

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA JAPONESA

HADIJI YUKARI NAGAO

Emilie Sugai: dança butô e alteridade

Versão Corrigida

São Paulo
2022

HADIJI YUKARI NAGAO

Emilie Sugai: dança butô e alteridade

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, do Departamento de Letras Orientais, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Setuyo Okamoto

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N147e Nagao, Hadiji Yukari
Emilie Sugai: dança butô e alteridade / Hadiji
Yukari Nagao; orientador Monica Setuyo Okamoto - São
Paulo, 2022.
293 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Emilie Sugai. 2. Dança. 3. Butô. 4. Alteridade.
I. Okamoto, Monica Setuyo, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Hadiji Yukari Nagao

Data da defesa: 07/12/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Monica Setuyo Okamoto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/01/2023

Monica Setuyo Okamoto

(Assinatura do (a) orientador (a))

NAGAO, Hadiji Yukari. **Emilie Sugai**: dança butô e alteridade. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em: 07/12/2022

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*À memória do diretor Takao Kusuno,
que, mesmo não estando mais entre
nós, continua inspirando muitos artistas.*

*À Emilie Sugai que, com generosidade,
compartilhou sua história e que se
dedica para manter vivo o butô e o
legado de Takao Kusuno.*

*Aos meus pais que sempre cultivaram
em mim o amor pela arte e pelo
conhecimento.*

*Ao meu marido, Marcos Antonio
Capistrano, pela paciência e incentivos
nos momentos de maior dificuldade.*

*À minha querida amiga, Michaela
Camargo, que foi fundamental na minha
trajetória acadêmica, mas se tornou
essencial na minha vida.*

*À minha orientadora, Monica Setuyo
Okamoto, que acreditou na minha
pesquisa e me guiou nesse desafio.*

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo aos meus pais, Anife Mara Chales Nagao e Augusto Itiro Nagao, que nunca pouparam esforços para me apoiar e incentivar nos estudos, além de serem exemplos de abnegação e resiliência. Meus irmãos Emiry, Eiichi e Akihiro que me ajudaram da melhor forma possível, seja por meio de conversas ou com o empréstimo do laptop.

Ao meu marido, Marcos Antonio Capistrano, que me deu suporte para que eu pudesse manter a determinação necessária em todo o percurso desta pesquisa. Quando era preciso, mostrou-me que a vida poderia ser mais leve e simples, ou que às vezes o melhor a fazer era descansar um pouco e recomeçar com meus esforços no dia seguinte.

À minha grande amiga, Michaela Camargo, um exemplo de professora e pesquisadora, que me ensinou a arte da escrita, além de ter me guiado nesse momento da pós-graduação, compartilhando comigo suas experiências e aprendizados. Nossas conversas foram importantíssimas em vários momentos-chave no percurso investigativo. Além disso, também foi o meu apoio emocional e psicológico.

À Profa. Dra. Monica Setuyo Okamoto, que não se intimidou diante do desafio de me orientar nesta pesquisa. Não poupou esforços; esteve sempre acessível; esclareceu todas as minhas dúvidas. Não houve uma orientação na qual não aprendesse algo novo. Por intermédio das nossas conversas, pude aprender outras maneiras de realizar pesquisa.

À grande dançarina de butô, Emilie Sugai, que, logo de primeira, aceitou participar deste estudo, não se amedrontou em se expor, além de estar sempre disponível para compartilhar sua história e sua arte comigo. Aliás, Emilie participou de todas as etapas desta investigação, tecendo comentários, dando sugestões ou realizando correções. Assim, tenho o prazer em partilhar sua trajetória tão preciosa e rica com outras pessoas que desejam saber mais sobre Emilie Sugai ou que ainda não a conhecem.

Aos amigos que realizei na pós-graduação – Robson, Willians e Maico. Juntos, passamos pelas alegrias e pelos desafios na realização de nossas pesquisas. Além disso, fomos suporte um ao outro nos momentos de dúvidas e inseguranças.

À Profa. Dra. Michiko Okano, da qual tive o prazer em participar de suas aulas na pós-graduação, compartilhando seu vasto conhecimento, que me permitiu compreender o contexto artístico no Japão. Sem contar as orientações e sugestões dadas na Banca de Qualificação que foram preciosas para o enriquecimento da pesquisa.

Agradeço também à Profa. Dra. Christine Greiner pelo seu empenho em produzir conhecimento a respeito da dança butô, como também pelo esforço em mostrar outras formas de olhar a arte e a dança. Foi um prazer ler e estudar seus textos. Não poderia deixar de agradecer, inclusive, pelas contribuições feitas a este estudo, oferecendo uma outra forma de estruturar o texto.

À Profa. Dra. Cristiane Wosniak pelo tempo e empenho na construção de seu parecer a respeito da minha pesquisa. Foi muito sensível de sua parte a leitura cuidadosa e sensível, que suscitou na escrita de um parecer com o qual pude vislumbrar pontos-chave da investigação.

À Profa. Dra. Katia Canton pela dedicação à leitura deste trabalho e por ter aceitado me ajudar nessa jornada. As provocações realizadas sobre minha trajetória na pós-graduação e minha trajetória como pesquisadora foram importantes para refletir o quanto me desenvolvi.

Ao Centro de Estudos Nipo-Brasileiros (CENB) pelo suporte financeiro, como bolsista de mestrado, mesmo em meio à pandemia da COVID-19 e pela oportunidade oferecida para desenvolver uma pesquisa em paralelo a esta. Agradeço aos membros da comissão do CENB, não apenas pelo suporte administrativo, mas por terem sido meus mentores: Leiko Morales, Sandra Terumi Suenaga Kawabata e Masaki Furusugi. E meu agradecimento à outra bolsista, Juliana Kase Tanno, uma talentosa artista de olhar sensível, com quem tive o privilégio de travar várias conversas enriquecedoras.

“O que a arte faz – ou aquilo que pode fazer quando não está subserviente aos dispositivos de poder – é radicalizar esta prontidão, fazendo da alteridade um estado de criação.”

(GREINER, 2017a, p. 125).

RESUMO

NAGAO, Hadiji Yukari. **Emilie Sugai**: dança butô e alteridade. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Emilie Sugai (1965-) é uma coreógrafa, performer e dançarina de butô que adotou Takao Kusuno (1945-2001) – artista visual e diretor japonês que desenvolveu o butô no Brasil – como mestre, trabalhando com ele por dez anos – de 1991 a 2001 –, sendo a artista mais comprometida e que se empenhou durante mais tempo de maneira ininterrupta com o diretor. Já como artista independente, Sugai sempre teve como base os ensinamentos de Kusuno para criar seus espetáculos, como consequência, tornou-se expoente no cenário do butô no Brasil, além de ter dado continuidade ao legado de Takao Kusuno. Partindo da premissa de que o butô de Sugai apresenta um caminho próprio de experiências de butô, estabeleceu-se como objetivo dessa investigação: analisar, a partir do resgate biográfico de Emilie Sugai, como ela lidou com as múltiplas alteridades que reverberaram em suas obras. Concluiu-se que as estratégias adotadas por essa artista para lidar com a alteridade revelaram o caminho singular explorado nas experiências com a dança butô, bem como os diferentes processos criativos acionados a partir da diferença – sem perder certas especificidades do butô –, o que assegurou o processo evolutivo da própria linguagem poética ao invés da cópia de um modelo estético.

Palavras-chave: Emilie Sugai. Dança. Butô. Alteridade.

ABSTRACT

NAGAO, Hadiji Yukari. **Emilie Sugai**: butoh dance and alterity. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Emilie Sugai (1965-) is a choreographer, performer and butoh dancer who adopted Takao Kusuno (1945-2001) – japanese visual artist and director who developed butoh in Brazil – as a master, working with him for ten years – from 1991 to 2001 –, becoming the most committed artist and the one who endured the longest uninterruptedly work with the director. As an independent artist, Sugai always had as a starting point to create her shows the teachings of Kusuno, consequently, she became an exponent in the butoh scene in Brazil, besides that, she gave continuity to the legacy of Takao Kusuno. From the premise that Sugai's butoh presents a unique way of experiences in butoh, it has been established as the goal of this investigation: to analyze, from the biographical rescue of Emilie Sugai, how she dealt with the multiple alterities that reverberated in her work. It can be concluded that the strategies adopted by this artist to deal with the alterity have revealed the singular way explored by the experiences with butoh dance, as well as the different creative processes activated through its uniqueness – without losing the specificities of butoh –, what assured the evolutive process of the poetic language itself and not just a copy of an esthetical model.

Keywords: Emilie Sugai. Dance. Butoh. Alterity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Emilie Sugai aos 5 anos de idade (1971)	39
Imagem 2 – Fumiko Sugai com alguns alunos (196-?)	40
Imagem 3 – Fumiko Sugai na Festa de Natal da Escola Lar das Crianças (1967)	41
Imagem 4 – Emilie Sugai no Recital de Piano (1972?)	41
Imagem 5 – Família de Emilie Sugai (1951).....	43
Imagem 6 – Família de Emilie Sugai em frente a Igreja Episcopal no bairro de Pinheiros, em São Paulo (1975).....	44
Imagem 7 – Formatura de Emilie Sugai na Faculdade de Economia e Administração - FAE/USP (1986).....	49
Imagem 8 – Takao Kusuno e seu cachorro Shiro (1999?)	51
Imagem 9 – Takao Kusuno, Emilie Sugai e Marilda Alface (1998?).....	51
Imagem 10 – Felícia Ogawa, Dorothy Lenner e o cachorro Shiro (1996).....	52
Imagem 11 – Emilie Sugai na cena <i>O Pagador de Promessas</i> no espetáculo <i>Canção da Terra</i> (1991)	53
Imagem 12 – Academia de Judô e Karatê de Hyron Sugai (197-?)	54
Imagem 13 – Emilie Sugai em ensaio para o espetáculo <i>Sáfara</i> (1992).....	59
Imagem 14 – Marilda Alface, Denilto Gomes e Emilie Sugai em <i>Sáfara</i> (1992)	60
Imagem 15 – Marilda Alface, Patrícia Noronha e Emilie Sugai em <i>Sáfara</i> (1992)	60
Imagem 16 – Emilie Sugai e Marilda Alface em <i>Menina</i> (1994).....	62
Imagem 17 – Takao Kusuno e o elenco de <i>O Olho do Tamanduá</i> (2000)	65
Imagem 18 – Elenco completo de <i>O Olho do Tamanduá</i> (1995)	66
Imagem 19 – Emilie Sugai em <i>A Flor da Vida</i> (1998).....	67
Imagem 20 – Takao Kusuno, Emilie Sugai e José Maria Carvalho após o ensaio de <i>A Flor da Vida</i> (1998)	67
Imagem 21 – Emilie Sugai em <i>Quimera</i> (2000).....	69
Imagem 22 – Ricardo Iazzetta, Emilie Sugai e Sergio Pupo em <i>Quimera</i> (2000)	70
Imagem 23 – Emilie Sugai em <i>Tabi</i> (2008)	79
Imagem 24 – Dorothy Lenner e Emilie Sugai em <i>Tabi</i> (2002).....	80

Imagem 25 – Emilie Sugai em <i>Totem</i> (2004)	83
Imagem 26 – Elenco do espetáculo <i>Totem</i> (2004)	83
Imagem 27 – Elenco de <i>Foi Carmen</i> e Kazuo Ohno (2005)	94
Imagem 28 – Emilie Sugai e Lee Taylor em <i>Foi Carmen</i> (2009)	98
Imagem 29 – Emilie Sugai em <i>Foi Carmen</i> (2009)	98
Imagem 30 – Emilie Sugai e Lee Taylor em <i>Foi Carmen</i> (2008)	99
Imagem 31 – Emilie Sugai com outros dançarinos no ensaio de <i>Heart of Gold</i> (2005)	102
Imagem 32 – Emilie Sugai em <i>Holoch</i> (2013)	104
Imagem 33 – Emilie Sugai em <i>Holoch</i> (2013)	104
Imagem 34 – Emilie Sugai em <i>Holoch</i> (2013)	105
Imagem 35 – Emilie Sugai em <i>Holoch</i> (2013)	105
Imagem 36 – Emilie Sugai em <i>O Monge e o Touro</i> (2016)	107
Imagem 37 – Emilie Sugai em <i>Cinema das Sombras</i> (2003)	113
Imagem 38 – Emilie Sugai em <i>Estação Terminal</i> (2001)	114
Imagem 39 – Emilie Sugai em <i>A Leveza da Flor</i> (2009)	115
Imagem 40 – Emilie Sugai em <i>Performance na Cripta da Catedral da Sé</i> (2019)	116
Imagem 41 – Emilie Sugai em <i>Performance na Cripta da Catedral da Sé</i> (2019)	116
Imagem 42 – Emilie Sugai e Cristina Salmistraro em <i>Intimidade das Imagens</i> (2006)	118
Imagem 43 – Emilie Sugai e Cristina Salmistraro em <i>Intimidade das Imagens</i> (2006)	118
Imagem 44 – Emilie Sugai como <i>Hakuryo</i> , o pescador, em <i>Hagoromo</i> (2008)	120
Imagem 45 – Emilie Sugai como <i>Tennin</i> , o anjo budista, em <i>Hagoromo</i> (2008)	121
Imagem 46 – Emilie Sugai em <i>Lunaris</i> (2013)	122
Imagem 47 – Emilie Sugai em <i>Lunaris</i> (2011)	123
Imagem 48 – Elenco de <i>O Sonho da Raposa</i> (2013)	125
Imagem 49 – Emilie Sugai e Pedro Penuela em <i>O Sonho da Raposa</i> (2013)	125
Imagem 50 – Emilie Sugai em <i>Sol e Aço</i> (2018)	127
Imagem 51 – Emilie Sugai em <i>Sol e Aço</i> (2018)	128

Imagem 52 – Emilie Sugai em *Aka* (2021) 131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 BREVE REFLEXÃO SOBRE O BUTÔ	28
2 DO ESTÚDIO DE BALLET CISNE NEGRO A TAKAO KUSUNO: FORMAÇÃO INICIAL E EXPERIÊNCIAS DE EMILIE SUGAI	39
3 ESTRATÉGIAS DE EMILIE SUGAI PARA LIDAR COM AS ALTERIDADES	57
3.1 ALTERIDADE COMO UM SENSIBILIZADOR PARA COM TUDO AQUILO QUE É UM ESTADO “OUTRO”	57
3.2 ALTERIDADE COMO UM DESESTABILIZADOR DE PADRÕES DE PENSAMENTOS-MOVIMENTOS.....	77
3.3 ALTERIDADE COMO UM POTENCIALIZADOR DE SINGULARIDADES	88
3.4 ALTERIDADE COMO UM OBJETO OU SIGNO QUE ACIONA MOVIMENTOS	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	137
ANEXO A – CRÍTICA DE DANÇA CARMEN “CONTAMINA” ARTE DE ANTUNES, ESCRITA POR HELENA KATZ	145
ANEXO B – CRÍTICA DE DANÇA HAGOROMO TECE SUAS SOMBRAS NA ESCURIDÃO, ESCRITA POR HELENA KATZ	146
APÊNDICE A – COMPILAÇÃO DE PRÊMIOS E BOLSAS RECEBIDAS POR EMILIE SUGAI (1995-2021)	147
APÊNDICE B – CURRÍCULO DAS CRIAÇÕES, PARCERIAS E PARTICIPAÇÕES DE EMILIE SUGAI (1991-2022)	148
APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 1	154

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 2	179
APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 3	206
APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 4.....	227
APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 5.....	253
APÊNDICE H – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 6	275

INTRODUÇÃO

No Brasil, o butô foi desenvolvido por intermédio do artista visual e diretor japonês Takao Kusuno (1945-2001). Kusuno não possuía uma formação técnica em dança, muito menos estudou com Tatsumi Hijikata (1928-1986) ou Kazuo Ohno (1906-2010)¹. Entretanto, ele possuía proximidade com certa estética do butô no Japão, além de sensibilidade aguçada de artista visual, fato presente em muitos de seus espetáculos, uma vez que a questão estética era muito importante². Nesse sentido, podemos considerar que foi concebido um movimento singular e importante sob a direção de Takao Kusuno, resultando em uma versão única de dança butô nascida no Brasil e materializada por artistas brasileiros (GREINER, 2018).

Emilie Sugai (1965-) adotou Takao Kusuno como mestre, trabalhando com ele por dez anos – de 1991 a 2001 –, sendo a artista mais comprometida e que se empenhou durante mais tempo de maneira ininterrupta com o diretor. Emilie sempre teve como base os ensinamentos de Kusuno para criar seus espetáculos, como consequência, tornou-se expoente no cenário do butô no Brasil, além de ter dado continuidade ao legado de Takao Kusuno. Tais razões fazem-nos querer desvendar quais foram as alteridades que contaminaram³ e impulsionaram Emilie Sugai a dar continuidade na elaboração de seu butô.

Ainda que Emilie tenha tido uma maior exposição midiática, principalmente, após o trabalho com o diretor Antunes Filho⁴ (1929-2019), no

¹ Tatsumi Hijikata foi o propositor, fundador e principal mentor da dança butô. Já Kazuo Ohno foi um grande colaborador de Tatsumi Hijikata e importante divulgador da dança butô pelo mundo com suas turnês internacionais. (PERETTA, 2015; GREINER, 2017a).

² Esses detalhes – breves, mas muito significativos – a respeito de Takao Kusuno foram concedidos pela professora Christine Greiner durante o meu exame de qualificação. Mas, conforme Emilie Sugai, Takao Kusuno era muito amigo de Carlotta Ikeda (1941-2014), uma coreógrafa e dançarina de butô japonesa, que nos dá uma pista sobre sua proximidade com certa estética do butô.

³ O termo “contaminação”, ao invés de “influência”, seria o entendimento da relação entre corpo e ambiente ocorrer em movimento de mão dupla. “Ou seja, não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de ‘contaminação’ simultânea entre dois sistemas signícos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos.” (GREINER, 2012, p. 103-104).

⁴ Antunes Filho é “considerado pela crítica e por diversos artistas um dos principais nomes do cenário teatral pertence à primeira geração de encenadores brasileiros. Sua longa trajetória ligada à renovação estética e à formação de atores está marcada pela criação de uma dramaturgia e de um processo de criação autorais.” (ANDRADE, 2017, p. 15). Além disso, Antunes Filho foi diretor do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Sesc São Paulo desde a sua fundação, em 1982.

espetáculo *Foi Carmen*, é possível conferir, a título de exemplo, a grande relevância de seu trabalho artístico por meio dos pareceres positivos⁵ que obteve de Helena Katz⁶ – que atuou por quarenta anos como crítica de dança –, da ampla quantidade de prêmios e bolsas⁷ que recebeu e do cuidado e sensibilidade com que elabora cada espetáculo⁸. Assim como seu mestre, Takao Kusuno, Emilie Sugai também está deixando um importante legado, servindo de inspiração a outros artistas.

Na realidade, ela já vem me contaminando, uma vez que também sou profissional de dança e desde os meus treze anos tive o meu primeiro contato com o butô por meio de uma revista que abordou sobre essa dança. Foi também a primeira vez que ouvi falar a respeito de Tatsumi Hijikata e de Kazuo Ohno. Na época, além de fazer aulas de balé e música, eu também frequentava aulas de pintura. Apesar de ser jovem e não entender muito sobre butô, as fotografias presentes na revista me impactaram profundamente. Não me contentei em ficar apenas contemplando e escolhi uma fotografia de butô e a pinte. A foto era uma mulher, vestida de quimono com um lenço nos ombros, os cabelos soltos, o rosto pintado de branco, os lábios vermelhos e uma grande flor de girassol no peito.

Logo após os anos de formação na Escola de Dança Teatro Guaíra, ingressei na Faculdade de Artes do Paraná em 2008 para estudar Dança. Era um novo ambiente que me ofereceu outras maneiras de olhar e fazer dança. Não sei muito bem o motivo, mas estar naquele lugar me fez lembrar daquela imagem que havia pintado anos atrás. Até que no último ano de graduação, no qual tínhamos que realizar um trabalho de conclusão de curso teórico-prático, um professor me apresentou o trabalho de uma artista, era o de Emilie Sugai.

Esse professor contou-me a respeito do espetáculo *Tabi*, e fiquei fascinada com o tema. Apenas ouvir a respeito dessa obra serviu como ignição

⁵ As duas críticas de dança escritas pela Helena Katz podem ser conferidas nos Anexos A e B.

⁶ “Helena Katz é, no Brasil, uma das principais pesquisadoras e produtoras de conteúdos sobre dança. Bastante ligada à parte teórica da área, tem um extenso currículo de produções literárias e participações em eventos de discussão sobre o assunto. Só artigos em jornais e revistas escritos por ela são mais de 1600.” Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/helena-katz/>>. Acesso em: 14 Out. 2022. É também professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

⁷ O compilado de bolsas e prêmios recebidos por Emilie Sugai podem ser verificados no Apêndice A.

⁸ Entre os espetáculos concebidos com Denilto Gomes e Takao Kusuno, criações e performances autorais, vídeo-performances, filmes, parcerias e participações com outros diretores ou artistas, são mais de 30 trabalhos no currículo de Emilie Sugai.

e encorajamento para iniciar minha pesquisa coreográfica. Realizei uma performance⁹ que tratou não diretamente do fenômeno *dekassegui*¹⁰, mas problematizava a questão de me sentir estrangeira nos dois lugares em que considerava minha terra natal¹¹. No Brasil me chamavam de “japa” ou “japonesa”, no Japão achavam que eu era estrangeira por conta do meu nome. Por isso, sentia-me *Dois, mas não dois*¹² (2010): uma performance com a qual problematizei sobre minha própria identidade e procurei respostas por meio da dança.

Depois de formada, eu fui em busca de outros caminhos, porém, como a vida parece ser feita de ciclos, em meio à pandemia, deparo-me novamente com Emilie Sugai e com o butô, mas, dessa vez, com a possibilidade de realizar um estudo a seu respeito.

Note-se que quando possuímos o butô – ou experiências de butô de algum artista – como objeto de estudo, “Não se trata de uma busca às origens ou de algum tipo de fidelidade à uma essência primordial”, em virtude do “deslocamento de questões e treinamentos dos contextos onde foram constituídos para outras redes, sempre” ter sido “fundamental para o butô” (GREINER, 2013, p. 02).

⁹ Pode-se afirmar que “A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 2002, p. 38, itálico do autor). Além disso, “a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação [...] A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor.” (COHEN, 2002, p. 45-46, itálico do autor).

¹⁰ “O termo *dekassegui* em japonês é formado por dois ideogramas (kanji), *deru* (出る – sair) e *kassegu* (稼ぐ – trabalhar para ganhar a vida), sendo aplicado a qualquer pessoa que deixa sua terra natal para trabalhar, temporariamente, em outra região. Originalmente, este termo era aplicado aos trabalhadores sazonais, principalmente do norte do Japão, que no inverno procuravam trabalho mais ao sul. Hoje, no Japão, este termo é aplicado aos trabalhadores estrangeiros temporários que estão naquele país com o intuito de ganhar dinheiro (exclui os expatriados – trabalhadores de firmas estrangeiras). No Brasil, a apropriação do termo ganhou contornos mais específicos, referindo-se aos brasileiros de origem nipônica e suas famílias que emigram para o Japão em busca de trabalho – o chamado ‘fenômeno *dekassegui*.’” (BELTRÃO; SUGAHARA, 2006, p. 61-62, itálico dos autores).

¹¹ Embora tenha nascido e vivido a maior parte da minha vida no Brasil, meus primeiros anos foram vividos no Japão, em virtude dos meus pais terem buscado melhores condições financeiras. Portanto, minha primeira língua e cultura foi a japonesa.

¹² Trata-se do título da performance, como uma metáfora para representar tanto minha sensação de me sentir duas (japonesa e brasileira) e estar em dois lugares (o Japão e o Brasil), quanto a realidade de ser uma e estar em um lugar.

Partindo da premissa de que o *butô* de Sugai apresenta um caminho próprio de experiências de *butô*¹³, estabeleceu-se como objetivo dessa investigação: **analisar, a partir do resgate biográfico de Emilie Sugai, como ela lidou com as múltiplas alteridades que reverberaram em suas obras.** Por fim, é relevante mencionar o caráter inédito desse trabalho, uma vez que ainda não há estudos que tratem exclusivamente da história pessoal e a linguagem poética dessa artista.

Em termos epistemológicos, a investigação alicerça-se na noção de alteridade como um estado de criação a partir da visão de Christine Greiner¹⁴ (2017a, 2017b, 2019). Em sua formulação da noção de alteridade, Greiner testou outras conexões teóricas para discutir esse tema, apresentando qual seria o papel da arte e, conseqüentemente, do corpo nesse debate. Respalda-se na justificativa de que pouco se produziu em um viés que não fosse a partir da dicotomia “eu” e o “outro”, ou que fosse baseado nas experiências fundamentadas no corpo fora da oposição natureza-cultura. Empenhou-se na

¹³ Greiner (2013, p. 03) enfatiza que “para que mantenham a vitalidade, as experiências de *butô* não podem ser decalques de um modelo padronizado. [...] Ao colar imagens formuladas ao final do processo, perde-se a complexidade constituída durante a pesquisa. [...] A maioria das experiências norteadas por artistas (que pouco ou nada conhecem das questões iniciais do *butô* e dos treinamentos para criação), está amparada nos ‘produtos’ do *butô* e não no processo perceptivo que havia gerado as pesquisas mais potentes.”. Em outras palavras, “Assim deveria ser também a imagem do Japão evitando, no caso específico do *butô*, toda e qualquer semelhança com o modelo estético apreendido das experiências e congelado em cartão-postal. O problema em Shi-zen é evidente.” – um dos espetáculos do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) – “Tadashi Endo entende o *butô* em uma das suas conexões possíveis no mundo contemporâneo. Essas habitam um fluxo de imagens que partem do Japão, são representadas fora de lá e voltam a ser imitadas pelos próprios coreógrafos japoneses. De alguma forma, esta experiência tornou-se inevitável como estratégia de sobrevivência no mercado internacional, mas há outras maneiras de se aproximar dos procedimentos tão profundamente investigados pelos artistas do *butô*” (GREINER, 2005, p. 131, *itálico do autor*). Por essa razão, partimos da premissa que o *butô* de Emilie Sugai apresenta um caminho próprio de experiências de *butô*, justamente por não realizar uma reprodução de um modelo padronizado. Mas, também podemos considerar que o *butô* de Sugai compartilha minimamente uma metodologia de criação com outras experiências de *butô*. A esse respeito, Greiner (2013, p. 02-03, *itálico do autor*) esclarece que “para que as novas experiências tenham alguma familiaridade entre si, compartilhando o fato de serem experiências de *butô* (e não de balé ou hip hop), é preciso que haja uma metodologia de criação minimamente compartilhada (*butô* é uma técnica) e que esta seja acionada por questões que desafiam a natureza orgânica do corpo e as individualidades. Isso porque, com o passar do tempo surgiram diferentes possibilidades de treinamentos, não necessariamente voltados aos métodos iniciais desenvolvidos por Hijikata e Ohno.”

¹⁴ Christine Greiner é professora livre-docente em Comunicação e Artes na PUC-SP. Ministra aulas no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, além de coordenar o Centro de Estudos Orientais. É autora de inúmeros artigos e livros a respeito da cultura japonesa, estudos do corpo e arte contemporânea.

elaboração de uma epistemologia que se assenta nas narrativas do corpo, em suas relações com o ambiente, nem sempre perceptíveis.

Greiner ainda esclarece que a principal intenção seria “investigar como o corpo (e particularmente o corpo artista) lida com a alteridade a partir do movimento, antes de se constituir como um discurso.” (GREINER, 2017b, p. 11). Para tal proposição, essa estudiosa expandiu sua pesquisa para diversas redes de conhecimento como, por exemplo, a criação de aproximações entre filósofos e neurologistas, o que permitiu notar a existência de mecanismos de poder que atuam de maneira profunda na composição do conhecimento e das crenças a respeito daquilo que somos, daquilo que se identifica ou não como “outro”, e no estabelecimento de juízos de valor. Por conseguinte, segundo o entendimento de Greiner, é nesses contextos que

a arte tem se mostrado fundamental, na medida em que tem aptidão para simular corporalmente estados de alteridade, explicitando o modo como se constituem as conexões entre os fluxos orgânicos, a internalização dos dispositivos de poder e aquilo que se anuncia como a gênese do movimento/pensamento. (GREINER, 2017b, p. 11).

Deste modo, para tratar sobre a noção de alteridade e como isso pode ser um mobilizador para a criação artística, a estudiosa vai pontuando várias questões, fundamentando-se em diversos autores¹⁵ para auxiliar no processo reflexivo a respeito do tema.

¹⁵ Para debater sobre a “processualidade do eu” (GREINER, 2017b, 2019), o ser como “uma potência de mutação” (GREINER, 2015b, p. 270), Greiner acessa dois autores: o neurocientista António Damásio (1996, 2011, 2015), com a hipótese do marcador-somático e os três estágios do *self*, bem como o filósofo Gilbert Simondon (2020), com sua teoria da individuação. Esses conhecimentos nos auxiliam na reflexão acerca da noção de *self* – ou do “eu” – e da importância da alteridade nesse processo. Quanto à importância dos coletivos, Greiner traz os estudos dos filósofos: Paolo Virno (2013), Michael Hardt e Antonio Negri (2014), e Brian Massumi (2015). O coletivo, neste caso, não é onde o indivíduo se dilui, mas é onde pode adquirir potência, além do ato de escolher não se dar exclusivamente em nível racional ou serem feitas exclusivamente pelo indivíduo. No entanto, embora exista a inter-relação entre o coletivo e o indivíduo e uma disponibilidade biológica para lidar com a alteridade – ou aquilo que não é o mesmo –, ainda existem dispositivos de poder que indiferenciam o “outro”. Para tanto, a pesquisadora baseia-se no filósofo italiano Giorgio Agamben (2017). Posteriormente, para discutir a respeito do paradigma neoliberal que invade o campo artístico com sua lógica, gerando consequências na produção criativa, Greiner recorre ao sociólogo Pascal Gielen (2015). Por fim, para sustentar a ideia de que o desamparo pode criar vínculos por desposseção, com o qual o sujeito pode ficar desamparado e despossuído de suas determinações e predicados, e suscetível às mudanças, fundamenta-se no filósofo Vladimir Safatle (2020). Mas, em *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos* (2017a), desenvolve a respeito da função fabuladora e do gesto menor respaldando-se na artista e filósofa Erin Manning (2016).

Mas ainda, a presente pesquisa também contou com certas estratégias metodológicas, como por exemplo o resgate biográfico de Emilie Sugai, a identificação das alteridades que impactaram a dançarina e, conseqüentemente, seu butô, assim como a análise das maneiras como lidou com essas alteridades. Para isso, além da apreciação dos espetáculos, foram conduzidas entrevistas¹⁶ com a dançarina, as quais tiveram como inspiração as bases teórico-metodológicas da história oral segundo Alessandro Portelli (1997a, 1997b, 2000, 2001, 2010a, 2010b, 2016) e Verena Alberti (2005).

Antes de dar início ao estudo, primeiramente, entrei em contato com Emilie Sugai para verificar se desejaria participar de uma pesquisa, cujo tema seria a seu respeito. Mostrando-se muito disponível e solícita, realizamos uma conversa¹⁷ informal, no mês de abril de 2021, para lhe explicar como seria o encaminhamento da pesquisa, respondendo a todas as dúvidas, inclusive sobre os trâmites do Comitê de Ética.

Após a aprovação¹⁸ no Comitê de Ética no mês de junho de 2021, marcamos outra conversa online para esclarecer melhor sobre o andamento da pesquisa, dos aspectos éticos¹⁹ como participante – garantidos mediante

¹⁶ Portelli (2010b) descreve a situação de entrevista como uma relação dialógica, na qual duas pessoas, face a face, observam-se reciprocamente. Não há, portanto, a ilusão positivista da existência de um observador e um observado: “durante todo o tempo, enquanto o pesquisador olha o narrador, o narrador olha para ele, a fim de entender quem é e o que quer, e de modelar seu próprio discurso a partir dessas percepções” (PORTELLI, 2010b, p. 20). Ou melhor, não se trata da concepção da ciência clássica que compreende a descrição científica como uma produção de um observador isento das forças físicas externas a ele, como “alguém que contempla o mundo físico do exterior, condição postulante como indispensável para a objetividade da sua observação.” (GREINER; KATZ, 2001, p. 71), como se fosse possível descrever e ao mesmo tempo não possuir os traços de quem descreve. Sempre há um intercâmbio de informações, entre o corpo e o ambiente, entre o entrevistado e o entrevistador, pela inevitabilidade de contaminar e ser contaminado. Por esse motivo que a entrevista não é uma relação unilateral, mas uma troca de olhares, uma “entre-vista”.

¹⁷ Essa conversa ocorreu em ambiente virtual, por videochamada Google Meet, devido a pandemia de COVID-19.

¹⁸ Foi aprovado com o número do parecer 4.754.987 e registro Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE) 47084821.7.0000.0138.

¹⁹ Apesar desse aspecto ser de grande relevância, Alessandro Portelli atenta-nos a outros tópicos. Em seu artigo *Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral* (1997b), Portelli salienta a importância do respeito com as pessoas com quem trabalhamos e com o material que conseguimos, assim como o compromisso com “a vontade de saber ‘como as coisas realmente são’ equilibradas por uma atitude aberta às muitas variáveis de ‘como as coisas podem ser’.” (PORTELLI, 1997b, p. 15). Entende-se, então, que não somente as histórias de alguns causam impacto. Cada indivíduo possui seu valor e sua importância com suas histórias em potencial. Portanto, cabe ao pesquisador dispor da consciência de que essas pessoas com quem ele dialoga podem aprimorar a própria experiência. Como cada indivíduo é diferente entre si, não há verdades únicas e incontestáveis, nem fontes que ofereçam uma versão daquilo que realmente ocorreu em virtude da existência de múltiplas narrativas.

assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – e de como realizaríamos a dinâmica das entrevistas quanto à frequência e ao formato.

Embora toda a forma de comunicação – desde o contato inicial até às entrevistas – ter advindo das trocas de e-mail e videochamadas por Google Meet em função da pandemia da COVID-19, isso não foi um empecilho para o estabelecimento de uma relação recíproca. Evidentemente que se as entrevistas tivessem sido realizadas presencialmente, nossa relação e comunicação teriam outros resultados. É igualmente inegável que conduzir um estudo que necessite de entrevistas e do comprometimento do participante da pesquisa em meio à pandemia – por ter gerado o distanciamento social, o receio em contrair e/ou disseminar a doença e até mesmo o temor a morte –, foi uma experiência incomum e desafiadora.

Todavia, uma das minhas inquietações era como organizar e quais pontos contemplar em uma entrevista com foco em uma dançarina de butô, visto que é um tema bastante abrangente. Uma das primeiras questões que Emilie Sugai apontou foi se a pesquisa iria envolver, em especial, sua carreira artística e seus trabalhos. Essa preocupação já foi um indício de que era algo importante e essencial a ser envolvido.

Diante disso, elaborei um possível roteiro tendo como base algumas informações biográficas acessadas no site oficial de Emilie²⁰ e apresentei a ela em decorrência de sua solicitação em ter previamente o roteiro para organizar não somente suas lembranças e experiências, como também rever alguns materiais²¹ para auxiliá-la na fala.

A entrevista temática prioriza as vivências do entrevistado dentro do tema anteposto, enquanto a história de vida enfatiza o próprio indivíduo na sua trajetória, desde a infância até o momento atual. Entretanto, pode-se considerar que “a entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados” (ALBERTI, 2005, p. 38). Mesmo que a entrevista de história de vida demande mais tempo do que a entrevista temática,

²⁰ Site oficial de Emilie Sugai: <<https://emiliesugai.com.br/>>.

²¹ Verena Alberti (2005, p.121) explica que relacionar documentos de época (fotos, artigos de jornal, por exemplo) com questões e fatos específicos “pode ajudar a recordá-lo e permite o desdobramento da resposta por meio de associações com outros fatos”.

estes dois tipos de entrevistas possuem como eixo a biografia do entrevistado e suas experiências.

Então, mesmo que fosse possível a escolha de ambos os tipos de entrevistas, optou-se pela entrevista temática devido ao objetivo da pesquisa e certos episódios na vida de Emilie Sugai terem sido mais significativos no percurso de sua carreira. Nesse sentido, os roteiros para a condução das entrevistas foram organizados por temas e em ordem cronológica para um melhor desenrolar da conversa e compreensão da trajetória e das experiências artísticas.

As entrevistas tiveram início em agosto de 2021 e foram finalizadas em dezembro do mesmo ano. Ao todo foram realizadas seis entrevistas, cada uma com duração média de duas horas²². Em um primeiro momento, teve-se maior foco nas vivências durante a infância e adolescência, mas em todas as entrevistas foram levantadas questões sobre a formação e as experiências que a artista teve na dança, bem como suas contaminações.

Mais ou menos com uma semana de antecedência, eram enviados os roteiros para Emilie Sugai. A artista, por iniciativa própria, buscou diferentes materiais como anotações²³, artigos de jornais, programas de espetáculos e fotos, a fim de sistematizar e organizar suas falas, o que gerou uma narrativa cuidadosa e rica em detalhes. Logo, mais do que uma extração de informações²⁴, Sugai revisitou suas memórias e traduziu em palavras o que viveu, assim como atribuiu sentidos e significados ao que foi vivido, instigada a refletir criticamente sobre o passado de maneira atualizada.

²² No total, foram 10 horas, 59 minutos e 42 segundos de gravação em vídeo das entrevistas realizadas.

²³ Suas anotações eram constituídas de impressões a respeito das pesquisas, ensaios e espetáculos, ou o percurso de estudos para a construção de suas obras, além de roteiros de imagens dos espetáculos como uma forma de notação de movimentos e estados corporais.

²⁴ Conforme Portelli, quando se trata de realizar entrevistas, estamos tomando o tempo e invadindo a privacidade de outra pessoa, “Significa que, em vez de irmos à casa de alguém e tomarmos seu tempo a lhe fazer perguntas, vamos à casa dessa pessoa e iniciamos uma conversa.” (PORTELLI, 1997b, p. 21-22). Não se trata apenas de tomar notas das respostas a partir de um questionário do interlocutor. Esse processo está mais relacionado à arte da escuta, ao mesmo tempo que se mantém a flexibilidade da pauta de trabalho “a fim de incluir não só aquilo que acreditamos querer ouvir, mas também o que a outra pessoa considera importante dizer, nossas descobertas sempre vão superar nossas expectativas.” (PORTELLI, 1997b, p. 22). É uma arte da escuta pelo fato do desejo de aprender um pouco com o que querem nos contar, pois não são simplesmente fontes, mas pessoas que, gentilmente, compartilham suas histórias.

Para a sistematização e análise dos dados, o primeiro procedimento realizado foi a transcrição²⁵ das entrevistas logo depois de encerradas, sem incluir as características paralinguísticas. Após as transcrições, passou-se pela conferência de fidedignidade, que se trata da conferência das transcrições juntamente com a escuta das gravações para verificar se houve, principalmente, algum erro de digitação (DUARTE, 2004).

Nas considerações de Portelli (1997a), a transcrição é a transformação de objetos auditivos em visuais, o que já implica em um primeiro processo de interpretação e conseqüentemente acarreta mudanças. Os significados implícitos de uma tosse ou de uma pausa, por exemplo, podem ser objetivamente representados nas transcrições, porém seriam simplesmente descrições aproximadas nas palavras do transcritor. Até mesmo a introdução de pontuações são adições arbitrárias. Logo, é difícil efetuar uma transcrição estritamente objetiva e científica. Sempre há um grau de enviesamento. Portanto, ainda que seja importante a fidelidade quanto às palavras proferidas pelo entrevistado, não significa que seja possível uma transcrição exata que contemple o ritmo, as pausas e todas as hesitações. O que foi assumido nas transcrições foi uma atitude consciente das múltiplas interpretações que um mesmo discurso pode possuir.

Após a conferência de fidedignidade, as entrevistas transcritas passaram por mais três etapas, conforme as orientações de Gomes *et al.* (2005). Na primeira etapa, essas transcrições passaram por uma leitura compreensiva e interpretativa: “Por meio dela, os investigadores visam a: impregnar-se pelo conteúdo do material, ter uma visão de conjunto e apreender as particularidades presentes nessa totalidade” (GOMES *et al.*, 2005, p. 205). Na segunda etapa, organizou-se em estruturas de análise buscando ideias implícitas nas transcrições. Essa organização deu-se por meio de eixos temáticos – criados e organizados a partir das alteridades identificadas e na maneira como Emilie Sugai lidou com elas – emergidos no decorrer da leitura na primeira etapa. Na terceira e última etapa, efetua-se uma reinterpretação. Em resumo, os procedimentos de análise da segunda etapa dividiu, desconstruiu e buscou

²⁵ As transcrições de todas as entrevistas realizadas podem ser verificadas do Apêndice C ao H.

esclarecimentos nas transcrições, já a interpretação da terceira fase realizou um movimento de síntese.

Na construção dessa síntese, efetuou-se um diálogo²⁶ entre a dimensão teórica, os dados empíricos e o objetivo estabelecido anteriormente (GOMES *et al.*, 2005). Tal processo de análise interpretativa – que inicia desde a própria transcrição e culmina na terceira etapa de análise –, teve como finalidade viabilizar a percepção e compreensão dos significados não intencionalmente ou diretamente expressos.

Para que o foco e a estruturação do estudo permanecessem integralmente em Emilie Sugai, em sua dança e em como lidou com a alteridade, a presente investigação não buscou apresentar os dados empíricos, a dimensão analítica e a teórica em seções, mas sempre de forma interseccionada para que ficassem dispostas em um *continuum*.

Assim, este trabalho apresenta no primeiro capítulo – **Breve reflexão sobre o butô** – algumas considerações no tocante à diversidade de contaminações e alteridades que impactaram o projeto poético de Tatsumi Hijikata, principal mentor do butô, mostrando ser uma dança constituída de modo complexo e difuso, ao mesmo tempo em que sobrevive, mantendo sua replicabilidade, a partir de novas contaminações que ocorrem em outros corpos e outras experiências de butô vivenciadas por artistas que se propõem a trilhar um caminho singular para o estabelecimento do próprio butô, longe do simples decalque.

