõem as negociações praticadas, mas também revelam as reinvenções possíveis” (SIMAS; RUFINO, 2018, pp.68-69).

⁴ Idem.

prisioneiros, fazendo-os acreditar que seriam salvos e vitoriosos, como anunciou Jesus Cristo. Quando tais atividades foram descobertas, recebeu a pena máxima:

Foi alvejado por um sem-número de flechas e abandonado como morto. Mas uma piedosa viúva, que viera enterrá-lo, descobriu que seu corpo ainda estava morno e cuidou dele. Trazido de volta à vida, ele imediatamente, porém, desafiou o imperador, injuriando os seus deuses. Dessa vez foi espancado com maças até a morte.⁵

Dentre os santos masculinos, Sebastião é o mais ilustrado da História da Arte. Comumente pintado em sua primeira pena de morte, como um jovem belo e seminu de aparência andrógina, amarrado em uma árvore e crivado de flechas enquanto aguarda o fim, estimulou o desejo de muitos e tornou-se o primeiro ícone gay da história ocidental. São diversas as leituras possíveis – em sua história e iconografia – que possibilitaram isso.

Segundo Richard Kayne – em *Perdendo Sua Religião: São Sebastião como Mártir Gay Contemporâneo*⁶ – cada época cria uma imagem de acordo com suas perspectivas, convicções e preocupações, e aquilo que vai sendo encarnado por cada era cultural vai, sucessivamente, quando não obliterado, justapondo-se. Um santo cristão invocado contra a doença ao longo dos tempos medievais, retratado como um jovem de extrema beleza apolínea no Renascimento, transformado em andrógino decadente ao longo do século XIX e assumido como emblema homossexual no século XX na luta contra a homofobia e o descaso das autoridades frente à AIDS, São Sebastião manteve seu papel de mártir distintamente *queer* e sua representação auxiliou na formação, compreensão e autoafirmação do homem gay moderno.

Mas por que Sebastião? Kayne questiona: “como, quando e por que uma figura relativamente menor na teologia cristã e na história do cristianismo tornou-se um marcador significativo do Eros degenerado e da consciência homossexual no período moderno?”.⁷ O autor apresenta alguns fatores que possibilitaram essa transformação do santo cristão, para além da quantidade de vezes que fora retratado de modo erótico.

⁵ MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p.34.

⁶ KAYNE, Richard, in HORNE, Peter; LEWIS, Reina (org.) **Outlooks: lesbian and gay sexualities and visual cultures**. London and New York: Routledge, 1996, p.87.

⁷ Ibidem, p.88.

O fator inicial deve-se a aspectos da vida do santo e como estes foram retransmitidos através das várias fontes históricas. A primeira referência sobre Sebastião encontra-se no Martirológio Jeronimiano de 354 d.C., mas está no *Ato dos Santos* da igreja católica o ponto que pode ter aberto campo para o mártir vir a se tornar patrono dos homossexuais. Nesta fonte, há a indicação de um vínculo emocional entre Sebastião e seus comandantes, lê-se: “foi muito amado pelos imperadores Diocleciano e Maximiano”.⁸

Um segundo ponto é sua “saída do armário” como cristão. Essa mobília-metáfora protagonista de muitas histórias LGBT+ passaria a ocultar não apenas questões ligadas às sexualidades não-heterossexuais, mas qualquer aspecto da existência que, frente às relações de poder, é preciso ora ocultar e ora revelar, arquitetando minuciosamente em quem pode-se ou não confiar.⁹ Assim, o cerne do poder mítico do santo foi, para alguns escritores e artistas do século XX, a trama de um *eu isolado* que enfim revela-se. Um soldado jovem e talentoso que, exaurido da solidão que lhe é imposta pela ocultação de um segredo, toma a decisão de anunciar sua “verdade” e, no entanto, é punido por sua sinceridade autoincriminatória. Frente a esta especificidade da história de alguns santos mártires, é possível fazer uma analogia entre o movimento LGBT+ e os primeiros cristãos, afinal ambas as comunidades se questionam sobre “como viver sem viver, como viver sem amar?”.¹⁰

Um terceiro aspecto são as flechas. O êxtase receptivo de Sebastião perfurado sugere um desejo de penetração e a associação à homossexualidade masculina se faz de modo óbvio e clichê, mas é possível ir além. Uma vez que – segundo Javier Sáez e Sejo Carrascosa em *Pelo cu: políticas anais* – a questão da penetrabilidade é o que sustenta o sistema de poder e vigilância heterossexual, a heterossexualidade masculina cisgênero não é definida por um homem que sente desejo por uma mulher, mas pelo quanto seu corpo é impenetrável. Logo, essa identidade de gênero é pautada em evitar “a todo o custo a penetração, mas, por outro

⁸ Ibidem, p.89.

⁹ SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1992.

¹⁰ CASTILLO apud KEYNE, idem. Trecho do texto *O prazer de morrer* de Michel Del Castillo, em *São Sebastião: adônis e mártir*. Paris: Editions Persona, 1983, p.13. Este volume foi uma homenagem ilustrada ao mártir, composto por pequenos artigos impressionistas e excertos de obras de arte históricas que tratam da iconografia de São Sebastião e foi editado anonimamente.

lado, com uma curiosa permissão para penetrar o que quer se seja”, incluindo outros homens, sem que isso altere o *status* de sua identidade.¹¹

[...] o rechaço do sexo anal passivo entre os homens hetero têm relação com certo exercício de poder, como ocupar um lugar de superioridade, de dominação. [...] a repulsa a ser penetrado é um elemento fundamental da identidade masculina do homem heterossexual. Mas, outro elemento chave dessa dinâmica complexa é o desejo. Um desejo de desfrutar do anal que ficou reprimido conscientemente ou inconscientemente, e que, ademais, é castigado socialmente. Nesse sentido, poderíamos dizer que um dos motivos principais desse rechaço ao anal é o medo. O medo em duas direções: a perda da identidade de gênero, de homem, com a ameaça de ser assimilado a uma mulher, e o medo de perder a identidade da orientação sexual (de heterossexual, passar a ser como o homossexual). Quer dizer, a relação dos homens hetero com o anal explica muitas coisas sobre as causas do machismo e da homofobia.¹²

As flechas de Sebastião abrem campo para um forte tabu que se desdobra com variantes em cada parte do mundo, mas que está presente em todo lugar: a penetrabilidade do ânus, a zona primordial da passividade presente em todos os corpos.

O cu é o grande lugar da injúria, do insulto. Como vemos em inúmeras expressões ofensivas que permeiam nossos cotidianos, a penetração anal como sujeito passivo está no centro da linguagem, do discurso social, como abjeto, o horrível, o mal, o pior. Todas essas expressões traduzem um valor primordial, unânime, generalizador: ser penetrado é algo indesejável, um castigo, uma tortura, um ato odioso, uma humilhação, algo doloroso; é a perda da honra, algo onde jamais se poderia encontrar prazer. É algo que transforma sua identidade, que te transforma de maneira essencial.¹³

Entretanto, as pinturas renascentistas revelam um homem alegre e triunfante, orgulhoso de sua penetrabilidade. São Sebastião é uma ameaça à identidade de gênero que sustenta determinados homens desde o império romano, pois ele sobrevive à penetração e retorna ainda mais confiante de suas crenças, encarando frente a frente o próprio algoz.

¹¹ SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu**: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2016, p.29.

¹² Continua: “É interessante assinalar que essa dinâmica do medo nos mostra que “ser um homem” é um lugar vazio. Pois é impossível escrever ou definir em que consiste ser homem. Nem sequer isso que chamamos de *masculinidade* é algo privativo ou próprio dos homens, como mostrou J. Halberstam no trabalho pioneiro sobre a participação das mulheres na criação da masculinidade (*masculinidade feminina*). Vemos nesses processos que “ser um homem” tem como base “não ser” outras coisas: não ser mulher, não ser homossexual. É uma identidade gerada por oposição, por negação, ou por repetição de gestos estéticos ou de conduta que carecem de original. É uma noção sem um conteúdo preciso. O poder dos homens, o poder patriarcal e machista, se constrói, por um lado, por meio deste desprezo contra as mulheres e, por outro, pelo ódio contra os homens considerados como menos masculinos, os gays” (ibidem, pp.126-127).

