

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Ian Guimarães Habib

CORPO-CATÁSTROFE:
da transformação ao corpo sacrificial

Porto Alegre

2018

Ian Guimarães Habib

**CORPO-CATÁSTROFE:
do transformação ao corpo sacrificial**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Área de habilitação: Interpretação

Orientador: Prof. Dr. João Carlos Machado

Porto Alegre

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

CIP - Catalogação na Publicação

Guimarães Habib, Ian
CORPO-CATÁSTROFE: da transformação ao corpo
sacrificial / Ian Guimarães Habib. -- 2018.
130 f.
Orientador: João Carlos Machado.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Teatro: Interpretação Teatral,
Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Dança-Teatro. 2. Butoh. 3. Performance. 4.
Gênero. 5. Transformação Corporal. I. Carlos Machado,
João, orient. II. Título.

Ian Guimarães Habib

**CORPO-CATÁSTROFE:
da transformação ao corpo sacrificial**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Arte Dramática - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Celina Nunes Alcântara - UFRGS

Dra. Ana Cecília de Carvalho Reckziegel - UFRGS

Dr. João Carlos Machado - UFRGS (orientador)

DEDICATÓRIA

Dedico todo meu trabalho à minha família. Aos que fazem a Dança possível no mundo. A todos os que foram exterminados ou são diariamente violentados por terem sido ou serem quem foram ou são.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família - pai, mãe e irmão - por me amarem e apoiarem nos caminhos mais difíceis. Sem esses laços nada seria possível.

Saulo Almeida, pela direção do espetáculo Sebastian e por ter acolhido o trabalho como seu e estar trilhando ao meu lado todos os seus percursos.

Janaína Freitas, pela (des)orientação nesse trabalho, por ser parte essencial dessa escrita e de outras que virão, e pelo amor.

Guilherme Corgozinho, a pessoa que me mostrou ser a Dança possível.

Todos os professores do Grupo Experimental de Dança, sobretudo Airton Tomazzoni, que tornaram meu sonho possível.

Chico Machado, por me trazer inspiração, organização e principalmente a materialidade das ações.

Agradeço às pessoas que tornaram meu estágio de interpretação possível.

Alexandre Brum Correa, pelo primeiro contato cênico com o Ícone pesquisado, e por dividir materiais de pesquisa tão raros.

Leela Alaniz, pelo nível de excelência e cuidado nos olhares, e por me abrir diferentes portas.

Benjamin Abras, por me mostrar a multiplicidade das corporeidades pesquisadas e contribuir com minha preparação corporal.

Raísa Campos, minha mais antiga companheira de danças, cantos e choros.

João Gabriel Queiroz e Filipe Rossato, por me fazerem visível em todos os sentidos.

André Vaillant, pelo melhor amigo e texto.

Miriam Solka, pela espiritualidade a acolhimento.

Ícaro Epifânio, por ajudar a materializar a concepção de cenário.

Emily Chagas, pelas danças sempre energéticas.

Luciana Éboli, por parte da pesquisa.

Lígia Meyer, por auxílio inicial da produção.

Todos os participantes da *Queermesse de São Sebastião*.

Todos os apoiadores da Vakinhaonline para circulação do espetáculo.

Toda a organização e curadoria do 1º Festival nacional de Teatro Universitário da UFRN.

Por fim, agradeço à Nataly Taccola e Naiana Wink, companheiras de toda uma vida, que me colocaram sempre de volta na floresta mais escura, a da Dança.

*Este corpo é como a correnteza.
A correnteza é inconstante
e se escoa sem parar.*

Sutra Sagrada de Masaharu Taniguchi

RESUMO

O presente trabalho destina-se a examinar a construção do *Espetáculo Sebastian* e os procedimentos de pesquisa e criação de obras envolvidos no *Projeto Sebastian*, descrevendo seus processos de criação, com foco em suas configurações no trabalho corporal do ator-dançarino. Este espetáculo de dança-teatro se constitui de experiências consubstanciadas na criação de um corpo transformacional sacrificial, a partir dos temas da identidade de gênero, do sagrado, do erotismo e de questões sobre a devastação corporal e a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. São pesquisados aspectos que tangenciam, a partir de São Sebastião, o corpo do ator-dançarino. Através da transformação corporal, surge um corpo imanente, errante, múltiplo e poroso, em cujos processos movimentos se dissolvem constantemente, transitando entre a emergência física do acesso de espaços de movimento limítrofes e o devaneio do trabalho imagético e energético.

Palavras-chave: Butoh. Performance. Gênero. Transgênero. Transformação Corporal.

ABSTRACT

The present work aims to examine the construction of the *Sebastian Play* and the procedures of research and creation of works in *Sebastian Project*, describing its creation process and its configurations in the physical work of the actor-dancer. This dance-theater play consists of experiences embodied in the creation of a transformational sacrificial body, from the emergence of themes like gender identity, eroticism, sacred, and questions about the body devastation and the fluidity of the processes of subjectivation of identity. We search for aspects that touch on the body of the actor-dancer from San Sebastian. Through body transformation, an immanent, errant, multiple and porous body emerges, in whose processes movements are constantly dissolving, transiting between the physical emergence of boundary spaces of movement and the reverie of imagery and energetic work.

Keywords: Butoh. Performance. Gender. Transgender. Body Transformation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena 2.....	26
Figura 2 – Basilica of Sant'Apollinare Nuovo, <i>Saint Sebastian</i> , 527-565. Mosaico. Ravenna, Italy. Fotografia Lawrence OP.....	34
Figura 3 – Benozzo di Lese di Sandro Alessio, <i>Martyrdom of St Sebastian</i> , 1465. Têmpera em painel, 525 x 378 cm. Collegiate Church of San Gimignano.....	35
Figura 4 – Benozzo di Lese di Sandro Alessio, <i>St Sebastian Intercessor</i> , 1464-1465. Fresco, 527 x 248 cm. Sant'Agostino Church, San Gimignano.....	36
Figura 5 – Eugène Delacroix, <i>Apollo Slays Python</i> , 1850-1851. Óleo em tela, 800 x 750 cm. Louvre Museum.....	37
Figura 6 – Autor desconhecido, <i>Representação do Corn King em Ritual</i> , 1996. Wiscosin.....	38
Figura 7 – Nicolas Régnier, <i>Saint Sébastien soigné par Irène et sa servante</i> , cerca de 1625.....	39
Figura 8 – Leonardo di ser Piero da Vinci, <i>San Sebastiano</i> , 1482-1485. Desenho, 19.3 x 13 cm.....	40
Figura 9 – Jusepe de Ribera, <i>San Sebastián</i> , 1652. Óleo sobre tela, 173.5 x 226 cm. MuMa.....	40
Figura 10 – Andrea Mantegna, <i>San Sebastiano</i> , cerca de 1480. Pintura em tela, 255 x 140 cm. Louvre Museum.....	41
Figura 11 – Guido Reni, <i>San Sebastiano</i> , 1615. Óleo em tela, 1.290 x 980 mm. Capitoline Museums.....	42
Figura 12 – El Greco, <i>El Martirio de San Sebastián</i> , 1577-1578. Óleo em tela, 191 x 152 cm. Palencia Cathedral.....	42
Figura 13 – Pietro Perugino, <i>San Sebastiano</i> , cerca de 1495. Pintura, 53.8 x 39.5 cm. Hermitage Museum.....	43
Figura 14 – Giovanni Antonio Bazzi, <i>San Sebastiano</i> , cerca de 1525. Óleo em tela, 206 x 154 cm. Palazzo Pitti.....	44
Figura 15 – Frederico Garcia Lorca, <i>San Sebastián</i> , 1927. Tinta indiana em pedaço de papel sulcado cortado de folha maior, 155 x 125 mm. Coleção Privada, Madrid.....	45
Figura 16 – Salvador Dalí, <i>St Sebastian</i> , 19.....	45
Figura 17 – Pierre et Gilles, <i>Sebastiane</i>	46

Figura 18 – Sofia Pulgatti, <i>São Sebastião</i> , 201.....	47
Figura 19 – Léon Bakst, <i>Costume for dancer Ida Rubinstein (1885-1960)</i> , 1911. 44.5 x 27.5. MAGMA.....	48
Figura 20 – Sebastian Habib, <i>Sebastian</i> , 2017. Fotografia Digital. João G Queiroz.....	49
Figura 21 – Cena 4.....	50
Figura 22 – Cena 1.....	53
Figura 23 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, <i>Barakei</i> , 1963.....	57
Figura 24 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, <i>Barakei</i> , 1963.....	58
Figura 25 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, <i>Barakei</i> , 1963.....	58
Figura 26 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, <i>Barakei</i> , 1963.....	59
Figura 27 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, <i>Barakei</i> , 1963.....	59
Figura 28 – Kishin Shinoyama e Yukio Mishima, <i>St. Sebastian</i> , [196-?].	60
Figura 29 – Tamotso Yato e Yukio Mishima, <i>St. Sebastian</i> , [19--?].	60
Figura 30 – Projeções da Cena 9.....	61
Figura 31 – Cena 6.....	62
Figura 32 – Cena 1.....	69
Figura 33 – Projeções da Cena 4.....	70
Figura 34 – Cena 6.....	77
Figura 35 – Cena 6.....	78
Figura 36 – Cena 12.....	79
Figura 37 – Cena 4.....	94
Figura 38 – Projeções da Cena 16.....	96

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	CAPÍTULO I - TRANSFORMAR-SE EM IMAGEM.....	14
3	CAPÍTULO II - CORPO MORTO.....	26
4	CAPÍTULO III - SÃO SEBASTIÃO.....	32
5	CAPÍTULO IV	-
	MISHIMA.....	Error! Bookmark not defined.
6	CAPÍTULO V - TRANSFORMAÇÃO CORPORAL.....	61
7	CAPÍTULO VI - O PÁSSARO DA MORTE.....	68
8	CAPÍTULO VII - SÃO SEBASTIÃO DE DECROUX.....	77
9	CAPÍTULO VIII - CORPO-CATÁSTROFE.....	85
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
	REFERÊNCIAS.....	97
	APÊNDICE A - Projeto Sebastian.....	104
	APÊNDICE B - Roteiro do Espetáculo <i>Sebastian</i>.....	109
	APÊNDICE C - Material Gráfico e Outras Imagens do Espetáculo <i>Sebastian</i>	112
	APÊNDICE D - Auto de São Sebastião para Projeto Sebastian.....	125

INTRODUÇÃO

O presente trabalho destina-se a examinar a construção do *Espetáculo Sebastian*¹ e os procedimentos de pesquisa e criação de obras envolvidos no *Projeto Sebastian*, descrevendo seus processos de criação, com foco em suas configurações no trabalho corporal do ator-dançarino. Este espetáculo de dança-teatro foi apresentado em 2017 como trabalho da disciplina Estágio de Atuação, e se constitui de experiências consubstanciadas nos temas da identidade de gênero, do sacrifício, do erotismo, do inconsciente, do sagrado, e de questões sobre a devastação corporal e a fluidez dos processos de subjetivação da identidade.

Persegue-se o corpo do mártir e santo cristão São Sebastião e de algumas de suas correspondências mitológicas, bem como suas transformações históricas e culturais. O processo de pesquisa é de natureza performática e autobiográfica, já que tem a perspectiva de aprofundar e sedimentar elementos vivenciados e pesquisados por mim desde o meu nascimento, 20 de janeiro, data de comemoração e celebração brasileira do sacrifício do mártir. Dessa forma, são pesquisados aspectos que me tangenciam, atravessando o santo.

A importância do ícone na construção da tradição cultural nacional é inegável, reconhecendo-se sua eleição como padroeiro em mais de 265 cidades do país e sua celebração em festejos e rituais por todo o Brasil. Em geral, o mito é também um dos grandes temas da arte, e ao longo dos séculos, São Sebastião tornou-se uma imagem central da identidade homossexual.

O presente trabalho visa analisar todo processo de concepção do espetáculo, porém estabelece como foco as estratégias de criação corporais do ator-dançarino, principalmente as que tangem a transformação corporal e a produção das mudanças de estados corporais a ela relacionadas. O processo de criação deu-se em 2 etapas, minha pesquisa pessoal como ator-

¹ O espetáculo foi criado e apresentado em Dezembro de 2017 como resultado final da disciplina Estágio de Atuação no Bacharelado em Interpretação do curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O *Espetáculo Sebastian* foi também parte da pesquisa de Iniciação Científica de Saulo Almeida na mesma Universidade e no mesmo Departamento. As partes mais importantes do *Projeto Sebastian* estão no APÊNDICE A deste mesmo Trabalho de Conclusão de Curso, e envolvem criação de vídeo-performances, de festas performáticas, do *Espetáculo Sebastian*, dentre outras que passem por minha relação com São Sebastião. No APÊNDICE B está o roteiro numerado de cenas, citado várias vezes ao longo deste trabalho. No APÊNDICE C estão os materiais gráficos do espetáculo, criados por mim em conjunto com Naiana Wink, e os materiais gráficos - criados por Sofia Pulgatti - e fotografias da Queermesse de São Sebastião. No APÊNDICE D está um texto dramaturgico criado especialmente para o *Projeto Sebastian* por André Vaillant, em conjunto comigo.

dançarino no *Projeto Sebastian*, que envolveu a produção de algumas pesquisas e obras, e a criação do *Espetáculo Sebastian*. Optei por dividir o processo em etapas apenas por uma questão relativa à organização de conteúdos, já que muitos dos materiais produzidos no projeto não foram utilizados no espetáculo, por extrapolarem o escopo do mesmo. Esses materiais serão abordados aqui igualmente, sendo parte essencial da minha construção corporal. Contudo, é importante salientar que as duas etapas são intrinsecamente interligadas, e são, muitas vezes, sobrepostas. O *Projeto Sebastian* foi composto de 4 etapas: Primeira: Aulas de Mímica Corporal Dramática com Alexandre Brum Correa no DAD - UFRGS, com objetivo de aprender a sequência de movimentos que compõem a Figura de São Sebastião de Etienne Decroux em Porto Alegre – RS; Segunda: Criação e preparação corporal para cena com Guilherme Augusto no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino em Belo Horizonte – MG; Terceira: Preparação corporal e criação com Benjamin Abras, através de aulas de Dança dos Orixás, Capoeira e Dança Afro-Brasileira, em Belo Horizonte – MG; Quarta: Criação de áudio-poemas e trilha sonora original com Raísa Campos, Michele Degan e Gilmar Iria em Belo Horizonte - MG. A escolha dessas experiências tão diversificadas foi feita a partir de necessidades surgidas em meus estudos sobre São Sebastião, a partir de interesses diversos pelas práticas dos profissionais participantes e a partir de meu interesse por hibridações de linguagens artísticas. Já o *Espetáculo Sebastian* envolveu a criação de uma peça junto do diretor Saulo Almeida², com sua pesquisa na Cena Mitopoética³, do orientador Dr. João Carlos Machado⁴ e da co-orientadora Dr. Leela Alaniz⁵, em Porto Alegre - RS.

² Mestrando em Artes Cênicas (Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral) pela Universidade de São Paulo com o projeto "A experiência numinosa nas práticas formativas do ator", sob a orientação da Profª. Drª. Alice Kiyomi Yagyū, é graduado em Teatro (Bacharelado em Interpretação Teatral) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atuou como bolsista de iniciação científica no projeto "Percurso do drama brasileiro: narrativas, mitos e performances teatrais, de folguedos e reisados, na formação da dramaturgia" orientado pela Profª. Drª. Luciana Morteo Éboli, no qual estudou ao longo de três anos as relações entre mitologia, psique e a práxis cênica.

³ Disponível em

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/191960/Poster_60010.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

Acesso em: 10 jan 2019.

⁴ Nome artístico: Chico Machado. Doutor em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS (2012) e professor adjunto no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui graduação em Bacharelado em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992), graduação em Bacharelado em Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1990), Especialização em Teoria do Teatro Contemporâneo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Foi professor assistente da Fundação Municipal de Artes de Montenegro (2002-2008), e professor assistente do Curso de Bacharelado em artes visuais do Centro de Artes da UFPEL (2009-2014). É pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Objeto, Performance e Vídeo, atuando principalmente nos seguintes temas: objeto, performance, vídeo e elementos visuais da encenação.

⁵ Pós-doutorado PPGAC/UFRGS/CAPES (2016-2018) com pesquisa na "O Potencial Dramático do Corpo do Ator"; Professora de "Movimento para Atuação e Performance" no ITI, Intercultural Theatre Institute, Singapura (2012-2014); Doutorado Universidade Sorbonne Nouvelle Paris III (2014); Mestrado Universidade Sorbonne

CAPÍTULO I - TRANSFORMAR-SE EM IMAGEM

Aproximo-me cada vez mais da costa rude e pouco convidativa de uma grande ilha, portando na mão direita uma pequena lâmpada acesa, que apesar de frágil comparada à minha própria sombra, era uma luz, minha única luz. Areia, cobre, pele. Atravesso cautelosamente um istmo descoberto pela maré-baixa. Meus olhos dedicam-se ora a folhas dispersadas pelo vento, ora a rochas cobertas por musgo. Pequenos fragmentos de objetos que nas ondas foram perdidos. E vagueio por horas à beira-mar. Uma onda me toma. Meu corpo é movido tão só pelo tão belo corpo do mundo.

Deito-me na areia, deito-me no quarto, deito-me na sala⁶ de ensaio⁷ de costas quase completamente imóvel, braços ao longo do corpo. Sinto o peso do meu corpo sendo puxado pelo centro da terra, e tomo consciência do tamanho e forma de cada membro e de como está depositado no solo. Pouco a pouco meu cansaço se esvai, pensamentos tomam outra dinâmica e coloco um dedo indicador na frente da boca. O dedo é agora uma pequena vela acesa e expiro para apagá-la. Afasto o dedo indicador da boca e expiro novamente. Afastando-se cada vez mais, soprando e assim por diante. Novamente com os braços ao longo do corpo, inspiro profundamente enquanto expando meu peito e expiro.

Recolho do chão um saco plástico fechado com água dentro e o deposito sobre meu processo xifóide do esterno. Permaneço por alguns instantes inalando e exalando com profundidade. Percebo como a água do saco é movida continuamente pelo meu corpo, multidirecional e fluida. Faço o mesmo dobrando a parte superior do corpo sobre os joelhos com as costas curvadas. Inalo, fecho a boca e produzo um zumbido grave e pouco intenso,

Nouvelle Paris III (2006); Maitrise Universidade Paris VIII; Diretora Artística da Companhia francesa Pas de Dieux, Paris (2004-Presente); Pesquisadora, Assistente de Thomas Leabhart, Mimo Corpóreo, Pomona College, Califórnia e Paris (1998-2002); Especialização em Antropologia Teatral pela RESAD, Espanha (1996-1997). Fundadora e Diretora da Casa de Artes Baka, Centro Cultural, Porto Alegre (1994-1996); Atriz Pesquisadora do UTA, Usina do Trabalho do Ator, Porto Alegre (1992-1993); Graduada em Teatro pela CAL, Casa de Artes de Laranjeiras, Rio de Janeiro (1989); Licenciatura em Educação Física, UFRGS, Porto Alegre (1982). Autora do livro "Le Corps qui pense, l'esprit qui danse, l'acteur dans sa quête de l'unité perdue", (O Corpo que Pensa, a Mente que Dança, o Ator na sua Busca da Unidade Perdida), ed. (2018), França. Áreas de especialização: Formação do ator, Direção de ator; Linhagem Orgânica de Grotowski, Mimo Corpóreo de Étienne Decroux, Encenação, Preparação Corporal e Vocal de atores (Centros Vibratórios, Técnica de Alexander, Acrobacia, Relação corpo/emoção/mente, Presença Cênica).

⁶ A sala fica no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino (CEC), grupo de pesquisa localizado em Belo Horizonte - MG. Desde 2010 desenvolvem-se lá pesquisas em Dança-Teatro e Teatro Físico, junto dos artistas Guilherme Corgozinho, Raísa Campos, Elba Rocha e Arethusa Iemini, com a consultoria de Carla Normagna, atual professora do curso de Dança da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<https://labdramaturgiacorporo.wixsite.com/laboratorio/historico>>. Acesso em: 01 junho 2018.

⁷ Comecei o processo de ensaio do *Espectáculo Sebastian* em Agosto de 2016. A presente descrição mescla dois processos de ensaio, o primeiro junto de Saulo Almeida na criação do *Espectáculo Sebastian*, e o segundo um processo de ensaio individual ocorrido no CEC.

mantendo constante o som e produzindo vibração que libera meus músculos. Retorno à posição inicial e agora respiro envolvendo o saco com meus braços e pernas ao mesmo tempo, como que embrulhando um objeto muito importante. Desempacoto o saco vagarosamente e o troco de lugar. Coloco sobre rostos, pernas, abdômem, pés. Deito-me ao lado dele, empacotando-o novamente com meus membros. Coloco o saco ao lado, lembrando-me da respiração sutil de Minako Seki⁸ ao mostrar-me pessoalmente seu modo de fazer.

Mantendo o mesmo som e estado do corpo, balanço-me devagar. Meu corpo torna-se o próprio saco cheio de água e visualizo meus ossos, músculos e vísceras flutuando nesta grande bolsa⁹. Quando balanço, a água se move da direita para a esquerda, de cima para baixo, dando origem a padrões de ondas.

Um pequeno deslocamento faz com que uma corrente se espalhe ressoando em direção à periferia do corpo, e um impulso ressoa de volta de algum lugar distante do corpo - a pele age como uma barreira porosa entre esses dois impulsos. De pé, começo um enrolamento partindo de uma flexão da cabeça e cervical atingindo até a última vértebra possível da coluna. As pernas estão ligeiramente flexionadas como apoio por baixo. É importante manter a sensação de espaço nas articulações para que as correntes possam mover todo o corpo. De início, o impulso é muito simples, movendo-se apenas da esquerda para a direita. Mesmo uma pequena mudança de direção pode criar toda uma sensação de balanço e fluidez. São emitidos impulsos de várias regiões centralizadoras - os centros corporais são móveis e se modificam da cintura pélvica e escapular para cada outra parte do corpo -, que podem ser imaginadas como bacias de água em repouso. As reverberações desses impulsos são como as reverberações da água na bacia após receber pequenas pedrinhas: provocam ondulações que se espalham para o resto do corpo.

As regiões ao redor do corpo também se tornam água. Há água debaixo dos pés, entre as pernas, sob os braços. Os impulsos são multidirecionais e não há pontos de parada, já que outro impulso está sempre vindo de algum lugar e indo para algum lugar. As correntes de ondulações começam a desenvolver figuras cíclicas similares ao desenho do 8 (oito) no espaço. A figura 8 é a fonte de muitos movimentos. Nas extremidades da figura 8 há um

⁸ Nascida em Nagasaki após a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e atualmente morando em Berlim, Seki é artista da segunda geração da dança Butoh e tem feito trabalho colaborativo de performance experimental. Em 1987, ela co-fundou "Danse Theatre Grotesque" com Yumiko Yoshioko e Kim Itoh e desde 1996 ela tem se concentrado em trabalhos solo e projetos colaborativos, como diretora ou coreógrafa. Particpei de uma residência que a artista ministrou em Porto Alegre, no ano de 2013.

⁹ Este conceito de corpo de Seki se deve ao Método de Ginástica Noguchi. Desenvolvido por Noguchi Michizo na década de 1960 é baseado, conforme Konuma (2005) no "conceito único do corpo humano como uma massa de fluidos dentro uma bolsa viva de pele dentro da qual a estrutura óssea e os órgãos estão suspensos.".

momento de suspensão que não está simplesmente fixo no espaço, ou flutuando em câmera lenta, mas contém possibilidades de movimento. Nesse ponto, o corpo é comprimido e expandido ao mesmo tempo. Desta forma, podemos trabalhar inúmeros fluxos de movimento. O estudo das ondas dá origem a ondulações, rolamentos e a inúmeros outros *princípios de movimento*.

Chamo de *princípios*, já que estão mais próximos de perguntas e proposições do que de estruturas fixadas e fechadas, e já que a dança não necessariamente precisa de uma estrutura. Liao (2006) relata que uma das formas de detalhar e organizar a coreografia na dança, para Ohno e Hijikata, é nomear/escolher imagens em um papel e desenhar linhas entre esses nomes, criando não uma narrativa linear de uma história em desenvolvimento, mas um cenário multidimensional que pode ser visto através de diferentes perspectivas para produzir a transformação corporal.

Esses *princípios*, ou seja, todo conjunto de proposições e perguntas de movimentação criados para o *Projeto Sebastian*, são criados por mim a partir do trabalho imagético, ou seja, da busca por “tornar-se uma imagem”¹⁰ na criação de uma dança-ritual de sacrifício. Para tal, valho-me de Liao, que data em 1970, a ênfase na existência corpórea do corpo no Butoh, quando Hijikata e Ashikawa organizaram um grupo de dançarinos para manifestar "Hangi Daitokan", que significa literalmente "a grande experiência da dança como um ritual de sacrifício com a cremação do corpo" (2006, p. 59). Esta afirmação, segundo autor, indica que na filosofia da dança de Hijikata o corpo tem que deixar de ser ele mesmo, isto é, não sendo mais o corpo dos dançarinos, para que outros tipos de imagens do mundo possam usar o corpo para se apresentar através das técnicas corporais de encontrar e transformar. Em tal caso, a dança é compreendida como um "ritual de sacrifício" baseado na transformação do corpo, e que se inicia com "cremar-se". Ainda para Liao (idem), essa metáfora se desenvolveu na noção do *corpo vazio*, que se tornou o conceito central da dança Butoh.

Waguri (*apud* LIAO, 2006, p. 66) afirma que Hijikata adotou o termo *nikutai* para descrever o corpo dançante, mas eventualmente usou a noção de *karada* explicando que apenas quando o corpo está vazio/cremado, a natureza pode passar por ele e ser apresentada.

¹⁰ Esse objetivo é uma das propostas da dança Butoh que persigo em todo o meu trabalho. Envolve técnicas corporais de manipulação do espaço, manipulação do tempo, trabalho sobre a existência corporal e trabalho de transformação. Todas elas serão posteriormente descritas, e envolvem a ideia de seguir uma jornada corporal através de imagens, permitindo que o corpo seja a própria imagem desejada e que essa imagem dance. O roteiro numerado de cenas, no APÊNDICE B deste trabalho, engloba todo o material poético textual utilizado no *Espectáculo Sebastian* e escrito por mim. O texto cita, uma a uma, imagens. São essas imagens - e ainda outras já corporificadas, presentes em meu corpo-espaço - que incorporo.

O *corpo vazio*, ou seja, o corpo que deixou de ser como era, irá “encontrar-se e fundir-se” com o ambiente e com todo o espaço performático. Assim são explicados os termos:

O termo *corpo vazio* tem sido usado para descrever uma atitude particular em relação ao corpo dançante. Durante o desenvolvimento da dança Butoh, a noção do corpo vazio foi explicada a partir de diferentes perspectivas e considerada a partir do uso de uma variedade de termos. Dois termos que foram utilizados no final dos anos 1950 são *nikutai* e *karada*. A palavra *nikutai* começou a ser usada durante o período Meiji para significar um corpo que é recheado e embalado firmemente. *Karada* foi usado após a Segunda Guerra Mundial para significar um corpo que está vazio. O termo *kara* implica "vazio" e *da* implica "em pé". (LIAO, 2016, p. 59 e 60, grifos nossos, tradução minha).

Min Tanaka¹¹ articula da mesma forma a relação entre o corpo e o espaço: "Eu não danço no espaço, mas eu sou o espaço" (*apud* VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p. 158). Nesse processo de pesquisa e criação, eu fui água, pássaro, insetos, olhos, feto, dentre muitas outras imagens que dancei. Kazuo Ohno (1994) reforça a metamorfose ao descrever seu processo de tirar sua vestimenta e a colocar no chão, sentindo sua carne e pele se desprenderem do corpo, aos poucos o envolvendo no cosmos. No entanto, a transformação não é trivial. Ohno argumenta: “Se você deseja dançar uma flor, você pode imitá-la e será a flor de todos, banal e desinteressante; se você colocar a beleza dessa flor e as emoções que são evocadas por ela em seu corpo morto, então a flor que você criar será verdadeira e única e o público será movido.” (*apud* VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p. 23).

No processo de criação imagético Waguri (*apud* LIAO, 2006, p. 100) notou que nas conduções verbais de Hijikata estavam presentes verbos que se relacionam com características cruciais das imagens, em verbos de criação como arder, tremer, afundar, sobrepor, etc. Portanto, segundo o autor, há um contexto a ser percebido-incorporado por redes de ações dançadas, sendo os verbos e adjetivos relacionados a texturas próprias de imagens auxiliares desse processo.

Fraleigh (1999) também explicita o papel das instruções verbais na dança das imagens. Ashikawa descreve as qualidades, ações e texturas próprias de uma determinada

¹¹ Min Tanaka explica a forma de arte que ele chamou de *Body Weather* (Corpo Clima) como a criação de um corpo que mede a paisagem, o corpo em relação ao clima, o corpo em relação de amor-morte ao dia. Tanaka criou sua versão da dança japonesa Butoh, refletida em seu novo método, destinado a conectar profundamente os dançarinos ao espaço e à paisagem ao redor deles. *Body Weather*, segundo ele, descreve os ciclos de nascimento, morte e renovação, mas tem como centro as conexões dos corpos dos dançarinos com os espaços que habitam. Cada corpo, assim, é concebido como constante transformação, como o clima, em um relacionamento complexo com o ambiente. A chácara chamada *Body Weather Farm* é uma forma única de viver, trabalhar e criar em grupo. Disponível em: <<http://bodyweather.blogspot.com>>. Acesso em: 03 junho 2018.

caminhada: “A fumaça está saindo de todas as suas articulações. Há um grande prato de água em sua cabeça e lâminas de barbear sob seus pés” (FRALEIGH, 1999, p. 144).

Utilizando essa abordagem do trabalho imagético, e continuando meu o trabalho com ondas, começo uma improvisação de transformação corporal de múltiplos estados guiada por imagens com temática da água. Comecei a estudar os estados corporais a partir das perspectivas do Butoh no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino. Tive contato também com as perspectivas diversas de Minako Seki, Viliam Dočolomanský¹², Márcio Canabarro¹³, Ana Medeiros¹⁴, Hiroshi Nishiyama¹⁵, dentre outros. Criei, após esses atravessamentos, minhas próprias perspectivas. Começo no plano baixo, depois médio e alto. Modificando as bases dos pés, as ondas viajam através das pernas, pélvis e coluna vertebral, rebentando pela cabeça. Desloco as orientações dos padrões de ondulação, para que as ondas viajem em espirais e diagonais pelo corpo, entrando e saindo do chão e em todas as direções. Depois experimento em cada parte do corpo individualmente. Conecto-me às vibrações e ressonâncias dessa qualidade de movimento.

¹² Viliam Dočolomanský nasceu na Eslováquia. Depois de se formar, ele foi diretor convidado em diversos teatros da República Tcheca e da Eslováquia. Em determinado momento, ele rejeita uma série de comissões e parte para a Andaluzia com dois jovens atores. Assim nasceu o primeiro projeto independente que mais tarde, em 2002, serviria de base ao estúdio de teatro internacional Farm in the Cave. A companhia ganhou reputação como um moderno laboratório para artistas que trabalham na fronteira de gêneros - o teatro físico do dança e o teatro musical. Viliam liderou vários projetos internacionais (Coréia, Eslováquia, Brasil). Ele regularmente ministra workshops e palestras (Tisch School em Nova York, Congresso Ecum Brasil, etc.). Disponível em: <<http://www.czechdance.info/czech-dance-in-action/czech-dance-in-action-2014/farm-in-the-cave-viliam-docolomansky-whistlebl/>>. Acesso em: 03 junho 2018. Em 2008, tive contato com ele no Ecum, no workshop Expression As A Transmission Of Human Experience (Expressão como Transmissão da Experiência Humana).

¹³ Márcio Kerber Canabarro formou-se em 2006 na UNIJUI (RS, Brasil), com especialização em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda. Em 2007 fez parte da primeira geração do Grupo de Dança Experimental da cidade de Porto Alegre (RS, Brasil). Em setembro de 2008, ele se mudou para a Europa para acompanhar o Programa de Graduação Artística da SEAD em Salzburgo, que terminou em 2011. Desde então, ele dança com a empresa de Adrienn Hód, a HODWORKS, com sede em Budapeste (Hungria). Canabarro também colaborou com Matej Kejzar, Martin Kilvady, Maya M. Carroll, Diego Gil e Keith Hennessy. A partir de 2012, ele se juntou à Meg Stuart / Damaged Goods para ‘Violet’. No outono de 2014, trabalhou com Peter Pleyer no projeto VISIBLE UNDERCURRENT, que estuda o legado e as correntes da dança contemporânea na Europa. Disponível em: <<http://www.dance-tech.net/profile/MarcioCanabarro>>. Acesso em: 03 junho 2018. Participei do curso Dança com Recheio - Três Estudos de Abordagem e Movimento para improvisação em Performance, que Márcio Canabarro ofereceu em Porto Alegre - RS.

¹⁴ Ana Medeiros é bailarina, professora e coreógrafa de dança contemporânea com formação em dança moderna na Martha Graham School of Contemporary Dance. Viveu por 23 em Nova York onde dançou com Mila Parish and Dancers, Jean Erdman Theater of Dance, Aria Edry, Sandra Kauffman, Isadora's Dance Legacy e Mary Miller Dance Company. Em 1992 começa a coreografar e apresentar seus trabalhos em espaços como P.S.122, Merce Cunningham Studio, 92 Street Y, Judson Church, e na França, Holanda e Brasil. No final de 2012, retorna a Porto Alegre e atualmente ministra o curso Princípios de Butoh na Casa Cultural Tony Petzhold. Em Julho de 2014, participa do ImpulsTanz, festival internacional de dança em Viena, onde estudou composição coreográfica com Mathilde Monnier e Butoh com Ko Murobushi, além de aprofundar seus estudos em improvisação com Andrew Harwood e no método Feldenkrais. Em janeiro de 2015, inicia seu projeto de pesquisa e estudo do Butoh com Yoshito Ohno no Kazuo Ohno Dance Studio em Yokohama, Japão. Hoje o seu trabalho é voltado à prática desta vertente. Disponível em: <http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/p/biografia_4.html>. Acesso em: 03 junho 2018. Participei de suas aulas regulares em 2018.

¹⁵ Há mais de 20 anos dançando com Kazuo Ohno e Yoshito Ohno, o bailarino japonês Hiroshi Nishiyama veio a Porto Alegre em 2018. Participei de suas aulas regulares em 2018.

Veza ou outra, meu corpo líquido torna-se extremamente frio, fica espesso e congela lentamente.

*Um bloco de gelo avançando até a praia*¹⁶.

O congelamento é um dos tipos de estados imóveis - alguns têm energia potencial e outros não. Os que possuem energia potencial são estados que evidenciam a energia já existente na preparação para uma ação. Seria por exemplo o movimento de um corpo que é liberado ao perder seu apoio em uma parede que repentinamente desmorona. A energia potencial encontra-se também no “preparar-se”¹⁷ para executar uma ação. Ou em pausas repentinas ao longo da duração de um movimento com início, meio e fim. A qualidade¹⁸ desse tipo de congelamento depende da velocidade com que o corpo está apto para atingir o ponto ápice da imobilidade, e da rapidez de transitar de acontecimentos de imobilidade para mobilidade – e da frequência dessas ocorrências. Os que não têm energia potencial são geralmente os estados de morte, que serão descritos posteriormente.

Os estados de imobilidade¹⁹ também podem ser voluntários - por exemplo rendição, aceitação, relaxamento completo, prostração em colapso - ou involuntários, como os

¹⁶ Trecho do material poético textual utilizado no *Espetáculo Sebastian*, presente no roteiro numerado de cenas do APÊNDICE B deste trabalho. Essa frase indica exemplo de momento do espetáculo em que trabalhei, junto de Saulo Almeida, as qualidades de movimento imagéticas descritas nesse e nos próximos dois parágrafos.

¹⁷ A expressão “preparar-se” comunica-se com o conceito de *otkaz* (“recusa”), essencial da Biomecânica de Meyerhold. Segundo Maria Thais Lima Santos (2002), o conceito é definido tanto como um elemento de fragmentação da linha principal da ação (separação do movimento precedente e preparação do movimento seguinte), quanto como um movimento em sentido inverso, opondo-se à direção do movimento de conjunto (reco antes de avançar, flexão antes de se levantar). O *otkaz* permitiria controlar o movimento e reforçar a atenção do público, funcionando como introdução ou espécie de impulso preliminar. Esse estado de congelamento está presente na introdução da Cena 8, por exemplo.

¹⁸ Qualidade, no sentido em que a utilizo em minha criação, é a linguagem física que indica aspectos do movimento de um dançarino, como maneiras de se relacionar com o espaço, sentimentos, sensações, percepções, texturas, pensamentos, desejos, dentre muitos outros. Cada palavra da descrição de uma qualidade pode implicar um certo movimento, condicionar uma série de unidades de movimento e uma referência de desenho-pintura-objeto a uma imagem de dança. Essas palavras poéticas, são meio para expandir e detalhar uma imagem física. Nesse sentido, tomo o *Butoh-fu*, que é a notação da qualidade de movimento na dança Butoh. Foi inventado por Tatsumi Hijikata, que também era poeta. O *Butoh-fu* cria cenários de movimento poéticos, descrições de qualidades corporais do processo de metamorfose. Yukio Waguri (2017) intitula *Ear Walk* (Orelha Caminhante) um exemplo de *Butoh-fu*: “Uma orelha grande está no chão aos pés. Caminhe ao longo das linhas dessa orelha. Passando curvas e encostas, entre na profundidade da orelha. De repente, um olho cresce na ponta do dedo indicador. O nariz também se tornou um ouvido. Ande preguiçosamente pelas paredes da orelha. Lesmas estão rastejando nas costas. O ouvido traça as linhas de seu próprio eu. Curvas estranhas. A voz dos fornecedores é ouvida de longe. Essas foram as últimas vozes ouvidas. A pessoa é movida pelo ouvido na ponta do nariz, pelo olho sob o queixo e pela orelha entre as pernas. As mãos vagam pelo labirinto de mãos sem rumo e infinitamente. Entra no palácio do rei Salomão.”. Disponível em: <<https://vimeo.com/229074648>>. Acesso em: 01 junho 2018.

¹⁹ Imobilidade está presente, por exemplo, na Cena 1 do espetáculo, entre um rolamento e outro, e sempre após as quedas ocorridas na Cena 15 e Cena 16.

mecanismo de defesa - por exemplo despersonalização, verificação, resposta ao congelamento:

(...) uma chita avança em direção a sua vítima, e a perseguição é em escaldantes sessenta ou setenta milhas por hora. No momento do contato (ou pouco antes), a jovem impala cai no chão, rendendo-se à sua morte iminente. No entanto, pode estar ilesa. O animal de pedra não está fingindo estar morto. Instintivamente entrou em um estado alterado de consciência compartilhado por todos os mamíferos quando a morte parece iminente. (LEVINE, 1997, p. 16, tradução minha).

Segundo Levine (1997), a impala (e os humanos) entram em um estado no qual nenhuma dor é experienciada. O estado de imobilidade, segundo o autor, é muito próximo da morte. Na explicação dada pelo autor, o que está ocorrendo agora no corpo da impala é uma turbulência de oposições semelhante ao que ocorre em um carro ao se pisar no acelerador (motor/sistema nervoso) e no freio (imobilidade) simultaneamente (idem). Essa energia residual não desaparece simplesmente, e provoca vibrações, contrações e tremores, além de um estado de hipervigilância em que o máximo de cheiros e sons são experienciados. Os pequenos tremores do tecido muscular, de acordo com Levine (idem) são maneiras do organismo de regular a ativação de estados extremamente diferentes do sistema nervoso. Após os atravessamentos provocados por esses conhecimentos, comecei a dedicar toda minha pesquisa em artes ao estudo dos estados corporais de transformação. A principal hipótese da minha pesquisa em estados corporais, que inicia com esse trabalho, é a de que os estados alterados de consciência são estados de transformação corporal.

