



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Atlas Coreodramatúrgico: constelações de imagens como método de criação em dança

Éden Peretta

Para citar este artigo:

PERETTA, Éden. Atlas Coreodramatúrgico: constelações de imagens como método de criação em dança. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0108

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Atlas Coreodramatúrgico: constelações de imagens como método de criação em dança¹

Éden Peretta²

Resumo

A presente proposta metodológica de criação coreodramatúrgica fundamentou-se em um uso crítico e negativo da imagem, tendo como disparadores a poética e os procedimentos utilizados pelo criador da dança Butô, Tatsumi Hijikata, e suas potenciais intersecções com o universo da filosofia da imagem, principalmente com as contribuições de pensadores como Didi-Huberman, Aby Warburg e Georges Bataille. Esta pesquisa teve início em um período de pós-doutoramento e gradualmente vem ganhando diferentes camadas materiais na medida em que seus procedimentos criativos vêm sendo atualizados em diversos contextos pedagógicos e artísticos. São apresentados aqui, portanto, alguns princípios de suas bases conceituais e relatadas experiências práticas de criação nas quais o Atlas Coreodramatúrgico (ACD) foi aplicado e complexificado nos últimos anos, tanto em disciplinas de graduação e pós-graduação, como no processo de criação de um grupo universitário de pesquisa artística.

Palavras-chave: Imagem. Dança Butô. Processo Criativo. Estética. Montagem.

Choreodramaturgical Atlas: image constellations as a method of creation in dance

Abstract

The present methodological proposal of choreodramaturgical creation was based on a critical and negative use of the image, having as triggers the poetics and the procedures used by the creator of the Butô dance, Tatsumi Hijikata, and its potential intersections with the universe of the philosophy of the image, mainly with the contributions of thinkers such as Didi-Huberman, Aby Warburg and Georges Bataille. This research began in a post-doctoral period and has gradually gained different material layers as its creative procedures have been updated in different pedagogical and artistic contexts. Therefore, some principles of its conceptual bases are presented here and practical creation experiences are reported in which the Coreodramaturgical Atlas (CDA) has been applied and made more complex in recent years, both in undergraduate and graduate disciplines, and in the process of creating a university artistic research group.

Keywords: Image. Butoh Dance. Creative Process. Aesthetics. Montage.

¹ Artigo resultante do projeto de pesquisa, em andamento, “Arquivo Memória Intercultural das Artes da Cena no Brasil” (Demanda Universal / FAPEMIG / APQ-00891-22). Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Maria Luiza Caetano Pereira, graduada em Letras Bacharelado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

² Pós-doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Estudos Teatrais e Cinematográficos pelo Departamento de Música e Espetáculo da Università di Bologna (2010), na Itália. Pesquisador visitante junto à mesma universidade. Editor-chefe da revista *Ephemeris* (PPGAC/UFOP). Professor Associado junto ao Departamento (DEART) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisa o corpo nas Artes Cênicas e Visuais.

 edensp@ufop.edu.br



<http://lattes.cnpq.br/5206908210115194>



<https://orcid.org/0000-0002-0763-8045>



Atlas coreodramatúrgico: constelaciones de imágenes como método de creación en danza

Resumen

La presente propuesta metodológica de creación coreodramatúrgica se basó en un uso crítico y negativo de la imagen, teniendo como detonantes la poética y los procedimientos utilizados por el creador de la danza Butoh, Tatsumi Hijikata, y sus potenciales intersecciones con el universo de la filosofía de la imagen, principalmente con las aportaciones de pensadores como Didi-Huberman, Aby Warburg y Georges Bataille. Esta investigación se inició en un período posdoctoral y ha ido ganando diferentes capas materiales a medida que sus procedimientos creativos se han ido actualizando en diferentes contextos pedagógicos y artísticos. Por ello, aquí se presentan algunos principios de sus bases conceptuales y se relatan experiencias prácticas de creación en las que se aplicó y complejizó el Atlas Coreodramatúrgico (ACD) en los últimos años, tanto en las disciplinas de grado y posgrado, como en el proceso de creación de un grupo universitario de investigación artística.

Palabras clave: Imagen. Danza Butoh. Proceso Creativo. Estética. Montaje.

Imagens laceradas

A histórica relação entre as artes da cena e a imagem, usualmente, tem se estabelecido de forma mimética, isto é, por meio da reprodução e/ou cópia de suas formas enquanto estímulo criativo do gesto ou da presença, o que busca reelaborar a materialidade do corpo no trabalho de atores, atrizes, dançarinos, dançarinas e performers. Esta abordagem de transcrição entre os campos das artes visuais e das artes cênicas, historicamente, atravessa as mais diversas metodologias formativas das artes do corpo. Acredito, contudo, que uma perspectiva crítica e negativa do uso da imagem, isto é, uma operação de desconstrução de suas formas, ainda não tenha sido suficientemente explorada a ponto de constituir um corpus teórico, ou um discurso reflexivo, revelando-se questões que somente as artes do corpo seriam capazes de problematizar.

Nos últimos anos, com minhas pesquisas no universo da filosofia da imagem, comecei a perceber possibilidades de desenvolvimento de processos criativos no campo da dança. Meu percurso de pesquisa atual tem como fio condutor as obras do filósofo Didi-Huberman (1998, 2013, 2015, 2018), que, aos poucos, vem auxiliando no desvelamento de relações profundas e complexas com novas e antigas referências bibliográficas, introduzindo, assim, conceitos contundentes que perpassam uma longa reflexão sobre a imagem.

A problematização que Didi-Huberman propõe reiteradamente em seus escritos sobre a obra de Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte e criador do Atlas *Mnemosyne*, é um daqueles exemplos-chave em torno do qual orbitam minhas reflexões atualmente. Isso porque Warburg prontamente rejeita as perspectivas puramente formalistas ou estetizantes na compreensão da arte e de sua história, insistindo em considerá-la como parte constitutiva de uma psicologia social mais ampla.