No capítulo seguinte – **Do estúdio de Ballet Cisne Negro a Takao Kusuno: formação inicial e experiências de Emilie Sugai** –, narro a respeito da infância e da adolescência de Emilie Sugai, além da trajetória e das primeiras vivências com dança até chegar ao encontro com Takao Kusuno. Já no terceiro capítulo – **Estratégias de Emilie Sugai para lidar com as alteridades** –, há a apresentação das alteridades que foram pontuais para Emilie Sugai em diferentes momentos de seu percurso artístico, assim como a análise, em conjunto com o respaldo teórico, das diferentes maneiras de como a artista lidou

²⁶ Foi uma tarefa de dimensão dialógica intrínseca “na qual nossas interpretações e explicações (expressamente claras) coexistem com as interpretações contidas nas palavras que reproduzimos de nossas fontes” (PORTELLI, 1997b, p.27). Além disso, a dimensão teórica também pode ser concebida como um tipo de tradução (GREINER, 2010).

com as alteridades que ressoaram em seus espetáculos e performances. Em função disso, cada subcapítulo expõe um conjunto de alteridades e uma forma como a dançarina de butô lidou com elas.

Por fim, nas **Considerações Finais**, exponho a síntese dos meus achados, retomando o que foi discutido e analisado ao longo dessa investigação. A partir da análise, constatou-se que as estratégias adotadas por Emilie Sugai para lidar com a alteridade explicitaram o caminho singular explorado nas experiências com a dança butô, bem como os diferentes processos criativos acionados a partir da diferença – sem perder certas especificidades do butô –, o que assegurou o processo evolutivo da própria linguagem poética ao invés da cópia de um modelo estético.

1 BREVE REFLEXÃO SOBRE O BUTÔ

Antes de tratarmos a respeito de como Emilie Sugai lidou com as múltiplas alteridades, desenvolvemos uma breve reflexão sobre o butô e sua natureza subversiva. Então, mais do que definir o que é o butô, tentamos apresentar sua competência em perturbar a fixação.

Embora tenha buscado inspiração em todos os lugares e se interessado por diferentes estilos de dança – desde os solos de Mary Wigman²⁷ (1886-1973), o balé de Vaslav Nijinsky²⁸ (1889-1950), até as danças folclóricas japonesas –, Tatsumi Hijikata foi impactado, ao menos inicialmente, pela apresentação de Katherine Dunham (1909-2006), testando as movimentações observadas na obra dessa antropóloga, coreógrafa e dançarina afro-americana, articulando a cultura negra ritual e o jazz em sua pesquisa (GREINER, 2008; GREINER, 2015a; ARAMITSU, 2018).

A partir dessa referência ao jazz, Hijikata experimentou movimentos que trabalhavam com as extremidades do corpo, com posturas em que era possível ver apenas as plantas dos pés e as costas, mas chegou a pintar o “seu torso de negro e fazia um movimento que ia de baixo para cima do estômago, como um objeto estranho que promovesse movimentos peristálticos.” (GREINER, 2015a, p. 145).

Isso também é presente na obra inaugural do butô, *Cores Proibidas* (1959), pois Hijikata pintou o corpo com tinta preta, optou por uma melodia²⁹

²⁷ Mary Wigman “mais conhecida pelo seu trabalho pioneiro como dançarina e coreógrafa moderna alemã, também se dedicou ao ensino da dança ao longo de toda a sua carreira, sendo responsável pela formação de artistas que se destacaram dentro da história da dança, como, por exemplo, Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Dore Hoyer, Suzanne Linke, Gerhard Bohner, entre outros, assim como pela formação de artistas que atuaram diretamente, e de forma pioneira, no ensino e na propagação da dança moderna no Brasil, como Chinita Ullmann e Rolf Gelewski.” (GUIMARÃES, 2014, p. 02).

²⁸ Vaslav Nijinsky “iniciou sua carreira aos quatro anos de idade em espetáculos teatrais e circenses. Entre 18 e 28 anos, alcançará o auge de sua carreira como primeiro-bailarino e coreógrafo da Companhia *Ballets Russes*. Neste período, conquista a fama tanto de dançarino, ao desempenhar saltos espetaculares e de admirável técnica, como de coreógrafo de ballets polêmicos, como *L'Apré-Midi d'un Faune* (1912) e *Le Sacre du Printemps* (1913). Porém, aos vinte e nove anos, Nijinsky entra em uma forte crise mental, caracterizada como esquizofrenia grave, [...] e acaba por abandonar os palcos. Durante os próximos trinta anos, Nijinsky passará por inúmeros tratamentos psiquiátricos, até que morre aos 61 anos em uma clínica em Londres” (FERNANDEZ, 2022, p. 07-08, itálico do autor).

²⁹ É provável que essa melodia estava presente em uma das versões de *Cores Proibidas*, quando houve a participação de Kazuo Ohno, em virtude da obra inaugural não ter possuído música. Segundo os textos de Nario Goda (apud UNO, 2018), houve mais de uma versão desse

tocada com uma gaita que lembrava o *blues*, além de utilizar uma galinha³⁰ em um momento da performance, indicando uma possível contaminação das culturas afro-diaspóricas³¹ (ARIMITSU, 2018). Mas, vale ressaltar que nas pesquisas corporais de Tatsumi Hijikata, a relação com a galinha também está ligada a uma preocupação com o corpo morto³²:

Não se trata de pensar na morte em si, que fica difícil de provar, já que uma experiência, de fato, implicaria na não-existência, sobre a qual ninguém pode adivinhar. Por isso, a proposta não era pensar no conceito abstrato mas no “corpo” morto.

Observando um cadáver em degradação, ainda se vê uma série de movimentos da deterioração do corpo, sob a ação das bactérias, da natureza, enfim. Não há mais a atuação do cérebro comandando os movimentos. Mas eles existem e são visíveis, pelo menos por algum tempo. Este corpo que se movimenta, biologicamente em degradação, era uma das matérias-primas fundamentais de Hijikata [...] Ele também fazia o exercício de **observar uma galinha, depois que a cabeça era cortada, e ela continuava se movimentando durante um certo tempo**. Sob este ponto de vista, a morte é o fim do comando cerebral. Mas os movimentos do corpo não partem só do cérebro, há processos que continuam, conquistando pequenas existências de outra qualidade, ainda que temporariamente, após a morte. (GREINER, 1998, p. 27, grifo nosso).

espetáculo. Por isso, Christine Greiner (1998, p. 19) pontuou que “A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música.” Já Michio Arimitsu (2018, p. 38, tradução nossa) afirmou que “Hijikata e Ohno dançaram nesta peça ao som de uma ‘música levemente de blues de uma gaita (composta por Yasuda Shugo)’, que acrescentou uma dimensão sonora à ‘negritude’ da performance.”. Do original: “Hijikata and Ohno danced in this piece to the ‘faintly bluesy tune of a harmonica (composed by Yasuda Shugo)’, which added a sonic dimension to the ‘blackness’ of the performance.”. Mas, Uno apenas afirmou que uma gaita tocou um *blues* – “Uma gaita toca um *blues*.” (UNO, 2018, p. 108) – na obra *Cores Proibidas*.

³⁰ Existe uma ligação entre a performance de Hijikata com o show, provavelmente visto por ele, de Katherine Dunham em Tóquio, no qual havia uma “dança que apresentava com destaque a matança sacrificial de uma galinha.” (ARIMITSU, 2018, p. 41, tradução nossa). Do original: “dance that prominently featured the sacrificial killing of a chicken.”.

³¹ Em todo caso, Arimitsu oferece outra possibilidade de leitura do significado de escuridão (do *ankoku butô*) na estética das manifestações iniciais de Hijikata em uma perspectiva transcultural e, até mesmo, radical, alegando que essa escuridão estaria inclusive relacionada com a negritude em um contexto racializado (ARIMITSU, 2018).

³² De acordo com Greiner, embora não se saiba ao certo qual foi a profundidade da pesquisa de Tatsumi Hijikata, “no corpo morto são construídas três possibilidades diferentes:

1 – Quanto à atuação do sistema nervoso autônomo no organismo humano como é desempenhada hoje, ao lado do sistema nervoso central. Na dança, seria a exploração de movimentos que ocorrem nesse estado, fora da rede de informações conhecida como consciência. Por exemplo: o diagrama estético de movimentos peristálticos.

2 – Em termos evolutivos, como nos primórdios, quando em organismos mais simples a atuação do sistema nervoso autônomo era suficiente. Na dança, isso aparece quando o corpo deixa de ser um corpo humano para se transformar, esteticamente, em outros seres vivos, menos complexos.

3 – Depois da morte. Neste último caso, o processo de informações no corpo morto é degenerativo, sem sofrer, evidentemente, qualquer comando do tipo sistema nervoso central ou autônomo. Seriam os processos mais primitivos, também mapeados por Hijikata.” (GREINER, 1998, p. 28).

Para além do jazz e das possibilidades construídas a partir do corpo morto na dança, ao que se sabe, as fontes de estudos de Tatsumi Hijikata foram, inclusive, fortemente voltadas à literatura. Assim, principalmente através da amizade com Tatsuhiko Shibusawa³³ (1928-1987) que muitos autores foram apresentados à Hijikata, tais como Jean Genet³⁴ (1910-1986), Conde de Lautréamont³⁵ (1846-1870), Arthur Rimbaud³⁶ (1854-1891), Georges Bataille³⁷ (1897-1962), dentre outros, incorporando elementos vindos da contracultura e da literatura francesa, agregando várias perspectivas da crueldade, criminalidade e sexualidade (PERETTA, 2015).

Outro autor francês que afetou profundamente Tatsumi Hijikata e, conseqüentemente, o butô foi Antonin Artaud³⁸ (1896-1948). Podemos dizer que

³³ Figura influente da contracultura e amigo íntimo de Tatsumi Hijikata. Tatsuhiko Shibusawa produziu “Uma extensa literatura sobre erotismo, fetichismo e obscenidade [...] cujas obras são um importante canal que transmitiu ao Japão a cultura e a arte concernentes também à demonologia e esoterismo medievais ocidentais.” (CENTONZE, 2017, p. 211, tradução nossa). Do original: “An extensive literature on eroticism, fetishism and obscenity [...] whose works are an important channel that conveyed to Japan culture and art concerning also Western medieval demonology and esotericism.”

³⁴ Jean Genet foi “poeta, romancista e dramaturgo do século XX, participou nesse período do estabelecimento de novas bases para o teatro francês juntamente com Eugène Ionesco, Samuel Beckett, entre outros. Segundo estudiosos do teatro contemporâneo francês, como Ryngaert (1998) e Hubert (2003), sua dramaturgia é bastante peculiar porque busca compreender o homem pela ótica do travestimento, ou seja, para revelar a si mesmo o homem precisa vestir outra roupa, ou melhor, uma pele diferente da sua.” (BARBOSA, 2020, p. 64). Um livro que marcou o início das pesquisas de Tatsumi Hijikata foi *O diário de um ladrão*, de Jean Genet, que foi traduzido para o japonês por Sankichi Asabuki, em 1953 (GREINER, 2015a).

³⁵ “Nascido no Uruguai, no dia 4 de abril 1846, Isidore-Lucien Ducasse, nome de batismo de Lautréamont ou conde de Lautréamont, tornou-se um dos grandes escritores cultuados pelo movimento surrealista. De fato, Lautréamont é visto como sendo o precursor do movimento.” (CASTIGLIONI; BALADÃO, 2017, p. 01).

³⁶ Arthur Rimbaud “Foi um poeta precoce e revolucionário que passou a vida em andanças pela Europa e pela África. Nascido em uma pequena cidade provinciana e moralista – Charleville –, ele aspirava ganhar o mundo e viajar para os grandes centros, como Paris e Londres. Renunciou à tradição poético-literária de seu tempo, que considerava ultrapassada, e buscou uma nova linguagem, com a qual renunciou o modernismo na arte. Chocou o moralismo vigente na sociedade de seu tempo, levando uma vida desregrada e adotando um comportamento rebelde e contestador.” (LEÃO; GUIMARÃES, 2021, p. 03).

³⁷ “Podemos afirmar que a intemperividade é o elemento que constitui o filósofo e escritor Georges Bataille. Sujeito orgiástico, homem do extremo, do excesso e da experiência-limite. Um pensamento inscrito no êxtase, no erotismo, no arrebatamento, na transgressão, no sacrifício, no impossível e no delírio. Permeado pela sensação vertiginosa revelou as substâncias abissais do sujeito, exteriorizando o *EU* mais íntimo profanado na experiência interior, no estado orgiástico que conduz o sujeito. Tanto à sua soberania, quanto ao risco de sua própria destruição.” (BARROS, 2013, p. 31, itálico do autor).

³⁸ Antonin Artaud “é um nome polivalente que transita nas atividades de poeta, pintor, escritor, ator, roteirista, dramaturgo e diretor teatral.” (AZEVEDO, 2014, p. 20). Buscou o desenvolvimento de novas linguagens teatrais, principalmente relacionadas a expressões da voz e do corpo. Conseqüentemente, “criou experimentos arrojados, contundentes e inovadores, como as representações simbólica e miticamente ritualizadas por forças mágicas, transformadas em

esse encontro com o Artaud, conforme Marenzi (2018), ocorreu de duas formas. A primeira, foi por intermédio das aulas de mímica e trabalho colaborativo³⁹ com Hironobu Oikawa – fundador do Artaud-kan em Tóquio – que estudou em Paris, onde adotou as técnicas do mesmo ambiente em que Artaud havia se desenvolvido como ator. A segunda, foi por meio de Tatsuhiko Shibusawa, tradutor e estudante da língua francesa, que serviu como uma espécie de mentor para o pensamento de Artaud.

A presença do Artaud pode ser vista, por exemplo, em um trecho final de um solo de Hijikata no espetáculo *A Revolta da Carne* (1968) – no qual inspirou-se no personagem de um romance de Artaud chamado *Heliogábalos* –, ou no último projeto de Hijikata, interrompido pela sua morte em 1986, chamado *Experiment with Artaud* (GREINER, 2015a; MARENZI, 2018).

Apesar do foco na literatura e em autores franceses, Hijikata também se interessou muito pelo surrealismo introduzido, principalmente, pelo crítico e poeta Shûzô Takiguchi⁴⁰ (1903-1979). Hijikata ficou “encantado pela escrita automática, pelos deslocamentos, pelo uso dos sonhos, pela colagem de imagens e pelas palavras.” (UNO, 2018, p. 52), submetendo “a língua japonesa a ‘torções’ não habituais.”, pervertendo “a gramática e toda e qualquer ordem preestabelecida.” (GREINER, 2015a, p. 144). Assim, o que Takiguchi fez com as palavras, Hijikata testou o mesmo com o corpo.

Todavia, desde o espetáculo *A Revolta da Carne* até o *Projeto do Kabuki de Tôhoku*, período correspondente ao final da década de 1960 até o início da

verdadeiros cataclismos emocionais, reservando ao teatro o local mais adequado para as experiências estéticas da transmutação do ser, uma espécie de devir da ação dramática teatral. Ele buscou novas experiências cênicas no teatro de Bali, no teatro japonês e nos índios *Taraumaras* do México, utilizando rituais mágicos, geradores de uma metafísica do homem no corpo performático em diferentes estados de ser – um verdadeiro devir estético, inebriado com ritos, sagas míticas e simbolizações representacionais. Além disso, aponta, em sua teoria teatral, uma narrativa do homem, escrita e interpretada pela movimentação cênica da sua crueldade” (FERNANDES, 2001, p. 70-71, itálico do autor).

³⁹ “Ao treinar a ligação entre imaginação e movimento e usar sugestões literárias, Oikawa elaborou um método de ensino que influenciou muito Hijikata e que até hoje é conhecido pelo nome de Sistema Artaud.” (BARBER, 2005, p. 27-28 apud MARENZI, 2018, p. 143, tradução nossa). Do original: “By training the link between imagination and movement and using literary suggestions, Oikawa put together a teaching method that very much influenced Hijikata and that to this day is known under the name of Artaud System.”

⁴⁰ Shûzô Takiguchi, além de ter sido crítico de arte, poeta e pintor, “foi o principal artista japonês envolvido na divulgação do Surrealismo no Japão, e o responsável pela introdução da decalcomania em seu país, um processo pictórico inventado pelo espanhol Oscar Domínguez.” (MORENO, 2000, p. 277, tradução nossa). Do original: “fue el principal artista japonés implicado en la difusión del Surrealismo en Japón, y el responsable de la introducción de la decalcomanie en su país, proceso pictórico inventado por el español Osear Domínguez.”

década de 1970, houve uma preferência em interpretar como sendo uma fase que simbolizou o retorno ao Japão, um retorno aos gestos e ao corpo japonês, ou como uma espécie de busca pela independência da contaminação ocidental (UNO, 2018).

Em 1967, Hijikata chega a retornar a sua terra natal e pode ser entendido como um momento em que lidou com novas possibilidades. Já “A crítica especializada observou referências à vida rural e ao movimento *namba*, típico dos agricultores japoneses.” (GREINER, 1998, p. 31). No entanto, essa volta a Tôhoku pode ter significado mais do que isso, “Quem sabe, mais uma vez repensar o *butô*, como já havia feito antes.” (GREINER, 1998, p. 31).

Kuniichi Uno⁴¹ (2018) relata que, quando retornava dos seus estudos na Europa, Hijikata gostava de ouvi-lo falar a respeito dos acontecimentos na França, na filosofia e na literatura, muito receptivo ao “corpo sem órgãos” proposto por Artaud. Uno acredita que a manutenção de uma imagem intensa de Artaud foi, novamente, despertada durante essas conversas. Esse fato pode ser observado em seu trabalho, não finalizado, em conjunto com Hijikata nomeado *Experiment with Artaud*. Por isso, Uno afirma que “Seus interesses não estavam de modo algum limitados a um ‘retorno ao Japão’.” (UNO, 2018, p. 142).

Uno não nega que Hijikata mantinha ativas as vivências concretas da infância em sua terra natal, mas, ao mesmo tempo, era mobilizado pela urgência em ser moderno, no sentido de libertar o corpo, em razão de sua arte ser “suspensa entre esses dois polos, essas duas necessidades que sempre ativaram sua criação. A dança não cessa de colocar questões entre ambas motivações, sem jamais assegurar formas ou técnicas elaboradas e matriciais.” (UNO, 2012, p. 46).

Então, a sua dança não estava restrita a uma busca de identidade ou de sua origem, muito menos em privilegiar as referências orientais em detrimento das ocidentais e vice-versa, em razão da oposição entre Ocidente e Oriente ter

⁴¹ Kuniichi Uno, em sua obra *Hijikata Tatsumi: pensar o corpo esgotado* (2018), compartilha que, quando retornou ao Japão, foi por meio de Tanaka Min que conhece Tatsumi Hijikata: “Em fevereiro de 1983, eu havia retornado ao Japão, depois de uma temporada de seis anos e meio na França, e encontrei Hijikata, que me foi apresentado por Tanaka Min. Imediatamente após esse primeiro encontro, eu lhe ofereci uma fita gravada dessa peça [*Para acabar com o juízo de deus*] com um ensaio que tinha escrito sobre Artaud. Hijikata me contou da sua fascinação quando leu *Héliogabale*, cujos extratos haviam sido traduzidos por seu grande amigo Shibusawa Tatsuhiko. Nosso encontro foi sem dúvida a ignição para que Hijikata prestasse uma atenção singular em Artaud.” (UNO, 2018, p. 248, itálico do autor).

“um sentido intenso, conflituoso e criativo. Não vivemos mais na mesma distribuição geográfica e histórica. E o próprio Hijikata nunca particularizou ou privilegiou o Japão em sua busca.” (UNO, 2018, p. 140).

Embora Hijikata não buscasse formular passos de dança, desenvolver alguma espécie de “vocabulário” ou padrão de movimento, nos últimos anos de sua vida, a partir da década de 1970, começou a elaborar um sistema de notação chamado *butô-fu*. Uma espécie de “sistema de notação de movimentos com base em metáforas.” (GREINER, 2015a, p. 142), como uma maneira de registrar seu processo criativo, visando “a preparação de jovens artistas.” (GREINER, 2013, p. 06).

Esse caderno de notação era repleto de diversas imagens: figuras de família, corvos, atletas, rachaduras de muro; pinturas de Gustav Klimt⁴² (1862-1918), Pablo Picasso⁴³ (1881-1973), Francisco Goya⁴⁴ (1746-1828), entre outros. Em conjunto com essa rica iconografia, estavam presentes onomatopeias, poemas e outros registros. Conforme constatou Uno (2018), essas notações eram constantemente feitas a partir de observações cuidadosas de detalhes de uma imagem e da sua tradução em movimentos. Ou melhor:

era a base para uma operação de releitura da imagem, na qual o trabalho consistia na interpretação dessas imagens enquanto formas concretas, penetrando nas pinturas e seguindo o movimento interno de

⁴² Gustav Klimt “cresceu num dos períodos mais fervilhantes da história da arte ocidental, a Europa das últimas décadas do século XIX e início do século XX, quando aconteceram revoluções na indústria, na ciência, na sociedade e, claro, na arte.” (BARBOSA, 2012, p. 56). Nesse cenário, Klimt foi um dos artistas que fez parte da vanguarda que afrontava as concepções inexoráveis da arte acadêmica. O que Klimt propôs foi uma arte que “transitava entre o figurativo e o abstrato. Mas seu figurativo – estilo que garantia uma menor rejeição inicial por parte do grande público – já não era o figurativo clássico, formatado. Seu estilo dialogava com certos desprendimentos. Ele retratava a velhice, os corpos nus nem sempre perfeitos, a sensualidade beirando o sexual. Além disso, ele emoldurava as cenas com complexos padrões abstratos” (BARBOSA, 2012, p. 56).

⁴³ “Pablo Picasso é considerado, por muitos, um dos maiores artistas do século XX, apesar de ser conhecido eminentemente por sua pintura, ele transitou por várias expressões da arte, tais como a escultura, cerâmica, desenho, fotografia e gravura. Ele foi considerado por muitos um gênio e, para outros, um louco. Mas, um ponto inegável, é o fato de que Picasso mudou o curso de retratar a pintura, desconstruindo a pintura para então reconstruí-la.” (MAILLART; OLIVEIRA, 2021, p. 78).

⁴⁴ “Francisco de Goya y Lucientes nasceu em 1746 no bucólico povoado de Fuendetodos, em Zaragoza e morreu em 1828, aos 85 anos de idade, exilado na França. [...] A obra de Goya foi tão convulsa quanto aos desmandos políticos e sociais que se desenrolavam. Os nexos culturais nos trabalhos do artista seguem, de um episódio a outro, paralelos aos processos de crise tanto os de sua pátria quanto os pessoais. Revolução, invasão, guerra e repressão, somam-se às crises existenciais – amor, solidão e doença. O mestre espanhol apresenta-se então como artista arquetípico de sua época, revelador de facetas contraditórias, dividido entre o povo e a elite, entre o público e seus próprios desejos.” (NEVES; LITTIG, 2015, p. 181-182).

cada figura representada; para depois defini-las em palavras – tentando assim “congelar” aquela forma – e compartilhá-las com o grupo como um modo de estimular a recriação de sensações. Assim sendo, realizava um processo metodológico baseado na contradição, pois ao mesmo tempo que encarnava um procedimento para a criação de formas, buscava destruí-las com a implosão dos gestos e a dissolução do corpo. (PERETTA, 2015, p. 75).

Nesse sentido, é difícil delimitar fronteiras entre as diversas expressões artísticas presentes na pesquisa de Tatsumi Hijikata. Esses limites foram esgarçados por uma proposta que subverteu todo tipo de ordem. Talvez, por isso ele buscou inspiração em tantos lugares, contaminando-se a partir de diferentes alteridades, quem sabe, para nunca se acomodar ou se conformar com algum modo de dançar. Como podemos constatar, o butô “nasceu absolutamente mestiço.”, além de não possuir “uma nacionalidade estrita.” (GREINER, 2005, p. 130).

Ainda que Tatsumi Hijikata tenha concebido inicialmente o butô, sendo o principal mentor desse movimento, Greiner (1998, p. 75, *italico do autor*) afirma que “o *ankoku butô* de Hijikata não parece ter tido tempo suficiente para apresentar os aparatos necessários para sobreviver, sobretudo no Ocidente.”. Isso porque o butô apresentado e disseminado por Kazuo Ohno, em suas turnês internacionais, gerou uma maior repercussão do que a pesquisa de Tatsumi Hijikata (GREINER, 2017a).

Contudo, mesmo contendo os aparatos ou uma “boa aparelhagem para uma replicação” (GREINER, 1998, p. 75), como o de Kazuo Ohno por exemplo, tais aspectos não ocasionam o êxito do processo evolutivo⁴⁵, além do butô já ter sofrido “uma degradação tão avassaladora que pouco é possível identificar como resíduo da fonte original.” (GREINER, 1998, p. 75).

Isso não indica que não existam corpos que dançam butô dispersos pelo mundo. Mas, para o “butô ser uma história em evolução com criação de uma linguagem própria”, no qual exista “uma gama de variabilidade de diversos criadores, cada um estabelecendo o seu butô.”, e que obedeça “aos limiares de replicação de toda cadeia evolutiva” (GREINER, 1998, p. 74-75):

entraria em jogo também, a forma como as informações replicantes se adaptam a um molde, no caso, ao corpo. Isso quer dizer que os

⁴⁵ A palavra “evoluir”, neste caso, não é o mesmo que “progresso”, em razão da evolução não ter ocorrido somente no passado, mas as mudanças ocorrerem constantemente, sendo um processo sempre em andamento (GREINER, 2012).

replicantes não sobrevivem apenas por causa das suas propriedades (como informações teóricas, discursos, propostas mirabolantes), e sim, devido aos efeitos que elas causam em outros corpos. Efeitos do tipo complexo, já que, como sistema aberto, a dança não está isolada. Todas as informações trabalham internamente mas não estão desprendidas do mundo exterior. Elas são contaminadas e, na medida em que se multiplicam, à base de novas internalizações, é que evoluem. (GREINER, 1998, p. 75).

Isso não significa uma “ausência de especificidade na busca de um caminho próprio.” (GREINER, 2005, p. 130). Para que o processo evolutivo seja, de fato, efetivo, é essencial trilhar um caminho próprio de experiências de butô sempre à luz de novas contaminações e internalizações. Porém, é igualmente importante se aproximar e compartilhar, mesmo de modo mínimo, dos procedimentos investigativos⁴⁶ desenvolvidos pelos artistas do butô e, ao mesmo tempo, ter em mente que o butô tinha como objetivo:

garantir uma singularidade das ações, abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do próprio corpo, construindo mediações ainda não experimentadas com o ambiente, desautomatizando o organismo e, ao mesmo tempo, permanecendo vivo. Estas foram questões que, por sua vez, transformaram-se no exercício de perverter a motricidade comum para recriar os movimentos. Subverter o tempo, nascendo da entropia. É neste sentido que a revolução perde sua nacionalidade e ocorre no Japão, no Brasil e em todos os lugares onde o corpo deixa de ser “o corpo” para se tornar processo. (GREINER, 2005, p. 130).

Alguns artistas podem ter se utilizado de referências da dança butô, decalcando certas imagens e pontos de partida, relacionados com:

(1) modelos estereotipados que se estabilizaram no processo de replicação no ocidente, (2) clichês abstratos que atravessaram os discursos, podendo significar qualquer coisa uma vez proferidos por supostos mestres e gurus, (3) e experiências melodramáticas que camuflaram toda inquietação política e filosófica em prol de um forte apelo emocional. (GREINER, 2013, p. 03).

Porém, a partir dessa investigação, explicitamos que esse não foi o caso de Emilie Sugai, sendo um projeto poético que desestabilizou “alguns padrões iniciais sem, contudo, esquecê-los.” (GREINER, 2017a, p. 120).

⁴⁶ Os procedimentos pesquisados por artistas do butô – especialmente, das duas primeiras gerações – são: “a relação entre o dentro e o fora do corpo, as tensões entre a representação e a sua impossibilidade, o traço autobiográfico como engendrador dos processos, a transição entre o informe e a forma organizada com sentido a partir da experiência e jamais dada *a priori*.” (GREINER, 2005, p. 130, *itálico do autor*).

Para compreender como Emilie lidou com as múltiplas alteridades em suas experiências de *butô*, não poderiam ser analisadas sob a luz de algum tipo de fidelidade para com uma essência, seja ela o projeto poético de Tatsumi Hijikata – compreendido como o fundador do *butô* –, de Kazuo Ohno – quem disseminou o *butô* internacionalmente –, ou do próprio Takao Kusuno – introdutor do *butô* no Brasil. Isso porque:

quando se fala de influência para designar semelhanças, mesmo que não se saiba, está-se atribuindo umnexo causal entre os elementos observados. Ao se definir que um elemento foi causador de um tipo de consequência específica, admite-se também que o tempo seja reversível e que se pode regressar e identificar o ponto de origem. (CAMARGO, 2008, p. 110).

De fato, todos os artistas, de alguma maneira, transformam a alteridade em um estado de criação. Mas, de que maneira lidam com ela? Essa questão vem em função da possibilidade de adotar estratégias que podem acabar instaurando formas específicas de neutralizar a alteridade, seja “pelo decalque exotizado ou por qualquer esforço de adequação a modelos autoritários pré-concebidos.” (GREINER, 2017a, p. 12), pela simulação de um modelo estético de *butô*, ou pelas “estratégias criativas (que não se constituem como processos de criação)” e que “lidam com o mesmo e não com aquilo que poderia desestabilizar padrões vigentes (certezas, narrativas e assim por diante).” (GREINER, 2017b, p. 18).

Contudo, mesmo que Emilie Sugai não utilize tais estratégias, não impede que seja rodeada por certas classificações a partir de perguntas do tipo “Mas o que você faz é ou não é *butoh*?”⁴⁷ (SUGAI, s.d., n.p., *italico do autor*). Como resposta, Sugai fundamenta-se

em explicações históricas sobre a origem do movimento do *butoh* no Japão, sua chegada ao Brasil e como tomei contato com esta Arte que carrego comigo no corpo, na dança; e a própria compreensão acerca das minhas escolhas artísticas em dança, que é fruto de encontros com artistas no meio deste percurso, após a morte de Takao Kusuno: a viagem que fiz ao Senegal com uma bolsa da Unesco-Aschberg, as viagens que fiz ao Japão, o trabalho com grandes diretores como o diretor de teatro Antunes Filho e o japonês Hiroshi Koike, encontros e embates culturais e artísticos [...] **O ‘meu’ *butoh*, se assim posso dizer**, estava por amadurecer: a viagem que empreendi ao Senegal em 2003 foi de grande impacto, sensação de ter sido lançada num mundo

⁴⁷ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/>>. Acesso em: 03 Ago. 2022.

totalmente desconhecido, cheio de contrastes ao meu mundo, tanto no campo artístico quanto no cotidiano; trabalhar no Japão dentro da Cia. PappaTarahumara sob direção de Hiroshi Koike em 2005 também foi outro desafio, e, assim como estar próxima de outro grande diretor teatral Antunes Filho com a criação de *Foi Carmen* (2005). Transformar meu percurso sem me deixar diluir do meu propósito primeiro: parece que Kusuno foi um daqueles que deixou uma marca tão profunda a ponto de até hoje sentir um rastro como um perfume que jamais esqueço.⁴⁸ (SUGAI, s.d., n.p., *itálico do autor, negrito nosso*).

Essa busca de uma linguagem própria – ou do estabelecimento do próprio *butô* –, por intermédio de diversas estratégias para lidar com a alteridade para poder se desestabilizar e, então, criar, também pode estar marcada por uma instância de desamparo e precariedade. Para Vladimir Safatle (2020), fundamentando-se nos estudos de Judith Butler e Athena Athanasiou (2013 apud SAFATLE, 2020), “o desamparo cria vínculos por desposseção.” (GREINER, 2017b, p. 19). Safatle explica que:

o Outro não é apenas aquele que me constitui, que me garante através do reconhecimento de meu sistema individual de interesses e dos predicados que comporiam a particularidade de minha pessoa. Ele é aquele que [...] me despossei, ele é aquele que me desampara. Somos desposuídos por outros (SAFATLE, 2020, p. 55).

Nessa perspectiva, o desamparo pode despossuir a pessoa das características que, costumeiramente, é identificada. O corpo político que o desamparo gera “é também um corpo errante, em contínua desposseção de suas determinações, e aberto às mudanças.” (GREINER, 2017a, p. 152). Assim, o “outro” que me constitui dos predicados que ele compreende serem do *butô*, também pode me desamparar e me despossuir desses mesmos predicados. Por esse motivo que

se estar desamparado é estar diante de situações que não podem ser lidas como atualizações de nossos possíveis, situações dessa natureza podem tanto produzir o colapso da capacidade de reação e a paralisia quanto o engajamento diante da transfiguração dos impossíveis em possíveis através do abandono da fixação à situação anterior. (SAFATLE, 2020, p. 55).

Assim, embora as experiências de *butô*, mesmo que minimamente, possam compartilhar da mesma metodologia de criação podendo até ocasionar certas semelhanças estéticas, seria mais fecundo se nos atentássemos às

⁴⁸ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/>>. Acesso em: 03 Ago. 2022.

diversas possibilidades de butô existentes, e atentos a outros que podem surgir, a partir das vivências singulares de cada artista que ousaram abandonar a fixação para vislumbrar outras possibilidades. Caso contrário, poderemos criar uma armadilha em que associamos ao butô com certas imagens ou formulações estereotipadas⁴⁹ por conta de uma necessidade determinista sobre aquilo que se quer compreender.

Tendo isso em vista, adotamos como principal estratégia a escuta com relação às memórias que foram revisitadas e traduzidas em palavras pela própria Emilie Sugai, bem como a posterior análise de como essa artista lidou com as múltiplas alteridades que reverberaram em suas obras, possibilitando a verificabilidade do seu caminho singular de experiências de butô. Os resultados desse processo investigativo estão presentes nos capítulos: **Do estúdio de Ballet Cisne Negro a Takao Kusuno: formação inicial e experiências de Emilie Sugai e Estratégias de Emilie Sugai para lidar com as alteridades.**

⁴⁹ “Alguns dos comentários mais conhecidos são:

1 - Butô é o inconsciente.

2 - Butô está para os primórdios da humanidade assim como para o mundo pós-atômico, dialogando com a Física Moderna.

3 - A ancestralidade do butô está nas tragédias de Hiroshima e Nagasaki.

4 - A ancestralidade do butô está no útero materno.

5 - A ancestralidade do butô está no caminhar dos agricultores japoneses da região de Tōhoku.

6 - Butô é a negação das tradições ocidentais e orientais.

7 - Butô é o expressionismo alemão *à la* japonesa.” (GREINER, 1998, p. 01-02, itálico do autor).

2 DO ESTÚDIO DE BALLET CISNE NEGRO A TAKAO KUSUNO: FORMAÇÃO INICIAL E EXPERIÊNCIAS DE EMILIE SUGAI

Emilie Sugai⁵⁰ narra ter descoberto sua potência corporal ainda muito cedo, brincando de dançar com uma amiga, ao som, pelo que se lembra, de uma música de Wanderléa. Um momento simples, mas muito significativo e forte:

Duas meninas de 5 anos brincando no quintal, de dançar. Foi nesta brincadeira que encontrei a dança a primeira vez e com ela a potência do que isso me causava. Um movimento ingênuo e espontâneo, mas uma imediata mudança de estado corporal. Uma espécie de epifania que encontrei de forma intuitiva.

Como as palavras não saiam de minha boca, elas atravessavam meu corpo, um tanto carregada de energia e intensidades.⁵¹ (SUGAI, 2021, n.p.).

Como não era de falar por conta da timidez, essa experiência a desinibiu corporalmente. Isso reverberou para que mais a frente aflorasse e alimentasse o desejo de ser bailarina: “Sabe aquelas coisas, aqueles sonhos. [...] Era uma vontade de dançar mesmo. Eu queria dançar” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Imagem 1 – Emilie Sugai aos 5 anos de idade (1971)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

⁵⁰ Seu nome civil é Emily Takeuchi Sugai, nascida em São Paulo no dia 27 de abril de 1965.

⁵¹ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/carta-a-menina/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

Apesar de seus três irmãos⁵² não terem seguido carreira artística, todos, incluindo Emilie, viveram a infância em um lar que pode ser descrito como uma casa-escola chamada *Escola Lar das Crianças*. Sua avó, Fumiko Sugai (1906-1975), fundou essa escola⁵³ em sua residência, no bairro de Pinheiros (São Paulo) na década de 1950, onde também eram ministradas aulas de língua japonesa, piano, teatro e canto, e mais tarde, judô e karatê, além de orientações gerais de comportamento para noivas. Emilie e seus irmãos viveram desde pequenos em um ambiente repleto de oportunidades educacionais e culturais diversas. O que predominava não era a cultura japonesa, pois as aulas de piano tinham como base a música erudita e todo fim de ano era realizada uma encenação em comemoração ao Natal, por exemplo.

Imagem 2 – Fumiko Sugai com alguns alunos (196-?)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

⁵² O irmão mais velho seguiu a carreira de engenharia de produção. Uma de suas irmãs tornou-se farmacêutica bioquímica e a outra arquiteta. Emilie Sugai é a mais nova de quatro filhos.

⁵³ Era oferecido desde o jardim de infância ao ensino primário. A escola também servia como pensionato para aqueles que desejavam estudar em São Paulo.

Imagem 3 – Fumiko Sugai na Festa de Natal da Escola Lar das Crianças (1967)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

Imagem 4 – Emilie Sugai no Recital de Piano (1972?)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

Fumiko Sugai – cujo nome de solteira era Fumiko Sasaki –, com dezoito anos de idade veio do Japão para o Brasil juntamente com seus irmãos, instalando-se em Goiás devido à presença de outros imigrantes japoneses nesta região e também por conta da criação de gado. Com o falecimento do primeiro marido pouco tempo depois do casamento e da morte precoce do filho, Fumiko casa-se novamente – quando tinha aproximadamente vinte e dois anos de idade –, desta vez, com Teiji Sugai. Teiji ajudava seu pai em uma fazenda localizada na ilha de Hokkaido (Japão), mas partiu ao Brasil, em 1910, para fugir da crise econômica japonesa e trabalhar com seus outros irmãos na produção de carne em Goiás.

Um tempo depois, Tetsunosuki Sasaki, pai de Fumiko – importante jornalista do *Asahi Shimbun*⁵⁴ –, vem ao Brasil para cobrir uma matéria a respeito da Revolução Constitucionalista de 1932 e aproveita para visitar a família em Goiás. Um pouco assustado com a vida que tinham na fazenda, aconselha o casal a se mudar para São Paulo para buscar melhores condições de trabalho e, principalmente, de educação. Assim, incentivada por seu pai e também pelo fato de ter conhecimento da língua japonesa, Fumiko Sugai tornou-se linotipista no jornal *Nippak Shimbun*⁵⁵.

No decorrer da Segunda Guerra Mundial, Fumiko Sugai ministrou aulas de língua japonesa clandestinamente, uma vez que foi uma restrição imposta durante a política de Getúlio Vargas⁵⁶. Somente com o fim da guerra que, finalmente, Fumiko funda a *Escola Lar das Crianças*.

⁵⁴ *Asahi Shimbun* é considerado um dos cinco maiores jornais locais do Japão.

⁵⁵ *Nippak Shimbun* foi um dos primeiros periódicos – localizado na cidade de São Paulo – que deram início ao desenvolvimento da imprensa nipo-brasileira (OKAMOTO; NAGAMURA, 2015).

⁵⁶ De acordo com Dermati, “a escola japonesa funcionava como um centro espiritual para a colônia japonesa. Entretanto, com a política nacionalista de Getúlio Vargas, várias restrições foram colocadas sobre tais escolas: a proibição do ensino na língua japonesa, a necessária presença de professores brasileiros no corpo docente etc.” (DEMARTINI, 2004, p. 153). Entretanto, como pode ser visto, a proibição quanto ao ensino da língua japonesa não estava restrita apenas às escolas.

Imagem 5 – Família de Emilie Sugai (1951)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

Em pé, da esquerda para a direita, estão Hyron Sugai (pai de Emilie), Nair Tone (pensionista da escola), Julieta e Satio Sugai (tios). Sentados, da esquerda para a direita, Aiako Takeuchi Sugai (mãe), Fumiko e Teiji Sugai (avós) e Shizuka Sugai (tia). Nos quadros ao fundo estão penduradas fotos de Hyroo e Naka Sugai (bisavós paternas).

Já os avós maternos de Emilie Sugai, também imigrantes, quando chegaram ao Brasil, logo fixaram-se em um sítio no município de Suzano (Região Metropolitana de São Paulo). Eram trabalhadores da terra, misturavam a língua japonesa com o português na hora de se expressarem, plantavam desde batatas a morangos, até chegarem apenas no cultivo de flores.

Ainda que a família de sua mãe não tenha sido tão influente, Emilie recorda-se de sua avó, Quimi Takeuchi, falando a respeito do Imperador do Japão e da presença do *butsudan*⁵⁷. Quando criança, Sugai conta ter brincado com os instrumentos – sino e bastão – presentes no *butsudan*. Quem sabe, essa experiência até tenha tido uma importância no seu envolvimento futuro com o zen-budismo. Conforme relata:

⁵⁷ “Um *Butsudan* (literalmente ‘altar de Buda’) é um oratório, altar ou sacrário, habitualmente encontrado nos templos e casas de culturas japonesas budistas. Um *Butsudan* é um armário de madeira com aberturas que encerram e resguardam um *gohonzon* (ícone religioso), uma escultura ou pintura de um Buda (ou *Bodhisattva*), ou um ‘script’ (mandala em rolo). [...] Um *Butsudan*, geralmente, possui uma série de itens religiosos acessórios (chamados *butsugu*), como castiçais, porta-incensos, sinos e plataformas para colocar ofertas, tais como chá de frutas ou arroz.” (SILVA; SOARES, 2017, p. 180, itálico do autor).

E como a gente era criança, a gente gostava de bater o sino três vezes. Então, batia três vezes. Era gostoso de brincar com isso. Mas, acho que foi a coisa mais forte. Depois, isso eu vou trazer na minha... Só agora, mais recente, com essa coisa mais do zen-budismo. (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Embora seus avós, tanto paternos quanto maternos, fossem imigrantes, possibilitando haver uma predominância da cultura japonesa no dia a dia da família, as contaminações culturais se davam muito pelo o que existia localmente, no bairro de Pinheiros, como os livros de Jorge Amado e Machado de Assis, as músicas de *Os Mutantes*, *Novos Baianos*, Ney Matogrosso, *Secos e Molhados*, *The Beatles* e o Rock Progressivo, além dos filmes e peças de teatro como *Pai Patrão*, *Bella Ciao* e *Eles Não Usam Black-tie*. Esses exemplos eram expressões do cotidiano brasileiro-paulistano da época, que permeavam as vivências de Sugai e sua família, conforme relembra:

Música Europeia, cinema europeu, sabe assim? Música da época dos anos 70, rock... As coisas que aconteciam no Brasil... MPB. [...] Literatura. Mais a literatura brasileira. [...] E depois, um pouco por conta de estar ao lado do balé, o Cisne Negro, eu também assisti muita dança de corpo de baile. [...] A cultura japonesa ela vem de outra forma para mim. (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Imagem 6 – Família de Emilie Sugai em frente a Igreja Episcopal no bairro de Pinheiros, em São Paulo (1975)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.
Da esquerda para a direita estão Hyron Tadashi Sugai (irmão de Emilie), Hyron Sugai (pai), Geni Sugai (irmã), Aiako Takeuchi Sugai (mãe), Julieta Yuri Sugai (irmã), Emilie Sugai, Keiko Sugai (tia) e Aurea Sugai no colo (prima).