Começo a pesquisar esse processo com um leve tremor ou vibração na parte superior da cervical, mais especificamente na Primeira Vértebra Cervical, chamada de Atlas. A vibração se espalha em torno das orelhas e atinge o peito, ombros e, finalmente, o abdômen, cintura pélvica e membros superiores e inferiores. Meu corpo inteiro dá lugar a múltiplas vibrações e a movimentos micrômetros, ou seja, movimentos tão lentos que não podem ser vistos, então parece que você está congelando. Mas você sabe que, como a impala, você está se movendo.

*Serei a transgressão de um levantamento de névoa em um começo de dia no ártico.
A beleza de um frágil ecossistema.²⁰*

²⁰ Trechos do o material poético textual utilizado no *Espetáculo Sebastian*, presente no roteiro numerado de cenas do APÊNDICE B deste trabalho. Essas frases indicam exemplos de momentos do espetáculo em que trabalhei as imagens descritas nesse parágrafos.

O sol queima meu corpo de gelo, que lentamente derrete. Dessa vez os movimentos dos membros superiores são leves e fluidos. Vez ou outra, pequenos pedaços se racham e se misturam a um grande rio, que flui para riacho, movendo-se por sua vez sobre barro e rochas. Passo pela terra extremamente quente de um vulcão e torno-me magma fervente cujas borbulhas colidem umas contra outras, pressionando cada parte e liberando vapor quente. Agora sou a água da chuva. A imersão líquida em que me encontro me leva a Bonnie Bainbridge Cohen (1993), que através do Body-Mind Centering²¹, versa sobre o estado fluido da anatomia interna: “Todos os fluidos são essencialmente um fluido - composto principalmente de água - que altera propriedades e características à medida que passa. Através de diferentes membranas, flui através de diferentes canais e interage com diferentes substâncias.”.

Sou o movimento da natureza. Compreendo a natureza²² a partir de uma noção espinosista. Espinosa (2015) admite a existência de apenas uma substância, que existe pela sua própria necessidade, não sendo determinada a existir por nada. Tudo o que existe é parte desta única substância, e Espinosa atribui a ela o nome de Deus: “Por Deus entendo o ente absolutamente infinito, isto é, a substância que consiste em infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita.” (ESPINOSA, 2015, p. 45). Por conseguinte, segundo o filósofo, Deus é aquilo que existe por si só, e por mais nada é determinado a existir, e tudo aquilo que existe, existe em Deus e é parte essencial de Deus. Deus é tudo e tudo é Deus ao mesmo tempo, donde se tira sua clássica “*Deus Sive Natura*”, isto é “*Deus, ou seja, a Natureza*”.

A natureza do meu corpo revela alguns movimentos sutis que aparecem na criação de imagens: *esculpir, balançar, vibrar, chocar, pulsar, articular...* Ao ser *esculpido*²³, o corpo torna-se matéria argilosa. Começo trabalhando minha estrutura esquelética e muscular. Recordo-me do meu trabalho de manipulação corporal ativa em uma aula do bailarino Gabriel Forestieri²⁴. No trabalho em dupla, cada um se deitava no solo e era manipulado por seu

²¹ Para Bonnie B. Cohen o Body-Mind Centering® (BMC®) é uma abordagem do movimento corporificado e da consciência como uma jornada experiencial no território vivo e mutável do corpo. Disponível em: <http://www.bodymindcentering.com/files/an_intro_to_body-mind_centering.pdf>. Acesso em: 03 junho 2018.

²² Essa palavra está, de forma geral, associada às compreensões da existência de muitos dançarinos de Butoh.

²³ O movimento sutil de *esculpir* aparece por exemplo na Cena 12.

²⁴ Gabriel Forestieri nasceu em Louisiana, foi criado em Detroit e transplantado de São Francisco para Nova York em 2004. É Coreógrafo/Diretor do projetoLIMB. Ele tem a intenção de conectar as comunidades com sua paisagem, recursos e entre si. O ProjectLIMB já se apresentou no Havaí, Pittsburgh, Dallas, Washington D.C., Paris, Roma, São Francisco, Brasil, Tailândia e Nova York. O trabalho do ProjectLIMB foi apresentado em Nova York na DTW, no Tank, no Solar One, no Brooklyn Arts Exchange, no White Wave, no The Puffin Room e no Symphony Space. O ProjectLIMB esteve envolvido em inúmeras residências, incluindo a Solar One Siteworks, a SEEDS na Earthdance, a Outer / Space da DTW e o The Wave Rising Festival. O ProjectLIMB

companheiro. O grau de atividade da pessoa manipulada aumentava progressivamente, de um estado mais passivo - no qual ela se deixava manipular quase que por completo, com o menor controle possível de suas estruturas ósseo-musculares - para um estado mais ativo - no qual a pessoa que manipulava tocava o corpo do outro, que, já ativo, apenas aceitava indicações de toque parcialmente.

O trabalho promoveu compreensão do comportamento mecânico ósseo-articular, da maneira como essas estruturas se comportam como matérias - volume, forma, peso -, da forma com que a particular arquitetura do esqueleto determina suas propriedades biomecânicas, da sua interação com o sistema muscular - o recebimento e sustentação de cargas -, da mudança do comportamento ósseo-muscular relativo à posição do corpo e membros no espaço, dos movimentos ósseo-musculares na respiração, etc. Depois me recordo da minha experiência com a técnica de dança Axis Syllabus²⁵ e de aulas com a bailarina Didi Pedone²⁶, nas quais examinávamos os movimentos por uma perspectiva anatômica utilizando um modelo de esqueleto humano.

Faço um exame progressivo da coluna vertebral de pé, sequencialmente, deixando meus ossos, o mais passivamente possível, caírem com a ação da gravidade. Levanto-me e faço o mesmo, mas agora ativando contrações musculares da superfície posterior do corpo e subindo de volta com o uso muscular concêntrico da mesma. A experiência dos dois revela uma dinâmica muito contrastante de estados corporais. Da primeira vez, os ossos caem pela força da gravidade em estado muito mais passivo, e da segunda vez há o controle das contrações da musculatura.

O processo de *esculpir-se* começa então com um foco maior na estrutura óssea. Por estrutura óssea, no caso desse trabalho, compreende-se também a importância da funcionalidade da musculatura profunda na estabilização dos movimentos extremamente lentos ou das posições de equilíbrio precário. De acordo com Santos e Freitas (2010), a estabilidade é definida como a habilidade para deslocar e manter a integridade da estrutura, e

também recebeu uma bolsa para ir ao Havaí e se apresentar no Teatro Ulua. Disponível em: <<https://www.earthdance.net/programs/faculty/gabriel-forestieri>>. Acesso em: 03 de junho 2018. Tive contato com ele no Brasil, no Festival Sul em Contato 2015.

²⁵ Axis Syllabus (AS) é uma plataforma de pesquisa e treinamento transdisciplinar. O AS nasce de uma iniciativa educativa e emergente que oferece um sistema de referência acessível para a anatomia e a física humanas práticas, que se aplicam ao treinamento, à reabilitação e à arte da dança. Disponível em: <<https://www.nomadiccollege.org/aboutnc>>. Acesso em: 03 junho 2018.

²⁶ Com formação em dança clássica e larga experiência em dança contemporânea, Didi Pedone é professora, coreógrafa e bailarina premiada em Porto Alegre. Instrutora de Pilates há 12 anos, é Graduada em Educação Física e Pós-Graduada em Cinesiologia pela UFRGS. Estuda o Axis Syllabus há 17 anos, e é a primeira brasileira habilitada a lecionar o sistema no Brasil. Disponível em: <<https://www.naescutadocorpo.com/didi-pedone>>. Acesso em: 03 junho 2018.

tem como objetivo proporcionar aos indivíduos força, potência, controle neuromuscular nos movimentos corporais, permitindo aceleração, desaceleração e estabilização dinâmica durante movimentos funcionais. No processo da modelagem, o corpo se move de forma completamente segmentada. Cada pequeno osso é como um pequeno pedaço de argila, uma linha de força que pode ser manipulada detalhadamente pelo escultor. O escultor escolhe quais os segmentos ou conjuntos de segmentos serão movidos por vez, as pausas, e em que posição pararão de se mover. Meu corpo forma uma escultura cinética.

O *balançar*²⁷ se inicia com movimentos bem similares à *pequena dança*²⁸, atividade praticada no Contato Improvisação, descrita em notas²⁹ de aula do dançarino Steve Paxton:

Relaxe profundamente dentro do cone da órbita ocular. Imagine uma linha que corre entre as orelhas. É aí que o crânio descansa. Faça o movimento, muito pequeno, para "Sim". Isso balança o crânio na vértebra superior, o atlas. Você tem que intuir os ossos. (...) Faça o movimento para "Não". Entre esses dois movimentos, você pode determinar o comprimento das vértebras. (...)

(...) A pequena dança, você está relaxando e ela está o tomando. Os músculos mantendo o peso em todo o esqueleto. Deslocando peso de perna para perna, interface, tomada de peso, compressão. Alongamento ao longo da linha de compressão. Centro da pequena dança. (...)

... Tome seu peso sobre sua perna esquerda... qual é a diferença... na coxa, na articulação do quadril... Chamando essa sensação de "compressão", leve a compressão sobre a perna direita, sinta a mudança... compressão pela extensão do osso... volte seu corpo para o neutro... Incline-se para frente... Compressão na frente, alongamento nas costas... De volta ao neutro... Incline-se para trás, alongamento na frente, compressão nas costas... Não tem compressão nos braços, não há peso... Incline-se para frente novamente... Sinta a diferença... relaxe... neutro... incline-se para trás, estique-se ao longo do corpo... neutro... alongue-se...

²⁷ O movimento sutil de *balançar* aparece no espetáculo inteiro e foi um dos mais trabalhados por mim. Um exemplo de utilização é o da Cena 9.

²⁸ Um exemplo de execução da *pequena dança* foi criado pelo grupo de pesquisa colaborativa *Possible Bodies* (Corpos Possíveis), utilizando rastreamento 3D, modelagem e escaneamento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6sJKEXUtv44>>. Acesso em: 04 junho 2018.

²⁹ Essas anotações foram feitas em fevereiro de 1977, durante a turnê norte-americana de ensino e performance ReUnion, de Contato Improvisação. Seus membros eram Nita Little, Lisa Nelson, Steve Paxton, Siddall Curt, Nancy Stark Smith e David Woodberry. Eles transcreveram as aulas uns dos outros, o mais próximo possível da palavra literal. O que segue são seções das aulas de Steve Paxton. Disponível em: <<https://myriadicity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance>>. Acesso em: 03 junho 2018.

deixe a espinha subir pelos ombros... deixe a cabeça ser apoiada na linha entre as orelhas... faça o movimento para “Sim”... Balance a cabeça... o atlas... faça uma conexão elástica, uma longa linha de alongamento entre a ponta do pé e o atlas, entre os dedos, a bola do pé e a perna até a coluna, até o atlas... Você está em gravidade desde o dia em que você nasceu...

Imagine, mas não faça isso, imagine que você está prestes a dar um passo à frente com o pé esquerdo. Qual é a diferença? De volta...

Imagine, mas não faça isso, imagine que você está prestes a dar um passo com o pé esquerdo. Qual é a diferença? De volta...

Imagine, mas não faça isso, imagine que você está prestes a dar um passo com seu pé direito... Seu pé esquerdo... Seu direito... Seu esquerdo, direito, esquerdo... Em pé. (...) (PAXTON, 1977, tradução minha).

Imagino que há uma caneta no topo da minha cabeça, desenhando no espaço. Os desenhos vão se tornando gradualmente maiores. Essa dança pode se expandir em todas as direções, sempre com oscilações muito sutis. As oscilações estão relacionadas ao equilíbrio. Segundo Emery (2003), o equilíbrio pode ser definido como a capacidade de manter o centro de gravidade do corpo sobre a sua base de suporte de forma mínima ou com máxima estabilidade e é distinguido entre estático e dinâmico. Segundo Fleishman (1972) equilíbrio estático é a capacidade de se equilibrar em uma superfície estável sem qualquer outro movimento, e o equilíbrio dinâmico é a capacidade de manter estabilidade em uma superfície móvel, ou manter o equilíbrio enquanto se move. Quando modifico as bases de apoio nas movimentações, busco continuamente reestabelecer o equilíbrio, fazendo leves adaptações. Busco utilizar algumas regiões musculares, que, segundo Frey Faust (2011), funcionam melhor como almofadas de suporte para o peso - o qual não deve ser depositado sobre as articulações. A utilização desses suportes³⁰ em meu corpo facilita as adaptações de reestabelecimento de equilíbrio.

³⁰ Aprendi um pouco sobre a utilização dos suportes em um evento de dança chamado Nomadic College, em 2014. O Nomadic College oferece um currículo metodicamente projetado e um ambiente focado para o estudo do Axis Syllabus (AS), uma plataforma de pesquisa e treinamento transdisciplinar. O NC oferece um contexto intensivo para a prática incorporada, treinamento físico, bem como discussão teórica, investigação e expressões criativas. Disponível em: < <https://www.nomadiccollege.org/aboutnc>>. Acesso em: 03 junho 2018.

Continuando pela *vibração*³¹, uma forma de compreendê-la fisicamente é a execução de respirações muito curtas e muito rápidas, como na *Kapalabhati*³² (Respiração de Fogo) do *Kundalini Yoga*³³. Tocando levemente o abdômem com a palma das mãos, é possível sentir a vibração muscular da respiração. Também tive contato com as vibrações na execução de movimentos da Mímica Corporal Dramática, geralmente aparecendo nas extremidades do corpo como demonstração de esforço nas ações, ou seja, uma resistência muscular a alguma ação contrária à executada. Quando a vibração é em mais de um membro ou parte do corpo ao mesmo tempo, torna-se multidimensional, sendo ainda feita de movimentos curtos e rápidos, e podendo estar focada no sistema esquelético, muscular ou esquelético-muscular. O *chocar* é uma espécie de vibração/choque antes ou após um movimento de outra dinâmica. São sempre súbitos, e podem ter curta ou longa duração e vir de momentos em que a energia potencial já não pode ser mais sustentada.

O *pulsar*³⁴ é executado pensando-se na rítmica do movimento ou na unidade de medida da música, que é o tempo. Cada tempo corresponde a uma pulsação. Cada movimento é feito em um tempo. Se executarmos vários movimentos no mesmo tempo - podendo cada um ser em uma direção -, nosso corpo todo pulsa.

Para finalizar, o *articular*³⁵ é um movimento sutil que está presente em todas as compreensões dos outros movimentos sutis citados acima. Nossas articulações funcionam como molas através das quais a gravidade age. Nossos ossos em articulação podem efetuar os movimentos de deslizamento, adução e abdução, flexão e extensão, rotação e circundação. Podemos fazer longas danças com foco nos movimentos sutis das articulações.

CAPÍTULO II - CORPO MORTO

³¹ O movimento sutil de *vibração* aparece por exemplo na Cena 6.

³² Segundo Sivananda (1994, p. 43 e 44), “Kapalabhati é um exercício para a purificação do crânio e pulmões.”. Para executá-lo de acordo com os ensinamentos do autor, deve-se sentar nas posições Padmasana ou Siddhasana, com as mãos mantidas nos joelhos. Depois se executa Puraka (inalação) e Rechaka (exalação) rapidamente. Puraka é muito longo e suave, mas Rechaka é muito rápido e forçado. Para explicar o processo de respiração, o autor continua: “Rechaka deve ser feito forçosamente e rapidamente, contraindo os músculos abdominais com o empurrão para trás.”. Para começar, há apenas uma expulsão por segundo. No começo são 10 expulsões por rodada, aumentadas gradualmente até 120 expulsões.

³³ *Kundalini Yoga* é aquele Yoga que trata dos os seis centros de energia espiritual (*Shat Chakras*), através do despertar do sono de *Kundalini Shakti* e sua união com o Senhor Siva em *Sahasrara Chakra*, no alto da cabeça. Sivananda (1994, p. xiii) explica que “A palavra *Kundalini* é familiar para todos os estudantes de Yoga, já que é bem conhecida como o poder, sob a forma de uma serpente enrolada, residindo em *Muladhara Chakra*, o primeiro dos sete *Chakras*, sendo os outros seis *Svadhishthana*, *Manipuraka*, *Anahata*, *Visuddha*, *Ajna* e *Sahasrara*, em ordem.”.

³⁴ O movimento sutil de *pulsar* aparece por exemplo na Cena 13.

³⁵ O movimento sutil de *articular* aparece por exemplo na Cena 12 e 15.

Articulando minhas pernas e pés, retomo a memória da caminhada no litoral da grande ilha. Pesquisa³⁶, junto de Saulo Almeida, formas de caminhar portando na mão direita a mesma lâmpada acesa, frágil e pequena, ligada por longo fio. Foi me dada a simples tarefa de atravessar um ambiente, partindo de um ponto A para um ponto B muito longe. A *caminhada inicial*³⁷ é feita em espaço-tempo dilatado, alongado, como em diversas formas da dança Butoh.



Figura 1 – Cena 2
Fonte: Própria.

O espaço-tempo onde-quando tudo é possível de ocorrer, mas onde-quando parece nada ocorrer de fato é uma idéia aproximada do *ma*. Pilgrim (1995) conceitua *ma* como um "intervalo" entre coisas-eventos espaço-temporais. O termo, além de ser importante na tradição estética japonesa, é materializado no cotidiano, na dança, em todo o mundo:

Por extensão, *ma* também significa "entre". No complexo *ningen* ("ser humano"), por exemplo, *ma* (...) implica que as pessoas (*nin*, *hito*) estão dentro, entre ou em relação aos outros. Assim sendo, a palavra *ma* claramente começa a ter um significado relacional – um sentido dinâmico de estar em, com, entre ou entre. Relacionado a isso, também carrega uma conotação experiencial desde estar entre pessoas é interagir de alguma forma dinâmica. (...) A palavra, portanto, carrega significado objetivo e subjetivo; isto é, *ma* não é apenas "algo" dentro da realidade objetiva e descritiva, mas também significa modos particulares de experiência. (PILGRIM, 1995, p. 255 e 256, tradução minha).

³⁶ Aqui é importante salientar que compreensões do diretor acerca dos Métodos de Constantin Stanislavski foram essenciais nas construções de ação cênica em todo o trabalho. A necessidade de ação cênica, bem como todas as estratégias técnicas de criá-la, foram as principais contribuições de Almeida no Espetáculo.

³⁷ Aparece na Cena 2.

Os dançarinos do Butoh performam um colapso nas supostas fronteiras entre espaço e o tempo, o que contribui com o esvaziamento do mundo dualista objetivo/subjetivo. De acordo com Pilgrim (1995) a experiência do ambiente ser percebida como inerente aos eventos-fenômenos que nele acontecem, apenas em termos estéticos, imediatos e relacionais. O autor, descrevendo sua compreensão dos escritos do ator nô Kunio Komparu, refere-se também à positividade de espaço-tempo como sendo a negatividade de espaço-tempo ocupado por materialidades. A negatividade no tempo-espaço é a substância e a criação no *ma*, um espaço imaginário (*yohaku*, *kuuhaku*) de energia potencial, construído com auxílio imaginação e reverenciando o *entre*. É o que parece estar contido dos escritos de Kuniichi Uno sobre Min Tanaka:

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

Volto às caminhadas. Ao longo do tempo transcorrido, me esqueço do lugar para o qual estava caminhando e volto atrás, diminuindo cada vez mais a distância contida entre A e B. O sentimento de esquecimento aumenta em cada diminuição, o que causa imprecisão. Acrescentando cada vez mais pontos de pausas-retomadas nos percursos A para B, temos B para C, C para D, assim por diante. O corpo desorientado criado chama-se *Corpo Intermediário em uma Caminhada Esquecida*³⁸.

Essa caminhada trabalha um estado corporal paradoxal, através do qual o corpo performa múltiplos impulsos de movimento simultâneos, estando constantemente entre direções contraditórias e impulsos. Nunca há um fim, já que antes do término de cada rede de movimentos, outra já começou. Nessa perspectiva, as direções dos impulsos e momentum são interligadas às formas-direções dos olhares, à atmosfera e às relações gravitacionais. O corpo intermediário, o corpo do entre, do *ma*, bordeja suas memórias, bordeja o consciente-

³⁸ Procedimento utilizado na Cena 15 do espetáculo. Essa forma de caminhada me foi ensinada pela dançarina Minako Seki em seu curso em Porto Alegre. Depois a treinei junto do meu grupo de pesquisa em dança e incorporei em um ensaio junto de Saulo Almeida, quando trabalhávamos o corpo sacrificial a partir da desorientação. O corpo-caminhada é denominado *The Inbetween Body and the Forgetting Walk*, conforme termos em inglês utilizados por Seki.

inconsciente. Para Greiner (1998), o corpo que dança o *ma* ganha presença de corpo morto, já que só a morte rompe com os fluxos temporais descontínuos, em suas destruições e criações.

Corpo morto. Agora avisto do litoral uma pequena Igreja³⁹. Percorro o alto da torre dessa Igreja na grande ilha. Encontro um corpo em metal corroído com superfície naturalmente texturizada, por meio da qual uma musculatura bem desenvolvida se desenha crivada por flechas. Noto a ocorrência de locais com pequenos e delicados buracos em sobreposição, poços sobre cujas camadas depositou-se sujeira ou água. Pode-se supor estarem espalhados irregularmente sobre os grãos de diferentes volumes que cobrem superfícies horizontais e menos inclinadas. Áreas de turquesa são formadas ao redor dos orifícios da pele, região por onde vaza o violento condensado interior da escultura. Crateras violáceas. Quando emerge nas camadas superficiais sólidas, a matéria participa em reações de corrosão, e dependendo da estabilidade ou solubilidade de seus componentes, especialmente da capacidade de ligarem-se a componentes atmosféricos agressivos, muda de cor e dá lugar a manchas e listras nitidamente demarcadas e profusas, especialmente no torso.

Particularmente em uma atmosfera úmida, as mudanças de cor ocorrem frequentemente em rosas, laranjas e vermelhos iridescentes intercalados com amarelos, azuis, verdes e roxos. Durante a exposição contínua à umidade, essas cores de interferência desaparecem e são substituídas por tons castanhos avermelhados uniformes, conhecidos como acabamentos estatuários oxidados. Nos pés, levemente retorcidos e protegidos por longa folhagem assimétrica, há texturas processuais. Também nas mãos, atadas ao alto tronco de uma árvore, ainda que os dedos apresentem padrões tanto mais complexos quanto proporcionalmente evoquem subdivisões fractais. Com um dos joelhos levemente flexionados, a cintura pélvica pende lateralmente, e, através das linhas porosas, um longo tecido de espessura infinita cobre a sua nudez. Vibração sob o pesado sítio dos ombros. Contudo, já não se reconhece o atlético soldado romano bruto, linear e rígido.

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

³⁹ Nesse local ocorre uma das transformações corporais mais marcantes de minha vida.

Estanco-me ainda nos acidentes: os corpos diáfanos de Hijikata e Kazuo já materializavam a vivência e a imagem do *wabi-sabi*⁴⁰ a partir da transformação corporal, anunciando a falta, a multiplicidade e o porvir na devastação. Os corpos múltiplos, a partir do terreno experiencial e memorial impreciso, pedem pelo rompimento com as dualidades. Como preconiza Deleuze (1995) são planas todas as multiplicidades, jé que elas preenchem e ocupam todas as dimensões. Opõem-se, às redes centradas em relações binárias, sistemas corporais não-hierárquicos intercambiáveis, mapas sempre reversíveis, modificáveis, conectáveis, desmontáveis, com inúmeras entradas, saídas e linhas de fuga simultâneas, de produzindo inconsciente, outros enunciados e novos desejos. São esses corpos múltiplos que se transformam e mudam de estados corporais ao assumirem outros pontos de vista, corpos em *transmutação*⁴¹:

(...) Como dançar uma flor está muito relacionado ao que falei... quando a gente se aproxima de uma flor, deve tomar muito cuidado. Vai dentro do coração da flor. Comunica-se com a alma da flor. Transforma-se em flor. (...) mas qual é a conexão da alma da flor com a minha alma? Isso é tocar a vida da flor. É tão importante como as crianças que vão para a escola de mãos dadas. Tocar a vida de outra pessoa como se fosse sua própria vida... Muito cuidado! (...) Para os mortos, olhar a flor e comê-la é a mesma coisa. Os fantasmas comem com os olhos. Você e a flor são a mesma coisa. Comendo a flor está comendo a si mesmo. Nós precisamos dos dois. (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 49 e 50).

Quando a gente fica na imundice, vive experiências peculiares. De repente, a cabeça e os pés transformam-se e nas plantas dos pés abre-se uma boca que suga a lama. Nós japoneses temos uma relação especial com nossas plantas dos pés. (...) Posso afirmar para vocês que minha dança nasceu da lama. (...) Andava pela vizinhança para observar as crianças. Crianças pequenas fazem esquisitos e sinistros movimentos e gestos. Uma, por exemplo, tentava alimentar sua mão, com bocados de alimento. (...) Crianças pequenas, inconscientemente, consideram as mãos e outras partes de seus corpos como objetos. Sem dúvida nenhuma pensam que uma ou outra parte do corpo é uma terceira pessoa. Uma vez vi uma criança que dentou destorcer a própria orelha. (...) Mais tarde, encontrei em um livro uma reportagem sobre uma criança que tentou alimentar os dedos de seus pés, outra que gostaria de mostrar a paisagem para sua coxa, mais outra que queria mostrar a paisagem para uma pedra de um jardim. Uma vez, levei em segredo uma colher de sopa para o campo e a deixei lá, porque senti pena dela na cozinha escura - queria mostrar-lhe o campo. Sentir os membros e as partes do corpo como objetos ou ferramentas autônomos e por outro lado amar os objetos como meu próprio corpo – neste fato há um grande segredo para a origem do *butoh*. (...) ‘Sou uma lata vazia!’ gritei alto. À

⁴⁰*Wabi-sabi* está relacionado à pátina, ou seja à beleza de transformação que existe na natureza. *Wabi* pode ser traduzido como "Gosto tranquilo" e *sabi* refere-se à simplicidade. Eitoku Sugimori (2004), quando olha para uma coisa imperfeita, tem a sensação de que algo está faltando. Essa falta, por sua vez, o leva a imaginar o item como completo ou incompleto. Compreende que uma flor em plena floração logo murchará e que isso também faz parte de sua beleza. (...) Como parte do processo natural, a flor irá desaparecer. É a transformação da matéria.

⁴¹Essa palavra tem em meu trabalho múltiplos significados, que serão posteriormente explorados.

minha memória vem um menino da vizinhança e fala sorrindo: ‘ Sim, também sou uma lata vazia’. (...) (HIJIKATA *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 53 e 54).

Recordo-me então de Ciane Fernandes (2007), ao descrever a invertida figura oito do Simbólico (Anel de Moebius), que revela uma série de contínuas dinâmicas de multiplicidade, ao invés de estáveis dicotomias, utilizadas para tratar da obra de Bausch: “*repetiçãotransformação, dançateatro, processoproduto, dançarinoplateia, significantesignificado, movimentopalavra, corpomente, mulherhomem, indivíduosociedade, futuropassado, euoutro.*”.

O corpo é multiplamente produzido-performado a partir de acontecimentos-materialidades. O corpo não é monolítico e uniforme, quando se fala em multiplicidade, mas uma instância aberta cujas fronteiras são insturadas em ato por uma série de agenciamentos. Quando Espinosa apresenta o corpo como modelo filosófico, compreensão exemplificada na afirmativa “ninguém até aqui determinou o que o Corpo pode, isto é, a ninguém até aqui a experiência ensinou o que o Corpo pode fazer (...)” (ESPINOSA, 2015, p. 243), estabelece uma enorme ruptura com a dicotomia entre mente e corpo. Do que advém sua definição de Afeto, como as afecções do Corpo pelas quais a potência de agir do próprio Corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente às ideias destas afecções. Por Afeto, entende ação. E por ação entendo a dança.

Como nas lógicas de sensações, silêncios e lacunas de Pina Bausch e no corpo reduzido a sua pura existência do Butoh, o corpo que dança se constrói em ação, e de acordo com outra unidade. Carla Andréa Silva Lima (2008), ao pensar o Corpo Pulsional, corpo-afeto, diz de um corpo que não é apresentado em cena para nos contar uma história, para ilustrar um estado de espírito ou para servir a uma ideia, e sequer espera-se que ele faça algum sentido, já que ele se faz ouvir em sua materialidade, em sua realidade afetiva e pulsional - em seu vazio.

Corpo-Catástrofe. Retorno ao meu encontro com a escultura de São Sebastião, o corpo corroído no alto da Igreja. Sua orientação espacial e desenho de construção continuam a traçar-se indefinidamente, sem fronteiras, revelando estados transitórios por meio das rachaduras, juntas dos membros, linhas de conexão, combinação entre peças e rebites descobertos. Corpo com dobras e camadas. A aparência de uma estrutura em camadas é o resultado da interação da luz com a superfície e subsuperfície. Sombra-multiplicidade. Superfícies surgem nas interfaces entre camadas. A luz é refletida da superfície dependendo da sua rugosidade. A reflexão da superfície dá à camada uma aparência brilhante e a reflexão

subsuperficial dá à camada uma aparência fosca ou difusa. O fato de que a luz também é transmitida através da acumulação de camadas sobrepostas faz com que as cores de diferentes camadas sejam misturadas. Os materiais subjacentes permanecem parcialmente visíveis.

O corpo é objeto dobrado. Ou como afirma Serres e Latour (1995), o tempo topológico, em contraste com o tempo linear, é amassado e dobrado de várias maneiras. Ele é reunido e dobrado em objetos. E um objeto é assim policrônico, multitemporal, e revela um tempo que é reunido junto, com múltiplas pregas. Da mesma forma, um efeito do tempo dobrado é que a história pode ser lembrada em objetos, já que não é nunca deixada para trás. Os objetos continuam a retornar. Pergunto-me: como se faz o tempo-corpo?

O tempo não corre sempre como uma linha [...], nem segundo um plano, mas de acordo com uma variedade extraordinariamente complexa, como se aparentasse pontos de paragem, rupturas, poços, chaminés de aceleração espantosa, brechas, lacunas, tudo semeado aleatoriamente, pelo menos numa desordem visível. [...] Não é muito difícil, quando se compreendeu isso, aceitar que o tempo não se desenvolve sempre segundo uma linha: que podem, portanto, existir na cultura certas coisas que a linha fazia parecer muito afastadas e que estão de fato muito próximas, ou coisas, pelo contrário, muito próximas que, na verdade, estão distantes. (SERRES e LATOUR, 1995, p. 83)

Sobre o corpo não é possível definir distâncias e proximidades fixas. Como se dobrado constantemente, dois pontos que antes estavam muito afastados subitamente tornam-se próximos ou sobrepostos. O corpo parece se inscrever em tempo experimentado, que para Serres (1995), assemelha-se muito mais a essa variedade amarrotada do que à lisa, demasiadamente simplificada. No corpo experimentado, inscrevem-se topologias do tempo, em cujas dobras coexistem passado, presente e futuro. Deleuze (2004), em sua compreensão da indeterminação em Bergson, afirma que a duração é em si memória, já que prolonga passado no presente, presente que encerra o crescente do passado.

Se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso onde o passado se lança em direção ao futuro, se define como aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade de vida. (BERGSON *apud* DELEUZE, 2004, p. 32)

Nos vincos desse corpo santo matérico em que por tantas horas me detenho, produz-se memória coexistente, sempre em direção ao novo, ao imprevisível. E as fendas continuamente transformadas pela força e profundidade de suas sombras-memórias, fazem o metal ora cintilante, ora opaco, parecer ainda mais instável e penetrável à luz. E pelas

articulações danificadas e abertas, o corpo, translúcido, funde-se ao todo. Somos agora o mesmo corpo. Seu rosto de semblante tranquilo, especular e difuso, é o meu rosto. Olhamos ao alto. Não sei mais onde começa e onde termina cada camada. Através do encontro sincrônico com esse corpo em transformação, meu corpo transformou-se.

CAPÍTULO III - SÃO SEBASTIÃO

Os Atos dos Santos, que foram atribuídos a São Ambrósio, mas provavelmente foram escritos no século XIV, são a fonte principal do mito de São Sebastião, apesar de haver certas modificações segundo cada referência pesquisada. Eles foram usados como base para todos os registros posteriores, e, em particular, o de Jacopo de Varazze que, por volta de 1260, popularizou a vida do santo na *Legenda Áurea*. Segundo o registro de Varazze (2003) Sebastião converteu-se ao cristianismo quando adulto. Foi guarda-costas oficial do imperador Diocleciano, tornando-se Capitão da Guarda Pretoriana no Exército Imperial Romano. Ele era um favorito do Imperador, embora sua fé católica fosse ainda oculta de toda a guarda. Durante a grande perseguição aos cristãos, Sebastião visitou prisioneiros para lhes fornecer suprimentos e consolo.

Quando Diocleciano descobriu suas crenças, ele exigiu que o jovem renunciasse ao cristianismo, mas Sebastião recusou. O Imperador ordenou sua execução. Ele estava amarrado a uma árvore, e os arqueiros mauretianos atiraram nele com flechas. Ele estava tão coberto, que parecia ser um ouriço, quando foi dado por morto. Milagrosamente, o jovem não morreu, e depois de suas feridas terem sido curadas por Santa Irene, ele voltou para o palácio do Imperador. Aqui, ele enfrentou Diocleciano e denunciou sua perseguição aos cristãos, sendo finalmente morto e jogado numa cloaca.

Os atos do martírio do santo, como tantos outros exemplos cristãos, basearam-se em mitos e símbolos do passado pagão europeu. Por sua vez, a sua história básica teve sua maior modificação na transformação do santo em um belo jovem andrógino. Tenho especial apreço pelas mudanças corporais nas representações do Santo ao longo do tempo, já que mostram aspectos do sacrifício e da transformação corporal, os quais analiso aqui. Finalizo posteriormente essa análise com a minha própria versão de São Sebastião, que apresenta uma diferença histórica de todas as outras já feitas.

Imagens sugerem que o santo originalmente não apresentava a aparência juvenil em que o vemos agora, e sim uma aparência masculina convencional. A mais antiga representação de Sebastian é um mosaico na Basílica de Sant'Apollinare Nuovo em Ravenna

na Itália, datada entre 527 e 565. A parede lateral direita da basílica contém grandes mosaicos representando uma procissão de 26 mártires, liderados por São Martinho e incluindo Sebastião. Os mártires são representados no estilo bizantino, sem qualquer individualidade, e todos têm expressões idênticas:



Figura 2 - Basilica of Sant'Apollinare Nuovo, *Saint Sebastian*, 527-565. Mosaico. Ravenna, Italy. Fotografia Lawrence OP.

Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/paullew/12048191144>>. Acesso em: 05 junho 2018.

Mais tarde, a partir do século XIII, a narrativa nas imagens passa a suportar metáforas. Como exemplo, duas pinturas de Benozzo Gozzoli. Em uma, o santo sofre seu martírio de forma convencional, com flechas. Na outra, Sebastião abriga uma família sob sua capa, os protegendo de setas lançadas por Deus e por um exército de anjos. Na segunda, já pode ser visualizado um tema generalizado dado comumente ao martírio, a proteção, já que o corpo do santo age como um escudo que desvia as flechas da praga:

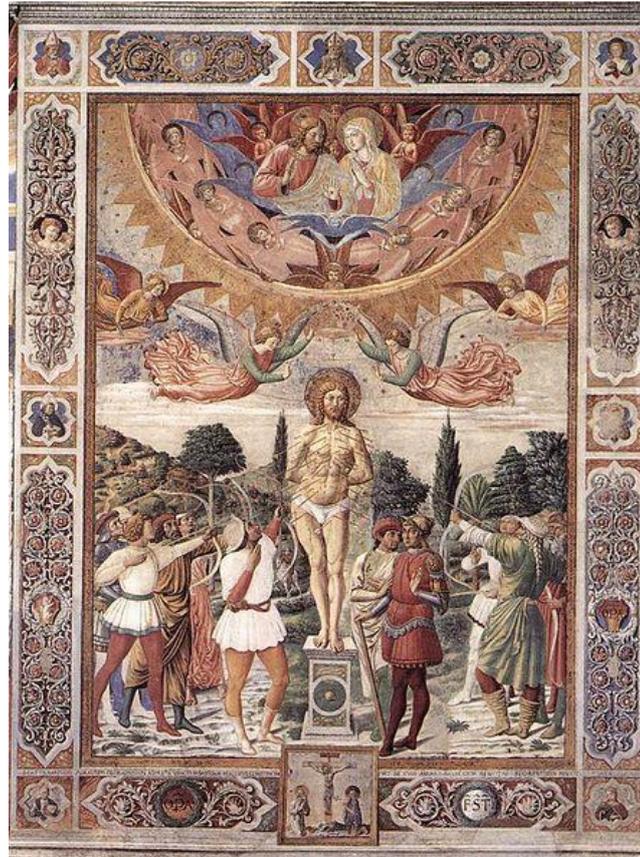


Figura 3 - Benozzo di Lese di Sandro Alessio, Martyrdom of St Sebastian, 1465. Têmpera em painel, 525 x 378 cm. Collegiate Church of San Gimignano.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benozzo_Gozzoli_-_Martyrdom_of_St_Sebastian_-_WGA10332.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

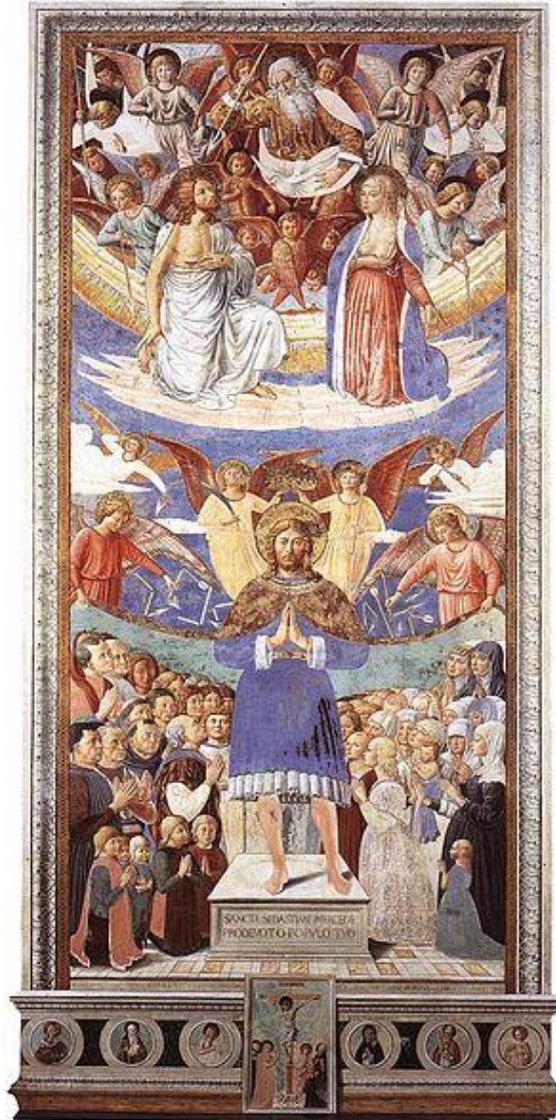


Figura 4 - Benozzo di Lese di Sandro Alessio, *St Sebastian Intercessor*, 1464-1465. Fresco, 527 x 248 cm. Sant'Agostino Church, San Gimignano.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benozzo_Gozzoli_-_St_Sebastian_Intercessor_-_WGA10331.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

Após isso, outros pintores explorariam infinitas variações e interpretações. Essas transformações ao longo da história sugerem, por exemplo, semelhança notável com Apolo, por aspectos de beleza e justiça e pela associação de ambos às flechas como sofrimento. Não há melhor exemplo disso quanto à construção da Igreja de San Sebastiano, em Roma, acima dos restos de um templo famoso dedicado a Apolo. Podemos observar as semelhanças:



Figura 5 - Eugène Delacroix, *Apollo Slays Python*, 1850-1851. Óleo em tela, 800 x 750 cm. Louvre Museum.
 Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Apollo_Slays_Python_-_WGA06214.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

Os códigos estéticos da Grécia antiga, que promoviam a manutenção da bela e forte imagem de Apolo, eram também profundamente admirados pelo escritor Yukio Mishima. O autor japonês diz em um artigo, de acordo com Kusano (2006), que a estátua de mármore de Apolo em seu jardim é a sua luz, a fonte de seu trabalho. Mishima é abordado também ao longo dos próximos parágrafos, por sua estreita relação com São Sebastião, estabelecida ao longo de toda sua vida, fato extremamente conectado com sua busca de uma estética do corpo. Em *O Cálice de Apolo*, homenagem ao deus do sol, Mishima esclarece:

(...) os gregos acreditavam na imortalidade da beleza. Eles esculpiram na pedra toda a beleza do corpo humano. Mas é duvidoso que os japoneses acreditassem na

imortalidade da beleza. Ponderando sobre o dia em que beleza material decairia como o corpo, sempre imitaram a forma vazia da morte. Parece que a beleza assimétrica do jardim de pedras está sugerindo a imoralidade da própria morte. (...) Os gregos acreditavam no exterior. (...) O interior cogitado pelos gregos preservava sempre a simetria em ambos os lados com o exterior. (...) Não devemos pensar separadamente as encenações do teatro grego e as competições olímpicas. Sob esta luz abundante e violenta, ao supor o equilíbrio semi-divino de como os músculos dos competidores, que se moviam incessantemente com vivacidade e estacionavam, se desintegravam sem cessar e eram de novo restaurados, deixa-me feliz. (...) (apud KUSANO, 2006, p. 404, 405 e 406).