Por toda a sua vida Warburg defendeu a expansão temática, espacial e metodológica da *ciência da arte* construída na interseção entre a História da Arte e a História da Cultura, em consonância com a tradição de Jacob Burckhardt

(2003). Buscando dissolver as fronteiras entre Ocidente e Oriente, ele reinterpretou as noções de clássico e de antigo, bem como do próprio Renascimento, em uma investigação pelos detalhes que desvendariam coexistências, contradições e significados invertidos de tradições recorrentes e reativas em um mesmo espaço-tempo (Teixeira, 2010).

No cerne do projeto warburguiano encontra-se o conceito de *Nachleben*: vida após a morte ou sobrevivência das imagens, ou seja, as formas com certos motivos, característicos da arte e da literatura pagã, foram retomadas nos séculos XV e XVI por artistas como Leonardo, Botticelli e Ghirlandaio, enquanto verdadeiras forças psíquicas ativadas pela memória cultural e não apenas como elementos figurativos na obra. Para Didi-Huberman (2013, p. 22), Warburg desenvolveu assim uma “ciência arqueológica do pathos na Antiguidade e seu destino no Renascimento italiano e flamengo”. Parece ter desenvolvido assim um estudo da mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e revividas no) contacto com a tradição antiga – as *Pathosformeln*, *fórmulas do pathos*, onde o *pathos* é entendido, alinhado com o filósofo Friedrich Nietzsche (2007), como o conflito entre o dionisíaco e o apolíneo no mundo grego.

Logo, Warburg fez da história da arte um "saber-movimento de imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens constantemente renovadas e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis" (Didi-Huberman in Michaud, 2013, p. 19). Nessa perspectiva, o saber-movimento estabelece uma percepção das imagens não em sua morfologia inerte, mas em suas relações, em seus fluxos de interação, nas conexões profundas de suas dimensões patéticas percebidas na materialidade de sua montagem. E a *montagem* é entendida aqui não apenas como um método, um procedimento técnico, mas também como um *princípio epistemológico* (Rebecchi, 2010, p. 2), tornando o fragmento e o intervalo em categorias, em conceitos operativos do pensamento, não resumindo-se apenas à sua materialidade técnica. O Atlas *Mnemosyne*³ de Warburg mostra-nos como uma dinâmica de composição

³ Tal projeto consistia em uma série de painéis de madeira cobertos por um tecido preto, sobre os quais ele fixou constelações de imagens (reproduções fotográficas, fotos, diagramas, esboços, cartões postais e vários tipos de material impresso, incluindo anúncios e recortes de jornais), propondo uma leitura subversiva e horizontal da história da arte conectada pelas *suas fórmulas de pathos* cultivadas em tempos espiralares.

de imagens baseada numa espécie de *empatia energética*.

Figura 1: Painel nº 39 do Atlas *Mnemosyne*⁴



Caminhando sobre os passos de Didi-Huberman e sua constelação de filósofos da imagem, pude perceber de forma concreta como a investigação por *laceração* da imagem é capaz de trazer à superfície elementos *informes* que alimentam suas origens. A desconstrução dos traços figurativos pode trazer à tona os restos *anadiômenos*⁵ da imagem. Aquilo que na ação dilacerante do pintor Apelle tornou possível o acesso ao seu verdadeiro estado de *formação*, em vez de

⁴ Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>

⁵ "Palavra estranha, aliás, já que anadiômena significa ao mesmo tempo aquilo que emerge, aquilo que nasce, e aquilo que mergulha, que desaparece sem cessar. Palavra de fluxo, palavra do refluxo" (Didi-Huberman, 1998, p. 113).

sua *representação*.

Um dia, num gesto de fúria, o pintor grego Apelle (séc. IV a.C.) lança contra um quadro que ele não conseguia terminar uma esponja embebida de água, de cores e aglutinantes orgânicos, talvez clara de ovo misturada ao leite ou a algum obscuro sêmen animal. Em um instante, em um grito, o quadro explode e se desfigura. Uma espuma branca invadiu a imagem, estriando-a em algumas partes com filetes, formas imprevisíveis e manchas salpicadas vermelhas. A figura pintada, Afrodite, que Apelle detestou, ou que talvez amou demais, praticamente desapareceu. Eis que essa grande mancha de espuma a recobria em partes e fez flutuar todos os seus contornos. O quadro, recentemente inacabado, parece bem "acabado" no presente: mas em um sentido de assassinato. Ele apenas se dá como uma vasta superfície de indecisão. É então que o pintor Apelle contempla, como em um sonho [...] o prodígio que ele acaba de provocar contra sua vontade: Afrodite deixou de ser representada e, portanto, está lá, mais presente do que nunca diante dele. Ela está lá neste sentido extremo de seu nascimento. Não como uma forma acabada, já que o acontecimento da mancha transtornou tudo no quadro. Mas melhor que isso: como a *formação* mesma do corpo de Afrodite no redemoinho de espuma, as gotas de sangue e o esperma de um deus - o Céu - mutilado por *Chronos*, pelo Tempo (Didi-Huberman, 1998, p. 113).

Em seu livro *A semelhança informe* (2015), por sua vez, Didi-Huberman nos apresenta uma outra perspectiva possível para o uso da imagem ao analisar minuciosamente os procedimentos estéticos e poéticos utilizados pelo filósofo francês Georges Bataille na construção da revista de arte *Documents* (1929-30). Para Didi-Huberman, Bataille operava suas construções narrativas, entremeando ensaios e fotografias, a partir de uma espécie de *laceração das imagens*: algo como uma heurística das relações visuais ao colocar em contato formas e formas, formas e fatos. Estes procedimentos por montagem contrastantes geravam semelhanças irritantes, *semelhanças que gritam*, fundando-se visualmente em uma espécie de dialética herética e material.