Mas, antes de Emilie Sugai iniciar propriamente com uma formação em dança, teve algumas outras vivências. Na infância, fez parte do Coral Eco⁵⁸, do maestro Teruo Yoshida, no qual havia crianças de várias ascendências e juntas aprendiam solfejo, canto e flauta. Sugai percebe como esse aprendizado foi importante no seu percurso artístico:

É engraçado que isso realmente é importante, o ensino da música na infância, porque você adquire uma coisa que fica com você, natural, um ritmo que você tem no corpo [...] Tem um ritmo mesmo, que está no corpo, que acaba entrando no seu corpo. Então, é muito importante. Eu vejo isso porque, por conta da minha trajetória, como a música, foi de alguma forma, me acompanha até agora. (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Mesmo não tendo pedido para realizar alguma prática corporal específica, pois não era de falar⁵⁹, nem de insistir com algo que desejasse realizar, lembra que, mais ou menos aos dez anos de idade, fez ginástica artística no Clube Pinheiros. Entretanto, acaba “não levando adiante porque”, assim como declara, “tinha uma cabeça muito velha. Achava que já estava velha para fazer as coisas” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021), em razão de ver meninas mais jovens já possuírem um bom domínio técnico.

Na última mudança da família, fixaram-se no bairro Vila Madalena (São Paulo), onde, ao lado, havia uma escola de dança chamada Estúdio de Ballet Cisne Negro, umas das escolas mais importantes da cidade de São Paulo. Na adolescência, Emilie tomou coragem e seguiu sua irmã que havia ido fazer aulas de jazz. Esse foi, de fato, o início de sua trajetória na dança.

Armando Duarte foi seu professor de jazz e seu primeiro incentivador na dança. “Ele era integrante da companhia do Cisne Negro, bailarino profissional, e ao mesmo tempo ele dava esse curso de jazz-moderno.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

⁵⁸ “Yoshida fundou o coral Eco em 1968, três anos depois de chegar de Tóquio ao Brasil. Em seus 42 anos de existência, o Eco firmou-se como um coral infantil de excelência. Foi duas vezes premiado como melhor conjunto vocal pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, participou de concertos e integrou o elenco de óperas importantes como Tosca, Carmen e La Bohème, levadas no Teatro Municipal de São Paulo.” (NETO, 2010, n.p.). Disponível em: <<http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2010/04/coral-infantil-e-tema-de-documentario-da-eca/>>. Acesso em: 30 Jan. 2022.

⁵⁹ A esse respeito, Sugai conta o seguinte: “como eu era muito tímida, eu também não insistia muito. Não era de falar tanto. Ficava meio internalizada as coisas.” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Na apresentação de final de ano montada por Armando Duarte, coreografado para todos os alunos e alunas, Emilie Sugai não demonstrou sua timidez ao dançar: “eu não era tímida, não tinha nada disso para dançar. E aí, foi uma coisa bem louca porque os professores ficaram olhando: “Quem que é essa pessoa que era tímida e, de repente, está totalmente desenvolta fazendo as coisas?”” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Pela sua maneira de dançar ter chamado a atenção do próprio Armando Duarte e de uma outra professora, vendo o potencial para se tornar bailarina, solicitaram que Hulda Bittencourt⁶⁰ concedesse uma bolsa de estudos para que Emilie Sugai iniciasse as aulas de balé clássico no método da *Royal Academy*⁶¹. Essa bolsa foi concedida no ano de 1982.

Em 1983, Emilie passa a integrar o grupo amador Passo a Passo, um grupo “com objetivo de formação de base dos alunos do Estúdio de Ballet Cisne Negro para o palco” (SÃO PAULO, 2009, p. 30). “Não era profissional, mas era como se fosse profissionalizante porque a gente aprendia as coreografias, dançava nos espaços onde éramos convidados e tal. Então, nesse período essas coisas que eu fui me dedicando” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Nesse mesmo período, época em que teria que escolher um curso universitário, ficou dividida entre Educação Física e Administração: “Uma crise grande [...] E eu acho que acabei escolhendo Administração porque... Eu acho que... Eu não sei... Talvez eu quisesse agradar meu pai. Engraçado isso” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021). Mesmo sendo totalmente livre para escolher o curso que desejasse, ainda assim, de alguma forma, seu pai quis aconselhá-la dizendo que seria difícil sobreviver somente por meio da dança. Ao mesmo tempo, havia o fato de a Administração ser “um ramo que estava sobressaindo nesse período. Então, também, eu fui por uma questão de amigas, assim, que vai seguindo o fluxo.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

⁶⁰ Hulda Bittencourt (1934-2021) foi bailarina, coreógrafa brasileira e empresária. Fundadora do Estúdio de Ballet Cisne Negro e do Cisne Negro Cia de Dança.

⁶¹ O Método da *Royal Academy of Dance* foi o quinto método que se legitimou. “Foi fundado em 1920 para revigorar o ensino de dança no Reino Unido. No século XIX floresciam escolas de dança na Inglaterra, porém com padrões de ensino questionáveis. Este fato impulsionou um pequeno grupo de professores de dança se reunir e fundar, em 1920, a *The Association of Operatic Dancing of Great Britain*. Com o objetivo de melhorar o ensino de dança no país a associação decidiu formar um comitê composto por cinco personalidades: Phyllis Bedells, Lucia Cormani, Edouard Espinosa, Adeline Genée e Tamara Karsavina.” (MITCHELL, 2001 apud CASTRO, 2013, p. 03-04, itálico do autor).

A descoberta da própria potencialidade corporal e expressiva foi prematura. As contaminações culturais foram as que permeavam o lugar em que estava. Já sua formação em dança foi relativamente tardia. Foram ocorrências não premeditadas, mas espontâneas, como declara a própria entrevistada:

Não fiz propositadamente. É que foi acontecendo. Justamente olhando agora para trás, “Olha! Que louco...”. Não teve um planejamento de carreira. No início, não teve. No entanto, em um momento pós-Takao, eu tive ajuda, por um longo tempo, de uma produtora e amiga do casal, Ameir Barbosa⁶². [...] Eram várias vozes dentro, falando. Por sorte, eu nunca larguei a dança, porque acho que poderia. (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

A bolsa de estudos do Estúdio de Ballet Cisne Negro e a entrada no grupo Passo a Passo favoreceu a continuidade na formação artística. Mas, a escolha pelo curso de Administração, o fato de estar em um ambiente diferente e a indefinição quanto ao futuro, proporcionaram que Sugai experimentasse outras possibilidades. Isso não significou o fim da dança na vida da artista, ao contrário, foi apenas um pequeno desvio para galgar outros caminhos ou até mesmo fortalecer o que no fundo sempre almejou.

O encontro com Takao Kusuno, a pessoa que se tornaria seu mestre na dança, também não foi propositado. Antes disso ocorrer, no ano de 1983, Sugai iniciou o curso de Administração na Universidade de São Paulo e também integrou o grupo Passo a Passo, do qual fez parte até 1984. O comum seria, na sequência, entrar para o Cisne Negro Cia de Dança, entretanto, Sugai opta por não realizar a audição: “Teve uma audição meio que nesse período e eu me lembro dele [Armando Duarte] dizendo: “Ai que pena. Estava torcendo que você viesse”. Mas, eu estava tão perdida [...] Eu nem estava pensando que fosse pra mim. Acabei não indo” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Emilie queria muito dançar, mas não da maneira que estava até o momento. Isto é, se fosse para dançar, não gostaria de se expressar por meio do balé clássico. Não sentia que tal técnica de dança fosse para o seu corpo, sendo sempre uma angústia. Também não gostava do ambiente em que os bailarinos clássicos eram submetidos, além da própria postura física. Eram

⁶² Ameir de Paula Barbosa (1952-), foi produtora executiva e responsável juntamente com Takao Kusuno e Felicia Ogawa da primeira vinda de Kazuo Ohno ao Brasil em 1986, programando sua primeira turnê pela América Latina no cone sul, passando por São Paulo, Brasília e Buenos Aires, com apoio de Ruth Escobar e Antunes Filho.

aspectos que não a agradavam. Por indicação⁶³ para fazer a audição, em 1985, integra⁶⁴ o Grupo Casa Forte⁶⁵.

Casa Forte foi um grupo criado por Edson Claro na década de 1970, o qual, anteriormente, havia sido diretor e bailarino do Grupo de Dança da USP e, posteriormente, professor na Faculdade de Guarulhos onde realizou “um trabalho de dança com alunos universitários, em sua maioria da Educação Física, com predominância de atletas e ex-atletas. Constitui-se dessa forma o Grupo de Dança da FIG, que posteriormente tornou-se Casa Forte.” (VIEIRA, 2015, p. 14).

Jairo Sette, Ana Maria Mondini, Armando Duarte, Ana Lúcia Marchina, entre outros, ministraram aulas e/ou coreografaram devido a “abertura para novos talentos criadores de dança” (VIEIRA, 2018, p. 11). Emilie acaba deixando o Grupo Casa Forte em razão dele ter encerrado suas atividades pouco tempo depois: “Ele se desfez nesse período. Quando eu deixei, eu acho que foi porque terminou. Ele se encerrou.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Ao mesmo tempo que foi um período em que estava tentando se profissionalizar na dança, após ter se formado no curso de Administração, ainda não estava segura sobre o que queria: “[...] o meu curso era só 4 anos, então, com 21 anos eu já me formei. Me formei muito cedo. Em 86. Então, eu me senti, assim, bastante desamparada porque não era uma carreira que eu queria. Eu fiquei em crise” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

⁶³ Não se sabe ao certo quem informou Emilie Sugai a respeito da audição do Grupo Casa Forte.

⁶⁴ A título de esclarecimento adicional, em 1983, Emilie Sugai integra o grupo Passo a Passo do Estúdio de Ballet Cisne Negro. No mesmo ano, inicia o curso de Administração na Universidade de São Paulo. Em 1985, entra para o Grupo Casa Forte e após esse fato é que ocorre a audição para o Cisne Negro Cia de Dança, a qual Emilie acaba decidindo não realizar.

⁶⁵ “A proposta artística do Grupo Casa Forte era o desenvolvimento de um nível coreográfico advindos das experiências com a dança e a Educação Física. [...] diferentemente de qualquer outro grupo de dança de São Paulo, além de se preocupar com montagens de espetáculos, o Grupo Casa Forte mantinha uma linha de pesquisa pedagógica importante. A maior parte de seus integrantes vinha do esporte e acreditava na viabilidade da inclusão da cadeira de dança no currículo das escolas de Educação Física.” (VIEIRA, 2015, p. 14).

Imagem 7 – Formatura de Emilie Sugai na Faculdade de Economia e Administração - FAE/USP (1986)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

Independentemente do desamparo e da crise, suas vivências com a dança continuaram. Além do jazz-moderno com Armando Duarte, do balé clássico no método da *Royal Academy* e das experiências no Passo a Passo e no Grupo Casa Forte, Emilie realizou aulas com diversos professores, coreógrafos e bailarinos, como: Ismael Guiser, Yoko Okada, Val Folie, Ruth Rachou, Suzana Yamauchi, Ivonice Satie, Sônia Mota e Mariana Muniz.

No ano de 1990 iniciou um curso de Tai Chi Chuan com Maria Lucia Lee⁶⁶ no Teatro Vento Forte⁶⁷, a segunda incentivadora na vida de Emilie Sugai

⁶⁶ “Nasceu em Taiwan em 1949 e veio ao Brasil aos dois anos de idade. Formou-se no Instituto de Física da Universidade de São Paulo (USP) em 1972. Desde 1982 dedica-se ao trabalho de pesquisa e ensino das artes corporais chinesas e sua filosofia. Introduziu no Brasil diversos métodos de exercícios terapêuticos da Medicina Tradicional Chinesa e foi docente do Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.” (PORTAL MUD – LABORATÓRIO DA DANÇA, s.d., n.p.). Disponível em: <<https://portalmud.com.br/lab/professor/artes-corporais-do-orientemaria-lucia-lee>>. Acesso em: 03 Fev. 2022.

⁶⁷ “O Teatro Ventoforte nasceu em 1974, no Rio de Janeiro, alicerçado na cultura popular, principalmente nas danças brasileiras. Cresceu aprimorando técnicas de construção e manuseio de bonecos. Estabeleceu uma estética própria de diálogos com o público, criando formas sensíveis para a fruição. Migrado para a cidade de São Paulo, no ano de 1984, ocupou parte de um lixão, próximo da Marginal Pinheiros, e não sucumbiu às inúmeras ameaças de desapropriação. [...] O Ventoforte constitui-se, hoje, como um dos principais grupos da história do teatro no país.” (CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DO SESC, s.d., n.p.). Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/ilo-krugli-e-a-historia-do-teatro-ventoforte?nocache=1707481684>>. Acesso em: 03 Fev. 2022.

para que não parasse de dançar. Apesar de conhecer o local das aulas de Tai Chi, não sabe muito bem porque se interessou por isso: “Sabe que não me lembro exatamente porque eu cheguei no Tai Chi. Não sei se era uma coisa da moda.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

O interessante nesse período foi que, mais do que aulas de Tai Chi, Lucia Lee idealizou e produziu um espetáculo que teve como base uma mitologia chinesa que tinha como personagem uma deusa da Lua chamada *Chang’e*. O espetáculo *Chang’e Voa para a Lua* contou com “algumas pessoas improváveis” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Segundo o programa, a coordenação desse espetáculo foi realizada por Lucia Lee; a direção artística por Mariana Muniz e Marilda Alface; a iluminação foi feita por Cibele Forjaz e Guilherme Bonfanti; e a música ao vivo com uma flautista. Além disso, o espetáculo teve a participação do Jaime Kuki, Eusébio Lobo, Madalena Bernardes, da própria Emilie e de algumas outras pessoas do Tai Chi e da dança. Este foi um trabalho bancado pela Lucia Lee, que teve “colaboradores importantes nesse trabalho! Não era qualquer trabalho” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Devido ao seu envolvimento com o Teatro Vento Forte e as aulas de Tai Chi, Sugai acaba criando uma proximidade com Marilda Alface que a apresenta a Takao Kusuno⁶⁸. Assim, através de Marilda, Emilie encontra-se com Takao no ano de 1991. Takao Kusuno trabalhava juntamente com Felícia Ogawa (1945-1997), sua esposa, e Denilto Gomes (1953-1994). Curiosamente, Emile Sugai teve “uma identificação e conexão imediata. Foi com a figura deles. Takao, Felícia e Denilto eram muito unidos nesse momento [...] Comecei a me sentir parte já.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

⁶⁸ Antes de conhecer Takao Kusuno, Emilie participou de um espetáculo chamado *Trasgo* com coreografia de Célia Gouvêa e direção artístico teatral de Maurice Vaneau.

Imagem 8 – Takao Kusuno e seu cachorro Shiro (1999?)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Hideki Matsuka.

Imagem 9 – Takao Kusuno, Emilie Sugai e Marilda Alface (1998?)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Roberto Mello.

Imagem 10 – Felícia Ogawa, Dorothy Lenner e o cachorro Shiro (1996)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Takao Kusuno.

Com Takao, Emilie finalmente vislumbra a possibilidade de um crescimento artístico significativo, podendo ir além da execução de coreografias. Desse modo, independentemente da adaptação que estava tendo com a nova proposta artística, logo acaba fazendo parte de um espetáculo chamado *Canção da Terra* (1991). Embora tenha tido uma conexão e uma identificação imediata, Emilie compartilha suas inseguranças daquele momento:

Eu não achava que meu corpo estava lapidado para esse tipo de trabalho. Ainda era muito jovem e muito fresca. Um corpo muito... Ainda não tinha densidade ou profundidade que eu achava que era necessária. Mesmo porque, estava só entrando. Mas, claro que era uma coisa que me agradava muito. Não era algo que eu não queria. Senão, teria ido embora. (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Canção da Terra teve direção de Takao Kusuno, mas a preparação corporal foi realizada por Denilto Gomes. Como Emilie Sugai ficou incumbida de dançar a cena *O Pagador de Promessas*:

Denilto ajudou-me a desconstruir meu rosto e meu corpo para algo “torto e feio”. Eu tinha que apagar do meu corpo tudo aquilo que entendia como dança até então. Não foi fácil, pois deveria me despir também da minha auto-imagem. Esta foi a primeira incursão nesta nova linguagem corporal que se apresentava para mim. Lembro-me que seguia Denilto como a um segundo mestre, depois de Takao, pois

com Denilto nosso “diálogo” era entendido pelo trabalho dos corpos.⁶⁹ (SUGAI, s.d., n.p.).

Imagem 11 – Emilie Sugai na cena *O Pagador de Promessas* no espetáculo *Canção da Terra* (1991)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Lenise Pinheiro.

Pouco tempo depois, Takao vai ao Japão, juntamente com Felícia, para realizar um tratamento em virtude de um problema de saúde. Consequentemente, Emilie permaneceu dois anos trabalhando em conjunto com Denilto. Nesse meio-tempo, nasce *Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia* (1992), criado e dirigido por Denilto Gomes. Uma obra impactante, com uma ambientação primitiva, um cenário de fardos de alfafa e figurinos feitos de juta. Ao contrário do início, mesmo com a inexperiência, nesse trabalho Emilie mergulha de cabeça: “Fui assim ‘Agora eu vou!’. Sem medo de me expor ou, porque, era o que eu tinha escolhido.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

No ano de 1994, Emilie Sugai começa a entrar em contato com as artes marciais, primeiramente, com o aikidô: “o aikidô, ele veio quando o Takao foi para o Japão.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021). Esse interesse surgiu por não saber se Takao Kusuno iria continuar trabalhando com o grupo quando retornasse ao Brasil.

⁶⁹ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/para-denilto/>>. Acesso em: 19 Ago. 2022.

Vale ressaltar que o pai de Emilie, Hyron Sugai (1929-2017), foi professor e faixa-preta de karatê e judô. Ele começa a ministrar aulas na década de 1950 na *Escola Lar das Crianças*, mas só duas décadas depois funda oficialmente a *Academia de Judô e Karatê Hyron Sugai* no mesmo local, uma das primeiras academias de artes marciais do Brasil. Hyron Sugai nunca incentivou Emilie a fazer suas aulas por considerar uma atividade muito vigorosa para mulheres. Por esse fato, Emilie não sabe exatamente como surgiu esse gosto pelas artes marciais:

Então, não sei se era por causa do meu pai, porque meu pai nunca me incentivou a fazer isso. Ele nem queria mulheres ali. Então, depois, eu vou saber que meu avô, o pai dele, tinha feito kendô. Então, você vai fazendo uma ligação. [...] E, também, porque... Muito essa questão de você olhar para as memórias individuais e coletivas. (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

Imagem 12 – Academia de Judô e Karatê de Hyron Sugai (197-?)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.
Hyron Sugai está em pé ao fundo, do lado esquerdo.

Porém, com o retorno de Takao Kusuno e a produção de *O Olho do Tamanduá* (1995), Emilie abandona a prática do aikidô e volta-se totalmente a esse trabalho. Até mesmo porque não queria que sua dança ficasse impregnada com a forma de mover do aikidô. Ainda assim, anos mais tarde, após a morte de Takao, foi em busca de aulas de kendô, no Clube Piratininga, em virtude de estar “atrás da questão filosófica do que seria o kendô. Porque o kendô trabalha o movimento, voz e energia de uma só vez. É uma coisa muito explosiva que você

coordena tudo isso ao mesmo tempo. Então, esse era o interesse pelo kendô” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Percebendo que o foco do kendô estava mais para o aspecto esportivo do que o filosófico, Emilie segue o conselho de um sensei e começa a realizar aulas de iaidô, que mais tarde, por questões físicas, também acaba deixando de praticar. Já o aprendizado do karatê foi realizado mais tardiamente, dos quarenta e cinco anos aos cinquenta anos de idade, chegando a alcançar a faixa preta. Ainda que o karatê tenha proporcionado uma melhor estrutura física, acarretou em um excesso de força, por isso, Emilie Sugai acaba deixando essa prática.

Embora o interesse nas artes marciais não possua uma conexão direta em sua relação com Takao Kusuno, é devido ao envolvimento na vida social do casal (Takao e Felícia) que Emilie começa a entrar em contato com as colônias japonesas. Como Takao também conhecia vários artistas e estudiosos nipo-brasileiros – Tomie Ohtake, Tae Suzuki, Sakae Giroux, por exemplo –, Emilie acaba relacionando-se com tais pessoas, algumas com maior ou menor proximidade.

As colônias japonesas, inclusive, acabam conhecendo o trabalho de Sugai por meio dos jornais, como o São Paulo Shimbun ou o Nippak Shimbun. Primeiro, porque estava fazendo parte dos trabalhos de Takao e, segundo, pelo motivo dele ter lhe ensinado a ir por conta própria solicitar que os jornais divulgassem seus espetáculos. Isso foi sendo cultivado: “Ficou um hábito de manter a colônia informada dos meus trabalhos pós-Takao” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

A relação com Takao Kusuno não só instaurou uma proximidade com as colônias japonesas, mas fortaleceu o elo entre dança e teatro. Emilie Sugai já vinha criando um gosto pelo teatro, inicialmente com Mariana Muniz e Marilda Alface, admirando certos diretores como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba e Yoshi Oida, conforme salienta:

Eu tenho uma coisa entre dança e teatro bem forte, por conta desse caminhar nesse encontro com essas pessoas. Porque a Mariana Muniz é meio teatro meio dança. A Marilda Alface também transitava por esse lugar. E acabei, também, com o Takao que tem todo um trabalho de expressão que fica entre a dança e o teatro. E depois, conhecendo Antunes filho. Sabe assim? Os diretores da fase tardia que escolhi para trabalhar comigo são atores-diretores. (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Ainda que tivesse maior preferência em assistir peças teatrais, dança – para Emilie Sugai – eram os espetáculos de Pina Bausch e de butô, porque percebia nessas expressões artísticas uma grande relação entre dança e teatro, além da presença de uma densidade cênica.

Mais especificamente a respeito do butô, na primeira vinda de Kazuo Ohno ao Brasil, Emilie mal sabia da existência desse artista. Já na segunda visita, em 1992, ela pôde assistir ao espetáculo, sendo “a primeira vez que eu vi o Kazuo Ohno em cena, e não em vídeo.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Posteriormente, na terceira e última vinda de Kazuo Ohno em 1997, Sugai teve uma maior proximidade, uma vez que

Takao e Felícia estavam juntos trazendo-o, fazendo a produção [...] Então, a gente acompanhava a turnê dentro de São Paulo, e todas as palestras e workshops. Então, isso tudo fez parte da minha formação com o Takao, porque era tudo uma coisa só. Foi nesta turnê que a Felícia vem a falecer. (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Kazuo Ohno também impactou o modo de dançar de Emilie Sugai, inspirando-a nas suas pesquisas:

Você assiste o Kazuo Ohno e fica com aquela impressão das coisas e você quer fazer. E eu me lembro das improvisações que a gente fazia no Espaço Viver para criação do *Sáfara*, às vezes vinha embebido dessa coisa do Kazuo Ohno e tal. Mas, claro que isso não é possível. É só aquela vontade. (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Apesar desse percurso artístico, Denilto Gomes e Takao Kusuno marcaram profundamente a trajetória de Emilie Sugai. Além disso, ainda houve contaminações de tantas outras alteridades, como diretores, colegas de trabalho, contato com diferentes culturas e aproximação com outras expressões artísticas. Desse modo, no capítulo seguinte será evidenciado as diferentes estratégias adotadas por Emilie Sugai para lidar com as alteridades.

3 ESTRATÉGIAS DE EMILIE SUGAI PARA LIDAR COM AS ALTERIDADES

3.1 ALTERIDADE COMO UM SENSIBILIZADOR PARA COM TUDO AQUILO QUE É UM ESTADO “OUTRO”

Como foi visto no capítulo anterior, Emilie Sugai evitou vínculos que poderiam suprimir sua expressividade singular e suas perspectivas. Então, buscou outras relações:

uma das coisas que eu sentia muito forte era que o balé clássico não era para o meu corpo. Eu sofria demais. Por mais que eu tentasse a técnica, era uma coisa que para mim era uma angústia, não era uma coisa gostosa. Eu queria dançar muito, mas não queria que fosse isso, que fosse dessa forma. Eu tinha essa coisa com o corpo, com a expressão muito forte desde criança [...] Mas aí, então, o balé mesmo, eu acho que o ambiente de bailarinos clássicos era uma coisa que eu não curtia, pela própria postura física. Então, era uma coisa que não me agradava. [...] Mas, por isso que quando eu encontrei o Takao... Eu achava que para mim foi muito importante o encontro com o Takao. Porque, eu vi ali uma possibilidade mesmo de um crescimento artístico. Não ser uma executante de coreografia. [...] Você executa da melhor forma possível, o bailarino. Ele é um... Não que uma outra técnica você também, ou outra situação, não execute bem. Mas, eu acho que, principalmente, o bailarino é um executante das coisas, naquela época. Hoje, eu acho que já é um pouco diferente. Nessa época em que eu vivia, tinha muita essa característica dos bailarinos. Então, eu acho que, nesse sentido, foi se abrindo. (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Em vista disso que partimos do pressuposto de que os indivíduos não possuem identidades preestabelecidas, e que a relação “eu-outro” não se trata de uma vinculação entre duas unidades dicotômicas. Assume-se que a noção de indivíduo é metaestável, que está sempre se defasando e preservando seus potenciais devires, reconhecendo a iminente coletividade na vida individual e a manifestação da singularidade. Em resumo, como esclarece Greiner:

Se pensarmos indivíduos e culturas de um ponto de vista não substantivo, a própria noção de *outro* torna-se fictícia, porque a dicotomia entre eu e o outro não existe de fato, a não ser como resultado dos dispositivos de poder que apostam nas identidades congeladas (GREINER, 2017a, p. 42, *itálico do autor*).

Uma das estratégias de fixar as identidades seria, por exemplo, a exotização do “outro” mediante narrativas e imagens. Neutraliza-se o suposto perigo exotizando-o, pois parte da ideia de que o “outro” – a alteridade – jamais

poderá nos afetar e se manterá apartado e afastado se agirmos assim (GREINER, 2017a).

Mas, também há um outro mecanismo que ao invés de marcar a diferença, a fim de isolar e tornar este “outro” ilhado, aciona, na verdade, processos de indiferenciação que liquidam toda forma de diferença, desabilitando mecanismos mobilizadores de individuação e criação. Trata a noção do uso do corpo em uma relação de poder que torna o “outro” uma mera extensão de si (AGAMBEN, 2017).

Se houver de fato uma zona de indistinção entre o corpo que não tem poder e aquele que tem, trata-se de um tipo de relação que não produz coisa alguma, já que o “outro” não é percebido como uma diferença que poderia ocasionar mudanças. Então, em uma relação de poder, a vida do “outro” pode ser usada como um instrumento⁷⁰ ou, até mesmo, fazer parte do corpo daquele que exerce o poder⁷¹.

Mas, as maneiras como Emilie Sugai lidou com a alteridade – que não torna o “outro” indistinto de si mesmo, que não elimina a alteridade ou se imuniza⁷² de tudo “aquilo que poderia representar qualquer tipo de diferença e exterioridade.” (GREINER, 2017b, p. 17) –, bem como as propostas de diferentes diretores com quem trabalhou em parceria, tornou-se uma circunstância propícia para que sua dança – o seu *butô* –, “à base de novas internalizações” (GREINER, 1998, p. 75), conseguisse evoluir.

⁷⁰ Para compreender essa questão, Aristóteles compara o escravo com o *ktemata* – mobília e instrumentos que fazem parte da casa: “um móvel [*ktema*] é um instrumento para a vida [*pros zoen*], e o conjunto dos móveis [*ktesis*] é uma multidão de instrumentos, e também o escravo é, de certa maneira, um móvel animado [*ktema ty empsychon*]” (ARISTÓTELES, s.d. apud AGAMBEN, 2017, p. 29, itálico do autor). O escravo é comparado com um móvel animado e que pode se movimentar sob comando. Se traduzirmos em termos atuais, o escravo estaria mais para uma máquina do que para um operário, voltado para o uso e não para a produção.

⁷¹ Além de ser um instrumento que nada produz, o escravo é parte (*mirion*) do senhor, integralmente e constitutivamente. O termo *ktema* (móvel) está mais para o uso do que para a propriedade, e como Aristóteles pode considerar *ktema* e *mirion* sinônimos, o escravo seria não somente do senhor, mas parte integrante dele. Em vista disso que o escravo é parte orgânica do corpo do senhor, não unicamente em sentido instrumental. Quando o escravo usa o próprio corpo, na verdade é usado pelo senhor, e quando o senhor usa o corpo do escravo, é como se o senhor estivesse usando o próprio corpo. Assim, “O sintagma ‘uso do corpo’ não só representa um ponto de indiferença entre genitivo subjetivo e genitivo objetivo, mas também entre o próprio corpo e o corpo do outro.” (AGAMBEN, 2017, p. 32, itálico do autor).

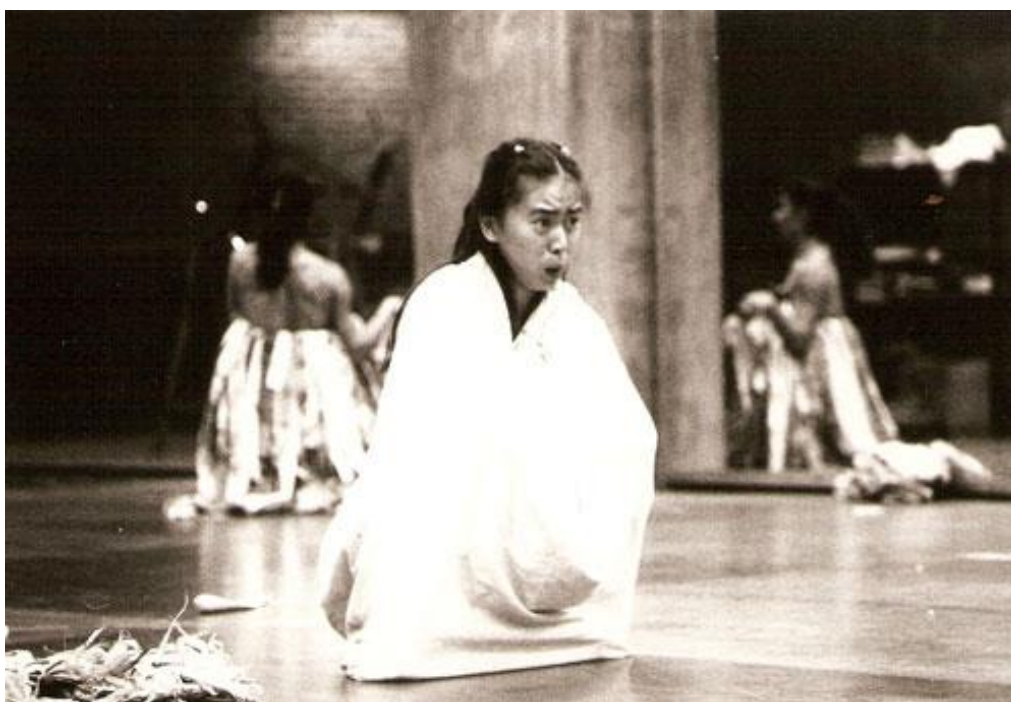
⁷² De acordo com Christine Greiner, baseando-se em Roberto Espósito (2011), “a imunidade é um dos principais paradigmas que enfrentamos hoje. [...] o ‘outro’ seria apenas uma dose pequena de veneno internalizada para nos imunizar do coletivo, seguindo a lógica da vacina que inclui para excluir.” (GREINER, 2017b, p.17).

No início, quem empreendeu um trabalho corporal com Emilie Sugai foi Denilto Gomes, visto que Takao Kusuno se encontrava doente. Emilie recorda que suas aulas eram bem expressivas e interessantes. Às vezes Denilto acessava certos conhecimentos vindos do método de Rudolf Laban, possivelmente por “seus estudos de dança moderna com Maria Duschenes” (CAMARGO, 2008, p. 14), introdutora e divulgadora da Dança Educativa Moderna de Laban no Brasil. Denilto Gomes ministrava aulas a partir das próprias experiências corporais, trabalhando quedas e sustentações, mobilizando o corpo às suas transformações e recorrendo a diferentes recursos para desconstruir o corpo.

Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia, foi um espetáculo dirigido por Denilto que contou com um elenco também constituído por ele. Quanto ao trabalho corporal, o elenco permanecia por um período longo realizando experimentações, segundo relata Emilie Sugai:

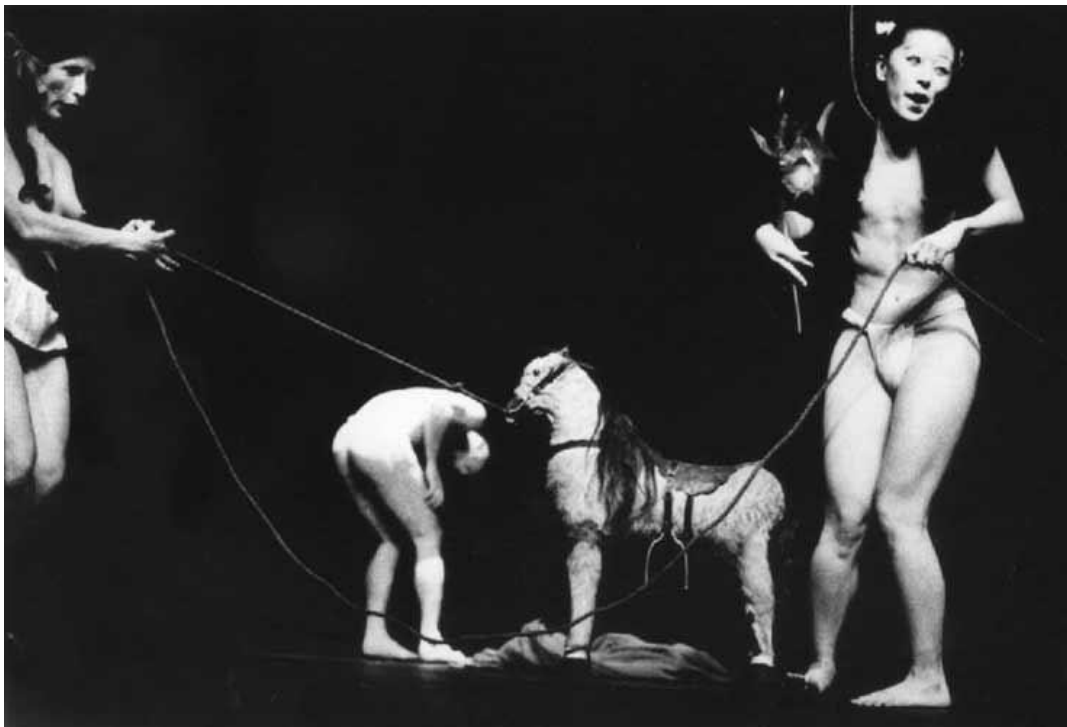
a gente fazia muitas caminhadas, principalmente essa que era levar o corpo a essas transformações. Então, eram caminhadas de bastante concentração [...] um estado de concentração que levava nessa condução criativa. E, para mim, ficou muito forte esse trabalho de quedas e sustentações do corpo. Era algo que eu ia tentando elaborar melhor. Descobrimos mais esse caminho. (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021).

Imagem 13 – Emilie Sugai em ensaio para o espetáculo *Sáfara* (1992)



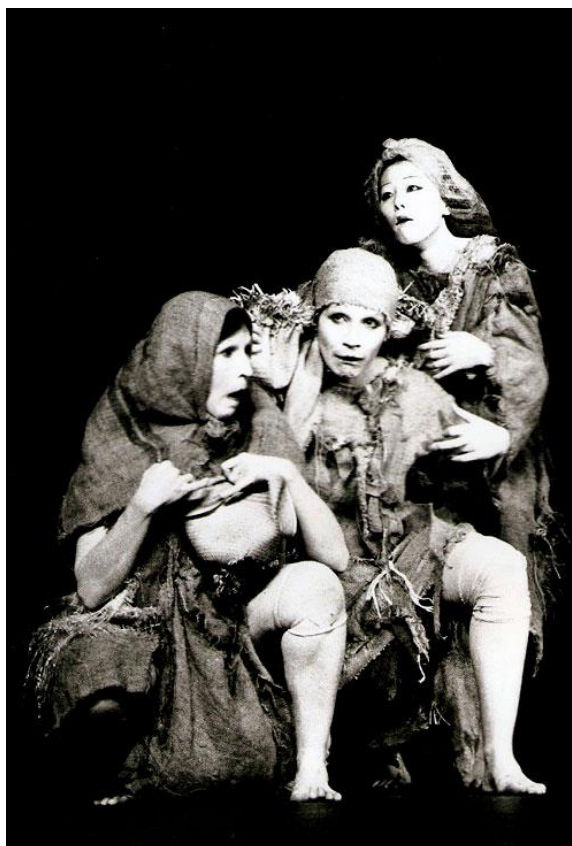
Fonte: Arquivo pessoal de Andreia Nhur e Janice Vieira. Foto: Gil Grossi.

Imagem 14 – Marilda Alface, Denilto Gomes e Emilie Sugai em *Sáfara* (1992)



Fonte: Arquivo pessoal de Andreia Nhur e Janice Vieira. Foto: Gil Grossi.

Imagem 15 – Marilda Alface, Patrícia Noronha e Emilie Sugai em *Sáfara* (1992)



Fonte: Arquivo pessoal de Andreia Nhur e Janice Vieira. Foto: Gil Grossi.

Nesse ínterim, Denilto começa a adoecer e Emilie solicita que Takao e Felícia retornem. Quando o casal volta ao Brasil, em 1994, Denilto Gomes falece. A tristeza e o vácuo deixado pela partida de Denilto não foi um impeditivo para uma nova criação. Mantendo o elenco de *Sáfara*, Takao e os demais iniciam a criação do espetáculo *O Olho do Tamanduá* como uma homenagem a Denilto: “era um projeto antigo que Felícia, Takao e Denilto queriam criar juntos. Mas, agora sem o Denilto. Teve esse elenco de sete pessoas, cada um vindo de um histórico diferente de trabalho. E então, vira *O Olho do Tamanduá*.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

Mas, antes de serem criados tanto a Cia. Tamanduá de Dança Teatro quanto a obra *O Olho do Tamanduá*, alguns experimentos foram conduzidos: um deles foi *Menina* (1994), um estudo de Emilie em parceria com Marilda Alface. A princípio, era uma pesquisa que tinha como foco pessoas de rua, “Tinha uma coisa, uma espécie de afeto, de compaixão, por essas pessoas. E a gente queria muito desenvolver um trabalho que tivesse esse conteúdo.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021).

Takao e Felícia percebendo a escolha, vão dando sugestões e modificando sutilmente a temática, até se transformar em uma pesquisa com base em um conto de Ivan Ângelo, sendo o fio condutor para o roteiro coreográfico e o roteiro de imagens. Emilie Sugai inclusive coloca em cena as quedas e suspensões trabalhadas com Denilto e traz pela primeira vez a máscara, que “foi um aspecto que o Takao trouxe para mim. E ele falou para trabalhar a máscara do próprio rosto inclusive. Que isso era uma coisa do butô.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021). *Menina* transforma-se em uma performance solo na rua, e surge a máscara dupla que cobre o rosto e a parte de trás da cabeça simultaneamente.

Imagem 16 – Emilie Sugai e Marilda Alface em *Menina* (1994)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Gil Grossi. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Retomando a respeito do *O Olho do Tamanduá*, foi um espetáculo que demorou nove meses para ser gestado. Um processo longo e intenso que marcou Emilie: “foi daí que eu comecei a me alimentar da direção do Takao. Porque a primeira vez tinha sido daquele jeito. Ele estava doente. Então, aqui, ele entra com tudo com a Felícia. Um processo bastante intenso de muita dedicação.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021). Nessa obra, Takao e Felícia estavam olhando para o Brasil e para o universo indígena, e um Xavante⁷³, por acaso, cruzou seus caminhos, compartilhando costumes, ritos de passagem, canto e dança. Takao Kusuno e Felícia Ogawa chegam a visitar a aldeia de um Xavante chamado Siridiwê, localizado no estado de Mato Grosso. Esse Xavante acaba se juntando ao elenco do espetáculo.

Foram aspectos como esses que atribuíram o tom a esse espetáculo, justamente por tratar a respeito dos traços culturais do Brasil e a miscigenação, visto que o elenco retratava exatamente esse contexto. Além disso, era uma busca pelos valores essenciais do homem que se perderam com a civilidade.

Pensando nas questões étnicas e raciais, Emilie Sugai sendo a figura oriental desse espetáculo – “a única que tinha o ‘corpo japonês’.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021) –, Takao sugere o uso do kimono em uma das cenas.

⁷³ Trata-se de um povo indígena que vive em áreas do estado do Mato Grosso, na região centro oeste do Brasil.

Vale salientar que o kimono nunca foi utilizado de maneira tradicional, mas em seu uso havia sempre uma recriação. Mais adiante, Emilie começa a aparecer vestida de kimono – de forma não usual e não tradicional – em muitos outros trabalhos de Takao Kusuno como *A Flor da Vida* (1998), *Yukon – Bodas da Ilusão* (1998) e *Quimera – O Anjo Vai Voando* (1999).

Além da proximidade com a dança Xavante, da resistência e de roda, que o elenco aprendeu e que estão presentes na obra, existiram outros processos de experimentação corporal que também podemos considerar como os ensinamentos de Takao aos seus dançarinos. Assim, houve uma tentativa de interlocução entre o butô e os Xavantes, além da busca dos aspectos corporais em comum.

Nessas experimentações, Takao através de Felícia – pois Takao quase não falava a língua portuguesa – dizia que “era uma busca de cada um de nós por uma linguagem própria, que fosse de cada um. Não era uma coisa de fazer corpos iguais. Cada um tinha o seu caminho.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021). É nesse sentido que Takao Kusuno empenhava-se para que cada um pudesse criar um método pessoal para o desenvolvimento da própria linguagem corporal. O que também era sempre dito era que o butô não se tratava de uma prática de ginástica, pois não há como ficar exercitando como no esporte ou no treinamento de um gesto técnico que pode ser repetido até o alcance da perfeição.