¹³ Ibidem, p.27.

Como sabe-se, o tabu do desejo do homem pela penetração acompanha o ocidente há eras. A partir do século XIX, a medicina começou a consolidar suas leituras acerca do tema: herdando as perspectivas religiosas – crime *contra a natura* – e jurídicas – relação entre criminalidade e homossexualidade – acaba por definir a homossexualidade como patologia.¹⁴ O termo *homossexualismo* foi criado justamente para definir tais pessoas como enfermas. Até hoje é comum o uso errôneo da palavra, uma vez que *ismo* é um dos sufixos utilizados para designar doenças.

Ainda em razão da penetrabilidade, o discurso da medicina da época – incapaz de distinguir identidade de gênero de sexualidade – considerava a homossexualidade masculina uma doença distintamente feminilizante, afinal, aquele que deseja ser penetrado pode ser tudo, menos um homem. Dentro de uma perspectiva binária, só restava uma resposta: o sodomita provavelmente deseja ser uma mulher.

Dentro dessa mesma lógica, o homem penetrado é equiparado a esse estatuto inferior “da mulher”. Como o único corpo penetrável nesse imaginário coletivo é o da mulher, um homem ser penetrado é a maior agressão possível à sua virilidade, ficando rebaixado ao feminino, perdendo sua honra, seu status superior. [...] Ser um homem é ser impenetrável. [...] A questão é que o feminino ainda é associado a algo inferior, ridículo ou incompatível com o masculino.¹⁵

É esta visão que elaborou um São Sebastião de aparência abatida e ainda mais andrógina, um dos inúmeros exemplos de como tais estigmatizações foram abraçadas pelo senso de decadência típico do século XIX, como protesto e provocação, mas também como verdade. Enfrentar a Medicina, a Justiça e a Igreja nunca foi um trabalho fácil. Dentre os exemplos ocidentais, Oscar Wilde talvez seja o maior dentre os artistas que travaram essa batalha naquele momento, mas é vasto a quantidade de obras e artistas que, pelos séculos posteriores, adotaram e/ou combateram tais discursos: foi e ainda é tarefa hercúlea expurgar as noções de pecado, crime e doença incutidas nos modos de existência *queer*.

Uma das estratégias de desarticulação de poderes e discursos ocorreu justamente com os instrumentos utilizados pela medicina da época: anéis penianos, algemas, cordas, chicotes,

¹⁴ “Hocquenghem, em *O desejo homossexual*, “faz uma análise acurada da homossexualidade e de como ela foi relacionada a categorias religiosas – crime *contra natura* –, categorias jurídicas – relação da criminalidade e da homossexualidade –, categorias médicas – a homossexualidade como enfermidade, perversão, etc. Mas, além disso, como ela está conectada com o capitalismo e o surgimento da família burguesa” (ibidem, p.14).

¹⁵ Ibidem, pp. 31/125.

palmatórias, choques elétricos, pinças de mamilo, vendas, espéculos vaginais, cintos de castidade, ganchos anais, etc., foram incorporados pelo BDSM¹⁶ em explícita conversão da punição em prazer.

A iconografia de São Sebastião opera de modo similar, uma vez que o santo parece zombar ao transformar a pena de morte em uma fantasia erótica e o martírio em êxtase religioso. Assim, revela-se mais um fator que atualizou e popularizou Sebastião: sua conexão com o sadomasoquismo e com desejos compreendidos pelo senso comum como perversões. Neste aspecto, o santo fora abraçado devido sua potencial inadequação frente ao modelo exemplar e, uma vez que a regra era aderir aos deuses romanos ou o resultado seria a morte, ao assumir-se cristão Sebastião assumiu uma posição masoquista, desafiadoramente desviante, de caráter orgulhoso e pervertido.

Com o tempo, a imagem do santo abandonou a decadência e a androginia oitocentista, abrindo espaço para aderir o orgulho e a militância do século 20. Apesar da potência atual do BDSM e seus desdobramentos, no que tangia o Eros homossexual do século 19, era preciso livrar-se de um ideal ameaçadoramente narcisista e suicida para rumar em direção a um Sebastião ativista, capaz de auxiliar no desabrochar de uma postura mais autoafirmativa frente a própria sexualidade, capaz de lutar pelos direitos civis, cruciais diante a AIDS nos anos 1980.¹⁷ O santo tornou-se então um símbolo LGBTQ+ e foi evocado para as campanhas da comunidade frente a sociedades intolerantes e intransigentes, afinal, sua história é a de um homem que, em corajosa defesa de sua fé e de seus companheiros, enfrentou os poderes e arriscou a própria vida.

Por fim, o último fator que possibilitou a transformação de Sebastião em mártir gay foi a fabulação. A multiplicidade de significados gerados a partir do santo foram possíveis graças às zonas nebulosas presentes em todos os mitos, possibilitando que esse permanecesse aberto às transformações a partir da modificação ou inclusão de detalhes. Um mito como o de

¹⁶ BDSM é um acrônimo que se refere a Bondage, Dominação (ou disciplina), Submissão e Sadomasoquismo. Uma variedade de práticas sexuais e fetiches que envolvem principalmente jogos de poder consensuais, onde um parceiro assume o papel de dominante e outro de submisso. Tais posições podem ser alternáveis. Essas atividades podem incluir amarrar ou algemar o parceiro, a utilização de chicotes, cera quente e outros brinquedos sexuais, como também interpretações de personagens, como no caso do *pet play* e do *furniture play*.

¹⁷ KAYNE, op. cit., p.87.

São Sebastião foi tão resiliente diante do tempo e permaneceu repleto de sentido à contemporaneidade devido aos significados amplos, múltiplos e até contraditórios que as narrativas – quase todas apócrifas – acerca das circunstâncias da vida do santo possibilitaram.¹⁸ Estas lacunas – falhas enquanto potência¹⁹ – possibilitaram que os renascentistas incluíssem em suas pinturas elementos cristãos e helênicos presentes na cultura e no cotidiano europeu da época. O historiador de arte Edgar Wind denominou este movimento de *mistérios pagãos do renascimento italiano*.²⁰

Aproveitando a polissemia do termo, é de fácil compreensão para brasileiras e brasileiros a existência de uma infinidade de *mistérios pagãos* incutidos – e *reativados* – nas imagens católicas. Por aqui, é como se todo santo fosse de pau oco, não apenas para ocultar e traficar pedras e metais preciosos, mas também para fazer trafegar a preciosidade da fé popular. Foi justamente essa porosidade presente no mito de São Sebastião – sempre atualizável às demandas dos tempos – que o fez permanecer adorado por tantos séculos, mesmo quando a maioria dos signos católicos “seguem cada vez mais em direção ao *hall* do obsoleto”.²¹

Obviamente, a Igreja visualizou uma apropriação maliciosa dos signos cristãos pela comunidade LGBTQ+ e considerou que o santo perdeu seu legítimo papel teológico,²² mas é possível discordar. A apropriação popular ocorrida acabou por gerar um ícone de contracultura muito distante da moral cristã, entretanto, esse não foi esvaziado de sua função como protetor contra pragas e pestes, pelo contrário: foi justamente a ruptura com os dogmas católicos que possibilitaram Sebastião servir aqueles que mais precisavam.

Apesar de toda a existência estar aberta a fabulações, há campos mais férteis do que outros, ou cujo sistemas de poder e dominação que estruturam a rigidez dos discursos não conseguem operar ou operam desajeitadamente. Foi o que ocorreu com a narrativa de

¹⁸ Ibidem, p.88.

¹⁹ HALBERSTAM, op. cit.

²⁰ WIND apud KAYNE, op. cit., idem.

²¹ Ibidem, p.87.

²² Ibidem, p.88.

Sebastião. Todos os atravessamentos culturais ocorridos provaram que a máxima macumbística “quem faz o santo é o povo” está presente por todo o globo.