Figura 2 - À esquerda: *Nos abatedouros de La Villete*, Eli Lotar, em Documents, 1929, nº6, p. 328. À direita: *Fox Follies* em Documents, 1929, nº6, p. 344⁶.



No centro do projeto político-estético de Bataille encontra-se o desejo radical pela desfiguração do antropomorfismo. Nos escombros de suas imagens dilaceradas habita aquilo que ele denomina de *informe*, ou uma espécie de "intratável condição rítmica da forma" (Didi-Huberman, 2015, p. 293). De modo sintético, é possível percebermos que o *informe* batailliano parece, assim, corresponder a três exigências teóricas fundamentais, a saber: 1. reconhecimento das "determinações contraditórias" ou das "divergências das formas"; 2. reconhecimento de uma "colocação em movimento dessas determinações contraditórias"; 3. reconhecimento, da "colocação em movimento dessas determinações contraditórias", de algo que se abre, que vai além, ainda que no sentido de uma ferida, de uma queda: aquilo por meio do qual as semelhanças nos tocam enquanto "sintomas de um estado de coisas essencial" (Didi-Huberman, 2015, p. 233). Nesse sentido, uma das inquietações centrais de Bataille não seria a de se saber o que as formas são, mas sim reconhecer o que elas de fato *fazem* enquanto processos *percussivos*: a própria eficácia das formas, a incessante repercussão das formas sobre as outras formas – um *vai e vem* em fluxos de metamorfose.

⁶ Fontes: https://www.mutualart.com/Artwork/Abattoirs-de-la_Villette/C6A61B5F6161BDB0A80FDD045D35450C
Frame do vídeo disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x8wuxg>

Essas operações de aproximação, montagem e colagem das imagens estariam, portanto, no cerne do projeto estético do filósofo Georges Bataille, sendo combinadas por um princípio que se aproxima de um “paradoxo patético” (Didi-Huberman, 2015, p. 99). As noções de semelhança, crueldade e sintoma apresentam-se como bases centrais no projeto herético de Bataille, o que reivindica em cada operação a potência do informe, daquilo que pulsa nos destroços da imagem quando despojada de seus traços representativos: algo de anadiômeno reivindicando a sua existência.

A dissolução da *Figura Humana*, o trabalho contínuo de laceração da imagem em busca da deterioração da forma antropocêntrica por excelência, também se apresenta como um grande pano de fundo para as experimentações e horizontes do autor da revista *Documents*. O que, de algum modo, também nos ajuda a aproximar técnica e teoricamente o seu projeto dos procedimentos e desejos de dissolução do indivíduo colocados em cena pelo coreógrafo Tatsumi Hijikata, assumidamente inspirado pela poética batailiana.

A dança do corpo de carne

Tatsumi Hijikata (1928-1986), dançarino e coreógrafo criador da dança Butô, estruturou uma singular metodologia de trabalho para a construção da presença cênica que buscava subverter o corpo em suas dimensões físicas e sociais. Ele desenvolveu assim metodologias de criação em dança que partiam da renúncia a concepções precisas de corpo e de sociedade, atravessadas por um preciso horizonte ideológico. Em *To Prison* (TDR, 2000, 44-5), Hijikata anuncia explicitamente a sua oposição aos sistemas capitalista e totalitário, bem como a todas as reverberações sociais e fisiológicas que os mesmos instituem às múltiplas camadas do corpo. A reivindicação da dança enquanto forma de “uso despropositado do corpo” ou como “instrumento de prazer”, evidencia a sua oposição à “moral civilizada” e à “alienação do trabalho”, ideais construídos por uma “sociedade voltada para a produtividade” de forma condizente com o “sistema econômico capitalista e suas instituições políticas”.

As metodologias de criação cênica propostas por Hijikata estruturaram, portanto, um complexo projeto estético-artístico, que desvela uma nítida posição

política e ideológica em suas raízes, mesmo que esta não seja manifestada de modo explícito ou panfletário. Em algum sentido, é possível afirmar, portanto, que Hijikata antecipa⁷, em suas críticas e anúncios, a discussão sobre a biopolítica, mesmo que de forma difusa e inominada.

Hijikata desenvolveu, assim, técnicas de criação cênica que passavam pela problematização do ser humano por meio da dissolução de sua identidade social. A subversão do *shintai* (corpo cultural) apresenta-se como o centro de seu trabalho, a partir da exploração profunda do *nikutai* (corpo de carne) e da afirmação das diferentes qualidades da matéria que o constituem. Dessa forma se estabeleceu um percurso investigativo baseado nas possibilidades da existência de identidades polimórficas, com o qual buscava desconstruir os automatismos cotidianos de seus/suas dançarino/as, para tornar possível um fluxo contínuo de metamorfoses.

Hijikata considerava o corpo como um conjunto de fluxos de sensações e um inesgotável reservatório de memórias. O comportamento anárquico inerente às dimensões da carne recusava assim a supremacia da racionalidade, deslegitimando a possibilidade de uma configuração técnica advinda exclusivamente de fora do organismo. É então que Hijikata a reivindica a partir de suas estruturas mais internas: o osso e a carne. A dança do *nikutai* passa assim a não admitir a pré-existência de uma gestualidade codificada ou de um universo técnico pré-concebido. A dança anárquica de Hijikata celebrava a fugacidade de suas formas ao emergir do fluxo contínuo de decomposições e metamorfoses da matéria (Peretta, 2015).

O gesto construído pela carne, na obra de Hijikata, surge da experiência profunda de fricção entre o espaço interior e suas imagens. A expressividade na dança do *corpo de carne* não provém, portanto, de uma inferência racional, pessoal ou subjetiva. A expressividade da dança, para Hijikata, se assemelhava mais a uma espécie de secreção do corpo, resultante de processos metamórficos e da investigação de estratos profundos da memória que compõem o peso e a escuridão de sua matéria.