Durante os ensaios eram feitos improvisos um para o outro, além de ser um exercício de observação. Era por meio dos improvisos que Takao apontava aspectos a serem aprimorados e refletidos sobre o corpo que, como consequência, ampliavam a “técnica”⁷⁴ do dançarino para descobrir e realizar a própria dança. Também nessa improvisação, buscava-se a síntese para trazer somente o essencial, pois, apelando pelo excesso, poderia haver o risco de não trazer nada significativo. “Essa síntese é importante. A síntese no seu improviso.

⁷⁴ Apesar de Emilie Sugai ter tratado esse termo entre aspas, Christine Greiner salienta que “Há experiências (supostamente de butô) que alegam que se trata de uma anti-técnica, no entanto, se compreendermos a conexão pensamento-treinamento da forma como foi proposta por Yuasa e que fundamenta o entendimento de arte e corpo no Japão, esse argumento não faz o menor sentido. Butô foi concebido como uma técnica com habilidade cognitiva para disponibilizar o corpo para testar diferentes estados e percepções.” (GREINER, 2013, p. 02).

Então, a gente, às vezes, falava um nome e depois ia fazer o improvisado, e com tempo curto. Não era para ficar longo.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021).

O que ainda era mobilizado era a capacidade de se transformar em outras coisas que surgem do próprio corpo por intermédio de um grande esforço ou de um cansaço que leva ao limite. É justamente nesse estado corporal que se manifestaria a transformação no corpo. Outro importante exercício era mentalizar ou visualizar a si próprio no espaço, os movimentos, os figurinos, as situações. Um exercício de imaginação e de criação de poemas no corpo com o intuito de ampliar a própria técnica. Kusuno ainda orientava que era imprescindível alimentar-se de muitas imagens e descobrir como corporificá-las.

Foi na pesquisa conduzida para a construção do espetáculo *O Olho do Tamanduá* que Takao Kusuno trouxe a respeito do *Ma*⁷⁵. A partir do que aprendeu com Kusuno, Emilie Sugai compartilha o seguinte:

Mas, isso permeou tudo. Permeia tudo, inclusive, até hoje. Nem que você não fale. Não precisa falar “Isso é *Ma*. Isso não é *Ma*”. Não precisa falar. Mas, você tem que estar, tem que ter isso. Tem que saber usar isso. É uma noção muito importante e vai estar sempre em qualquer trabalho. O trabalho que não tem o *Ma* é que nem um tagarela. Tagarelado e você não está falando nada. [...] a gente ia experimentando isso, e com as nossas sensibilidades percebendo se tinha ou não tinha. O que é que estava faltando no outro e depois você fazia em você. Claro, também tentando aprimorar. (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021).

Na Live *Buscando espacialidades Ma, no corpo, na dança, na cidade*⁷⁶, promovida pela 13ª edição do Visões Urbanas – Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas, Emilie relatou que Takao, ao apresentar o *Ma*, chegou a mostrar o ideograma e explicou que se tratava de um intervalo, um espaço, uma pausa entre uma ação e outra. Em seguida, solicitou que experimentassem a partir dos improvisos. Outro aspecto esclarecido foi que cada um teria um *Ma*,

⁷⁵ Conforme Michiko Okano, “*Ma* é uma palavra japonesa que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados. Escreve-se 間 e, como quase a maioria dos ideogramas, possui leituras plurais – *Ma*, *Aida* ou *Kan* – e engloba semânticas como ‘entre-espaço’, ‘espaço intermediário’, ‘intervalo’, entre outras. [...] Trata-se da expressão de algo próximo de um senso comum peculiar dos japoneses: todos sabem o que é, mas não conseguem explicar com exatidão.” (OKANO, 2013-2014, p. 150).

⁷⁶ Além de Emilie Sugai, a Live também contou com a participação de Michiko Okano, Mirtes Calheiros, Dudu Tsuda e Ederson Lopes. Ocorreu em formato online no dia vinte e quatro de junho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-jgfnlmJXLI&ab_channel=Cia.Artes%C3%A3osdoCorpo%2FDan%C3%A7a-Teatro>. Acesso em: 07 Out. 2021.

não sendo igual para todos. Desse modo, o *Ma* foi aos poucos penetrando na sensibilidade criativa de Emilie Sugai, percebendo a relação entre corpo e espaço enquanto dançava, bem como o diálogo entre tempo, sonoridades e objetos cênicos.

Sugai recebe uma cena de Takao Kusuno, com a qual aponta um caminho para ela em *O Olho do Tamanduá*. É um corpo que possuía uma proximidade com a terra, que por meio do esforço ultrapassaria os limites corpóreos: “Essa é a minha técnica. Foi a minha técnica. Agora eu não sei qual é. Mas, foi durante muito tempo.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021). Emilie conduziu-se por essa técnica em muito de seus espetáculos.

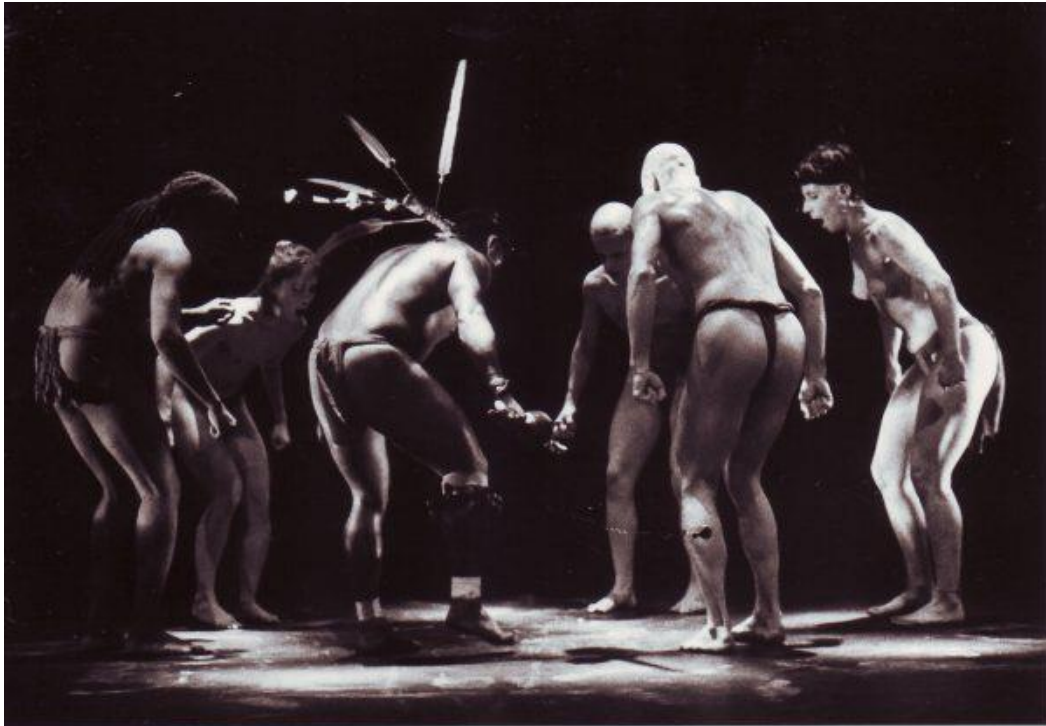
Imagem 17 – Takao Kusuno e o elenco de *O Olho do Tamanduá* (2000)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Hideki Matsuka.

No sofá dos fundos, da esquerda para a direita, estão José Maria Carvalho, Emilie Sugai, Marco Xavier e Patricia Noronha. No canto a esquerda estão Takao Kusuno, Dorothy Lenner e Siridiwé Xavante.

Imagem 18 – Elenco completo de *O Olho do Tamanduá* (1995)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Yuji Kusuno.

Em 1997, Felícia Ogawa, esposa de Takao Kusuno, falece de forma repentina. Apesar da grande tristeza instaurada pela sua morte, em virtude de terem sido um casal que realizavam a maior parte dos afazeres juntos, Takao ainda dá continuidade na criação de outros trabalhos como *Tourada* (1997), *A Flor da Vida, Imagens e Fragmentos* (1998) e *Yukon – Bodas da Ilusão*.

Imagem 19 – Emilie Sugai em *A Flor da Vida* (1998)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Akinori Kagisako.

Imagem 20 – Takao Kusuno, Emilie Sugai e José Maria Carvalho após o ensaio de *A Flor da Vida* (1998)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Hideki Matsuka.

Yukon – Bodas da Ilusão foi uma obra concebida por Takao à Felícia já falecida. Uma espécie de casamento realizado por meio dos corpos de Emilie Sugai (representando Felícia Ogawa) e Marilda Alface (como Takao Kusuno). Ao que tudo indica, Kusuno havia explicado que *Yukon* era um casamento entre fantasmas e “Um sentimento que ele tinha com ela.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021) – um sentimento de Takao para com Felícia –, isso porque estavam planejando se casar. O espetáculo tinha o vermelho e o dourado como cores predominantes, os figurinos feitos pelas próprias dançarinas. Contudo, infelizmente, a performance foi apresentada uma única vez e o registro existente contém poucos minutos.

A máscara, o kimono e a sombrinha tradicional japonesa (que aparecem em *A Flor da Vida* e *Yukon – Bodas da Ilusão*, foram objetos cênicos e figurinos propostos por Takao Kusuno. Talvez, tenha sido uma das formas de instigar Emilie Sugai a (re)visitar suas raízes e elaborar sua própria linguagem. Como efeito, esses elementos irão ecoar nos trabalhos futuros de Emilie. Entretanto, Sugai conta que após a morte de Felícia, teve a impressão de Takao ter ficado “mais japonês [...] mais oriental.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

A última composição de Takao Kusuno, *Quimera – O Anjo Vai Voando*, além de ter um trabalho corporal, tinha os sentimentos e as emoções como um dado a mais: “Era muito forte nesse sentido. Eu não sei se era porque o Takao estava ficando muito doente, e assim parecia que ele também iria deixar a gente, então tinha uma urgência.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021). O espetáculo tratava do limite da vida ou da relação entre vida e morte, das situações fronteiriças e extremas de transformação, das presenças e ausências, da recuperação e extinção⁷⁷. Dessa forma, foi trazida para a criação a ideia do

⁷⁷ Conforme Sebastião Milaré (s.d, n.p): “*Quimera o anjo vai voando* é o resultado das trajetórias percorridas entre as quimeras de Takao e a utopia do Tamanduá. O porto de chegada é também o de partida: o butoh. Que surge impregnado da experiência brasileira de Takao, colorido pelas contradições da cultura brasileira, embora se referindo ao Homem e ao necessário recolhimento humano em face da Morte. Um hospital. Doentes terminais e seus sonhos irrealizados, suas quimeras. Este é o universo evocado. Almas estagiando no limbo, movidas pelos sonhos que poderiam ter sido suas realidades terrenas e que se materializam na fronteira indefinida entre vida e morte. [...] A obra de arte não se fecha em interpretações definitivas. *Quimera o anjo vai voando* pode ser lida e interpretada por diferentes ângulos, pode ser uma reflexão sobre a Morte como pode ser metáfora de situações contemporâneas. Mas será, em qualquer caso, a expressão da utopia de artistas que fazem do corpo instrumento para investigar a alma. E o fazem não por vaidade ou por amor à forma, mas para sentir o pulsar da vida nas pulsações do caos contemporâneo.”. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-quimera-de-takao-e-a-utopia-do-tamandua/>>. Acesso em: 25/07/2022.

Eterno Retorno, “um conceito que Takao usava muito nos trabalhos e era essa transformação: Nascimento, Vida, Morte, Transformação. Nesse ciclo.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021).

Como consequência da direção de Takao Kusuno ao longo dos anos, Emilie Sugai foi notando várias transformações corporais. Em *O Olho do Tamanduá*, seu corpo era mais forte pois exigia muita resistência para suportar os limites físico-corpóreos. Em *Quimera*, o corpo foi se modificando por seu foco estar mais no plano emocional, a presença da relação vida-morte.

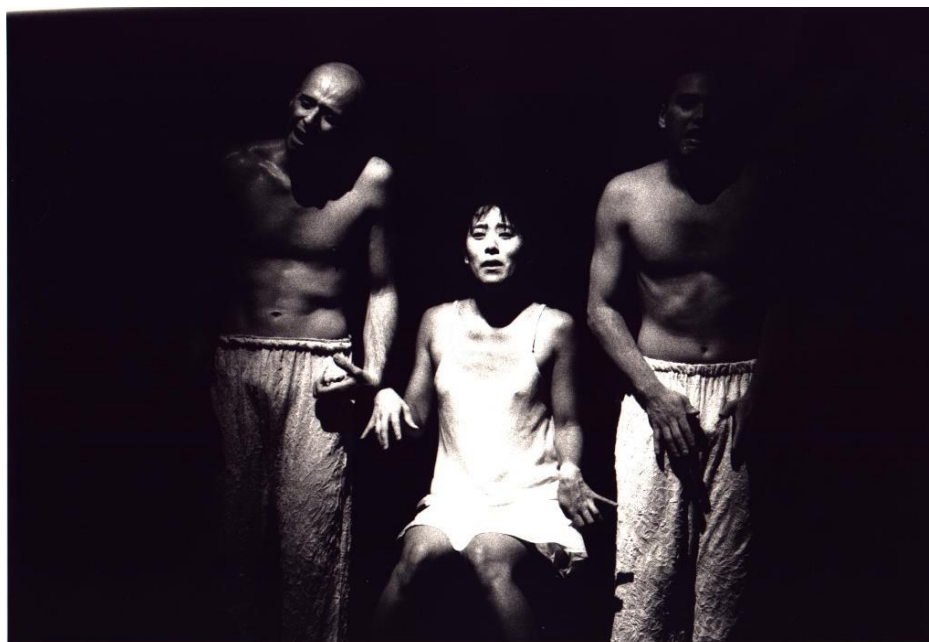
A ideia dos espetáculos era coletiva, mas Takao Kusuno preocupava-se em “potencializar aquilo que cada um tinha. Não tornar corpos padronizados, iguais. Mas, o que cada um tinha de melhor. Então, durante esses improvisos ele ia dando toques muito sutis, mas que era muito efetivo, porque à medida que você improvisava, você ia adquirindo uma sabedoria” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021).

Imagem 21 – Emilie Sugai em *Quimera* (2000)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Yuji Kusuno. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 22 – Ricardo Iazzetta, Emilie Sugai e Sergio Pupo em *Quimera* (2000)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Yuji Kusuno.

Esse esforço por uma expressividade particular também dialogava com a noção do físico-corpóreo em transformação – ou metamorfose – e sua relação com insetos, animais, objetos, entre outros:

Pensamos que quando o dançarino se propõe a transformar-se em outro ser que não seja o humano ele pode vislumbrar a superação das partes dessa limitação. Nesse caso, o ato de transformação para o dançarino não deve ser resultado de técnicas de interpretação, mas de seu esforço de transformar-se no outro escolhido por sua imaginação. É justamente esse esforço que o torna possível a metamorfose do corpo. [...] Trata-se da ação de recriar a existência de si mesmo, fora do próprio corpo, que conseqüentemente poderá ampliar a idéia de si mesmo. [...] O ser humano, os seres vivos em geral, as matérias inorgânicas e orgânicas, os fenômenos sociais e os fenômenos do universo podem tornar-se o objeto-alvo.⁷⁸ (OGAWA; KUSUNO, 2006, n.p.).

Sugai explicou que toda essa noção do físico-corpóreo em transformação estaria interligada com o *Ma*. Nada estaria apartado. O *Ma* era trazido para a improvisação ao mesmo tempo em que se possuía um objeto-alvo, e durante o experimento – a improvisação – que se verificaria as maneiras de trazer tudo isso para o corpo. Contudo, não é uma simples imitação. Seria mais “uma sincronia [...] em captar essa forma no seu corpo.” (Emilie Sugai, entrevista,

⁷⁸ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

13/12/2021), pois, é nessa sincronia com tudo o que é “outro” que estaria a presença do *Ma*.

Conforme o relato de Emilie Sugai, seria essencial essa atenção em tudo “aquilo que não é o *mesmo*, e sim, um *estado outro*” (GREINER, 2017b, p. 12, itálico do autor), em virtude da tendência ao ensimesmamento na improvisação. Com o *Ma*, “quando entra esse elemento você muda, tem outra percepção, e talvez você trabalhe de forma mais intuitiva como um exercício criativo” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021). No trabalho espacial com os objetos cênicos, adereços e figurinos há também um diálogo com o *Ma*, assim como o trabalho temporal com o *Ma* para transformar a “atmosfera com o seu próprio corpo.” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021).

Outro ensinamento de Takao que Emilie manteve foi sobre a questão do *shugyō*⁷⁹: “o corpo do *butô*, do dançarino *butô*, teria que ser aplicado uma severidade [...] eram coisas que ele falou e que eu acabei marcando isso. [...] Essa foi uma delas que eu acabei tomando como uma das minhas, porque era como eu trabalhava também, eu me identificava com isso.” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021). Seria uma espécie de ação rigorosa imposta ao corpo e necessária para o crescimento do dançarino *butô*. Essa severidade se esbarraria no limite corporal, mas em um dado momento ela pode ser ultrapassada. Essa ação rigorosa, que Sugai chama de dificuldade, também contribui para a criação da linguagem corporal, em razão disso que em “muitos trabalhos que eu fazia, eu criava as minhas próprias dificuldades. [...] São limitações que estão a seu favor.” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021).

Emilie Sugai, também, leva consigo até hoje, a partir das orientações de Takao Kusuno, o exercício de criar “o seu poema [...] esses haikais dançados.” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021), que com poucos elementos se expressa muito, para não fazer algo só por fazer, sem ter algo mais interno. Takao ainda incentivava a escrita de poesias com o intuito de buscar imagens, traçar

⁷⁹ De acordo com o texto *Homenagem a Takao Kusuno*, presente no site oficial de Emilie Sugai, *shugyō* significa severidade. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/homenagem-a-takao-kusuno/>>. Acesso em: 09 Mar. 2022. Mas, Greiner (2018, p. 301, itálico do autor, tradução nossa) também comenta que “Existe uma prática budista chamada *shugyō* (cultivo pessoal) em japonês. Isso significa um projeto prático ou treinamento do espírito por meio do corpo [...] *Butoh* não tem nada a ver com a prática budista, mas a aliança entre mente e corpo é uma questão importante.”. Do original: “There is a Buddhist practice called *shugyō* (personal cultivation) in Japanese. This means a practical project or training of the spirit by means of the body [...] *Butoh* has nothing to do with Buddhist practice, but the alliance between mind and body is an important issue.”.

situações, alimentando-se dessas ideias para criar a própria poética e linguagem expressiva.

Já entre suas anotações, Emilie verificou que, no trabalho corporal, Takao abordou sobre o *shintai* e o *nikutai*, a racionalidade e a aleatoriedade na improvisação. Quanto ao *shintai*, era necessário ter consciência dele e, com a emoção, nasceria o *nikutai*, isto é, ““o *shintai* é um corpo construído à base da consciência” [...] E o *nikutai* é um corpo construído a base das emoções.” (Emilie Sugai, entrevista, 27/08/2021). Na improvisação, o *nikutai* seria o processo de se movimentar aleatoriamente, no qual se capta algo, conscientiza-se, e assim surge o *shintai*.⁸⁰

Emilie Sugai teve alguns outros experimentos orientados por Kusuno como os que surgiram sob o recurso da Bolsa Vitae de Artes⁸¹ e o *Lugar no Silêncio* (1999) apresentado no evento Leituras do Corpo Japonês. Logo após o falecimento⁸² de Takao Kusuno, Sugai dá continuidade e apresenta outros experimentos: *Estações do Corpo* (2001); *Estação Memória: fragmentos coreográficos* (2001); *Outras memórias* (2002); *Nas redondezas do ser* (2002). Esses trabalhos foram apenas o início de sua carreira pós-Takao.

Quando lhe perguntei o que mais a fascinou na dança butô, ao invés de se referir ao butô, Emilie refere-se a Takao Kusuno e Denilto Gomes. Isso revela que o butô é, para Emilie Sugai, o que ela vivenciou com essas duas pessoas. A fascinação está no fato de ter intuído e percebido que poderia descobrir “um universo que está no meu corpo e que ele é infinito de possibilidades. E que isso eu poderia trabalhar com os dois, com o Denilto e com o Takao.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

⁸⁰ A título de curiosidade, Christine Greiner (2015a, p. 58, itálico do autor) cita que “Uno sugere que *nikutai*, especialmente da maneira como propôs o dançarino Hijikata Tatsumi (que usou o termo no título de uma de suas coreografias), teria a ver com o corpo constituído de sangue, ossos e carne, misturado aos humores e excrementos. *Nikutai*, nesse contexto do butô, emerge da dor, do sofrimento e do prazer e se manifesta como aquilo que está em processo e que não pode nunca ser definido como uma coisa pronta. O corpo está sempre sujeito à deterioração, à transitoriedade e à metamorfose. Não é fixável em categorias ou figuras definidas. De acordo com Uno, *shintai*, por sua vez, seria o *corps* em francês, ou seja, a maneira como o corpo é reconhecido na sociedade, uma espécie de corpo sistêmico.”

⁸¹ A Bolsa Vitae de Artes surgiu no ano de 1987 e sua última edição em 2003. O programa conferia bolsas para projetos ou pesquisas de criação. Os projetos relacionados a letras (literatura), música e artes cênicas (teatro e dança) eram apoiados nos anos pares. Artes visuais (fotografia, vídeo e cinema, etc.) eram apoiados nos anos ímpares. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-bolsa-vitae-de-artes-chega-ao-fim,20030612p3305>>. Acesso em: 12 Fev. 2022.

⁸² Takao Kusuno faleceu no dia 12 de março de 2001.

Especialmente com Takao, Emilie lembra-se que

era como se eu tivesse aberto uma porta dessa expressão corporal artística e dessa potência. Uma capacidade que eu fui adquirindo e descobrindo durante esse percurso com ele, que foi ficando intenso. Na verdade, começou intenso, mas também, foi se aprofundando (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021).

A partir disso, Emilie Sugai compartilhou ser difícil definir o que seria dança *butô* de maneira generalizada e em poucas palavras. Então, pode ser colocado aqui que o *butô*, na perspectiva dessa artista, seriam as marcas deixadas, especialmente, por Takao Kusuno. Marcas que orientam e mobilizam pesquisas e criações, como uma espécie de amadurecimento contínuo.

Greiner pontua que, na visão de Takao Kusuno, “uma das formas de lidar com o *butô* seria usá-lo como um operador para conhecer o corpo e a sua própria história.” (GREINER, 2017a, p. 120). De fato, embora Kusuno tivesse uma visão estética particular e uma forma própria de conduzir o trabalho corporal, optava, primordialmente, em orientar os bailarinos a buscarem um caminho singular, uma expressividade individual. Podemos perceber que Emilie Sugai, a partir da relação e do trabalho com Takao Kusuno, pôde acionar uma ação transdutora na construção de sua expressividade, o que nos permite aproximar com a concepção de processualidade na constituição do indivíduo desenvolvida por Gilbert Simondon (2020).

Simondon, com sua teoria da individuação⁸³, compreende a formação do indivíduo como um processo de interação que abrange tanto o indivíduo quanto o meio em que se encontra. Portanto, a perspectiva filosófica de Simondon não está relacionada com uma ilustração passiva do mundo ou com um entendimento substancialista do ser individual – em sua própria unidade e estabelecido sobre si mesmo. Por isso, “Para pensar a individuação, é necessário considerar o ser não como substância, ou matéria, ou forma, mas

⁸³ A individuação é considerada como coisa a ser explicada, porque, caso contrário, se admitiria uma individuação com uma sucessão temporal: com o princípio de individuação, seguida da operação de individuação, e, finalmente, o indivíduo constituído. Seria, portanto, mais uma descrição da operação em que o indivíduo vem a ser, ou seja, “conhecer o indivíduo pela individuação muito mais do que a individuação a partir do indivíduo.” (SIMONDON, 2020, p. 16). Cabral explica que “A subversão que Simondon promove ao investigar a gênese do indivíduo consiste em recusar o indivíduo já constituído como ponto de partida para a explicação dessa gênese. Trata-se, antes, de conceber a geração do indivíduo a partir do processo de individuação que o constitui.” (CABRAL, 2016, p. 13).

como sistema tenso, supersaturado, acima do nível da unidade, que não consiste unicamente em si mesmo” (SIMONDON, 2020, p. 17).

O que Simondon propõe é que não se deve compreender o indivíduo como princípio, mas “como uma realidade relativa”, que concebe o indivíduo como possuidor de uma essência entendida como uma fase do ser e que, previamente, existe somente como uma “realidade pré-individual” (SIMONDON, 2020, p. 16). O indivíduo seria aquilo que se mostra como uma fase deste pré-individual e que “resulta de um estado do ser no qual ele não existia nem como indivíduo, nem como princípio de individuação.” (SIMONDON, 2020, p. 16).

Já as fases, seriam resoluções ou estruturas provisórias e inacabadas, em virtude da individuação ser abundante em potenciais e conter contínuas incompatibilidades. Como há forças formando o ser pré-individual⁸⁴, constitui-se como um processo de individuação que se evidencia como sistema: “o par indivíduo-meio”⁸⁵ (SIMONDON, 2020, p. 16). A revelação do meio é importante devido ao princípio da individuação não ser uma realidade eremítica, situada em si mesma, precedendo ao indivíduo como uma latência já individualizada.

Outra noção importante utilizada para se pensar adequadamente a respeito da individuação seria o “equilíbrio metaestável” (SIMONDON, 2020, p. 18). Para a construção do conceito de metaestabilidade, fundamenta-se na ideia de energia potencial dos sistemas existente na Física. Por exemplo:

um corpo aquecido de maneira homogênea – não possuindo, portanto, nenhuma energia potencial térmica, se ele sozinho tem de constituir um sistema – pode servir para que apareça uma energia potencial se for colocado em presença de um outro corpo de temperatura diferente. (SIMONDON, 2020, p. 85-86).

A capacidade de uma energia ser potencial está relacionada com a presença de uma relação de heterogeneidade, de assimetria quanto ao outro suporte energético. Ou melhor, dois corpos com temperaturas distintas, transformam-se ao entrarem em contato. Basicamente,

⁸⁴ Simondon, portanto, “dá ao pré-individual o estatuto de possibilidade real, e não simplesmente lógica, de gênese dos indivíduos, descrevendo-o como [...] suscetível de desfasar-se, ou seja, de engendrar a partir de suas próprias tensões um par de realidades complementares que são o indivíduo e seu meio” (MARGAIRAZ, 2013 apud CABRAL, 2016, p. 25).

⁸⁵ “O meio, aliás, pode não ser simples, homogêneo e uniforme, mas originalmente atravessado por uma tensão entre duas ordens extremas de grandeza que o indivíduo medeia quando vem a ser.” (SIMONDON, 2020, p. 16).

o estado metaestável seria justamente aquele que admitiria a energia potencial de um sistema e o aumento de entropia. Assim, o processo de individuação seria considerado um sistema metaestável, e o indivíduo, mais do que uma unidade ou identidade, poderia ser considerado o fruto de uma ação que ele nomeia como transdução. (GREINER, 2017b, p. 13).

A individuação em progresso seria fruto da ação transdutora⁸⁶. Simondon dá o exemplo do cristal como a imagem mais simples da transdução, em que a constituição de cada camada molecular serve de suporte para a camada que está se construindo. A transdução no domínio físico é mais simples, efetiva-se como uma composição repetida e gradual. Mas a transdução no domínio mais complexo, o biológico, avança de maneira inconstante e em um domínio heterogêneo. Nesse sentido, a individuação biológica, é uma operação intrínseca ao ser que é capaz de se estruturar, mas que está em constante estado de contradição, não sendo possível compreendê-lo enquanto identidade ou unidade do ponto de vista tradicional⁸⁷.

Nesse sentido, Emilie Sugai apresentou-se sempre em equilíbrio metaestável na relação com o meio – mais estreitamente com Takao Kusuno – que se apresentava sempre heterogêneo. Isso foi possível, primeiro, por Emilie ter estado sempre aberta às propostas e aos desafios estabelecidos por Takao e, segundo, por conta da própria maneira como o diretor conduzia o trabalho corporal. Ainda que as primeiras experiências tenham sido com o jazz-moderno e o balé clássico, por exemplo, foram justamente essas referências que fizeram com que cultivasse uma atitude em não ser condescendente aos dispositivos de poder e estivesse acessível a tudo o que era díspar. Essa postura para lidar com a alteridade foi e continua sendo essencial, porque mesmo existindo uma aptidão orgânica⁸⁸ para tudo aquilo que é “outro”, podem haver relações de poder que

⁸⁶ Simondon conceitua transdução como: “uma operação – física, biológica, mental, social – pela qual uma atividade se propaga de próximo em próximo no interior de um domínio. A transdução funda essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de lugar em lugar: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição para a região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente, ao mesmo tempo que essa operação estruturante.” (SIMONDON, 2020, p. 29).

⁸⁷ Em vista disso, “o ser é mais que uma unidade e muito mais que uma identidade. Por isso, a não identidade do ser não é apenas uma passagem para outra identidade que nega ou se contrapõe à primeira, mas uma incompletude insistente que está sempre em movimento.” (GREINER, 2015b, p. 170).

⁸⁸ Sem a pretensão de acessar as ciências cognitivas para explicar os processos de criação, mas para esclarecer melhor essa proposta e realizar um diálogo com Gilbert Simondon, Christine Greiner (2017a, p. 124, itálico do autor) buscou “algumas pesquisas que analisam certas

atravancam o fluxo dos processos de criação artística (GREINER, 2017b, 2019).

Uma dinâmica do uso do corpo com o qual

Haveria, por vezes, uma continuidade e uma zona de indistinção entre o corpo de quem tem poder e daquele que não tem. Esta conexão nada produz. O uso do outro não se configura como uma percepção da diferença que habilita uma mudança. Se as individualidades são fásicas e contam com uma pré-individualidade de devires, neste caso, a relação de poder usa a vida do outro como utensílio da sua própria vida. (GREINER, 2017b, p. 17).

Diferente disso, o modo como Takao Kusuno dirigia o trabalho corporal, tornava os bailarinos sensíveis a tudo o que era “outro” e propensos a transformações de estados corporais. Tais aspectos são observáveis na noção do físico-corpóreo em transformação, na qual as matérias orgânicas e inorgânicas, ou qualquer outro fenômeno, podem se converter em um objeto-alvo do dançarino e transformar-se “no outro escolhido por sua imaginação. É justamente esse esforço que o torna possível a metamorfose do corpo” (OGAWA; KUSUNO, 2006). Outros dois motores que favoreceriam os metamorfismos corporais seria a ideia do Eterno Retorno – o ciclo de nascimento, vida, morte e transformação – e a prática do *shugyô* em virtude de serem estratégias que inspiram e motivam o dançarino a superar as limitações físicas e perceber a mutabilidade da própria existência.

Assim, apesar de todas as experiências com Takao Kusuno – que em síntese seriam a noção do físico-corpóreo em transformação, a ideia do Eterno Retorno, a prática do *shugyô*, o *Ma*, o exercício de criação de haikais dançados, o uso de certos adereços e figurinos, a busca da própria linguagem – tenham

habilidades cognitivas como a consciência, a memória, a percepção e o modo como o organismo lida com a diversidade. Toda vez que o organismo sofre algum tipo de perturbação, sente uma sensação visceral desagradável. Como se trata de uma sensação corporal, o neurologista Antônio Damásio atribui a este fenômeno o nome de *estado somático*. Além disso, ele observou que todo estado corporal ‘marca’ uma imagem ou um fluxo de imagens como uma espécie de cartografia que o cérebro faz o tempo todo, mapeando aquilo que acontece no corpo. Assim, Damásio, chegou ao termo *marcador somático*, cuja função seria chamar a atenção para o resultado negativo de uma ação, como uma espécie de alarme automático que anuncia um perigo para o organismo. Quando isto acontece, o corpo pode rejeitar imediatamente a situação desconfortável ou optar por outras alternativas. É importante notar que estes processos nem sempre acontecem conscientemente, por isso, algumas vezes esses marcadores somáticos não são suficientes para uma tomada de decisão, que pode exigir um raciocínio que ajude a chegar a uma decisão final. Mesmo nestas situações, os marcadores estão sempre presentes como uma ação primordial do corpo, que marca uma diferença, detecta a perturbação e abre caminhos.”. Logo, há “uma disponibilização orgânica para tudo aquilo que não é o mesmo” (GREINER, 2019, p. 59).

servido como referência primordial e cerne para o que veio a seguir no fazer artístico de Emilie Sugai, ela continuou disponível a outras alteridades e metamorfoses, nunca se mantendo fechada em si mesma. Em outras palavras, seguiu sempre descontínua “naquilo que é outro (mundo, ambiente, pessoas, objetos etc.).” (GREINER, 2017b, p. 13).

Ademais, como na transdução – em que “uma atividade se propaga de próximo em próximo no interior de um domínio.” e que “cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição para a região seguinte” (SIMONDON, 2020, p. 29) –, Sugai, a partir da ação transdutora, manteve-se sempre defasada de si mesma e em estado de equilíbrio metaestável para conservar seus potenciais devires e gerar outros pensamentos-movimentos.

3.2 ALTERIDADE COMO UM DESESTABILIZADOR DE PADRÕES DE PENSAMENTOS-MOVIMENTOS

Após começar a fazer aulas com Denilto Gomes, Emilie não frequenta mais nenhuma outra escola de dança: “Eu acho que essa coisa de academia de aulas não era muito a minha vontade. Tanto que depois [...] eu não fui mais fazer aulas. Fui fazer as minhas, o meu treino, buscar uma coisa muito pessoal.” (Emilie Sugai, entrevista, 20/08/2021). Além da busca pessoal, seu corpo era moldado conforme o trabalho que estava sendo realizado no momento.

Os primeiros anos como artista independente, período que teve início após o falecimento de Takao Kusuno, tinham muito como temática as experiências do corpo e da vida, a busca por um sentido, pelo autoconhecimento e descobertas: “Os primeiros trabalhos têm esse ponto de partida. E ele também é moldado pelas pessoas com as quais eu convivi e trabalhei, [...] Eram escolhas de proximidade, de empatia e também de admiração, de curiosidade.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Quanto aos temas de suas criações, elas nasciam a partir de “centelhas criativas” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021), como uma espécie de sensação, imagem, algo não tão claro, mas que se deseja: “Você fica perseguindo. Engraçado. É muito sutil. Isso sempre vem antes de um projeto” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021). Após definido o tema, procura-se a forma

de trabalhar o corpo. Não há uma metodologia, há apenas orientações, indicações, intuições.

Os dois primeiros espetáculos criados por Emilie Sugai – *Tabi* (2002) e *Totem* (2004) – possuem algumas similaridades. As duas obras partem de culturas distintas da brasileira – mas sem se restringirem a elas e nem realizar algum tipo de decalque – e, ao invés de afirmar alguma identidade cultural, Sugai confronta a noção de cultura e identidade como sendo congeladas ou dadas *a priori*.

Tabi teve como ponto de partida as pesquisas desenvolvidas no projeto chamado *Metamorfoses do Real*, com apoio da Bolsa Vitae de Artes e orientação de Takao Kusuno. Assim, *Tabi* possuiu uma trajetória longa de pesquisa e criação de três anos, com início no projeto *Metamorfoses do Real* em 1999 e com estreia em 2002 no evento *Dança em Pauta* promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. *Tabi* ainda teve a participação de muitas pessoas com as quais Emilie conviveu na Cia. Tamanduá de Dança Teatro⁸⁹: Hideki Matsuka na concepção cênica, Dorothy Lerner convidada a contracenar junto com Emilie Sugai, e Patricia Noronha como colaboradora.

Em sua pesquisa corporal, explora a expressividade das mãos e, principalmente, dos pés, uma vez que *Tabi* – palavra japonesa que significa viagem, mas no sentido de jornada – trabalhou com travessias e caminhadas (ou *suriashi*)⁹⁰. Essas caminhadas fazem alusão ao deslocamento do imigrante japonês, mas foram trazidas da época em que eram realizadas, primeiro, com Denilto e, depois, com Takao na criação do espetáculo *O Olho do Tamanduá*: “Não tinha uma forma definida. A gente ficava muito tempo caminhando. Tinha

⁸⁹ Com o passar do tempo, Emilie vai se distanciando das pessoas com as quais contracenou e conviveu na Cia. Tamanduá de Dança Teatro e acaba se encontrando com a artista e dançarina italiana Cristina Salmistraro, assim como junta-se em um projeto chamado *Cinco Danças*, em que cada um dos cinco artistas – Cristina Salmistraro, Eliana de Santana, Emilie Sugai, Marcos Sobrinho e Wellington Duarte – apresentavam um solo. Para Emilie, participar desse projeto foi um momento de luto: “Porque eu tinha essa perda do diretor. Foi bastante impactante no sentido emocional. Eu fiquei muito tempo com o Takao, nos meus pensamentos, em tudo que eu vinha fazendo. Ele era impregnado das orientações do Takao, das coisas que eu vivi com ele, com Denilto, porque foram momentos de muita entrega do corpo, da minha vida com eles.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

⁹⁰ Conforme Emilie Sugai relata, ela não se recorda de Takao Kusuno chamar as caminhadas de *suriashi*. Seria, então, um jeito específico de deslizar os pés, quem sabe inspirado na tradição do teatro nô, porém feita de uma maneira própria. Porque não é uma caminhada codificada tal qual a do teatro nô. Lembrando que nas artes marciais também há formas específicas de deslizar os pés chamadas *suriashi*.

uma proposta de você levar o seu quadril mais próximo do chão [...] E os joelhos teriam que estar dobrados” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021).

Além disso, essa jornada representa uma busca por sua ancestralidade, das memórias do “corpo japonês/brasileiro”⁹¹ (SUGAI, s.d., n.p.), e também na busca por algo novo. É uma viagem tanto para o passado quanto para o futuro, para as memórias dos antepassados e para visualizar o que ainda está por vir.

Imagem 23 – Emilie Sugai em *Tabi* (2008)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Inês Correa. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

⁹¹ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/tab/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

Imagem 24 – Dorothy Lenner e Emilie Sugai em *Tabi* (2002)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas.

O espetáculo *Tabi* contou com uma investigação que buscou o autoconhecimento e novas experiências. Coincidentemente, após esse espetáculo, Emilie Sugai começa a realizar uma série de viagens internacionais⁹², entrando em contato com outras culturas e pessoas, obtendo novas vivências.

Uma das viagens mais significativas, por ter sido a primeira a realizar sozinha, foi para o Senegal, no espaço Sobo-Bade em Toubab Dialao. Em 2003, Emilie recebeu o aceite do Programa de Bolsa para Artistas UNESCO-Aschberg

⁹² Além de Senegal, também viajou para Kyoto (Japão), na Bienal Internacional de Artes de Kyoto (2003) onde apresentou *Quimera – O Anjo Vai Voando* com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro. Em 2004, apresentou *Tabi* no 10º Festival Internacional de Artes de Anseong Juksan na Coréia do Sul. Estreou *Foi Carmen* (2005) no centenário de aniversário de Kazuo Ohno, em Yokohama (Japão). Emilie também se juntou temporariamente à Cia. Pappa Tarahumara e participou do espetáculo *Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude* (2005), com direção de Hiroshi Koike, permanecendo no Japão durante três meses. Por fim, em uma das exposições da performance *A Leveza da Flor*, Sugai apresentou-se no Museu de Tendo, em Yamagata (Japão), no ano de 2010.

para ministrar workshops aos dançarinos e percussionistas senegaleses⁹³.

Emilie Sugai compartilha que:

Quando recebi por e-mail uma mensagem do diretor Gerard do espaço Sobo-Bade em Toubab Dialao, Senegal, dizendo as boas novas, demorei uma semana em respondê-la. Tal era a paralisia que me encontrava pela novidade. Seria a primeira vez que conduziria um grupo de dançarinos e percussionistas tradicionais senegaleses num ateliê de dança com o agravante de outra língua e cultura até então desconhecida por mim.⁹⁴ (SUGAI, 2016, n.p.).

Foram três meses de estada, sendo o primeiro mês um momento de choque: “Era muito estranho. Não sei o que estava acontecendo comigo. Eu andava, mas não sentia meu pé. Foi uma sensação muito estranha. [...] Um estado que mudou para mim. [...] estado mental que mexe com o seu corpo.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Emilie compartilhou seus saberes nas aulas aos senegaleses, como as caminhadas lentas, por exemplo. Os senegaleses chegavam a entrar na proposta, mas gostavam mesmo é do que estavam mais habituados a dançar. Conforme o seu relato:

No contexto da dança a troca foi bastante rica e interessante. A linguagem que desenvolvo na dança vem da prática de improvisações com um olhar que tem forte influência de conceitos advindos da dança japonesa. Este trabalho tinha um forte contraste com a dança tradicional africana. Os corpos vigorosos dos dançarinos africano-senegaleses, sua dança ritmada de pernas ágeis que acompanha os ritmos dos tambores, as ondulações da coluna, e a noção de beleza de sua dança que se torna rápida e intensa e vai-se entrando em uma euforia e transe, contrapunha-se aos treinos propostos que introduzi durante minhas aulas: as atividades privilegiavam um corpo articulado, cheio de gestualidade e sutilezas, concentração, disciplina e intensidade no não-movimento.⁹⁵ (SUGAI, 2016, n.p.).

Sugai também propõe o trabalho com as máscaras desde a sua confecção: “Foi como eu confeccionei as minhas máscaras. Eu tinha um molde do meu rosto e eu já tinha feito isso na época do Takao. [...] Então, eu fui levar isso, ao mesmo tempo estudar um pouco a questão do significado da máscara na cultura Africana.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

⁹³ Foi um grupo composto por doze integrantes entre músicos e dançarinos. Ou seja, foram: “3 percussionistas senegaleses, 4 dançarinos senegaleses, 3 dançarinas senegalesas, 1 atriz polonesa e 1 dançarina belga, na faixa entre 15 a 38 anos” (SUGAI, 2003, n.p.). Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/intercambio-cultural-no-senegal/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

⁹⁴ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/relato-de-uma-viagem/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

⁹⁵ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/relato-de-uma-viagem/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

Os três meses de trabalho e trocas culturais resultou em um espetáculo chamado *DOXÂNDÉM sur la voie...* (2003), que contou com duas apresentações no Teatro Sobo-Bade em Toubab Dialao e uma apresentação no Centro Cultural Blaise Senghor em Dakar.

Assim, as experiências vividas no Senegal tiveram a urgência de serem expressas e transformadas em um novo espetáculo: *Totem*. O que mobilizou a pesquisa de *Totem*, foram as experiências vivenciadas na viagem ao Senegal e, além disso, desdobra-se em uma “tradução corporal e cênica destas intersecções culturais, brasileira, japonesa e as experiências vividas nesta viagem, uma reflexão poética no universo da dança, que confronta valores culturais ‘outros’, no intuito de aproximar mundos diferentes.”⁹⁶ (SUGAI, s.d., n.p.).