A peste

Sebastião é protetor contra a peste, a guerra e a fome. Zela pelos afetados por epidemias desde a Idade Média. Para compreender os motivos, é preciso retomar a história a partir de sua segunda pena de morte, agora definitiva.

Ao ser espancado e morto, o cadáver do santo fora lançado no esgoto com o intuito de que não fosse cultuado como mártir pelos cristãos. Mais uma vez seu corpo foi recolhido, mais uma vez por uma mulher. Por meio de um sonho, o Sebastião pediu a ela que fosse enterrado próximo das sepulturas dos apóstolos.

Já no século 4, Constantino – primeiro imperador romano a converter-se ao cristianismo – construiu uma basílica para abrigar o corpo de São Sebastião. Na época, Roma passava por um terrível momento devido a uma peste, que desapareceu justamente quando as relíquias do santo passaram pela cidade. Foi a partir daí que passou a ser cultuado como padroeiro contra pragas e epidemias. Eis a primeira razão do santo ser evocado durante a eclosão do vírus HIV séculos depois.

Uma das principais metáforas a evocar o santo foi novamente as flechas que, desde a antiguidade, aludem à ira divina expressa através das pragas.²³ Durante as décadas de 1980 e 1990, uma saraivada de gritos extasiados recaíram sobre enfermos e moribundos: era a celebração de muitos que compreenderam as flechadas da AIDS como uma providência divina contra a pederastia, batizado de o *câncer rosa*, a *peste gay*. As flechas também se conectaram ao uso de medicamentos intravenosos: as agulhas e suas marcas na pele assemelhavam-se ao corpo torturado do santo.²⁴

Foi com o crescimento da epidemia que a imagem do mártir passivo e atado à árvore de seu destino abriu espaço ao militante e politizado herói que, mesmo sitiado, mantinha a

²³ Ibidem, p.89.

²⁴ Ibidem, p.98.

cabeça erguida. Não havia mais espaço para associações entre gays e Sebastião no que tangia a autorrenúncia, valor que foi posto em xeque ao chegar no limite do insuportável durante a revolta de Stonewall²⁵, exercício político que gerou confiança em um certo modo de lutar. Sebastião começava a sustentar a imagem do ativista que se prepara para encarar o mundo dos homens e dos vírus, sem perder a maestria de ser sexy, atraente e viril: valores relevantes em um momento que o HIV debilitava radicalmente os corpos.²⁶

Entre o fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, com a guerra já em longo curso e um número sórdido de baixas, ocorreram duas transformações na imagem de Sebastião: 1º) o santo invocado para afastar o HIV era agora também valorizado como um santo consolador daqueles que foram tocados pelo vírus; 2º) seu caráter sadomasoquista deixava de ter contexto erótico e tornava-se uma alusão às negligências do governo e hostilidades da sociedade. Surgia um São Sebastião que agregava dois movimentos vitais para a cultura gay na era da AIDS: o exercício do luto e do ativismo político.²⁷

O santo deixou de ser um ideal a ser seguido e passou a ser um alento, pois era preciso combater a banalidade de conferir heroísmo a quem padece. Doentes anseiam por saúde e não por canonização. Sebastião tornou-se então aquele a receber as preces dos que estão frente ao desespero da pura sobrevivência humana diante “este difícil, tedioso, doloroso exercício” da doença.²⁸

Do início da pandemia do HIV nos anos 1980 até a endemia vivida atualmente, são quarenta anos de convocação do mártir para guerrear ao lado dos grupos mais vitimados pelo vírus. A necessidade de elaborar narrativas frente ao horror desencadeia processos criativos e fabulatórios que operam acima de tudo transformações: evocado pelas bixas, Sebastião deixou de ser um santo da igreja católica que por séculos massacrou a comunidade LGBTQ+ e passou a ser um santo *das gentes*. É impossível manter o monopólio de uma figura que se tornou pura

²⁵ Essa revolta ocorrida no bar Stonewall Inn em Nova York, nos EUA, em 28 de junho de 1969, é considerada o marco do movimento de libertação gay e o momento em que o ativismo pelos direitos LGBTQ+ ganha o debate público e as ruas.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

²⁸ GUNN apud ibidem, p.99.

força poética e política. São Sebastião é uma luta, uma ideologia, uma rede sígnica, uma proteção, um lembrete, um levante gestado por artistas e ativistas, não pelo clero.

Por falar nesses artistas, em especial os artistas visuais, Susan Sontag chama atenção ao rosto de Sebastião, que não esboça dor física nas pinturas, mantendo a beleza do santo apartada de seu sofrimento. A autora considera que essa postura imponente diante da dor seria uma referência à comunidade LGBTQ+. De acordo com os dilemas e conquistas que cada geração vai encarando, a conexão e afeto com a imagem do santo vai se renovando.

Entretanto, ao ler a expressão *postura imponente diante da dor*, surge o desejo de dizer que também é permitido chorar. Esta linha é para que, quando muitos de nós formos tomados pela peste, pela guerra e pela fome, não pense que há algo de errado no total desamparo que também as acompanha, nem negue o sentimento de impotência.

Buscar a todo instante negar a vulnerabilidade é tão letal quanto muitas pragas. A imagem que trago no peito também é de um Sebastião cuja beleza não está apartada do sofrimento, mas aquela que encara a dor, que a acolhe e trabalha a partir dela. Uma postura criativa diante da dor, muitas vezes modesta, em um ritmo distinto do acelerar dos nossos tempos: é algo que precisa ser cultivado.

Por fim, é sempre válido lembrar que o martírio da cruz é uma perspectiva de São Paulo. Nietzsche expressou inúmeras vezes seu desagrado, anunciando que o Evangelho morreu com Jesus, uma vez que Paulo inaugurou a imagem do Crucificado, obliterando a imagem do Redentor. Paulo faz o cristianismo trocar a imagem de um Cristo vivo por um Cristo morto. Se o evangelho morreu na cruz, se o martírio nos distancia de um Jesus sertanejo, será que não podemos trocar a cruz pela árvore do tempo e assim como Sebastião, apesar das flechadas de um destino feroz, sair dela vivos? Ou melhor seria dizer: mais encantados do que nunca?

Subitamente perguntei ao meu coração: “Não seria exatamente esta a árvore – a árvore à qual o jovem santo foi amarrado com as mãos para trás, a árvore sobre cujo tronco seu sangue sagrado escorreu como gotículas após a chuva? Aquela árvore romana contra a qual ele se debateu nas chamas da agonia final, raspando

asperamente sua carne moça contra o tronco, como uma evidência final de todo prazer e toda dor terrenos?”²⁹

Como escrevi no conto que abre este trabalho, sinto-me arriado junto ao tronco de Iroco e não me sinto só pois estou rodeado de todos os corpos vítimas do HIV que estão crivados pelas flechas da AIDS diante da árvore do tempo. Somos um ebó de carne, osso e sangue. Antes de mim, fora arriado aqueles que propiciaram a existência da triterapia. Agora há meus conterrâneos e eu, arriados na esperança de encontrar e alcançar a cura.

Seja lá para onde estamos caminhando ao adentrar as matas de Oxóssi, que encontremos um modo de estarmos juntos, não se iludindo acerca do real nome do inimigo, atentos ao quanto a moral que nos chegou até mesmo pelo leite materno está a todo instante querendo se infiltrar mais e mais, tirando-nos do colo dos saberes e fazeres que de fato nos nutriram até aqui. Estejamos atentos pois, independente de para onde estejamos caminhando, a bússola sempre apontará indubitavelmente para um lugar “perto do mar, longe da cruz”.