Enquanto Apolo lançava as flechas, Sebastião era por elas imunizado. Não por acaso há outras divindades que podem ser citadas em referência ao Santo, principalmente pelo aspecto do sacrifício e do espírito protetor. Ele lembra a forma masculina do espírito de milho que aparece no Folclore de muitas localidades da Europa e do Mediterrâneo. Acredita-se que um espírito protetor e fertilizador reside nas plantações, tomando o nome do que é nelas plantado. O espírito de milho era visto como uma jovem figura masculina, o *Corn King*. O espírito da vegetação era, de acordo com o antropólogo James George Frazer (2009), um deus sagrado que morre e revive. Deus da vegetação cujo destino é sofrer com um sacrifício e ser oferecido de volta a terra. Sua morte frequentemente envolve uma árvore, de alguma forma, similar a Sebastião. De acordo com Frazer (idem), Átis, deus da vegetação fortemente conectado a árvore, teria se transformado sexualmente e seria, também, uma incorporação do espírito do milho. As ideias de androginia e sexualidade transgressiva são inerentes a muitos dos contos da morte do milho, o que assemelha-se à São Sebastião.



Figura 6 – Autor desconhecido, *Representação do Corn King em Ritual*, 1996. Wisconsin.
Fonte: <<http://www.hawkdancing.com/firerite.html>>. Acesso em: 05 junho 2018.

Em outra aproximação, as imagens da cura de São Sebastião por Santa Irene, sem o contexto direto do martírio, possibilitam novamente um paralelo com imagens da Virgem segurando o filho de Cristo e com Isis reconstruindo o corpo mutilado de Osíris.



Figura 7 - Nicolas Régnier, *Saint Sébastien soigné par Irène et sa servante*, cerca de 1625.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_R%C3%A9gnier_-_Saint_S%C3%A9bastien_soign%C3%A9_par_Ir%C3%A8ne_et_sa_servante.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

Sebastian morre quase como Jesus: amarrado a uma árvore e perfurado por aqueles que o amavam. Ao fazê-lo, experimenta um tipo de homossexual hierogamos, sendo perfurado na medida em que Cristo é perfurado e, desse modo, sendo perfurado e penetrado por Cristo. A associação entre o sagrado e a sexualidade aparece também no filme *Êxtase de Santa Tereza*, de Nigel Wingrove, censurado por ser considerado blasfemo. O filme de 18 minutos é baseado na vida de Santa Teresa de Ávila - uma freira carmelita do século XVI, que disse ter experimentado visões extáticas de Cristo - e mostra sua masturbação e excitação em cenas envolvendo a crucificação de Jesus.

No final do século XV e no início do século XVI, uma descrição ainda mais híbrida de São Sebastião começou emergir: perfuração sem o contexto do martírio e nudez como atributo principal – algumas até sem as flechas, como um rascunho desenhado por Leonardo da Vinci:



Figura 8 - Leonardo di ser Piero da Vinci, *San Sebastiano*, 1482-1485. Desenho, 19.3 x 13 cm.
 Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Sebastian_-_Leonardo_da_Vinci.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

Severo por Mantegna, extático por Ribera, andrógino por Reni, misterioso por El Greco. Muitas vezes, figuras construídas para serem vistas de baixo, de forma que a primeira coisa que os olhos podem observar são os genitais do mártir. Se há interesse em tentar revelar os órgãos sexuais, isso ocorre de forma diferente na pintura de Mantegna, que apesar de apresentar maior véu, tem flecha anexa ao genital, e é a única a sangrar.

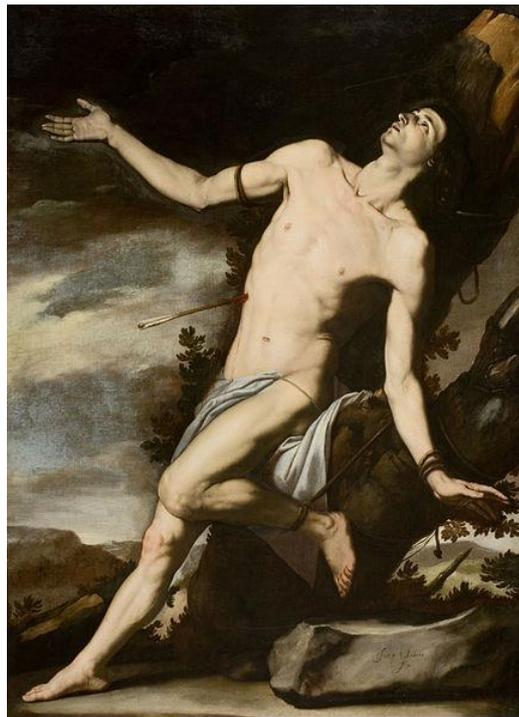


Figura 9 - Jusepe de Ribera, *San Sebastián*, 1652. Óleo sobre tela, 173.5 x 226 cm. MuMa.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jusepe_de_Ribera_-_Saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

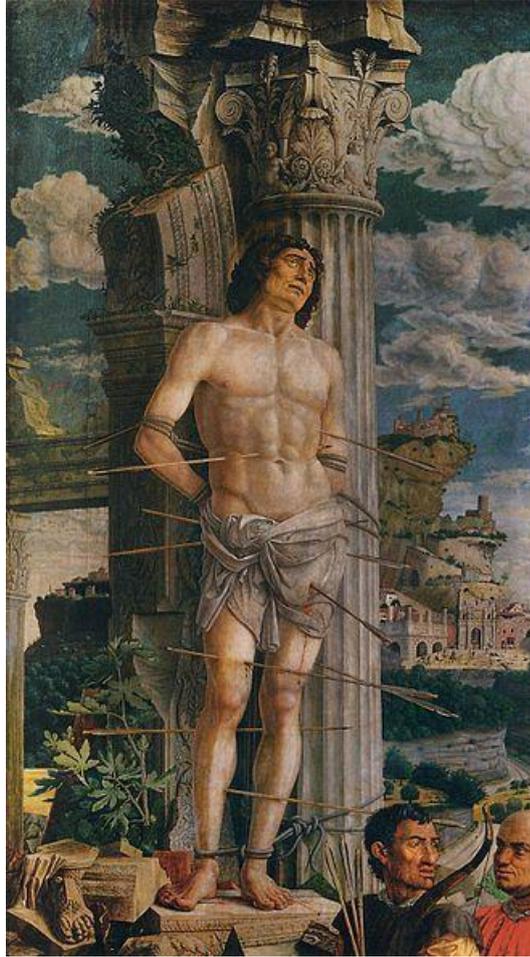


Figura 10 - Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, cerca de 1480. Pintura em tela, 255 x 140 cm. Louvre Museum.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_-_St_Sebastian_-_WGA13975.jpg>.
Acesso em: 05 junho 2018.



Figura 11 - Guido Reni, *San Sebastiano*, 1615. Óleo em tela, 1.290 x 980 mm. Capitoline Museums.
 Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Saint_Sebastian_-_Google_Art_Project_\(430907\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Saint_Sebastian_-_Google_Art_Project_(430907).jpg)>. Acesso em: 05 junho 2018.



Figura 12 - El Greco, *El Martirio de San Sebastián*, 1577-1578. Óleo em tela, 191 x 152 cm. Palencia Cathedral.
 Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Sebastian_El_Greco.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

De acordo com Liepa (2009), Sebastião foi o único santo a ser retratado nu na história do Cristianismo e tornou-se ao longo do tempo um ícone na cultura homoerótica, sendo possível sua identificação ao mesmo tempo com prazer e agonia.

Outra versão afirma que os pintores se tornaram apaixonados por essa história por uma razão bastante diferente: ela proporcionou uma oportunidade de retratar uma figura nua sem temer que a igreja pudesse considerá-la indecente. Os artistas renascentistas deificaram os ideais antigos da nudez, mas foram forçados por muito tempo a respeitar as limitações religiosas. (LIEPA, 2009, p. 456, tradução minha).

Esta valorização velada da figura masculina nua, aceitável no Renascimento, foi atacada no final do século XVI, período pós Contra-Reforma. A leitura *Queer*⁴² do mito foi denunciada como incompatível com o significado do sagrado. Sebastião parece ter fornecido aos artistas possibilidade de explorar uma imagem excessivamente erótica, sem necessidade de explicá-la ou justificá-la, tornando-a mais do que uma simples representação religiosa.

Um exemplo disso pode ser verificado em um dos santos de Pietro Vannucci detto il Perugino (1448-1523), onde está incluso trecho do Salmo 38:2, do livro de Salmos da Bíblia Sagrada do Cristianismo (1969): “porque as tuas flechas se juntam em mim, e as tuas mãos me pressionam com ferida”. As palavras, no contexto da pintura, podem ser as do próprio santo ou de alguém que o vê em íntima interação. Já em outros três santos pintados pelo mesmo artista, o excesso de véu sugere um membro sexual de grande proporção. Outros aspectos de sensualidade de um dos Sebastões de Perugino são a cor dourada da pele e o pescoço - onde um vampiro ou amante morderia. Nele, como único indicador do martírio, uma flecha única com seu próprio nome:



Figura 13 - Pietro Perugino, *San Sebastiano*, cerca de 1495. Pintura, 53.8 x 39.5 cm. Hermitage Museum. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_cat32.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

Outro exemplo no qual o corpo do santo aparece definido e quase nu, com um véu que

⁴² Queer pode ser traduzido por estranho, excêntrico. Com essa palavra, tentou-se reverter a forma pejorativa de insultar homossexuais. Segundo Judith Butler, apontada como uma das precursoras da Teoria *Queer*, “Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). A partir dessa leitura, pode-se entender *Queer* como uma prática de vida que se coloca contra as normas de gênero e sexualidade socialmente aceitas.

quase não cobre seus órgãos genitais, se dá na pintura São Sebastião do pintor Il Sodoma, ou Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), artista considerado homossexual:



Figura 14 - Giovanni Antonio Bazzi, *San Sebastiano*, cerca de 1525. Óleo em tela, 206 x 154 cm. Palazzo Pitti. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sodoma_-_St_Sebastian_-_WGA21550.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

A imagem do Santo, agora já despida quase completamente, materializa-se com outras corporeidades. O livro *Sebastian's Arrows* (2004), composto de seleção de cartas, textos e imagens criados de 1925 até 1936, mostra aspectos da relação trágica e apaixonada entre Salvador Dalí e Federico Garcia Lorca, definida por Christopher Maurer (2004, introdução) como “perfurada pelas flechas de São Sebastião e pelas feridas de amor”. O autor explica:

De todos os mártires Católicos, provavelmente São Sebastião foi o mais frequentemente invocado por Dalí e Lorca – em cartas e conversas, poemas e desenhos – como mediador do debate entre modernidade e tradição, pathos e “asepsia”. (...) Já que parte da correspondência deles foi perdida, é impossível saber se foi Dalí ou Lorca o que abordou primeiro o tema do santo do terceiro-século, cujo significado seria por eles discutido por muitos anos. Lorca o mencionou pela primeira vez em Abril de 1926, depois de ver uma escultura de madeira de Alonso Berruguete (1488-1561). (...) Como passar dos meses, ele transformou Sebastião em um símbolo de poesia (...). Sem dúvida, enquanto trocavam cartas, desenhos e alusões a Sebastian, Lorca e Dalí estavam profundamente conscientes do significado intensamente erótico do santo deles, e da “penetração” ao mesmo tempo figurativa e física. (MAURER, 2004, p. 17-20, tradução minha).

Verifico que o livro inteiro apresenta referências a São Sebastião, em quase todas as imagens e textos produzidos na comunicação entre os artistas. Aqui dois exemplos:

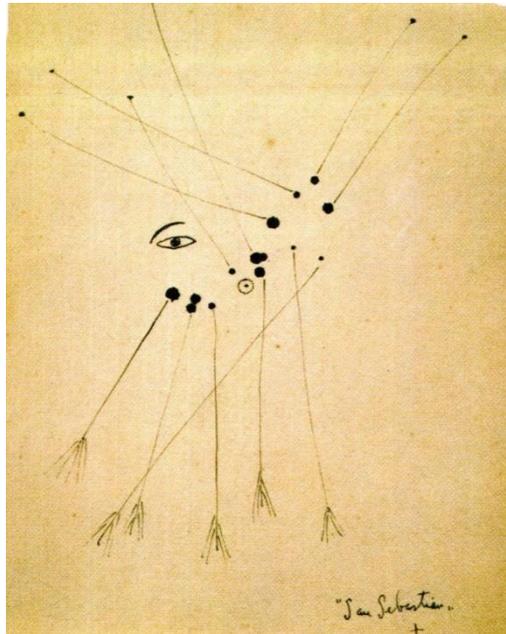


Figura 15 – Federico Garcia Lorca, *San Sebastián*, 1927. Tinta indiana em pedaço de papel sulcado cortado de folha maior, 155 x 125 mm. Coleção Privada, Madrid.
Fonte: MAURER, 2004, p. 97-97.



Figura 16 – Salvador Dalí, *St Sebastian*, 1927.
Fonte: MAURER, 2004, p. 137.

Agora apresento uma das versões já completamente transformadas de São Sebastião, a dos artistas Pierre Commy e Gilles Blanchard, também conhecidos como Pierre et Gilles, casal homossexual de artistas franceses que produzem juntos desde 1976, mesclando a pintura e a fotografia:

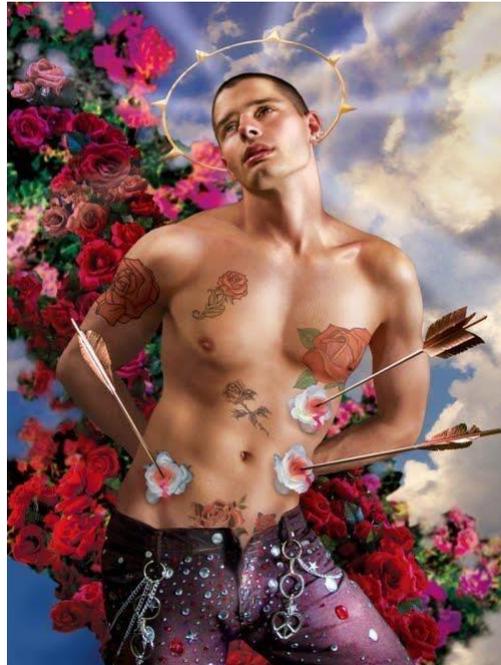


Figura 17 - Pierre et Gilles, *Sebastiane*.

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sodoma - St Sebastian - WGA21550.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sodoma_-_St_Sebastian_-_WGA21550.jpg)>. Acesso em: 05 junho 2018.

Também completamente transformada é a versão da artista visual Sofia Pulgatti⁴³, um Sebastian transgênero. Ele foi criado para um evento que integra o Projeto *Sebastian*, chamado *Queermesse de São Sebastião*. O evento é uma versão *Queer* da Quermesse⁴⁴ brasileira. Criado por mim, ele se propõe a ser a primeira festa performática do Brasil organizada em sua completude por artistas transgênero, com intuito de divulgar e fazer circular seus trabalhos artísticos. A festa teve sua primeira versão já executada em Porto Alegre - RS, com intuito de arrecadar fundos para a circulação do *Espetáculo Sebastian*, após o mesmo ser convidado a integrar o Primeiro Festival nacional de Teatro da UFRN. Foram convidados mais de 10 artistas transgênero do estado do Rio Grande do Sul das áreas de música, pintura, ilustração, instalação, vídeo, performance, tatuagem e gastronomia para compor a programação.

⁴³ Ativista transexual, atriz (indicação ao Açorianos de melhor atriz pelo Levanta Favela) e ilustradora, estuda Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Viciada em café, cinema e videogames, encontra na arte suas respostas para a indiferença do universo e os segredos da existência.

⁴⁴ Festas que Igrejas Católicas organizam para angariar fundos.

Com o sucesso obtido, criou-se também uma versão de menor porte da *Queermesse*, transformando o evento em uma instalação feita na porta do espetáculo antes do seu início e após seu final, de mesmo caráter e com os mesmos participantes.



Figura 18 – Sofia Pulgatti, *São Sebastião*, 2017.
Fonte: Própria.

Por fim, apresento minha própria versão de São Sebastião. *Le Martyre de Saint Sébastien* é um mistério musical de cinco atos sobre o tema de São Sebastião, com um texto escrito em 1911 pelo autor italiano Gabriele D'Annunzio e música incidental do compositor francês Claude Debussy. O trabalho foi produzido em colaboração entre os dois, e projetado para a bailarina Ida Rubinstein, primeira mulher que dançou São Sebastião. A estreia teve conjuntos e figurinos desenhados por Léon Bakst e coreografia de Michel Fokine. Inspirado na quantidade de cordas utilizadas por Bakst em sua ilustração e na presença de árvores tanto em meus processos criativos e nos processos de criação do espetáculo, quanto na história de São Sebastião, criei ensaio fotográfico em parceria com Saulo Almeida e João Gabriel de Queiroz⁴⁵.

⁴⁵ João Gabriel de Queiroz trabalha com vídeo, dança e performance. É bacharel em realização audiovisual pela UNISINOS (2012) e formado pelo Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (2015). Foi sócio da produtora Avante Filmes de 2011 a 2013, onde co-produziu e foi cocurador de duas edições do CLOSE - Festival Nacional



Figura 19 – Léon Bakst, Costume for dancer Ida Rubinstein (1885-1960), 1911. 44.5 x 27.5 cm. MAGMA.
 Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bakst,_L%C3%A9on_-_bozz_x_St._S%C3%A9bastien_di_Debussy_-_1911.jpg>. Acesso em: 05 junho 2018.

de Cinema da Diversidade Sexual. Foi diretor de fotografia do longa-metragem Beira-Mar (2015), com estreia na Berlinale, em Berlim. Vencedor do prêmio Açorianos de Novas Mídias em Dança pelo vídeo 3vozes mind vertice nous triskle ou triskelion (2015). Foi criador audiovisual de espetáculos como O Feio (prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo), Não me Toque Estou Cheia de Lágrimas, Ramal 340, RodrigoFagia, ATMA e Sebastian. Atualmente integra o Coletivo Moebius de dança contemporânea e desenvolve a pesquisa em performance e instalação Como se Move um Corpo Que Não de Move?



Figura 20 – Sebastian Habib, *Sebastian*⁴⁶, 2017. Fotografia Digital. João G Queiroz.
Fonte: Própria.

Minha versão do Santo está completamente conectada às minhas transformações corporais, essas ocorridas na ocasião de encontro com a escultura transformando-se no alto da torre da Igreja, na Ilha - ocasião em que comecei a compreender-me como pessoa transgênera. Retorno a essa memória. Minha mão esquerda agarra com desespero uma pequena mala em cujo interior minhas vestes reviradas dão lugar ao trapo branco e comprido à roda da cintura do Santo. Vestes essas que recolhi e guardei depois de serem, algumas horas antes, arremessadas na areia através da janela do segundo andar de uma casa por outra pessoa, em ato de violência contra meu corpo.

*Somos as setas comidas pela carne perfumada apaixonada, prestes a consumir o corpo de dentro para fora. Você veste a coroa de flores de amarantho no Paraíso da imortalidade onde os jardins eternos de deus cintilam.*⁴⁷

Portando um longo tecido branco, brilhante e levemente transparente, seguro a mesma

⁴⁶ O primeiro São Sebastião transgênero.

⁴⁷ Trechos do material poético textual utilizado no *Espetáculo Sebastian*, presente no roteiro numerado de cenas do APÊNDICE B deste trabalho.

mala na sala de ensaio⁴⁸ vazia, exceto pelos pedaços de tecidos brancos e pedaços de cordas de sisal espalhados pelo chão.



Figura 21 – Cena 4.
Fonte: Própria.

O acontecimento consistia em apenas algumas ações: entrar num espaço com uma mochila nas costas, ajoelhar-se, colocar a mochila a minha frente, abrir a mochila, retirar dali um longo tecido através de várias ações até que não houvesse mais nada dentro. Após o final, eu guardava todo o tecido, passo a passo. E repetia todo o processo. Assim como fiz no passado, ao recolher da areia minhas vestes depois de serem arremessadas da janela.

Dessas ações, Guilherme Augusto⁴⁹ e eu trabalhamos a *Mobilização*, via de trabalho desenvolvida e estudada por Carla Normagna⁵⁰ em sua pesquisa em Dança-Teatro, da qual fez

⁴⁸ A sala fica no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino, onde eu me encontrei durante dois meses em 2017 com Guilherme Augusto, que foi convidado a trabalhar na preparação corporal da de uma das cenas de *Sebastian*, a Cena 4. Essa cena foi essencialmente modificada junto de Saulo Almeida, com seu trabalho sobre as ações físicas..

⁴⁹ Bacharel em Teatro – Licenciatura pela UFMG, com formação livre de mais de dez anos em dança. Foi monitor de Arnaldo Alvarenga e seu colaborador de formação pessoal de acervo no Projeto Missão Memória da Dança no Brasil. Integrou o coletivo Asterisco Cia de Teatro (2005-2012). Integra o Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino. Em 2009 passou a integrar o Litura Coletivo de Criação, sob orientação da Professora Doutora Carla Andrea Silva Lima (UFMG), onde participou da pesquisa, criação e produção dos trabalhos “Fuga: um quarto para si”, “Carta ao Avô” e “Silet”. Em 2011 foi convidado para participar de um workshop intensivo em Bogotá (Colômbia) sob a orientação de Fernando Montes do Teatro Varassanta. Estagiário no curso de Pedagogia do Movimento – Curso de Extensão EBA/UFMG.

⁵⁰ Carla Normagna foi consultora do Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino, meu grupo de estudos. Doutora em Artes Cênicas pela EBA/UFMG com a tese “Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade”, mestre em Artes pela EBA/UFMG (2007) e bacharel em Artes Cênicas pela UFMG (2004). Carla Andréa teve sua formação em dança clássica, moderna e contemporânea na Fundação Clóvis Salgado e integrou várias companhias profissionais de dança de Belo Horizonte. Em teatro sua formação inclui vários workshops no Brasil e no exterior, dentre eles: “Dança das Intenções” com Roberta Carreri, “O eco do silêncio” com Julia Varley e

parte Guilherme. A execução da ação repetida várias vezes até a exaustão *mobiliza* o ator-dançarino. Segundo Ciane Fernandes (2007), Bausch utilizava os gestos técnicos e cotidianos. Nesses ensaios de *Sebastian*, que deram origem à segunda cena do espetáculo, pode-se considerar que o gesto utilizado foi o cotidiano, sendo repetido até tornar-se abstrato e não necessariamente conectado a suas funções diárias:

Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na platéia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas provocam uma constante transformação da dança-teatro dentro da linguagem Simbólica. (FERNANDES, 2007, p. 28)

A cena se desenvolveu até obter uma rítmica própria, e cada ação transformava a posterior e a anterior adicionando e modificando possíveis significados. O processo continuava por horas, até que em uma das vezes a ação executada com a imprecisão própria da velocidade arremessou o tecido para o alto e permitiu a maior das transformações - a ação de retirar o tecido da mala foi ampliada até o máximo e desembocou na libertação completa do pano da mala em direção ao ar, o que permitia uma nova relação minha com ele em diversos níveis espaciais, e em diversas qualidades e dinâmicas de movimento. Na classificação de Ciane Fernandes, essas repetições de ações seriam classificadas em quatro tipos, das quais inicialmente utilizamos as “Obsessivas” e “Alternadas”:

As repetições formais incluem: A exata repetição de uma frase de movimento (“Obsessiva”); a repetição de uma cena com sutis diferenças (“Alternada”); a repetição do mesmo evento em diferentes contextos (“Intermitente”); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena (“Longo Alcance”). (FERNANDES, 2007, p. 43)

Essa nova relação foi outra vez sendo modificada pela repetição até transformar a ação de jogar um pano ao ar em uma dança com o tecido por todo o espaço. No espetáculo, foi mantido o caráter improvisatório dessa dança. Na improvisação utilizada, havia uma simples estrutura de movimentos e ações com o tecido - por exemplo puxar, agarrar, arremessar, girar com - mas o tecido era também livre para formar infinitas outras conexões e relações com

“Como pensar através de ações” com Eugênio Barba e Julia Varley (Odin Teatret – Dinamarca), Ana Woolf (Argentina-França). Em 2009 estive no Odin Teatret – Dinamarca, participando dos eventos Transit 6 e The Periphery of Transit. Neste mesmo ano vinculou-se ao The Magdalena Project – rede internacional de mulheres de teatro contemporâneo criada pela atriz e diretora Jill Greenhalgh. Atualmente é coordenadora do Litura – coletivo de criação.

meu corpo. Até chegar um momento em que o pano torna-se parte de mim, e eu e ele nos transformamos em inúmeras imagens, explorando o sagrado, o que se esconde e se revela, o erotismo, etc. Essas imagens traziam movimentos de cunho Simbólico criados a partir de memórias. Essas memórias são, no corpo, simbolicamente transformadas. Aqui Pina Bausch fala sobre a transformação simbólica:

(...) Bausch importou-se com o sentimento simbolicamente transformado. A experiência original (significado) é relevante apenas como uma memória esteticamente reconstruída. Nesta fase do processo criativo, a re-presentação Simbólica traz as experiências passadas precisamente como a ausência da experiência atual. (FERNANDES, 2007, p. 50)

Essa cena não trabalha a memória dos fatos e a execução de ações assim como foram quando se passaram, mas sua transformação simbólica no corpo através do tempo. O material, que antes consistia em rascunhos de estrutura de cena e ideias sobre percursos e desenvolvimentos, quando apresentado para o diretor Saulo Almeida, foi trabalhado exaustivamente e sofreu inúmeras outras alterações de percurso, duração, ritmo, espaço, intensidade. O trabalho do diretor, com seu conhecimento em diversos métodos de preparação de atores, teve seu foco na criação e no aprimoramento das ações físicas executadas.

CAPÍTULO IV - MISHIMA

Recordo-me novamente de uma experiência passada. Retiro de minha estante um pequeno livro de capa rosa bem clara que mal sei como foi ali parar. Sobre o fundo, uma figura em preto e branco cujos contornos brancos não pertencem ao rosado e se desprendem dele. A figura é estável e compacta, o que a faz ser destacada do fundo ilimitado e incerto. O corpo denso e resistente é de um homem seminu com as mãos atadas ao alto. Tenho a impressão de tê-lo visto anteriormente. As bordas brancas da moldura também não lhe pertencem e não são solidárias ao fundo, todavia contíguo. As formas me prendem. Atrás do homem, uma árvore de folhagem escura e densa, contrastando com o tecido branco sobre sua nudez. Percorro seu ventre e à direita vejo pequena flecha que adentra sua carne. Mais ao alto, em sua lateral esquerda, outra flecha mais longa. É São Sebastião novamente? O livro de Marguerite Yourcenar (1987), porém, apresenta-me a imagem do ator e dramaturgo Mishima - quem eu nunca havia visto -, com o título *Mishima ou a Visão do vazio*. A imagem me leva

abrir uma caixa antiga que utilizo para guardar objetos que me foram dados de presente. Vejo santinhos⁵¹ de São Sebastião, dados por minha mãe.

Percebo que havia esquecido, por ignorância, uma multidão de especificidades de minha vida, que faziam com que outros, em suas presenças, vissem todas as felicidades e inseguranças a dominar-me o corpo. Especificidades que me causaram sofrimentos incontáveis, diversidades que motivaram violências diárias contra o meu corpo em vários ciclos sociais. Mas também tinha podido acumular naquela caixa de joias despojada de meu cuidado, suja e florida, no fundo dessas paredes depreciadas, o suave e incerto resíduo um tanto memória, um tanto esquecimento, das horas ociosas e esperançosas passadas em companhia de minha mãe após os jantares nos finais de semana, ao redor da paróquia onde ela trabalhava como voluntária educando jovens, ou nos bancos ovais do jardim de onde moramos durante toda nossa vida. E de tudo isso era feito meu corpo, bem como de algumas recordações relativas à igreja de São Sebastião, à qual ela me levava todos os anos, sempre no dia de meu aniversário, 20 de janeiro, dia de comemoração brasileira dos feitos do mártir. “Seu nome é o mesmo do Santo, e serão chamadas ao altar todas as pessoas que nasceram nessa data. Você deve subir entregar a ele flores.” Pelos resquícios das flores e velas que levava anualmente até o altar, percebi que a cada vez que descia do altar eu me transformava. Deixei uma pessoa para ir me tornar outra bem distinta. E essa imagem continuava perto de mim, a cada vez em novos encontros.



Figura 22 – Cena 1.
Fonte: Própria.

⁵¹ Santinhos são pequenos cartões impressos e produzidos em massa para o uso de preces de devotos católicos. Representam cenas religiosas ou santos.

Os santinhos de São Sebastião são tão similares à capa do livro, que desejo cada vez mais conhecer Mishima, esse corpo que se apresentava da mesma forma como o santo. Em seu romance semi-autobiográfico *Confissões de uma Máscara*, o escritor japonês Yukio Mishima descreveu seu despertar sexual quando e se deparou com uma reprodução do martírio de São Sebastião, uma pintura de Guido Reni. O evento é transferido para o narrador fictício, mas lembrou o evento real que se mostrou tão formativo para Mishima (1958, p. 26 e 27, tradução minha):

Um jovem extraordinariamente bonito estava amarrado nu ao tronco de uma árvore. Suas mãos cruzadas foram erguidas, e as tiras que ligavam seus pulsos estavam presas à árvore. Nenhum outro vínculo era visível, e a única cobertura para a nudez do jovem era um pano branco e liso atado sobre seu ventre. (...) O corpo do jovem - pode até ser comparado ao de Antinous, amado de Hadrian, cuja beleza tem sido tantas vezes imortalizada na escultura - não mostra nenhum dos vestígios de dificuldade missionária ou decrepitude que devem ser encontrados em representações de outros santos; em vez disso, há apenas a primavera da juventude, apenas luz e beleza e prazer. (...) As flechas comidas pela carne tensa, perfumada e jovem, e estão prestes a consumir seu corpo com chamas de suprema agonia e êxtase. (...) Minhas mãos, completamente inconscientes, embarcaram em um movimento que nunca tinham aprendido. Senti um segredo, algo irradiante subir rapidamente jorrando de dentro de mim. De repente, explodiu, trazendo consigo uma intoxicação ofuscante...

Para Kusano (2006), essa impressão carnal violenta da juventude fundiu-se gradualmente com o ideal de beleza física do escritor e tornou-se uma ideia fixa. O zênite do seu culto ao corpo era São Sebastião. Ele formou a base da filosofia do escritor, em mistura complexa de beleza, morte e sexualidade. Mishima efetuou por fatalidade a tradução de *O Martírio de São Sebastião de D'Annunzio*, depois não mais abordou tema relacionado ao cristianismo.

O suicídio do tenente Kenkichi Aoshima e de sua jovem esposa inspirou *Patriotismo*⁵², filme em que erotismo e morte, prazer e dor intensa estão intimamente ligados. Não por acaso, há registros de que em 20 de janeiro de 1965 - uma nova coincidência? - Mishima convocou Masaki Dômoto à sua residência e eles leram o roteiro de *Patriotismo*.

⁵² "Patriotismo (Togoku), uma das mais notáveis novelas escritas por Mishima, foi filmado, encenado, dirigido e desempenhado pelo seu autor num cenário de Nô (...). O filme, ainda mais traumatizante do que a novela que condensa, tem dois personagens: o próprio Mishima no papel de Tenente Takeyama e uma bela jovem que faz de sua esposa. (...) Voltamos a encontrar o tenente e a esposa sentados um diante do outro sobre uma esteira, sob o ideograma LEALDADE que decora a parede nua e somos levados a pensar que este título seria mais indicado para título da novela do que patriotismo, pois o tenente vai morrer por lealdade para com seus camaradas, a jovem por lealdade para com o seu marido. O seu gesto seguinte é para mostrar à jovem mulher, pois que não existe parceiro para o ritual de decapitação, a melhor forma de enterrar a adaga, com que tentará mais tarde, já quase sem forças, cortar a garganta. Em seguida vemo-los nus fazendo amor." (YOURCENAR, [198-?], p. 84).

Já em *A Saudação do Barco*, monólogo em um ato dirigido por Mishima, Masuda, jovem funcionário de um farol localizado ao longo de montanha, passa dias solitário a contemplar o mar da pequena ilha, indagando-se “Afiml de contas, quem sou eu?”. Até que seis marinheiros surgem no convés e um deles atira em Masuda de camisa branca. De acordo com Kusano (idem), essa cena remete a São Sebastião:

A ânsia e atração pela morte enquanto jovem, em pleno vigor, como um mártir, esta cena remete à imagem de São Sebastião crivado em flechas, que o autor tanto cultuava. Projetando-se no rapaz do farol, que não conseguia encontrar seu espaço na realidade, Mishima aguardava romanticamente por uma bela morte como a de São Sebastião. (KUSANO, 2006, p. 320).

A estética do corpo para Mishima tem o princípio básico do culto ao herói, evidenciando as relações entre a vivacidade e a destruição da morte, assim como no martírio de São Sebastião. Ainda segundo Kusano (2006), a morte nessa estética poderia assumir três ângulos⁵³: o declínio do corpo, o resgate do corpo cômico e a morte como ação frenética, com furor e emoções violentas que suprimem qualquer sofrimento. Yukio Mishima reflete sobre a morte ao escrever sobre a *Filosofia da Morte* presente no *Hagakure*⁵⁴: *A Ética Samurai e o Japão Moderno*:

Os japoneses foram sempre um povo sombriamente consciente da morte, sob a superfície de suas vidas cotidianas. Mas o conceito japonês da morte é direto e claro, e nesse sentido é diferente da morte repugnante e temível compreendida pelos ocidentais. O deus europeu medieval da morte (o Pai Tempo), carregando uma enorme foice, nunca existiu na imaginação japonesa. É diferente também num país como o México, em cujas esquinas obscuras das cidades modernas ainda se elevam ruínas astecas e toltecas, completamente dominadas pela morte, transbordantes da luxuriante vegetação do verão. Não aquele tipo de morte áspera e selvagem, mas uma imagem da morte além da qual existe uma fonte de água pura, da qual pequenos córregos estão constantemente jorrando essas águas puras para o nosso mundo, há muito enriqueceu a arte japonesa. (MISHIMA, 1978, p. 100, tradução minha).

Já em *Sol e Aço*, Mishima (1986) escreve manifesto e síntese de todo seu pensamento sobre o corpo, já que foi seu último livro. Nele acompanhamos a luta do escritor para

⁵³ Esses três ângulos compõem o Corpo-Catástrofe, ou corpo sacrificial.

⁵⁴ “O *Hagakure* (literalmente *Oculto Sob as Folhas*) (...) trata dos ensinamentos do samurai Jôchô Yamamoto (1659-1719) (...). Aos 42 anos Yamamoto quis se sacrificar pela honra da morte de seu amo Mitsushigue Nabeshima. Mas devido a uma ordem deixada pelo próprio Nabeshima, impedido de se suicidar, Yamamoto tornou-se sacerdote e faleceu aos 60 anos deixando o *Hagakure*.” (KUSANO, 2006, p. 549).

ultrapassar sua crença em um dualismo entre corpo e espírito. Talvez ele tenha chegado bem próximo de seu objetivo - ainda que depois, no retorno à dualidade, o objetivo o escape novamente - no final do livro, utilizando uma maçã em metáfora sobre o sacrifício:

O interior da maçã é naturalmente invisível. Assim, no coração daquela maçã, encerrado dentro da carne do fruto, o núcleo espreita em sua escuridão, tremendo e ansioso para encontrar alguma maneira de se assegurar de que é uma maçã perfeita. A maçã certamente existe, mas no fundo esta existência parece inadequada; se as palavras não podem endossá-lo, então a única maneira de endossá-lo é com os olhos. De fato, para o núcleo, o único modo de existência certo é existir e ver ao mesmo tempo. Existe apenas um método de resolver essa contradição. É passar uma faca bem fundo na maçã, de maneira que se abra em partes e o caroço seja exposto à luz do dia - a mesma luz que ilumina a casca na superfície. Nesse momento, a maçã poderia, com efeito, continuar existindo como uma maçã. No entanto, assim, a existência da maçã cortada cai em pedaços; o caroço da maçã sacrifica a sacrifica a existência com a finalidade de ver. (MISHIMA, 1986, p. 63 e 64).

Descobrimo o núcleo exposto de uma maçã em corte, descobrimo o caroço que é ao mesmo tempo dentro-fora, Mishima parte para sua tarefa final: o seu próprio sacrifício. O início dessa tarefa se dá, sobretudo, num último álbum de fotografias, junto do fotógrafo Eikoh Hosoe⁵⁵ (1963) - chamado de *Barakei* (Tortura pelas Rosas) -, em que se evidencia na performance de Mishima todo seu projeto iconoclasta e auto-mitológico, relacionado à morte e ao corpo. Segundo Maura Baiocchi (1995), os inúmeros encontros do performer com os dançarinos Hijikata - que já havia sido fotografado por Hosoe -, e Akiko Motofuji inspiraram esta colaboração. É no corpo da catástrofe que conseguimos interligar São Sebastião, Mishima e o Butoh.

As fotos, consideradas algumas das mais intrigantes do século XX, mostram o artista realizando performances de inúmeros suicídios diante da câmera: cometendo o *seppuku*⁵⁶,

⁵⁵ Fotógrafo japonês, Eikoh Hosoe nasceu em Yonezawa, na província de Yamagata, no Japão, em 1933. Pouco depois do seu nascimento a família muda-se para Tóquio, onde Hosoe passa a infância. O seu trabalho foi fortemente influenciado pelo clima político vivido neste período, tinha apenas 12 anos de idade quando a cidade de Hiroshima foi destruída. Em 1960, realizou o trabalho intitulado *Man and Woman*, onde fotografa Tatsumi Hijikata, fundador de um movimento de dança no qual explora o corpo humano transformando-o num objeto nu, capturando a dinâmica existente entre os dois sexos. A convite do escritor Yukio Mishima, publicou um livro de fotografia intitulado *Barakei*. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/%7Eeikoh-hosoe>>. Acesso em: 05 junho 2018.