Emilie Sugai contracena com Marcos Xavier e Eliana de Santana, intérpretes-criadores afrodescendentes, talvez é nesse sentido que “eles têm a ver com a inspiração do *Totem*.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021), para ter a presença de outros corpos e outros significados em cena.

Quanto aos elementos cênicos, as três portas pivotantes posicionados ao fundo do palco – uma área multifacetada que serviu de coxia, tela para projeção de imagens e interação cênica –, bem como “o momento do nascer e pôr do sol, tem a sombra, o trabalho de sombra, e depois o momento da dança, brincadeira com as portas.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021), foi uma ideia de Hideki Matsuka. Já a bacia de alumínio tinha um significado duplo: uma de sua infância, pois tomava banhos nessa bacia, e a outra o uso da bacia no Senegal utilizada para colocar os alimentos e lavar roupas.

⁹⁶ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/totem/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

Imagem 25 – Emilie Sugai em *Totem* (2004)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 26 – Elenco do espetáculo *Totem* (2004)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Na segunda foto estão Emilie Sugai juntamente com Marco Xavier e Eliana de Santana.

Esse exercício de resgate da cultura ancestral – a cultura japonesa – e do contato com uma cultura até então desconhecida – a cultura senegalesa – fez com que construísse dois espetáculos que refletiram a respeito dos aspectos culturais e identitários. Ou melhor, Japão, Senegal e suas manifestações culturais singulares, transformaram-se “em operadores de fabulação, ao invés de modelos prontos previamente definidos.” (GREINER, 2017a, p. 73).

Na obra *Fabulações do Corpo Japonês e seus Microativismos*, Greiner concluiu que nas experiências em que não compartilhavam o interesse pelo esforço em se adequar a modelos estabelecidos anteriormente, bem como pela reprodução exotizada, a alteridade tinha sido convertida em um estado de criação, “acionando uma pluralidade de fabulações.” (GREINER, 2017a, p. 12).

Christine Greiner elucida que Erin Manning (2016) – inspirada em Gilles Deleuze – tem explorado

o poder da fabulação como o poder do *falso*, argumentando que a fabulação nunca busca interpretar ou explicar algo dado. Por isso, ela se distingue de outros tipos de leitura ou análise que costumam se referir a supostas realidades. Ao contrário disso, as fabulações se tornam cada vez mais vivas, na medida em que se mantêm distantes daquilo que seria considerado a *verdade* ou a *origem* a ser alcançada. (GREINER, 2017a, p. 73, *itálico do autor*).

Essa origem ou verdade estariam relacionadas ao passado, sendo necessário um processo de “escavação”⁹⁷, tendo como premissa a “crença de que a verdade permanecerá para sempre a mesma.”⁹⁸ (MANNING, 2016, p. 218, tradução nossa). Em contraposição a essa ideia, Manning parte da concepção de que as ecologias das experiências são “co-compostas”⁹⁹ (MANNING, 2016, p. 219, tradução nossa) com o viver, em virtude das ações e acontecimentos modificarem o que já aconteceu. Não significa que o passado é ignorado, mas ele é tornado presente e transformado, ao passo que a fabulação vai instaurando possibilidades como “verdades-em-formação”¹⁰⁰ (MANNING, 2016, p. 220, tradução nossa).

Dando continuidade à ideia de Manning, Greiner lembra-nos que os processos imaginativos estabelecem todas as nossas habilidades orgânicas –

⁹⁷ Do original: “excavation”.

⁹⁸ Do original: “belief that the truth will forever stay the same.”.

⁹⁹ Do original: “co-compose”.

¹⁰⁰ Do original: “Truths-in-the-making”.

como a representação, a memória, a percepção, entre outras –, significando que há sempre uma iminência de falsidade que integra esses processos. Não indica que se minta propositadamente, mas que as mediações sîgnicas “constituem toda ação corporal, impedindo que objetos, acontecimentos, sujeitos e imagens apresentem-se tal e qual, ou que sejam definidos por uma essência imutável.” (GREINER, 2017a, p. 74). Logo, a fabulação seria uma função e um estado corporal que é constituído com base nos processos imaginativos mediados pelos ambientes e pelo organismo.

Neste sentido, a função fabuladora, diferente de outras funções e habilidades corpóreas, possui uma propensão em estabelecer desestabilizações nos modelos que se fixaram, possibilitando testar outras formas de ação. Então, a função fabuladora não admite a ficção apenas como uma probabilidade, mas como um ativador de “movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente, gerando outras multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos em um fluxo incessante.” (GREINER, 2017a, p. 74). Por fim, uma consequência política desse tipo de ação é a necessidade de movimentos que nos auxiliem no reconhecimento de que somos promotores de microativismos¹⁰¹ e de diversidade, mesmo “em uma instância primária da vida – a despeito dos biopoderes que nos afetam o tempo todo” (GREINER, 2017a, p. 74).

Emilie Sugai revela que Takao Kusuno dizia frequentemente que ela possuía “sangue japonês”¹⁰² (SUGAI, 2016, n.p.). Como consequência:

Todo meu estudo estava orientado para o Japão antigo de meus avôs, sem falar no que absorvi com Takao em suas criações de dança, representava sempre a mulher japonesa, um corpo contido tanto em expressão como em emoção. Simplesmente eu estava impregnada de orientalismos até o fio de cabelo.¹⁰³ (SUGAI, 2016, n.p.).

Contudo, embora presente, no espetáculo *Tabi*, a cultura japonesa a seu modo tendo como base o que foi vivenciado com Kusuno – desde a presença do kimono até a sua gestualidade sutil em uma temporalidade dilatada –, realiza um contraponto: ao invés de se autodefinir como japonesa ou brasileira, ou

¹⁰¹ O microativismo “não é necessariamente marginal ou vinculado às minorias. O que o diferencia é o fato de ser aquele que age a partir de uma chave menor e que, por sua vez, articula a possibilidade de novas experiências. A relevância de ser menor está, portanto, em não se constituir como algo já estabilizado ou dado *a priori*. Trata-se de uma aptidão para gerar ativações.” (GREINER, 2017a, p. 152, itálico do autor).

¹⁰² Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/relato-de-uma-viagem/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

¹⁰³ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/relato-de-uma-viagem/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

apresentar de modo literal essas duas formas de reconhecimento da própria identidade, fabula um novo modo de organização do pensamento e, à vista disso, uma nova possibilidade de processo de criação e ação.

Trata-se do pensamento-movimento de se despir das camadas construídas no corpo, fruto da sociedade, da educação, da própria vida. Despir-se e desfazer-se, para tornar o corpo mais transparente para estar apto a expressar, comunicar e comover o público: “Porque está nesse espírito da doação, como se você fosse se despindo, desvestindo, dessas camadas para chegar ao público nessa comunicação” (Emilie Sugai, entrevista, 13/12/2021).

Sugai veste-se e despe-se do kimono. Entretanto, quando se veste com uma roupa mais urbana, seu estado corporal e movimentos mudam radicalmente. A espécie de blazer foi vestida de um jeito em que a parte da frente – da abertura com os botões – ficou nas costas, e os sapatos estão inicialmente nas mãos. São realizados gestos mais amplos e angulosos, onde seus pés, já com os seus calçados de salto, fazem alguns sapateios. Que, por fim, culmina na parte final dessa cena em que bate com toda a sua força os dois pés no solo e irrompe um som estrondoso em meio ao silêncio.

Assim, esse corpo que se veste e se desveste do kimono e da roupa urbana, também se apresenta nu. Portanto, aquele indivíduo que tem a possibilidade de vestir-se e desvestir-se, pode despir-se completamente da cultura, mostrar-se desnudado, e mesmo estando temporariamente vulnerável, dispõe-se a enfrentar qualquer mudança.

No espetáculo *Totem*, Emilie Sugai dá continuidade ao estudo corporal a partir do pensamento-movimento fabulado do vestir-se e desvestir-se: “Desvestir o corpo de suas camadas e camadas, o vestir-se de outras culturas que não a sua, capacidades que só a dança e a poesia podem expressar” (SUGAI, 2022b, n.p.).

Nesse contexto, o vestir-se e desvestir-se pode ser visto como um ato de se escancarar à alteridade, à outra cultura, e deixar-se contaminar. Isso ocorreu deveras:

Tudo era tão novo e creio que fazemos isto conosco, nos atiramos ao desconhecido quando não temos mais nada a perder. [...] Então o que seria uma jornada para as memórias do corpo japonês, contido e controlado, passou a ser uma viagem real para o Senegal. Sentia-me como se estivesse sido lançada no meio da África negra para meu

espanto. Mas para o deles também. O que? Uma brasileira japonesa? Como assim? Os ritmos africanos foram contagiando o meu corpo e sua maneira de ser.¹⁰⁴ (SUGAI, 2016, n.p.).

Novamente, Emilie toma todo o cuidado para não realizar uma cópia exotizada da cultura africana em sua dança. Chega ao ponto de não utilizar as máscaras trazidas do Senegal: “No Totem, curiosamente, não consegui utilizar estas verdadeiras máscaras africanas por não me sentir autorizada a fazê-lo. Em Totem, as máscaras são uma do folclore brasileiro e outra que eu mesma produzi” (SUGAI, 2022b, n.p.). Isso não significa que não fez referências à cultura africana.

Estabelece, desse modo, um roteiro coreográfico no qual utiliza os ritos¹⁰⁵ de passagem como seu fio condutor. Há, portanto, uma citação sutil das vivências com Takao Kusuno na criação de *O Olho do Tamanduá*. Tal escolha justifica-se pelos ritos serem

formas ancestrais transformadoras do ser humano e de forma criativa na dança criei os ritos de passagem como uma forma de estruturar o roteiro e a criação da dança, para falar das transformações do ser humano, de como experiências fortes de diferença nos tocam, fazendo repensar e modificar nosso modo de ver a vida. (SUGAI, 2022b, n.p.).

Nesse espetáculo, o vestir-se com a cultura africana para experimentar corporalmente outros pensamentos-movimentos está no uso, primeiramente, de uma espécie de túnica que cobre da cabeça aos pés, onde o rosto fica coberto por uma cortina de miçangas e tornozelos cobertos de guizos; o uso de uma máscara de um animal; e o uso de uma máscara que, com feições humanas, cobre tanto o rosto quanto a parte de trás da cabeça. Isso acabou surgindo no processo criativo porque “No Senegal pesquisei o uso das máscaras africanas e a palavra totem que dá nome ao trabalho, no sentido de um animal ancestral protetor de uma coletividade, o portar ou vestir a máscara como uma entidade ou deus que se manifesta” (SUGAI, 2022b, n.p.). Em vista disso, com a estratégia da máscara, incorpora-se diversos seres e torna-se outro, diferente do que era até então.

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/relato-de-uma-viagem/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

¹⁰⁵ Em sua estadia no Senegal, Emilie Sugai teve a oportunidade de testemunhar algumas das manifestações culturais da região como a comemoração da Tabasky – uma festa religiosa muçulmana –, a dança de Sabar – dança típica senegalesa – e um casamento em uma vila nas proximidades de Toubab Dialao. (SUGAI, 2003). Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/intercambio-cultural-no-senegal/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

Contudo, o vestir-se e o desvestir-se não se apresenta apenas na interação com adereços e figurinos, mas no experimento com outras formas de se mover completamente distintas do que vinha realizando com Takao Kusuno: gestos mais enérgicos, amplos, com saltos e giros. Todavia, não significa que Emilie tenha abandonado o seu trabalho corporal feito até então, em razão do espetáculo também possuir momentos de calma com uma dança mais suave e densa.

Além do mais, identifico que existiu um cuidado em interseccionar as diferentes manifestações e valores culturais por meio de um objeto simples do cotidiano: a bacia de alumínio. A mesma bacia que senegaleses utilizam para lavar roupas e preparar refeições, foi a bacia que Emilie Sugai usou na infância para tomar seus banhos. Portanto, mais do que a simples presença de um objeto do cotidiano, foi um exercício de empatia no qual “a descoberta do outro” viabilizou “a invenção de si em um fluxo contínuo, para sempre inacabado” (GREINER, 2017a, p. 12).

Ainda que os dois espetáculos apresentem a noção de metamorfose de modo atualizado em sua ação transdutora (SIMONDON, 2020) – inspirada nas experiências corporais dos tempos de Takao Kusuno como a ideia do Eterno Retorno com o ciclo do nascimento, vida, morte e transformação, assim como os ritos de passagem na composição de *O Olho do Tamandú* –, Emilie Sugai, a partir da função fabuladora (GREINER, 2017a; MANNING, 2016), não só desestabiliza experiências já vivenciadas, como perturba seus padrões de pensamentos-movimentos.

A artista, portanto, propõe uma nova forma de processo de criação que aposta no corpo e no ambiente como processos, sempre em fluxo. E mesmo que o vestir-se e desvestir-se com uma cultura seja um tanto utópico, nada se apresenta literalmente, pois se trata de dança e poesia.

3.3 ALTERIDADE COMO UM POTENCIALIZADOR DE SINGULARIDADES

Para romper “com a crença generalizada de que o indivíduo é algo que antecede o coletivo e que, ao estar em grupo, precisa desfazer-se de algumas de suas características individuais, como se no coletivo a identidade se diluísse.” (GREINER, 2017b, p. 13-14), Paolo Virno (2013) baseia-se majoritariamente nas

teses e conceitos abordados por Gilbert Simondon e realiza conexões com outros autores como Maurice Merleau-Ponty, Lev Vigotski e Karl Marx, e explora a noção de multidão e a individuação como um processo coletivo.

Virno inicialmente parte da distinção entre povo e multidão, em razão das “formas de vida contemporâneas” testemunharem “a dissolução do conceito de ‘povo’ e da renovada pertinência do conceito de ‘multidão’.” (VIRNO, 2013, p. 97). Logo, o conceito de multidão está centrado na pluralidade: “o ser-muitos – como forma duradoura de existência social e política, contraposta à unidade coesiva do povo. Pois bem, a multidão consiste em uma rede de *indivíduos*; os muitos são numerosas *singularidades*.” (VIRNO, 2013, p. 56, itálico do autor).

Apesar de Virno atribuir ao pré-individual um vínculo mais estreito com o aspecto histórico-cultural e apresenta-lo de três maneiras – pré-individual perceptivo¹⁰⁶, pré-individual linguístico¹⁰⁷ e pré-individual histórico¹⁰⁸ –, oferece outras características conceituais, acessando duas teses de Simondon pertinentes para o discurso a respeito da subjetividade da multidão na contemporaneidade.

A primeira tese alega que “o sujeito é uma individuação sempre parcial e incompleta, consistente bem mais nos traços cambiantes de aspectos pré-individuais e de aspectos efetivamente singulares” (VIRNO, 2013, p. 99). A

¹⁰⁶ O pré-individual perceptivo possui um enraizamento biológico da espécie, como a motricidade, os órgãos sensoriais e o próprio ato perceptivo. Levando em conta que “a visão, a audição, o tato, com seus campos, são anteriores e permanecem estranhos à minha vida pessoal.” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 451 apud VIRNO, 2013, p. 57), o autor afirma que a percepção não é possível de ser descrita na primeira pessoa do singular. Isso porque “O pré-individual incluído nas sensações é dotação biológica genérica, não suscetível de individuação.” (VIRNO, 2013, p. 57), significando que pela base perceptiva ser comum a todos os membros da espécie, não pode ser considerado um indivíduo único e singular daquilo que lhe advém.

¹⁰⁷ No pré-individual linguístico, Virno parte da compreensão de que a língua é compartilhada por uma comunidade, em que “é de todos e de ninguém” (VIRNO, 2013, p. 57), além de ser de natureza intersubjetiva, cujo uso da palavra é público e social. O filósofo italiano considera a língua como um espaço pré-individual, onde o processo de individuação está radicado. Por essa razão, a ontogênese consiste na transição da linguagem como experiência intersubjetiva para uma linguagem como experiência intrapsíquica – ou singularizante. Nas palavras de Vigotski: “o movimento real do processo de desenvolvimento do pensamento da criança não se realiza do individual ao social, mas do social ao individual” (VIGOTSKI, 1985 apud VIRNO, 2013, p. 101). É no campo linguístico compartilhado que o indivíduo constitui sua singularidade individuada.

¹⁰⁸ Já o pré-individual histórico está relacionado com a produção dominante, ou seja, associado “com uma realidade pré-individual extraordinariamente *histórica*.” (VIRNO, 2013, p. 58, itálico do autor). Como no capitalismo demanda qualidades de trabalho universais para o seu bom andamento – como a percepção, a memória, os afetos e a linguagem –, coincide com a “existência genérica” (VIRNO, 2013, p. 101). Visto que o conjunto de forças produtivas é pré-individual, o pensamento teria uma relevância específica nessas forças. Este pensamento é um pensamento objetivo “no qual a verdade não depende do assentimento dos seres singulares.” (VIRNO, 2013, p. 101-102).

segunda tese “afirma que o coletivo, a experiência coletiva, a vida de grupo, não é, como pode acreditar, o âmbito no qual se moderam e diminuem os traços sobressalentes do indivíduo singular, mas ao contrário, é o terreno de uma nova individuação, ainda mais radical.” (VIRNO, 2013, p. 59).

Na primeira tese o indivíduo constitui-se na trama, ou transição, constante de componentes pré-individuais e aspectos individuados. Isto é, “o ‘eu’ individualizado convive com o fundo biológico da espécie – as percepções sensoriais, etc. –, com os caracteres públicos ou inter-psíquicos da língua materna, com a cooperação produtiva e o *general intellect*”¹⁰⁹ (VIRNO, 2013, p. 58, itálico do autor). Essa convivência entre os elementos pré-individuais não é pacífica a todo momento: dá lugar à crises em que os elementos pré-individuais parecem questionar a individuação, por revelar-se sempre precária e reversível.

Na segunda tese, o indivíduo na participação coletiva, longe de abdicar de seus traços característicos, possui o momento de individuar a realidade pré-individual que carrega consigo: “Segundo Simondon, no coletivo busca-se afinar a própria singularidade, ajustá-la segundo diapasão. Só no coletivo, não no indivíduo isolado, a percepção, a língua, as forças produtivas podem se configurar como uma experiência individualizada.” (VIRNO, 2013, p. 59).

Dando continuidade à sua argumentação, Virno elucida o conceito de “indivíduo social”, uma vez que propõe denominar multidão como um conjunto de indivíduos sociais. É um conceito desenvolvido por Marx (1939-1941 apud VIRNO, 2013) que pode ser correlacionado com as teses de Simondon no tocante à trama entre singularidade e realidade pré-individual.

O indivíduo social é paradoxal, por isso os opostos coexistem: “No adjetivo ‘social’ há que reconhecer os traços desta realidade pré-individual que, segundo Simondon, pertence a todos os sujeitos. Como no substantivo ‘indivíduo’, reconhecemos a singularização advinda de cada componente da multidão atual.” (VIRNO, 2013, p. 104). Portanto, o indivíduo social é aquele que revela amplamente a auto formulação ou a própria ontogênese, “onde as

¹⁰⁹ O teórico associa a noção de pensamento ao conceito de intelecto geral (ou *general intellect*), formulado por Marx, como uma forma de saber impessoal acumulado, a ciência ou o saber abstrato, fundamental para a produção. Além disso, o intelecto geral determina o “processo vital da própria sociedade” (MARX, 1857-1858 apud VIRNO, 2013, p. 102), estabelecendo relações de poder e hierarquias. Nesse sentido que a realidade pré-individual é historicamente qualificada.

instâncias do individual e do coletivo apareceriam borradas o tempo todo.” (GREINER, 2017b, p. 14).

Michael Hardt e Antonio Negri (2014) também defendem a noção de multidão¹¹⁰, em contraposição ao entendimento de povo, mas atribuem outros contornos à discussão, articulando uma perspectiva socioeconômica ao conceito. Definem multidão como “um conjunto de *singularidades* – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 139, *itálico dos autores*), ou como “uma multiplicidade irreduzível; as diferenças sociais singulares que constituem a multidão devem sempre ser expressas, não podendo ser aplainadas na uniformidade, na unidade, na identidade ou na indiferença.” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 145).

Isso porque, as antigas identidades esmoreceram-se na vida social pós-moderna. Hardt e Negri pontuam que os motivos disso são: a hegemonia dos contratos a curto prazo e as novas formas de trabalhos que acarretam uma mobilidade obrigatória; a imigração que vem pondo à prova as tradicionais concepções de identidade nacional; as transformações da identidade familiar, entre outros fatores.

Nesse sentido, “a multidão seria um coletivo de singularidades e não uma massa homogênea, marcada por uma identidade preconcebida a partir de parâmetros como nacionalidade, território e sangue.” (GREINER, 2017b, p. 14), porque “a fratura das identidades modernas não impede que as singularidades atuem em comum.” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 146). A chave para a definição de multidão está no fato de não haver uma incongruência ou uma incompatibilidade entre a singularidade e o que é comum, tanto em termos conceituais quanto em termos concretos.

É possível perceber que as formas de conceituar e criar terminologias entre os autores apresentados – Virno (2013), Hardt e Negri (2014) – não são as mesmas. No entanto, “há uma instância de inacabamento que marca a leitura do que se constitui como ‘eu’ a partir dos corpos e dos ambientes. Uma espécie de

¹¹⁰ De acordo com Christine Greiner (2017b, p. 14), Gilles Deleuze “foi o primeiro a instaurar uma rica conexão entre Simondon e Baruch Spinoza, formulando, a partir daí, a noção de singularidade, que inspirou autores como Antonio Negri e Michael Hardt a conceber a diferença entre povo e multidão.”.

precariedade da vida que não tende, necessariamente à finitude, mas, antes de tudo, à coletivização.” (GREINER, 2017b, p. 14).

Trago essa noção de multidão uma vez que, no período pós-Takao, alguns dos temas que inspiraram determinados espetáculos e performances de Emilie Sugai foram sugeridos e/ou conduzidos por outras pessoas, além de não ter se dedicado unicamente às suas obras autorais, participando inclusive de trabalhos sob orientação de outros diretores. Apresento aqui algumas obras que podem exemplificar quando a alteridade, ou o coletivo, se transformou em um potencializador de singularidades.

Em 2004, Emilie foi convidada por Yukio Waguri (1952-2017) a performar¹¹¹ juntamente com ele ao final da exposição de Nobuo Mitsunashi na Galeria Deco. Waguri havia vindo ao Brasil, a primeira vez em 2003, para participar em um evento em homenagem a Takao Kusuno chamado *Vestígios do Butô*. Em 2004 Waguri retorna ao Brasil e chegou a ministrar um workshop tendo como base as notações criadas por Tatsumi Hijikata chamada *butô-fu*. Sugai conta que:

Ele ministrava suas aulas com as suas notações do *butoh* advindas de Hijikata para compor sua coreografia com os estudantes: utilizando-se de imagens, cada uma correspondendo precisamente a um movimento. Extremamente difícil (na medida em que tratava de um workshop com pouco tempo para uma assimilação mais verossímil no corpo), os alunos praticamente executavam movimentos sem, porém, habitá-los.¹¹² (SUGAI, s.d., n.p., itálico do autor).

Voltando à performance com Waguri, Emilie Sugai descreve essa experiência como um tanto inusitada, em virtude de ter sido elaborada no mesmo dia em que foi apresentada:

¹¹¹ Uma reflexão expressa por Emilie Sugai – a partir de uma das leituras da minha dissertação na etapa de finalização – foi que o emprego dos termos ou nomenclaturas como performance, performer, coreografia ou coreógrafa sempre foram alvo de dúvidas. Ela explica que, a seu ver, indicar sua participação como performer ou uma obra como performance seriam maneiras mais atualizadas e apropriadas de designar o que fez ao contrário de coreografia e interpretação. Entretanto, a dançarina de *butô* observa que o termo performer muitas vezes é visto como sendo de menor valor em uma ficha técnica, em consequência da curiosidade sobre quem coreografou – como se uma dança ou o ato de dançar tivesse sempre que ser coreografada –, acarretando na prevalência da figura do diretor apesar da inexistência da relação hierárquica de subordinação no processo de criação. Em função disso, Emilie Sugai oscila entre essas diferentes formas de nomear o que realiza, sendo possível ver essa volubilidade nas maneiras como expõe seu currículo, mas esclarece que a concepção atribuída a coreografia, coreógrafa, performance e performer difere do sentido convencional.

¹¹² Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/>>. Acesso em: 03 Ago. 2022.

Foi no dia [...] Acho que, sei lá, na hora do almoço, a gente sentou para conversar com o tradutor e ele falou “Vai ter essa cena, essa cena, essa cena. A primeira eu faço, a segunda você faz, a terceira eu faço, a quarta...”, era meio intercalado, e no final a gente se encontra. [...] Em uma cena ele me deixou livre (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Segundo o relato de Emilie, não tiveram muito tempo de ensaio. Somente em um momento em que o cenário estava sendo preparado que tiveram um tempo para repassar o que haviam estabelecido. De qualquer modo, a performance foi construída de modo rápido, quase que instantaneamente.

Mas, apesar do curto tempo para a elaboração, isso não anula o histórico e o repertório do artista:

ele tinha um repertório dele. Só que ele elaborou na hora também, porque ele não conhecia o espaço. Foi conhecendo na hora e foi trazendo essas ideias [...] Deu pra você ver que a performance pode acontecer na hora. Mas, é que assim. Não é que é um improviso. Você carrega tudo o que você tem. Não é do zero. Não é do nada. Sempre tem tudo ali. E é interessante isso, também, porque acaba tendo as coisas inesperadas (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Ao som de uma música clássica, a performance tem início com a entrada de Emilie Sugai em um ambiente escuro, trajando um vestido branco, segurando duas velas acesas, caminhando e observando ao seu redor. Em uma mesa que havia no canto, já estava Waguri deitado encolhido sobre ela, e Emilie, então, deposita as velas em cada canto desta mesa. Sai rapidamente de cena, mas Sugai logo retorna com um prato e talheres. Senta-se de costas com a presença do corpo de Waguri na mesa e faz movimentos amplos como quem se alimenta. Ao final, Emilie Sugai estende um guardanapo vermelho sobre o corpo, posiciona a cadeira mais a frente, recolhe seu prato, talheres e guardanapo, e se retira.

Após um solo de Waguri, Emilie entra novamente, dessa vez, com uma máscara balinesa e braços em posições angulares. Yukio Waguri também entra com a máscara, peruca e vestido, e dança juntamente com Sugai realizando movimentos com braços, mãos e dedos, que nos traz uma vaga lembrança da dança típica balinesa.

Emilie Sugai dança sozinha em mais dois momentos: no primeiro, realiza uma expressividade que envolve todo o corpo, mas o que nos causa uma certa estranheza por ser inesperado. É um conjunto de movimentos rápidos com algumas ênfases ao som de uma suave valsa; já no segundo momento, faz sua

entrada com uma caminhada lenta e começa a trabalhar com a expressão do rosto – brincando com as bochechas, boca e olhos – e finaliza a cena puxando um lençol, revelando um grande espelho com uma moldura entalhada.

O espetáculo *Foi Carmen* (2005) teve a concepção e direção de Antunes Filho, além de ter sido uma obra muito importante para a carreira de Emilie Sugai, tanto em termos artísticos quanto de exposição midiática.

Antunes Filho e Takao Kusuno já se conheciam por meio das artes cênicas e Emilie tornou-se “um dos elos entre os diretores ao estabelecer alguns diálogos, entre trocas e convites, visto que Kusuno pouco falava português e sua esposa, que se fazia de intérprete, havia falecido.”¹¹³ (SUGAI, 2022a, n.p.).

O convite para integrar o *Foi Carmen* já veio com um tom de proposta. Como Antunes havia sido convidado a ir ao Japão, em Yokohama – um evento em comemoração ao centenário de aniversário de Kazuo Ohno –, disse o seguinte para Emilie: “Gostaria de fazer uma paráfrase à obra de Kazuo Ohno com a figura da Carmen Miranda”¹¹⁴ (SUGAI, 2022a, n.p.).

Imagem 27 – Elenco de *Foi Carmen* e Kazuo Ohno (2005)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido.

Na parte superior, da esquerda para a direita, estão Paula Arruda, Kazuo Ohno e Emilie Sugai. Na parte inferior, da esquerda para a direita, estão Juliana Galdino e Arieta Corrêa.

¹¹³ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹¹⁴ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

Emilie Sugai suspeitou na época que por talvez Antunes Filho ter visto confluência entre o *butô* e o universo indígena na obra de Takao Kusuno, “tenha desejado unir o *butoh* ao samba.”¹¹⁵ (SUGAI, 2022a, n.p., itálico do autor). Quanto à escolha pela figura de Carmen Miranda (1909-1955), teria se dado porque no mesmo período seria o marco dos cinquenta anos da morte da artista e, assim, Antunes Filho aproveitou a chance para tecer uma relação com o *butô*.

O processo criativo desse espetáculo teve início em 04 de dezembro de 2004, e contou a estreia no dia 16 de março de 2005 na abertura do Festival de Teatro de Curitiba. Foi uma experiência marcante porque Antunes Filho era o oposto de Takao Kusuno, “Ele não deixava a gente completar, e ele começava já a falar um monte de coisa [...] O trabalho dele é outro.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Além disso, aos artistas que compunham o elenco, eram solicitados constantemente a falarem sobre suas ideias durante o processo criativo, algo totalmente novo para Emilie:

Com Takao Kusuno trabalhávamos com poucas falas, algumas indicações e imagens para se improvisar. Eu, tacitamente, me embrenhava nestas propostas sem titubear e algo ia se construindo, pouco a pouco, com um tempo relativamente dilatado no processo criativo. Já com Antunes sobreveio algo novo, diferente e muito contrastante, como um despertar desafiador. [...] Eu, que era de poucas palavras, via-me na roda com Juliana Galdino, Arieta Corrêa e Antunes Filho. Muitas vezes ele interrompia o que fazíamos durante o ensaio para refletir acerca do ofício do ator.¹¹⁶ (SUGAI, 2022a, n.p.).

Antunes Filho concedeu dois desafios à Emilie Sugai: dançar de maneira imprevisível e “Dançar a La Argentina com nuances de Carmen Miranda”¹¹⁷ (SUGAI, 2022a, n.p.). Emilie achou a ideia fascinante, porém, desafiadora em virtude de não saber como iria dançar. E mesmo não sabendo ao certo o que Antunes quis dizer com aquelas indicações, lembra-se que havia recordado e relacionado com uma fala de Kazuo Ohno a respeito do *disparate*:

Dizia que para dançar o *disparate* “percebe-se quando se dança com a cabeça”. Como eu entendo: não dançar de forma racional ou

¹¹⁵ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹¹⁶ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

mental. Meu desafio era não pensar no *imprevisível* e sim ser *imprevisível*. Algo de singular.¹¹⁸ (SUGAI, 2022a, n.p. itálico do autor).

Embora tenha se visto impossibilitada de dançar a partir das orientações de Antunes Filho, nas primeiras semanas de ensaio, enfim, encontra uma “corporalidade cênica”¹¹⁹ (SUGAI, 2022a, n.p.):

Era ainda um esboço, uma forma de expressar sentimentos com as costas. Tratava-se de corporificar o que era um paradoxo para mim, o de “dançar La Argentina com nuances de Carmen”. Com esse esboço Antunes pediu para vender meu rosto de preto e colocar um grande laço preto. Penso que a partir disso ele traçou o rumo da personagem que se tornou A Que Foi Carmen. Esta dança se tornou a última *aparição* ao Malandro. Ela vem com uma máscara na parte de trás da minha cabeça.¹²⁰ (SUGAI, 2022a, n.p. itálico do autor).

A personagem¹²¹ de Sugai era *A Que Foi Carmen*, uma Carmen Miranda fantasmagórica, transcendental, a que está na nossa memória. Quanto ao seu figurino, é um elemento que chama a atenção do nosso olhar pela sua exuberância. Seu rosto é coberto com um pano preto composto por um grande laço preto localizado na nuca e com um volumoso enfeite na cabeça composto com frutas e folhagens. Já a roupa faz referência ao que a própria Carmen Miranda utilizava: top com mangas bufantes e uma saia rodada de várias camadas de tons dourados, sandália plataforma e vários colares e pulseiras. É difícil saber se o que encanta mais é o traje ou o rosto coberto; talvez seja toda essa composição.

Emilie Sugai performava predominantemente em dois momentos do espetáculo. Na primeira aparição, o *Malandro* sai da coxia empurrando um baú – onde Emilie está sentada com as pernas cruzadas – até o centro do palco. Ao som de tambores japoneses, Carmen Miranda fantasma começa a movimentar primeiro os pés e mãos como se estivesse revivendo. Depois, desce lentamente

¹¹⁸ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹¹⁹ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹²⁰ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹²¹ O elenco do *Foi Carmen* também era composto pela Juliana Galdino fazendo o personagem do *Malandro*, Arieta Corrêa da *Passista* e Paula Arruda da *Carmen Menina*. Na temporada de 2008, com a retomada do espetáculo, contou com a entrada de Lee Taylor fazendo o *Malandro* e Patricia Carvalho a *Passista*. Por fim, na última temporada, em 2011, a personagem da *Carmen Menina* foi interpretada por Mariah Teixeira.

e caminha de forma vagarosa até a parte de trás do baú onde o abre. De lá, surge com uma cesta contendo vários objetos. Sugai revela que “trabalhava com os objetos de cena que um dia fizeram parte de seu imaginário, tais como bananas, sapatos plataforma, pandeiro e balangandãs, em movimento contínuo e contido de forma ritualística”¹²² (SUGAI, 2022a, n.p.).

De fato, os movimentos são contínuos e contidos, e mesmo sendo uma presença fantasmagórica, ainda é Carmen Miranda. Em vista disso, há a presença de um rodopio que tem início de pé, segue dobrando os joelhos até sua flexão máxima e retorna na posição inicial, sempre com as costas eretas. A cada movimento desse tipo, deixa-se um objeto no chão. É uma movimentação ampla, lenta e de muita presença.

Na segunda aparição, ao som de uma marchinha de carnaval, Emilie sai da coxia a passos lânguidos, com movimentos dos braços fazendo uma referência sutil na maneira como Carmen Miranda movimentava-se. Dessa vez, toda a performance é de costas e na parte de trás da cabeça está incorporada com uma máscara branca. Emilie Sugai conta que “Um dado curioso é que muita gente não se dava conta de que eu estava dançando de costas, e isso só era revelado quando a música parava e eu me virava ao público.”¹²³ (SUGAI, 2022a, n.p.).

¹²² Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹²³ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

Imagem 28 – Emilie Sugai e Lee Taylor em *Foi Carmen* (2009)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Julio Romero.

Imagem 29 – Emilie Sugai em *Foi Carmen* (2009)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Julio Romero.

Imagem 30 – Emilie Sugai e Lee Taylor em *Foi Carmen* (2008)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Emidio Luisi.

No final do ano de 2005, Emilie integrou o elenco¹²⁴ na produção de um espetáculo chamado *Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude*, que contou com a direção do dramaturgo, coreógrafo, cineasta japonês e fundador da companhia Pappa Tarahumara, Hiroshi Koike. Esse diretor possui a característica de compor suas obras cruzando diferentes expressões artísticas como dança, teatro, música, entre outros, além de conceber espetáculos em parceria com artistas estrangeiros com diferentes formações.

Koike, com sua companhia, já havia apresentado no Brasil em duas ocasiões: em 2003, no Sesc Vila Mariana, o espetáculo *Ship in a View*, e em 2005 a obra *Three Sisters*, no Sesc Pinheiros e no Sesc Copacabana. Essas vindas de Hiroshi Koike proporcionaram com que Emilie Sugai conseguisse participar de um de seus workshops de seleção e posteriormente selecionada a se juntar ao grupo para a montagem do *Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude*.

¹²⁴ O elenco, para a produção de *Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude*, foi “composto por 13 integrantes – 1 ator de Hong Kong (convidado), 3 dançarinos-atores brasileiros (convidados), 1 cantor rapper (convidado), 1 ator japonês (convidado) e 7 dançarinos-atores da Cia. Pappa Tarahumara. 1 compositor americano responsável pela trilha sonora, 1 vídeo-maker brasileira (convidada), equipe de aderecistas e cenógrafos, técnicos de luz e som, figurinista, maquiador, vídeo-maker e equipe de produção da Cia. Pappa Tarahumara.” (SUGAI, 2005, n.p.). Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/heart-of-gold/>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

Na Live *Diálogos e Intercâmbios* | Emilie Sugai, Eduardo Okamoto e Hiroshi Koike¹²⁵, promovida pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Sesc São Paulo em parceria com a Fundação Japão São Paulo, Hiroshi Koike compartilha que mais do que a realização de um intercâmbio internacional, sua intenção primeira é conhecer e interagir com diferentes culturas e técnicas para alcançar uma nova linguagem e um novo modo de expressão. Além disso, principalmente por conta de sua última produção – o *Mahabharata* –, Koike desafia-se em harmonizar diferentes etnias, culturas e backgrounds de artistas de oito nacionalidades, em contraposição à crença dos japoneses em perceberem o Japão como um país composto somente de japoneses ou da falsa impressão do Japão ser exclusivamente dos japoneses. Como o diretor acredita mais em uma visão cosmopolita e plural, ele tem investido conscientemente na interação com diversos países, ampliando, assim, sua visão e suas possibilidades.

Ainda na Live, Koike relata que o processo de criação de cada espetáculo é diversificado. Especificamente o *Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude* foi um espetáculo que demorou vinte e quatro anos para ser produzido. Hiroshi Koike justifica esse tempo longo de elaboração afirmando que quando decidiu criar essa montagem, baseou-se na obra *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez e percebeu que não poderia criá-lo de modo convencional. Então, ponderou a respeito da linguagem cênica a ser explorada, estudou as palavras, como poderia lidar com o espaço, as imagens e os sons, e considerou que corpos – de culturas ocidentais ou orientais – poderiam estar em cena. O resultado da produção pode ser lido no relato de Emilie Sugai:

Realizá-lo significou importante evento tanto no sentido artístico bem como de vida para todos os que vivenciaram esta produção. Trata-se de uma leitura do diretor sobre a obra de Garcia Marques aonde os atores-dançarinos desempenham vários papéis, manipulam objetos em cena, com projeções de imagens utilizando diversos suportes e intensa troca de figurinos e adereços. O espetáculo era representado em japonês, cantonês e português. Havia projeção das traduções do cantonês e português para o japonês. O palco foi construído com uma rampa e grande painel pintado ao fundo do teatro. Há uma harmonia cromática dos figurinos e durante o espetáculo eles vão se tornando, pouco a pouco, brancos. A iluminação extremamente cuidada e detalhada, apenas em azul, variando em intensidades conforme a cena

¹²⁵ Além de Emilie Sugai, Eduardo Okamoto e Hiroshi Koike, também contou com a participação de Michiko Okano como mediadora. Ocorreu em formato online no dia 01 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7rtpw_QPyJE&ab_channel=CPT_SESC>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

compõe muito bem com o colorido dos figurinos, num linóleo cor de laranja. O roteiro do espetáculo foi subdividido em 10 grandes cenas que se metamorfoseavam em diferentes imagens. O elenco era tão importante quanto os detalhes técnicos do espetáculo, numa eficiente precisão técnica atingida após intensos e exaustivos ensaios.¹²⁶ (SUGAI, 2005, n.p.).

Foram quarenta e cinco dias de ensaios nos quais, em um primeiro momento, aprenderam as coreografias já existentes em razão de já haver “um histórico de coreografias, mais ou menos, prontas.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021). Após essa etapa, o restante do espetáculo foi criado pelos integrantes temporários “permitindo que as experimentações dos detalhes técnicos e espaço cênico fossem feitas. Isto nos deu mais confiança ao longo do processo até a nossa estréia.”¹²⁷ (SUGAI, 2005, n.p.).

De acordo com os personagens presentes no livro, e da releitura do diretor, cada um do elenco possuía mais de um papel a representar. Além das cenas em conjunto, Emilie ficou incumbida de interpretar *Rebeca* – e sua evolução de criança, mulher e velha – e *Amarata Úrsula* – que aparecia apenas no final. A dinâmica de trabalho para a construção desse espetáculo foi diferente de tudo o que Emilie Sugai já havia experimentado:

Então, foi duro no sentido que era uma outra coisa [...] Era coisa de companhia. Eu nunca tinha vivido uma companhia profissional, no sentido de estrutura. Porque, a Companhia Tamanduá não tinha estrutura. A gente se juntava nos momentos que tinham um projeto, e muitas vezes se doava, porque a gente não recebia para isso. [...] Pra mim foi muito duro, porque eu tinha que aprender tudo. [...] A gente, desde o início que a gente chegou lá – e eu acho que esse foi meu trauma –, aprendia dez minutos de coreografia. Final do dia, fazia um corrido do início até onde parou. Mas, todo dia. Todo dia o corrido do início até onde parou. Porque é uma forma de você treinar o seu corpo. Mas, para mim, era quase que um desespero. Porque “Ah! Tem que fazer de novo! Não acredito!” [...] Então, depois foi melhorando. (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Mesmo com todas essas dificuldades, Sugai recorda-se que o motivo pelo qual Koike a escolheu foi por conta de uma cena na qual a personagem realiza uma caminhada: “era uma caminhada muito simples. Para mim era muito simples. Talvez, os japoneses não pudessem fazer. E eu adorava aquilo, porque aquilo era meu. Eu adorava fazer aquilo.” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

¹²⁶ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/heart-of-gold/>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

¹²⁷ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/heart-of-gold/>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

Em todo caso, para Emilie Sugai foi uma experiência artística de intercâmbio inigualável:

Estar morando em outro lugar que não o seu habitual sempre faz nascer perspectivas diferentes de reflexão artística e de vida. Pude vivenciar, de um modo geral, toda a produção de um espetáculo em tempo reduzido, ao modo japonês: nas relações interpessoais, alimentação, língua, ritmo e método aplicado no trabalho de montagem e criação do espetáculo.¹²⁸ (SUGAI, 2005, n.p.).

Imagem 31 – Emilie Sugai com outros dançarinos no ensaio de *Heart of Gold* (2005)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Desconhecido. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Holoch (2013) foi uma performance em homenagem às vítimas do holocausto, realizada no antigo Centro da Cultura Judaica (CCJ), atual União Brasileiro Israelita do Bem Estar Social (UNIBES). Quem convida Emilie para esse projeto foi o ator, pesquisador teatral e diretor Lee Taylor, com o qual já havia trabalhado no espetáculo *Foi Carmen*. Lee Taylor, de 2004 a 2013, fez parte do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (CPT) como professor de atuação e ator, mas, logo que se desliga do CPT, idealiza e assume a coordenação pedagógica e artística do Núcleo de Artes Cênicas (NAC) do CCJ. Provavelmente, a escolha temática da performance tenha sido motivada pelo NAC estar sediado nesse centro.