Havia donzelas que acalentavam a firme convicção de que ele viera do mar. Porque dentro de seu peito podia-se ouvir o bramido do mar. Porque nas suas pupilas dilatava-se o misterioso e eterno horizonte que o mar deixa fundo, como uma lembrança, nos olhos de todos os que nascem na praia e são forçados a partir. Porque seus suspiros eram quentes como as brisas marinhas de pleno verão, perfumados com o cheiro das algas lançadas à praia. Esse era Sebastião, jovem capitão da Guarda Pretoriana. E não seria uma beleza como a dele uma coisa destinada à morte?³⁰

Os pecadores

Naquele dia, no momento em que olhei para a figura, todo o meu ser estremeceu com uma alegria pagã. Meu sangue ferveu; meus rins dilataram-se como que em fúria. A parte monstruosa de mim que estava a ponto de explodir despertou com ardor sem precedente, censurando-me pela minha ignorância, palpitando indignamente. Minhas mãos, completamente sem consciência, iniciaram um movimento que nunca tinham sido ensinadas a fazer. Senti alguma coisa secreta, radiante, subindo dentro de mim, velozmente, rumo ao ataque. Subitamente jorrou, trazendo consigo uma embriaguez ofuscante...³¹

A conexão de Sebastião com o butô se faz de maneira indireta, a partir de Yukio Mishima (1925-1970): um dos maiores escritores que o Japão já forjou. Apesar de sua genialidade, esse exímio homossexual não seria capaz de cogitar em seu sonho mais remoto

²⁹ MISHIMA, 1976, p.35.

³⁰ Ibidem, p.36.

³¹ Ibidem, p.32-33.

que o mártir cristão que o excitou em sua primeira ejaculação, viria a se tornar, quase duas décadas após seu suicídio, o santo padroeiro dos gays no momento de maior crise que a comunidade encarou.

Em seu relato sobre o “jovem capitão da Guarda Pretoriana que foi aprisionado e acusado de servir a um deus proibido”³², curiosamente não escreveu sobre o fato do corpo de Sebastião ter sido lançado à fossa. Entretanto, esse desfecho conecta de algum modo o santo a uma das memórias mais importantes do escritor: o menino carregador de fezes noturnas.

Minha lembrança mais remota, inquestionável, perseguindo-me com uma imagem estranhamente vívida, data dessa época. [...] E não sem razão: essa mesma imagem é a mais antiga das que me atormentaram e atemorizaram a vida toda. Quem vinha em nossa direção era um jovem, com belas faces rosadas e olhos brilhantes, usando um rolo sujo de pano em torno da cabeça à guisa de carneira. Descia a vertente carregando uma canga de baldes de fezes noturnas num ombro, habilmente equilibrando o peso com os passos. [...] A atenção com que examinei o jovem foi inusitadamente cerrada para uma criança de quatro anos. Embora na época eu não percebesse isso claramente, para mim ele representou a primeira revelação de um certo poder, a primeira notificação de certa voz estranha e secreta. É significativo que isso se tenha manifestado a mim pela primeira vez sob a forma de um carregador de fezes noturnas: o excremento é um símbolo da terra, e indubitavelmente era o malévolos amor da Mãe Terra que estava chamando por mim.³³

A fecalidade anuncia o *malévolo amor da Mãe Terra*, que chama não só por Mishima, mas por todos. A lama, o lodo e a merda nos fazem rememorar sua ambivalência. Como vimos, Hijikata fundamentou toda sua criação sobre esta sabedoria. Será que Mishima encontrou em Hijikata algum traço daquele menino que carregava, antes de mais nada, um convite e uma verdade? Em entrevista, Mishima disse que no Japão feudal acreditava-se que a sinceridade se alojava nas vísceras: “Não posso crer na sinceridade ocidental porque ela não é visível aos olhos. Caso houver necessidade de mostrar a sinceridade a alguém, nós temos de cortar o ventre e retirar a sinceridade para torná-la visível aos olhos”.³⁴

Em 25 de novembro de 1970, quando Mishima rendeu o quartel general das Forças de Autodefesa japonesas em Tóquio, acompanhado de quatro membros do *Tatenokai* – sua própria milícia dedicada aos valores tradicionais japoneses e à veneração do Imperador

³² Ibidem, p.35.

³³ Ibidem, p.11-12.

³⁴ MISHIMA apud KUSANO, Darcy. *Íntima relação com o Sol*. Revista Cult, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/intima-relacao-com-o-sol/>. Acesso em: 27/04/2023.

enquanto símbolo – e realizou o *seppuku*: rasgou o próprio ventre e tornou visível sua sinceridade. Ao colocar os intestinos para fora – ou ao menos tentar – Mishima enfim encontrou um modo de responder ao convite que a terra lhe fizera através daqueles baldes.

Quanto mais o homem se separa da terra, mais fortemente ele começa a sentir os traços de sua terra gravados em seu corpo e a ela retorna. E ele se dá conta da razão fundamental pela qual esta terra enfeitiçou sua carne. Quando Hijikata se inspira em Genet e Lautréamont, ele se situa no ponto extremo da arte moderna. Podemos indagar por que mudou de rumo e fez um retorno à pré-modernidade. Mas Genet e Lautréamont, mesmo sendo modernos, inventaram uma literatura fortemente ligada à carne. A carne era a sua preocupação. Hijikata, inspirado pelos dois, se deu conta da necessidade de destacar a carne de modo a torná-la relevante. A distância entre a literatura e Akita parece enorme, mas do ponto de vista da presença da carne, elas se avizinham.³⁵

O escritor foi capaz de descobrir em São Sebastião uma referência ocidental ideal para o suicídio cerimonial japonês, ao compreender-se como um forasteiro na nova ordem social japonesa, ao mesmo tempo vanguardista e reacionário. Com isso, ensinou uma lição: “não se apresente como um santo ou você pode se tornar um...”,³⁶ algo que Hijikata sempre soube e por isso, dedicou-se inteiramente aos *pecados da carne*, não possuindo qualquer traço de santidade.

Mishima, devoto fervoroso da Beleza, não só como uma verdade, um conceito ou ideal elaborado pela razão, mas como uma fonte luminosa. Assim como os insetos, não havia possibilidade outra além de rodeá-la e persegui-la, mesmo que isso lhe custasse a vida. Vida que dedicou, sem reservas, ao que há de terrificante na existência, na Beleza e na merda.³⁷

+ + + + +

Há também uma instância da fecalidade conhecida pelas bixas onde o capitalismo é convidado a *tomar no cu* e o dinheiro *vai* literalmente *à merda*. Uma instância quase remota onde ainda era possível pichar nos muros que o sexo anal derrubaria o capital. Um universo diametralmente oposto ao *pink money* e a hipernarcisificação de si a partir de um capitalismo

³⁵ Miyabi Ichikawa apud UNO, 2018, p.203,

³⁶ Já diria o poeta Richard Howard, apud KAYNE, op. cit. p.101.

³⁷ Escrevi em parceria com Daniel Aleixo o artigo [Sol e Lama: corpo e morte em Tatsumi Hijikata e Yukio Mishima a partir de Cores Proibidas](#), onde desenvolvemos a relação entre estes dois artistas. Acesso em: 15/03/2023.

coercitivo que incita cada pessoa a investir libido na própria imagem, para lançar-se como projeto. *Todes* como microempreendedores de suas próprias identidades.³⁸

Aliás, seria ainda interessante à comunidade LGBTQ+ – em especial à comunidade de homens cisgêneros homossexuais – olhar para Mishima a não ser para combater qualquer traço de misoginia, não aceitação, autodepreciação e cinismo que ainda restou entre nós e ele? Talvez também seja preciso decapitar constantemente o microfascismo que há em cada um, afinal Mishima é ao mesmo tempo “o lugar secreto onde transitam homens bonitos como deuses mitológicos” e “uma selva obscura”.³⁹

Cores Proibidas, obra considerada por críticos e pesquisadores como aquela que inaugurou o projeto de Hijikata em 1959, apesar de levar o mesmo título que o romance de Mishima, assim como a temática central da obra – uma relação homoerótica entre dois homens com significativa diferença etária – foi mais um pretexto para chamar a atenção do autor.⁴⁰ Em verdade, o universo homossexual que inspirou Hijikata não foi o de Mishima, mas o de Jean Genet, repleto de infrações e marginalidades que afinavam-se com sua vida nos primeiros e difíceis anos sobrevivendo nos bairros marginalizados de Tóquio. Hijikata conviveu com homens gays, mulheres trans e garotos de programa, testemunhando a complexa e efervescente pluralidade sexual das décadas de 1950 e 1960.