⁵⁶ “A história do *seppuku* (suicídio cortando-se o abdômen) começa e termina no Japão, com a emergência e o desaparecimento da classe dos samurais, por volta do século XII até o fim do século XIX. (...) enquanto forma de punição, o *seppuku* era infligido apenas aos samurais, mas como método de suicídio era adotado tanto pelas esposas dos guerreiros como pelos mercadores. (...) O treinamento mais comum do *seppuku* era feito com um leque fechado, representando a espada curta, que era colocado a sua frente no solo.” (KUSANO, 2006, p. 551 e 552). “Depois começa a horrível tarefa. O homem deixa deslizar ao longo das coxas as calças do uniforme e envolve meticulosamente três quartos da lâmina de sabre no humilde papel dos arranjos domésticos e higiênicos, evitando assim cortar os dedos que devem guiar o aço. Antes da operação final é ainda preciso fazer um pequeno ensaio: golpeia-se ligeiramente com a ponta do sabre e o sangue começa a jorrar (...). O golpe, de uma precisão

sendo asfixiado por toneladas de rosas e sendo crivado de flechas como um São Sebastião. Outras referências ao Santo e ao sagrado podem ser percebidas: Mishima crivado por rosas, ao mesmo tempo perfuradores corporais e adornos para sua nudez, Mishima carregando rosas em um fundo onde o Santo aparece flechado pelo pescoço, corpo sagrado coberto por tecido branco, uma Santa e um bebê. Todas essas imagens foram inspiração para a criação do *Projeto Sebastian* e do *Espetáculo Sebastian*.

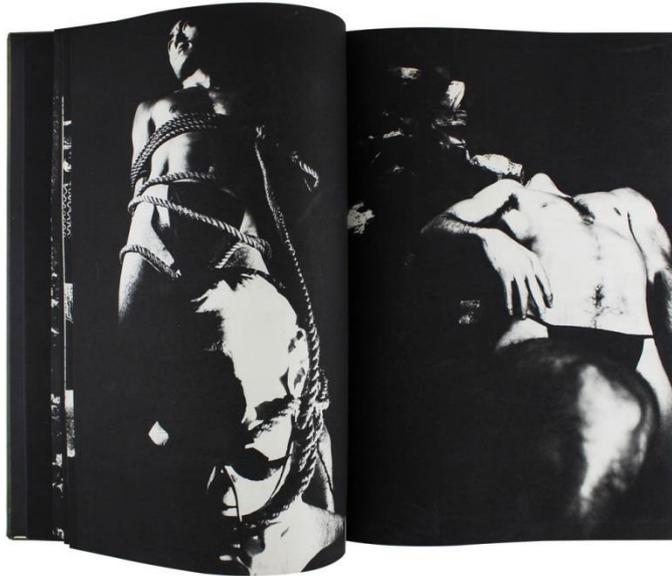


Figura 23 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, *Barakei*, 1963.

Fonte: <<https://www.harpersbooks.com/pages/books/22025/eikoh-hosoe-yukio-mishima/barakei-killed-by-roses-signed-first-edition>>. Acesso em: 05 junho 2018.

cirúrgica, corta não sem dificuldade os músculos abdominais que resistem, depois sobe para completar a abertura. (...) A obra está completa; o corpo desmorona-se.” (YOURCENAR, [198-?], p. 84). Esses dois trechos inspiraram a criação de alguns dos movimentos da Cena 9 e 10.



Figura 24 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, *Barakei*, 1963.

Fonte: <<https://www.harpersbooks.com/pages/books/22025/eikoh-hosoe-yukio-mishima/barakei-killed-by-roses-signed-first-edition>>. Acesso em: 05 junho 2018.

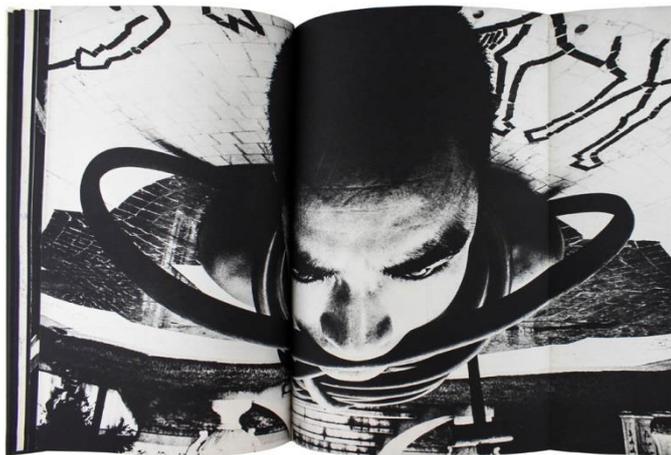


Figura 25 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, *Barakei*, 1963.

Fonte: <<https://www.harpersbooks.com/pages/books/22025/eikoh-hosoe-yukio-mishima/barakei-killed-by-roses-signed-first-edition>>. Acesso em: 05 junho 2018.



Figura 26 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, Barakei, 1963.

Fonte: <<https://www.harpersbooks.com/pages/books/22025/eikoh-hosoe-yukio-mishima/barakei-killed-by-roses-signed-first-edition>>. Acesso em: 05 junho 2018.

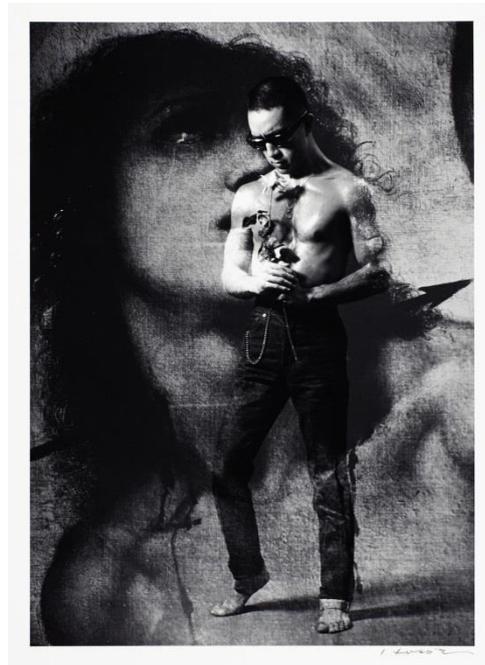


Figura 27 – Eikoh Hosoe e Yukio Mishima, Barakei, 1963.

Fonte: <<https://www.harpersbooks.com/pages/books/22025/eikoh-hosoe-yukio-mishima/barakei-killed-by-roses-signed-first-edition>>. Acesso em: 05 junho 2018.

De acordo com Hideya Kai (1986), “a pose é um esforço ‘subjetivo’ para se tornar seu original, entretanto, o próprio sujeito se apresenta à câmera como um objeto.”. O ator posa novamente como São Sebastião, dessa vez para Kishin Shinoyama - esse é o retrato com o qual me deparei inicialmente, na capa do livro de Yourcenar (idem).

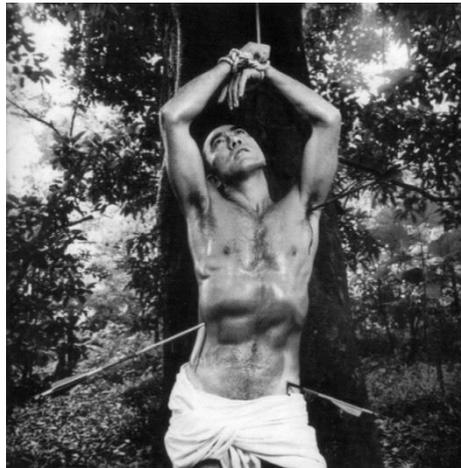


Figura 28 – Kishin Shinoyama e Yukio Mishima, St. Sebastian, [196-?].
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/140806208638154/>>. Acesso em: 05 junho 2018.

O suicídio repetido inúmeras vezes nas fotografias, a impressão das imagens em inúmeras cópias para distribuição - compartilhamento de massa similar ao que acontece na propagação dos famosos santinhos religiosos -, e todas as suas aproximações com São Sebastião, foram apenas parte da mensagem de morte preparada pelo escritor.

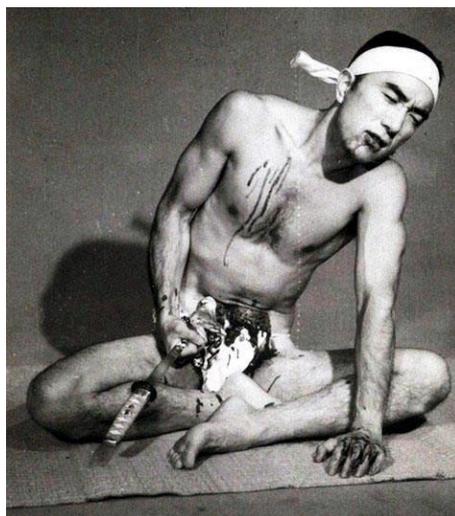


Figura 29 – Tamotso Yato e Yukio Mishima, St. Sebastian, [19--?].
Fonte: <<https://i.pinimg.com/564x/ca/9d/a0/ca9da0e7c547d4eaafeb530817075dc1.jpg>>. Acesso em: 05 junho 2018.

Em novembro de 1970, Mishima executa de fato o *seppuku* performado antes no livro artístico de foto-performances. Segundo Kusano (2006), com sua morte trágica através do ritual, ele transformou a sua própria vida num drama que visava à estética da catástrofe. Abrindo o ventre com uma adaga, Mishima se oferece ao sacrifício, como na imolação, e se aproxima pela última vez do martírio de São Sebastião, tornando-se o próprio corpo do santo, o original antes presente apenas em imagem. A flecha no ventre do santo e a adaga no ventre de Mishima. Agora compreendo melhor a criação de um corpo sacrificial. O Corpo-Catástrofe na capa do livro rosa de Marguerite Yourcenar (idem).

CAPÍTULO V – TRANSFORMAÇÃO CORPORAL

Saio da Igreja e continuo minha trajetória na mata densa e curiosa de uma floresta tropical, onde contemplo dois encantadores troncos de árvores a penetrarem o escuro, que, sobre as hastes grossas de plantas de todos os tipos, tomam o lugar das gramíneas costeiras e da areia e, nos quais se erguem líquens que dão a impressão de determinar e coroar suas fachadas, porém de matéria tão diversa, tão preciosa, tão crostosa, tão escamosa, tão amarelada, que bem se percebe que não fazem parte deles, assim como também não faz parte dos dois belos troncos, entre os quais está presa sobre o telhado do *palácio das águas*⁵⁷, a ponta transparente e fulgente de um longo bico afunilado em agulha de um tenebroso pássaro negro.

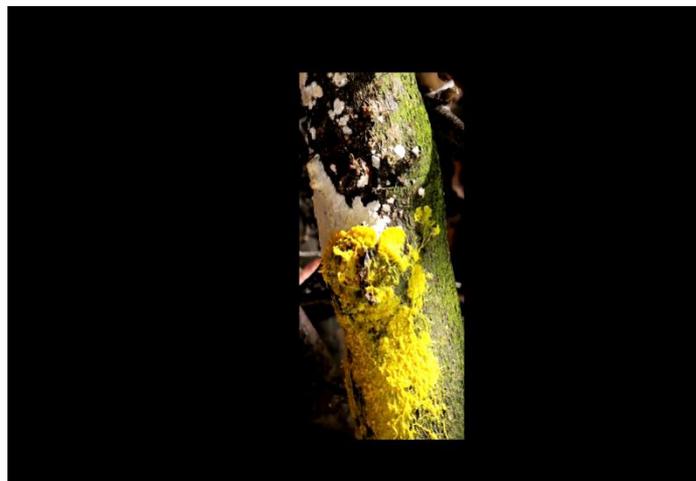


Figura 30 – Projeções da Cena 9.

⁵⁷ Expressão através da qual me refiro pessoalmente ao rio que construo na Cena 5 do *Espetáculo Sebastian*, junto de Saulo Almeida.

Fonte: Própria.



Figura 31 – Cena 06.
Fonte: Própria.

Ouçó minha própria voz em meio aos ruídos da mata, vejo-me reflexo na construção de um longo rio transparente⁵⁸. Recito um poema chamado *São Sebastião*, de Orides Fontela, comentado abaixo por Ricardo Domeneck no blog *Modo de usar & co. Revista de poesia e outras textualidades conscientes*⁵⁹:

As setas
– cruas – no corpo

as setas
no fresco sangue

as setas
na nudez jovem

as setas
– firmes – confirmando
a carne.

A primeira vez que li este poema, estava de pé, à saída da biblioteca da Faculdade de Letras da USP, e quase tive uma vertigem. O título convida-nos à expectativa do etéreo de uma hagiografia. Nada poderia parecer mais distante de uma poética do corpóreo e do físico. As primeiras imagens ainda nos remetem à estátua do santo, do mito. Imaginamos este ser inexistente, pensamos no místico, no sacrifício

⁵⁸ Utilizando o tecido transparente com o qual dancei na Cena 4 anterior, construo na Cena 5 um rio, junto do diretor do espetáculo Saulo Almeida. A construção de cena refere-se à memória das orações que eu fazia para São Sebastião junto de minha mãe, sempre que visitava a Igreja de São Sebastião, em Minas Gerais, todos os anos no dia 20 de janeiro.

⁵⁹ Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/04/orides-fontela-1940-1998.html>>. Acesso em 05 junho 2018.

impensável. No entanto, a progressão vagarosa de Orides Fontela é a de um bote de serpente, pois ela nos leva até o último verso, quando se revela não a estátua do santo, mas a carne viva do homem antes do santo. O poema parece-me de uma violência quase brutal. Sebastião deixa de ser mito e metáfora para fazer-se figura, figura como conceito da teologia cristã, FIGURA, em que um acontecimento histórico liga-se a outro acontecimento histórico, prefigurando-o, dois fatos distintos e temporalmente segregados prevendo um último acontecimento que revelaria seus significados. Aqui, a poética de Orides Fontela revela-se em toda a sua crença na historicidade de seu fazer.

Depois, ouço de longe minha voz⁶⁰ junto de uma paisagem sonora, dessa vez recitando um segundo poema, *Estava lá aquiles, que abraçava*, de Mário Faustino⁶¹:

ESTAVA LÁ AQUILES, QUE ABRAÇAVA

Estava lá Aquiles, que abraçava
 Enfim Heitor, secreto personagem
 Do sonho que na tenda o torturava;
 Estava lá Saul, tendo por pajem
 Davi, que ao som da cítara cantava;
 E estavam lá seteiros que pensavam
 Sebastião e as chagas que o mataram.
 Nesse jardim, quantos as mãos deixavam
 Levar aos lábios que o atraçoaram!
 Era a cidade exata, aberta, clara:
 Estava lá o arcanjo incendiado
 Sentado aos pés de quem desafiara;
 E estava lá um deus crucificado
 Beijando uma vez mais o enforcado

E retorno à sala de ensaio⁶². O corpo vazio é a busca. Um corpo pronto para o encontro. A partir das indicações de cena de Saulo Almeida, começamos a trabalhar aspectos da memória e do simbólico, que remetiam aos meus encontros com o Santo. Nesse momento exploro meu processo de aprofundamento no trabalho de Hijikata, e fico em um canto de um espaço. Observo e sinto o espaço, e meu corpo se move buscando a dança e postura que melhor corresponda a esse espaço. São incorporadas as sensações dadas pelo espaço, e na mescla, meu corpo dá ao próprio espaço outras características, formando um novo lugar, com seu comprimento, largura e profundidade - seja ele espaçoso ou lotado, claro ou escuro,

⁶⁰ Essa é a introdução para a Cena 6 do *Espetáculo Sebastian*, feita a partir de um áudio-poema durante quarta etapa do *Projeto Sebastian*. Essa etapa foi também no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino em Belo Horizonte, junto de Raísa Campos, do violinista e regente Gilmar Iria e do cantor italiano Michele Degan. Foram musicados três poemas sobre São Sebastião, material utilizado em cena com o auxílio de Saulo Almeida. Ao longo do processo, cerca de um mês, foram feitas aulas de canto e expressão vocal com Raísa Campos.

⁶¹ Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/5752640>>. Acesso em: 05 junho 2018.

⁶² Os ensaios dos próximos parágrafos ocorreram no Departamento de Arte Dramática, junto do diretor Saulo Almeida.

quente ou frio -, fluxo de ar, textura de parede. Fico mais longe do canto da sala e repito a sequência anterior até um novo movimento e postura serem encontrados. Mudo meu lugar pela terceira vez e, repetindo as sequências, comparo os movimentos e posturas obtidos nos três lugares. Sinto como eles se ligam a todo o espaço e são influenciados pela mudança de local. Minha voz é ampliada em alguns deles, transforma-se em imagem corporificada. Desenvolvo uma sequência de movimentos passando do primeiro e chegando até o segundo e terceiro lugares, me atentando à transição de um para outro. É a partir dessa imersão que o corpo se funde. É essa fusão⁶³ do corpo com o espaço que o torna um espaço especial.

Nós atravessamos o quarto. Eu sou um baleeiro. {um jovem soldado romano amarrado seminu a uma árvore}. Você está estúpida. Eu sou covarde. Senhora, sua assinatura não confere. Nós demoraríamos a vida. Empurraríamos dezenas de carrinhos de supermercado nos estacionamentos. Eu sou uma caricatura. Sou mentiroso. Você é a árvore que tomba na tempestade. Eu sou um inseto carnívoro. Você é um pássaro ferido. Perfeitamente doces.⁶⁴

Fico com os pés paralelos. Relaxo as articulações do joelho e as dobro um pouco. Começo a caminhar nesse espaço especial. Imagino uma linha pendurada do teto para o topo da minha cabeça, puxando delicadamente para cima. Imagino outras linhas anexadas ao meu queixo, orelhas, ombros, várias seções da coluna vertebral, cotovelos, pulsos, mãos, pélvis, joelhos, tornozelos e pés. Sinto o meu corpo flutuando. Enquanto isso, sinto como se outra força estivesse puxando o corpo e afundando-o em direção ao chão. Os dois sentimentos são mantidos em equilíbrio. Meus olhos já não funcionam como órgãos humanos. Eles são como bolas de vidro transparente, refletindo o mundo externo, sem qualquer intenção de procurar imagens. Meu corpo é dividido em milhares de peças. Um pedaço depois do outro desliza gradualmente em direção à frente, trás, direita e esquerda, preenchendo a sala. Cada peça tem linhas conectando-a com a outras peças. Começo a andar. Uma linha me puxa pelo meu peito. Meu corpo se move como se mudando de uma peça para outra. Outra linha puxa meu braço em outra direção, e em outra, e em outra, com muita força. Outra me guia, me girando. Partes diferentes do meu corpo são puxadas, ou seja, estão liderando o movimento. A parte puxada do meu corpo é chamada de olho. Andar com os meus olhos é permitir que o meu corpo seja

⁶³ Esse exercício de Hijikata chama-se *Fusão com o Espaço*, sendo descrito por Liao (1996, p. 23 e 24) e estudado por mim no Nebulla Movement - meu grupo de pesquisa em dança atual. Utilizo sempre antes de começar outras práticas.

⁶⁴ Trecho do material poético textual utilizado no *Espetáculo Sebastian*, presente no roteiro numerado de cenas do APÊNDICE B deste trabalho. Esse é o texto da Cena 13, e indica momento do espetáculo em que aparecem os trabalhos do próximo parágrafo.

conduzido por diferentes partes. Experimento colocar o olho na testa, andando para frente. Mudo a posição do olho para os calcanhares, andando para trás. Mudo a posição do olho para a parte de trás dos joelhos. Aprendi durante meu trabalho que o centro do corpo é móvel, e que cada centro ou parte é como um olho metafórico que pode ser direcionado para qualquer parte do corpo. Quando os olhos levam o movimento pelo espaço e através dos objetos circundantes, há uma sensação de transformação tanto dos objetos quanto do espaço. As partes do meu corpo tornam-se cada vez mais sensíveis, como se nelas existissem membranas táteis sensíveis à luz, ao volume, ao peso. Meu corpo é repleto de olhos⁶⁵.

Em outro ensaio, repetindo os dois últimos exercícios acima descritos, fico com os pés paralelos e os joelhos levemente flexionados. Caminhando para frente, sinto como se houvesse insetos⁶⁶ saindo da mata e se rastejando na superfície de meu corpo, em minha pele, e dentro do corpo, em minhas vísceras e fluidos. Recordo-me de Carla Normagna, que, em suas aulas, sempre dizia que dançamos também com nossas vísceras. O primeiro inseto rasteja da mão esquerda para o ombro esquerdo. O segundo inseto rasteja da orelha direita e desce pela coluna vertebral até a pélvis. O terceiro inseto rasteja do pé esquerdo para a pélvis. O quarto inseto rasteja da orelha direita e desce pelo tórax até o abdômen. O quinto inseto rasteja de qualquer lugar de dentro do corpo, movendo os músculos do percurso um a um. Decido todos os percursos e sinto mais insetos se arrastando por todas as partes, agora mordendo meu corpo, especialmente as partes fracas do corpo, como as laterais, as palmas das mãos, as articulações, as orelhas, os olhos e os cabelos. O corpo inteiro coça, sinto um desconforto que não me deixa ficar parado. Os insetos mordem e rastejam da superfície da pele até o fundo do corpo. Gradualmente, todas as camadas do meu corpo são inteiramente comidas, restando apenas meu esqueleto. Os insetos saem do meu corpo vazio e preenchem todo o espaço, sendo comidos por outros tipos de insetos. Não há mais interior e nem exterior, e meu corpo se transforma aos poucos.

Segundo Bradley (2017), o esvaziamento / quietude é também o segundo pilar do processo de criação do Butoh de Akaji Maro⁶⁷ - conhecido como *Método de Maro* -, que é o

⁶⁵ A Cena 13 do *Espetáculo Sebastian* inteira foi feita a partir do trabalho desse parágrafo, assim como partes da Cena 6. Esse exercício de Kazuo Ohno chama-se *Andando com os olhos*, e foi descrito por Liao (1996, p. 7) em sua pesquisa e estudado por mim no meu grupo de pesquisa Nebulla Movement. Depois o utilizei junto de Saulo Almeida em uma proposta de improvisação em que me foi perguntado: *Qual é sua relação com seus inimigos?*

⁶⁶ Um dos exercícios de Hijikata, que conheci através da pesquisa de Liao (1996, p. 8) e através da pesquisa de Adam Koen. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5WlUi-hIwQU&t=312s>>. Acesso em: 04 junho 2018. A dança resultante dessa pesquisa revela, aos poucos, a metamorfose do meu corpo no corpo de uma ave monstruosa. Esse trabalho aparece na Cena 6 de *Sebastian*, mesclando as referências a Oxóssi, que serão em breve descritas. Utilizei esse exercício a partir de um pedido de criação de cena que fiz a Saulo Almeida.

⁶⁷ Dançarino de Butoh Fundador da Dairakudakan.

primeiro de três pilares: o primeiro chama-se *Teburi* / *Miburi* (Movimento sem propósito), o segundo *Igata* (Modelamento) e o terceiro o *Chūtai* (Espaço-Corpo). No *Igata* inicial, o primeiro molde / recipiente / casca é o espaço de agora, o vazio e o *ma*. Externamente, é um estado congelado mantido pelo maior tempo possível até que algo saia da escuridão para habitar o corpo.

Teburi, de acordo com a explicação de Maro em Bradley (idem), é o gesto cotidiano. *Miburi*⁶⁸, por outro lado, é uma fenda em *Teburi*, expondo o inconsciente - geralmente o corpo performado ou produzido nos sonhos, transe, contato com antepassados ou estados alterados de consciência. Geralmente essas aberturas ocorrem em acidentes-incidentes ou experiências inesperadas de choque:

Outra analogia que ele (Maro) emprega é o momento de choque ou de surpresa experiência logo após algo inesperado acontecer. A título de exemplo, Maro cita o riso de surpresa de um monge budista zen quando assiste a lua cheia de repente desaparecer atrás de uma nuvem, ou o suspiro animado de um bebê quando ele testemunha um pauzinho rolante pela primeira vez. Em vez de tentar fazer instantaneamente o significado do evento, como adultos tendem a fazer, Maro incentiva a suspensão deste momento em um estado de "não significado" com a inocência de um bebê ou monge zen. Nesse sentido, ele parece estar se referindo ao conceito tradicional japonês de *mushin*⁶⁹ ou "não mente". (BRADLEY, 2017, p. 89, tradução minha).

Essencialmente, Akaji Maro começa com movimentos cotidianos, e depois que eles se dissolvem, trabalha em suas fendas. O pequeno momento em branco/rachadura na vida diária é a porta para o *Miburi*, que está latente em outra linha paralela. É preciso abrir a porta, entrar em um lugar totalmente preto e branco, coletar o gesto e o receber em nosso corpo.

Experimentei⁷⁰ gestos cotidianos a partir do pedido de trabalho em ações cotidianas, que o diretor Saulo Almeida fez. Exercitei-me, brinquei, toquei partes de meu corpo.

*Eu sou uma iguana. Um pedaço incompleto de uma tapeçaria renascentista. Eu sou a pesca fresca. Uma mulher correndo milhas nas ruas de Tokyo. {Somos incêndios inexplicáveis ao palácio de um império politeísta}*⁷¹

⁶⁸ Ana Medeiros, discípula de Yoshito Ohno, diz em suas aulas, de forma similar, que o *Miburi* é o corpo cotidiano e o *Teburi* o corpo poético.

⁶⁹ O Butoh é muito próximo dos preceitos do Zen-Budismo, de onde tira muitos de seus conceitos. Suzuki Daisetz (1959, p. 111), que afirma que *mushin* (無心) é um dos conceitos mais importantes do Zen Budismo, explica que "uma não-mente não guarda nada" e equivale a uma profunda inocência quando genuinamente alcançada.

⁷⁰ A experimentação foi feita no Departamento de Arte Dramática. As ações cotidianas, após contato com suas fendas, transformaram-se no corpo poético de partes da Cena 9 do espetáculo.

⁷¹ Trechos da Cena 9 do *Espectáculo Sebastian*.

Depois encontrei, pouco a pouco, fendas nessas ações, e deixei que as ressonâncias dessas fendas fossem estendidas no espaço-tempo, corpo do sonho.

Já *Igata* (Molde ou modelamento) é o segundo conceito ou pilar no método de Maro. Com esse nome ele quer chamar uma forma congelada ou uma postura arquetípica compartilhada por todos seres humanos - que são para ele divididos nas cinco categorias de tempo/idade, ambiente/clima, doença/incapacidade, trabalho/empregos e emoções. Conforme indica Lynne Bradley (idem), Maro parece basear-se em experiências corporais herdadas de ancestrais e de imagens compartilhadas que estão presentes no inconsciente coletivo. O *Igata* (molde) criado após o acidente-incidente é a experiência de esvaziamento ou de profundo esquecimento, o que faz com que o performer habite o espaço em branco, antes permeado pelas cinco categorias de Maro acima citadas. Com o molde, é mais fácil ao artista que permaneça na fenda-rachadura consciente-inconsciente. Quando algo sai da escuridão⁷² para habitar o corpo, novamente a lógica binária não se aplica mais e fora-dentro são o mesmo. Maro afirma que o corpo deve tornar-se “possuído por algo ou alguém” (MARO *apud* BRADLEY, 2017, p. 89). Esta possessão, para Lynn Bradley (2017), facilita uma “transformação do eu”, já que vários⁷³ *Igatas* (moldes) são adotados pelo ator-dançarino.

Por fim, *Chūtai* (Espaço-Corpo) é o terceiro componente do método de Maro, fase que envolve tornar o corpo aberto e poroso, de forma a ser o próprio espaço. É novamente o *ma*.

Desta forma, o corpo do dançarino/ator é "possuído" e "movido" pelo que quer que esteja entrando ou cercado (vários materiais, animais e elementos são imagens usadas com frequência). No treinamento, Maro facilita uma jornada de imagem para realizar *chūtai*, onde o conteúdo do corpo (sangue, ossos, órgãos) sai através dos poros da pele e os orifícios para o exterior fazendo o espaço ao redor o corpo denso e cheio, e o interior oco e vazio. (BRADLEY, 2017, p. 91, tradução minha).

E estando poroso, o corpo pode “ser movido”. Essa noção extremamente complexa de “ser movido” ou “ser possuído” parece contrapor-se à noção de “mover-se”, e aparece nas falas de muitos dançarinos do Butoh:

Não está relacionado à coreografia, no sentido de dançar os passos que outra pessoa coreografou. Nem é a ideia de "estar perdido" na dança, ou esquecer o eu como um está preso no ritmo e no fluxo do movimento. Pelo contrário, uma vez que um estado de completa passividade é alcançado (um objetivo - de acordo com Hijikata),

⁷² Há um *black-out* na Cena 14 do espetáculo, seguido por partes em que utilizo o método de Maro para responder a pergunta do diretor Saulo Almeida: *O que você esconde? Do que você se esconde?*

⁷³ Saulo, como Maro em exercícios de seu método, chama atenção às múltiplas camadas que cada parte do trabalho ou movimento pode conter, já que há uma justaposição de estímulos, que nos permitem associar simultaneamente o erótico, o sofrimento, a ironia, a risada, o choro.

o corpo é dançado, movido e dirigido por imagens e forças aparentemente além do próprio controle. (SMITH, 2013, p. 12, tradução minha).

Explica o próprio Hijikata:

O sentimento em algum lugar dentro do seu corpo que o seu braço não é realmente o seu braço esconde um segredo importante. As raízes do butoh estão escondidas lá. (HIJIKATA *apud* SMITH, 2013, p. 12).

Após o esvaziamento que busquei no exercício dos Insetos, e melhor explicado através do método de Maro e na compreensão de ser dançado por imagens e forças, retorno ao corpo pronto para o encontro, que para Liao (LIAO, 2016, p. 88 e 89), segundo trabalho de Hijikata e Ohno, “é entendido como sendo feito através do corpo vazio interagindo com estímulos, movimentos e memórias”.

Segundo Liao (2016), o mestre zen Shenxiu diz que o encontro pode ocorrer com um espelho limpo, já que quando realmente vemos ou escutamos, pode ser como se nós nos esquecêssemos de que existimos. Depois, o pesquisador afirma que um processo de transformação ocorre no corpo dançante imediatamente após o processo de encontro. O encontro é permitido pelo corpo vazio. O pesquisador cita dois estágios presentes no processo de transformação corporal da maioria dos artistas de Butoh: primeiro o corpo se funde com o ambiente para gerar um espaço especial, e segundo o corpo torna-se gradualmente qualquer das imagens que habitam aquele espaço. Um exemplo desse processo se deu em torno de 1972, em um trabalho curto de dança que começou com Hijikata sentado no chão, olhando para o espaço - este foi o seu encontro com o meio ambiente. Com seus olhos gradualmente focados em todo o espaço, seu corpo imóvel mudou para uma posição de pé, de onde ele transformou seu corpo em muitos tipos diferentes de imagens que habitaram esse espaço, como sua mãe, sua irmã, bichos-da-seda, dentre outras imagens tiradas da sua infância. De acordo com Liao (2006), antes da seqüência de transformação corporal de Hijikata, seu olhar mudou de um foco interno para toda a área de atuação, e essa mudança de foco é o primeiro estágio da transformação - fusão com o ambiente para gerar um espaço especial. Esse era o processo de esvaziamento, encontro e transformação buscado por Hijikata, cujo ensinamento, colocado em forma de teoria e prática de dança por dançarinos de Butoh, utilizei na metamorfose do meu corpo no corpo de uma ave monstruosa.

CAPÍTULO VI – O PÁSSARO DA MORTE

O *pássaro da morte*, assim chamado por Benjamin Abras. A presença de um pássaro foi casualmente concebida em outra cena bem antes do meu encontro com Benjamin, na cena da mala com o tecido. Sincronicamente havia a idéia inicial de um boneco de um pássaro negro junto a uma goteira, enquanto eu me vestia com o véu do santo. A idéia do pássaro acabou sendo substituída por um corpo humano desenhado pelo artista visual Michel Degas, projetado logo no início do espetáculo com efeito de distorção e perda da nitidez. No final do processo, o desenhista nos apresentou um *pássaro da morte* que havia criado no passado, e ele se encaixou perfeitamente em todo o espetáculo, e decidimos novamente retirar o desenho do corpo humano. O corpo do pássaro aparece no início do espetáculo, com o mesmo efeito anterior de distorção da imagem e perda/retorno da nitidez, junto do meu corpo que se encontra deitado executando rolamentos em velocidade lenta.



Figura 32 – Cena 1.
Fonte: Própria.

O pássaro retorna em proporções maiores em projeções no final da cena do tecido, criando uma imagem ora aterrorizadora - seu rosto é ampliado e seu bico preenche todo o espaço de projeção mesclando-se ao tecido - ora tranquilizante - já que o zoom nas partes do animal é tão grande que seus pés formam troncos de árvores e linhas distorcidas e abstratas que lembram rochas e outras formas naturais. Dessa forma, o próprio pássaro está em

transmutação. De uma forma geral, meu objetivo com as imagens que são projetadas no *Espectáculo Sebastian* é materializar novamente a transformação corporal.

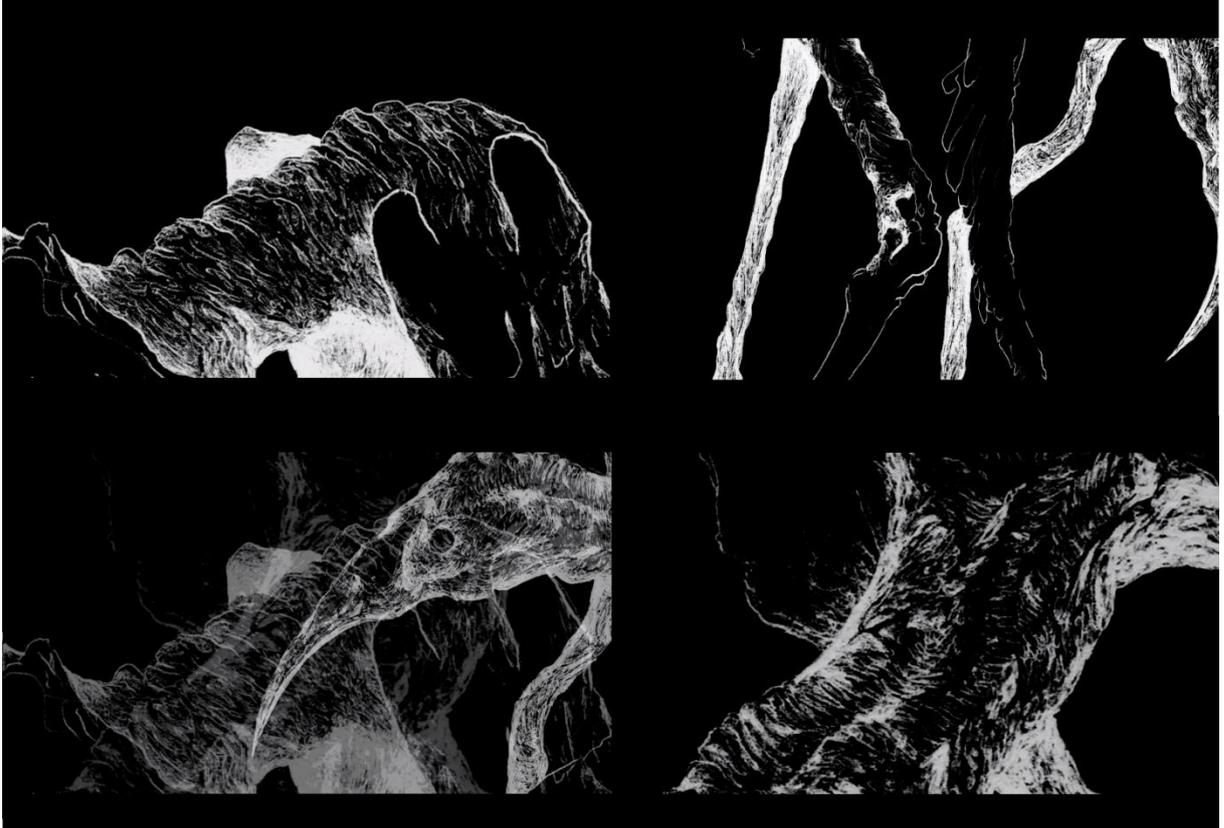


Figura 33 – Projeções da Cena 4.
Fonte: Própria.

E continuando a seguir os estados simultaneamente justapostos em meu corpo, antes de chegar à clareira que me envolveria em festas e prazeres, encontro energia de outra espécie, a de estar em boa acomodação, de sentir o bom aroma do ar nas flores e plantas, de compreender a mata e os animais. E de ouvir atentamente os sons e seus ecos, ao assistir caindo, pedaço a pedaço, a parte já consumida de frutos, até sentir o último som que me permitia saber a hora de parar de admirar as cores e os desenhos, após o qual o longo silêncio que seguia parecia fazer começar no corpo astuto e forte a necessidade da *caça*.

Feito *Rei de Queto* por Oxum, Oxóssi é o orixá da caça, das florestas, dos animais, da fartura, do sustento. Está nas refeições, pois é quem provê o alimento. É a ligeireza, a astúcia, a sabedoria, a precisão para capturar a caça. É um orixá de contemplação, das artes e das coisas belas. De acordo com a mitologia dos Orixás de Reginaldo Prandi (2003), Oxóssi aprende com Ogum a arte da caça e mata o pássaro das feiticeiras, uma ave monstruosa e aterrorizadora de grandes asas que ameaçava o transcórrer das comemorações de colheita.

Para Benjamin Abras, São Sebastião também exterminou o pássaro da morte, ao não renunciar a si mesmo, além de ser também um guerreiro.

No Brasil, Oxóssi é sincretizado com São Sebastião no Rio de Janeiro, São Paulo e nos demais estados da região centro-sul:

Dia 20 de janeiro os terreiros de Umbanda homenageiam o santo padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, São Sebastião, assim como o seu similar no sincretismo afro-brasileiro, Oxossi, que na Umbanda é o Rei das Matas, Sultão das Matas, caboclo das Matas, etc., e considerado chefe de uma linha ou falange constituída de caboclos com várias denominações. (SALLES, 1991, 36).

Retorno ao processo⁷⁴ de criação junto de Benjamin Abras⁷⁵ para estudar em meu corpo o orixá Oxóssi, para pensar junto a Abras as possíveis conexões entre o Orixá e o Santo. Verificando todos os tensionamentos culturais possíveis, refletimos sobre as diáporas negras e os violentos processos que levaram ao sincretismo religioso. Através da Dança dos Orixás, da capoeira e de pesquisa prática e teórica a respeito da cultura afro-brasileira, possíveis aproximações entre os dois foram mapeadas, não sem antes localizar prioritariamente suas distâncias abissais. Por conta de toda violência colonial racista e cissexista, optamos, eu e o diretor Saulo Almeida, por não reforçar as associações advindas do sincretismo, já que são tensionamentos que escapam nossas possibilidades teóricas, técnicas e nossas experiências. Meus estudos com Benjamin Abras foram abarcados então, majoritariamente, pelo *Projeto Sebastian*, e influenciaram em partes a criação do *Espetáculo Sebastian*, em termos de preparação corporal e conhecimentos culturais. Abordarei algumas das práticas estudadas por nós.

Para introdução à criação de movimentos, começamos trabalhando alguns fundamentos básicos da Capoeira. O primeiro é a *Ginga*, movimento principal do jogo que envolve transferência de peso e segundo Hélio Campos (idem), serve na preparação dos golpes de ataque de defesa, permitindo esquivas e molejos e ajudando no reflexo. Os outros

⁷⁴ Foram feitas aulas durante dois meses de 2017 com Benjamin Abras, com o objetivo inicial de fazer uma cena para o espetáculo *Sebastian*. Durante a criação decidimos gravar uma vídeo-performance com o material cênico desenvolvido nessa etapa. O vídeo será ainda feito, mas imagens, corporeidade, história e energia estudadas na pesquisa já apareceram um pouco na construção do espetáculo apresentado no final de 2017.