⁷ O termo estrito seria conceituado por Michel Foucault somente nos anos 1970.

É exatamente este corpo em constante transformação – *narushintai* – que se apresenta como a substância fluida e primordial da obra de Tatsumi Hijikata. O fluxo entre as identidades polimórficas desvelava assim, aos seus/suas dançarinos/as, a concretude de seus *kanōtai*: seus “corpos possíveis” (Peretta, 2022). As metodologias de trabalho criadas por Tatsumi Hijikata, são baseadas tanto em estímulos verbais como na apresentação visual de uma infinidade de imagens, o que tornava possível ao/às dançarinos/as a construção de equivalências internas que desconstruíam os seus *shintai* ordinários, apresentando-lhes a concretude de seus *nikutai* e dos múltiplos estratos de seus corpos-memória. Esse corpo-em-dança instaurado, portanto, poderia ser experimentado como a sucessão de fragmentos sobrepostos de uma “memória reificada” (Centonze, 2003/2004, p. 22), ou seja, de imagens mentais transformadas em objeto, em coisa.

Imagens de um corpo-em-dança

Como vimos até aqui, no fundamento do *butô* de Hijikata está presente o corpo carnal. Um corpo-em-dança que se expressa pela secreção gerada em seus processos metamórficos, instaurados por imagens que impregnam a sua carne. É essa a específica concepção de dança que passou a sustentar as reflexões que culminaram na criação do Atlas Coreodramatúrgico⁸ (ACD). O universo da filosofia da imagem surge, assim, como elemento catalisador de sua constituição, uma vez que nos possibilita o aprofundamento conceitual de suas raízes, ao mesmo tempo em que nos apresenta a dimensão operativa que muitos desses conceitos nos oferecem quando lidos em uma perspectiva poética.

O uso crítico e negativo de imagens como procedimento técnico de criação, parece aproximar uma constelação de autores à esta específica concepção de

⁸ O entendimento de coreodramaturgia aqui utilizado inspira-se livremente no conceito proposto por Joana Lopes, atualizando-o, porém, em outras direções. A *coreodramaturgia* criada por Lopes contribui profundamente para a pesquisa no campo da arte-educação, ao propor procedimentos de reflexão e criação da dimensão dramática do gesto na dança, tendo como fundamento os estudos dos jogos arcaicos e a coreologia de Rudolf Laban (Madureira e Yonashiro, 2020). A seu modo, porém, o ACD tem como principal objetivo registrar cartograficamente possibilidades imagéticas de composição dramatúrgica no campo do teatro-dança nas múltiplas camadas que constituem essa experiência cênica: os gestos e as presenças, as luzes e as sombras, os sons e os silêncios, o figurino, a cenografia, as cores, as narrativas, as zonas de afecções etc.

dança. Ou seja, na sobreposição entre esses dois universos evidenciam-se algumas das potências que a imagem possui para a transmutação do corpo e a criação em dança. Quando observamos tal sobreposição a partir da perspectiva apresentada pela dança *butô*, poderíamos destacar especificamente os procedimentos poéticos de criação do gesto e de suas dramaturgias baseados no uso de imagens internas e externas ao corpo. Por um lado, temos a imaginação como um princípio de criação, ou seja, procedimentos de reificação da memória, de materialização física de dimensões da memória e de imagens internas. Por outro lado, teríamos também a utilização de imagens visuais – desenhos, recortes, fotografias – como disparadores criativos, ou mesmo imagens geradas por estímulos verbais⁹.

Buscando sistematizar e potencializar o seu processo de incitação ao corpo de carne, além de compartilhar com seus/suas discípulos/as um universo comum de criação, dentre outros procedimentos, Hijikata dispunha de álbuns de recortes (*butoh-fu*) nos quais escrevia palavras e colava imagens, desenhos, fotografias e reproduções de obras de arte de todos os tempos e escolas. Segundo Kuniyoshi (2006, p. 159), “ele era capaz de penetrar nas pinturas e acompanhar os movimentos das coisas, plantas e personagens ali representados. [...] Assim, para ele, a forma servia para destruir a forma”. Hijikata realizou suas composições coreográficas e registrou seus processos criativos por meio de aproximações e sobreposições de um universo infindável de imagens, pois somente as mesmas eram capazes de transportar o movimento interior daquela presença para a consciência do/a dançarino/a, quem poderia traduzi-lo em carne.

Hijikata tentou medir a vibração, o fluxo, a modulação infinita que forma um órgão. [...] As anotações de *Butoh* são muitas vezes feitas por esse trabalho de observação minuciosa dos detalhes de uma imagem e sua tradução em movimentos de dança. [...] [Hijikata] estava mais interessado na vibração que transborda as imagens, nas forças quase imperceptíveis (Uno, 2018, p. 42-53).

Essa forma de perscrutar a imagem, de arranhá-la, provocá-la e, no limite, dilacerá-la em busca de algo sem nome que nela habita e nela se inicia, nos faz aproximar os procedimentos de trabalho de Hijikata, Warburg e Bataille em uma forma muito livre e poética, sempre nos questionando sobre as potências que se

⁹ Para se obter maiores aprofundamentos sobre os procedimentos criativos na dança *Butô* gestados “entre a carne e a palavra”, ver em: Peretta, 2016.

revelam para a criação em dança.

Esta talvez seja a forma de se pensar a "coreografia" na dança *butô*: uma sucessão de imagens transformadas em carne. Uma dança em que a expressividade não se constrói por meio de uma organização gramatical dos movimentos dos membros do corpo, mas surge, como vimos, enquanto uma espécie de secreção decorrente de estímulos imagéticos que geram colapsos internos e instauram um corpo em crise. Em uma licença poética, poderia aqui afirmar que, mesmo de forma anacrônica e inconsciente, Hijikata construiu em seu *butoh-fu* um pequeno Atlas *Mnemosyne* para possibilitar o pensamento e a criação de sua dança: uma dança feita de imagens, palavras, carne e papel.