³⁸ “Paul Preciado – em *Terror Anal*, epílogo que escreveu a Guy Hocquenghen em seu livro *O desejo homossexual*, p.163 – diz: “Como os movimentos revolucionários, em busca de visibilidade, se viram absorvidos por seu próprio processo de espetacularização. Porque não basta ter tido o ânus aberto. É necessário seguir fazendo dele um campo relacional. Como fazer política sem renunciar ao ânus? [...]. A antiga pergunta: como a revolução anal? Se metamorfoseia em outra neste momento: como evitar o marketing anal?” (apud SAEZ, CARRASCOSA, op. cit., p.90-91). Saez complementa: “Essa reflexão é importante para ficarmos alertas contra o possível uso dessas políticas para promoções pessoais baseadas em espetáculos midiáticos interesseiros. [...] Uma reapropriação do ativismo para um uso midiático e personalista, para a venda de projetos culturais “*queer*” para instituições, museus, universidades e meios de comunicação; quer dizer, converteu-se em uma espetacularização banalizada para o consumo de heteros curiosos ou entediados, para épater le bourgeois, e para alimentar a máquina estatal da cultura, que precisa de novos brinquedos com os quais se divertir e com os quais ganham um ar de progressismo e abertura. *Queer is business!* [...] Bom, nós somos um pouco mais modestos. Não acreditamos que dar o cu vá subverter a ordem social, nem que vai corromper a moral de toda a humanidade” (SÁEZ; CARRASCOSA, op. cit. pp.91-92).

³⁹ “O lugar secreto onde transitam homens bonitos como deuses mitológicos também é uma selva obscura nesse romance” (UNO, 2018, p.166). Neste trecho, o autor alude ao romance *Cores Proibidas*, escrito por Mishima.

⁴⁰ A dança de pouco menos de dez minutos contava com Tatsumi Hijikata e Yoshito Ôno em cena. Após a estreia, Hijikata convidou Kazuo Ôno para incluir no trabalho uma cena inspirada na personagem Divina, travesti protagonista de *Nossa senhora das flores*, obra de Jean Genet.

Sensível e atento a sua época, escreveu em 1961 o texto *Para a prisão*, onde criou uma conexão entre a dança, a homossexualidade, o crime, festivais e rituais, para discutir acerca daquilo que nomeou como *ações despropositadas do corpo*: o prazer. Um prazer que não está a serviço do capitalismo. Hijikata questionou como a potencialização dos corpos – a alegria – é vista como inimiga e tabu em uma sociedade produtora pautada na alienação, e o fez muitos anos antes de Michel Foucault⁴¹ e décadas antes de Paul Preciado⁴². É possível observar *Para a prisão* como um manifesto micropolítico e contrassexual *avant la lettre*, isto é, antes mesmo dessas terminologias existirem.

Todo o poder da moral civilizatória, de mãos dadas com o sistema econômico capitalista e suas instituições políticas, é totalmente contrário ao uso do corpo simplesmente como meio, atributo ou propósito do prazer. Ainda mais para uma sociedade orientada pela produtividade, o uso despropositado do corpo, que eu chamo de dança, é um inimigo mortal que deve ser tabu. Posso dizer que minha dança é ritual cujo fundamento reside no crime, na sodomia, nas festividades, pois explicitamente ostenta sua falta de propósito perante uma sociedade orientada pela produtividade. Nesse sentido, minha dança se alicerça na revitalização do ser humano a partir do crime, da pederastia e da luta ingênua contra a natureza, podendo naturalmente ser um protesto contra a “alienação do trabalho” na sociedade capitalista. Esta é também a provável razão para eu me envolver expressivamente com criminosos.⁴³

A partir dessa perspectiva, é possível compreender que, para Hijikata, não há dança que não seja criminal nem liberdade sexual que não seja maléfica aos olhos daqueles que atualizam os sistemas de dominação. As trevas de seu butô inspirado em Genet não eram um elogio superficial e juvenil ao crime, à brutalidade e à perversidade, mas o interesse em “observar os poderes e as instituições que investiram de parte a parte na vida e no corpo” e encontrar modos de friccioná-los até a diluição.⁴⁴

Se há algo que as bixas, sapas e trans compreendem, é isso. Urge encontrar modos de viver o desejo mesmo diante os constantes ataques do inimigo biopoderoso, bioapto e bioprodutor, que enlouquece ao sentir o cheiro do inócuo e inútil erotismo LGBTQ+, sempre em greve, sempre recusando a adultização e suas escolas técnicas, sempre animado mesmo

⁴¹ *Vigiar e punir* (1975), *Microfísica do Poder* (1979), *História da sexualidade* (1976-2017).

⁴² *Manifesto contrassexual* (2002).

⁴³ HIJIKATA, op. cit., t.1, p.198.

⁴⁴ UNO, 2018, p.229.

quando leva-se lâmpada fluorescente na cara⁴⁵, taco de beisebol⁴⁶ e tijoladas na cabeça⁴⁷, facadas por todo o corpo⁴⁸ ou uma mangueira de ar-comprimido no cu⁴⁹. Estamos furiosas, estamos espumando de ódio, mas continuaremos alegrando a carne que somos cada dia mais e mais.

A Hijikata não interessava em nada as categorizações. Em verdade, combateu-as por toda uma vida. Outras palavras e novas perspectivas serão necessárias para a não perpetuação de pautas identitárias que mais fortalecem os dualismos ao invés de diluí-los e que, ao mesmo tempo, não compactuem com os sistemas de dominação. Foi justamente nesta encruzilhada que Mishima ficou desorientado, tornando-se uma figura contraditória, ao mesmo tempo transgressora e conservadora. Os mais gregos dos japoneses, uma ilha de sensibilidade rodeada de fascismo por todos os lados.

A tarefa proposta é complexa, por isso comecemos por uma ação simples: se Hijikata fundamentou sua *dança das trevas* aliado às bixas e trans, seu projeto pode atualmente auxiliar na operação de uma alquimia altamente complexa que transmuta vergonha em orgulho. A conversão de estados de vulnerabilidade em potencial campo de criação e resistência anunciado por toda esta tese é também pensada aos corpos perseguidos e espancados em algum beco escuro ou à plena luz do dia; é para quem perdeu família, emprego e oportunidades em razão de sua sexualidade; é para que ninguém mais seja assassinado, seja literalmente pela mão de algum algoz isolado ou pelas necropolíticas que permanecem contando com vírus capazes de carcomer a vida.

⁴⁵ [Grupo que agrediu gay com lâmpada na Paulista em 2010 paga apenas multa | Hypeness](#)

⁴⁶ [Polícia investiga ataque com taco de beisebol e pontapés a gays no DF | Distrito Federal | G1](#)

⁴⁷ [Travesti é morta a tijoladas em Cabo Frio, no RJ | Região dos Lagos | G1](#)

⁴⁸ [Mulher trans é assassinada a facadas e suspeito é preso em Boa Vista | Roraima | G1](#)

⁴⁹ [Morte de jovem torturado por colegas com mangueira no ânus segue impune após 2 anos | Hypeness.](#)
O Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no planeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se tudo isso é a fonte de seu butô, pode-se considerar que o butô foi realizado muito antes de Hijikata se tornar dançarino”.¹

O butô como um dispositivo micropolítico é uma compreensão necessária que permitirá a desarticulação de qualquer entendimento estereotipado e técnico, abrindo espaço para lutas urgentes, ambivalentemente íntimas e públicas. Sua reativação (*reenactment*) na América Latina é uma aposta potente e audaciosa repleta de libertações, deslocamentos e atualizações que instauram operações performativas capazes de tensionar as normativas sociais vigentes.