⁷⁵ É ator, bailarino, diretor de dança e teatro, poeta, ensaísta, dramaturgo, artista visual, cantor e compositor. Como um artista intermédias, ele se vale da constante hibridação de linguagens no desenvolvimento de suas pesquisas na ritualização do instante para a construção da presença na dança contemporânea. Vem construindo seu trabalho através das técnicas advindas das tradições afro brasileiras, desenvolvendo desdobramentos na arte contemporânea, desconstruindo o pensamento que folcloriza a cultura africana no Brasil, provocando reflexões a partir da filosofia que sustenta a base técnica das tradições nas relações performativas e na criação de uma dramaturgia da performance. É um dos maiores pesquisadores de Danças Afro-Brasileiras do Brasil. Tem pesquisa recente em Afro-Butoh.

são a *Cocorinha*, posição de cócoras com proteção de rosto, o *Rolê* e a *Negativa*, que segundo Campos (idem) auxiliam na flexibilidade, agilidade e reflexo. Benjamin Abras sempre chamava atenção à importância das dobras das articulações dos joelhos e da contralateralidade, que possuem nas Danças Afro-Brasileiras papel fundamental.

Depois estudamos a *Meia-Lua de Frente*, um movimento de ataque caracterizado pelo lançamento da perna por sobre o oponente, num um giro de fora para dentro; e a *Queixada*, um movimento de ataque caracterizado pelo lançamento da perna por sobre o oponente, num giro de dentro para fora. Depois combinávamos todos eles em sequências em dupla. A primeira sequência: Eu - ataque: *Meia-Lua de Frente* com a perna direita, *Meia-Lua de Frente* com a perna esquerda. Benjamin Abras - defende com *Cocorinha*, esquerda e direita. Trocamos; A segunda sequência: Eu - ataque: *Queixada* com a perna direita, *Queixada* com a perna esquerda. Benjamin Abras - defende com *Cocorinha*, direita e esquerda, e contra-ataca com *Meia-Lua de Frente*, perna direita. Eu - defendo com *Negativa*, perna direita.

De acordo com Hélio Campos (idem), a capoeira é um excelente meio para adquirir e desenvolver o alongamento, a flexibilidade, a força, a agilidade, a velocidade e o equilíbrio. A flexibilidade, a elasticidade muscular e a mobilidade articular podem ser adquiridas através dos golpes, esquivas, golpes e contragolpes. Já a força rápida (potência) é empregada nos golpes de ataque e contra ataque, saltos e esquivas. Durante o jogo, a agilidade é necessária para se defender, atacar, esquivar, fintar e até gingar. O autor a define como “a qualidade de mudar rápida e efetivamente a direção de um movimento executado com destreza e velocidade” (2011, p. 113). A velocidade de reação é usada nos golpes, esquivas, ataques e defesas, já que a rapidez dos golpes exige reação veloz e reflexo. Já o equilíbrio dinâmico e estático, já citados anteriormente, são utilizados em saltos e golpes, por exemplo.

Utilizando todos os princípios aprendidos no treinamento em capoeira, começo a criar movimentos utilizando como base a ação de *caçar*, a mais importante em Oxóssi. A ação de *caça*, na busca infundável por algo, aparece na *caminhada inicial* já citada acima, no corpo do guerreiro⁷⁶ e em alguns outros momentos⁷⁷ nos quais são utilizados movimentos rápidos e precisos.

Depois, de forma a evidenciar os aspectos físicos vigorosos do Orixá, trabalhei com Benjamin Abras a dança de Oxóssi na Dança dos Orixás e diversos outros exercícios de

⁷⁶ O corpo do guerreiro é performado na Cena 7 do *Espetáculo Sebastian*, uma autoapresentação em que cada nome revelado como meu é recebido por mim como uma flechada - remetendo ao (auto) flagelo, à São Sebastião e suas outras correspondências mitológicas e à incorporação distanciada da punição corporal provocada pelo outro em atos de violência;

⁷⁷ Na Cena 15 de *Sebastian*, a cena do Sacrifício, e na Cena 10 de *Sebastian*, o movimento arma e lança, por exemplo.

rítmica utilizando estruturas de movimentos dos Caboclos e de outros Orixás. Ao perguntar a Abras como eu poderia utilizar esse aprendizado, visto que não desejava dançar a Dança dos Orixás em cena, principalmente por ser dança religiosa, ele me respondeu que a dança pode artisticamente ser praticada por qualquer ator ou dançarino, de forma bem semelhante ao que nos diz mestre Augusto Omulu⁷⁸:

Para mim há uma diferença muito grande. Eu vivi muito tempo dentro do candomblé e o respeito muito como religião. Depois que eu comecei a viver uma dimensão artística, comecei a estudar a dança, a viver artisticamente trabalhando sobre base folclórica. O que eu trabalho dentro da minha arte são os símbolos dos Orixás, não o candomblé. O candomblé é uma religião e não deve ser misturada com outra referência qualquer. Eu trabalho os símbolos como informação de uma cultura que tem uma raiz afro-brasileira. Trabalho os símbolos dos Orixás comum trabalho de energia, de força e como informação, acerca da grande relação que os Orixás tem com a natureza com o dia a dia (cotidiano) de cada um de nós. (OMOLU *apud* JUNIOR, 2011, p. 19).

Benjamin salientou também que nenhum movimento da Dança dos Orixás é aleatório, já que faz referência a ações e qualidades do Orixá, nesse caso Oxóssi. Ou seja, há nos movimentos uma noção de forma corporal, ações, adereços e outros detalhes que compõem uma dramaturgia. Nesse caso caso, um corpo vigoroso portador de *Ofá*⁷⁹ e *Irukerê*⁸⁰, pronto para a caça na floresta e para montar um cavalo. Por isso, quase todos os movimentos tem um nome e exigem preparação específica em sua execução. As intervenções de Benjamin eram no sentido de aflorar a intenção ou a energia do Orixá, que deveria estar presente em todos os movimentos, ou seja, não bastava memorizar as sequências coreográficas. Todas as aulas eram feitas com acompanhamento de percussão e música afro, já que a rítmica tem papel fundamental nas danças afro-brasileiras.

⁷⁸ Augusto Omolú (1962-2013) nasceu em Salvador (BA) e foi um importante artista/pesquisador sobre a dança dos orixás. Foi coreógrafo, ator/dançarino e integrante do grupo dinamarquês Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba. Em Salvador, teve uma longa trajetória, foi professor na Escola de Dança da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia), marcou a história do Balé do TCA (Teatro Castro Alves), foi coordenador artístico do Projeto Axé e fundou a Instituição Social IAÔ (Ilê Augusto Omolú). Teve como referências, no início de sua carreira, Mestre King – um dos precursores da dança afro e Emília Biancardi. A trajetória artística de Augusto Omolú ultrapassou as fronteiras do Brasil e com sua pesquisa que intitulava de Dramaturgia da Dança dos Orixás fez diversos seminários, oficinas e espetáculos, reunindo artistas-participantes de diferentes lugares do mundo. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015237>>. Acesso em: 7 junho 2018.

⁷⁹ Segundo Prandi (1991, p. 128) Oxóssi “Dança segurando o *ofá*, um adereço em forma de arco e flecha.”. Segundo Sandes (2010, p. 46 e 47) o *Ofá* é atributo sagrado dos orixás caçadores “Espécie de arco e flecha unidos em dois pontos confeccionados em metal. Artefato conhecido também como *Damatá*.” Sendo o de Oxóssi em “ferro ou metal prateado”.

⁸⁰ Segundo Sandes (2010, p. 46) o *Irukerê* é atributo sagrado dos orixás Oxóssi e Logun Edé “Cetro, espécie de chibata cerimonial e espanador, feito com rabo de boi ou vaca, com cabo de madeira, osso ou metal, prateado para Oxossi e dourado para Logun Edé.”.

Começávamos as aulas sempre por alongamentos em conjunto com exercícios de força e ritmo. Primeiro mobilizávamos com movimentos circulares e isolados: cabeça, coluna, pernas, braços, mãos, pés, quadril e ombros. Depois, experimentávamos diversos modos de execução para cada uma das partes isoladamente, como *percutido*, *lançado*, *conduzido* ou *ondulante*. Em seguida, combinávamos as partes isoladas duas a duas. Apenas estudamos movimentos no centro ou em diagonais, não utilizando espelhos. Depois compreendi que a primeira parte da aula era uma das mais importantes na preparação da musculatura, já que os movimentos e sequências seriam repetidos diversas vezes até serem incorporados. A principal dificuldade eram os ombros e escápulas, que foram as partes do corpo mais utilizadas. Também treinávamos a flexibilidade da coluna, a flexão dos joelhos e os pés e palcanhares, que deveriam estar plantados no chão ao máximo, mas sempre prontos para saltar.

Depois dos exercícios de preparação, aprendi um pouco da Dança dos Caboclos e da dança do Orixá Ogum, que segundo Benjamin Abras, me auxiliariam no aprendizado da dança do Orixá Oxóssi e também na criação de um corpo cênico que incorporasse a energia e a simbologia do Orixá. As estruturas coreográficas eram ensinadas de forma a evidenciar aspectos históricos, sociais, culturais, religiosos e corporais, já que não há separações dicotômicas na cultura afro-brasileira. Segundo Reginaldo Prandi o culto aos caboclos nasceu da consciência de uma ancestralidade genuinamente brasileira, o índio, e celebrava o espírito de seus ancestrais em modalidades afro-índio-brasileiras do candomblé :

Simultaneamente, por iniciativa de negros bantos, surgiu na Bahia uma religião equivalente às dos jejes e nagôs, conhecida pelos nomes de candomblé angola e candomblé congo. A modalidade banta lembra muito mais uma transposição para as línguas e ritmos bantos das religiões sudanesas do que propriamente cultos bantos da África Meridional, tanto em relação ao panteão de divindades e seus mitos como no que respeita às cerimônias e aos procedimentos iniciáticos, mas tem características que fizeram dela uma contribuição essencial na formação do quadro religioso afro-brasileiro: o culto ao caboclo.⁸¹

Com a diversidade da tessitura nacional da cultura afro-brasileira, brasileiros de todos os lugares foram introduzidos à religião, o que deu lugar à incorporação de tipos sociais

⁸¹ Disponível em: <<http://web.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>>. Acesso em: 07 junho 2018.

regionais importantes. As principais trabalhadas por nós foram as danças do *caboclo índio*⁸² e do *boiadeiro*⁸³, dessa forma explicados por Prandi:

Em todos os lugares onde se constituiu o culto ao caboclo, alguns tipos sociais regionais importantes foram incorporados. Foi assim que surgiu, por exemplo, para compor com o tradicional e destemido índio da terra e com o sábio e paciente escravo preto-velho, o caboclo boiadeiro. O boiadeiro é a representação mítica do sertanejo nordestino, o mestiço valente do sertão. É o bravo homem acostumado a lidar com o gado e enfrentar as agruras da seca, símbolo de resistência e determinação.⁸⁴

Já para a *Dança de Ogum*⁸⁵, Benjamin Abras me introduziu as características do Orixá - também guerreiro -, conforme descritas por Prandi:

É o deus do ferro, da guerra e da tecnologia. Patrono dos ferreiros, engenheiros e militares. Seu dia é terça feira, veste azul escuro, verde, vermelho e amarelo. (...) Dança com espada e enrola-se em mariô (folha nova do dendezeiro desfiada). Sincretizado com Santo Antônio e São Jorge, é saudado com o grito *Ogunhê Patacori!* (PRANDI, 1991, p. 127 e 128)

Ogum, aparecendo nos mitos registrados por Prandi (2003) ora como irmão ora como pai de Oxóssi, corta cabeças com sua espada, e é esse um dos seus movimentos mais importantes, executados em diagonais de forma a cortar o ar com os braços.

Meu braço esquerdo vira a própria espada e fica reto e rígido, com dedos juntos e alongados, e o direito é o que vai ao alto, antebraço flexionado aproximadamente a noventa graus do braço. O direito fica posicionado de forma manter espaço entre ele e peito e nunca de forma a tampar os olhos. Depois o direito fica reto e o esquerdo vai ao alto. Os cortes são feitos com precisão, e os joelhos são flexionados para auxiliarem nos deslocamentos. A dança envolve muitas oposições frente e trás e lado e outro, além de haver alguns movimentos de recuo proposital com intuito de buscar inimigos, aceleração do passo ou corrida e giro sobre o próprio corpo. Meus olhos além de buscar inimigos, acompanham os golpes da espada e a posição de altura do escudo em relação ao corpo, para proteger o corpo de ataques de outras

⁸² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d8GIy-DR3Xc&feature=youtu.be>> e <<https://youtu.be/lrv3dMNU018>>. Acesso em: 07 junho 2018.

⁸³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xafEEqyNXns>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=pAqt73XkAKc&feature=youtu.be>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=vKmE1TQeMyw&feature=youtu.be>>. Acesso em: 07 junho 2018.

⁸⁴ Disponível em: <<http://web.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>>. Acesso em: 07 junho 2018.

⁸⁵ Pode ser visto um exemplo de criação nos vídeos da técnica da coreógrafa Rosângela Silvestre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YOIBm5iuQeI>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=wZjJOSivPoM>>. Acesso em: 07 junho 2018.

espadas. O ritmo que utilizamos é o *arredum*, já que os movimentos da dança do Orixá são rápidos e fortes.

Em seguida, começamos a estudar a *Dança de Oxóssi*⁸⁶, depois de ter contato com os *Pontos de Oxóssi*⁸⁷ e com o documentário *A filha de São Sebastião*⁸⁸, de um conjunto de idealizadores de Minas Gerais, ambos indicados por Abras. A *Dança de Oxóssi* envolve muita flexão de joelhos, principalmente nos momentos em que o Orixá troteia montado em cavalo.

Seguro ora as rédeas do cavalo - nesse momento meus braços ficam bem flexionados e apresentam balanço conforme movimentação - ora arco e flecha - para esse movimento meu dedo indicador esquerdo fica em sua posição usual, meu polegar esquerdo da mesma mão se abre a noventa graus dele, formando a letra “L” e meu polegar direito/mão direita o segura. Benjamin orientou que seria melhor usar a mão inteira para segurar o pelegar, para que não escapasse. O arco e flecha requer uma sustentação de ombros e escápulas, já que os cotovelos estão levemente abertos e os braços são flexionados e estendidos o tempo todo e em várias direções - inclusive a ponta da flecha/a ponta do indicador pode indicar o movimento da flecha sendo atirada ou pode desenhar círculos pelo espaço -, ainda mantendo dedo e mão atados, não devendo ser soltos em momento algum enquanto o Orixá está em posse do instrumento de caça. Meus olhos são muito importantes, já que a atividade de caçar requer um jogo de focos de olhar bem específico em relação ao espaço e ao pássaro. A dança requer também força para manter a coluna dobrada para frente. Há também alguns saltos com movimentação lateral e liberdade de ajoelhar-se em punho do Ofá, para em seguida executar rolamentos no chão, movimentos que requerem a agilidade própria de Oxóssi.

Após aprendizado das sequências, improvisávamos pelo espaço a fragmentação das estruturas estudadas, trabalhando foco, percepção, precisão, força, equilíbrio e rítmica dos movimentos. Descobri, através da pesquisa, minha própria forma de executar os movimentos

⁸⁶ Podem ser vistos exemplos de criação nos vídeos da coreógrafa Rosângela Silvestre. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=9uBNs0HvHMY>> e

<<https://www.youtube.com/watch?v=1ObqlOCqwLA>>; e no vídeo de Fábio Batista. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=lz31UDTQyzE>>. Acesso em: 07 junho 2018.

⁸⁷ Podem ser ouvidos no vídeo os Pontos de Caboclo Oxóssi. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=8wXuUUB8018&feature=youtu.be>>; os Pontos de Oxóssi na Umbanda.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dTVdzk2V1QI&feature=youtu.be>>; Oxóssi Ketu.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=R_bSALywiZk&feature=youtu.be&list=PL01A7E35A8750B9D2>;

Oxóssi Candomblé Ketu. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=IitJWJJdn0&feature=youtu.be&list=PL01A7E35A8750B9D2>>. Acesso

em: 07 junho 2018.

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6nHORCY-EEE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 07 junho 2018.

e incorporar as energias. Depois criamos um pequeno rascunho de cena⁸⁹ com todos os componentes estudados.

CAPÍTULO VII - SÃO SEBASTIÃO DE DECROUX

Em meio aos ruídos da mata, nos caminhos⁹⁰ da floresta escura que por mim são percorridos e descobertos, ouço novamente minha própria voz⁹¹.

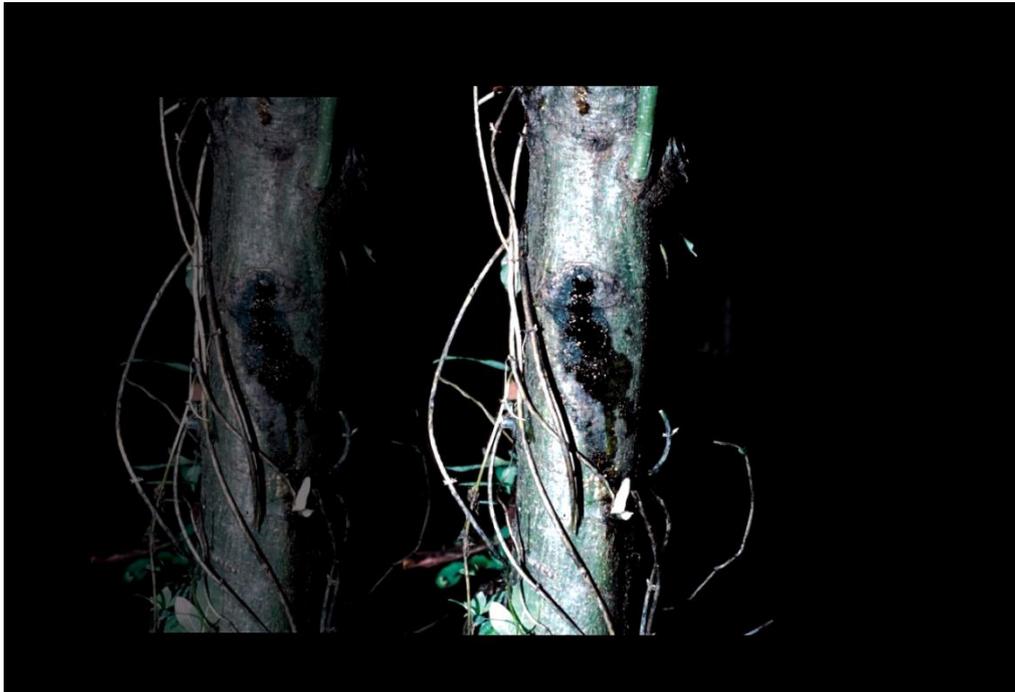


Figura 34 – Cena 6
Fonte: Própria.

⁸⁹ Em geral, os estudos com Benjamin Abras ecoaram principalmente na Cena 6 do *Espetáculo Sebastian*, em que é projetada pela primeira vez uma imagem de árvore, um dragoeiro - nome que se deve a cor de sua seiva pastosa de cor vermelha, conhecida como sangue-de-dragão, que remete ao sangue - cujo tronco cortado parece sangrar. Essa imagem dá lugar a um caminho em uma floresta que parece estar sendo percorrida por mim. As corporeidades e sons explorados são mesclas entre estudos do corpo de Oxóssi e do corpo do Pássaro das Feiticeiras, o *pássaro da morte*.

⁹⁰ Um vídeo que mostra caminhos de uma floresta aparece nesse momento, na introdução da Cena 6. É uma referência à história *A busca do Santo Graal*, contada por Joseph Campbell (2008, p.27): “Você entra na floresta no ponto mais escuro, onde não há uma trilha. Se existir caminho ou trilha, será o caminho ou trilha de outra pessoa; cada ser humano é um fenômeno único.”, e finaliza: “A ideia é encontrar o próprio caminho da bem-aventurança.”.

⁹¹ Outro dos materiais produzidos por mim em conjunto com Raísa Campos, com o violinista e regente Gilmar Iria e com o cantor italiano Michele Degan.



Figura 35 – Cena 6
Fonte: Própria.

E depois a ouço junto a três⁹² outras vozes. Dessa vez, um canto em cânone com o mesmo poema *São Sebastião*, de Orides Fontela, já anteriormente recitado. Uma árvore perfurada sangra. Meu corpo é seiva, coágulo, incisão. Outra árvore, alvejada de perforatrizes tem seus galhos abertos lentamente em minhas costas. Meu corpo é célula, corte, talho. A terceira árvore, raízes rompidas, tomba na tempestade. *Você é a árvore que tomba na tempestade.*⁹³ Meu corpo é tronco, escolta, revolta.



⁹² As vozes de Raísa Campos, Gilmar Iria e Michele Degan.

⁹³ Trecho do o material poético textual utilizado em *Sebastian*, presente no roteiro numerado de cenas do APÊNDICE B deste trabalho. Esse parágrafo indica mais momentos do espetáculo nos quais trabalhamos as imagens de Árvore.

Figura 36 – Cena 12.
Fonte: Própria.

O tronco do meu corpo está equilibrado sobre as pernas. Meus pés estão firmemente plantados no chão, e não deixo minhas mãos murcharem. Permito que a força vital flua por todo o corpo. Ainda que não possamos ver uma árvore crescer, podemos detectar que ela cresceu. Da mesma forma, os movimentos são como o crescimento de uma árvore, não precisam ser sempre vistos, mas a expansão⁹⁴ será certamente percebida.

A imagem da árvore toma o meu corpo e o palco. Os vídeos⁹⁵ utilizados em cena foram construídos, segundo análise do diretor Saulo Almeida, de modo a dar conta de três camadas textuais, sendo elas, referencial, metafórica e simbólica. A referencial teria como foco a utilização de elementos que remetessem a narrativa mítica e ao corpo do Santo, a metafórica faria relação com as transformações que ocorrem em meu corpo, seja em cena dançando, seja em momentos de encontro com o corpo de São Sebastião, e a camada simbólica seria a da imanência:

Neste sentido, parece que a noção de imanência seria o princípio para estabelecer a concepção de Deus ou a Natureza como uma força cega que se resolve em sua própria estrutura e em sua própria afirmação. A noção de imanência teria assim por objeto restituir ao real sua forma como uma atividade necessária sujeita a leis que não apresentaria nenhum tipo de hierarquia entre seus elementos constitutivos. A ontologia espinosana seria deste modo o exato reverso da metafísica aristotélicotomista e para dar conta de sua estrutura bastaria apenas opor à noção de transcendência e seus conceitos subsidiários — hierarquia, participação, causa final, por exemplo — a de imanência e as noções de poder de existir e lei natural: a negação de um Deus transcendente bastaria para rastrear a orientação da moderna ontologia espinosana, na medida em que essa negação permite estreitar a emergência da própria concepção de Deus ou a Natureza como poder de existir e lei natural. (EZCURDIA, 2008, p. 17 e 18)

E com essa trilha sonora e imagens, recordo-me dos meus estudos em Teatro Físico e de um curso de um mês de Mímica Corporal Dramática feito em 2015 com Alexandre Brum Correa⁹⁶ e Bya Braga⁹⁷ em 2013. Depois, abro um livro dela sobre o mesmo tema.

⁹⁴ O ensinamento do corpo crescendo invisivelmente é comum nos aprendizados de Butoh. Aprendi principalmente em aulas com Ana Medeiros.

⁹⁵ Foram escolhidos por mim, selecionados em conjunto com Saulo Almeida e modificados e melhorados pelo artista visual e dançarino João Gabriel de Queiroz. Dr. João Carlos Machado teve papel fundamental nos ensaios de incorporação dos vídeos, sempre auxiliando na busca por um corpo imagético.

⁹⁶ Alexandre teve seu primeiro envolvimento com as artes performativas cantando a capella, o que o incentivou na realização de uma formação lírica e coral, até estrear como o adolescente protagonista do longa super 8 Tempo Sem Glória, de Henrique de Freitas Lima. Graduou-se em 1992 em Interpretação Teatral no DAD/UFRGS. Formou-se com Maria Helena Lopes, Irion Nolasco, Carlos Simioni, Helena Varvaki, Antunes Filho, Tiche Viana, Thomas Leabhardt, Phillipe Gaulier, Corine Soum e Steven Wasson. Formou-se em Mímica

O estudo (...) insere-se numa reflexão sobre aquilo que os ingleses chamam de “physical theater” e que o francês Jacques Lecoq denominou como “théâtre du geste”. O “teatro completo” de Decroux (...) “abre a via de um gênero teatral fora da palavra, em que a formação poética tem tanta - e quem sabe mais - importância quanto a narração” (Yves Marc). (PAVIS, 2013, p.12)

Ao longo das páginas, me deparo novamente com o nome de São Sebastião, em mais um encontro sincrônico. Depois examino novamente as imagens de *Barakei*, de Eikoh Hosoe (idem). E me atento à dinâmica do vídeo de Godard, *Je Vous Salue Sarajevo*⁹⁸. Faço uma ligação, e com muita felicidade Alexandre Brum Correa me recebe e aceita me ensinar uma pequena seqüência de movimentos estruturados e fixados pelo artista-pesquisador Étienne Decroux dentro da técnica de Mímica Corporal Dramática, configurando São Sebastião.

Após três meses de aulas com Alexandre Brum, e utilizando as referências de Gordard e de Hosoe acima citadas, foi gravado um vídeo experimental⁹⁹ com o artista audiovisual Filipe Rossato¹⁰⁰. As imagens foram feitas nos jardins e no interior da Igreja Matriz de São Sebastião Mártir na cidade de Venâncio Aires no Rio Grande do Sul - Brasil. Transformando imagens estáticas em imagens em movimento através do uso de close-ups, estudamos a interação da câmera com a Arquitetura do Corpo Pensante e a gramática gestual na seqüência de São Sebastião, partindo da dimensão simbólica das repetições que evidenciam violência.

Corporal Dramática em Londres, tendo permanecido treinando e aprimorando seus conhecimentos sobre a técnica de Decroux por sete anos, trabalhando com seus professores no Teatre L'Ange Fou.

⁹⁷ Atriz e diretora cênica. Professora e pesquisadora, área de Atuação (Interpretação) e Improvisação performativa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1993, com atividades no Curso Técnico de Formação de Atores-Teatro Universitário/EBAP (até 1998), no Curso de Graduação em Teatro (desde 1999) e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, linha de pesquisa Artes da cena. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO-RJ com estágio doutoral no Instituto de Teatro, Barcelona/ES e pesquisa prática na Escola MOVEO/Barcelona-ES de Mímica Corporal Dramática. Líder do Grupo de pesquisa “LAPA-Laboratório de Pesquisa em Atuação/UFMG”, CNPq. Integrou comitê científico e editorial da ABRACE-Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, tendo participado de sua diretoria na gestão 2013-2014 e coordenado o GT Territórios e Fronteiras (2008-2012). Autora de livro: “Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania” (Ed. UFMG). Disponível em: <<http://cenauniversitaria.com/2017/convidado/bya-braga/>>. Acesso em: 08 junho 2018.

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>>. Acesso em: 08 junho 2018.

⁹⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/200860597>>. Acesso em: 08 junho 2018.

¹⁰⁰ Filipe Rossato é Bacharel em Realização Audiovisual. Dirigiu e produziu diferentes peças audiovisuais, videoartes, intervenções urbanas e outras pesquisas em imagem em movimento e em sonoridades. Integrou festivais de cinema (Diálogo de Cinema, Perturbe, Cine Esquema Novo, AnimaMundi) e diferentes eventos artísticos (Audiovisual Sem Destino, Horizonte À Venda, Mostra Fifa Go Home). Concorreu ao Açorianos Destaque em Novas Mídias pela instalação “Glória”. Também atuou, como ator, em filmes e seriados de televisão (Eles vieram e roubaram sua alma, Série Ocidentes) e no teatro (“O Sobrado”, “Incidente em Antares”, “Puli-Pulá”).

De acordo com Bya Braga (2013), o treinamento da técnica de Mímica Corporal Dramática, de alta complexidade, estimula valorização dos modos de transmissão teatral de conteúdos - principalmente considerando-se a relevância do trabalho de Decroux no teatro físico e na expressividade ao longo do século 20 -, com ênfase nos processos de pesquisa prática e na possibilidade de instigar revisões, conversações e recriações.

A investigação das Artes Cênicas no trabalho de Decroux é mediada pela experiência do corpo, que dilatado, não se reduz a imitar, mas trata a repetição e a cópia como recriação, buscando o informe. A aquisição de habilidades dá-se, de acordo com ele, na seriedade da relação com o trabalho, compromisso e sistematização técnica de forma não utilitária. Com a profunda presença do ser na ação, no engajamento com o corpo, há possibilidade de amadurecimento do pensamento sobre si mesmo, o que pode refletir em modificações nas *maneiras* com que o corpo em ato se comporta. A palavra *maneira*, importante no vocabulário da técnica, é por ele assim definida:

A maneira de fazer vale mais que fazer. (...) Olhe como o mimo se inclina para pegar uma flor. É isso que importa, pois isso revela algo que nós nos beneficiamos em saber e não no fato de que uma flor que estava antes no campo agora está agora na lapela. (DECROUX *apud* BRAGA, 2003, p. 94).

O conhecimento de que há modos específicos de ação, auxiliou mais tarde na compreensão das diversas qualidades de movimento necessárias para elaboração das ações na sequência de São Sebastião de Decroux e ações em outros momentos do espetáculo, como por exemplo em uma sequência de movimentos utilizada em uma das cenas, a de se retirar flechas ou espetos do corpo. A minúcia e a precisão constroem uma composição sutil, em que cada detalhe é essencial na busca do que desejamos ao agir. Segundo Decroux (DECROUX *apud* BRAGA, 2003, p. 101) “o corpo é a ponta de lança da ideia em movimento”, e com essa instigação o corpo de São Sebastião foi buscado através da Mímica Corporal. Importante destacar também que a busca do corpo do Santo, ainda que com estilo mímico nessa primeira etapa da pesquisa:

se encontra “mais ou menos perto da noção de presença que não representa” e, portanto, pode sinalizar proximidades com os estudos da performance no campo *apresentação* de um ator, de sua presença. (CARLSON *apud* BRAGA, 2005, p. 102).

Na técnica decrouxiana, as categorias de jogo são relacionadas às formas de produção social e compostas de quatro estilos: *Homem de salão*, *Homem de esporte*, *Homem*

de sonho e Estatuária móvel. Já as *Figuras de estilo* configuram pequenas sequências de ação estruturadas e fixadas, geralmente relacionadas a temas, como oferenda, oração e carícia. As figuras podem ser exercícios técnicos para as categorias de jogo, e podem contemplar distintamente várias maneiras. São Sebastião é uma das figuras elaboradas por Decroux.

Durante as aulas com Alexandre Brum, durante três meses em 2016, foram abordados os seguintes conteúdos da Mímica: gramática gestual, articulação do corpo, contrapesos, caminhadas e deslocamentos no espaço, *Ritmo Dinâmico*, *Musicalidade do Movimento*, algumas *Figuras de estilo* e *Estatuária móvel*. Após aprofundamento técnico necessário, foi pesquisada a pequena sequência de movimentos estruturada e fixada por Decroux configurando São Sebastião.

Em reflexão sobre todo esse processo, ficaram inúmeras questões, e podem ser citadas as mesmas perguntas de Bya Braga em uma aula de Mímica Corporal Dramática:

Que modo de compromisso se deve possuir na relação de aprendizagem de uma habilidade? Como converter a maneira do trabalho, a atitude, em habilidade? Como se dá a relação de aprendizagem no ofício artesão, bem como a condição de autoridade de um mestre? Que podemos compreender por um trabalho de boa qualidade e como conquistá-lo? Como tomar contato profundo com o próprio corpo? Como não transformar a aquisição e uso de uma habilidade num aprisionamento nela? Como resistir às frustrações inerentes a esse processo? Como podemos experimentar o mundo e existir nele por meio de uma prática artística? (BRAGA, 2005, p. 193).

A sequência de movimentos pesquisada nessa etapa é também utilizada no espetáculo na Cena 8, e seu estudo auxiliou na pesquisa de toda a corporeidade de *Sebastian*. Ela será descrita aqui, junto de todo processo. Também se encontram vídeos do processo de aprendizado na internet¹⁰¹, o que facilitará a compreensão das descrições.

Na primeira semana de aula, foram trabalhados exercícios de ponto fixo para membros superiores com parede e corda. Eram fixadas inicialmente mãos na parede, e mobilizados restante do corpo como bloco a partir da flexão e extensão de cotovelos. Depois, eram fixadas as pontas dos dedos na parede e mobilizados pulsos e cotovelos, utilizando mesma lógica anterior. Depois a parede foi removida. Com a corda foi trabalhada a *asa de águia*, movimento que fixa cotovelos em ponto superior aos ombros e trabalha mobilidade dos ante-braços e mãos juntos, como bloco, fazendo a corda sair de posição acima da cabeça na horizontal e chegar em linha na frente do peito, também na horizontal. Um dos princípios do ponto fixo na técnica é: uma vez criado um ponto fixo, ele não pode ser dissipado a não ser

¹⁰¹ Disponível em: <<https://sebastianbr.wordpress.com/>>. Acesso em: 8 jun 2018.

que a ação o requeira. O ponto fixo auxilia a tornar visível o invisível, e essa compreensão auxiliou muito toda a sequência de São Sebastião, principalmente sua primeira parte, em que através de dois movimentos o performer deve mostrar que uma flecha invisível atinge o corpo do Santo pela lateral, na ponta dos últimos pares de costelas, as flutuantes.

Da segunda semana até a quarta, trabalhou-se a segmentação e a articulação na primeira escala de segmentação da Mímica Corporal, utilizando plano frontal, na segunda posição. A segunda posição é a mesma utilizada no início do São Sebastião, similar à segunda posição da técnica de Ballet Clássico, com rotação das pernas a partir da musculatura coxo-femural em *En Dehors*. A diferença é que na mímica não é necessário rotar até o máximo de possibilidade. Os braços ficam em asa de águia, posição em que ficam relaxados ao longo das laterais do corpo, mantendo espaço abaixo das axilas. A mão fica em forma de concha - mão aberta elevada em seu dorso, e as pontas dos dedos tocam as coxas. A primeira parte da escala é a cabeça movendo-se para direita e esquerda, com nariz feito de ponto fixo. A segunda parte é o martelo movendo-se para direita e esquerda, em que a cabeça e pescoço estão no mesmo eixo formando um só bloco. A terceira parte é o busto movendo-se para direita e esquerda, em que cabeça, pescoço e peito formam um só bloco. O busto para direita em plano frontal é o primeiro movimento no São Sebastião. A quarta parte é o torço movendo-se para direita e esquerda, formado por cabeça, pescoço, peito e cintura. A quinta parte é o tronco movendo-se para direita e esquerda, formado pela cabeça, pescoço, peito, cintura e quadril. Nessa parte forma-se ponto fixo em um dos lados do quadril, e tronco tem possibilidade de mover-se em eixo conforme e contrário. No duplo, os dois movimentos conforme e contrário são feitos ao mesmo tempo. A sexta parte é o corpo inteiro movendo-se para direita e esquerda, movimento chamado de *Torre Eiffel*. Um bastão também foi utilizado para trabalhar a primeira escala, tornando mais visível a linha mediana que divide o corpo ao meio no eixo frontal.

Da quinta semana até a oitava foi trabalhada a tridimensionalidade, utilizando sempre cabeça, pescoço, busto, torço, tronco e corpo inteiro. Para cada uma das partes são feitos três movimentos, primeiro no eixo transversal, segundo no sagital e terceiro no frontal. Direita sendo D e esquerda E, Frente sendo F e Trás T, temos DDF, DDT, DEF, DET, EDF, EDT, EEF, EET. Após isso, foi estudado o “Lapin”, movimento que introduziu a noção de tónus integrando as partes, da posição de corpo adormecido até a posição de corpo ativo. Decroux ressalta, em geral, a importância do tronco na expressividade, e no caso de São Sebastião há a utilização muito forte de oposições do tronco em relação à cabeça.

Ainda no segundo mês de estudos, foram trabalhados os movimentos anelados, que deslocam partes do corpo em sequência, como anéis ligados através dos três planos; os

contrapesos da supressão do suporte, cardador e sissone; e o *Ritmo Dinâmico*, a combinação de três elementos como a trajetória do movimento: peso, velocidade e o modo como o movimento começa e termina. O exemplo de *Ritmo Dinâmico* mais trabalhado foi a curta vibração do bíceps, utilizado no São Sebastião duas vezes. O movimento começa com um impulso do busto na direção EEF em equilíbrio precário dos pés - meia ponta baixa, e o braço direito se aproveita desse impulso para girar até a direção do alto, em ritmo rápido. Chegando ao alto há uma curta pausa, dando lugar repentinamente à primeira vibração localizada da musculatura do bíceps. O braço continua sua trajetória até a direita, em ritmo lento, dando lugar repentinamente à segunda vibração do bíceps.

No meio do segundo mês começou o estudo da sequência do Santo, que durou até o final do terceiro mês. As aulas sempre começavam com os aspectos técnicos utilizados na sequência, para depois serem então aplicados na Figura de São Sebastião. As dificuldades e dores da aprendizagem dos movimentos revelam as vulnerabilidades do corpo, que parece aos poucos estar sendo moldado como uma escultura:

O corpo humano existe em três dimensões e é somente dramático em três dimensões. O professor de Rodin disse-lhe que, quando ele fizesse suas esculturas, ele deveria imaginar que elas tivessem agulhas como sóis irradiando de dentro dos músculos. Elas não devem ser planas. (...) A estátua, como o ator, existe em três dimensões. Os dois giram em torno da dramaticidade. (DECROUX *apud* BRAGA, 2005, p. 193).

O *corpo-máscara* de Decroux, como o compreende Bya Braga (2005), revela também o “*desnudamento* sacrificial do ator que ele (decroux) propõe como condição essencial de sua pesquisa artística, (...) parente da dor e da glória”. Dessa forma, a técnica e a produção de sentido podem caminhar lado a lado. Uma observação interessante a esse respeito foi notada na última parte do aprendizado, em que Alexandre Brum afirmou que o São Sebastião é uma das únicas, senão a única, figura de Decroux que possui expressão facial. A expressão é exatamente também um misto de dor e prazer, e aparece como o último componente da estrutura de movimentos. A esse respeito:

A arte é expressiva onde a partir dela, subjetivamente mediatizado, algo objetivo fala: luto, energia, nostalgia. Expressão é a face lamentosa das artes. (...) Se a expressão fosse mera duplicação daquilo que é subjetivamente sentido, ela permaneceria uma nulidade; (ADORNO *apud* BRAGA, 2001, p. 101-102).

No *Espetáculo Sebastian*, da mesma forma, a expressão se dá através do corpo - movimentos e ações. No final do processo, pode-se perceber uma estrutura lógica no desenvolvimento das ações, quase como uma narrativa. A ação motora apresenta desdobramento segundo possíveis procedimentos: “literalização, segmentação, progressão, perseguição, agudização, respiração, inversão, exagero, repetição, paradas e reordenação” (SILVA, 2011, p. 90)¹⁰². Eles tornam complexa a elaboração da ação, superpondo camadas de significação e promovendo seu desenvolvimento. No caso de São Sebastião, há o desenvolvimento: neutralidade, recebimento de primeira flechada lateral, reação do busto à dor, reação dos membros inferiores, oposição corporal à flechada com reação de braço, novas flechadas na forma de vibrações direcionadas ao alto - ao céu? -, repetição ao lado - ao outro? -, mão que se aproxima do peito enterrando ou marcando nova flechada, mudança de peso, oposição cabeça-tronco com olhos direcionados novamente ao alto, balanço e por fim expressão de dor.