Figura 4 - Reprodução de página do *butoh-fu* de Tatsumi Hijikata¹⁰



E são justamente essas analogias e sobreposições que tornam possíveis que os conceitos, as noções e os procedimentos introduzidos pelos pensadores do

¹⁰ Fonte: Takashi, 2015, p. 66.

universo da filosofia da imagem até aqui apresentados, nos ajudem a repensar os procedimentos criativos da dança, em suas múltiplas dimensões. Gostaria assim de apresentar, de forma pontual, experiências por meio das quais fui estruturando e atualizando, gradativamente, o Atlas Coreodramatúrgico (ACD) como método de criação cênica em diferentes contextos e coletividades.

Murobushico: princípios da repercussão

Entre os anos de 2018 e 2019, em um período de pesquisa de pós-doutorado, pude conhecer de forma mais aprofundada alguns pensadores nas áreas da filosofia da imagem e da fotografia¹¹. Provocado por essas novas leituras, iniciei a criação de um espetáculo de teatro-dança¹², inspirado em fotografias da obra do falecido dançarino de butô Kô Murobushi.

No processo de criação deste espetáculo, a dramaturgia foi sendo composta por procedimentos de repercussão, isto é, por justaposição e aproximação de fotografias a partir de critérios de semelhança de seus elementos estéticos e morfológicos, desconsiderando possíveis cronologias ou filiações formais em âmbito geográfico, cultural e/ou escolar. Em um certo sentido, dentro de seus limites e proporções, foi utilizado um procedimento que compartilha a "abordagem patética paradoxal" introduzida por Georges Bataille em seus *Documents* (Didi-Huberman, 2015, p. 99) ou mesmo a dinâmica composicional baseada na "empatia energética" (Didi-Huberman, 2015, p. 339) adotado por Aby Warburg em seu Atlas *Mnemosyne*.

Neste experimento coreográfico, sonoro e antropofágico, propusemos uma homenagem aos mortos que nos habitam, em um possível diálogo entre a obra do dançarino de butô Kô Murobushi – falecido logo após sua última turnê no Brasil em 2015 – e a estética sonora do movimento brasileiro *Mangue Beat*, capitaneada

¹¹ Desenvolvido junto ao Departamento de Artes da Universidade de Bolonha (Itália) e à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/Brasil), sob a supervisão dos professores Elena Cervellati e Fernando Mencarelli. Neste período de pesquisa pude acompanhar também as disciplinas de doutorado da Profa. Daisy Turrer e do Prof. Adolfo Cifuentes. Registro aqui, portanto, os meus mais sinceros agradecimentos aos referidos professores, bem como a todo/as o/as discentes que trabalharam comigo nos anos subsequentes e tornaram possível o início da estruturação deste método.

¹² Espetáculo do grupo Anticorpos - investigações em dança (2019). Concepção e Dramaturgia: Éden Peretta e Ernesto Valença; *Dança*: Éden Peretta; *Música*: Ernesto Valença; *Técnica*: Jaqueline Lourenço e Gabriel Baez. *Duração*: 50'. Disponível em: <https://vimeo.com/user12933332>.

pelo também falecido Chico Science. Neste contexto, a sobreposição entre os universos imagéticos do Japão e do nordeste brasileiro ofereceu-se como zona de criação na qual se efetivou o colapso e a repercussão entre elementos formais, figurativos e sígnicos. Em um fluxo livre de repercussões e analogias, as cenas foram sendo criadas.

Figura 5 - Página do *butoh-fu* do espetáculo de teatro-dança Murobushico (2019)
Acervo pessoal do autor



Como exemplo, trazemos aqui o processo de criação da primeira cena, na qual a imagem disparadora foi a foto de Murobushi com diversos papéis amassados inseridos nos olhos, boca, nariz e orelhas. A imagem, por analogia formal, nos remeteu à famosa foto de Yukio Mishima segurando a rosa branca em sua boca, realizada por Eikoh Hosoe¹³. Essa imagem, por sua vez, dentro do contexto de repercussão entre os universos nipônico e nordestino, nos remeteu diretamente à imagem do Caboclo de Lança, do Maracatu Rural de Pernambuco, também com a sua flor na boca. O formato e a textura de seu chapéu, ao seu tempo, nos remeteram à cultura japonesa e às famosas cerejeiras floridas, tão admiradas no período do *Hanami*.

Neste contexto nasce a primeira cena, na qual a imagem que se oferece à carne é a de uma cerejeira que nasce, cresce, desabrocha suas flores que, logo

¹³ Fotografia que ilustra a capa do livro *Ba-ra-kei: Ordeal by Roses* (1963).

após, caem lentamente, até que a árvore começa seu definhamento natural. O dançarino desenvolve essa partitura sem buscar a mímese ou a cópia formal da árvore, mas sim por meio de uma relação profunda e concreta entre a imagem disparadora e a sua carne, gerando a experiência do desabrochar enquanto uma secreção deste colapso. As “flores” foram sendo construídas com papéis amassados, inseridos nos orifícios da cabeça e grudadas no corpo com o cuspe do próprio dançarino, o que determinou a temporalidade de suas quedas.

Figura 6: Primeira cena do espetáculo de teatro-dança Murobushico
Fonte: Foto de Gustavo Maia (2023)



Corpo alquímico: princípios da montagem

Em 2022, juntamente com os/as discentes, desenvolvemos processos de criação utilizando essa metodologia do Atlas Coreodramatúrgico (ACD) dentro de duas disciplinas vinculadas ao Departamento de Artes Cênicas (DEART) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ambas foram disciplinas eletivas ministradas de forma

paralela¹⁴, e contaminaram-se reciprocamente a partir das atualizações que os processos efetivaram nos fundamentos do ACD.