É inquietante como, nas Américas, foram raros os artistas e grupos que se interessaram em experienciar o caráter político, insurgente e transgressor do butô, para vivê-lo exclusivamente como fetiche orientalista. As interlocuções entre o projeto de Hijikata e as macumbas evidencia um desbaratar cognitivo: a violência do projeto colonial foi tamanha, que os filhos desta terra foram incapazes de ver que boa parte das reflexões, poéticas e saberes que lhes chamaram atenção nas filosofias e práticas disseminadas por supostos mestres asiáticos, eram correlatas às cosmovisões praticadas há séculos pela população preta e indígena. Esta tese apresentou quatro tópicos que servem de exemplo: 1) entendimentos não-ocidentais sobre a morte, os mortos, o morrer e a subjetividade; 2) interrelações oriundas da nutrição enquanto ato e poética; 3) medicinas ancestrais e outras concepções de saúde; 4) os devires.

Que horror é este que faz o ocidentalizado buscar salvação do outro lado do mundo, encontrando caminhos e respostas ao consumir autoajuda produzida pela indústria do bem-estar pautada em um oriente ficcional? Que horror é esse que faz com que estas pessoas sejam incapazes de olhar para as estratégias de bem-viver presentes na capoeira, no samba, no jongo, no maracatu, nos afoxés, nas macumbas: em todas as manifestações populares de um país absurdamente repleto de axé? Este horror é o filho mais torpe do colonialismo: o racismo. Racismo que se desdobra em intolerância religiosa, fazendo com que brasileiras e brasileiros

¹ UNO, 2018, p.184.

associem saberes afroindígenas ao mal e prefiram rumar a um fictício *oriente puro e limpo* criado por racistas esotéricos idênticos a seus consumidores.

Tirar o botão dos templos, dos museus, das galerias, do mercado de arte e trazê-lo para a encruzilhada pode auxiliar no combate contra o racismo e a intolerância religiosa, como também pode libertá-lo do universo idílico e iluminado dos gurus charlatões. Se a encruza é um espaço de partilhas e movimentações, arriar o botão nela possibilita a democratização de seus saberes e fazeres, onde todas as pessoas interessadas poderão vir para a troca, acessando este operador de criação e todo seu potencial transformador, mobilizador e encantador no sentido macumbístico dos termos: botão opera ebós sacrificiais capazes de friccionar poderes, tabus, morais etc., libertando o axé e mobilizando-o para potencializar a vida e reencantar o mundo.

+ + + + + +

Penso no que teria ocorrido com Artaud se, ao invés de ter ido ao México, tivesse vindo aos candomblés do Brasil. Seu contato com os indígenas tarahumaras o possibilitou pensar acerca de uma arte cênica não mais interpretativa, representativa, narrativa ou dentro de uma lógica significante-significado. Seu interesse tornou-se criar um teatro capaz de presentificar as forças e fluxos, onde o ator deixaria de ser um *simulador* – responsável por operar a mimese de indivíduos em determinados contextos sociais ou a enunciação de discursos – para ser uma espécie de *estimulador* de afecções. Artistas afinados a esta perspectiva costumam ter como foco a criação de ações capazes de gerar experiências psicofísicas e políticas que transformem o mundo. Não é isso que as macumbas estão a operar há séculos?

Imaginar Tatsumi Hijikata no contexto brasileiro é uma fabulação que coloca em cruzo estratégias butoísticas e macumbísticas. Nesse encontro, tais saberes se fortalecem mutuamente e dispararam uma infinidade de possibilidades inventivas e transformadoras frente aos desafios da atualidade.

Como Hijikata não desejava elaborar uma descrição metodológica acerca de seu fazer artístico – quem somos nós para elaborar um *reenactment* de seu botão que fosse na contramão daquilo que fora defendido, ao aderir os métodos que ele justamente combateu? – busquei

atuar como nosso ladino japonês, logo: cada palavra e imagem grafada aqui é carne metamorfoseada em texto.

Esta tese é o labor do Núcleo Experimental de Butô fundamentado a partir daquilo que atravessou meu corpo e o de meus companheiros nos últimos anos. Corpos atentos às necessidades de suas comunidades frente aos horrores pandêmicos e políticos aos quais o Brasil foi submetido e que permanece padecendo das sequelas.

Este texto (nosso *Butô-Fu*) é constituído graças a cada corpo-encruzilhada que passou por esta companhia, criando as linhas, laços e teias que conectam uns aos outros. É uma biografia sem sujeito: afecções grafadas em prol de servir como tutano poético para outros corpos. Um exercício cartográfico sem fim, a sondar as matérias primordiais dessa dança: as trevas e os sonhos.

+ + + + + +

Em um desses sonhos, vejo Hijikata na zona norte de São Paulo nos anos 1950, entre o lixão da Vila Guilherme e a Penitenciária do Carandiru, rodeado de imigrantes nordestinos movidos pela seca e de imigrantes portugueses e espanhóis movidos pelas guerras e ditaduras. Ao ver toda essa gente, disse-me: *todos os pobres têm acesso privilegiado à feitiçaria e ao mundo dos mortos.*

No bairro do Peruche, levo-o para conhecer o candomblé da nação *jeje* e seus *voduns*. Antes de irmos para casa, sentamo-nos em um bar na Casa Verde para conversar. Algumas horas depois, ele solta a máxima: *o butô nasceu no Reino de Daomé, pois sua mãe só pode ser Nanã Buruquê! Não somente porque ela é a lama primordial, mas porque é a mãe da doença (Omulu) e da metamorfose (Oxumarê).*

No dia seguinte, vamos aos terreiros de candomblé *ketu*. Meu intuito é zelar por ele, vendo-o tornar-se o dileto de Iansã: a senhora dos ventos e tempestades, rainha dos eguns, soberana entre os mortos, aquela que se enamorou de muitos orixás, pois só há possibilidade de aprendizagem onde há também paixão, jamais deixaria desamparado o menino que tanto escreveu sobre o vento.

Viajamos rapidamente para Guarulhos, pois desejo-lhe apresentar as Casas André Luiz, onde meu bisavô Vicente Melro trabalha como presidente. Lá está ele cuidando de diversas crianças com deficiência: são corpos debilitados em níveis físicos e psíquicos, cujas famílias não tiveram condições de criar e ali as deixaram. Não conversamos neste dia. Hijikata passou o tempo todo atento às crianças, em um contato cujo nível de comunicação estava para além de minhas capacidades. Ao retornar para São Paulo, ele estava completamente distante, com o pensamento em algum lugar sem nome e fora do tempo.

Retornando ao bairro do Carandiru, vamos ao terreiro de umbanda de minha bisavó Maria Medina e por lá Hijikata faz uma tremenda festa. Bebe com os malandros, gargalha com os exus e pomba-giras na força da libertação dos corpos a partir da alegria e do transe, atenta-se aos passes, receitas e processos de cura ministrados pelos pretos-velhos, impressiona-se com o brado dos caboclos e com as danças das sereias e do povo d'água, mas é de fato ao lado dos erês que Hijikata se encontra: assim como Ibeji, foi ele quem disse inúmeras vezes que é preciso dar um baile na morte... bailar com a morte... fazendo-a formar par com a vida, com o jogo, com a festa. E assim ele fez, em um casebre suburbano da América do Sul.

Ao fim, enquanto mato saudade e converso em particular com minha bisavó, reparo que ele está lá fora, observando os *pontos riscados* pelos encantados, essa escrita grafada por todo o chão de cimento parece dançar ao ser iluminada pelo clarão de velas coloridas. Quando saímos, ele faz apenas um comentário: *como as pessoas se tocam por aqui!* Ambivalentemente despretensioso e complexo, não sei se essa fala é sobre os abraços, os passes, o compartilhamento de bebidas e alimentos, as baforadas de cigarro... fico sem saber se foi um elogio ou uma crítica.

Retornamos ao bar, mas as palavras começam a faltar quando penso que meu camarada irá se exaurir precocemente aos cinquenta e sete anos de idade, após arriar cada gota de sangue na encruzilhada da dança. Neste sonho intempestivo, acabo por lhe contar sobre seu fim. Ele faz o mesmo por mim. Ficamos em silêncio. Apesar de termos aprendido o gargalhar ácido das pomba-giras e o gargalhar doce dos erês, desta vez optamos por nada dizer. Em verdade, ele parece indiferente. Pede-me para contar uma história.