Este modo de jogo que descreve um modo de deslocamento, dos órgãos do tronco, não descreve um personagem, mas tenta representar o encadeamento, o processo do pensamento. É o que Étienne Decroux chama de retrato visível do invisível. O corpo descreve as curvas no espaço, curvas simples ou contraditórias, com ritmos diferentes. O corpo se torna como um trem, “o trem do pensamento” e se desloca vagão por vagão. Esta “corrente”, como se fosse um colar feito de movimento, é uma espécie de analogia corporal que evoca não um pensamento em particular, mas antes o próprio procedimento da atividade de pensar, o nascimento de uma idéia, seu desenvolvimento, a dúvida, a contradição, o retorno, a progressão. (SOU, 2009, p. 21)

A expressão da dor e o sacrifício. Agora, é o meu corpo o próprio tronco do drageiro.

CAPÍTULO VIII - CORPO-CATÁSTROFE

Escorre-me um liquido seco pelo tronco, que bem poderia ser sangue. Recordo-me do texto escrito por André Vaillant¹⁰³ para o Projeto *Sebastian*:

¹⁰² Disponível em:

<<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/9647/1/Dissertacao%2520Debora%2520Conceicao.pdf>>.

Acesso em 08 jun 2018.

¹⁰³ André Vaillant é estudante de Arquitetura e Urbanismo da PUC/MG, graduação sanduíche na Erasmus University (Rotterdam, Holanda). Seus interesses de pesquisa são Teoria e História da Arte e da Arquitetura. Tem incursão em Filosofia - graduação incompleta. Foi convidado para escrever no projeto Janela de Dramaturgia. Escreveu a meu pedido, e a partir de minhas ideias sobre o corpo sacrificial, o *Auto de São Sebastião*, texto presente na íntegra no APÊNDICE C deste mesmo trabalho.

São Sebastião: O corpo, esse mesmo que deve ser submetido... como, se sou ele, se estou entregue aos limites de suas paredes? Vi feridas, dilacerações, como florações incontinentes pelos tecidos de meus soldados... como desenhos de uma fome inconfessável que nos unia. Ou ao menos a mim, a eles. (...) As setas se abateram contra meu corpo como os punhos de todos aqueles homens na linha de fogo. Sim, foi quando eu soube. Não, não Estavas ali – Deus –; era eu quem já não estava. A experiência interior do homem é dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora¹⁰⁴. O interdito do outro como cisão de si – rasguei-me contra os cardos do rio em que me aticaram até às gengivas contra as espessuras mais dilacerantes. Senti na língua as pedras, cascalhos, o roçar de tudo em que deixei a carne e a pele. Água invadiu-me os sulcos das flechas. Afoguei por todos os hemisférios. (...) Era, de fato, dois mundos que se uniam – ou "enfim" um Mundo só, primeiro, atávico e arcaico. Como um ícone Bizantino, como um ídolo rupestre. A cisão é que se via cindida pelo trespassar dos limites, a ruptura da pele, a convulsão dos órgãos feridos. Os corpos que flecharam meu corpo com a força de pulsações viris – eram setas que me penetravam – eram, enfim, também eu que, impotente e apaixonado, executei outros e, por ter-lhes sido amável... [*move-se em círculos no chão e, caindo sobre as próprias costas em algo como posição fetal* (...)]. O sacrifício faz concordar a vida e a morte... dá à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte¹⁰⁵. E o que é o Ato amoroso senão isso? *Senão a revelação da carne*. O mesmo se dá com Amor e Sacrifício, não por acaso as duas bases, o fundamento e o ato instituidor, da prodigiosa revolução do cristianismo: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida¹⁰⁶. A morte vem unir o que o interdito antes separava, como transgressão última não de um limite, mas de todo um complexo. Como uma constelação, ascende. O sacrifício acede à morte, pelo ritual partilhados dele, e pelo erotismo o sublimamos e imitamos, liberando todas as vezes os corpos. É o corpo quem produz a vida, o medo, o mito, o movimento, a morte... sim, já estou ficando exausto (...) A morte, cessão derradeira do corpo, põe todas essas categorias em um só e inflexível ponto. A carne, aliada e inimiga do sagrado – esse que nos separa do caos – invade, explosiva – sim, um jorro – entra em conjunção, cessa de ser paradoxo. O homem cede, o corpo lhe sobrevive – logo o escondemos e deixamos que desapareça longe dos nossos olhos. É de violência! (...) Violência é o que estabelece e mantém a cisão primária, esse ato cirúrgico – de Deus. A violência é que garante a interdição e sua economia. A violência participa do interdito, confunde-se com ele, e somente por sua sublimação se pode transcendê-la – como um jogo de enganar à sentinela. O amor, finge. O sacrifício, partilha, reafirma – mente. A morte executa a violência sobre aquele que teria podido, de outra forma, encená-la – o corpo. Ou teatro, ou morte. (VAILLANT, 2017, p. 2 - 4).¹⁰⁷

Chegamos ao final. Meu corpo está em sentido imediato de perigo físico¹⁰⁸. Após longa preparação¹⁰⁹, penso em Greiner (1998), quando descreveu o processo de preparação

¹⁰⁴ BATAILLE, G. O Erotismo. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 62.

¹⁰⁵ Idem, p. 115.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 116.

¹⁰⁷ Trecho de *Auto de São Sebastião*, texto presente na íntegra no APÊNDICE C deste mesmo trabalho. Esse trabalho não fez parte do espetáculo, e sim do *Projeto Sebastian*, mas suas ideias estão presentes em toda sua construção, principalmente na Cena 15, denominada *Sacrifício*, e Cena 16.

¹⁰⁸ A descrição desse parágrafo refere-se às cenas finais do espetáculo, Cena 15 e o início da Cena 16, nas quais fica mais evidente a criação de um corpo sacrificial. Essa cena foi criada a partir de um ritual de purificação, junto de Saulo Almeida.

¹⁰⁹ No meu processo de criação, principalmente para o *Projeto Sebastian*, lido com minha transformação corporal completa - processo infindável, através de inúmeros processos de preparação como meditação, alterações a partir de substâncias farmacológicas e inúmeras práticas físicas. O processo não se refere apenas à

estética do corpo de Hijikata, com dieta e introspecção, e de Mishima, com toda sua preparação corporal para a morte. Preparo-me para a morte-vida, em um ato em que todos os ciclos estão conectados: nascimento, crescimento, morte e renascimento. Habito um grande útero, circundado por uma placenta. Meus pensamentos, antes completamente caóticos, somem. Repito freneticamente todos os movimentos até agora feitos, e aos poucos, eles se transformam em outros. A desorientação aumenta criando o já citado *Corpo Intermediário*, porém agora com inúmeros movimentos, não apenas uma caminhada. A lógica temporal já é outra. Eu caio inúmeras vezes, até que não consigo mais me levantar. Chego ao meu limite físico, um estado de emergência, quase morte-vida. Sinto vertigens e náusea. Um escuro momentâneo. Enfraquecido, sou oferecido. Sou acessado e tomado. Sou um filtro. Como uma casca vazia, não habitada, transformo-me em outros corpos, transformo-me no todo ilimitado.

Com dificuldade, me levanto e me dispo. Minha nudez revela um corpo frágil e exausto. Aproximo-me de uma bacia e moringa de barro e madeira. Utilizo esses objetos em um longo banho de purificação, ainda dentro do grande útero. Nu, encolho-me no chão.

Retorno à sala de ensaio¹¹⁰. Medito por vários instantes. Deito-me no chão. Expando-me por inteiro como um balão até que eu não consiga mais me expandir. Então, gradualmente, contraio-me como se estivesse sendo succionado para meu próprio centro, para meus próprios centros. Quando inspiro, expando-me e sinto toda a respiração da minha pele. Cada parte se abre, estica. Em cada superfície, sinto as setas de energia distanciando-se de mim em direção ao espaço, e ao mesmo tempo retornando até mim e vindas dele. Vez ou outra, prendo minha respiração após o auge de cada ciclo. Ao me contrair, sinto as setas apontando para longe de mim novamente e depois retornando. Tento a contração expirando, no corpo inteiro. Noto que para uma parte se contrair, outra precisa se expandir com a mesma força e amplitude.

(...) Um movimento deve incluir aspectos externos e internos¹¹¹. Todas as coisas da vida: dor, alegria, as profundezas da terra, as alturas dos céus... O sol nasce, a lua

minha identidade de gênero, mas à minha pesquisa das redes de transformações corporais e mudanças de estados físicos nas artes da cena.

¹¹⁰ Junto de Saulo Almeida. Esse parágrafo e os dois seguintes descrevem brevemente um processo muito lento de criação conjunta com o diretor. Fizemos um ritual do meu renascimento. O processo deu origem ao momento após banho, no final da Cena 16. Foram 7 dias de ensaio consecutivos, com duração de aproximadamente 5 horas cada um.

¹¹¹ Aprendi com Ana Medeiros, discípula direta de Yoshito Ohno, e Hiroshi Nishiyama, discípulo de Kazuo Ohno por 30 anos, um exercício em dupla que parte de um abraço. Abraçados, os corpos transformam-se progressivamente no corpo um do outro, tomando a forma um do outro, complementar, arredondada. Partes contraindo, partes expandindo. E um por vez, ao se dissiparem, dançam carregando o corpo do outro pelo ambiente, até transformarem-se no próprio outro. Nesse exercício, foi importante compreender que você carrega o outro consigo em todos os cantos, pela frente, trás, lado e outro. Você carrega o ambiente, o espaço. Você

nasce¹¹²... eu vou muito fundo nessas coisas. A terra está tão longe do céu... e tão perto. Íntimos, amorosos, terra e céu se casam. Paraíso e inferno se casam. Há vida nisso. Quando você dança ou vive, você cresce no útero materno, a mãe dá a vida para o feto. (...) O seu corpo veste o universo. Você incorpora todas as experiência que adquire, mesmo que não saiba disso. (...) tente lembrar de que maneira se alimentava no útero de sua mãe... isso é muito importante para a dança. (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 49).

Agora quero me colocar todo em uma pequena caixa. Contraio-me em diferentes posições, especialmente em posição fetal. Imagino que estou inspirando tudo o que preciso e expirando tudo o que não preciso. Estou sendo alimentado. Agora tudo é muito, muito, muito lento. Extremamente lento. Cada parte se move continuamente e sutilmente, em pequenas vibrações multidirecionais. Os olhos estão semi-cerrados, completamente relaxados dentro do globo ocular. O espaço ao redor é líquido, mas não há muito espaço para se movimentar. Há memória fetal em cada parte. Movo-me vagarosamente, e já não é quase possível verificar externamente movimentos.

Tinha uma expressão de depressão muito comum na vida cotidiana. Esta cena de *Minha Mãe* é a dança do feto. O feto está dormindo, então ele não deveria ter expressões dessa forma. O movimento deveria ser leve, porque é assim que acontece no útero da mãe. O feto está crescendo e se alimentando da vida da mãe. Os olhos não mudam, quer esteja dormindo ou acordado. Não tenho certeza se ele está dormindo ou acordado. Não posso fazer a dança do feto como acontece na vida cotidiana. O feto vê alguma coisa não pelo olho, mas pela alma. Sente a mãe. (...) Eu quero tocar o ponto de partida da dança através do ato de se alimentar. (...) a criança se alimenta no seio da mãe... (OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 48 e 50).

Como se as paredes amnióticas não fossem suficientes, sinto-me chocar e contrair, por inteiro, todos os músculos. A pressão aumenta progressivamente e desejo sair, romper essa pequena e confortável casa. O rompimento é sutil, sinto-me envolto por fina película. O processo de sair é também um retorno à casa, é extremo. Sou empurrado para um mundo completamente diferente do anterior, com mais espaço, luz. Há ar, e não mais água. Agora trabalho a expansão. Ainda não consigo ver quase nada. Choro, e renasço.

carrega ao mesmo tempo em que é carregado. A contração e expansão envolvem também essa compreensão. A noção de carregar consigo outro corpo está presente em todo o espetáculo, principalmente na Cena 11 e 12, que são cenas sobre minha mãe, e na Cena 16, após o banho, em que meu corpo transforma-se em feto dentro do líquido uterino.

¹¹² Aprendi com Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama, uma caminhada que chamaram de *Caminhada da lua nascente e pôr-do-sol*, que segundo eles, trata-se de uma caminhada em que os corpos poéticos carregam consigo toda a beleza de um ambiente transitório, em que ao mesmo tempo que o sol some no horizonte a lua cresce. Essa noção estar sempre no ambiente transitório, e de estar sempre carregando o espaço consigo, está presente em todo o espetáculo, principalmente na caminhada final com véu sobre meu corpo, da última cena, a Cena 16.

“O que aconteceu? Ele morreu?” Gritando, os adultos vêm me procurar e eu sou resgatado do redemoinho. Lá estou, nascido novamente... Eu renasci de novo e de novo. Já não mais basta simplesmente nascer do ventre. (HIJIKATA *apud* HORNBLOW, 2006, p.33, aspas do autor, tradução minha).

Aqui completo meu ciclo de morte pelo sacrifício e renascimento pela purificação. Retomo a concepção de Hijikata de dança como ritual de sacrifício. Para ele, segundo Sondra Fraleigh e Nakamura (2017), o sacrifício é a guia de sua crença nos dançarinos como aqueles que experienciam a entrega de maneira visceral. Paradoxalmente, a dança de sacrifício dele era exposta ao olhar público, mesmo que não tivesse intuito de entretenimento. Nesse oferecimento ritual em que a natureza sangra, não somente o material humano - no caso dele, um corpo meio faminto, exposto e emaciado, e no meu, um corpo cuja nudez revela ser fora dos padrões aceitos socialmente, e igualmente exposto e emaciado - da dança está sendo sacrificado, mas, o material não-humano. Sobre o oferecimento, Bataille (1988, p. 54) completa: “É verdade que, antes de tudo, o sacrifício é considerado uma oferenda.”, e finaliza: “O caráter sangrento pode até estar ausente.”. Essa idéia de sacrifício coloca em questão a sobrevivência do indivíduo e pode ser comparada ao sacrifício religioso, como o de São Sebastião, podendo ser retomada a partir de Bataille e da ação erótica:

Para além das possibilidades precárias, dependendo de acasos favoráveis que asseguram a posse do ser amado, a humanidade se esforçou desde as mais remotas eras para alcançar, fora desses acasos, a continuidade que a liberta. O problema surgiu diante da morte, que precipita aparentemente o ser descontínuo na continuidade do ser. (...) Eu não esqueço que, no desejo de imortalidade, o que entra em jogo é a preocupação de assegurar a sobrevivência na descontinuidade - a sobrevivência do ser pessoal -, mas eu deixo a questão de lado. Insisto no fato de que, a continuidade do ser estando na origem dos seres, não é atingida pela morte, é independente dela, e mesmo até manifestada por ela. Este pensamento me parece ser a base da interpretação do sacrifício religioso, que pode ser comparado, como eu disse há pouco, à ação erótica. (...) No sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima (ou se o objeto do sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto). A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de sagrado. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo. (...) Só um sacrifício espetacular, operado em condições que determinam o caráter sério e coletivo da religião, é suscetível de revelar o que de hábito escapa à atenção. (...) Tudo nos leva a crer que, essencialmente, o sagrado dos sacrifícios primitivos é o análogo ao divino das religiões atuais. (BATAILLE, 1988, p. 16 e 17)

Segundo Hijikata (*apud* FRALEIGH e NAKAMURA, 2017, p. 30): “A dança, que é um meio entre um espírito e impulso para um ritual secreto de derramamento na carne e no sangue dos jovens, termina por finalizá-los como armas letais que sonham.”. Sobre a

expectativa no material vivo da dança, ele diz “tento pressionar os meus limites e os limites dos meus materiais. Da natureza de meu trabalho, seres com vida são meu material.”. E ainda: “Sacrifício é a fonte de todo trabalho e todo dançarino é filho ilegítimo para experimentar essa mesma qualidade.”. Esse processo, de acordo com Sonda Fraleigh e Nakamura (2017), está repleto de terror e choque, já que “Nos limites do possível, a angústia é desejada no sacrifício.” (BATAILLE, 1987, p. 58).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou corpo sacrificial, ou Corpo-Catástrofe - o corpo de transformação e transgressão até aqui construído. Corpo transformacional, transmutante, transgênero, morto, vazio, informe, poético, expressivo, poroso, múltiplo, diáfano e intermediário, que se faz em ato de amor e a partir do estado de morte-vida. Corpo reduzido à sua própria existência. Corpo como filtro. Corpo movido. Corpo da caça e da busca. Nele está presente a violência corporal que conduz ao ilimitado da esfera do sagrado, corpo-sagrado. Nele são pressionados e violados limites, processos que se movem em direção ao colapso e ao absurdo.

A potencialização da transformação corporal que materializo, além de estar presente nas obras de Bataille, Ohno e Hijikata, foi central também no trabalho de Antonin Artaud (2006). Isso se reflete em *O Teatro e Seu Duplo*, na parte O Teatro da Crueldade, em que ele constrói uma metáfora primária para o teatro, a praga, que visa a quebra do autocontrole e autocontenção, para provocar uma transformação extrema e radical. Daí surge corpo de crueldade e caos, tão central em sua visão artística.

A estrutura do espetáculo é desse corpo originada e passa por pesquisa¹¹³ sobre Mito e Rito. Saulo Almeida utilizou no processo de estruturação do espetáculo o conceito de mitopoética, de mitologia pessoal e de mitologema.

A mitopoética no espetáculo, segundo a pesquisa de Almeida (2018), pode ser compreendida por Walter Boechat (2008), como a capacidade da psique de produzir imagens mitológicas que operem por via simbólica para solucionar os opostos consciente e

¹¹³ Pesquisa de Iniciação Científica de Saulo Almeida, orientada pela professora Dra. Luciana Éboli, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. O trabalho deu origem a artigo sobre conceito de mitopoética no espetáculo. Deu origem também ao trabalho de conclusão de curso do diretor, no qual mais análises sobre a construção do espetáculo podem ser verificadas. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/15008>>. Acesso em 13 jan 2019. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189432/001084627.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 9 jul 2019.

inconsciente. Dessa forma, conforme nota o diretor, as conexões que estabeleço com o santo extrapolam minha própria consciência das mesmas.

Já a compreensão de Almeida (idem) do mito pessoal, atravesse os pensamentos dos autores David Feinstein e Stanley Krippner (1997). Por essa via, o mito pessoal seria uma lente a modificar a percepção de si e do mundo de um indivíduo, a partir de rede de crenças, sentimentos e imagens organizadas em torno de um tema, nesse caso São Sebastião.

Por fim, o mitologema, que, ainda conforme pesquisa de Almeida (idem), refere-se a elementos isolados do mito:

a estrutura criada a partir de ritos e mitologemas se torna um guia tanto para a encenação quanto para o performer, em seu trabalho de modulação de energia e como meio de adentrar sua mitologia pessoal nas camadas arquetípicas do inconsciente. Além disso, quando efetivo o trabalho, propicia experiências de caráter numinoso, e produz vivência de caráter arquetípico nos envolvidos transformando o material de cunho sensível e pessoal em uma experiência de alcance coletivo. (ALMEIDA, 2018)

Esses elemento podem ser partes da fragmentação da narrativa mítica de São Sebastião associadas a aspectos do da minha experiência corporal, por exemplo. As correlações¹¹⁴ se deram por meio de perguntas, sugestões, propostas de improvisação e propostas de trabalho técnico sobre os materiais pesquisados nos estudos de São Sebastião anteriores.

São exemplos das correlações entre meu corpo e o corpo do Santo: minha data de nascimento é a data nacional de comemoração do Santo; meu interesse pelo corpo, e forte presença física dele - o Santo foi guerreiro chefe da Guarda Pretoriana; minha luta pelo meu corpo e pela minha existência, e identidade e luta dele para ser católico e existir; minha identidade de gênero, e transformação dele em ícone homoerótico; rebeldia de ambos; minhas escolhas pelos caminhos mais difíceis, e martírio dele; minhas cicatrizes, e flechadas recebidas por ele; o que se esconde em mim, e o tecido que cobre o corpo na dor em São Sebastião; relação de ambos com o sagrado; necessidade de proteção em mim, e o fato de o santo ser denominado comumente o santo das chagas e protetor das pragas; nossas transformações corporais ao longo da história; nossos múltiplos e sincrônicos encontros que atravessaram toda a minha vida, sempre marcos de transformação corporal.

São trabalhadas também minhas memórias e conexões simbólicas com o Santo, aqui já descritas algumas. Cabe ressaltar que o nome do espetáculo, *Sebastian*, é o meu nome social - na Universidade Federal do Rio Grande do Sul é garantido o direito de utilização do

¹¹⁴ Algumas já foram descritas neste mesmo trabalho.

documento estadual de nome social, concedido oficialmente a pessoas transgêneras - e artístico - como performer nesse solo. O ato de utilizar momentaneamente outro nome - mesmo que meu Nome Civil anterior, Lilian, também seja relacionado à São Sebastião - é parte da própria performance e do processo de identificação corporal com o Santo, ao mesmo tempo que é parte da minha própria vida. O nome revela múltiplas camadas de transformação.

A partir dessas correlações, memórias e simbologias, sucitadas na estruturação do espetáculo pelos mitologemas, contruímos uma estrutura cênica ritual. Saulo Almeida utilizou a proposta de estrutura básica de um rito fundamental de sacrifício, conforme proposta por Marcel Mauss e Henri Hubert (2005), que despojam o sacrificante do ser temporal anterior para que ele renasça de forma inteiramente nova. O intuito do diretor, fundamentado em Grotowski (2011), era eliminar traços estilísticos e resistências, e buscar a vivência de um ator sagrado.

Os exercícios e experimentos cênicos, com o decorrer do tempo, revelaram arquétipos¹¹⁵, conforme trabalhos e observações com Saulo Almeida, que sustentavam energeticamente determinados momentos do espetáculo. Como exemplo, podemos citar o *Eremita*¹¹⁶, figura que percorreu todo este trabalho até aqui, caminhando por várias paisagens corporais, e que percorreu também todo o espetáculo. Ele foi por nós percebido em Junho de 2017.

No mês de Agosto de 2017, o arquétipo *Oceano* (*Ōkeanós*)¹¹⁷, foi trazido à margem, aparecendo na estrutura da Cena 6, na qual construo um rio, da Cena 10, na qual toda

¹¹⁵ Conceito criado por C. G. Jung (1875 - 1961). Arquétipos “são estruturas virtuais, primordiais da psiquê, responsáveis por padrões e tendências de comportamentos comuns. São anteriores à vida consciente. Não são passíveis de materialização, mas de representação simbólica. Para Jung, são hereditários e representam o aspecto psíquico do cérebro. São universais, comuns a todos os seres humanos e ordenam imagens reconhecíveis pelos efeitos que produzem. Pode-se percebê-los pelos complexos que todos temos, pelas imagens arquetípicas que geram, assim como pelas tendências culturais coletivas” (NOVAES, 2005, p. 250). A compreensão detalhada da utilização desse conceito no espetáculo foge ao escopo desse trabalho, mas pode ser encontrada em Saulo Almeida (2018).

¹¹⁶ Encontrei-me com o *Eremita* em diversos momentos da fase de criação do espetáculo. Para Jung, uma figura como o Eremita personifica o caráter do espírito. “Muitas vezes pergunta o Velho, no conto de fadas *porque, quem, de onde vem, aonde vai*, a fim de encaminhar a auto-reflexão e favorecer a reunião das forças morais e, mais frequentemente ainda, fornece os talismãs mágicos necessários (...). O eremita diz ao príncipe que está à procura do caminho que leva ao céu: ‘Moro aqui há 300 anos, mas nunca me perguntaram acerca desse caminho; não posso responder-te, mas lá em cima, no outro andar da casa, moram os pássaros mais diversos; estes com certeza poderão dizer-te algo a respeito’. O Velho sabe que caminhos conduzem à meta, e os mostra ao herói. (...) representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter ‘espiritual’”. (JUNG, 2000, p. 216-218)

¹¹⁷ Para Jung (2000), a água é o símbolo mais comum para o inconsciente. Sendo elemento original da vida tem rico simbolismo de purificação e é o símbolo da transformação. Já *Ōkeanós* é todo o infinito universo da água e do mistério. “Aquele rio caudaloso que a todos deu nascimento e geração.” (HOMERO *apud* JUNG, 1971, p. 71). E sobre as palavras de Homero: “Expressando isso em outras palavras diz ele que o homem é o todo (...), o começo do universo, não gerado, incorruptível, eterno (...)” (JUNG, 1971, P. 71).

movimentação é feita a partir das ideias dos fluidos, da Cena 13, na qual caminho sobre o rio, e da Cena 17 na qual me banho. *Oceano* aparece também em sequências de movimentos de caráter circular e na construção poética do texto, também remetendo a um oceano onde são mergulhadas centenas de frases formando imagens dispersas e caóticas e revelando aspectos do meu corpo. A Cena 6 teve também a colaboração de Emily Chagas¹¹⁸. Fizemos um trabalho coreográfico por cerca de 1 mês em 2017, criando alguns princípios de movimento. Trabalhamos a repetição e os movimentos circulares.

No final do processo, notamos que o cenário¹¹⁹ deixava o ambiente mais fechado, escuro, similar a corredores e galerias de uma caverna, com suas estalactites e rochas. Ou como um útero. Foi aí que percebemos a presença do *Arquétipo Materno*¹²⁰:

Como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade incalculável de aspectos. Menciono apenas algumas das formas mais características: a própria mãe e a avó; a madrastra e a sogra; (...); no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (...); em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas: a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente (rosa e lótus); como círculo mágico (a mandala como padma) ou como cornucópia; em sentido mais restrito ainda, o útero, qualquer forma oca (por exemplo, a porca do parafuso); (...) Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto. (...) Símbolos nefastos são bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrosca como um peixe grande ou uma serpente); o túmulo, o sarcófago, a profundidade da água, a morte, o pesadelo e o pavor infantil (tipo Empusa, Lilith, etc). Esta enumeração não pretende ser completa. Ela apenas indica os traços essenciais do arquétipo materno. Seus atributos são o "maternal": simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do

¹¹⁸ Emily Chagas em 2012 entrou para o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre onde aprofundou-se em Dança Contemporânea. Neste ano participou do espetáculo “Cuidado Frágil”. Em 2013 participou do espetáculo dirigido por Andrea Spolaor “S.E.M”, vencedor do Prêmio Açorianos de Melhor Coreografia, e também do qual foi indicada ao Prêmio Açorianos de Melhor Bailarina. Ainda em 2013, participou de espetáculos junto ao Grupo Experimental, “Risco G.E.D”, dirigido por Alessandro Rivellino e “Procedimento 21+1”, dirigido por Douglas Jung em colaboração com Matej Kejzar. Já no início de 2014, seguiu como integrante do Coletivo Moebius, dando continuidade a montagem “Procedimento 21+1”. No momento é bailarina da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre.

¹¹⁹ O cenário foi concebido por mim e Saulo Almeida, e executado e desenhado pelo arquiteto Ícaro Epifânio, com o auxílio do Dr. João Carlos Machado. Eram 200 metros de cordas de sisal cruas pendendo do teto como cipós de galhos em uma floresta.

¹²⁰ Quase todos os aspectos desse Arquétipo estão presentes em *Sebastian*. Para citar alguns: Uma referência à deusa aparece na Cena 4, em que o tecido - que é ao mesmo tempo meu corpo e imagens e formas nele criadas, por exemplo adereços - transforma-se em um véu sobre minha cabeça, cobrindo meu corpo. A essa imagem chamamos de *Santa*. Referências à Igrejas do santo aparecem em todo o projeto, seja o ambiente no qual gravamos vídeo, seja em memórias, dentre outros. Referências ao Céu, Terra, floresta, mar e águas aparecem no cenário, objetos e movimentação. Bem como o espetáculo é repleto de imagens e movimentações referentes ao nascimento, concepção, gruta, árvore, pia batismal, círculo, útero, bruxa profundidade da água, morte, dentre outros.

renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2000, p. 91 e 91).



Figura 37 – Cena 4.
Fonte: Própria.

Materno. Separo-me progressivamente de minha mãe, mas a encontro a cada instante na separação. Ainda estamos conectados por um cordão umbilical¹²¹.

Vamos nos levantar. Você é uma bruxa. Nós somos maravilhosos. Nós organizaríamos festas em formigueiros. Você é o cinismo e a falsidade. {Sou a captura do capitão cristão da guarda pretoriana}. Eu gritaria no dia mais triste da minha vida. Eu gritaria no dia mais triste da minha vida: mãe. Descobríamos juntas labirintos em paisagens subterrâneas. Onde está você então? {Tome, coma, esse é o meu corpo}.¹²²

Sou o corpo de minha mãe, ao mesmo tempo em que me sou e me busco. Começo minha *Caminhada das cinzas (Hokotai*¹²³), de uma posição neutra, com coluna vertebral reta -

¹²¹ Nesse momento retomo meu contato com a lâmpada e o fio, dessa vez utilizando a luz como um microfone, bem próximo do público. O resto do palco está escuro, apenas acesa minha própria luz. O fio tem papel importante na transição da Cena 11 para a 12, funcionando como um guia, ou mesmo como o próprio cordão umbilical. Esse parágrafo e o próximo são a descrição dos ensaios, junto de Saulo Almeida, que deram origem à Cena 11 e 12, cena sobre minha mãe.

¹²² Trechos do material poético textual utilizado em *Sebastian*, presente no roteiro numerado de cenas do APÊNDICE B deste trabalho.

¹²³ O *Hokotai* é uma técnica de caminhada utilizada no Butoh. Aprendi essa caminhada em 2010 no Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino e a treinei desde então, principalmente no Nebulla Movement. Depois a revi com Alessandro Rivellino, Minako Seki, Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama. Essa caminhada envolve enraizamento, por meio dos qual o corpo pressiona o solo, a partir dos pés, pernas e centro, funcionando como raízes de uma árvore, enquanto o restante do corpo é como o tronco da árvore buscando a horizontalidade, como se a cabeça, ou os galhos, quisessem alcançar o céu. Esse paradoxo envolve consciência de forças opostas atuando simultaneamente. As solas dos pés permanecem paralelas ao chão e levantam-se apenas ligeiramente do chão, os pés não se flexionam muito, mantendo-se parcialmente retos. A coluna vertebral mantém seu alinhamento natural e vertical, ao mesmo tempo em que os pés arrastam-se no chão, lentos e estáveis. O corpo

mantenho sempre suas curvaturas naturais. Os olhos estão sempre com o ambiente, não o buscam e nem são devorados por ele. Ando como se eu fosse um pilar de cinzas prestes a desmoronar. Qualquer movimento repentino pode me espalhar, dissipar. Sou muito sutil com os pés. Busco, com essa caminhada, continuidade suave, leveza flutuante e atemporalidade - ou senso de eternidade no presente. Começo prestando atenção no movimento milimétrico dos pés. Experimento os passar por diferentes superfícies, como se houvesse facas em suas bordas. Penso em me mover como se estivesse pisando sobre lâminas. Depois o torso começa progressivamente a ser ativado, assim como pescoço e cabeça, em movimentos bem sutis. Começo a fragmentar essa movimentação, incorporando pés e dedos dos pés, calcanhares, joelhos e braços. Nesse momento o corpo parece cortado em milhares de pedaços. Chego já fragmentado ao rio¹²⁴ feito de tecido braco semi-transparente. Caminho sobre ele da mesma forma.

Retorno à cena. E retorno agora, já após meu renascimento, ao rio sobre o qual caminhei. Visto-me dessas águas. Corpo-correnteza. Nu, visto-me com a manta semi-transparente do Santo. Sou Mishima. Sou agora todos os corpos¹²⁵ que, mortos, foram martirizados e violentados. Sou São Sebastião. Sou um Santo.

permanece relaxado, os braços pendurados pendem ao longo do corpo. A transferência de peso de uma perna a outra é praticamente imperceptível, e a sensação é de que o movimento não estanca em momento nenhum, constantemente avançando. Um exemplo de *Hokotai* foi executado por Adam Koen. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gCU3gBbcXKE&t=1s>>. Acesso em 08 junho 2018.

¹²⁴ Feito no chão na Cena 5.

¹²⁵ Corpos de transgêneros, travestis, mulheres e negros sendo violentados e sacrificados tomam o palco em uma vídeo-montagem. Os corpos sacrificados são, para Bataille (1987, p. 95), escolhidos por sua perfeição, portanto são belos e desejados: “Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal.” E ainda: “Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a.”

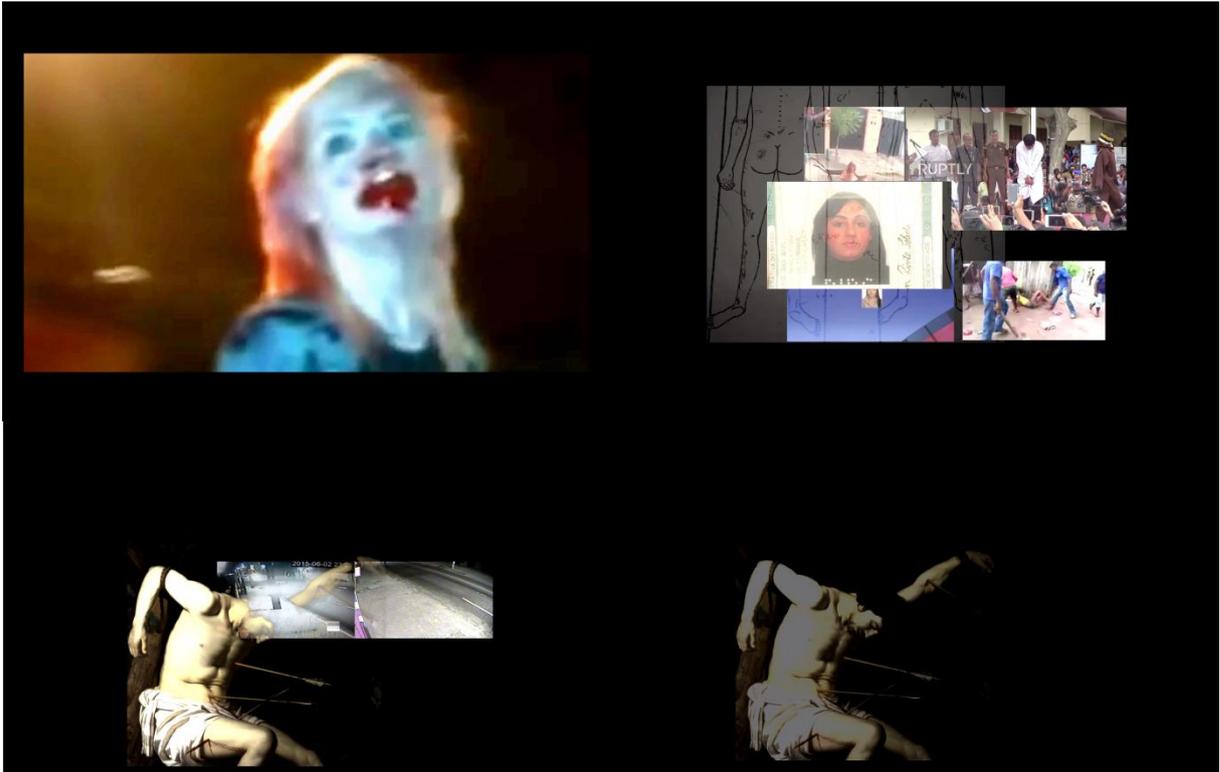


Figura 38 – Projeções da Cena 16.
Fonte: Própria.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

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

_____. **A cena mitopoética**: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica. 2018.

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

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. 3. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique**: mito e individuação. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRADLEY, Lynne. **Found in Translation**: Transcultural Performance Practice in the 21st Century. 2017. 292 f. Tese (Doutorado em Filosofia nas Indústrias Criativas) – Queensland University of Technology Creative Industries Faculty, Brisbane, 2017.

BRAGA, Bia. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator**: Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Editora UFPMG, 2013.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icária Editorial, 2002. p. 55-79.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e Transformação**. Org. Devid Kudler. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMPOS, Hélio. **Capoeira na Escola**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2001.

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

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling, and Action**: the experiential anatomy of Body-Mind Centering. 1. ed. Northampton: Contact Editions, 1993.

DALÍ, Salvador; LORCA, Federico García. **Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dalí and Federico García Lorca.** Trad. Christopher Maurer. Chicago: Swan Isle Press, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e Outros Textos: Textos e Entrevistas (1953-1974).** São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 1. 1. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Coord. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.

EMERY, Carolyn A. Is there a clinical standing balance measurement appropriate for use in sports medicine? A review of the literature. **Journal of Science and Medicine in Sport.** v. 6, p. 492-504, 2003. Disponível em: <[https://www.jsams.org/article/S1440-2440\(03\)80274-8/abstract](https://www.jsams.org/article/S1440-2440(03)80274-8/abstract)>. Acesso em 04 abril 2018.

EZCURDIA, José. Imanência e Amor na Filosofia de Espinosa. **Cadernos espinosanos: estudos sobre o século XVII,** Pão Paulo, n. 19, p. 11-46, 2008.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética.** Trad. Grupo de Estudos Espinosanos. Coord. Marilena Chaui. São Paulo: Edusp, 2015.

FAUST, Frey. **The Axis Syllabus: Universal Motor Principles: Human Movement Analysis and Training Method.** 3. ed. [S.l]: Blurb, 2011.

FEINSTEIN, David & KRIPPNER, Stanley. **Mitologia pessoal: a psicologia evolutiva do self.** São Paulo: Cultrix, 1997.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Thanztheater: Repetição e Transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.

FLEISHMAN, E. A. Structure and measurement of psychomotor abilities. In: SINGER, R. N (Ed). **The psychomotor domain: movement behavior.** Philadelphia: Lea & Febiger, 1972. p. 78-106.

FRALEIGH, Sandra Horton. **Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan.** 1. ed. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

FRALEIGH, Sandra Horton; NAKAMURA, Tamah. **Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo.** 1. ed. New York: Routledge, 2006.

FRAZER, James George. **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.** Oxford: Oxford University Press, 2009.

GREINER, C. **Butô: pensamento em evolução.** São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre.** Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina, 2011.

HORNBLOW, Michael. *Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata*. **Performance paradigm**, Sydney, v. 2, mar. 2006.

JUNG, C. J. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNIOR, Antônio Marcos Ferreira. **A Dança dos Orixás de Augusto Omolu e suas Confluências com a Antropologia Teatral**. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes, Uberlândia, 2011.

KUSANO, Darci. **Yukio Mishima: O homem de teatro e de cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEVINE, Peter A. **Waking the Tiger: Healing Trauma**. 1. ed. Berkeley: North Atlantic Books, 1997.

LIAO, Pao-Yi. **An Inquiry into the Creative Process of Butoh: With Reference to the Implications of Eastern and Western Significances**. 2006. 231 f. Tese (Doutorado) – Laban City University, Londres, 2006.

LIMA, Carla Andréa Silva; HILDEBRANDO, Antônio. **Dança-teatro a falta que baila: a tessitura dos afetos nas obras do Wuppertal Tanztheater**. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes.

MAUS, Marcel & HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MISHIMA, Yukio. **Confessions of a Mask**. Trad. Meredith Weatherby. New York: New Directions Publishing Corporation, 1958.

_____. **Yukio Mishima on Hagakure: The Samurai Aesthetic and Modern Japan**. Trad. Kathryn Sparling. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1978.

_____. **Sol e Aço**. 3. ed. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NOVAES, Adenauer. **Mito Pessoal e Destino Humano**. Salvador: Fundação Lar Harmonia, 2005

PAXTON, Steve. **Steve Paxton's 1977 Small Dance Guidance**. Disponível em: <<https://myriadicity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance>>. Acesso em: 03 junho 2018.