O processo de criação desenvolvido na disciplina do mestrado foi inspirado pelos procedimentos espagíricos¹⁵ e os princípios da Alquimia, elementos teóricos centrais da proposta do *Corpo Alquímico*. A contribuição mais significativa para o ACD advinda desse universo, foi a dinâmica de estruturação da constelação de imagens, inaugurando uma disposição de círculos concêntricos que emanam da imagem disparadora. Assim, em diferentes camadas de significação, as imagens vão sendo organizadas em constelações, em uma fértil rede de significados e analogias.

A imagem central da constelação instaura o epicentro de um campo de forças que circunscreve os estímulos visuais da criação coreodramatúrgica. Um campo que pulsa em direção à sua periferia tendo a imagem central como vórtice centrífugo que convoca o fluxo novamente para o seu interior. Nessa zona movediça e imanente, instaura-se um percurso livre de significados, analogias e relações em prol da criação coreodramatúrgica. A disposição concêntrica das imagens que compõem esse campo é inspirada, de modo estritamente instrumental e poético, nos procedimentos espagíricos – esses, por sua vez, fundamentados em princípios da Alquimia – os quais buscam *abrir* as plantas decompondo as suas estruturas em diferentes níveis:

- o *corpo* (o sal resultante dos processos de calcinação, lixiviação e calcinação), ou a dimensão mais material de cada planta;
- a *alma* (o óleo resultante dos processos de destilação e retificação), ou aquilo que revela a personalidade, a individualidade de cada planta, por isso cada óleo tem o seu perfume específico;
- o *espírito* (o álcool resultante dos processos de fermentação, destilação e retificação), ou a dimensão mais etérea e universal de cada planta.

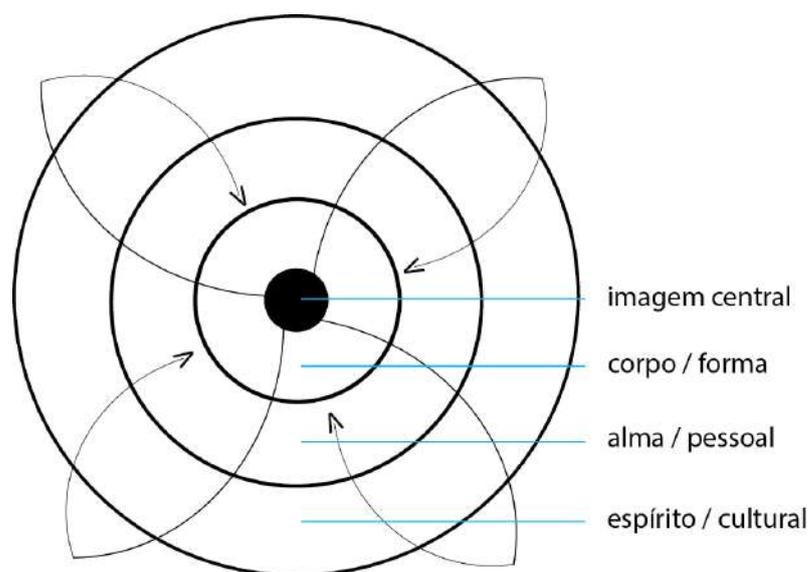
¹⁴ Uma disciplina foi ministrada na graduação, intitulada Oficina de Percepção Visual e Criação, e a outra no mestrado, intitulada *Tópicos Especiais em Poéticas do Corpo II: Corpo Alquímico*, ministrada em parceria com a socióloga e estudante de espagíria Priscilla Bitencourt Freitas.

¹⁵ A Espagíria seria uma dimensão operativa da antiga Alquimia, e seu nome deriva da terminologia grega composta por *σπάω* (*spáō*, “separar”, “dividir”) e *ἀγείρω* (*ageiro*, “reunir”). Os seus procedimentos envolvem fermentações, destilações e extrações que visam a separação e extração dos componentes constituintes dos vegetais, minerais e animais. A espagíria vegetal, na qual nos concentramos, trata de extrair os ingredientes ativos de uma planta inteira com diferentes métodos, alcançando-se assim diferentes frações que no final devem ser reunidas novamente, concentradas, purificadas e fortalecidas, gerando tinturas, hidrolatos, óleos essenciais, sais e quintessências.

Neste movimento de apropriação poética e de transposição visual, o ACD passou a ser estruturado, nos processos de criação das referidas disciplinas, tendo essa disposição de montagem como referência: o corpo (forma material), a alma (significações individuais) e o espírito (significações culturais ou "universais"). A primeira mancha concêntrica de imagens passou, assim, a ser estruturada pelo princípio de analogias figurativas e formais. As imagens mais próximas do epicentro seriam as reverberações diretas dos traços, das linhas de força, das cores ou de outras características que emanam diretamente do corpo da imagem central disparadora.

A segunda camada concêntrica de constituição do ACD é composta pelas significações subjetivas ou individuais que o/a dançarino/a desdobra de cada imagem que compõe a primeira camada. Nesse momento, são convocados tanto a memória afetiva, como todo o universo imagético que habita a experiência singular de vida de cada pessoa. Seria então, metaforicamente, o equivalente à alma na Espagíria. Já a terceira e última camada de imagens, a mais periférica, metaforiza o espírito ao ampliar as significações subjetivas para um campo cultural mais amplo, o que convoca imagens compartilhadas pela vida em comunidade, com diferentes recortes geográficos e culturais.

Figura 7: Esquema ilustrativo simplificado do ACD com seu campo de imanência, suas camadas constitutivas de imagens e seus fluxos de convergência.
Acervo pessoal do autor



cangaceiros, Luiz Gonzaga, povos africanos e médio-orientais portando berrantes, anjos e mitos advindos de iconografias medievais.