De acordo com o que Emilie Sugai compartilhou a respeito dessa performance, o termo *Holoch* tem relação com o termo *Moloch* que

se referia originariamente a um deus cananeu, ao qual se ofereciam sacrifícios humanos. Erigido em bronze, continha em seu bojo, uma enorme fornalha. Posteriormente símbolo geral de instâncias que

¹²⁸ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/heart-of-gold/>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

arruinam e destroem o homem, especificamente sistemas políticos desumanos.¹²⁹ (SUGAI, s.d., n.p.).

Moloch tem associação com o fogo assim como o “Holocausto é uma palavra de origem grega que significa ‘sacrifício pelo fogo’.”¹³⁰ (SUGAI, s.d., n.p.). Dessa forma, além de ser uma dança em memória às vítimas – “um trabalho mesmo de muita dor, porque eu me lembro de muitas coisas que a gente conversava. Cada momento da peça tinha muito medo, muito enclausuramento.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021) –, tem toda uma ambientação com água que fazia as vezes do fogo: “Então, aquela água, na verdade, para mim era o fogo.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). Um cenário abundante de água, com a escultura de uma árvore feita de fios de metal solitariamente em um canto, em conjunto com uma música do compositor Henryk Górecki – sinfonia n.º 3, Op. 36, mais conhecida como a *Sinfonia das Lamentações*.

Emilie Sugai explora todo o espaço que o CCJ oferece: o piso de vidro coberto de areia onde poupo a pouco vai revelando a sua presença; a escadaria com um guarda corpo de vidro no qual se mostra enclausurada; a interação com a árvore de metal, sendo evidenciada com um foco de luz, que se mostra frágil por estar seca – sem folhas –, mas, ao mesmo tempo, brilhante, sólida e muito viva; o contato com a água, as pedras e a parede, demonstrando um grande esforço de sobrevivência; ao final, como uma espécie de redenção, lava-se em uma espécie de cachoeira e observa o público através do vidro como quem deseja ser notada. Uma performance muito sensível que utiliza todo o cenário preexistente ao seu favor, enriquecendo a composição poética da obra.

¹²⁹ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/holoch/>>. Acesso em: 06 Ago. 2022.

¹³⁰ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/holoch/>>. Acesso em: 06 Ago. 2022.

Imagem 32 – Emilie Sugai em *Holoch* (2013)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Carol Mendonça (primeira fotografia) e Marcelo Villas Boas (segunda fotografia abaixo). Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 33 – Emilie Sugai em *Holoch* (2013)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Marcelo Villas Boas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 34 – Emilie Sugai em *Holoch* (2013)

© Emidio Luisi

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Emidio Luisi.

Imagem 35 – Emilie Sugai em *Holoch* (2013)

© Emidio Luisi

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Emidio Luisi.

*O Monge e o Touro*¹³¹ (2015) possui um fundo de cena diferente. Pelo seu interesse em Tomie Ohtake (1913-2015), Sugai começa a se interessar pelo zen budismo, motivo pelo qual aproxima-se do templo da Monja Coen Roshi por intermédio do marido de Marilda Alface. Segundo relata: “2013 já estava indo. Mas, era bem esporádico. Nada muito frequente. Eu passei a ir em 2015.” (Emilie Sugai, entrevista, 16/08/2021).

No ano de 2015, Emilie realiza um curso de introdução ao zen budismo oferecido pelo templo e é apresentada a Monja Coen. A Monja lembra-se de ter visto uma performance de Emilie Sugai na abertura para o filme *Dolls* em 2003 no Cine Sesc. Assim, a Monja Coen solicita que Sugai realize uma performance inspirada nos versos e desenhos dos dez estágios para a iluminação¹³² – ou os desenhos de domar o touro – do mestre zen-butista Kakuan Shion Zenji, e “Em pouco tempo eu criei, porque era para lançar um livro *O monge e o touro*, sobre isso, as histórias, onde ela [Monja Coen] faz os comentários.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). Talvez a Monja tenha utilizado da melhor estratégia para que Emilie aprendesse e vivenciasse o zen budismo: por meio da dança.

Em seu escrito *Carta a Menina*, Emilie Sugai conta um pouco como foi o processo de criação dessa performance:

Nasceu durante as meditações sentada numa almofada olhando para uma parede em branco! Como forma de um koan. Koan é uma frase que é dada pela mestra para você sentar em meditação, praticar e perceber suas infinitas faces.

A procura é o encontro. Procure. Dentro e fora está a grande intimidade perdida. Assim fala a Monja em seus comentários neste livro. Aqui mais um trecho, no poema “ver as pegadas do touro”: mesmo nas profundezas das montanhas mais remotas, e quão distante possa vagar, suas fuças alcançam a imensidão do céu e nada o pode esconder.¹³³ (SUGAI, 2021, n.p.).

Meditando a partir dos versos e desenhos, Sugai cria poemas com o corpo para a composição de *O Monge e o Touro*. Curiosamente, a ambientação musical eleita é *Impromptus* (Op. 90, D. 899: No. 1 in C Minor) de Franz Schubert,

¹³¹ É uma das poucas performances de Emilie Sugai que pode ser assistido na íntegra através do YouTube.

¹³² Esses dez estágios seriam: “procurar o touro/ ver as pegadas/ ver o touro/ pegar o touro/ vir para casa nas costas do touro/ o touro esquecido - o ser humano só/ o touro e o ser humano desaparecem/ retornar a origem - de volta a fonte/ o ponto de chegada é o ponto de partida/ entrar na cidade com as mãos abertas.” (SUGAI, 2019, n.p.). Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleotabi/posts/2396768950603615:0>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

¹³³ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/carta-a-menina/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

que dá uma sensação de continuidade com suas notas e silêncios que são intencionalmente prolongadas. Emilie vestida em tons de cinza coincide com os próprios desenhos feitos em tinta preta. Então, fazendo uso de uma corda com um laço na ponta e um pequeno banco, conta-nos, a partir da perspectiva do poema-corpo¹³⁴, sobre os dez estágios para a iluminação.

Imagem 36 – Emilie Sugai em *O Monge e o Touro* (2016)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Monja Zentchu. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Analisando todas essas experiências, primeiro, é importante destacar que nenhum diretor e/ou colaborador criou uma zona de indistinção no processo criativo ou possuiu uma postura de indiferença com relação a alteridade, eliminando toda e qualquer diferença existente (AGAMBEN, 2017). Saliento esse argumento em razão de existir

circunstâncias em que também a arte é capturada por dispositivos de poder. [...] as estratégias criativas (que não se constituem como processos de criação) lidam com o mesmo e não com aquilo que poderia desestabilizar padrões vigentes (certezas, movimentos, narrativas e assim por diante). Por isso, a questão da alteridade, do como lidar com a diferença, não é algo dado, nem mesmo nos processos de criação artística. Há uma aptidão para lidar de forma diferenciada com as singularidades da vida, mas isto não significa que aconteça de maneira inevitável. (GREINER, 2019, p. 61).

Mesmo na criação do espetáculo *Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude*, cujo questionamento poderia estar com relação ao aprendizado de coreografias em grupo previamente estabelecidos com o risco de homogeneizar

¹³⁴ Poema-corpo, na realidade, foi o título de uma das performances de Emilie Sugai apresentada e transmitido ao vivo pelo YouTube no dia 24 de maio de 2018, antes de uma das palestras da Monja Coen Roshi. Acredito que o termo poema-corpo sintetiza muito bem o que Emilie vem realizando como dançarina de butô.

os corpos, ainda assim, foi com o intuito de revelar que diferentes corpos poderiam concretizar um trabalho em comum. Ou melhor, “não impede que as singularidades atuem em comum.” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 146), por isso é um “coletivo de singularidades” (GREINER, 2017b, p. 14). Isso, de certa forma, aconteceu no *Foi Carmen* em função de Antunes Filho marcar “cena por cena, passo por passo, tudo sendo definido de antemão, com as ideias se concatenando umas às outras. Ao mesmo tempo, estávamos livres para criar nossas danças e propor ideias.”¹³⁵ (SUGAI, 2022a, n.p.).

Tendo isso em vista, é interessante pontuar a respeito da natureza das escolhas porque, de acordo com Brian Massumi (2014), elas não se originam completamente pelo indivíduo. Inicialmente, Massumi resgata o conceito de “mão invisível” estabelecida por Adam Smith. Demonstra como o sistema econômico é complexo, impossibilitando o vislumbre de um panorama geral. Mas mais do que isso, é um mecanismo em que o indivíduo, na esfera econômica, busca os próprios interesses, ou toma decisões mesquinhas, que acaba gratificando a todos.

Isto significa que apesar de serem escolhas radicalmente individuais, ou egoístas, são simultaneamente sociais: “Relacionar-se com interesse próprio consigo mesmo é, no mesmo ato, relacionar-se, involuntariamente, com todos os outros.”¹³⁶ (MASSUMI, 2015, p. 04, tradução nossa). É a partir disso que provavelmente Greiner explica que a leitura de Massumi:

contradiz a opinião generalizada que tem identificado com mais ênfase as atitudes narcísicas e os processos imunitários que enfraquecem a vida comunitária, fortalecendo a competitividade e todas as consequências nefastas que surgem a partir das tentativas de melhorar a empregabilidade, mesmo entre aqueles que supostamente não deveriam ser subservientes a esses dispositivos de poder, como é o caso dos artistas. (GREINER, 2017b, p. 15).

A escolha pode ser considerada não pessoal porque é um estado de prontidão originada a partir do ponto cego afetivo (ou da inconsciência)¹³⁷. Desse

¹³⁵ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹³⁶ Do original: “To relate self-interestedly to oneself is in the very same act to relate, involuntarily, to everyone else.”.

¹³⁷ Como ninguém sabe exatamente por quanto tempo as tendências se manterão, trata-se, então, de uma estabilidade provisória na qual a confiança no sistema se torna sensível a qualquer perturbação. No momento desta metaestabilidade, em meio ao processo, envolve-se um cálculo

modo, a escolha é criativa e ontopoderosa¹³⁸, cuja ocorrência resulta-se da relação entre o afetivo e o sistema.

Assim, essa escolha que surge, mas que não se pode dizer que chegou com plena consciência, pode ser considerada como “Um fazer mais *através* de mim [...] do que *por* mim.”¹³⁹ (MASSUMI, 2015, p. 21, itálico do autor, tradução nossa). Logo, “a noção de *self* seria melhor definida como um *movimento* do que como uma *substância*. O fluxo de imagens migraria para dentro e para fora do corpo, o que faria das decisões algo que ocorre *através* de nós e não *em* nós.” (GREINER, 2017b, p. 15, itálico do autor).

Esse movimento criativo de formulação de escolhas, que causa mudanças nos indivíduos e no mundo, Massumi chama de intuição. Por isso, para Massumi, o ideal seria aprender a surfar na complexidade sistêmica, ainda mais se houver ausência de conhecimentos apropriados para a tomada de decisão. É a partir dessa concepção que “As escolhas nunca são individuais, mas em rede. Massumi arrisca dizer que o controle do indivíduo *surfa em fluxos*.” (GREINER, 2017b, p. 15, itálico do autor).

É importante ressaltar que embora as escolhas não sejam feitas radicalmente pelo indivíduo, não significa que ele não tenha responsabilidade por elas, “Trata-se apenas do reconhecimento de que não há um controle absoluto e nem uma condição de individualização soberana.” (GREINER, 2017b, p. 15).

Nesse sentido, apesar das escolhas dos diretores parecerem exclusivamente individuais, elas são criativas, feitas em co-composição –

que direciona a ação antecipadamente ao fato, visto que “não existe um ato econômico de conhecimento prospectivo.” (MASSUMI, 2015, p. 17, tradução nossa). Do original: “there is no prospectively knowing economic act.”. É nesse sentido que a inconsciência se torna presente: “Deste ponto de vista, haveria todo um processo para alimentar os sistemas econômicos que não envolve necessariamente decisões conscientes. O nível não consciente poderia ser considerado também não pessoal” (GREINER, 2017b, p. 15).

¹³⁸ Como o indivíduo é afetado pelas tendências, fica dividido entre essas tendências e a relação consigo mesmo. O indivíduo, portanto, é *dividual*, sendo ainda mais dividido e multiplicado por meio da sua relação com o futuro, pois as incertezas não estão só na exterioridade, agitam-se no interior do ser. Isso reforça ainda mais os processos oscilatórios, devido ao ambiente e os indivíduos serem sensíveis uns aos outros. Assim, como o macro e o micro – o sistema e o indivíduo – estão em sintonia, cada menor ato acaba exercendo uma potencialidade criativa em correlação entre o global e o local. Isto é, “Cada pequena escolha exerce, em algum grau, um poder de devir local-global: um *ontopoder*.” (MASSUMI, 2015, p. 15, itálico do autor, tradução nossa). Do original: “Every little choice exerts, to some degree, a power of local-global becoming: an *ontopower*.”.

¹³⁹ Do original: “A doing done more *through* me [...] than *by* my I.”.

utilizando um termo de Manning (2016) – com o ambiente e outros artistas. Por exemplo, quando Antunes Filho decide realizar uma “paráfrase à obra de Kazuo Ohno com a figura da Carmen Miranda”¹⁴⁰ (SUGAI, 2022a, n.p.), não hesita em chamar Emilie Sugai em virtude de sua íntima aproximação com o butô. Ou ainda, quando Emilie traz o esboço cênico a partir da indicação de “Dançar a La Argentina com nuances de Carmen Miranda”¹⁴¹ (SUGAI, 2022a, n.p.), com o qual encontrou uma forma de expressar sentimentos por meio das costas, Antunes resolve vendar o rosto de Emilie Sugai. O que eu gostaria de evidenciar é que como um é sensível ao outro, pelas escolhas ocorrerem em rede, Antunes Filho e Emilie Sugai só elegeram essas escolhas em virtude de um estar presente e em interação com o outro. Caso contrário, tais escolhas não seriam realizadas. Isso evidencia ainda mais o caráter ontopoderoso, dividual e coletivo das escolhas (MASSUMI, 2015).

Além desse aspecto, tendo em vista que “a multidão consiste em uma rede de *indivíduos*; os muitos são numerosas *singularidades*.” (VIRNO, 2013, p. 56, *itálico do autor*), os trabalhos poéticos em conjunto são constituídos por intermédio da contribuição única de cada artista, justamente por possuírem *insights*, expressividades e corpos singulares. A própria Emilie questiona-se: “Como podemos dizer sobre a relação do ator e seu diretor? O que nasce antes com o ator, o que se potencializa junto ao diretor? Ou vice-versa?”¹⁴² (SUGAI, 2022a, n.p.). Podemos considerar que a figura do diretor, ou aquele que questiona a individuação, faz a vez da alteridade que aciona a crise dos elementos pré-individuais do artista, sinalizando ser sempre precário, defasado e mutável. Com essa postura, tanto do diretor quanto do artista, ocasiona-se tanto a participação coletiva do indivíduo quanto o refinamento da própria singularidade no coletivo, isso porque “Só no coletivo, não no indivíduo isolado, a percepção, a língua, as forças produtivas podem se configurar como uma experiência individuada.” (VIRNO, 2013, p. 59).

¹⁴⁰ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹⁴¹ Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

¹⁴² Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

Ademais, Emilie Sugai esteve sempre aberta a tudo o que era díspar, conservando uma singularidade metaestável (GREINER, 2017b; SIMONDON, 2020), sempre disponível às novas experiências e desafios mesmo que, ocasionalmente, tenha sido sugerido por terceiros – como nas performances da Galeria Deco, *Holoch* e *O Monge e o Touro*, bem como no espetáculo *Foi Carmen*. Em vista disso, Sugai favoreceu-se dessas ocasiões para mobilizar não só diferentes perspectivas de reflexão artística, como outros modos de pensamentos-movimentos.

Isto é, como transformar em poema-corpo: a proposta de Antunes Filho de fundir o butô e o samba? O convite de Lee Taylor para homenagear as vítimas do holocausto? A solicitação – a partir dos dez estágios para a iluminação – da Monja Coen? O pedido de Yukio Waguri para contracenarem juntos tendo como base os próprios repertórios? A representação dos personagens segundo a releitura de Hiroshi Koike? Foram perguntas – que conseqüentemente, converteram-se em escolhas (conscientes ou inconscientes) –, motivadas pela rede de múltiplas alteridades, que a própria Emilie impôs a si mesma, tornando-se em contextos oportunos para afinar a própria singularidade artística, obtendo um enriquecimento poético que pode ser observado em cada uma de suas performances e participações. O que não ocorreria com o indivíduo artista isolado, desamparado da coletividade.

Emilie também foi convidada a realizar muitas outras performances, definindo-as como oportunidades que nasceram do momento:

como convites, às vezes sem muito tempo de elaboração, uma coisa meio dinâmica. Então, a forma de criar ali é tudo que eu tenho. Tudo que eu fiz até o momento. Eu carrego para ver o tipo de aproximação que eu vou fazer com o espaço que a gente vai ocupar. Qual relação que vou estabelecer com os objetos cênicos, e isso vai desenhando o trabalho. [...] As criações performáticas são muito intuitivas (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021).

Essas performances foram: *Estação Terminal* (2001) que ocorreu em um manicômio; vídeo-performance *Cinema das Sombras* (2003), gravado no Casarão do Chá em Mogi das Cruzes (São Paulo); *A Leveza da Flor* (2009) em abertura para a exposição do escultor Yukata Toyota e em comemoração aos cinquenta anos de carreira do artista; *Entrelazos* (2013), criado para o II Festival Internacional Artes e Vertentes de Tiradentes-MG; *Performance na Cripta da*

Catedral da Sé (2019), em conjunto com a obra *Membra Jesu Nostri* de Dietrich Buxtehude com o Coro Luther King e direção do Maestro Martinho Lutero; *Performance na Casa-ateliê de Tomie Ohtake* (2022) que ocorreu no ateliê-casa da artista Tomie Ohtake; *Primavera Tardia* (2022), uma performance criada para a abertura da palestra – *O desabrochar das flores é a primavera* – de Monja Coen.

Imagem 37 – Emilie Sugai em *Cinema das Sombras* (2003)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Still: Gianni Toyota. Compilação de imagens realizada pela autora (2022).

Imagem 38 – Emilie Sugai em *Estação Terminal* (2001)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Still: Gianni Toyota. Compilação de imagens realizada pela autora (2022).

Imagem 39 – Emilie Sugai em *A Leveza da Flor* (2009)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Gianni Toyota. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 40 – Emilie Sugai em *Performance na Cripta da Catedral da Sé* (2019)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 41 – Emilie Sugai em *Performance na Cripta da Catedral da Sé* (2019)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

A trajetória de Emilie Sugai apresentada até agora, definitivamente, não foi solitária. Foi repleta de relações, experiências e transformações. Um percurso artístico que teve início com a descoberta de sua potência expressiva, uma passagem longa com Takao Kusuno que reverberou em seus trabalhos autorais, mas que são ressignificados no contato com as pessoas, com a alteridade, com o coletivo, que foram surgindo em sua vida.

3.4 ALTERIDADE COMO UM OBJETO OU SIGNO QUE ACIONA MOVIMENTOS

Para o espetáculo *Intimidade das Imagens*¹⁴³ (2006), Emilie Sugai convidou e dividiu o palco com a intérprete-criadora e amiga Cristina Salmistraro¹⁴⁴: “Foi um encontro de dançarinas” (Emilie Sugai, entrevista, 08/10/2021). Na construção dessa obra, teve como ponto de partida e fonte de inspiração o conto de Guimarães Rosa – *O Espelho* –, no qual as duas artistas investigaram a questão do espelho, do espelhamento, o corpo em contraposição à imagem refletida, conforme descreve:

Faz assim contraponto à imagem coletiva de espelho padrão que mostra um só rosto. Nesta perspectiva o espelho está dentro do corpo e capta a imagem da memória, imaginação, dos sonhos e da realidade. Deixa-as transparecer através de sensações, que dão origem a movimentos genuínos.¹⁴⁵ (SUGAI, s.d., n.p.).

Essa investigação confrontou o modo como o espelho é visto no ocidente. Ou seja, foi questionado o fato desse objeto ser utilizado, simplesmente, como um reproduzidor de formas. Já no contexto proposto pelas artistas, o espelho – mais do que um objeto, ele está localizado em nosso interior – auxiliaria na captação de imagens internas, sendo reveladas no corpo por meio de sensações, gerando, assim, movimentos autênticos. Não por acaso que

¹⁴³ Infelizmente, por não existir a filmagem desse espetáculo, não pude assisti-lo na íntegra.

¹⁴⁴ A dançarina Cristina Salmistraro é “italiana, radicada no Brasil há 10 anos [...] tem formação nas técnicas da dança contemporânea e estudos do Kototama (alma dos sons) – uma pesquisa do corpo e os ritmos vitais representados pelos sons – introduzido pelo seu mestre J. Akihiko Tavernier na França. Em comum, treinamos as artes marciais do Kendô (arte da espada de bambu), cujo princípio básico é o encontro em uníssono do movimento, da voz (respiração) e da espada.” (SUGAI, s.d., n.p.). Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/sobre-a-criacao-do-intimidade-das-imagens/>>. Acesso em: 08 Ago. 2022.

¹⁴⁵ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/intimidade-das-imagens/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

Salmistraro diz: “Se dentro de nós há algo para se conhecer, este algo é parecido com o silêncio. Aí tudo deixa de ser uma simples aparência e o corpo reencontra o antigo e o desconhecido”¹⁴⁶ (SALMISTRARO, s.d. apud SUGAI, s.d., n.p.).

Portanto, a escolha pela temática do espelho surgiu em um período no qual o padrão estético e corporal é valorizado. É nesse sentido que se estabelece a proposta para compreender o espelho de uma maneira singular, ao mesmo tempo em que “convida o dançarino a habitar o próprio corpo, que é único”¹⁴⁷ (SUGAI, s.d., n.p.).

Imagem 42 – Emilie Sugai e Cristina Salmistraro em *Intimidade das Imagens* (2006)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 43 – Emilie Sugai e Cristina Salmistraro em *Intimidade das Imagens* (2006)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas.

¹⁴⁶ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/sobre-a-criacao-do-intimidade-das-imagens/>>. Acesso em: 08 Ago. 2022.

¹⁴⁷ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/sobre-a-criacao-do-intimidade-das-imagens/>>. Acesso em: 08 Ago. 2022.

Na sequência, Emilie continua a trabalhar com a literatura e a poesia. *Hagoromo, o Manto de Plumas* (2008) partiu de uma vontade de Fabio Mazzoni e Emilie Sugai trabalharem juntos. Surgiu, em seguida, a ideia de criarem com base na transcrição, de Haroldo de Campos (1929-2003), da peça de teatro *Hagoromo*, de Motokiyo Zeami (1363-1443). Então, Emilie propõe encenar as duas personagens presentes na obra: *Hakuryo*, o pescador, e *Tennin*, o anjo budista que vem reaver *Hagoromo*, o manto divino. Sem esse manto divino, *Tennin* não poderia regressar ao céu. A história continua da seguinte forma: “Após tristes súplicas do anjo agonizante, o pescador se comove e resolve devolver-lhe o objeto precioso. Mas antes, Tennin deverá lhe conceder uma dança com seu manto celestial.”¹⁴⁸ (SUGAI, s.d., n.p.). Pela decisão em trabalhar com as duas personagens, Emilie Sugai acaba destacando dois polos: “o feminino e o masculino, o sagrado e o profano, a leveza e a densidade.”¹⁴⁹ (SUGAI, s.d., n.p.).

Para Fabio Mazzoni e Emilie Sugai manterem-se fiéis à proposta, seguiram a linha estética do haikai, que com poucos elementos se diz muito; uma construção cênica concisa. Isso se mostra quando Sugai contracena com uma luz ínfima – no espetáculo é utilizado apenas um refletor – que se transfigura em uma vasta escuridão. Helena Katz transporta-nos para esse cenário:

Pense em uma escuridão muito cerrada, daquelas em que o olho, a princípio, não reconhece qualquer outra informação além do escuro. O ouvido também se vê mergulhado em um silêncio denso, que funciona como uma dobra da mesma escuridão. Estimulado pelo cheiro de incenso, o olfato vai guiar a visão e a audição na experiência de se transformarem em tanto. Esses três sentidos vão reconhecendo os tamanhos e as formas dos espaços que começam a se delinear como sombras do escuro (invertendo o hábito de pensar a sombra enquanto um escuro na claridade). Sombras do escuro? Mas como? De onde surgem? Pronto, é nesse momento que se estabelece a lógica que nos fará adentrar na obra. Com uma habilidade que atinge virtuosismo, os responsáveis pelo espetáculo nos fazem perguntar: afinal, é o corpo que vai desenhando o espaço na nossa frente? Como é que ele faz esse espaço surgir?

Os muito tipos de escuridão sonora e visual começam a se tornar mais e mais visíveis e vão articulando a mesma questão: a escuridão depende de um fenômeno externo chamado luz ou ela produz as suas

¹⁴⁸ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/hagoromo-o-manto-de-plumas/>>. Acesso em: 09 Ago. 2022.

¹⁴⁹ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/hagoromo-o-manto-de-plumas/>>. Acesso em: 09 Ago. 2022.

próprias sombras, e então, pode ser entendida como sendo a sua própria luz? (KATZ, 2008, n.p.).

O corpo em meio à penumbra nos faz ver apenas o necessário. O pescador é uma figura corcunda que se fascina com o manto que é representado por uma única pluma alabastrina. *Tennin* é uma presença ágil, virtuosa, e quando recupera o seu manto, torna-se tão delicada e celestial quanto a pluma em conjunto com o único foco de luz presente no palco.

Emilie explica que para que ocorresse essa dinâmica entre as duas personagens em meio ao breu, fez-se necessário a presença de um ator vestido de preto, como uma espécie de *kuroko*¹⁵⁰ dos teatros japoneses. Embora não fosse possível vê-lo, foi uma contrarregragem cênica, como uma ausência presente.

Imagem 44 – Emilie Sugai como *Hakuryo*, o pescador, em *Hagoromo* (2008)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

¹⁵⁰ Basicamente, trata-se de um técnico que se veste “dos pés à cabeça, com roupagens negras.”, além de ser uma “figura essencial e premonitória” (PATRÍCIO, 2017, p. 24). De acordo com Shinoda (1969, itálico do autor apud PATRÍCIO, 2017, p. 25): “Os *kuroko* representavam, então, os técnicos de Chikamatsu que tornavam real o drama. (...) O elo entre a ficção e a realidade é, dessa forma, simbolizado pela [sua] presença.”.

Imagem 45 – Emilie Sugai como *Tennin*, o anjo budista, em *Hagoromo* (2008)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Lunaris (2011) possui relação com um haikai. Porém, antes disso, Emilie compartilha que a concepção desse espetáculo surgiu em um momento de crise existencial. E justamente nessa fase manifestou uma vontade de investigar a respeito dos ciclos da vida, das transformações.

Um colaborador para a criação do roteiro de imagens foi o professor e poeta Sergio Medeiros. Ele realizou uma tradução literal de um haikai de Matsuo Bashô, que acabou se transformando em fonte de inspiração para a construção de *Lunaris*, que foi a seguinte: “Lua de outono / Passei a noite inteira / Ao redor do Lago” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). Ao fazer essa tradução “a dançarina estaria em êxtase admirando a lua em torno do lago. Era algo assim. [...] Já vislumbrei o trabalho inteiro só nessas imagens que ele me passou como sugestão.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). Além do haikai, o texto *Elogio à Sombra*, de Junichiro Tanizaki (1886-1965), também foi um eixo inspirativo para a apreciação da obscuridade e das sombras. Em síntese:

A noção de transitoriedade da existência, a natureza integrada à vida do ser humano e o louvor à sombra, são os eixos narrativos deste espetáculo que propõe um diálogo entre o mundo atual e antigo por meio da recriação de culturas distintas e complementares.¹⁵¹ (SUGAI, s.d., n.p.).

¹⁵¹ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/lunaris-o-mundo-que-passa/>>. Acesso em: 14 Ago. 2022.

A performance, nesse sentido, representa um momento de transição que se relaciona com as transformações das fases lunares, na qual a dançarina recria a presença das figuras ancestrais do guerreiro, do pescador e do ancião que vagam ao redor do lago, contemplando a lua.

Esse espetáculo tem início com o som do mar, e Emilie surge em meio à penumbra com sua caminhada de presença expandida. No meio do caminho, há uma sombrinha. Ou será a lua? Depois, surge uma cena de uma sutileza em que a sombra de Emilie Sugai aparece através da sombrinha. Parece fazer alusão às sombras da lua. E com sua sombrinha incomum, pois possui um cabo longo, Sugai vai transitando entre o guerreiro, o pescador e a anciã. Em um momento, surge uma dança com suas costas e com uma máscara dupla. Dessa vez, utiliza máscaras africanas¹⁵², que acabam atribuindo um ar de mistério para a cena. Talvez isso se associe a uma espécie de louvor ao antigo e à sombra. Por fim, em conjunto com uma adaptação belíssima da música *Clair de Lune*, de Claude Debussy, Emilie brinca com a sombrinha; ou melhor, brinca com a imagem da lua como se fosse possível quase tocá-la. Para Emilie Sugai, o momento final, “Tem esse momento de transição. Uma coisa mais lunar que tem a ver com uma transformação, mais etérea, quem sabe a morte. Para mim tinha uma coisa assim.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021).

Imagem 46 – Emilie Sugai em *Lunaris* (2013)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Max Mayr. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

¹⁵² “A pesquisa com a máscara vem bem antes no trabalho *Menina* que teve Takao e Felícia como incentivadores, onde danço com a Marilda Alface. Desde então a pesquisa da máscara permeou meus trabalhos criativos até o *Lunaris* onde utilizo as máscaras africanas sendo uma delas a que trouxe do Senegal anos antes.” (SUGAI, 2022b, n.p.).

Imagem 47 – Emilie Sugai em *Lunaris* (2011)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Max Mayr. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

O espetáculo *O Sonho da Raposa* (2013) teve como fonte de inspiração um livro trazido por um ator do elenco: *Os caçadores de sonhos* de Neil Gaiman. Foi uma pesquisa sobre a mitologia japonesa que teve como base esse livro que conta a história de uma raposa e um texugo que ansiavam por uma moradia de um monge:

Um texugo e uma raposa cobiçam a moradia de um monge. A raposa aposta que levará o humilde monge perder a guarda de seu templo. Porém, acaba apaixonando-se por ele. Um maldoso senhor, que domina as artes da magia demoníaca, cobiça a força interior do monge e a quer roubar para si a qualquer custo. A maga dos sonhos se vê em favor de um amor que nunca deveria ter acontecido.¹⁵³ (SUGAI, s.d., n.p.).

O perfil do *Monge* juntamente com as presenças do *Texugo* e da *Raposa* abrem o espetáculo. O *Texugo* realiza sua performance um tanto cômica – propositalmente exagerada – que chega a tirar risadas de algumas crianças. Já a *Raposa*, com sua delicadeza, apresenta-se ao *Monge* onde criam uma ligação

¹⁵³ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/o-sonho-da-raposa/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

afetiva. A composição do rapper¹⁵⁴ com uma melodia obscura, abre a entrada do *Senhor do Mal* que cobiça a força interior do *Monge*. As vestes longas desse senhor atribuem um tom dramático ao personagem. Quanto à *Maga dos Sonhos*, ela possui a sua magia e grandeza representadas por um aglomerado de lenços coloridos esvoaçantes em conjunto com uma movimentação leve dos braços e mãos.

A *Raposa* e a *Maga* contracenam juntas, mas, ao final, a *Maga dos Sonhos* dá a possibilidade à *Raposa* em se transfigurar em humana. E então, tudo vira um ato cênico, inclusive vestir um figurino, pois é quando a *Raposa* vai se tornando um ser humano. Logo após esse acontecimento, o *Monge* e a *Raposa-Humana* realizam uma dança em que dá a sensação de que estão se tocando sem se tocarem de fato; há somente uma intenção, uma possibilidade. Mas é claramente visível a postura do *Monge* de desânimo quanto à incapacidade de tomar uma atitude por um amor impossível. Diante disso, a *Raposa-Humana* – com sua beleza – seduz o *Senhor do Mal* – que vai atrás dela – e consegue abatê-lo. Ao final, o *Monge* e a *Raposa-Humana* encontram-se uma última vez. Talvez, tenham conseguido ficar juntos, ou foi apenas um sonho.

Diferente dos outros espetáculos, *O Sonho da Raposa* possuiu uma adaptação da história original e contou com uma estrutura narrativa para que pessoas de qualquer faixa etária, incluindo crianças, pudessem assisti-lo. Entretanto, mesmo tendo isso em vista, as performances dos personagens e a composição das cenas não eram nada literais. O que chama a nossa atenção não seria o modo como os artistas dançam, mas a capacidade de dizer sobre o que tiveram a intenção de contar com o corpo por meio da postura em cena, a interação entre os personagens e os momentos em que não houve uma ação propriamente dita.

¹⁵⁴ A trilha sonora do espetáculo é majoritariamente formada de música clássica. Porém, há três momentos – a entrada do senhor do mal, uma das saídas do monge, e a parte final – na qual possui as composições de rap. Emilie Sugai explica que “Foi uma parceria que eu encontrei ali e também uma parceria também ali na zona leste, em São Mateus, com a companhia de teatro CPA, que é Corpo, Postura e Ação. Um grupo de teatro de jovens muito talentosos, e foi uma parceria. Eles nos ajudaram a entrar ali em Sapopemba e conhecer essa dupla de intérpretes rappers que chama FL e Mascote Par Rap. Muito bonitos os dois. E eles compuseram a trilha em cima da história. Então, já era um projeto que ligava essa vontade de difundir meu trabalho, mas de forma mais popular, no sentido mais fora do nosso eixo elite e envolver também criadores diferentes. [...] Então, a trilha conta o que a dança não descreve em palavras, mas dança. Escreve em forma de dança. Dança a dança, mas não fala o que a trilha fala. Porque a trilha faz a ligação da história para as pessoas poderem entender.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021).

Emilie Sugai conta que dirigir essa criação foi uma experiência difícil por ter que estar em cena ao mesmo tempo que conduzia uma equipe grande de bastidores e elenco: “eu fiquei em conflito muito grande, porque eu fazia as duas coisas ao mesmo tempo. Então, eu não consegui, por exemplo, aprofundar o meu trabalho cênico e, ao mesmo tempo, eu não consegui aprofundar uma direção que fosse melhor.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). Ainda havia a questão do cumprimento dos prazos e cronogramas. Como efeito, embora tenham se apresentado três vezes, Emilie acaba desistindo de realizar sua circulação que possibilitaria em um tempo maior de existência dessa obra.

Imagem 48 – Elenco de *O Sonho da Raposa* (2013)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Na primeira fotografia, da esquerda para a direita, estão Rodrigo Ramos como *Texugo* e Emilie Sugai como *Raposa*. Na fotografia central está Cicero Mendes como *Senhor do Mal*. Na última fotografia estão Dorothy Lenner como *Maga dos Sonhos* e Pedro Penuela como *Monge*.

Imagem 49 – Emilie Sugai e Pedro Penuela em *O Sonho da Raposa* (2013)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: João Caldas.

Outra de suas performances foi *Sol e Aço* (2018). Foi um convite da Fundação Japão para um projeto chamado *Redescobrimo Yukio Mishima* em parceria com a Cinemateca Brasileira. A proposta era ocupar esse espaço da Cinemateca onde foram projetados vídeos de Yukio Mishima como cineasta. Por acaso, Emilie possuía uma certa familiaridade por já ter lido alguns de seus livros, além da vontade de criar um espetáculo – tendo como base alguma obra de Mishima – ter sido um de seus projetos guardados para uma concretização futura, mas, que foi antecipada por esse convite.

Então, a performance foi inspirada no livro *Sol e Aço* de Yukio Mishima e chega a seguinte interpretação: “não sei aonde que eu peguei essa coisa dele que tinha essa dicotomia como a outra face da mesma moeda. Que ele tinha esse lado muito forte das palavras e por outro lado esse lado etéreo onde as palavras não chegavam.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). De outra forma, Emilie Sugai diz o seguinte a respeito dessa performance:

O espírito frente à consciência constante diante da morte, a linguagem do corpo lapidada pelas artes marciais, o embate entre a consciência e o corpo, profunda luta oculta, a luta consigo mesmo em ultrapassar as contradições entre corpo e espírito.

Em *Sol e Aço* vislumbro um caminho para o ato criativo do corpo, a busca pela loquacidade do corpo, o pensamento do corpo que emerge do silêncio e da corrosão das palavras: a linguagem da carne na compreensão do sentido da existência e da ação.¹⁵⁵ (SUGAI, s.d., n.p.).

Emilie acaba dividindo o trabalho em dois lados – como se fossem dois tipos de energia em um mesmo ser –, um mais sutil e feminino e outro ligado ao masculino e às artes marciais. Vale ressaltar que não estava tratando da questão de gênero, ainda que alguns interpretassem sua dança a partir dessa perspectiva. Além disso, os movimentos nasciam “ali daquele vazio que seria aquele espaço todo aberto, só de coluna, que também coincidiu do espaço ter colunas de ferro. Conversava com os ferros, o aço do Mishima.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021). Apesar de existir uma concepção, um roteiro de transformações, Sugai foi descobrindo coisas novas a cada exercício de improvisação:

eu ia descobrindo coisas novas ali até o momento do dia da apresentação, que também aconteceram coisas novas naquele

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/sol-e-aco/>>. Acesso em: 16 Ago. 2022.

momento. E tinha um desafio muito interessante que a Cris tinha falado assim “Você poderia deixar em aberto”. Nada lá estava previsto. [...] mas os movimentos não estavam exatamente coreografados. Fui deixando livre (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021).

De imediato, o que captura a nossa atenção é o vasto espaço formado por altos pilares. Aquela imensidão, de modo algum, liquidou a presença de Emilie, mas tudo aquilo envolvia seus movimentos. Dos gestos que rememoram as artes marciais, da roupa branca neutra e dos cabelos presos, surge um vestido, um elemento vermelho de destaque e uma movimentação mais fluida. Emilie Sugai aos poucos vai penetrando a escuridão presente na cena ao mesmo tempo em que aprecia o momento com uma ação em direção ao céu.

Imagem 50 – Emilie Sugai em *Sol e Aço* (2018)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Emidio Luisi. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Imagem 51 – Emilie Sugai em *Sol e Aço* (2018)

Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Emidio Luisi. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

O aspecto em comum que pode ser notado entre todos os espetáculos e performances citados – *Intimidade das Imagens*, *Hagoromo*, *Lunaris*, *O Sonho da Raposa* e *Sol e Aço* – é o fato de terem possuído alguma obra literária como inspiração e/ou ponto de partida – seja um conto, um haikai, uma prosa, entre outros gêneros – para a criação e pesquisa corporal. Segundo Greiner (2017a, 2017b, 2019), fundamentando-se em Simondon (2020), explica que qualquer sistema em estado de equilíbrio metaestável é capaz de se individuar, além de preservar suas potencialidades. Para tanto, nunca estará ocluso em si mesmo e sempre se manterá descontínuo em relação ao que é “outro” – ambiente, objetos, imagens, e assim por diante.

A alteridade, portanto, não se trata, necessariamente, de pessoas por exemplo, mas podendo ser “objetos como compreendemos no senso comum (caneta, cadeira, bolsa, celular, etc.) ou qualquer outro signo” (GREINER, 2017b, p. 12). Nesse ponto de vista, é possível conceber “que a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o *mesmo*, e sim, um *estado outro*, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente, constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento.” (GREINER, 2017b, p. 12, *itálico do autor*).

Desse modo, podemos considerar que as obras literárias foram as alteridades que serviram de operadores de movimentos para as criações de Emilie Sugai. Vale destacar que Emilie não se limitou somente a esse tipo de alteridade, visto que houve também o envolvimento de outras pessoas, imagens e objetos nos processos de criação. Como ela bem esclarece, essas obras literárias, muitas vezes, serviram mais como uma inspiração inicial para a pesquisa corporal e/ou para estruturar a concepção dos espetáculos e performances. Mas, de qualquer modo, elas desestabilizaram os fluxos habituais e viabilizaram a reflexão “sob novas perspectivas, acerca de nossos modos de vida, nossas escolhas e as singularidades dos processos de criação.” (GREINER, 2017a, p. 123-124).

De fato, em cada performance e espetáculo, Emilie Sugai empreendeu diferentes reflexões: em *Intimidade das Imagens* problematizou a respeito do espelho e questionou os padrões de beleza; em *Hagoromo* analisou novas maneiras de tratar a transcrição de Haroldo de Campos – da peça de teatro nô de Motokiyo Zeami – corporalmente e cenicamente; em *Lunaris* ponderou, especialmente, sobre as transformações presentes na vida; em *O Sonho da Raposa* pensou em como poderia ser apresentado o butô para diferentes idades, sobretudo, para crianças; e em *Sol e Aço* considerou as múltiplas interpretações possíveis da obra de Yukio Mishima e estudou em como corporificá-las. Sendo assim, essas alteridades que mobilizaram tais reflexões a partir de diferentes perspectivas, propiciaram não apenas na criação de novos espetáculos, mas asseguraram, inclusive, a busca de novas lógicas de processos de criação.

Saindo do universo literário, Emilie Sugai começa a explorar o contexto das artes plásticas de Tomie Ohtake. Em 2014, Sugai em parceria com a direção de Lee Taylor começam a investigar sobre as obras e a vida da pintora. Antes mesmo da escolha do objeto de estudo, Emilie havia comentado com Lee sua vontade de pesquisar o sentido do que seria o vazio e a cor branca. Mas, uma entrevista veiculada pelo Metrôpolis, programa da emissora TV Cultura, chama a atenção da dançarina de butô. O programa tratou a respeito do lançamento de uma exposição de Tomie Ohtake, com uma série de quadros brancos. Emilie Sugai achou uma coincidência, e uma sincronicidade, essa exposição conter a série do branco. Em 2015, a pintora vem a falecer, o que trouxe um sentido forte de querer homenageá-la. Além disso, suspeito que o fato de Tomie Ohtake ter

pintado às cegas tenha contaminado Sugai em sua investigação, dado que em um momento do espetáculo a dançarina venda seus olhos.

*Aka*¹⁵⁶ (2021) foi um espetáculo que teve como proposta tratar sobre o que as obras de Tomie Ohtake transmitem – esse universo sensorial – do que simplesmente colocar as obras em cena: “não para colocar as obras da Tomie em cena, nem ao vivo, descritivo, mas muito do que as obras dela transmitem ao público [...] Então, isso tudo dançado. É dançado, é falado na iluminação, na música, na dança, no próprio figurino.” (Emilie Sugai, entrevista, 29/10/2021).

Por esse motivo, o roteiro cênico foi composto por quatro estações – esboços, gravura, pintura e escultura –, e cada estação possuiu uma cor dominante – branco, amarelo, azul e vermelho. Emilie Sugai, então, buscou:

corporificar as sensações suscitadas pelas formas do universo da artista plástica. AKA atravessa a arte abstrata de Tomie Ohtake, de modo sensorial, propondo um diálogo interdisciplinar entre as artes plásticas e a dança contemporânea.¹⁵⁷ (SUGAI, s.d., n.p.).