PILGRIM, Richard B. Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. **History of Religions**, Chicago, v. 25, n. 3, p. 255-277, fev. 1986.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Os Candomblés de São Paulo**. São Paulo: Editora Hucitec; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. **A dança dos caboclos**: Uma Síntese do Brasil Segundo os Terreiros Afro-Brasileiros. Disponível em: <<http://web.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>>. Acesso em 07 junho 2018.

POSSIBLE BODIES. **Steve Paxton Small Dance**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6sJKEXUtv44>>. Acesso em: 04 junho 2018.

SALLES, Nívio Ramos. **Rituais negros e caboclos**. Rio de Janeiro: Pallas, 1991.

SANDES, Juipurema A. Sarraf. **O Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-brasileira**. 2010. 290 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, 2010.

SANTOS, João Paulo Manfré dos. FREITAS, Gabriel Felipe Pioli de. Métodos de treinamento da estabilização central. **Semina: Ciências Biológicas da Saúde**, Londrina, v. 31, n. 1, p. 93-101, jan./jun. 2010.

SANTOS, Maria Thais Lima. **O Encenador como Pedagogo**. 2002. 159 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Arte, São Paulo, 2002.

SERRES, M; LATOUR, B. **Conversations on Science, Culture and Time**: Michel Serres with Bruno Latour. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

SMITH, Helen. **Being Moved**: The Transformative Power of Butoh. Towards na Articulation of an Aesthetics of Butoh. 2013. 56 f. Dissertação (Mestrado em Theatre Performance) – Monash University. School of Theatre Performance & Music, Melbourne, 2013.

SILVA, Débora Conceição Moreira da. **Drama Decrouxiano**: Uma forma dramática para uma escritura mímica. 2011. 163 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9647>>. Acesso em: 12 jan 2018.

SIVANANDA, Sri Swami. **Kundalini Yoga**. 10. ed. Tehri-Garhwal: The Divine Life Trust Society, 1994.

SOUM, Corrine. Etienne Decroux e a Mímica Corporal Dramática. **Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico**. Ano 1, no. 1, 2009. Disponível em: <www.mimus.com.br>. Acesso em: 12 jan 2018.

SUGIMORI, Eitoku. **Japanese patinas**. Portland: Brynmorgen Press, 2004.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Zen and Japanese Culture**. New York: Bollingen Foundation, 1959.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vida de santos. Trad. Hilário Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIALA, J; MARRON-SEKINE, Nourit. **Butoh**: Shades of Darkness. 1. ed. Tokyo: Shufunotomo, 1988.

YOURCENAR, Marguerite. **Mishima ou A Visão do Vazio**. 1. ed. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, [198-?].

REFERENCIAIS ELETRÔNICOS

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

BATISTA, Fábio. **Oxóssi**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lz31UDTQyzE>>. Acesso em: 07 junho 2018.

BODY-MIND CENTERING. **An Intro to Body-Mind Centering**. Disponível em: <http://www.bodymindcentering.com/files/an_intro_to_body-mind_centering.pdf>. Acesso em: 03 junho 2018.

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

CABOCLO BOIADEIRO. **Caboclo Boiadeiro**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xafEEqyNXns>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=pAqt73XkAKc&feature=youtu.be>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=vKmE1TQeMyw&feature=youtu.be>>. Acesso em: 07 junho 2018.

CABOCLOS. **Caboclos**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d8GIy-DR3Xc&feature=youtu.be>> e <<https://youtu.be/lrv3dMNU018>>. Acesso em: 07 junho 2018.

CATURRA DIGITAL FILMES BH. **A Filha de São Sebastião**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6nHORCY-EEE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 07 junho 2018.

CENA UNIVERSITÁRIA. **Bya Braga**. Disponível em: <<http://cenauniversitaria.com/2017/convidado/bya-braga/>>. Acesso em: 08 junho 2018.

CZECH DANCE. **Farm in the Cave**. Disponível em: <<http://www.czechdance.info/czech-dance-in-action/czech-dance-in-action-2014/farm-in-the-cave-viliam-docolomansky-whistlebl/>>. Acesso em: 03 junho 2018.

DANCE-TECH. **Márcio Canabarro**. Disponível em: <<http://www.dance-tech.net/profile/MarcioCanabarro>>. Acesso em: 03 junho 2018.

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

CONCEIÇÃO, Débora. **Dissertação**. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/9647/1/Dissertacao%2520Debora%2520Conceicao.pdf>>. Acesso em 08 jun 2018.

EARTH DANCE. **Gabriel Forestieri**. Disponível em: <<https://www.earthdance.net/programs/faculty/gabriel-forestieri>>. Acesso em: 03 de junho 2018.

GODARD, JEAN-LUC. **Je vous salue sarajevo (1993)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lu7-o7okudg>>. Acesso em: 08 junho 2018.

INFOPIEDIA. **Eikoh Hosoe**. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$eikoh-hosoe](https://www.infopedia.pt/$eikoh-hosoe)>. Acesso em: 05 junho 2018.

MYRIADICITY. **Steve Paxton's 1977 Small Dance Guidance**. Disponível em: <<https://myriadicity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance>>. Acesso em: 03 junho 2018.

NOMADIC COLLEGE. **About**. Disponível em: <<https://www.nomadiccollege.org/aboutnc>>. Acesso em: 03 junho 2018.

PONTOS. **Oxóssi**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8wXuUUB8018&feature=youtu.be>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=dTVdzk2VIQI&feature=youtu.be>>; <https://www.youtube.com/watch?v=R_bSALywiZk&feature=youtu.be&list=PL01A7E35A8750B9D2>; <<https://www.youtube.com/watch?v=IiitJWJJdn0&feature=youtu.be&list=PL01A7E35A8750B9D2>>. Acesso em: 07 junho 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Dança dos Caboclos**. Disponível em: <<http://web.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>>. Acesso em: 07 junho 2018.

RECANTO DAS LETRAS. **Bondade, compaixão e perdão no poema “estava lá aquiles” de mário faustino: uma análise linguística, discursiva e literária**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/5752640>>. Acesso em: 05 junho 2018.

REVISTA MODO DE USAR. **Orides Fontela 1940-1998**. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/04/orides-fontela-1940-1998.html>>. Acesso em 05 junho 2018.

SEBASTIAN. **Sebastian**. Disponível em: <<https://sebastianbr.wordpress.com/>>. Acesso em: 8 jun 2018.

SEBASTIAN DECROUX. **Sebastian**. Disponível em: <<https://vimeo.com/200860597>>. Acesso em: 08 junho 2018.

SHADOWBODY. **Episode 1: ash walk into movement**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gcu3gbbcxke&t=1s>>. Acesso em 08 junho 2018.

SHADOWBODY. **Episode 13: hijikata's bugs walk**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5wlui-hiwqu&t=312s>>. Acesso em: 04 junho 2018.

SILVESTRE, Rosângela. **Dança dos Orixás**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YQIBm5iuQeI>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=wZjJOSivPoM>>. Acesso em: 07 junho 2018.

SILVESTRE, Rosângela. **Oxóssi**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9uBNs0HvHMY>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=1ObqlOCqwLA>>. Acesso em: 07 junho 2018.

URDIMENTO. **A Dramaturgia da Dança dos Orixás**: Entrevista com Augusto Omolú. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015237>>. Acesso em: 7 junho 2018.

APÊNDICE A – PROJETO SEBASTIAN

1. ÁREA/LINGUAGEM

A - Artes Cênicas e Corporais: teatro e dança;

B - Artes Visuais e Multimeios: exposições de linguagens variadas, fotografia, artes gráficas, vídeo, performance, intervenções artísticas na cidade e produções videográficas;

2. NOME DO PROJETO

Sebastian

3. COMPONENTES

- Espetáculo
- Festa Performática
- Pesquisa Cênica
- Vídeo-performances
- Performances

4. FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

(vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=7yiwwADIR_8&feature=youtu.be/)

(fotos: <https://drive.google.com/drive/folders/1o1XGScytVPgVROWlxbKz-wiJhBaQ6oQk>)

Nome: Sebastian

Ator-dançarino: Sebastian

Orientação: Chico Machado

Co-Orientação: Leela Alaniz

Direção: Saulo Almeida

Colaborações artísticas: Alexandre Brum Correa, André Vaillant, Benjamin Abras, Emily Chagas, Guilherme Augusto

Preparação vocal: Raísa Campos

Trilha-sonora: Sebastian e Saulo Almeida

Composição musical: Raísa Campos, Gilmar Iria e Michele Degan

Dramaturgia: Sebastian e Saulo Almeida

Texto: Sebastian

Iluminação: Saulo Almeida

Operação de som: Sofia Pulgatti

Operação de vídeo: João G de Queiroz

Cenografia: Chico Machado e Ícaro Epifânio

Figurino: Sebastian

Projeções: João Gabriel de Queiroz

Ilustração: Michel Degas

Fotografia: João Gabriel de Queiroz

Teaser: Filipe Rossato

Produção: Saulo Almeida e Sebastian

Arte Gráfica: Naiana Wink

Apoio: Centro de Estudos Corporais do Ator-Bailarino, Nebulla Movement

Agradecimentos: Alessandro Rivellino, Ana Girardello, Camila Bauer, Calisa Dozza, Henrique Fagundes, Janaina Freitas, Ketelin Abbady, Leo Jorge, Ligia Meyer, Luciana Éboli, Raquel Vidal e a todos os artistas participantes da Queermesse de São Sebastião

5. INTRODUÇÃO

Sebastian é um projeto artístico multimeios de dança-teatro que se constitui de experiências consubstanciadas nos temas da identidade de gênero, do sacrifício, do erotismo, do inconsciente, do sagrado, e de questões sobre a devastação da corporeidade e sobre a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. Persegue-se a imagem do mártir e santo cristão São Sebastião e de todas as suas correspondências mitológicas, bem como suas transformações históricas e culturais, com a perspectiva de aprofundar e sedimentar elementos vivenciados e pesquisados pelo artista desde seu nascimento, vinte de janeiro, data de comemoração e celebração brasileira do ícone. Mantendo um processo de pesquisa de natureza confessional e transpessoal ao longo desse caminho mítico, cria-se a partir de um corpo imanente, em cujas dimensões o entrecruzamento do visível e invisível, do dentro e do fora, do que toca e do que é tocado se fazem possíveis.

Ao debruçar-se tão longamente sobre o *extasis*, em cuja forma o estado do sofrimento é transfigurado e divinizado, é empunhado o leque fechado que representa a espada japonesa no treinamento mais comum para o suicídio ritual samurai - o *seppuku*, ou *cortar o ventre*, também executado pelo artista Yukio Mishima -, e que conecta a morte gloriosa e corajosa do guerreiro oriental à imagem de São Sebastião, crivado por meio de flechas ao ser julgado sumariamente como traidor.

O universo poético corporal transita entre a emergência física do acesso de espaços de movimento limítrofes e o devaneio do trabalho imagético em que as dobras integram-se e desintegram-se criando corpos errantes, múltiplos e seccionados cujas extremidades são livres para entrar em novas e fluidas conexões a cada instante, irrompendo em paisagens energéticas do ser movido.

Ao reafirmar um percurso de enunciação essencialmente corporal, formam-se esboços, grafias, rascunhos e narrativas; a exploração do movimento é transportada à zona do ritual na criação de um corpo sacrificial.

A palavra elabora atravessamento no campo do ensaio, e se desloca continuamente ao desconhecido, como resultante do entrelace de ecos, ressonantes ou dissonantes, enfatizando a condição polissêmica dessa frágil tessitura e sendo recorrente o recurso à repetição, como na tentativa vacilante de, ora endossar, ora bifurcar significados.

As vídeo-performances pretendem esfumar pontos das cidades e lança-los à dubiedade, inquietação e vacilação, refletindo sobre a violência e a relação orgânica dela com a terra e as estruturas sagradas que sobre elas são construídas, imantando o corpo que santifica sua própria paisagem; o vídeo é tratado como estado, conectando temporalmente e poeticamente o movimento às espacialidades, extrapolando superfícies, lidando com a materialidade-imaterialidade, explorando o imaginário corporal e as suas múltiplas redes de conexões; estética do detalhe, da delicadeza, da violência e da fugacidade, que lida por excelência com enfrentamento, com constatação da vulnerabilidade e fragilidade humana, com o amor *eros & ágape*, com a iminência da morte e com sua preparação, enfim... diariamente, ao amanhecer e entardecer.

Algumas incertezas se colocam diante de nós repentinamente. E estas interrogações, na medida em que é difícil manter-nos alheios a elas ou resolvê-las numa esfera estritamente individual, acabam por se tornar o im-pulso da criação artística. Foi a partir destas constatações e perplexidades que surgiu a idéia de um processo colaborativo com artistas de diferentes cidades, culminando em apresentações em locais não-convencionais.

O projeto é uma metáfora à expressão *follow your bliss*, em inglês, que contém ao mesmo tempo siga o seu caminho, encontre o seu lugar, o seu papel e identidade no mundo, e viva-o plenamente, mesmo que isso implique dificuldade e sofrimento.

6. OBJETIVOS

A – GERAL

Criar projeto artístico multimeios com colaboração de artistas de várias cidades, através de proposições e paradigmas estético-filosóficos em dança-teatro, teatro-físico, performance, audiovisual e em suas interconexões.

B – ESPECÍFICOS

- 1- Perseguir a imagem do mártir e santo cristão São Sebastião e todas as suas correspondências mitológicas, bem como suas transformações históricas e culturais, com vistas ao desenvolvimento de uma poética cênica-corporal;
- 2- Evidenciar, por meio de ações performáticas na cidade e recolhimento de material criativo, a importância do ícone na construção da tradição cultural nacional, reconhecendo sua eleição como padroeiro em mais de 265 cidades do país e sua

- celebração em festejos e rituais por todo o Brasil - ressaltando neles a representação da identidade, da subjetividade e dos corpos sagrados e profanos;
- 3- Investigar um corpo imanente, errante, múltiplo e poroso, em cujos processos movimentos se dissolvem constantemente, desconstruindo códigos e transitando entre a emergência física do acesso de espaços de movimento limítrofes e o devaneio do trabalho imagético e energético do ser movido;
 - 4- Estudo de áreas de trânsito interdisciplinar da linguagem cênico-corporal, relacionadas a abordagens somáticas e de reeducação do movimento humano;
 - 5- Manter um processo de pesquisa de natureza confessional e transpessoal, que reforce necessidade de abordar nas Artes Cênicas a construção dos ritos, as funções da mitologia no desenvolvimento e realização do indivíduo e as múltiplas tensões entre a arte a vida, tecendo elementos já experienciados pelo proponente desde seu nascimento aos que ainda serão vivenciados e criados;
 - 6- Transpor ritos-performáticos para locais públicos de várias cidades, criando ponte com o público urbano e lançando, através do corpo, os espaços à dubiedade, inquietação e vacilação, com intuito de permitir reflexão cênica sobre a relação orgânica entre a terra e as estruturas sagradas que sobre elas são construídas;
 - 7- Explorar a figura do São Sebastião criado pelo artista-pesquisador Étienne Decroux em sua investigação denominada Mímica Corporal Dramática, privilegiando o jogo do interior com o exterior, a plasticidade do corpo no espaço e o complexo campo dos sentidos que se cria por meio da ação artística corporal;
 - 8- Explorar o Orixá Oxóssi na mitologia dos Orixás, sincretizado como São Sebastião em algumas tradições afro-brasileiras, e compreender, por meio da Dança dos Orixás, o processo de vinculação da dança à manifestação do sagrado nas forças da natureza, bem como compreender os processos de dança advindos de complexo sistema estético-cultural-religioso pelo corpo do ator-bailarino;
 - 9- Trabalhar o figurino e a cenografia em colaboração com artistas visuais experimentais;
 - 10- Debruçar-se sobre a vida, a obra e a morte do artista japonês Yukio Mishima, traçando paralelos entre valores corporais, filosóficos e espirituais ocidentais e orientais, ao investigar em sua caminhada os inúmeros vestígios que o entrelaçam à figura mítica do Santo; Descobrir como esse entrelaçamento dá-se também no corpo do ator-dançarino;
 - 11- Realizar material audiovisual voltado à documentação dos processos de pesquisa corporal e das ações urbanas e à investigação do vídeo como estado, conectando temporalmente e poeticamente o movimento às espacialidades, extrapolando superfícies, explorando o imaginário corporal e as suas múltiplas redes de conexões, lidando com a materialidade-imaterialidade, e enfatizando a relação vídeo-corpo;
 - 12- Participar de projetos de circulação audiovisual, proporcionando a ampliação do alcance do trabalho dentro e fora do país;
 - 13- Elaborar com a palavra e o som atravessamento no campo do ensaio, e deslocá-la continuamente ao desconhecido, ao reafirmar um percurso de enunciação essencialmente corporal, formando-se esboços, grafias, rascunhos e narrativas;

- 14- Instaurar espaço de questionamento dos padrões e normas de gênero através da atividade artística e das suas configurações culturais, sociais, políticas, históricas, antropológicas e filosóficas, mediante provocações, tensões, rupturas, transformações, desenvolvimentos e contaminações recíprocas, com mapeamentos da transformação do Santo Sebastião em um ícone da sexualidade masculina e da homossexualidade, e criar uma possível nova trans-figuração.
- 15- Estabelecer relacionamentos e trabalhos conjuntos com pesquisadores e artistas de outras cidades e permitir continuidade do desenvolvimento de pesquisa de treinamento corporal para atores-bailarinos;

7. CRIAÇÃO DA QUEERMESSE DE SÃO SEBASTIÃO

Versão Queer da Quermesse brasileira, o evento se propõe a ser primeira festa do Brasil a ser organizada em sua completude por artistas transgênero, com intuito de divulgar e fazer circular seus trabalhos artísticos. O projeto teve sua primeira versão já executada em Porto Alegre - RS, após o espetáculo Sebastian ser convidado a integrar o Primeiro Festival nacional de Teatro da UFRN, e não ter fundos suficientes. Foram convidados 10 artistas transgênero do estado do Rio Grande do Sul das áreas de música, pintura, ilustração, instalação, vídeo, performance, tatuagem e gastronomia para compor a programação.

Com o sucesso obtido, criou-se também uma versão de menor porte da Quermesse, transformando o evento em uma instalação feita na porta do espetáculo antes do seu início e após seu final, de mesmo caráter e com os mesmos participantes. Hoje temos capacidade para organizar tanto a maior versão, quanto a menor, conforme verba e infra-estrutura disponibilizadas.

APÊNDICE B – ROTEIRO DO ESPETÁCULO *SEBASTIAN*

ROTEIRO

Observações:

{ } As partes entre chaves indicam partes da vida e trajetória de São Sebastião.

CENA 1 INTRODUÇÃO

rolamentos no chão.

CENA 2 EREMITA

pego luz, pego mala caminho.

CENA 3 MALA

deixo luz no chão abro mala, retiro pano e coloco pano, 3 a 4 vezes.

CENA 4 TECIDO

dança com tecido.

CENA 5 RIO

faço rio no chão.

CENA 6 PÁSSARO DA MORTE

saio de trás das cordas e vou pra frente da projeção. danço até me aproximar do centro do palco, onde me ajoelho.

CENA 7 APRESENTAÇÃO

sebastião. sebastiane. sebastiana. ana. sou anali. sou ana. ian. sebastian. **(fazendo sequencia de movimentos)**

eu nasci no dia 20 de janeiro de 1989, dia de são sebastião. sebastiane. sebastiana. ana. sou anali. sou ana. ian.

sebastian. **(caminho)**

CENA 8 DECROUX

(no centro do palco imóvel) eu seria um ecrã. sou um porco. **(de costas)**

CENA 9 OKEANUS

o suco puro de alguns limões. **(dança em círculos)** cerúleo. eu sou uma iguana. um pedaço

incompleto de uma tapeçaria renascentista. eu sou a pesca fresca. uma mulher correndo milhas nas ruas de *tokyo*. {somos incêndios inexplicáveis ao palácio de um império politeísta} **(perto da parede)** fui um bloco de gelo avançando até a praia. serei a transgressão de um levantamento de névoa em um começo de dia no ártico. **(afastando da parede)** a beleza de um frágil ecossistema.

CENA 10 JOVEM SOLDADO (DIAGONAL COM MOVIMENTO ARMA LANÇA)

{uma grande perseguição aos cristãos comemorada pelo imperador com jogos e jubileus}.

CENA 11 MICROFONE COM LUZ

vamos nos levantar. você é uma bruxa. nós somos maravilhosos. nós organizaríamos festas em formigueiros. você é o cinismo e a falsidade. {sou a captura do capitão cristão da guarda pretoriana}. eu gritaria no dia mais triste da minha vida. **(vou pro rio)**

CENA 12 RIO

eu gritaria no dia mais triste da minha vida: mãe. **(frente palco, atravesso proscênio)** descobríamos juntas labirintos em paisagens subterrâneas. **(centro palco, dança linhas)** onde está você então? {tome, coma, esse é o meu corpo}.

CENA 13 A PERSEGUIÇÃO

nós atravessamos o quarto. **(por todo espaço)** eu sou um baleeiro. **(fundo)** {um jovem soldado romano amarrado semi nu à uma árvore}. **(fundo)** você está estúpida. **(boxe por todo espaço)** eu sou covarde. senhora, sua assinatura não confere. **(parede)** nós demoraríamos a vida. **(movimento mão leva)** empurraríamos dezenas de carrinhos de supermercado nos estacionamentos. **(centro)** eu sou uma caricatura. sou mentiroso. você é a árvore que tomba na tempestade. **(plano baixo)** eu sou um inseto carnívoro. você é um pássaro ferido. perfeitamente doces.

CENA 14 SOMBRA

eu sou um monstro. **(blackout)**

nós somos pedras nas solas dos sapatos. você é confusa. eu sou a caça. você é ridícula. fica pra tempestade.

CENA 15 SACRIFÍCIO

vamos nos levantar. (chão) eu sou um joelho sangrando. **(sequencia movimentos rapidos cruces)**

i like you. i don't like you. fuck you. and fuck you too. **(centro do palco, sequencia flechadas)**

{somos as setas comidas pela carne perfumada apaixonada, prestes a consumir o corpo de dentro para fora}. **(chão)** já carreguei comigo um grande cactus. eu enterraria a terra.

(prancha, levantando) nós nos digladiaríamos. nós estamos aterrorizados. eu estaria para você. você estaria para mim? **(sequencia movimentos rápidos cruces)**

{ você veste a coroa de flores de amaranto no Paraíso da imortalidade onde os jardins eternos de deus cintilam}. **(queda)** eu comeria um touro. nós atravessaríamos o nilo a remo. eu carreguei pedras por meses. **(prancha, levantando)** você seria um besouro dourado. você está completamente entediada. eu sou impalpável. **(sequencia movimentos rápidos cruces)** {as portas estão abertas}. **(queda)**

CENA 16 VÍDEO

o que é isso então? eu estou faminto. {sinto prazer e estou ferido. minhas pálpebras franjadas escurecem e caem, minha boca, endurecida e amarrotada com linhas amargas, é a primeira a recuperar-se e sorri, enquanto meus olhos ainda parecem cheios de dor. somos chamados de suprema agonia e êxtase} **(vídeo)** nós imaginávamos a febre. originalmente saudáveis. eu cortarei todo o seu cabelo enquanto dorme. você quebraria ovos com abominação. me engole. eu não sou a coisa mais bela do mundo. nós não somos confiáveis.

ROUPAS

vamos nos levantar. so kiss me. eu sou o oceano. você me conheceria. nos beijaríamos. nós nos amaríamos. {eu sou um santo}. eu sou. eu sou, sou, sou. e muitos, apenas por serem, são cruelmente sacrificados.

BANHO

VESTE SANTO

APÊNDICE C – MATERIAL GRÁFICO E OUTRAS IMAGENS DO PROJETO

SEBASTIAN

DAD - ESTÚDIO 3 GEN. VITORINO 255, CENTRO PORTO ALEGRE
8-9-10. DEZ-20H

SEBASTIAN

ATOR-DANÇARINO: SEBASTIAN
DIREÇÃO: SAULO ALMEIDA

COLABORAÇÕES ARTÍSTICAS:
ALEXANDRE BRUM CORREA, ANDRÉ VAILLANT,
BENJAMIM ABRAS, EMILY CHAGAS, CHICO MACHADO,
GUILHERME AUGUSTO, ÍCARO EPIFÂNIO, LEE LA ALANIZ



QUEERMESSE

DE SÃO SEBASTIÃO



24/NOV

19:30 às 22h

NO DAD

{BEBIDAS MILAGROSAS}

{BROWNIE}

{BRECHÓ}

COM ROUPAS E SAPATOS A BAIXO CUSTO

{PERFORMANCES}

{EXPOSIÇÕES}

{EXIBIÇÃO DE AUDIOVISUAIS}

{MÚSICAS}

Evento organizado por pessoas trans.

COMENTÁRIOS SOBRE O ESPETÁCULO

**EU ACHEI IMPRESSIONANTE!
EU PODERIA FALAR
ANTOLÓGICO.**

pegava um batom e pintava os seios sobre o peito dela e falava, eu sou a Ofélia. E mês passado eu vi (arrepiei. A pele é o melhor termômetro) Nós do Galpão. A Teuda Bara, a nudez dela maravilhosa... E também vi, mês passado em Brasília, Benedites... Agora, sua nudez, eu falei assim: Michelangelo! Eu falei parla e você parou, você falou muita coisa. Aquele silêncio pleno, cheio. Muito impressionante. Muito obrigado! Você é o São Sebastião contemporâneo! Impressionante!

Prof. Dr. Fernando Villar (UNB)
DEZ/2017

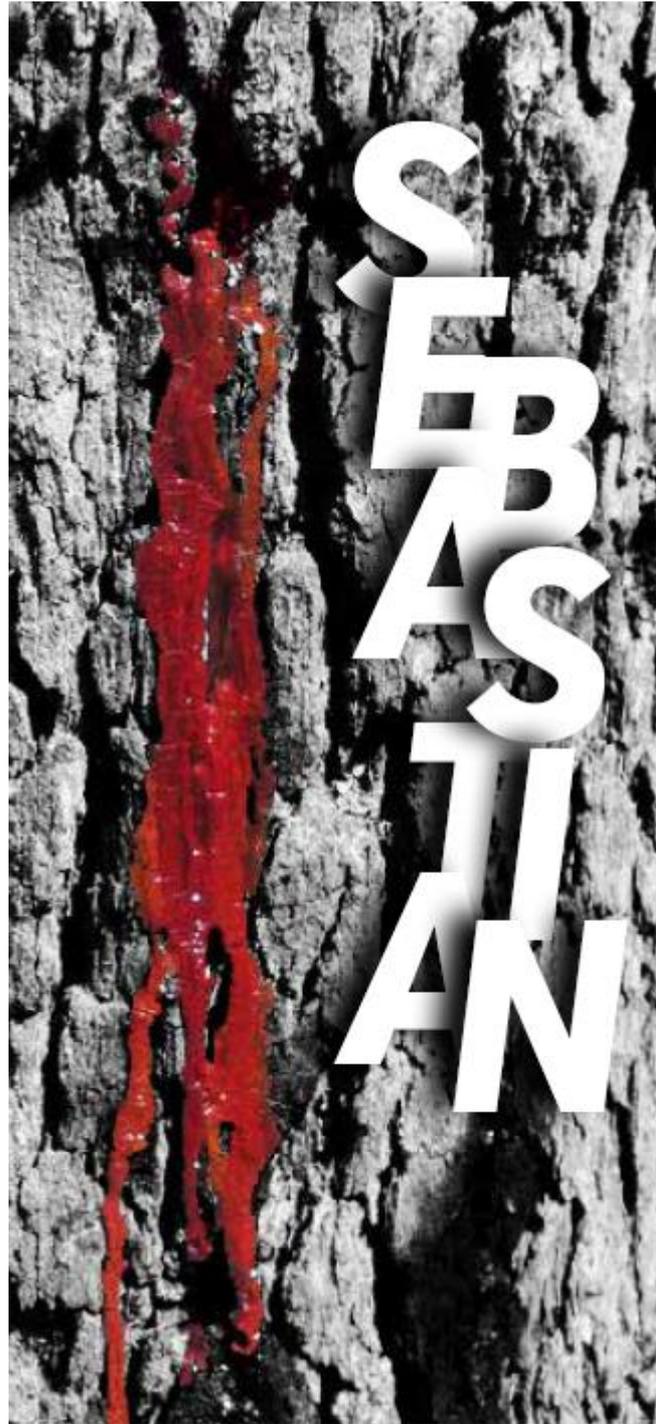
fria e cruel. O apelo sensível e ao mesmo tempo político do espetáculo nos faz refletir sobre a nossa posição passiva diante da sociedade e nos permite criar uma consciência a partir do ser, daquele que é por natureza. Com o uso de imagens internas e externas, projeções e sobreposições de sonoridades, músicas e ações físicas, o ator dança a sua dor e se entrega num ato de doação total, se libertando do martírio e se permitindo ser. Ele se deixa atravessar pelas flechas cortantes do olhar do público e se desnuda em si mesmo, assumindo a sua identidade e o seu discurso político, tal como fez São Sebastião em sua busca pelo divino. Carne e espírito se encontram no grito de angústia e dor que ecoa em nossos ouvidos ao final do espetáculo nos convidando a ser Sebastians também. As vozes daqueles que foram silenciados se fazem ouvir e nossos corações pulsam no ímpeto da mais profunda tristeza humana.

Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN) (...) Quando mais tarde um pouco, vejo esse trabalho intitulado Sebastian, ele dispara em mim diversos sentimentos de compaixão e de estar "bem em casa"

com as diversas questões que o coletivo sugere. O espaço que deu lugar; as diversas escolhas sonoras e digitais... Gosto de muitas coisas aqui. Desse conceito instalacional, de encontrar o performer já em estado de performance, dos momentos em que você atua de olhos fechados (...) São Sebastião vai embora e deixa um rastro de narrativas desviantes atravessadas de movimentos de dança (...) **CORPO CORRENTEZA.** Uma pesquisa do universo barroco, mas numa perspectiva ciber. Esse ciber teatro de vocês, tão verdadeiro, tão cheio de contrastes me fez feliz ontem. Tem vida pensante, performática!

O espetáculo Sebastian arrebatou o espectador pelo poder mítico das imagens sobrepostas, entrelaçando a mitologia pessoal do performer com a mitologia do santo São Sebastião, aquele que preferiu acolher ao invés de castigar, e se entregou em sacrifício em função do respeito pelo direito de ser do outro. O poder do mito encarnado na realidade do ator transporta o público para um universo mágico simbólico lançando-o por vezes direto para a realidade cotidiana,

Prof. Dra. Naira Ciotti (UFRN)
Dez/2017



**ESTE CORPO É COMO A CORRENTEZA.
A CORRENTEZA É INCONSTANTE
E SE ESCOA SEM PARAR.
ESTE CORPO É COMO A CORRENTEZA.
A CORRENTEZA É INCONSTANTE**

E SE ESCOA

SEM PARAR SEM PARAR



SEM PARAR SEM PARAR

E SE ESCOA

**E SE ESCOA SEM PARAR.
ESTE CORPO É COMO A CORRENTEZA.
A CORRENTEZA É INCONSTANTE
E SE ESCOA SEM PARAR.
ESTE CORPO É COMO A CORRENTEZA.
A CORRENTEZA É INCONSTANTE
E SE ESCOA SEM PARAR.**

SUTRA SAGRADO

**AS SETAS
- CRUAS -
NO CORPO
AS SETAS FRESCO
SANGUE
AS SETAS NUDEZ JOVEM
- FIRMES -
CONFIRMANDO
A CARNE**



SÃO SEBASTIÃO - ORIDES FONTELA

nebulia movement

SE
BAS
TIAN

SEGUNDO O MITO, SEBASTIÃO CON-
VERTEU-SE AO CRISTIANISMO QUANDO
ADULTO. OS ATOS DOS SANTOS, QUE
FORAM ATRIBUÍDOS A SÃO AMBRÓSIO,
MAS PROVAVELMENTE FORAM ESCRI-
TOS NO SÉ-
CULO V, SÃO A FONTE
PRINCIPAL DO MITO DE
SÃO SEBASTIÃO. ELES
FORAM USADOS COMO
BASE PARA TODAS OS
REGISTROS POSTERIO-
RES; E, EM PARTICU-
LAR, A DE JACQUES DE
VORAGINE QUE, POR
VOLTA DE 1264, POPU-
LARIZOU A VIDA DO
SANTO NA LENDA DOU-
RADA. SEBASTIÃO SE
TORNOU UM GUARDA-
-COSTAS OFICIAL DO
IMPERADOR DIOCLE-
CIANO, TORNANDO-SE
CAPITÃO DA GUARDA
NO EXÉRCITO IMPE-
RIAL ROMANO. ELE
ERA UM FAVORITO DO
IMPERADOR, EMBORA
SUA FÉ CATÓLI-
CA FOSSE AINDA
OCULTA DE TODA
A GUARDA. DU-
RANTE A GRANDE
PERSEGUIÇÃO
AOS CRISTÃOS,
SEBASTIÃO VI-
SITOU PRISIO-
NEIROS PARA
LHES FORNECER
SUPRIMENTOS
E CONSOLAR.

HISTÓRIA DO MITO

QUANDO DIOCLECIANO DES-
COBRIU SUAS CRENÇAS, ELE
EXIGIU QUE O JOVEM RENUN-
CIASSE AO CRISTIANISMO,
MAS SEBASTIÃO RECUSOU.
O IMPERADOR ORDENOU SUA
EXECUÇÃO AMARRADO A
UMA ÁRVORE. OS ARQUEIROS
MAURETANIANOS ATIRARAM
NELE COM FLECHAS, QUAN-
DO FOI DADO POR MORTO.
MILAGROSAMENTE, O JO-
VEM NÃO MORREU, E DEPOIS
DE SUAS FERIDAS TEREM
SIDO CURADAS POR SANTA
IRENE, ELE VOLTOU PARA O
PALÁCIO DO IMPERADOR,
SENDO FINALMENTE MORTO
E JOGADO NUMA CLOACA.

A IMPORTÂNCIA DO ÍCONE NA
CONSTRUÇÃO DA TRADIÇÃO
CULTURAL NACIONAL É INEGÁ-
VEL, RECONHECENDO-SE SUA
ELEIÇÃO COMO PADROEIRO
EM MAIS DE 265 CIDADES E
SUA CELEBRAÇÃO EM RITUAIS
POR TODO O BRASIL. UM DOS
GRANDES TEMAS DA ARTE, AO
LONGO DOS SÉCULOS, O BELO
SÃO SEBASTIÃO TORNOU-SE
UMA IMAGEM CENTRAL DA
IDENTIDADE HOMOSSEXUAL.



SEBASTIAN

TRA
VES
SIAS

EM SEU ROMANCE CON-
FISSÕES DE UMA MÁSCARA,
O ESCRITOR JAPONÊS YUKIO
MISHIMA DESCREVEU SEU DES-
PERTAR SEXUAL QUAN-
DO SE DEPAROU COM
UMA PINTURA DO MARTÍRIO DE SÃO
SEBASTIÃO DE GUIDO RENI. O EVEN-
TO EM NARRADOR FICTÍCIO LEMBROU
O EVENTO REAL QUE SE MOSTROU
TÃO FORMATIVO PARA MISHIMA.

ESSA IMPRESSÃO FUNDIU-SE GRADU-
ALMENTE COM O
IDEAL DE BELEZA
FÍSICA DO ESCRI-
TOR E TORNOU-
-SE UMA IDEIA
FIXA. O ZENITE
DO SEU CULTO AO
CORPO ERA SÃO
SEBASTIÃO. ELE
FORMOU A BASE
DA FILOSOFIA
DO ESCRITOR,
EM MISTURA
COMPLEXA DE
BELEZA, MORTE E
SEXUALIDADE. E
SOBRETUDO NUM
ÚLTIMO ALBUM
DE FOTOGRAFIAS,
TORTURA PELAS
ROSAS, QUE O VEMOS
REALIZANDO
PERFORMANCES
DE INOMEROS
SUICÍDIOS DIAN-
TE DA CÂMERA;
COMETENDO O
SEPPUKU — RITUAL DE SUICÍDIO
SAMURAI JAPONÊS, SENDO ASFI-
XIADO POR TONELADAS DE ROSAS E
SENDO CRIVADO DE FLECHAS COMO
UM SÃO SEBASTIÃO. POR FIM, EM
NOVEMBRO DE 1970, MISHIMA EXE-
CUTA DE FATO O SEPPUKU, ABRINDO
O VENTRE COM UMA ADAGA. AO
DEFERECER-SE PARA SER SACRIFI-
CADO NUMA ESPÉCIE DE IMOLAÇÃO
DO SUJEITO, APROXIMOU-SE PELA
ÚLTIMA VEZ DO MARTÍRIO DO SANTO.

UMA DAS MAIS IMPORTAN-
TES FUNÇÕES DOS MITOS,
SEGUNDO JOSEPH CAM-
PBELL, É A DE ORIENTAR AS
PESSOAS EM SUAS TRAVE-
SIAS DE VIDA, COMO UMA
ESPÉCIE DE MAPA OU GUIA
DE VIAGEM, AJUDANDO-AS
A ALCANÇAR A REALIZAÇÃO
PLENA. SEGUIR O SEU CA-
MINHO, ENCONTRAR O SEU
LUGAR, PAPEL E IDENTIDA-
DE NO MUNDO E VIVÊ-LO
PLENAMENTE, MESMO QUE
ISSO IMPLIQUE DIFÍCUL-
DADES E SOFRIMENTO É O
QUE CONTEM A EXPRES-
SÃO FOLLOW YOUR
BLISS, EM INGLÊS.

"UM JOVEM EXTRAORDINARI-
AMENTE BONITO ESTAVA AMAR-
RADO NO TRONCO DE UMA
ÁRVORE. SUAS MÃOS CRUZADAS
FORAM ERGUÍDAS, E AS TIRAS
QUE LIGAVAM SEUS PULSOS
ESTAVAM PRESAS À ÁRVORE.
NENHUM OUTRO VÍNCULO ERA
VISÍVEL, E A ÚNICA COBERTURA
PARA A NUDEZ DO JOVEM ERA
UM PAÑO BRANCO E LISO ATADO
SOBRE SEU VENTRE... SE NÃO
FOSSSE PELAS SETAS COM OS
EIXOS PROFUNDAMENTE AFUN-
DADOS NA AXILA ESQUERDA E EM
SEU LADO DIREITO, ELE PARECE-
RIA MAIS UM ATLETA ROMANO
DESCANSANDO DA FADIGA...
AS FLECHAS COMIDAS PELA
CARNE TENSA, PERFUMADA E
JOVEM ESTÃO
PRESTES A
CONSUMIR
SEU CORPO
COM CHAMAS
DE SUPRE-
MA AGONIA
E EXTASE.
AS MÃOS DO
MENINO EM-
BARCARAM
EM UM MO-
VIMENTO DO
QUAL ELE NÃO
TEVE EXPE-
RIÊNCIA; ELE
BRINCOU COM
O SEU "BRIN-
QUEDO": DE
REPENTE EX-
PLODIU, TRA-
ZENDO COM
ISSO UMA
CEGA INTO-
XICAÇÃO.

nebulia movement

I ETAPA
O SÃO
SEBASTIÃO
DE ETIENNE
DECROUX

FOI PESQUISADA A PRIMEIRA REFERÊNCIA CÊNICA DA CORPOREIDADE DO ÍCONE, SÃO SEBASTIÃO. ALEXANDRE BRUM CORREA, FORMADO PELA ESCOLA INTERNACIONAL DE MÍMICA DO THEATRE DE L'ANGE FOU EM LONDRES FOI CONVIDADO A DAR AULAS DE MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA DURANTE TRÊS MESES, NAS QUAIS FORAM ABORDADAS A GRAMÁTICA GESTUAL, ARTICULAÇÃO DO CORPO, CONTRAPESOS, CAMINHADAS E DESLOCAMENTOS NO ESPAÇO, RÍTMO DINÂMICO, MUSICALIDADE DO MOVIMENTO, ALGUMAS FIGURAS DE ESTILO E ESTATUÁRIA MÓVEL. APÓS APROFUNDAMENTO TÉCNICO, FOI PESQUISADA A PEQUENA SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS ESTRUTURADA E FIXADA POR DECROUX CONFIGURANDO SÃO SEBASTIÃO.