Figura 9 - *Frame do vídeo Circular Sulco* (2022), de Gustavo Maia
Acervo pessoal de Marina João Cangussu (2022)



Esse eclético Atlas ofereceu-se como matriz de trabalho para a criação de um videodança, no qual o artista foi elegendo diferentes aspectos das imagens que compõem a constelação para configurar, em camadas, a sua experiência cênica. Portanto, o chão terroso do ambiente, o tom vermelho da indumentária utilizada, os gestos espiralados, a música experimental nordestina, dentre outros aspectos das imagens estruturam a sua obra videográfica¹⁶.

Yoshi: princípio da laceração

Em 2023 desenvolvemos o processo de criação do espetáculo *Yoshi: imagens laceradas*¹⁷, o qual introduz o princípio da laceração como primeiro movimento de investigação da imagem no ACD. Partindo de obras do artista visual mineiro contemporâneo Caio Mateus, nas quais ele propõe desenhos de animais

¹⁶ Circular sulco (2022), Disponível em: https://drive.google.com/file/d/16EnGEjyg5OC16L_HEd6rtR-RX7AQ_8lM/view?usp=share_link.

¹⁷ Espetáculo do grupo Anticorpos - investigações em dança (2023). Dança: Diego Bernardo, Malu Mesquita, Marina Freire, Marina Cangussu, Thay Lobo; Música: Arnold Ayrala; *Materialidades Cênicas e Assistência de Direção*: Belize Neves; Direção e Luz: Éden Peretta. Duração: 50'. Disponível em: <https://vimeo.com/user12933332>.

empalhados e deformados, nos propusemos a investigar diferentes possibilidades de laceração da imagem.

Figura 10: Imagem de Caio Mateus (2022) utilizada como um dos disparadores do processo criativo do espetáculo *Yoshi*
Fonte: Acervo pessoal de Caio Mateus (2022).



Cada dançarina escolheu uma imagem como disparadora e realizou diferentes procedimentos de laceração, cortando, aproximando, fragmentando, invertendo posições, contrastes e/ou cores. A partir do fragmento escolhido, a instauração da constelação de imagens prosseguiu com a mesma dinâmica de composição descrita anteriormente. Uma vez constituído o ACD de cada dançarina, começamos a sobrepor as repercussões de imagens e cada artista desenvolveu uma partitura solo que serviu de base para a criação do espetáculo como um todo.

Acima podemos observar os ACDs criados por duas dançarinas. Como exemplo, podemos aqui analisar o segundo Atlas, criado por Marina Freire, procurando compreender melhor o seu percurso criativo. Em um primeiro ato, a dançarina lacera a imagem matriz criando diferentes fragmentos a partir dos quais germina o seu processo de criação coreodramatúrgica. No exercício de um *gaio saber visual*, é da imagem ambígua de um animal-humano empalhado que explode uma constelação de estímulos imagéticos disparada por detalhes seccionados, invertidos, isolados, observados em seus detalhes. Nas múltiplas direções, a partir de cada fragmento, se estabelecem relações de repercussão que constroem diferentes narrativas. Como exemplo, seguimos o detalhe do olho recortado que repercute assim, na intimidade dos processos de subjetivação da dançarina, transformando-se, por analogia formal, em um bicho de pé, o qual, por sua vez, deriva em uma sanguessuga, remetendo-a diretamente à imagem dos tratamentos medievais de sucção sanguínea para a cura de doenças.

Neste exemplo, é perceptível como a imagem central do ACD se oferece como epicentro de um campo de forças centrífugas, instaurando uma zona de imanência. É assim que o centro convoca de volta a periferia, circunscrevendo limites semânticos, temáticos ou sígnicos à experiência potencialmente infinita do procedimento das repercussões imagéticas. No ACD acima, portanto, é possível percebermos como a imagem matriz de um ser que colapsa a ambiguidade homem-animal, multiplica-se em imagens periféricas nas quais a humanidade do corpo é questionada em seus limites, na fricção com outras formas de vida. É neste contexto que a referência *percussiva* da dançarina-criadora transita da posição do enfermo prostrado em um assento acolchoado, para a imagem de uma criança com cabeça de cachorro sentada de forma ereta em uma cadeira de madeira. Esta imagem final serviu de disparador para a construção da gestualidade de um dos momentos da partitura solo da dançarina durante o espetáculo. Em um colapso entre carne e imagem, eis que a dançarina *secreta* uma cadela-mulher que se levanta de uma cadeira.

Figura 13 - A dançarina Marina Freire em um momento de seu solo no espetáculo *Yoshi: imagens laceradas* (2023). Fonte: Gustavo Maia (2023)



Dessa forma, o processo de criação do espetáculo se desenvolveu no encontro e na sobreposição das diferentes partituras que emergiram dos ACDs de cada dançarina. O processo de escolhas estéticas e montagens, realizado pelo diretor do trabalho, que resultou na coreodramaturgia final, foi também atravessado pelas provocações trazidas pelas materialidades cênicas da artista Belize Neves, as quais permaneceram na montagem final seja como cenografia, figurino ou mesmo como vestígios da memória de um gesto ou de uma presença física.

Em um movimento criativo do olhar, buscamos nos escombros dessas imagens desfiguradas fragmentos que nos remetessem – por repercussões metafóricas visuais – à *dimensão rítmica da forma*: aquilo que Georges Bataille nomeava como *informe*. Em uma inquietação decolonial, buscando nos desvencilhar do protagonismo dos conceitos europeus em nossas experiências criativas, durante o processo de criação, nos deparamos com o conceito de *Yoshi*, do povo amazônico Yaminawa¹⁸, o qual nos sugeriu – poética e hereticamente – aproximações ou equivalências com o informe batailliano. Foi assim que ousamos *falar com* (e não *falar por*) os povos ameríndios, acreditando que suas imagens e

¹⁸ Para maiores aprofundamentos consultar Jeremy Narby (2018).

seus pensamentos se aproximam, de forma radical, do compromisso de nosso grupo na desconstrução da figura humana como epicentro da vida. *Yoshi* denota o movimento, a alma; é a figura que se move entre a forma e a sua não forma. *Yoshi* é o informe; é a dimensão da vida que está em tudo e que torna possível ao xamã metamorfosear-se e transitar entre as formas de todos os seres. *Yoshi* transformou-se assim em um espetáculo, poeticamente movediço, mas politicamente comprometido com as ações coletivas que tornam possível que *o céu não caia*.