Sem saber por quê, começo a lhe contar sobre um santo gigante e forte que, após buscar servir os mais bravos – primeiro servindo um rei poderoso, mas desistindo porque ele temia o diabo e depois servindo o próprio diabo, mas desistindo porque ele temia a cruz – encontrou um eremita que lhe apresentou a fé cristã. Aceitou Jesus como um ser digno de sua dedicação, mas recusou-se a rezar. Decidiu que seria mais útil como cristão se passasse a vida auxiliando as pessoas a atravessarem um perigoso rio, onde muitos já haviam morrido.

Certo dia, surgiu um pequeno menino sustentando um orbe em uma das mãos. Ao auxiliar a criança a atravessar o rio, percebeu que ela ficava cada vez mais pesada. A cada passo dado, tornava-se mais insuportável sustentar o menino sobre os ombros. Quando finalmente chegaram à outra margem, a criança revelou-se como Menino-Jesus. O homem havia carregado o peso do mundo.

– Então, para você, São Cristóvão é a corporificação da micropolítica e o Menino-Jesus é o devir-criança de Deus?

Não soube responder à pergunta de Hijikata. Ele apenas sorriu e, disso, todo aquele absurdo passou a fazer absoluto sentido. Começo a perceber que estou despertando e que decidi contar a história de São Cristóvão para Hijikata porque meu desejo é contá-la a você – professor(a), artista, pesquisador(a), brasileiro(a) que leu esta tese – que inúmeras vezes acreditou que o próprio trabalho era simples banal, corriqueiro, diminuto e que acabou por descobrir mais à frente que, em verdade, estava a carregar nas costas o peso de todo um universo.

Para nós – butoístas e macumbeiros – o segredo sempre esteve naquilo que é pequenino, nas pedrinhas miudinhas de Aruanda, nas sementes do dendezeiro, nos processos de minoração daquilo que é dito maior, nas danças menores, nos microativismos, na micropolítica: o mistério profundo sempre se escondeu no miúdo. Miúdo que no plural – miúdos – torna-se sinônimo de vísceras. Se essas são o recôndito de tudo que Hijikata nos ensinou a valorar, para que sejamos sujeitos éticos e, acima de tudo, apaixonados... de fato não há outro modo de viver que não aquele que *faz das tripas coração*.

GLOSSÁRIO

b. = banto

f. = fon

i. = iorubá

j. = japonês

q = quimbundo

s = sânscrito

Aiê [i. ayé]: terra, mundo dos homens. Outro nome para o orixá Onilé.

Axé [i. àṣe]: força mística dos orixás; força vital que transforma o mundo.

Banto: grupo etnolinguístico da África subsaariana, constituído de cerca de 400 subgrupos. Por esta razão, o que possibilita uma conexão entre uma infinidade de povos distintos é o compartilhamento das línguas bantas, um extenso grupo de idiomas que pertencem à família linguística nigero-congolesa (exemplos: lingala, luganda, quicongo, quimbundo, umbundo, chócue, nianja, xona, ndebele, tsuana, sesotho, zulu, xhosa, ovambo, sepedi, suázi).

Buda [s. बुद्ध]: iluminado ou desperto. Título designado a mestres budistas que alcançaram a realização espiritual desta filosofia. O buda mais conhecido é Sidarta Gautama, príncipe que viveu por volta do século 5 a.C., na região que atualmente é o Nepal.

Calunga [q. kalunga]: entre os bantos, entidade espiritual que se manifesta como força da natureza, esp. associada ao mar, à morte ou ao inferno. Também são cada uma das entidades de importância secundária que, na umbanda popular de influência banta, formam um conjunto subordinado a Iemanjá e são associadas ao mar e à água. O temor *calunga grande* refere-se ao mar e *calunga pequena* aos cemitérios.

Cosmovisão: O professor Sidney Nogueira optará pelos termos afrossentido e *cosmossentido*, este último sendo um “conceito trabalhado pela professora Oyèrónké Oyewùmí (1997) para traduzir de modo não colonizado a forma iorubá de perceber o mundo, pois o conceito de “cosmovisão” não consegue abranger a hierarquia dos sentidos negro-africanos de modo eficaz” (NOGUEIRA, op. cit., p.147). Entretanto, Viveiros de Castro diz que “talvez seja hora

de parar de falar no “oculocentrismo” e no “viés visual” do Ocidente como se isso fosse uma tara muito exótica. Outros povos têm suas próprias “visões” a respeito da visão; elas certamente são diferentes da nossa, mas nem por isso deixam de ser histórias do olho”. Uma vez que “perspectivismo também significa que cada espécie possui um modo particular de perceber a alteridade, um aparato de “alucinação consensual” que a faz ver o mundo de modo característico. Essa divergência perspectiva da espécie é frequentemente atribuída à qualidade dos olhos que cada espécie possui. Os Ye’kuana da Venezuela dizem que “Cada povo tem seus próprios olhos... Gente [humanos] não consegue entender as sucuris porque elas têm olhos diferentes...” [...]. O tema é onipresente na mitologia, em que colírios mágicos, trocas de globo ocular e outros truques oftalmológicos produzem efeitos de transformação radical do mundo percebido (pelos olhos e pelos outros sentidos, note-se bem) – um signo seguro de que os protagonistas atravessaram algum tipo de barreira ontológica: entre espécies, entre vivos e mortos etc.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, pp.897/913).

Daruma: boneco que representa Bodidarma, monge responsável por fundar o Zen Budismo na China. De acordo com a lenda, ele alcançou a iluminação após passar nove anos meditando, mantendo-se imóvel e com os olhos abertos. Durante esse processo, teria removido as pálpebras para evitar dormir. Seus membros atrofiaram e ele ficou cego, por essa razão, o Daruma é representado como um boneco arredondado, desprovido de pernas, braços e olhos. O nome Daruma deriva da pronúncia japonesa “darma”. Existe uma tradição de pintar um olho no Daruma ao fazer um pedido, e, quando o desejo se realiza, pinta-se o segundo olho para simbolizar o cumprimento da meta.

Deva: No hinduísmo, os devas são os deuses que governam a natureza e são liderados por Indra, o deus do céu e rei dos deuses. No budismo, são um dos vários tipos de seres não-humanos. Em comparação aos seres humanos, são mais poderosos, têm uma vida mais longa e, de forma geral, desfrutam de uma existência mais satisfatória. A palavra deriva da raiz sânscrita “div”, que significa resplandecente e brilhante, aludindo à aparência luminosa dos devas hindus. Como adjetivo, a palavra significa divino, celeste e glorioso.

Ebó [i. ẹ̀bò]: sacrifício, oferenda, despacho.

Emi [i. Émí]: sopro vital que emana de Olorum. Foi soprado dentro do Ará, o corpo. Por essa razão, um dos títulos de Olorum é Elemi, "senhor do emi". Tal sopro é imortal e pode ser entendido como a alma do ente. Quando o corpo falece, o emi volta a Olorum que o transfere a outro ente. É a parte mais poderosa do corpo.

Exu [i. Èṣù]: orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada da casa; sempre o primeiro a ser homenageado.

Iá [i. Iya]: mãe. Junção de iaiá, que significa mamãe.

Iabá [i. Iyagba]: mãe rainha. O termo é dado a Iemanjá e Oxum, porque ambas estão intimamente ligadas à maternidade (gestação, parto, cuidados) e por terem sido rainhas, mas no Brasil o termo é utilizado para definir todas as orixás mães.

Icu [i. Ikú]: a Morte.

Iemanjá [i. Yemoja, Yémánjá]: orixá do rio Níger, dona das águas, senhora do mar, mãe dos orixás.

Ifá [i. Ifá]: outro nome para Orunmilá; também os apetrechos do babalaô e o próprio oráculo.

Ilê [i. Ilé]: casa; casa de candomblé; o terreiro como um todo.

Iroco [i. Ìrókó]: árvore africana sagrada (*Chlorophora excelsa*, Moraceae), onde mora Oro, o espírito da floresta; no Brasil, gameleira-branca (*Ficus maxima* M., Moraceae), cultuada como orixá nos antigos candomblés da Bahia e Pernambuco.