FOI GRAVADO UM VÍDEO EXPERIMENTAL DA SEQUÊNCIA COM O ARTISTA AUDIOVISUAL FILIPE ROSATO. AS IMAGENS FORAM FEITAS NOS JARDINS E NO INTERIOR DA IGREJA MATRIZ DE SÃO SEBASTIÃO MÁRTIR EM VENÂNCIO AIRES NO RS - BRASIL. TRANSFORMANDO IMAGENS ESTÁTICAS EM IMAGENS EM MOVIMENTO ATRAVÉS DO USO DE CLOSE-UPS, ESTUDAMOS A INTERAÇÃO DA CÂMERA COM A ARQUITETURA DO CORPO PENSANTE E A GRAMÁTICA GESTUAL, PARTINDO DA DIMENSÃO SIMBÓLICA DAS REPETIÇÕES QUE EVIDENCIAM VIOLÊNCIA. A ESTÉTICA DO VÍDEO É INSPIRADA NO LIVRO DE IMAGENS BARAKEL.



SEBASTIAN

II ETAPA
TESSITURAS
DA MEMÓRIA

A SEGUNDA ETAPA DO PROCESSO DUROU CERCA DE MAIS TRÊS MESES, DURANTE OS QUAIS O CENTRO DE ESTUDOS CORPORAIS DO ATOR-BAILARINO EM BELO HORIZONTE FOI REVISITADO. DESDE 2010 DESENVOLVEM-SE LÁ PESQUISAS EM DANÇA-TEATRO E TEATRO FÍSICO, COM A CONSULTORIA DE CARLA NORMAGNA. GUILHERME CORGOZINHO FOI CONVIDADO PARA CONCEPÇÃO E PREPARAÇÃO PARA UMA DAS CENAS DO ESPETÁCULO, QUE PARTE DE MEMÓRIAS PESSOAIS PARA CHEGAR NA CONSTRUÇÃO CÊNICA E SIMBÓLICA DO UNIVERSO DE SÃO SEBASTIÃO. A SINGULARIDADE DA EXPERIÊNCIA, A PARTIR DO TERRENO IMPRECISO DA MEMÓRIA, EXTRAPOLA REPRESENTAÇÕES POSSÍVEIS NA CRIAÇÃO DA ESCRITA CÊNICA. A PARTIR DISSO, A IDENTIDADE DO SUJEITO TORNA-SE A EXPERIÊNCIA, BEM COMO O QUE CARLA NORMAGNA DENOMINA CORPO PULSIONAL, CORPO-AFETO. RUMO AO DESCONHECIDO, UTILIZOU-SE UM ÚNICO TECIDO BRANCO COMO MATERIAL CÊNICO, OBJETO QUE SIMBOLIZA AS CONEXÕES POSSÍVEIS E IMPOSSÍVEIS ENTRE O PERFORMER E O MITO. COMO NAS LÓGICAS DE SENSações, SILENCIOS E LACUNAS DE PINA BAUSCH E NO CORPO REDUZIDO A SUA PURA EXISTÊNCIA DO BUTOH, O CORPO QUE DANÇA SE CONSTRÓI A DESPEITO DA AÇÃO, E DE ACORDO COM OUTRA UNIDADE. CARLA NORMAGNA DIZ DE UM CORPO QUE NÃO É APRESENTADO EM CENA PARA NOS CONTAR UMA HISTÓRIA, PARA ILUSTRAR UM ESTADO DE ESPÍRITO OU PARA SERVIR A UMA IDÉIA, E SEQUER ESPERA-SE QUE ELE FAÇA ALGUM SENTIDO, JÁ QUE ELE SE FAZ OUVIR EM SUA MATERIALIDADE, EM SUA REALIDADE AFETIVA E PULSIONAL - EM SEU VAZIO.

PROCESSO

nebulla movement

**III ETAPA
GRAVAÇÃO
DE ÁUDIOS**

A TERCEIRA ETAPA DO PROCESSO FOI TAMBÉM NO CENTRO DE ESTUDOS CORPORAIS DO ATOR-BAILARINO EM BELO HORIZONTE, JUNTO DE RAISA CAMPOS, DO VIOLINISTA E REGENTE BILMAR IRIA E DO CANTOR ITALIANO MICHELE DEGAN. FORAM MUSICADOS TRÊS POEMAS SOBRE SÃO SEBASTIÃO, MATERIAL UTILIZADO EM CENA. AO LONGO DO PROCESSO FORAM FEITAS AULAS DE CANTO E EXPRESSÃO VOCAL COM RAISA CAMPOS.

**IV ETAPA
OXÓSSI**

NO BRASIL, OXÓSSI É SINCRETIZADO COM SÃO SEBASTIÃO NO RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO E NOS DEMAIS ESTADOS DA REGIÃO CENTRO-SUL. FEITO REI DE QUETO POR OXUM, É O Orixá DA CAÇA, DAS FLORESTAS, DOS ANIMAIS, DA FARTURA, DO SUSTENTO. ESTÁ NAS REFEIÇÕES, POIS É QUEM PROVE O ALIMENTO. É A LIGEREZA, A ASTÚCIA, A SABEDORIA, A PRECISÃO PARA CAPTURAR A CAÇA. É UM Orixá DE CONTEMPLAÇÃO, DAS ARTES E DAS COISAS BELAS. DE ACORDO COM A MITOLOGIA DOS Orixás DE REGINALDO PRANDI, OXÓSSI APRENDE COM OGUM A ARTE DA CAÇA E MATA O PÁSSARO DAS FEITICEIRAS, UMA AVE MONSTRUOSA E ATERRADORA DE GRANDES ASAS QUE AMEAÇAVA O TRANSCORRER DAS COMEMORAÇÕES DE COLHEITA.

NA QUARTA ETAPA DO PROCESSO AS CONEXÕES POSSÍVEIS ENTRE O Orixá E SÃO SEBASTIÃO FORAM INVESTIGADAS COM O AUXÍLIO DE BENJAMIN ABRAS, ATRAVÉS DA DANÇA DOS Orixás E DE PESQUISA TEÓRICA QUE AINDA SE DESENVOLVE. ASPECTOS DO MITO DE OXÓSSI APARECEM TAMBÉM EM ALGUMAS CENAS DO ESPETÁCULO.

**V ETAPA
SEBASTIAN**

JUNTO DE SAULO ALMEIDA, QUE ASSINA A DIREÇÃO DO ESPETÁCULO, E DOS ORIENTADORES CHICO MACHADO E LEELA ALANIZ, AS CENAS DESENVOLVERAM-SE A PARTIR DE UM ÚNICO MATERIAL TEXTUAL POÉTICO, MESCLANDO A HISTÓRIA DE SÃO SEBASTIÃO A ASPECTOS DA IDENTIDADE DO PERFORMER. O TRABALHO DE APROXIMAÇÃO AO MITO EM QUESTÃO INICIOU-SE EM SUA FRAGMENTAÇÃO EM PEQUENAS SÉRIES DE ACONTECIMENTOS QUE DENOMINAMOS MITEMAS. CADA MITEMA FOI CORRELACIONADO COM UM MOMENTO DA VIDA DO ATOR-DANÇARINO, COM SUAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS OU COM SUAS CARACTERÍSTICAS MAIS SENSÍVEIS E NEBULOSAS, DIFÍCEIS DE SEREM DESCRITAS OBJETIVAMENTE, JÁ QUE SÃO PARTE DO MUNDO ENERGETICO E DA SUBJETIVIDADE DE CADA SER. AS CORRELAÇÕES SE DERAM POR MEIO DE PERGUNTAS, SUGESTÕES, PROPOSTAS DE IMPROVISACÃO E PROPOSTAS DE TRABALHO TÉCNICO SOBRE OS MATERIAIS PESQUISADOS NOS ESTUDOS DE SÃO SEBASTIÃO ANTERIORES.

PARTINDO DO ENTENDIMENTO DE WALTER BOECHAT SOBRE MITO, ESTE ESTARIA ASSOCIADO AO MISTERIOSO E AO QUE NÃO PODE SER EXPRESSO PELO DISCURSO LÓGICO DA CONSCIÊNCIA, DO RACIONAL. O MITO SERIA TAL COMO UM ESCAFANDRO QUE VESTE O HOMEM TRIBAL, O HOMEM PRIMORDIAL. ASSIM SENDO, NOSSO ATAQUE PARA CRIAÇÃO DE CENA A PARTIR DOS MITEMAS SE DEU NA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA E CINESTÉSICA EXPERIENCIADA NO ENCONTRO DOS MITEMAS DA VIDA DE SÃO SEBASTIÃO COM OS ACONTECIMENTOS DA VIDA DO ATOR QUE TANGENCIAM ESSES.

SEBASTIAN

ESTE FOI UM RIO NOVO, QUE ABRIU SEU CURSO D'ÁGUA A MEIO CAMINHO DA EXISTÊNCIA.

EU ESTAVA INSATISFEITO COM O FATO DE QUE O ESPÍRITO, INVISÍVEL AOS OLHOS, CONTINUASSE A CRIAR UMA BELEZA VISÍVEL.

POR QUE EU TAMBÉM NÃO POSSO ME TRANSFORMAR EM ALGO VISÍVEL AOS

OLHOS?

A CONDIÇÃO

NECESSÁRIA

É O CORPO.

POR FIM,

QUANDO

O ADQUIRI,

COMO UMA

CRIANÇA

QUE GANHASSE UM

BRINQUEDO, ORGULHOSE, O

EXIBI A TODOS E DESEJEI ARDENTEMENTE

MOVIMENTÁ-LO NA FRENTE DOS OUTROS.

O MEU CORPO ERA POR ASSIM DIZER MEU

CARRO.

ESTE RIO ME CONVIDOU PARA VÁRIOS

PASSEIOS COM O MEU CARRO E AS

PAISAGENS QUE ME ERAM DESCONHECIDAS

ATÉ ENTÃO, ENRIQUECERAM AS MINHAS

EXPERIÊNCIAS.

MAS O CORPO, ASSIM COMO A MÁQUINA, TEM

O DESTINO DE SE ARRUINAR. EU NÃO ADMITO

ESSE DESTINO.

ISTO EQUIVALE A NÃO ACEITAR A NATUREZA

E O MEU CORPO ESTÁ A CAMINHAR NA

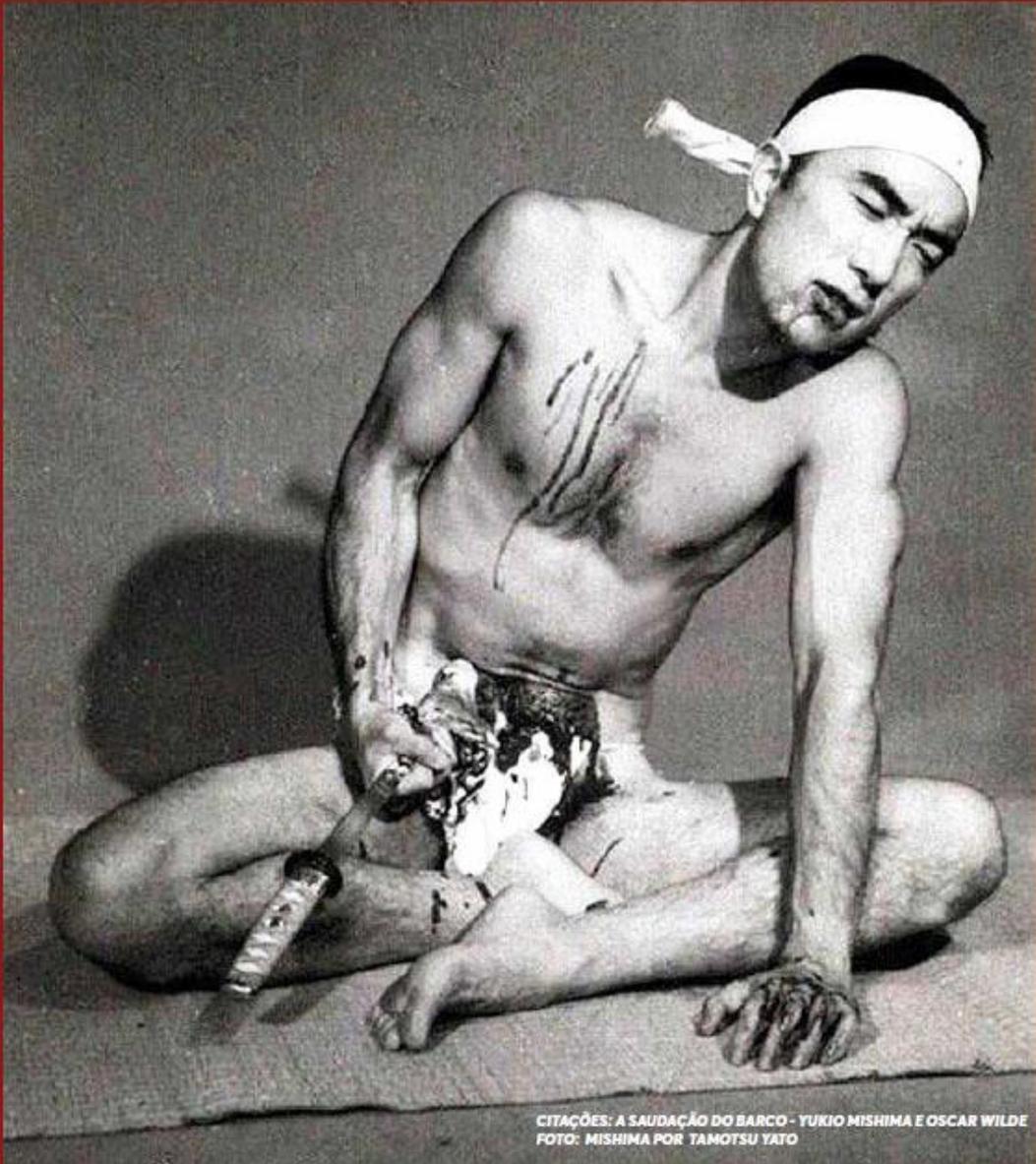
ESTRADA MAIS PERIGOSA.

EXPOSIÇÃO YUKIO MISHIMA - YUKIO MISHIMA



AFINAL DE CONTAS, QUEM SOU EU?

OS OS HOMENS MATAM AQUILO QUE AMAM



CITAÇÕES: A SAUDAÇÃO DO BARCO - YUKIO MISHIMA E OSCAR WILDE
FOTO: MISHIMA POR TAMOTSU YATO

OS OS HOMENS MATAM AQUILO QUE AMAM

AFINAL DE CONTAS, QUEM SOU EU?

um corpo que santifica sua própria paisagem. o inconsciente. o vídeo é uma novidade, mas intuo que dele façam parte as mesmas estruturas físicas que me instigam, somadas à potência

nesse trabalho lido com a transformação completa de meu corpo

PESQUI SA

devo o que me parece imperceptível. busco universo poético corporal que transita entre a emergência física do acesso de espaços de movimento limítrofes e o devaneio do trabalho imagético, em que as dobras integram-se e desintegram-se criando corpos errantes, múltiplos e seccionados, cujas extremidades são livres para entrar em novas e fluidas conexões a cada instante, irrompendo em paisagens energéticas. corpos como fitos, que se deslocam continuamente ao desconhecido, em busca incessante de novas fisicalidades que ofereçam suporte a estados e estruturas. investigo a percepção, como forma de desenvolver novas qualidades de sentido e comunicação. acredito haver um continuum entre o corpo e seus arredores. por vezes, a palavra me toma com rebeldia, como entrelace de ecos corporais, ressonantes ou dissonantes, enfatizando a condição polissêmica dessa frágil tessitura e sendo recorrente o recurso à repetição, como na tentativa vacilante de, ora endossar, ora bifurcar significados. ao reafirmar um percurso de enunciação essencialmente corporal, formam-se esboços, grafias, rascunhos e narrativas. a incompletude e o desejo me tocam. um retrato de kazuo na estante me diz desejo menos. ainda não consegui me esfacerar frente os olhos dos outros. a exploração do movimento é transportada à zona do ritual, na tentativa de esfumar olhares e lança-los à duvidade, inquietação e vacilação. essencialmente só, constantemente reflito sobre a relação orgânica entre o corpo e o sagrado.

de conectar temporalmente e poeticamente o movimento às espacialidades, extrapolando superfícies, lidando com a materialidade-imaterialidade, explorando o imaginário corporal e as suas múltiplas redes de conexões. lembro-me sempre do do detalhe, da delicadeza, da violência e da fugacidade, ao lidar por excelência com enfrentamento, com constatação da vulnerabilidade e fragilidade humana. a iminência da morte e sua preparação, enfim... diariamente, ao amanhecer e entardecer, algumas incertezas se colocam diante de mim repentinamente. e estas interrogações, acabam por se tornar o impulso da minha criação. foi a partir destas constatações e perplexidades que surgiu a idéia de um processo colaborativo com artistas de diferentes cidades, unindo meu trabalho de pesquisa em dança-teatro e teatro físico no centro de estudos do ator-bailarino, onde estudei por anos, com novos interesses no campo da performance, da dança e do audiovisual, atualmente desenvolvidos no nebulla movement. **IAN**

SEBASTIAN

AGRADEÇO

À MINHA FAMÍLIA, PAI, MÃE E IRMÃO, POR ME AMAREM INCONDICIONALMENTE - MESMO COM TODA A CONTURBAÇÃO DOS MEUS PROCESSOS. GUILHERME CORGOZINHO, A PESSOA QUE ME MOSTROU SER A DANÇA POSSÍVEL. TODOS OS PROFESSORES DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA, SOBRETUDO AIRTON TOMAZZONI, QUE TORNARAM MEU SONHO POSSÍVEL. AO MEU DIRETOR, PELA EXTREMA COMPETÊNCIA E POR PERMANECER FRENTE ÀS DIFERENÇAS, ABRACANDO TODO O PROJETO E PERMITINDO TROCAS EXTREMAMENTE HUMANAS. CHICO MACHADO, POR ME TRAZER INSPIRAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E PRINCIPALMENTE A MATERIALIDADE DAS AÇÕES. ALEXANDRE BRUM CORREA, PELO PRIMEIRO CONTATO CÊNICO COM O ÍCONE PESQUISADO, E POR DIVIDIR MATERIAIS DE PESQUISA TÃO RAROS. LEELA ALANIZ, PELO NÍVEL DE EXCELÊNCIA E CUIDADO NOS OLHARES. BENJAMIN ABRAS, POR ME MOSTRAR OUTRAS NUANCES DO MITO PESQUISADO, BEM COMO A DIVERSIDADE DAS IDENTIDADES E CORPOREIDADES PESQUISADAS. RAÍSA CAMPOS, A MELHOR COMPANHEIRA PARA DANÇAS, CANTOS E CHOROS. JOÃO GABRIEL QUEIROZ E FILIPE ROSSATO, POR ME FAZEREM VISÍVEL EM TODOS OS SENTIDOS. ANDRÉ VAILLANT, PELO MELHOR AMIGO E DRAMATURGIA. ÍCARO EPIFÂNIO, POR AJUDAR A MATERIALIZAR A CONCEPÇÃO DE CENÁRIO. EMILY CHAGAS, PELAS DANÇAS ENERGÉTICAS. JORDI TASSO, PELO JARRO E SENSIBILIDADE. LUCIANA ÉBOLI, POR PARTE DA PESQUISA. ALESSANDRO RIVELLINO, LEO JORGE ERAQUEL VIDAL, POR TOPAREM. AGRADEÇO A TODOS OS PARTICIPANTES DA QUEERMESSE DE SÃO SEBASTIÃO. POR FIM, AGRADEÇO À NATALY TACCOLA E NAIANA WINK, COMPANHEIRAS DE TODA UMA VIDA, QUE SE NÃO ME AMARAM, ME COLOCARAM SEMPRE DE VOLTA NA FLORESTA MAIS ESCURA, A DA DANÇA.

FICHA TÉCNICA

ATOR-DANÇARINO: SEBASTIAN
 ORIENTAÇÃO: CHICO MACHADO
 CO-ORIENTAÇÃO: LEELA ALANIZ
 DIREÇÃO: SAULO ALMEIDA

COLABORAÇÕES ARTÍSTICAS: ALEXANDRE BRUM CORREA, ANDRÉ VAILLANT,
 BENJAMIN ABRAS, EMILY CHAGAS, GUILHERME AUGUSTO
 PREPARAÇÃO VOCAL: RAISA CAMPOS
 TRILHA-SONORA: SEBASTIAN E SAULO ALMEIDA
 COMPOSIÇÃO MUSICAL: RAISA CAMPOS, GILMAR IRIA E MICHELE DEBAN
 DRAMATURGIA: SEBASTIAN E SAULO ALMEIDA
 TEXTO: SEBASTIAN
 ILUMINAÇÃO: SAULO ALMEIDA
 OPERAÇÃO DE SOM: SOFIA PULBATTI
 CENOGRAFIA: CHICO MACHADO E ICARO EPIFANIO
 FIGURINO: SEBASTIAN
 PROJEÇÕES: JOÃO G QUEIROZ
 ILUSTRAÇÃO: MICHEL DEBAS
 FOTOGRAFIA: JOÃO G QUEIROZ E DANILO FOIZER
 TEASER: FILIPE ROSSATO
 PRODUÇÃO: SEBASTIAN E SAULO ALMEIDA
 ARTE GRÁFICA: MAIANA WINK

APOIO

CENTRO DE ESTUDOS CORPORAIS DO ATOB-DANÇARINO E NEBULA MOVEMENT
 AGRADECIMENTOS: ALESSANDRO RIVELLINO, CAMILA BAUER, CALISA DOZZA,
 CRISTIANE WERLANG, HENRIQUE FAGUNDES, JORDI TASSO, KETELIN ABBADY,
 LEO JORGE, LÍDIA MEYER, LUCIANA EBOLI, RAQUEL VIDAL,
 A TODOS FUNCIONÁRIOS DO DAD E A TODOS OS ARTISTAS PARTICIPANTES DA
 QUEERMESSE DE SÃO SEBASTIÃO

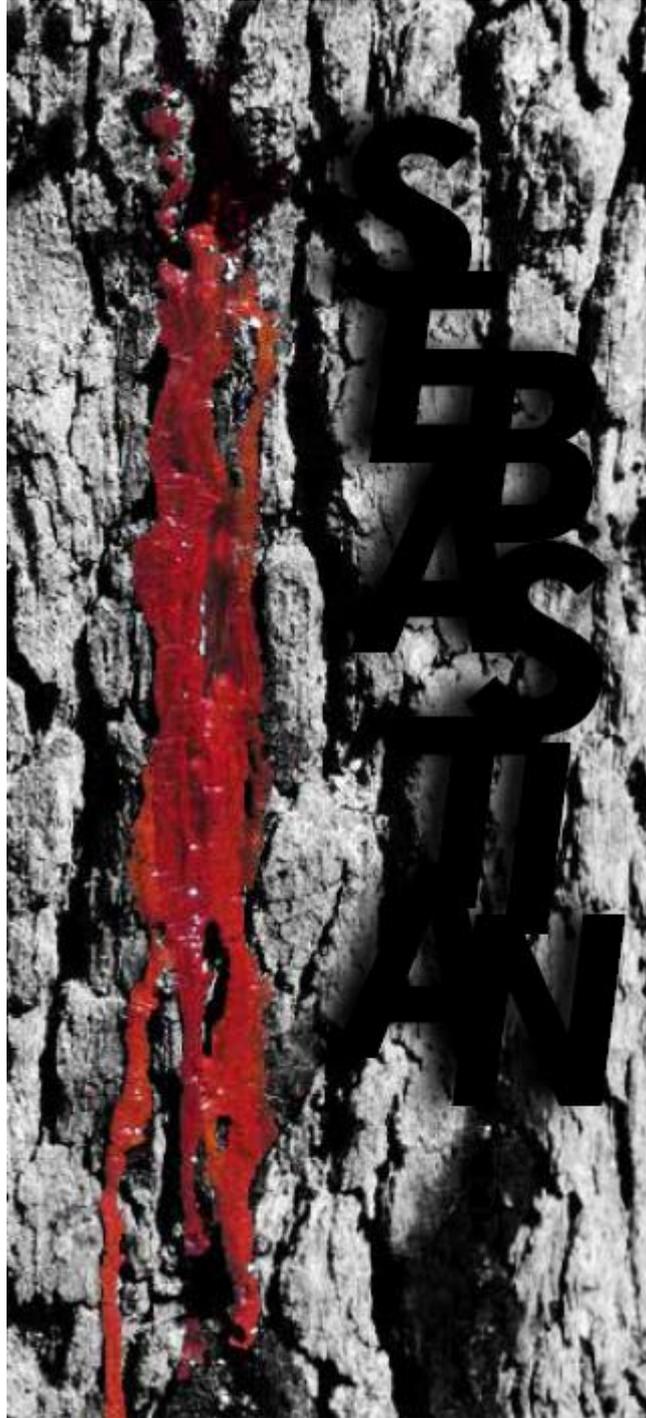
FINANCIADORES

VIA FINANCIAMENTO COLETIVO [HTTPS://WWW.VAKINHA.COM.BR/VAQUINHA/
 SEBASTIAN-CIRCULACAO/](https://www.vakinha.com.br/vaquinha/sebastian-circulacao/)
 HAAM CLÓVIS
 ALEXANDRE BASTOS
 VICTOR LUIS G. MARCHESINI FONSECA
 LUIZ FELIPE DOLABELA SANTOS
 PRISCILLA CLER
 ANDRÉ VAILLANT
 TELMA EUGENIO
 PEDRO MOREIRA
 JOÃO CARLOS MACHADO
 CECÍLIA RECKZIEGEL

[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/ESPETAULOSEBASTIAN/](https://www.facebook.com/espetaulosebastian/)
 @ESPETAULOSEBASTIAN

DAD UFRGS
 DANÇA DE AÇÃO E DESENVOLVIMENTO

UFRGS
 UNIVERSIDADE FEDERAL
 DE RIO GRANDE DO SUL



APÊNDICE D – AUTO DE SÃO SEBASTIÃO PARA PROJETO *SEBASTIAN*

AUTO DE SÃO SEBASTIÃO

Ato I, Cena I

(monólogo)

*Animula vagula blandula
Hospes comesque corporis
Qua nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula
Nec, ut soles, dabis
iocos.¹²⁶*

Amarrado à árvore, seminu – como na iconografia, Sebastião veste um trapo a roda da cintura. Escorre-lhe um liquido seco pelo corpo que bem poderia ser sangue. Com o semblante tranquilo, entediado do suplício que se lhe impõe. Ao som de Debussy.

São Sebastião: *O qui perpetua mundum gubernas*¹²⁷... O corpo como um ideograma, que é todo forma, superestrutura, e ao qual não subjaz senão por arbitrariedade qualquer linguagem. É pelo corpo que se fazem os santos, através do martírio. De toda ordem celeste, nenhuma outra entidade é tão física quanto o santo cuja ascese se dá pelo suplício. O que há de objetivo em uma teologia? O santo é todo corpo, irreduzível a simbologia como o Cristo da comunhão. Aqui há sempre setas, vetores de força de materialização da supressão íntima que é um corpo; setas que indicam: aqui, não mais além, mas exatamente "aqui". ... **(hesita)** Mas me expresso mal ao dizer estas

¹²⁶ Publius Aelius Hadrian. Epígrafe (não deve ser lida).

¹²⁷ Boécio, A consolação pela filosofia. "Ó Tu que governas o universo segundo uma ordem eterna".

coisas – talvez seja a dor, essa forma mais imediata do gozo.

Parece-me que Deus criou a terra e, dela, o homem, que é feito de barro. A metáfora, porém, criou-a o Diabo, para quem uma coisa é sempre outra e nunca coincide com ela própria – por isso chamam-no o pai da mentira. A rebelião humana mais sórdida é acreditar na transcendência. O esforço de um santo é, então, encarnatório – e por isso ascendemos no ato furioso da morte. Nada é mais intensamente corpóreo do que a morte, à qual nada atravessa, nada crispa, à qual nada se adianta nem transpõe. Morto, um corpo é um corpo.

A RESPIRAÇÃO LHE PESA, COMEÇA A OFEGAR. A MUSCULATURA SE RETESA SOBRETUDO NO ABDÔMEN. UM ESGAR COMEÇA A TOMAR-LHE O ROSTO.

Prova-nos, Senhor, que sabes as verdades, para que nos conheçamos¹²⁸. Sabe-se porém, que nesse corpo estamos sempre interrompidos do todo maior da experiência. Sabe-se que sempre apartados do Deus, alfa e ômega, que abrange em si o todo. E ainda assim é através dele que o encontramos. O corpo se abre e se desdobra, é uno e é múltiplo, permanência e movimento. Falo de dentro dele, mas no o vejo, como um fantasma que ouço sem saber exatamente de onde. E ele inteiro vibra acusando a intimidade de tal som. Corpo fantasma que só aparece na miragem dos espelhos – *vanitas, vanitatem!* – e, ainda assim, de maneira fragmentária¹²⁹. Não, verdadeiramente não há necessidade de mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa¹³⁰. Por que, então este corpo?

¹²⁸ Santa Teresa de Ávila, As moradas do castelo interior.

¹²⁹ Foucault, O corpo utópico.

¹³⁰ Idem.

Porque a morte, precipitar-se no continuum, só é possível a partir da vida, como um salto; porque o corpo é a fábrica da alma na sua limitação parcial, no seu ininterrupto esconder-se – onde acaba ele, onde começo eu; estou inevitavelmente onde está meu corpo e esse lugar de experiência é inevitavelmente outro. Porque Deus, o continuum, faz-se homem para ser Divino. A dialética do todo e das partes.

Então o corpo se abre pelo martírio. Alvejado de perfuratrizes, torna-se todo fora. ... É difícil continuar. A respiração ofegante da agonia toma-me. ... É preciso viver tudo isso: experimentar os limites da própria carne. A ascese é uma experiência de abertura. O corpo se eleva a iconografia. Irrepresentável, mas partilhável; deixa de ser corpo e torna-se imagem – o que é um santo senão imagem? Uma geratriz de imagens, tantas quantas a fé fizer multiplicar. *Varius, multiplex, multiformis*¹³¹. Então deve padecer brutalmente. O limite só é dado para ser excedido¹³². Uma vez que a lei de Deus não pode ser quebrada, a transgressão é da lei tanto quanto o limite. *Nihil antiqua lege solutum, linquit propriae stationis opus*¹³³.

O que se retoma nessa hora derradeira é a interioridade. Aqui, contra esse tronco, paguei o corpo em sua mesma moeda; transformei o desejo em ato carnal puro e, na experiência divinal da obliteração bruta, retorno ao estado anterior à fragmentação deste mundo. Se, como homem, lutei em Éfeso com feras, que me aproveita isso? Se os mortos não ressuscitam, comamos e bebamos, que amanhã morreremos¹³⁴. Aqui reúnem-se os extremos, o limite e a transgressão. Não há mais objeto que sacie, porque cessa a necessidade. Nem vinhos, nem homens. O corpo torna-se outra vez ele mesmo. A interioridade basta-se uma vez – **e já não é.**

¹³¹ Margueritte Yourcenar, Memórias de Adriano.

¹³² Bataille, O Erotismo.

¹³³ Boécio, A consolação pela filosofia. "Nada, ó Deus, escapa à ordem de tua antiga lei, nada deixa de realizar o ofício que fixaste".

¹³⁴ 1Co 15:32.

Auto de São Sebastião

Último ato, cena I

(monólogo)

Em uma sala à meia-luz. Duas lâmpadas: violeta e vermelha. Se possível, paredes cobertas – fundo negro. No chão, cacos de vidro entre os quais desenham-se limpos pequenos caminhos – e uma ilhota relativamente central. Os espectadores (chamemo- los participantes) são convidados a percorrer pelos rumos entre o vidro. Silêncio, ruídos. Música não. Ao redor, a projeção das imagens em anexo, não na íntegra: fragmentadas (pedaço por pedaço).

São Sebastião na ilhota limpa em meio ao vidro, no chão – trêmulo, talvez bêbado. Balbucia como um velho profeta tomado de algum êxtase a um só tempo delirante e decadente.

São Sebastião: Angustiado estou por ti, Jonatã... pois que teu amor me foi mais caro que o das mulheres. [como caíram os valentes e pereceram as armas de guerra!]¹³⁵ – paixão, esse outro nome do martírio. O ato pelo qual se institui a religião: a morte violenta do cordeiro. Abrirei em parábolas a minha boca; direi coisas ocultas desde a fundação do mundo¹³⁶. Eis que tudo começou com uma cisão fundamental – fez-se a luz onde era treva; de Adão, Eva; o Éden, do Mundo. É de separações que se trata, invariavelmente guardadas – fechado por um Querubim, esse

¹³⁵ 2Sm 1:26-27

¹³⁶ Mt 13:35, do grego apostólico: "κεκρυμμέα από καταβολής". Aqui há paralelismo pois Mateus cita o livro de Salmos (Sl 78:2). Trata-se de uma dupla citação: do apóstolo ao velho testamento, no novo; do santo, na peça, ao apóstolo.

mesmo Éden. A divisão celular, a costela de Adão, este do barro da Terra. O Eu é uma partição do outro – imita-se, aprende-se. Mas jamais pode-se pretender voltar. A superação do interdito, da cisão, é sua ultrapassagem, a morte. Do pó, ao pó. Somente assim. Então reúnem-se os homens – pedras nas mãos, setas em riste – faz-se um martírio, asperge-se sobre nossas cabeças o sangue [*nessa passagem escorre sangue pelo chão e também água potável*] para que possam muitos fruir da morte de um. Eis transcender-se: ascese pelo divino, o Cristo. O Deus é indelével dos sacrificados. Era Isaque, não Abraão. Jó.

Que cisão essa entre os homens! Ó, Mestre... [*começa a comover-se, ameaça o choro*] Que corpos sob o sol escaldante na Guarda Pretoriana! O corpo, esse mesmo que deve ser submetido... como, se sou ele, se estou entregue aos limites de suas paredes? Vi feridas, dilacerações, como florações incontinentes pelos tecidos de meus soldados... como desenhos de uma fome inconfessável que nos unia. Ou ao menos a mim, a eles. Foi Diocleciano. Este, tinha Maximiano. Seus braços, sua força. Não morri, não, não, não!... Deus. Quisera. Não quis¹³⁷.

Davam-me os homens para açoitar. Os mesmos daquele exército em cuja campanha dormi ao odor das poluições noturnas de milhares. Davam-me matá-los, flagelos entre estas mãos abstinentes [*ergue as mãos ante o rosto, olha para elas; tem olhos vidrados, a tez suada, estampa desespero*] que se outrora não puderam se lhes entregar, agora os

¹³⁷ Sebastião teve seu martírio decretado pelo imperador Diocleciano mais provavelmente por volta 303 d.C., data da expedição de um edito de perseguição aos cristãos com os quais o chefe de Guarda teria sido muito brando. Uma vez alvejado, foi dado como morto e atirado em um rio. Sobreviveu às flechas e foi encontrado por Santa Irene. Uma vez restabelecido, tornou a apresentar-se a Diocleciano que, outra vez, mandou espancá-lo e, de uma vez por todas, certificarem-se de sua morte. Interessa-nos que: 1) mandou-se-lhe matar de primeira não por ser cristão, mas por ser brando com estes 2) que em tendo sobrevivido, foi encontrado justamente por Santa Irene (uma mulher) 3) que em tendo sobrevivido e sido socorrido, estando todos dando-o por morto, tenha tornado a apresentar-se pacificamente a seus executores quando poderia bem ter desaparecido. Por que o Santo procurava a morte?

tinham que dilacerar. E a laceração era prodigiosa e intermitente de qualquer coisa irreprimível e... como era bom que só sendo proibido.

Passou-se o interdito. Nunca por um passo meu, mas pelo edito do imperador. Cabia a mim entregar à execução meus soldados. E eram então meus. Cabiam a mim. Podia, finalmente, submetê-los e, se de joelhos à espera da pena, me olhavam aflitos, trespassados de uma dor inferior, não era senão às mais lúgubres carícias, telúricas, que tudo remetia por um segundo, à espera do estilhaço de mais aquela fronteira. O edito do imperador removeu-me as interdições. E a angústia se alastrou.

Tateia-me, Senhor, Estás tão perto e só percebo ocos, moitas estufadas de serpentes¹³⁸.

As setas se abateram contra meu corpo como os punhos de todos aqueles homens na linha de fogo. Sim, foi quando eu soube. Não, não Estavas ali – Deus –; era eu quem já não estava. A experiência interior do homem é dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora¹³⁹. O interdito do outro como cisão de si – rasguei-me contra os cardos do rio em que me ataçaram até às gengivas contra as espessuras mais dilacerantes. Senti na língua as pedras, cascalhos, o roçar de tudo em

¹³⁸ Hilda Hilst. Poemas malditos, gozosos e devotos. XIII. São Paulo: Globo, 2005. p. 43.

¹³⁹ BATAILLE, G. O Erotismo. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 62.

que deixei a carne e a pele. Água invadiu-me os sulcos das flechas. Afoguei por todos os hemisférios.

Era, de fato, dois mundos que se uniam – ou "enfim" um Mundo só, primeiro, atávico e arcaico. Como um ícone Bizantino, como um ídolo rupestre. A cisão é que se via cindida pelo trespasse dos limites, a ruptura da pele, a convulsão dos órgãos feridos. Os corpos que flecharam meu corpo com a força de pulsações viris – eram setas que me penetravam – eram, enfim, também eu que, impotente e apaixonado, executei outros e, por ter-lhes sido amável... [*move-se em círculos no chão e, caindo sobre as próprias costas em algo como posição fetal, por baixo dos panos que lhe cobrem começa a masturbar-se*] Aah, agora! Agora... sei... porque os santos passam pelo martírio... precisam passar. O sacrifício faz concordar a vida e a morte... dá à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte¹⁴⁰. E o que é o Ato amoroso senão isso? *Senão a revelação da carne*. O mesmo se dá com Amor e Sacrifício, não por acaso as duas bases, o fundamento e o ato instituidor, da prodigiosa revolução do cristianismo: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida¹⁴¹.

A morte vem unir o que o interdito antes separava, como transgressão última não de um limite, mas de todo um complexo. Como uma constelação, ascese. O sacrifício acede à morte, pelo ritual partilhamos dele, e pelo erotismo o sublimamos e imitamos, liberando todas as vezes os corpos. É o corpo quem produz a vida, o medo, o mito, o movimento, a morte... sim, já estou ficando exausto [*a masturbação*]

¹⁴⁰ Idem, p. 115.

¹⁴¹ Ibidem, p. 116.

acelera] A morte, cessão derradeira do corpo, põe todas essas categorias em um só e inflexível ponto. A carne, aliada e inimiga do sagrado – esse que nos separa do caos – invade, explosiva – sim, um jorro – entra em conjunção, cessa de ser paradoxo. O homem cede, o corpo lhe sobrevive – logo o escondemos e deixamos que desapareça longe dos nossos olhos. É de violência! *[aqui, irritado, por fim, bate contra os punhos no chão, pula pesadamente contra o próprio corpo, no chão]* Violência é o que estabelece e mantém a cisão primária, esse ato cirúrgico – de Deus. A violência é que garante a interdição e sua economia. A violência participa do interdito, confunde-se com ele, e somente por sua sublimação se pode transcendê-la – como um jogo de enganar à sentinela. O amor, finge. O sacrifício, partilha, reafirma – mente. A morte executa a violência sobre aquele que teria podido, de outra forma, encená-la – o corpo. Ou teatro, ou morte.