Aka tem início com a dançarina de butô no centro do palco. Há uma luz extremamente forte e levemente avermelhada – como um grande sol – que nos possibilita ver unicamente sua silhueta. Quando Emilie quase toca esse grande astro, ele se apaga de súbito, mas a energia continua a reverberar através do corpo com movimentos ligeiros e atentos, que apontam para todas as direções, com uma sonoridade vibrante. Há um momento de calma e descanso. Ainda que a segunda estação seja o amarelo, ela possui uma obscuridade e um deslocamento que trabalha com todas as articulações do corpo em direção a um único foco de luz. O que vislumbramos são inúmeras formas que vão surgindo com sua sombra.

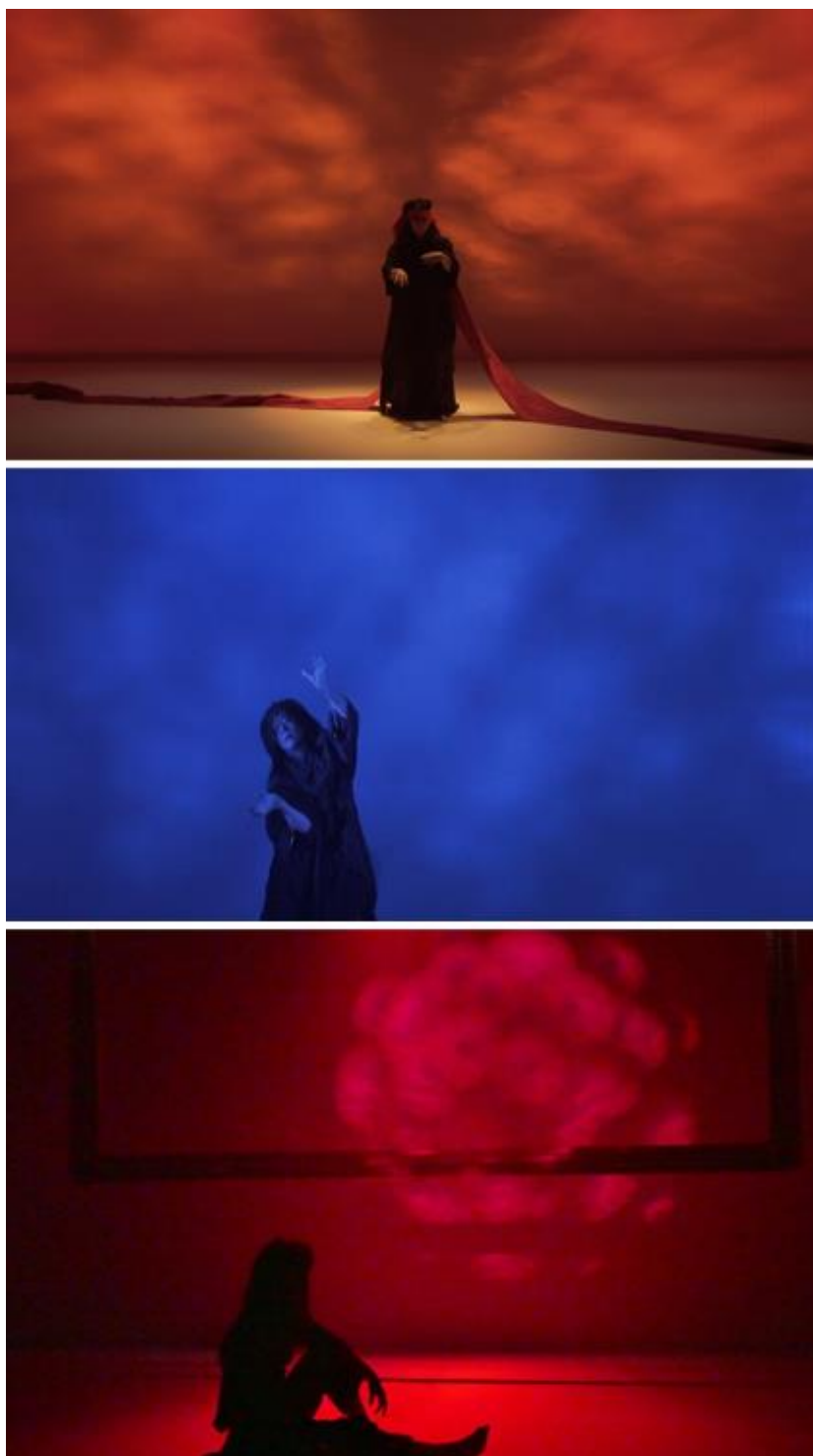
Um gigantesco lenço vermelho surge, onde Sugai vai desenrolando-a no chão como se estivesse traçando em uma tela em branco. Já com uma ambientação azulada, Emilie Sugai vai desbravando o espaço pouco a pouco em um grande silêncio. Sob uma melodia suave, surge uma dança contínua e delicada, com intenção de retraimento e avolumamento. Posteriormente, os

¹⁵⁶ *Aka* é uma palavra japonesa que significa vermelho e foi elegida para nomear o espetáculo porque era a cor preferida da artista plástica Tomie Ohtake. Além disso, em decorrência da pandemia do COVID-19, o espetáculo foi transposto para filme, pelo cineasta Joel Pizzini, e estreado em sessões gratuitas online via Sympla.

¹⁵⁷ Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/aka/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

olhos são vendados com o grande lenço vermelho deixado anteriormente, e surgem gestos propositalmente relaxados; e mesmo às cegas Emilie caminha pelo palco. Na última cena, desce uma grande moldura onde através da qual Sugai apresenta-se como a própria obra de arte.

Imagem 52 – Emilie Sugai em *Aka* (2021)



Fonte: Arquivo pessoal de Emilie Sugai. Foto: Produção de *Aka*. Compilação de fotos realizada pela autora (2022).

Nesse último espetáculo, Emilie Sugai lança-se em uma outra experiência. Dessa vez, corporificou, transformando em poema-corpo, as sensações advindas da alteridade sígnica das obras de Tomie Ohtake. Ao invés de palavras, buscou os esboços, gravuras, pinturas, esculturas e cores, além de ter se contaminado da filosofia do zen budismo – o que, de alguma maneira, norteava o fazer artístico de Ohtake. Como “A arte se alimenta da diferença e nunca tenta bani-la, pois precisa da desestabilização para criar.” (GREINER, 2019, p. 61), Emilie não se manteve fechada em si mesma, lidou com um estado outro, para que a alteridade – ou a diferença – constituísse como um operador de movimentos para a construção de *Aka*, explicitando o que nem sempre é visível, fazendo-nos vislumbrar outras possibilidades de dança butô.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde as experimentações iniciais conduzidas por Tatsumi Hijikata, o butô mostrou-se difuso e complexo em decorrência das contaminações a partir de múltiplas alteridades como a apresentação de Katherine Dunham, as obras literárias de Jean Genet e Antonin Artaud, ou as pinturas de Francis Bacon e Gustav Klimt, citando apenas alguns exemplos.

Entretanto, para o butô manter sua replicabilidade e sobreviver, ainda que haja degradação da fonte original, é elementar preservar a complexidade da proposta – tendo como foco o processo e o compartilhamento da metodologia de criação – ao invés da reprodução de imagens estereotipadas que atendem a um modelo estético. Isto é, para que o processo evolutivo do butô tenha êxito e as novas experiências de butô tenham alguma familiaridade, é necessário percorrer o próprio caminho associadamente com novas internalizações e contaminações, ao mesmo tempo em que compartilha, de alguma maneira, os procedimentos investigativos¹⁵⁸.

Em vista disso, não teria sentido analisar como Emilie Sugai lidou com as múltiplas alteridades com base em algum tipo de fidelidade para com uma essência ou nos amparando nos produtos ao invés dos processos que acionaram suas investigações artísticas. Em função disso, adotamos a estratégia de escuta a respeito das memórias e experiências de Emilie Sugai, realizando um resgate biográfico, identificando as alteridades e as diferentes estratégias adotadas pela artista para lidar com essas mesmas alteridades, para, então, analisar com base na relação entre esses dados empíricos e a dimensão teórica.

Em princípio, logo no início da carreira artística de Emilie, ela não escolheu imunizar-se ou privar-se do que a exterioridade poderia revelar. Ao invés de atender as expectativas da macro produção artística, enquadrando-se aos processos de normalização, buscou relações que a desestabilizasse mesmo que isso causasse desconforto – é possível verificar esse aspecto, por exemplo, em seu relato sobre o treinamento para a cena *O Pagador de Promessas*, do espetáculo *Canção da Terra*. Em função disso, para gerar um corpo que recusa

¹⁵⁸ Por exemplo, o treinamento na dança butô pode disponibilizar o corpo a testar diversas percepções e estados corporais.

a fixação, Denilto Gomes e, principalmente, Takao Kusuno foram de suma importância para Emilie Sugai. Denilto, na ausência de Takao, trabalhou corporalmente tanto a desconstrução quanto a disponibilidade para as transformações, em um momento no qual surgiram as obras *Canção da Terra e Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia*.

Posteriormente, para a pesquisa e processo de criação dos espetáculos *O Olho do Tamanduá, A Flor da Vida, Imagens e Fragmentos, Yukon – Bodas da Ilusão e Quimera – O Anjo Vai Voando*, Takao Kusuno conduziu um trabalho corporal em que possibilitava os bailarinos a tornarem-se sensíveis a tudo o que era “outro” e propensos a transformações de estados corporais, empregando a noção do físico-corpóreo em transformação, a ideia do Eterno Retorno, a prática do *shugyô* e o *Ma*. No dizer de Emilie Sugai, essas noções corporificadas e vivenciadas não são conceitos específicos ditados ou explicitados por Takao Kusuno, mas sugeridos de forma poetizada dentro do contexto de cada trabalho. Todos esses ensinamentos e experiências com Denilto Gomes e Takao Kusuno converteram-se em referências primordiais na trajetória artística de Emilie. Porém, ao invés de se acomodar, a dançarina de butô continuou disponível a outras alteridades, mantendo-se sempre em estado de equilíbrio metaestável para conservar seus potenciais devires e defasada de si mesma.

Em sua caminhada, Sugai acabou deparando-se com o falecimento de seu mestre, Takao Kusuno, e com uma inesperada viagem ao Senegal. Nesse período, surgiram dois espetáculos – *Tabi* e *Totem* – que confrontaram a noção estagnada de cultura e identidade. Criou-se a oportunidade de exercitar tanto o resgate de uma cultura ancestral – a cultura japonesa – quanto o contato com uma cultura desconhecida – a cultura senegalesa –, transformando-as em operadores de fabulação que permitiram desestabilizar vivências passadas e os padrões de pensamentos-movimentos. A fabulação de um novo modo de organização do pensamento – que surgiu na pesquisa de *Tabi* e maturado em *Totem* – viabilizou no estabelecimento de um processo singular de criação e ação: despir-se ou vestir-se da cultura. Indica, assim, um caráter transitório e de vulnerabilidade, mas que se dispõe às mudanças.

Apesar disso, Emilie Sugai não se dedicou exclusivamente às suas obras autorais – como foi o caso da performance da Galeria Deco e os espetáculos *Foi Carmen* e *Heart of Gold* –, além dos temas dos espetáculos e

performances dessa artista, inclusive, terem sido sugeridos e/ou conduzidos por outras pessoas – que foram os casos de *Holoch* e *O Monge e o Touro*. Nesse contexto, Emilie aproveitou-se da participação coletiva com diferentes artistas e/ou diretores para afinar a própria singularidade, mas, também, orientou-se das próprias escolhas e das escolhas de outros, geradas em meio à rede de múltiplas alteridades, adquirindo um enriquecimento poético e apurando sua singularidade artística.

Por fim, a partir da alteridade também foram mobilizados movimentos e reflexões na busca de novas lógicas de processos de criação a partir da investigação para elaboração dos espetáculos *Intimidade das Imagens*, *Hagoromo*, *Lunaris*, *O Sonho da Raposa*, *Sol e Aço* e *Aka*. As alteridades, neste caso, foram as obras literárias – um conto de Guimarães Rosa, uma transcrição de Haroldo de Campos da peça de teatro nô de Motokiyo Zeami, um haikai de Matsuo Bashô, um livro de Neil Gaiman e uma publicação de Yukio Mishima – e o universo pictórico de Tomie Ohtake. Nesse caso, as alteridades que provocaram reflexões e a busca por outras lógicas de processos de criação partiram de objetos e imagens.

Diante de tais constatações, certificamos que Emilie Sugai utilizou diferentes estratégias para lidar com a alteridade, uma vez que: abriu-se ao outro, mantendo-se sempre em estado de equilíbrio metaestável para conservar seus potenciais devires e defasada de si mesma; utilizou-se da função fabuladora para desestabilizar vivências passadas e os padrões de pensamentos-movimentos; aproveitou-se da participação coletiva com diferentes artistas e/ou diretores para afinar a própria singularidade; orientou-se das escolhas de outros e das próprias escolhas, constituídas em meio a rede de múltiplas alteridades, lapidando sua singularidade artística e conquistando um enriquecimento poético; por último, a partir da alteridade, mobilizou movimentos e reflexões na busca de novas lógicas de processos de criação.

Além disso, o emprego de diferentes estratégias por Emilie Sugai para lidar com a alteridade garantiu não somente um caminho singular na constituição de suas experiências de butô, mas um processo evolutivo de sua linguagem poética justamente por conduzir suas pesquisas artísticas a partir da alteridade.

Podemos considerar que as experiências de Sugai são de butô por operar seus processos criativos, a seu modo, com base nos ensinamentos de

Kusuno, em virtude dessas estratégias de trabalho corporal de Takao Kusuno serem análogos com as questões iniciais do butô – ou metodologias de criação dos artistas das primeiras gerações do butô. Verificamos melhor essas similitudes na noção do físico-corpóreo em transformação e no *Ma*, porque são modos de operar que exercitam a relação corporal entre o dentro e fora, a transição entre a forma e a não-forma, a criação de mediações com o ambiente, a investigação das diversas maneiras de perceber e estar no espaço, a experimentação das possibilidades e impossibilidades de metamorfosear o corpo e a desautomatização dos movimentos.

Da mesma maneira que foi um caminho singular, visto que Emilie Sugai aproveitou todas as oportunidades – nascidas da entropia – que a levaram a se relacionar com diversas alteridades, proporcionando pensamentos, reflexões, escolhas, lógicas de processos de criação, ou seja, experiências distintas de Tatsumi Hijikata ou Takao Kusuno, por exemplo, revelando outras perspectivas poéticas no universo do butô.

Assim, o presente estudo buscou apresentar registros inéditos de experiências artísticas e de episódios individuais de Emilie Sugai, podendo se tornar uma nova fonte de estudo e referência para os interessados em vislumbrar a respeito da diversidade do butô. Ademais, também foi um estudo inicial a respeito da dança butô de Emilie Sugai, ainda mais considerando que essa artista possui uma coragem afirmativa, pois opta por enfrentar os riscos das mudanças. Como no futuro irá, certamente, apresentar outras pesquisas artísticas, espetáculos e performances, seu projeto poético está longe de estar finalizado.

Por esse motivo, essa criação textual dialógica de múltiplas vozes e interpretações não é concluída com os pontos de vista da entrevistada e da pesquisadora, mas é perpetuada com as diferentes compreensões que podem ser criadas pelos leitores. Como não é possível simplesmente catalogar o projeto artístico de uma dançarina como se fosse uma manifestação fixa, essa ação investigativa não termina com a análise da pesquisadora, mas prossegue inclusive com a apreciação dos leitores e dos estudos de outros pesquisadores, consistindo mais de significados em potencial em vez de uma verdade última.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O homem sem obra. In: _____. **O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]**. Tradução de: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 21-42.

Agencia Estado. A Bolsa Vitae de Artes chega ao fim. **Jornal O Estado de S. Paulo**, seção Cultura, 12 Jun. 2003. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-bolsa-vitae-de-artes-chega-ao-fim,20030612p3305>>. Acesso em: 12 Fev. 2022.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ANDRADE, Lucimara de. **Pelo viés da teatralização**: A Pedra do Reino por Antunes Filho. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/LETR-AMHG8D>>. Acesso em: 31 Out. 2022.

ARIMITSU, Michio. From vodou to butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and the trans-Pacific remaking of blackness. In: BAIRD, B.; CANDELARIO, R. (Ed.). **The Routledge Companion to Butoh Performance**. London; New York: Routledge, 2018. p. 37-51.

AZEVEDO, Gerlúzia de O. **Antonin Artaud**: A crueldade pelos desenhos e autorretratos. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Rio Grande do Norte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/13832/1/AntoninArtaudCruelda_de_Azevedo_2013.pdf>. Acesso em: 01 Nov. 2022.

BARBOSA, Enio R. 150 anos de Klimt – O Artista da Transição. **Revista Ciência e Cultura**, v. 64, n. 3, 2012.

BARBOSA, Nilda A. O balcão, de Jean Genet: da carnavalização como um regime da ordem inversa. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, v. 18, n. 18, 2020.

BARROS, Lindinês G. de. **O intempestivo Bataille**: êxtase orgiástico, experiência interior, erotismo e ânus solar. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3498/1/Lindines%20Gomes%20de%200Barros.pdf>>. Acesso em: 31 Out. 2022.

BELTRÃO, Kaizô I.; SUGAHARA, Sonoe. Permanentemente temporário: dekasseguis brasileiros no Japão. **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 61-85, Jan./Jun. 2006.

Buscando espacialidades Ma, no corpo, na dança, na cidade. [S. l.]: 13^o Visões Urbanas, 24 Jun. 2021. 1 vídeo (2h:11min:53seg). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jgfnImJXLI&ab_channel=Cia.Artes%C3%A3osdoCorpo%2FDan%C3%A7a-

Teatro>. Acesso em: 07 Out. 2021. Participação de Emilie Sugai, Michiko Okano, Mirtes Calheiros, Dudu Tsuda e Ederson Lopes.

CABRAL, Caio César. **A teoria da individuação de Gilbert Simondon: os modos físico e biológico de individuação.** 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Filosofia, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-14082017-130615/publico/2017_CaioCesarCabral_VOrig.pdf>. Acesso em: 30 Out. 2021.

CAMARGO, Andréia V. A. **Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural.** 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://ariel.pucsp.br/handle/handle/5016>>. Acesso em: 19 Ago. 2022.

CASTIGLIONI, Ruben D.; BALADÃO, Janaína de A. Conde de Lautréamont: uma passagem para a França. **Revista Organon**, v. 32, n. 63, 2017.

CASTRO, Caroline Konzen. Dança Clássica: da origem à profissionalização. In: VII Reunião Científica da ABRACE, Belo Horizonte, 2013. **Anais do VII Reunião Científica da ABRACE**, 2013.

CENTONZE, Katja. Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death. In: De Antoni, Andrea; Raveri, Massimo (Ed.). **Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing.** Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017. p. 203-231.

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DO SESC. **Ilo Krugli e a história do Teatro Ventoforte.** Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/ilo-krugli-e-a-historia-do-teatro-ventoforrte?nocache=1707481684>>. Acesso em: 03 Fev. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano.** Tradução de: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **E o cérebro criou o Homem.** Tradução de: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** Tradução de: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DEMARTINI, Zeila de B. Fabri. Marcas da guerra em terra distante: relatos de japoneses em São Paulo. **Revista História Oral**, São Paulo, v.7, p. 145-180, 2004.

Diálogos e Intercâmbios | Emilie Sugai, Eduardo Okamoto e Hiroshi Koike. [S. l.]: CPT Sesc SP, 01 Nov. 2021. 1 vídeo (1h:56min:38seg). [Live]. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7rtpw_QPyJE&ab_channel=CPT_SESC>.

Acesso em: 07 Ago. 2022. Participação de Emilie Sugai, Michiko Okano, Eduardo Okamoto e Hiroshi Koike.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em Pesquisas Qualitativas. **Educar em Revista**, Editora UFPR, Curitiba, v. 20, n. 24, p. 213-225, 2004.

FERNANDEZ, Edson. A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud. **EccoS Revista Científica**, v. 3, n. 2, 2001.

FERNANDEZ, Mariane B. **Entre a literatura e o cinema**: do livro *Cadernos de Nijinski: O Sentimento* (1998) ao filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002). 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e outras Artes) – Universidade Aberta, Lisboa, Portugal, 2022. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/12090/1/TMECLOA_MarianeFernandez.pdf>. Acesso em: 31 Out. 2022.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

GOMES, Romeu *et al.* Organização, processamento, análise e interpretação de dados: o desafio da triangulação. In: MINAYO, Maria C. de S.; ASSIS, Simone G. de; SOUZA, Edinilsa R. de. **Avaliação por triangulação de métodos**: abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005. p. 185-221.

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

_____. Uma breve reflexão sobre o Lume e seu Japão imaginado. **Sala Preta**, v. 07, p. 129-122, 2005.

_____. Du corps mort vers la vie: le butô selon Hijikata. **Ebisu**, n. 40-41, p. 143-152, 2008.

_____. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2012.

_____. **Butô(s) na América Latina: Uma Reflexão Crítica.** São Paulo: Fundação Japão, 2013.

_____. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas.** São Paulo: n-1 edições, 2015a.

_____. Diásporas cognitivas de enunciados: uma escolha política para derrubar estereótipos e identidades. In: KATZ, H.; GREINER, C. (Orgs.). **Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política.** São Paulo: Annablume, 2015b. p. 257-272.

_____. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos.** São Paulo: n-1 edições, 2017a.

_____. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Revista Conceição | Conception**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10-21, Jul./Dez. 2017b.

_____. Butoh in Brazil: Historical context and political reenactment. In: BAIRD, B.; CANDELARIO, R. (Ed.). **The Routledge Companion to Butoh Performance.** London; New York: Routledge, 2018.

_____. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 2, p. 53-64, Jun./Dez. 2019.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e Processos de Comunicação. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. III, n. 2, p. 65-74, Dez. 2001.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Concepções pedagógicas no trabalho de Mary Wigman. In: VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2014. **Memória ABRACE Digital**, 2014.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Multidão. In: _____. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império.** Tradução de: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 138-290.

KATZ, Helena. Hagorono tece suas sombras na escuridão. **O Estado de S. Paulo**, Caderno2, São Paulo, 26 de Jul. de 2008.

LEÃO, Maria E. do A.; GUIMARÃES, Danilo S. Perspectiva poética da alteridade: diálogos entre Rimbaud e Bakhtin. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 33, n. 1, Jan./Abr. 2021.

MAILLART, Adriana S.; OLIVEIRA, Virgínia G. M. de. Guernica: A obra, sua contextualização histórica e sua simbologia para os movimentos artísticos e sociais pela paz, liberdade e democracia. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, v. 7, n. 1, Jan./Jul. 2021.

MANNING, Erin. **The minor gesture.** Durhan: Duke University Press, 2016.

MARENZI, Samantha. Foundations and Filiations: The legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi. In: BAIRD, B.; CANDELARIO, R. (Ed.). **The Routledge Companion to Butoh Performance**. London; New York: Routledge, 2018. p. 142-149.

MASSUMI, Brian. **The Power at the End of the Economy**. Durhan: Duke University Press, 2015.

MILARÉ, Sebastião. **A Quimera de Takao e a utopia do Tamanduá**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-quimera-de-takao-e-a-utopia-do-tamandua/>>. Acesso em: 25 Jul. 2022.

MORENO, Pilar C. Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shûzô Takiguchi. Relación personal y colaboración artística. **Archivo Español de Arte**, v. 73, n. 291, 2000.

NETO, Hugo. Coral infantil é tema de documentário da ECA. **Jornal do Campus**, Cultura, 10 Abr. 2010. Disponível em: <<http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2010/04/coral-infantil-e-tema-de-documentario-da-eca/>>. Acesso em: 30 Jan. 2022.

NEVES, Alexandre E.; LITTIG, Sabrina V. A representação alegórica na obra *Mulher Má* de Francisco de Goya (1746-1828): análise narrativa e iconológica. In: SANTOS, Bento S. (Org.). *Mirabilia 20* (2015/1). **Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique**. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, UAB, Jan./Jun. 2015.

OGAWA, Felícia M.; KUSUNI, Takao. A idéia do físico-corpóreo em transformação. In: MOMMENSÖHN, M.; PETRELLA, P. (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-ideia-do-fisico-corporeo-em-transformacao/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

OKAMOTO, Monica S.; NAGAMURA, Yukako. Burajiru Jihô (Notícias do Brasil) e Nippak Shimbun Jornal Nipo-brasileiro): os primeiros tempos dos jornais japoneses no Brasil (1916-1941). **Revista Escritos**, ano 9, n. 9, 2015.

OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**, n. 100, p. 150-164, Dez./Jan./Fev. 2013-2014.

PATRÍCIO, Miguel Martins. **Sístoles e diástoles**: uma perspectiva sobre a Art Theatre Guild. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2017. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/31395/1/S%c3%adstoles%20e%20Di%c3%a1stoles%20-%20Uma%20perspectiva%20sobre%20a%20Art%20Theatre%20Guild.pdf>>. Acesso em: 14 Ago. 2022.

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

PORTAL MUD – LABORATÓRIO DA DANÇA. **Maria Lucia Lee – Biografia**. Disponível em: <<https://portalmud.com.br/lab/professor/artes-corporais-do-orientemaria-lucia-lee>>. Acesso em: 03 Fev. 2022.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferentes. **Projeto História**, n. 14, p. 25-39, Fev. 1997a.

_____. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História**, n. 15, p. 13-49, Abr. 1997b.

_____. Memória e diálogo: desafios da história oral para a ideologia do século XXI. In: FERREIRA, M. de M.; FERNANDES, T. M.; ALBERTI, V. (Orgs.). **História oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC – Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 67-71.

_____. História oral como gênero. **Projeto História**, n. 22, p. 9-36, Jun. 2001.

_____. História Oral e Poder. **Mnemosine**, v. 6, n. 2, p. 02-13, 2010a.

_____. **Ensaio de história oral**. Tradução de: Fernando L. Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010b.

_____. **História Oral como arte da escuta**. Tradução de: Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SÃO PAULO. **Figuras da dança**: Hulda Bittencourt. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://18.219.77.141/wp-content/uploads/2020/03/hulda_bittencourt.pdf>. Acesso em: 31 Jan. 2022.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA PESQUISA. **Helena Katz**. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/helena-katz/>>. Acesso em: 14 Out. 2022.

SCHIOCCHET, Michele L. Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 17, 2011.

SILVA, Alexandra B. da; SOARES, André Luís R. Os Oratórios domésticos: lugares de memória para os imigrantes japoneses em Santa Maria/RS. **Revista Patrimônio e Memória**, São Paulo, Unesp, v. 13, n. 1, p. 179-200, Jan./Jun. 2017.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. Tradução de: Luís E. P. Aragano e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

SUGAI, Emilie. **Criações – Tabi**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/tabi/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

_____. **Criações – Totem**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/totem/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

_____. **Criações – Intimidade das Imagens**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/intimidade-das-imagens/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

_____. **Criações – Aka**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/aka/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

_____. **Criações – Holoch**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/holoch/>>. Acesso em: 06 Ago. 2022.

_____. **Criações – Hagoromo, o Manto de Plumas**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/hagoromo-o-manto-de-plumas/>>. Acesso em: 09 Ago. 2022.

_____. **Criações – Lunaris**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/lunaris-o-mundo-que-passa/>>. Acesso em: 14 Ago. 2022.

_____. **Criações – Sol e Aço**. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/sol-e-aco/>>. Acesso em: 16 Ago. 2022.

_____. **Escritos – Intercâmbio cultural no Senegal**. 2003. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/intercambio-cultural-no-senegal/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

_____. **Participações – Relato sobre a montagem em 2005 do espetáculo Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude sob direção de Hiroshi Koike com a Cia. Pappa Tarahumara baseada em Tokyo – Japão**. 2005. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/portfolio-item/heart-of-gold/>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

_____. **Escritos – Relato de uma viagem**. 25 Nov. 2016. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/relato-de-uma-viagem/>>. Acesso em: 31 Jul. 2022.

_____. **Escritos – Carta a menina**. São Paulo, 27 Mar. 2021. Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/carta-a-menina/>> Acesso em: 31 Jul. 2022.

_____. **Escritos – Sobre a criação do Intimidade das Imagens.** Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/sobre-a-criacao-do-intimidade-das-imagens/>>. Acesso em: 08 Ago. 2022.

_____. **Escritos – Denilto Gomes.** Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/para-denilto/>>. Acesso em: 19 Ago. 2022.

_____. **Texto sobre O Monge e o Touro.** 01 Ago. 2019. Facebook: Núcleo Tabi. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleotabi/posts/2396768950603615:0>>. Acesso em: 07 Ago. 2022.

_____. **A difícil arte de dar aulas de butoh.** Disponível em: <<https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/>>. Acesso em: 03 Ago. 2022.

_____. No interior do poema 'Foi Carmen'. **Teatrojornal – Leituras de cena,** 07 Jan. 2022a. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2022/01/no-interior-do-poema-foi-carmen/>>. Acesso em: 13 Fev. 2022.

_____. **Informações para a Dissertação** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <emilie.sugai@gmail.com> em 28 Jul. 2022b.

UNO, Kuniichi. Hijikata e o devir na dança. In: _____. **A gênese de um corpo desconhecido.** Tradução de: Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Ferananda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012. p. 43-49.

_____. **Hijikata Tatsumi:** pensar o corpo esgotado. Tradução de: Christine Greiner, Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VIEIRA, Marcilio de Souza. Processos criativos e interatividade na dança de Edson Claro. **Revista Pós,** v. 5, n. 10, p. 12-27, Nov. 2015.

_____. Edson Claro e o Grupo de Dança Casa Forte de São Paulo. In: ABRACE 20 ANOS: Celebrando a Diversidade, 2018, Natal. **Anais do X Congresso da ABRACE,** v. 19, 2018.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão:** para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

ANEXO A – CRÍTICA DE DANÇA CARMEN “CONTAMINA” ARTE DE ANTUNES, ESCRITA POR HELENA KATZ

Artes Cênicas Destaque:

Carmen ‘contamina’ arte de Antunes

Espetáculo sobre a cantora dos balangandãs, em cartaz às terças, é um típico exemplo de transposição de fronteiras no palco

FOTOS DE EMÍLIO LUIS/DIVULGAÇÃO

CRÍTICA

HELENA KATZ
ESPECIAL PARA O ESTADO

Pouco apresentado desde 2005, quando estreou no Japão, *Foi Carmen*, o espetáculo que Antunes Filho criou para fazer parte da celebração dos 100 anos de Kazuo Ohno, iniciou na semana passada uma temporada paulistana, que se estenderá até o fim de julho, no Teatro Sesc Anchieta, somente às terças. Por Kazuo Ohno, um dos mestres fundadores da dança butô, estar vinculado ao nascimento de *Foi Carmen*, essa referência parece quase inevitável. Todavia, é preciso escapar da cilada de pensar esse espetáculo na moldura do butô para perceber que há algo mais instigante acontecendo nele.

O espetáculo tem uma estrutura diferenciada: inicia-se com o que poderia ser somente a fala de um diretor de teatro explicando o seu trabalho para a platéia. Contudo, à medida que vai confienciando os motivos que levaram a fazer *Foi Carmen*, e também os seus outros três espetáculos atualmente em cartaz, Antunes transforma essa fala em teatro. Lentamente, vai construindo uma empatia forte, e só mais adiante é que se torna possível realizar que criou um primeiro ato na forma de lecture demonstration, aquele tipo de encenação na qual artistas acomodam os seus materiais no modelo de uma palestra.

Informa que a Carmen Miranda a que se vai assistir é o contraponto para a Antonia Mercé Y Luque (1890-1936) que inspirou Ohno a criar *Admiranda da Argentina* (1977), o solo



CENAS – É uma Carmen Miranda sempre no “entre”: entre o passado e o futuro, entre estar de frente e de costas, entre o simbólico, entre o fetiche e o arquétipo

que lhe produziu tanto impacto, em 1980, que contaminou o seu trabalho daí em diante; explica que o palco nu, na verdade, será sempre povoado pelo que cada um nele projeta, uma vez que o

MONÓLOGO DIDÁTICO DO DIRETOR PARA A PLATÉIA FUNCIONA COMO PRIMEIRO ATO

teatro é feito em colaboração com a platéia; e repete que é preciso não chegar com expectativas fechadas e, no caso de *Foi Carmen*, relaxar para poder entrar na proposta. Somente depois, quando o espetáculo aca-

ba, é que se pode compreender que aquele tinha sido um primeiro ato. E nele, a sua fala estava tão “de costas”, como a Carmen Miranda que apareceria em seguida, pois, na verdade, não tinha sido uma fala apenas didática sobre o que se veria, mas sim um exercício de esvaziamento (e não de preenchimento com explicações) do espaço.

Os dois atos trabalham no mesmo eixo, o da conversa entre fetiche e arquétipo (seja para montar a figura de Carmen como mosaico, seja para desautomatizar nossos comportamentos face o fazer teatral). O modo de configurar essa Carmen como Carmen Miranda (1909-1955) parece propor essa questão.

A dramaturgia cerca as duas pontas temporais do fenômeno Carmen Miranda com duas personagens: uma Carmen menina (Paula Arruda) antecipa o que vai se destacar depois no imaginário que se produzirá sobre ela; e uma passista (Patrícia Carvalho) joga os elementos constitutivos desse imaginário no futuro. É uma Carmen sempre no entre. Entre o passado e o futuro, entre estar de frente e de costas, entre o real e o simbólico, entre o fetiche e o arquétipo. Nesse contexto, a figura do malandro (Lee Thaler) como que cumpre o mesmo papel, pois tanto aponta para o ambiente que gesta Carmen como se torna o emblema da sua continuidade hoje.

É a presença da convidada

de Antunes, a bailarina Emilie Sugai, que sintetiza a dramaturgia que esses personagens vão montando. Seu corpo busca uma possibilidade de acomodar o que existe entre o excesso e a ausência. Sem os gestos típicos que se tornaram o RG de Carmen Miranda, no inverso da dinâmica da sua agitação, Emilie escava uma fissura para o seu “entre” – no caso, entre o butô de Ohno e uma dança que o possibilite existir hoje.

Foi Carmen é quase um redimensionamento dos estereótipos com os quais o colonizador nos identifica (bananas, brilhos, babados, decotes, sandálias plataforma e requebros), meio que propondo que se trata de uma herança mítica. Apareceram no

imaginário de Carmen Miranda e se perpetua hoje porque pertencem aos jeitos ancestrais dos brasileiros se perceberem. Talvez esteja aí a sua ligação mais forte com Kazuo Ohno, pois este foi sempre o seu modo de lidar com os fatos da cultura, presente também na sua construção de *La Argentina* no solo que inaugurou a ligação formal de Antunes com o butô. *Foi Carmen* tem tudo para ser um novo “entre” nessa trajetória de contaminações. ●

Serviço

● *Foi Carmen*. 55 min. 14 anos. Teatro Sesc Anchieta (320 lug.). Rua Dr. Vila Nova, 245, 3234-3000, Vila Buarque. 3.ª, 21h. R\$ 2,50 a R\$ 10. Até 29/7

ANEXO B – CRÍTICA DE DANÇA HAGOROMO TECE SUAS SOMBRAS NA ESCURIDÃO, ESCRITA POR HELENA KATZ

D8 CADERNO 2 | SÁBADO, 26 DE JULHO DE 2008
O ESTADO DE S. PAULO

Dança Em Cartaz:

Hagoromo tece suas sombras na escuridão

Espectáculo com Emilie Sugai propõe uma relação entre o visível e o invisível

CRÍTICA

HELENA KATZ
ESPECIAL PARA O ESTADO

São tonalidades que criam densidades distintas e, lentamente, nos fazem perceber que não existe uma coisa única chamada "escuro". *Hagoromo*, o *Manto de Plumas*, a obra que reúne, pela primeira vez, Emilie Sugai (coreografia e interpretação) e Fábio Mazzoni (direção), e conta com a participação de Rodrigo Ramos, promove aquela operação difícil de ser descrita, e que só a arte, quando dá muito certo, consegue realizar. Em cartaz na sala 2 do Teatro Coletivo Fábrica até amanhã, felizmente estende a sua temporada para mais três apresentações nos dias 14 e 15 de agosto, às 20 h, e no dia 16, às 19h30.

Pense em uma escuridão muito cerrada, daquelas em que o olho, a princípio, não reconhece qualquer outra informação além do escuro. O ouvido também se vê mergulhado em um silêncio denso, que funciona como uma dobra da mesma es-

curidão. Estimulado pelo cheiro de incenso, o olfato vai guiar a visão e a audição na experiência de se transformarem em tato. Esses três sentidos vão reconhecendo os tamanhos e as formas dos espaços que começam a se delinear como sombras do escuro (invertendo o hábito de pensar a sombra enquanto um escuro na claridade). Sombras do escuro? Mas como? De onde surgem? Pronto, é nesse momento que se estabelece a lógica que nos fará adentrar na obra. Com uma habilidade que atinge o virtuosismo, os responsáveis pelo espetáculo nos fazem perguntar: afinal, é o corpo que vai desenhando o espaço na nossa frente? Como é que ele faz esse espaço surgir?

Os muitos tipos de escuridão sonora e visual começam a se tornar mais e mais visíveis e vão articulando a mesma questão: a escuridão depende de um fenômeno externo chamado luz ou ela produz as suas próprias sombras, e então, pode ser entendida como sendo a sua própria luz? O auge desse tipo de articulação se dá na própria movimentação de Emilie Sugai, que faz os dois papéis da peça que inspirou essa produção, as-



SUTILEZA E REQUINTE – Criadora e intérprete, Emilie atinge o virtuosismo ao interpretar dois personagens, um pescador e um anjo budista

sinada por Motokyo Zeami (1863-1443), um dos mais importantes autores do teatro nô.

Curiosamente, o nô uniu dois estilos anteriores de interpretação, o sarugaku e o den-

O ESCURO PRODUZ O SEU PRÓPRIO CORPO, O EXISTIR SEM PRESENÇA

gaku. E Emilie também propõe uma conversa entre dois jeitos de dançar. Quando faz *Hakuryo*, o pescador "de coração pétreo" da Baía de Miho, seus passos parecem sem peso, como se a gravidade não atuasse sobre eles. Cada um dos seus gestos, minuciosa-

mente estudados, vai aparecendo como um recorte do escuro que, quando ganha a sua forma, faz nascer o espaço. E quando é Tennin, o anjo budista que vem recuperar o manto divino, *hagoromo*, para poder retornar ao céu, em uma inversão espetacular, a gravidade se faz presente. A ave que os pedaços do corpo de Emilie compõe vai existir em uma situação de intervalo, entre o desejo e o não poder chegar ao céu. A leveza que habitualmente se associa a um voo se desdobra no peso da sua condenação.

O processo metonímico de escolher uma pena única e muito branca para representar o manto e o corpo da ave torna-se um recurso potente. Essa pena, quando posta em movimento, desdobra-se em todas as ou-

tras penas do manto e do pássaro, repropoando a relação entre visível e invisível.

A iluminação, também assinada por Fábio Mazzoni, se faz com um único refletor e dela depende esse impactante tecer de escuridão e sombras que acaba levando quem assiste a participar de uma outra maneira. Não somente porque o escuro impede a separação entre palco e platéia, mas sobretudo porque é a sua opacidade que está posta em questão quando o silêncio passa a soar, e o movimento passa a apertar ou alargar o espaço. O escuro produz seu próprio corpo também. E Rodrigo Ramos desincumbem-se muito bem da difícil tarefa de existir sem presença. Consegue estufar a sombra, impregnando-a de volume.

Serviço

• *Hagoromo*, *O Manto de Plumas*. 45 min. 14 anos. Teatro Coletivo Fábrica (147 lug.). R. da Consolação, 1.623, Consolação, 3255-5922. Sáb., 21h30; dom., 20 h. R\$ 5/R\$10. Até 27/7

**APÊNDICE A – COMPILAÇÃO DE PRÊMIOS E BOLSAS RECEBIDAS POR
EMILIE SUGAI (1995-2021)**

PRÊMIOS RECEBIDOS		
Ano	Nome do prêmio	Obra premiada
1995	Troféu Mambembe como Melhor Espetáculo Nacional de Dança de 1995	<i>O Olho do Tamanduá</i> com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro
1995	Prêmio Estímulo FUNARTE na categoria Dança	<i>O Olho do Tamanduá</i> com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro
1997	Prêmio Villanueva da União dos Críticos de Teatro e da Imprensa de Cuba, como um dos melhores espetáculos internacionais apresentados em Cuba	<i>O Olho do Tamanduá</i> com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro
1997	Prêmio Flávio Rangel – FUNARTE para consolidação da Cia. Tamanduá de Dança-Teatro	Para a Cia. Tamanduá de Dança Teatro
2006	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna	<i>Intimidade das Imagens</i>
2007	Concurso de apoio a projetos de difusão de espetáculos de dança no Estado de São Paulo para Circulação	<i>Totem</i>
2007	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna	<i>Hagoromo, O Manto de Plumas</i>
2008	Melhor espetáculo de teatro pela Cooperativa Paulista de Teatro	<i>Foi Carmen</i> com o Grupo de Teatro Macunaíma de Antunes Filho
2008	Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) como melhor concepção em dança	<i>Hagoromo, O Manto de Plumas</i>
2009	Concurso de apoio a projetos de difusão de espetáculos de dança no Estado de São Paulo para Circulação	<i>Tabi</i>
2010	Concurso de apoio a projetos de difusão de espetáculos de dança no Estado de São Paulo para Criação	<i>O mundo que passa</i>
2012	Concurso de apoio a novas produções em dança no Estado de São Paulo para Criação	<i>O Sonho da Raposa</i>
2013	Prêmio Denilto Gomes de melhor criação solo pela Cooperativa Paulista de Dança	<i>Holoch</i>
2019	Concurso de apoio a projetos de difusão de espetáculos de dança no Estado de São Paulo para Criação	<i>Aka</i>
2020	Concurso de apoio a projetos de filmagem e licenciamento de espetáculos de dança no Estado de São Paulo	<i>Lunaris</i>
2021	Concurso de apoio a projetos de filmagem e licenciamento de espetáculos de dança no Estado de São Paulo	<i>O Monge e o Touro</i>

BOLSAS RECEBIDAS	
Ano	Nome da bolsa
1997	Bolsa Rede Staging
1999	Bolsa Vitae de Artes
2003	Bolsa para Artistas UNESCO-ASCHBERG – Ateliê coreográfico no Senegal/África

APÊNDICE B – CURRÍCULO DAS CRIAÇÕES, PARCERIAS E PARTICIPAÇÕES DE EMILIE SUGAI (1991-2022)

- ***Canção da Terra*** – direção de Takao Kusuno e Felícia Ogawa; dançarinos-criadores Denilto Gomes, Emilie Sugai e Patricia Noronha; espetáculo convidado para abertura do Festival em São José dos Campos (1991).
- ***Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia*** – direção de Denilto Gomes; dançarinos-criadores Denilto Gomes, Emilie Sugai, Jose Maria Carvalho, Marilda Alface, Marco Xavier e Patricia Noronha; trilha sonora de Suba; estreou no Teatro João Caetano (Nov./1992); temporada no Centro Cultural São Paulo (1993).
- ***Menina*** – criação conjunta de Emilie Sugai e Marilda Alface; acompanhamento criativo de Takao Kusuno e Felícia Ogawa; estreou no *Movimentos de Dança do SESC*, no Teatro do SESC Anchieta (Nov./1994).
- ***O Olho do Tamanduá*** – direção de Takao Kusuno e Felícia Ogawa com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro; no elenco de estreia foram os dançarinos-criadores Dorothy Lenner, Emilie Sugai, Eros Leme, Jose Maria Carvalho, Marco Xavier, Patricia Noronha e Siridivê Xavante; iluminação de Abel Kopansky; estreou no V FIAC SP/95; além disso, participou dos festivais internacionais de teatro: FIT-BH (1996), Festival de La Havana-Cuba (1997), *Brasil Já* Munique-Alemanha (1998), Rio Cena Contemporânea (1998). Esta obra também foi contemplada com o Troféu Mambembe de Dança/95. O espetáculo também foi apresentado no encerramento da Cia. Tamanduá de Dança Teatro em *Vestígios do Butô*, no SESC Anchieta (2003) – uma homenagem póstuma a Takao Kusuno – e na Bienal de Artes em Kyoto / Hokkaido – Japão (2003).
- ***Tourada*** – criação conjunta de Emilie Sugai e José Maria Carvalho, com a Bolsa Rede Stagium, apresentação no espaço de convivência do SESC Pompéia (1997).
- ***A Flor da Vida*** – direção de Takao Kusuno; dançarinos-criadores Emilie Sugai e José Maria Carvalho; assistência de Hideki Matsuka; estreou no Evento Brecht 100 Anos promovido pelo SESC, além da circulação pelo interior de São Paulo (Mar./1998).