Itã [i. Ìtan]: relatos míticos da cultura iorubá.

Kami: são seres sobrenaturais presentes no Xintoísmo, que englobam espíritos da natureza, protetores ancestrais e divindades. Vale ressaltar que, apesar do termo estar etimologicamente relacionado ao sentido de divino, supremo, elevado e superior, não se encaixa exatamente na definição de "deus" das religiões monoteístas, que possui um sentido de transcendência e superioridade em um mundo divino separado. No Xintoísmo, os kami abrangem uma ampla variedade de espíritos, fenômenos e "poderes sagrados" invisíveis e poderosos, mas são parte

da natureza e possuem características positivas e negativas, sendo considerados exemplos do que a humanidade deve buscar alcançar, já que são manifestações da energia cósmica.

Nagô: o mesmo que iorubano. Corruptela do efé (língua jeje) anago, um termo que designa os povos de língua iorubá da costa da África Ocidental.

Neoliberalismo: “Em um jogo que convoca poderes econômicos, políticos e judiciais, a morte e a vida tornam-se objetos passivos da administração pública dos Estados. No ensaio intitulado *Necropolítica* (2016), Achille Mbembe tenta entender as condições que operam esses dois objetos (morte e vida), para o qual o filósofo camaronês convoca um terceiro elemento que surge como fator de mediação: a liberdade. A pergunta de Mbembe (2016) é sobre o aspecto relacional entre o biopoder e as condições práticas de mortes legalizadas” (NOGUEIRA, 2020, p.145-146).

Ogum [i. Ògún]: orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra.

Ogum iê [i. Ògún ielé]: saudação ao orixá Ogum que significa “Salve Ogum, cabeça coroada”.

Olodumare [i. Olódùmarè]: Deus Supremo. Criou os orixás e deu a eles as atribuições de criar e controlar o mundo. O mesmo que Olorum.

Olorum [i. Ọlórún]: literalmente Dono do Céu; nome pelo qual é denominado preferencialmente no Brasil o Deus Supremo (Olodumare).

Orum [i. ọrum]: Céu, mundo sobrenatural, mundo dos orixás; cada um dos nove mundos dos paralelos da concepção iorubá.

Orunmilá [i. Ọ̀rúnmilà]: orixá do oráculo. Importantíssimo em Cuba, onde é chamado de Orula, está praticamente esquecido no Brasil. exceto em alguns xangôs tradicionais de Pernambuco e em candomblés africanizados, em que seu culto vem sendo recuperado.

Oxóssi [i. Ọ̀ṣọ̀ṣì]: orixá da caça.

Oxum [i. Ọ̀ṣun]: orixá do rio Oxum; deusa das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade; uma das esposas de Xangô.

Quiumba [q. Kiumba]: espíritos que fazem mal.

Tengu [j. 天狗]: criaturas fantásticas do folclore japonês, uma espécie de goblin cujas lendas possuem traços tanto da religião budista quanto xintoísta. Habitam florestas e montanhas. O traço físico mais marcante dos tengus é o nariz comprido.

Vodum [f. Vodun]: divindades do panteão jeje (*ewê-fon*). Alguns voduns foram incorporados ao panteão iorubá como orixás.

Yôkai: são uma ampla variedade de seres sobrenaturais, criaturas místicas e entidades que possuem diferentes formas, características e comportamentos, que vão desde espíritos benevolentes até criaturas maliciosas. Podem estar associados a elementos da natureza, animais, vegetais, minerais, fungos, objetos inanimados, fenômenos naturais e até mesmo representar aspectos negativos ou tabus da sociedade japonesa. Eles desempenham papéis diversos nas histórias e crenças populares do Japão, sendo encontrados nas manifestações populares, na tradição xintoísta, na literatura, no cinema, nos mangás e animes.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2017.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (org.). **The Routledge companion to Butoh performance**. Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2018.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão; textos coletados por Siegfried Unseld. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a (2ª edição).

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b (2ª edição).

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Ana Lúcia Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DEL CASTILLO, Michel. O prazer de morrer de Michel Del Castillo, em São Sebastião: adônis e mártir. Paris: Editions Persona, 1983

FERRAZ, Maria Cristina Franco Ferraz. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GREINER, Christine. **Novos orientalismos e micropolíticas anticoloniais** / Organizadores: Christine Greiner, Marco Souza, Paula Faro. – São Paulo: Annablume, 2022.

GREINER, Christine. A potência política da arte e do corpo no exercício da alteridade.

Ágora: modos de ser em dança / Gilsamara Moura. Douglas de Camargo Emílio (org.): Jogo de Palavras, 2019, v. 2.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês** e seus microativismos. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão** e suas diásporas cognitivas. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. **Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em Evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2020.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do séc. XX in: TADEU, T (org.) Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HIJIKATA, Tatsumi. **Zenshū**. Tóquio: Kawade Shobō Shinsha, 2005.

HIJIKATA, Tatsumi. **Os Segredos Para Perceber o Universo**. Tóquio: Geijutsu Seikatsu, 1978.

HORNE, Peter; LEWIS, Reina (org.) **Outlooks**: lesbian and gay sexualities and visual cultures. London and New York: Routledge, 1996.

KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos**. 171ª edição. Araras: Instituto de Difusão Espírita, 2008.

KLEIN, Susan Blakely. **Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness**. Ithaca: Cornell University East Asia Programa, 1988.

KUSANO, Darcy. **Íntima relação com o Sol**. Revista Cult, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/intima-relacao-com-o-sol/>. Acesso em: 27/04/2023.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: Chicago University Press, 1980.

LEPECKI, André. “Planos de composição”. In: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia; SANTOS, Cristina Espírito (Orgs.). **Criações e contextos**. Rumos Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MISHIMA, Yukio. **Cores proibidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORISHITA, Takashi. **Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh: an innovational method for butoh creation**. Tokyo: Keio University Art Center, 2015.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**; tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PERETTA, Édén. **O soldado nu: raízes da dança butō**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRECIADO, Paul. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu**: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente Como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1992.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas**: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TANIZAKI, Jun'ichirō. **Em Louvor da Sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TDR, The Drama Review. **Hijikata Tatsumi**: The Words of Butoh, Cambridge: v.44, n.1, 2000.

UNO, Kuniichi. **Artaud – pensamento e corpo**. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho com a colaboração de Ana Godoy. São Paulo: n-1 edições, 2022.

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

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Medo dos outros. **Revista de Antropologia**, v. 54 n° 2. São Paulo: USP, 2011.

WAGURI, Yukio. **Butoh-Kaden**. Tóquio: Justsystem, 1998. Livro didático e CD-ROOM, cor, bilíngue (japonês/inglês).

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

Artigo em periódico científico:

ABEL, Thiago. **Reflexões (Po)éticas na Dança Butô**. Ephemera - Revista do Programa em Pós-graduação da Universidade Federal de Ouro (v.2 n.2). Ouro Preto: 2019.

ABEL, Thiago; ALEIXO, Daniel. **SOL E LAMA**: Corpo e morte em Tatsumi Hijikata e Yukio Mishima a partir de Cores Proibidas. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v.6 n.2, p. 468-493, 2020.

GREINER, Christine. Fabulações da dor. **Dramaturgias**, revista do laboratório de dramaturgia (LADI-UNB) , v.17, p.170-180, 2021.

GREINER, Christine. **Butô(s) na América Latina**: uma reflexão crítica. São Paulo: Fundação Japão. 2013.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Da necropolítica à ikupolítica**. Revista Cult. São Paulo, ano 23, edição 254, fev. 2020, p. 29-31.

VIDA, Samuel Santana. Sacrifício animal em rituais religiosos: liberdade de culto versus direito animal. **Revista Brasileira de Direito Animal**, v.2, n.2, p.289-305, 2007.

Trabalhos acadêmicos (teses e dissertações):

ABEL, Thiago. **(Po)éticas do Ctônico**: Primeiros Movimentos do Butô no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: UNICAMP, 2017.