Considerações finais

O Atlas Coreodramatúrgico surge, assim, diretamente, da derivação poética de alguns dos conceitos filosóficos aqui apresentados, potencializando os processos de criação em dança. Ao observar esses conceitos em suas dimensões operativas, foram sendo estruturados os procedimentos técnicos da criação desta espécie de cartografia de imagens que se oferece como registro das potências de dramaturgias e de movimentos.

Todo o processo fundamenta-se em um percurso de desconstrução da forma figurativa para buscar em seus escombros fluxos de analogia e significação estratificadas, o que torna possível um processo de repercussão entre as imagens. Um uso crítico, negativo e generativo da imagem, pois nega incessantemente à primazia de suas formas, utilizando-as como disparador para a estruturação coreodramatúrgica de uma dança informe; uma dança que se assume como princípio de sua existência: a *intratável condição rítmica da forma*.

Essa pesquisa ainda se apresenta em desenvolvimento e maturação, sempre fluída, sendo atualizada em cada nova experiência. A criação desta metodologia de trabalho artístico construída nas fronteiras entre as artes cênicas e as artes visuais, só foi possível pois parte de uma concepção de dança que também compartilha essa origem liminar. Uma dança na qual imagem e carne celebram as suas zonas de intersecção e colapso. Uma dança que secreta a sua expressividade transitando entre imagens reificadas. Contudo, tenho certeza de que o processo de criação instaurado pela dinâmica do ACD parte desta dança, mas não se

encerra nela. Acredito que diferentes processos de criação artística, nas mais diferentes linguagens, podem se potencializar com a utilização de constelações de imagens e dos procedimentos de *laceração*, repercussão e montagem que constituem os fundamentos teóricos e operativos do Atlas Coreodramatúrgico, transformando-o, desconstruindo-o, desfigurando a sua forma atual. Talvez esse procedimento de criação encontre justamente o ápice de sua existência no momento em que retornar à *intratável condição rítmica* de sua forma, já que, como diria Hijikata, a “forma torna-se vívida ao desaparecer”¹⁹.

Figura 14 - Discentes utilizando os procedimentos do ACD no processo de criação coletiva da dramaturgia do espetáculo teatral #Validei, dentro da disciplina de Oficina de Criação Musical e Teatral (2023). Fonte: Acervo pessoal do autor



¹⁹ Todos os meus irmãos mais velhos foram para o exército. Meu pai os faz beber um pouco de saquê em um copo e talvez ele tenha dito algo como: 'Faça o seu melhor', mas eu realmente não sei. Então todos eles ficaram vermelhos por beber saquê. Eles ficaram assim porque são todos irmãos mais velhos sérios. E quando voltaram, havia areia nas urnas funerárias. Saíram vermelhos e voltaram areia. Ah, aquela coisa que é forma emerge enquanto desaparece; a forma torna-se vívida ao desaparecer (Hijikata, *Wind Daruma* in TDR, 2000, p. 76, tradução do autor).

“All my older brothers went into the army. My dad has them drink some sake from a sake cup, and maybe he said something like, ‘Do your best’, but I don’t really know. Then they all get red from drinking sake. They get that way because they are all such serious big brothers. And when they come back there is sand in funerary urns. They left red and came back sand. Ah, that thing which is form emerges as it disappears; form becomes vivid in disappearing”.

Referências

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Um ensaio. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CENTONZE, Katja. *Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory*. In Ankoku Butō, “Asiatica Venetiana”, 8/9, Venezia, 2003/2004, p. 21-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Essais sur l'apparition*. Paris: Le Éditions de Minuit, 1998, p.113-120. Trad. Daisy Turrer e Iara Ribeiro.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o Olho da História III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

KUNIYOSHI, Kazuko. La notazione butoh come crogiolo della creazione: le note coreografiche di Tatsumi Hijikata. In Biblioteca Teatrale (BT), *Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, n. 79-80, Salerno, Giorgio (org.), 2006 (Revista trimestral de estudos e pesquisas sobre o espetáculo).

MADUREIRA, Rafael; YONASHIRO, Andreia. Joana Lopes e a coreodramaturgia: diálogos entre o jogo dramático e a arte do movimento de Rudolf Laban. *Cena*, Porto Alegre, n. 32, p. 246–258, 2020. DOI: 10.22456/2236-3254.104330. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104330> . Acesso em: 30 maio 2022.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.

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

PERETTA, Éden. A dança entre a carne e a palavra. In OHNO, Kazuo. *Treino e(m) Poema*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.



PERETTA, Éden. *Corpos possíveis*. II Série especial de ensaios. Japan Foundation, 2022. Disponível em: <https://fjisp.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2022/03/peretta-eden-corpos-possiveis.pdf> . Acesso em: 16 ago. 2022.

REBECCHI, Marie. *Cosa significa "conoscere attraverso il montaggio": Intervista a Georges Didi-Huberman*. In *Giornale di Filosofia*, 2010. Disponível em www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=140

TAKASHI, Morishita. *Hijikata Tatsumi notational butoh: an innovational method for butoh creation*. Tokyo: Keio University Art Center, 2015.

TEIXEIRA, Felipe. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. In *História da historiografia*, Ouro Preto, nº 05, setembro de 2010, p. 134-147.

The Drama Review (TDR). *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, 1, vol. 44, (T165), Kurihara, Nanako (org.), Spring, 2000.

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

Recebido em: 04/07/2023

Aprovado em: 08/09/2023