- ***Yukon – Bodas da Ilusão*** – direção de Takao Kusuno; dançarinas-criadoras Emilie Sugai e Marilda Alface; assistência de Emilie Sugai; apresentaram-se para a inauguração do SESC Santo Amaro (1998).
- ***Imagens e Fragmentos*** – direção de Takao Kusuno com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro; no elenco estavam Cícero Mendes, Emilie Sugai, José Maria Carvalho, Key Sawao, Marco Xavier e Ricardo Iazzetta; apresentaram-se para a inauguração do SESC Santo Amaro (1998).
- ***Quimera – O Anjo Vai Voando*** – direção de Takao Kusuno com a Cia. Tamanduá de Dança Teatro; dançarinos-criadores Emilie Sugai, Key Sawao, Ricardo Iazzetta e Sergio Pupo; assistência de Hideki Matsuka; iluminação de Abel Kopansky. Estreia e temporadas no SESC Pompéia (1999), Teatro Anchieta (2000), *Vestígios do Butô* no SESC Anchieta (2003) – uma homenagem póstuma a Takao Kusuno – e Bienal de Artes em Kyoto / Hokkaido – Japão (2003).
- ***Estação Terminal*** – proposta de instalação-performance com direção de Joel Pizzini em colaboração com a performer Emilie Sugai; concepção do espaço cênico com Gianni Toyota; trilha sonora de Michelle Agnes; performance realizada no Hospital Psiquiátrico São Pedro, na III Bienal de Artes do Mercosul em Porto Alegre – RS (2001).
- ***Doxandêm Sur La Voie*** – composição a partir do intercâmbio cultural no Espaço Sobo-Bade em Toubab Dialao, Senegal – África; intercâmbio com duração de janeiro a abril de 2003; direção de Emilie Sugai, com participação de 3 percussionistas senegaleses, 4 dançarinos senegaleses, 3 dançarinas senegalesas, 1 atriz polonesa e 1 dançarina belga; estreou no Teatro Sobo-Bade em Toubab Dialao e no Centro Cultural Blaise Senghor – Dakar / Senegal (2003).
- ***Cinema das Sombras*** – vídeo-performance com direção de Joel Pizzini em colaboração com a performer Emilie Sugai e câmera de Gianni Toyota, a convite e no Espaço Cultural da Fundação Japão (2003).
- ***Performance Galeria Deco*** – concepção e coreografia de Yukio Waguri; performers Emilie Sugai e Yukio Waguri; apresentado no encerramento da exposição do artista plástico Nobuo Mitsunashi, em São Paulo (2004).

- ***Heart of Gold – One Hundred Years of Solitude*** – direção Hiroshi Koike com a Cia. Pappa Tarahumara; trabalho de montagem que durou de outubro a dezembro de 2005; estreou no Yamaguchi Center for Arts and Media (02 e 03 de dezembro), temporada Setagaya Public Theatre em Tokyo (08 a 11 de dezembro de 2005), Tsukuba Capio Hall – Tsukuba / Japão (15 de dezembro de 2005).
- ***Intimidade das Imagens*** – criação conjunta de Emilie Sugai e Cristina Salmistraro; cenografia de Ulisses Cohn; iluminação de Andre Boll; com temporadas realizadas no SESC e Teatro Fábrica (Out./Nov./2006).
- ***Totem*** – coreografia de Emilie Sugai; dançarinos-criadores Eliana de Santana, Emilie Sugai e Marco Xavier; espaço cênico de Hideki Matsuka; iluminação de Andre Boll; estreou no *Dança em Pauta* – CCBB, com patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil e apoio da Fundação Japão (2004); mas, contou com apresentações no Panorama SESI de Dança (2005), *Dança em Pauta* – CCBB / Brasília (2006), além de circular pelas cidades do estado de São Paulo, em São José do Rio Preto, Mirandópolis (Comunidade Yuba – 1ª Aliança), Ilha Bela (Espaço Cultural Pés no Chão), Registro e Iguape (2008).
- ***Hagoromo – O Manto de Plumas*** – coreografia e interpretação de Emilie Sugai; direção e iluminação de Fabio Mazzoni; participação de Rodrigo Ramos ou Cícero Mendes; estreou no ECUM – Encontro Mundial das Artes Cênicas (2008); mas, também contou com apresentações no Teatro SESI Minas, em Belo Horizonte – MG (21 de março de 2008) e no Teatro Cosipa, em São Paulo (24 de março de 2008), além de participar do *Diálogos Cênicos Brasil-Espanha: linguagens híbridas* – CCSP (26 de junho de 2008); e com temporada no Teatro Coletivo Fabrica – SP (Jul./2008), SESC Pinheiros – SP (15 a 17 de agosto de 2008) e Galeria Olido (Mar./2010); participação no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (Jun./2010), Festival de Dança de Joinville (Jun./2010) e no Festival Internacional de Dança de Recife (Out./2010).
- ***A Leveza da Flor*** – performance, coreografia e interpretação de Emilie Sugai; concepção das imagens projetadas de Gianni Toyota; apresentado na abertura da exposição *O Espaço Invisível* do artista plástico Yutaka

Toyota, no Museu de Tendo – Yamagata / Japão (10 a 23 de setembro de 2010); na abertura da exposição *A Leveza da Flor* do escultor Yutaka Toyota em comemoração aos 50 anos de carreira do artista, Mube – SP (Abr./2009); e também na abertura de exposição na SP-Arte (Abr./2019).

- ***Foi Carmen*** – direção de Antunes Filho; o elenco de estreia era composto pelas atrizes Arieta Correa, Emilie Sugai, Juliana Galdino e Paula Arruda; com estreia no centenário de aniversário do mestre Kazuo Ohno – Yokohama / Japão (Mar./2005), abertura do Festival de Teatro de Curitiba (mar/2005), e no Festival Internacional de São José do Rio Preto (Jul./2005); com temporada no Rio de Janeiro (Set./2005 e Out./2011), e no Teatro SESC Anchieta (2008 e 2009); participação no Evento *O Universo de Antunes Filho* Recife – PE (Mar./2009), Festival Internacional de Teatro de Cali / Colômbia (Abr./2009), Festival Internacional de Teatro de Maringá – PR (Ago./2011) e Festival Internacional de Teatro de Lima – Peru (2011).
- ***Tabi*** – coreografia e interpretação de Emilie Sugai; participação de Dorothy Lenner; ficha técnica de estreia: espaço cênico de Hideki Matsuka, assistência de Patricia Noronha, trilha sonora de Flavia Calabi e iluminação de Hernandez de Oliveira; estreou no *Dança em Pauta* – CCBB, com patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil e apoio da Fundação Japão (2002); também integrou o 10º Festival Internacional de Artes de Anseong – Juksan na Coreia – Seul (2004). Participou da exposição Tokiogaqui – SESC Paulista (2008), da abertura da exposição da artista plástica Tomie Othake – SESC Araraquara (Nov./2008) e na Mostra no Teatro Coletivo Fabrica (2008); também contou com apresentações no Teatro FUNARTE ocupação da Sala Renée Gumiel / 2012 (30 e 31 de agosto de 2012), no I Festival Internacional Artes e Vertentes de Tiradentes – MG (22 de setembro de 2012), no Teatro Oi Futuro – BH (14 e 15 de novembro de 2012) e no 7º Festival de Verão da UFMG – BH (11 de fevereiro de 2013).
- ***Entrelazos*** – produzido pelo II Festival Internacional Artes e Vertentes de Tiradentes – MG (2013); foi um *duo* de Emilie Sugai e Dorothy Lenner, com o músico Pedro Soler, e iluminação Abel Kopansky.
- ***Lunaris – O mundo que passa*** – coreografia e interpretação Emilie Sugai; direção de Joel Pizzini; assistência conceitual de Sergio Medeiros; assistência de direção de Gianni Toyota; assistência nos ensaios realizada

por Rodrigo Ramos; figurinos de Telumi Hellen; iluminação de Andre Boll; trilha sonora de Michelle Agnes e Celio Barros; estreou no Teatro Fundacc / Centro Cultural Maristela de Oliveira em Caraguatatuba (15 e 16 de julho de 2011) com o Premio ProAC / Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo para montagem – 2010; também com apresentações no Teatro Vasques em Mogi das Cruzes – SP (25 de agosto de 2011), Teatro Fundecc em Sorocaba – SP (23 de setembro de 2011), Teatro FUNARTE ocupação da Sala Renée Gumiel / 2012 (01 e 02 de setembro de 2012), Teatro GEO no Evento *Percurso do Butô – legados e perspectivas* com realização da Fundação Japão (26 de março de 2013); participou inclusive da Homenagem a 100 anos de Tomie Ohtake no Auditório Ibirapuera (24 de novembro de 2013).

- **O Sonho da Raposa** – direção de Emilie Sugai com o seu recém fundado Núcleo TABI, composto por Cícero Mendes, Dorothy Lenner, Emilie Sugai, Pedro Penuela e Rodrigo Ramos; figurino de Telumi Hellen; iluminação de Andre Boll; trilha sonora de FL & Mascot par RAP; produção de Ameir de Paula Barbosa; estreou na Fábrica de Cultura de Sapopemba (26 de maio de 2013); e com apresentações no Galpão Arthur Netto de Cultura e Cidadania em Mogi das Cruzes – SP (01 e 02 de julho de 2013) e Espaço Cultural Pés no Chão em Ilha Bela – SP (08 de junho de 2013).
- **Holoch** – *Site-specific*¹⁵⁹ – performer Emilie Sugai; direção de Lee Taylor; assistência de Marcelo Szpektor e Hercules Moares; convidada pelo Núcleo de Artes Cênicas (NAC) em parceria com o antigo Centro Cultural Judaico, atual Unibes (20 de julho, 24 de agosto e 28 de setembro de 2013).
- **O Monge e o Touro** – Performance – coreografia e interpretação de Emilie Sugai; iluminação de Roberto Mello; criada para o lançamento do livro *O Monge e o Touro* de Monja Coen (Dez./2015); apresentada também na abertura de palestra (Set./2017).

¹⁵⁹ *Site-specific*, genericamente, é uma obra de arte que foi concebida para um determinado local. A partir dessa lógica, por levar em consideração as especificidades do lugar para criar, se a obra for apresentada em um local distinto onde foi originada, pode perder totalmente seu sentido e significado. Com base no site da Tate gallery, Schiocchet (2011, p. 133) apresenta o termo *Site-specific* “como a arte que dialoga com o espaço circundante incorporando-o à obra e/ou transformando-o temporariamente ou permanentemente, sendo esta fisicamente acessível.”. Mas, Schiocchet (2011) também evidencia que esse termo possui uma natureza transitória e polissêmica, havendo outras definições e variações terminológicas que intencionam abordagens específicas de incidir no espaço.

- **Sol e Aço** – Performance – coreografia e interpretação de Emilie Sugai; iluminação de Andre Boll; criada para o *Projeto Redescobrimdo Yukio Mishima* pela Fundação Japão, em parceria com a Cinemateca Brasileira (Ago./2018); apresentada inclusive no SESC Avenida Paulista (Abr./2019).
- **Performance na Cripta da Catedral da Sé** – coreografia e interpretação de Emilie Sugai para a Obra *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude com o Coro Luther King e direção Maestro Martinho Lutero (Abr./2019).
- **Performance na Casa-ateliê de Tomie Ohtake** – coreografia e interpretação de Emilie Sugai; direção de Lee Taylor; trilha sonora de Paulo Beto; figurino de Telumi Hellen (04 de junho de 2022); sob o Projeto Tomie Dançante pelo Instituto Tomie Ohtake.
- **Primavera Tardia** – Performance – coreografia e interpretação de Emilie Sugai; figurino de Miko Hashimoto; trilha sonora de Sandra-X e Craca; iluminação de Roberto Mello; espaço cênico de Renato Caldas; filmagem e montagem de Juliana Kase; câmeras de Gianni Toyota e Yuji Kusuno; sendo apresentada na abertura da palestra *O despertar das flores é a Primavera* de Monja Coen, no Teatro Bradesco (15 de setembro de 2022).
- **O Monge e o Touro** – Filme – roteiro e direção de Emilie Sugai e Gianni Toyota; coreografia e interpretação de Emilie Sugai; fotografia e câmera de Gianni Toyota; trilha sonora de Sandra-X e Craca; desenhos de Rita Ponce de Leon; lançamento no dia 20 de novembro de 2022 no Festival Soul Cine no Itaú Espaço de Cinema – Augusta, e de 22 a 30 novembro de 2022 no canal do Youtube de Emilie Sugai.
- **Aka** – concepção Emilie Sugai e Lee Taylor; coreografia e interpretação de Emilie Sugai; direção de Lee Taylor; assistente de direção com Hercules Moraes e Federico Torres; trilha sonora de Paulo Beto; espaço cênico de JC Serroni; iluminação de Andre Boll; figurino de Telumi Hellen; estreou como cine-espetáculo com filmagem de Joel Pizzini, temporada on-line (Jan. a Fev./2021) devido a pandemia da Covid-19; além da apresentação, desdobramentos como *Site-specific*, na Casa-ateliê de Tomie Ohtake (04 de junho de 2022) e no Instituto Tomie Ohtake (21 de novembro de 2022) no Projeto Tomie Dançante pelo Instituto Tomie Ohtake.

APÊNCICE C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 1

Data: 16/08/2021

Tempo de gravação: 1 hora, 48 minutos e 49 segundos

Local: Ambiente Virtual / Google Meet

LEGENDA:

... – pausa ou interrupção.

(palavra) – incerteza da palavra/trecho transcrita(o)/ouvida(o).

[...] – trecho(s) retirado(s) da transcrição.

[00:00:00]

[...]

Emilie Sugai – Eu nasci em São Paulo no dia 27 de abril de 1965. Você também me perguntou... Os meus pais, o que eles fazem... Meu pai, ele já é falecido. Faleceu em 2017. Ele foi um engenheiro de profissão e, também, no início da vida dele, durante um período muito grande, ele teve uma academia de judô e karatê. Ele era faixa preta de judô e karatê. Minha mãe é viva, tem agora seus 84, vai fazer 85 anos esse ano. Dona de casa, sempre foi. Depois que a gente já era crescidos, ela começa a se dedicar... Ela se encontrou no ikebana. Minha mãe virou professora de ikebana e ela tinha uma professora que introduziu ela no ikebana. E durante um bom tempo, até enquanto ela, participava dessas feiras culturais. Sabe, de exposição? Então, expunha os ikebanas. E me parece que é a linha mais tradicional do ikebana que ela aprendeu. Que agora não me lembro qual linha. São quatro.

Hadiji Nagao – Ah, sim. Entendi.

E.S. – Tem a mais tradicional e até a mais moderna, solta e mais livre. Acho que é ikenobô, se não me engano. Depois eu posso conferir, se isso for importante. Eu tenho quatro irmãos. Não, desculpe. Eu sou a quarta.

H.N. – Quarta... É a mais nova.

E.S. – Então, o meu irmão mais velho e duas irmãs, e depois vem eu. Então, a mais nova de quatro. Meu irmão mais velho, ele também seguiu a carreira de

engenheiro. Engenharia, né? Engenharia de Produção. Minha irmã mais velha é farmacêutica bioquímica, e a minha irmã, um pouco acima de mim, seguiu a arquitetura. E eu, na minha formação universitária, me formei em Administração de Empresas na Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo. Essa é minha formação de...

H.N. – Acadêmica, no caso.

E.S. – Acadêmica. Que depois eu não segui. De alguma forma foi... Enfim... Depois, isso, a gente pode conversar mais adiante. Então, falando um pouco da minha infância que você me pergunta com relação a influência da cultura japonesa. Eu fui fazendo aqui um mapinha.

H.N. – Ah! Lega, legal.

E.S. – Mas eu fiz hoje, tá? [risos] E aí, eu fui vendo o quê de cultura japonesa apareceu na minha infância. Eu acho que a coisa mais importante foi ter nascido em uma escola. Em uma casa-escola que era o nihongaku da minha avó que era a Fumiko Sugai, que seria a mãe do meu pai. Ela tinha fundado uma escola. Chamava “Escola Lar das Crianças”. Escola para criança e para primário. Não era exatamente um nihongaku, mas ela também dava aulas de língua. Língua japonesa para as pessoas, crianças interessadas. E lá, nessa escola, que é no bairro de Pinheiros, aqui perto. Depois ela teve um período que ela ficou doente, então a escola foi desativada, mas, ao mesmo tempo, era para... Minha irmã está me ligando.

[INTERRUPÇÃO DA ENTREVISTA]

E.S. – E depois, paralelamente, não sei exatamente em que período que meu pai também começou a dar aulas de judô e karatê. Uma das primeiras escolas, também, para criança de artes marciais. Foi uma escola muito importante também, desde a criação dessa academia

H.N. – Mas daí era em outro lugar, não era nessa escola.

E.S. – No mesmo lugar.

H.N. – No mesmo lugar... Ah, tá.

E.S. – Porque era uma casa muito grande. Um casarão, assim. [...] Então, por um período a gente ficou vivendo nessa casa, na minha infância. Depois, a minha

vó pediu para o meu pai... Porque, como a família estava ficando muito grande, pediu...

H.N. – Por mais que fosse grande. [risos]

E.S. – Pediu para procurar sua casa própria. E aí, ele se mudou ali, também, por Pinheiros. Mas, até então, era então... Eu ia... Como era muito pequena, eu ia só tomar lanche e de lancheirinha. Andava até o fundo da casa e lá, então, tinha um salão bem grande. Então... E eram onde ocorriam as aulas. Assim, depois você vai ver. Tem umas fotos, eu não sei se você chegou a pesquisar. A gente acabou colocando a história da família em uns sites quando teve 100 anos de imigração, eles vieram me entrevistaram, e por acaso meu pai estava, eu chamei meu pai. Então, ele contou um pouco dessa história, sabe?

H.N. – Pois é. Eu achei esse site, só que, infelizmente, não está mais disponível o áudio. Não sei se era áudio ou vídeo falando de vocês.

E.S. – Foi transcrito, né? O áudio sumiu?

H.N. – É... Não tem como ter acesso. Vou dar uma verificada na transcrição então.

E.S. – Depois eu te mando. Porque, aliás, são dois lugares que eu encontrei que foram matérias que a gente acabou fazendo, depois, nos 100 anos de imigração em 2008. Depois, também teve um outro fato que, talvez tenha sido no mesmo período, a gente contou um pouco dessa história. Porque a minha avó, por parte de pai, ela era uma, bom... Fora que ela tinha fundado essa escola, ela veio do Japão com 18 anos. Veio visitar os irmãos me parece, e depois tem que conferir ali a história. E ela, então, já tinha estudo japonês completo. Isso contou muito. E quando ela acabou indo para Goiás, ela teve um primeiro casamento que não deu certo porque... E teve até filho. O filho parece que morreu e o marido também. Foi tipo um casamento meio arranjado. E depois ela conheceu meu avô lá em Goiás. E aí, então, eles moravam em uma fazenda. O meu avô, também imigrante, veio de Hokkaido para Goiás, porque em Goiás era onde tinha a criação de gado e ele tinha essa expertise em gado, porque acho que em Hokkaido também tinha umas coisas assim de formar as pessoas, então ele tinha isso. E acho que meu pai já era nascido, talvez todos os filhos. Os meus tios. E aí, aconteceu o seguinte: o meu bisavô que era um jornalista importante do Asahi Shimbun no Japão, ele veio cobrir uma matéria da Revolução de 32, Revolução

Constitucionalista de 32, e aproveitou e foi fazer uma visita a família, para ver como estavam seus filhos.

[...]

E.S. – Aí, meu pai conta... Contava que ele ficou um pouco assustado porque eles viviam na fazenda e eles não tinham educação. Eles eram tipo caipira. Aí, ele sugeriu, não sei como que foi essa relação, da família inteira vir para São Paulo, para buscar melhores condições de educação, de trabalho, principalmente educação, né? E aí, então, no início, a minha avó, como ela tinha conhecimento do japonês, trabalhava em um jornal como linotipista. É aquela que coloca as letras... Pra poder depois fazer a impressão do jornal. Então, ela tinha essa... Já trabalhava. Interessante isso.

H.N. – É! Não... Sim, sim! Legal essa questão!

E.S. – [...] Depois, na época da guerra, no período da Segunda Guerra no Brasil, ela dava aula de japonês escondido. Porque acontecia isso, né? De proibirem o ensino do japonês, da língua japonesa.

[INTERRUPÇÃO DA ENTREVISTA]

E.S. – Então... Estava falando da minha vó, né?

H.N. – Isso! Durante a guerra aqui no Brasil.

E.S. – Aí, quando terminou a guerra, nos anos 50, que ela fundou essa escola. Era uma escola que recebia as pessoas do interior também. E minha mãe vem, então, de Suzano, que ela morava, muito cedo aqui para São Paulo justamente para poder estudar. E daí, acho que ela vai direto para essa escola. Então, mais ou menos, ela é criada nesse lugar, e conhece meu pai.

H.N. – Que legal. Engraçado.

E.S. – Aí, eles se casam. Então, na minha infância tinha isso. Agora, minha avó, ela dava aula de piano... A gente tinha nesse período, que eu me lembro, aula de teatro, aula de piano, aula de canto. E era assim, era uma escola. Depois você vai ver as fotos, não era só de japoneses, estava tudo misturado. Tem várias fotos de teatrinho. Ela escrevia no jornal que ela fazia dando umas

receitas, umas orientações de educação, sabe? Eu não sei o conteúdo, mas eu acho que era pertinente a época.

H.N. – Mas era um jornal em japonês, daí no caso, que ela escrevia?

E.S. – Então, eu acho que devia ter as duas línguas.

H.N. – Ah... tá.

E.S. – Em japonês e português. Tanto que meu pai, ele lia em japonês e falava japonês bem, coisa que minha mãe sabe, mas nem tanto. Consegue falar, mas ela não é, assim... Não tem, talvez, todas essas... Como é que chama? Declinações da língua para você se dirigir para uma pessoa. Porque tem vários jeitos, né?

H.N. – Ah... Sim, sim! É tem que várias... Mais formal, menos formal. Isso que você quer dizer? Aham... Sim... É verdade.

E.S. – Então, isso tudo que faz parte da língua japonesa. Além de tudo isso, tem que saber também isso.

H.N. – O contexto, né? Com quem você vai conversar.

E.S. – E a minha avó, essa avó, era muito bem relacionada, assim, de uma certa... Internacionalmente, digamos. E ela tinha uma amiga... E depois está escrito, também, nessa biografia que a gente fez com meu pai. Ela era amiga de uma mulher que tinha um orfanato internacional e acolheu os filhos... Os descendentes da guerra. Filhos de americanos que eram deixados pelas mães por conta dos fatos da guerra em si. Acho que elas sentiam vergonha ou humilhação, eu não sei. Enfim, cada um deve ter muitas histórias nesse sentido de filhos abandonados depois. Então, ela era amiga dessa mulher que tinha essa... [...] Aí, a minha avó, ela fazia questão de juntar os jovens, os casais, para ouvir música clássica. Então, na minha infância uma das minhas irmãs foi pianista, ou ainda é pianista, mas ela foi, assim, desde muito cedo... Ela tinha muito talento para piano e ganhava vários concursos. Era uma pianista profissional jovem. Não seguiu a carreira. Mas, então, na minha infância eu ouvia muita música porque minha irmã ficava estudando, sabe? [riso]

H.N. – Sim! Tinha que repetir, repetir.

E.S. – Repetir, repetir. E aí, assim, a música ia entrando. Eu também aprendi piano, mas não era algo que... Não exatamente... Não fiquei estudando tanto quanto a minha irmã. A minha irmã mais velha.

H.N. – A mais velha...

E.S. – Então a gente tinha, desde criança, essa cultura. Mas era amplo, porque era música clássica.

H.N. – Sim. Não foi especificamente... Só que foi nesse ambiente cultural, ali... Legal. E educacional também!

E.S. – Eu lembro que eu fiz parte do Coral Eco, que é, acho que até hoje existe, do maestro Teruo Yoshida, um japonês que veio para o Brasil. Ele fundou essa escola... Esse coral só de crianças. E aí, era uma mistura, crianças descendentes de japoneses e também quem quisesse, era aberto. Então, era meio misturado assim. E aí, então, eu também acabei aprendendo solfejos, essas coisas, flauta, cantar. Tinha uma musicalidade, sabe, internalizada. É engraçado que isso realmente é importante, o ensino da música na infância, porque você adquire uma coisa que fica com você, natural, um ritmo que você tem no corpo, você ouve a música, você tem um ritmo que está no corpo, que acaba entrando no seu corpo. Então, é muito importante. Eu vejo isso porque, por conta da minha trajetória, como a música foi de alguma forma, me acompanha até agora. Então, tinha isso da minha vó. Também, eu me lembro... A gente frequentava aqui também, tudo na área de Pinheiros, uma igreja que era a Igreja Episcopal Anglicana que era uma igreja cristã. Depois eu fui procurar o que é Episcopal Anglicana, porque era cristã, mas também fundada por um reverendo japonês. Reverendo Ito o nome dele. Então, tinha todas as relações da minha avó com essas pessoas da comunidade. E depois eu vi, também, na biografia dela, um pouquinho que estava escrito, que ela, quando veio para o Brasil, foi lá para primeira aliança em Mirandópolis. Você já ouviu falar desse lugar?

H.N. – Não.

E.S. – É uma fazenda autossuficiente que foi fundada por imigrantes japoneses e acabou que eles produzem tudo ali. Eles têm arte, eles têm... Cultivam todos os alimentos, vendem.

H.N. – Eu acho que eu sei qual que você está falando. Acho que eu já tinha pesquisado um pouco sobre esse...

E.S. – Aí, eu vi que ela... Porque eu acho que muitos japoneses tem essa referência quando vem para o Brasil, acabam, de alguma forma, conhecendo esse lugar, porque é um lugar...

H.N. – Não é o Yuba?

E.S. – É o Yuba... Yuba. Então, eu vi que ali tinha na biografia dela que ela tinha ido na primeira aliança Mirandópolis que eu deduzo que era ali, nesse lugar.

H.N. – Então, sua avó circulava em vários lugares e conhecia várias pessoas.

E.S. – Ela era muito ativa, diferente do meu avô, que era casado com ela, que era uma pessoa mais calada. Ela era muito falante e ele era bem reservado nesse sentido. E então, ela era extremamente ativa. Todo fim de ano tinha as comemorações de Natal. Então, fazia o presépio, tinha uma encenação, sabe assim? [risos] Do menino Jesus. Eu me lembro que eu sempre, quando era bem pequena, fazia o menino Jesus, assim, sentadinha. Era de teatro, umas coisas de criança. Então, eu tenho isso e eu sei que meu pai, apesar dele ter seguido a carreira de engenheiro, ele era muito talentoso. Ele tinha uma veia, sabe, de ator, que vem um pouco dessa coisa meio daí, dessa... Ele tinha uma veia de ator, era um ótimo orador tanto em português quanto em japonês. Era uma pessoa muito... Acho que ele puxou isso da minha avó, da mãe dele. E também gostava de pintar, gostava de tocar instrumentos, tinha várias coisas, assim, sabe? Tocava gaita, tocava violino. Tudo assim. Tudo mais ou menos. Não era profissional. Mas...

H.N. – Mas ele ousava experimentar.

E.S. – Exatamente. Ensinava francês. Coisa que ele nunca foi, assim, um... Exatamente um aluno de francês. Então, ele era muito ousado também. Eu acho que, naquela época, fazia um pouco de tudo. [...] Mas, depois ele teve essa academia, com muitas crianças. A maior parte, me parecia, que eram brasileiros mesmo. Olhando as fotos, não tem tantos descendentes.

H.N. – E onde que veio esse karatê, essas artes marciais dele?

E.S. – Então, meu pai, ele, acho que... Sabe que eu não sei exatamente. Porque eu acabei perdendo. Ele tinha umas coisas que ele escreveu. A gente acabou perdendo. Mas, o que eu acho, aí é algum achismo, que ele era um autodidata. Porque meu pai tinha essa facilidade de ver o movimento e reproduzir. Eu acho que ele foi aprendendo sozinho e depois ele se formou. Aí, ele recebeu do sensei que veio do Japão para o Brasil. Ele recebeu... Sei lá... Como é que fala isso?

H.N. – Faixa? Ou...

E.S. – É... Não sei...

H.N. – Ou Dan... Não sei...

E.S. – Ele virou faixa preta de judô e karatê. E eu me lembro que meu pai era muito espetacular, sabe assim? Porque, como ele era ativo, dava umas demonstrações de cortar telha. [risos] Sabe aquelas coisas para divulgar o karatê? Quebrava várias telhas com a mão. A garrafa... Abria a garrafa só com uma tampada. Tinha umas coisas bem espetaculares para impressionar. E meu pai tinha um amigo que era jornalista. Um amigo jornalista do Estado de São Paulo. Que acho que meu pai sempre andava com o kimono de karatê em qualquer lugar ele estava com aquele kimono. E parece que um cara, do nada, veio desafiar ele. Sabe aquelas coisas? [risos] E o jornalista estava junto. Aí, meu pai pegou e deu um golpe, sabe assim? Aí, virou notícia. Porque meu pai era baixinho. Ninguém dava nada. Então, ele tinha isso. Essas coisas assim. Então, era uma mistura, não era só a colônia, estava bem relacionado com... Aqui, os brasileiros também. Bom, enfim... Era a segunda geração, né? Então, tem isso que eu fui me lembrando. Muito piano, o teatro, o canto. O canto que é uma coisa que eu gosto muito até hoje na minha memória. De coisas da cultura na minha infância, então, tem... Quando eu frequentava essa igreja... [risos] O meu pai detestava igreja mesmo. Era mais acho que para...

H.N. – Interação social, não sei?

E.S. – Exatamente. É... E porque a igreja tinha o reverendo que era japonês. E eu lembro que ali que tinha as aulas de canto. Tinha uma sala só para as aulas de canto, e esse maestro ia dar aula lá, dar aula de música. Então, eu me lembro vagamente, na infância, de uns jogos com música infantil japonesa bem típica de criança. São as brincadeiras. Mas, é uma memória bem distante que tinha isso. Depois, eu esqueci total. Eu só estou lembrando agora. [...]

[...]

E.S. – [...] Depois, na adolescência, muita coisa que eu fui ver, de ir para o teatro e para o cinema, frequentava com eles. Então, a minha vida nesse período, também, foi muito cultural. Mesmo vivendo nesse período. Porque eu nasci nesse período, no período da ditadura militar. Um ano depois. Mesmo nesse contexto de repressão, tinha um movimento cultural em São Paulo que era muito forte. Então, eu me lembro de... Isso, acho que já na minha adolescência. Pulei para a adolescência.

H.N. – Não, não. Pode...

E.S. – Eles frequentavam o teatro e... Ah... Tinha... Deixa-me ver... Vou voltar um pouquinho. O cinema... Um pouco de cinema. Como a minha mãe foi meio criada pela avó... Pela mãe do meu pai. Ela foi muito incentivada também a gostar da cultura. E então, ela gostava de levar a gente para o cinema desde criança. A gente teve esse hábito de assistir muitos filmes na minha infância. Então, também fiquei levantando os cineastas e filmes que eu acabei assistindo no período. Eu anotei aqui, depois eu fui ver. Tem um filme que era muito violento chamado *Pai Patrão* dos irmãos Taviani, e eu fui porque ainda não tinha idade para assistir, mas acabei indo. Sabe quando passa na... Como você está com os pais e irmãos, o cara deixa entrar. [risos] Eu ia junto... E teatro também. Então, a vida teatral era bastante rica. Eu me lembro, também, de ter visto... Não me lembro exatamente o período. Deixa-me ver aqui... O *Bella Ciao* que foi feito no... Depois eu fui procurar o *Bella Ciao* em São Paulo, foi no teatro do Taíbe em 1982. Acho que eu ainda era adolescente. E, também, muito teatro da ECA, da ECA/USP. Tinham muitos experimentos que eles faziam. Fora... Cinema, me lembrando, *Eles Não Usam Black-tie*. Música... A música dos anos 70, que era tudo assim, porque meu irmão ficava ouvindo, então, a gente ouvia por tabela. [risos] Ele, adorava, assim, rock progressivo, *The Beatles*, e a gente ficava ouvindo. E não deixava a gente mexer nas coisas dele, mas a gente estava ouvindo. E MPB, *Os Mutantes*, *Novos Baianos*, Ney Matogrosso, *Secos e Molhados*, naquela época. Depois, *Clube da Esquina*... São todas... Agora a gente olha como clássicos.

H.N. – Sim! Na época devia ser...

E.S. – Não, porque, são músicas belíssimas! Belíssimas composições. Letra muito elaborado. Mesmo o Caetano, Gil e o Chico Buarque. Então, tinha isso. Era tudo meio por tabela. Não era que eu ia ver e que eu ia assistir. Era porque estava tudo ali, nesse contexto entre irmãos. Aí, também, me lembrando, bem pequenininha, da Jovem Guarda, que era o quê? Wanderléa, Roberto Carlos, Erasmo. Não sei se você estava naquele dia que eu estava falando com a Monja, no dia que eu descobri a dança, que eu falo que em um momento eu descobri a potência do meu corpo. Foi em uma brincadeira de dançar com uma amiguinha. Que é tudo desse período da infância. Porque como eu não era de falar muito, e aí a gente estava brincando de dançar, e eu acho que era uma música da

Wanderléa. [risos] Não sei... Só o fato de me desinibir corporalmente. É uma coisa muito simples, bem de criança. Era um acontecimento, como uma coisa muito forte. E isso... Na verdade ficou em mim e depois eu me lembro que queria ser bailarina. Sabe aquelas coisas, aqueles sonhos. [risos]

H.N. – Mas, você acha que... Não era assim... Não veio de algum lugar... Só...

E.S. – Não... Era uma vontade de dançar mesmo. Eu queria dançar. Só que eu sabia que para ser bailarina eu tinha que pagar uma escola muito cara, porque era muito caro. Aliás, ainda é, né?

H.N. – É...

E.S. – É... Então... E aí, eu nem ousava falar, porque não éramos pessoas ricas para poder ter um luxo desse nível, ou então, talvez, nem meu pai pensasse, nem minha mãe, porque “O que ela vai fazer com isso?”, né?

H.N. – Sim. Tem isso também, né?

E.S. – “O que ela vai fazer com isso”... Então, mas eu tinha essa coisa... E como eu era muito tímida, eu também não insistia muito. Não era de falar tanto. Ficava meio internalizada as coisas. Então, a dança nasce ali, que eu acho que... Porque essa potência me acompanhou muito tempo, e... Sabe que por ser tímida, as pessoas não acreditam que eu era tímida e poder dançar daquele jeito. Eu acho que essa coisa mais espetacular tinha a ver também com essa... Porque nos ensinos de piano, depois tinha o recital que você tinha que fazer publicamente. Tinha uma coisa em comum. Tinha que apresentar no coral. Você se apresentava. Então, essa forma de mostrar o trabalho não era o que me deixava com medo. Meu medo era de falar, me comunicar através da fala. Mas, por conta de ser tímida e... Eu acho que a expressão do meu corpo ela veio muito forte porque foi um canal mesmo que eu criei de me comunicar da forma que eu poderia. Então, mas aí a dança, as artes do corpo já existiam de uma certa forma, e eu também me lembrei que na minha infância eu fiz ginástica olímpica no Clube Pinheiros, que era um clube importante, profissionalizante. Mas acabei não levando adiante porque, enfim, eu tinha uma cabeça muito velha. Achava que já estava velha para fazer as coisas.

H.N. – Nossa! Que engraçado... Mas, com quantos que você foi fazer ginástica?

E.S. – Ginástica... Sei lá... 10 anos.

H.N. – Você se achava que...

E.S. – Não sei... Eu olhava para as meninas, elas eram muito boas. E eu falava: “Nossa! Já fazem tudo isso! E eu não faço.”. E aí, teve essa história das artes corporais. Você sabe que o judô e karatê eu não fui fazer agora... Quero dizer – agora não –, nesse período de infância.

H.N. – Mas você não assistia nem... Você sabia que seu pai dava aula, mas...

E.S. – Ele não queria mulheres lá.

H.N. – Ah!

E.S. – Porque era muito forte o shotokan, que era essa coisa mais de fortalecer o músculo do abdômen, levar soco, criando calo para poder... Mas ele dava aula para criança. Só que eu acho que nunca vi menina. Eu não me lembro de... Eu acho que era só para meninos.

H.N. – E ele, também, de certo não te incentivava também a participar da aula, não é?

E.S. – Eu acho que nem passava na cabeça dele. O que poderia fazer. Acho que era coisa de homem. Então, é isso. Depois eu descobri uma época que meu avô, que é o pai dele, fazia kendô, porque eu também cheguei a fazer kendô. Eu fiz várias artes marciais durante o meu percurso. Isso, depois, eu te conto. Porque isso ainda não está na... Não chegou na...

H.N. – No período...

E.S. – Quando era mais jovem, não na adolescência. Então, na adolescência teve isso. Na adolescência, eu fui atrás da minha irmã. A gente morava nessa casa-escola grande, aí depois fomos morar... Meu pai teve que se retirar. A gente foi morar ali, também, por Pinheiros. E depois, na última mudança, foi aqui na Vila Madalena, na rua das Tabocas, aonde ainda é a casa da minha mãe, a atual casa. Eu fui morar lá um período, talvez, na minha pré-adolescência. A gente se mudou para lá. E por acaso, duas casas a diante, começou uma construção que era o Cisne Negro. Tem a escola, aquele do Cisne Negro ali na mesma rua, e minha irmã, que era mais... A minha irmã mais acima de mim, foi fazer jazz lá. Ela era mais saidinha, e aí tomei coragem e fui junto, entendeu? Falei, “Ah... Quero fazer”. E jazz, sei lá, era uma coisa a parte. Não tinha nada a ver com o balé. E por acaso, quem dava aula de jazz era... Chamava jazz-moderno, porque não era o jazz, mas misturava um pouco de clássico, dança clássica, os passos. Era dado pelo Armando Duarte que foi meu primeiro incentivador na dança. Ele era do corpo de baile do Cisne Negro. E eu me lembro disso. Então a gente

entrou juntas. Eu segui minha irmã e aí tinha aquelas preparações para final de ano.

H.N. – Sim... Os espetáculos. Clássico essa.

E.S. – Ele fez um trabalho bem legal. Até acho que a música era, tipo, Jethro Tull. Uma coisa bem bacana de jazz. Bem dinâmica. E aí, coreografou para todo o elenco que estava com ele, de alunos e alunas. E eu me lembro desse dia quando eu fui dançar. Para mim era tudo ou nada. Eu não era tímida, não tinha nada disso para dançar. E aí, foi uma coisa bem louca, porque os professores ficaram olhando: “Quem que é essa pessoa que era tímida e, de repente, tá totalmente desenvolta fazendo as coisas?”. E isso chamou muita atenção dele e de uma outra professora lá da escola. Aí, eles resolveram pedir uma bolsa para a Hulda Bittencourt para que eu pudesse fazer... Viram no meu corpo um potencial para virar uma bailarina. Então, me deram uma bolsa de estudos e eu fui fazer o... Isso já na adolescência, já tinha uma certa... Já achava que era velha. Tinha uma certa idade. [risos] É que assim, eu fui fazer aula com crianças pequenas. Eu fui fazer o método da Royal Academy. Acho que você sabe, né?

H.N. – Sim, sim.

E.S. – E aí, lembro que era eu e mais uma. A gente era as maiores e o resto era tudo meninas pequenas. E a gente foi fazer o nível que a gente estava podendo fazer.

H.N. – Mas daí, no caso, você entrou com sua irmã para fazer jazz e depois você foi fazer balé clássico?

E.S. – Balé... É.

H.N. – Ah... Tá... Entendi.

E.S. – Com a bolsa do Cisne Negro.

H.N. – Com a bolsa. Entendi.

E.S. – E aí, nesse período que fazia essas coisas, eu também entrei para o grupo Passo a Passo, que é uma companhia semiprofissional do Cisne Negro. Eu não sei se ainda existe.

H.N. – Vou pesquisar.

E.S. – A gente dançava... Então, era um elenco ali... Não era profissional, mas era como se fosse profissionalizante porque a gente aprendia as coreografias, dançava nos espaços onde éramos convidados. Então, nesse período essas coisas que eu fui me dedicando. Ao mesmo tempo, eu achava que não dava

conta, porque achava que o meu corpo não dava para isso. Nem preparado para ser clássico nem para coreografias que tinha essas... Porque a base é a base clássica, sempre, nas coreografias, mesmo esses corpos de baile. E mesmo assim, tudo bem. Eu fazia, né? Mas, aí já era na juventude, eu não sei se conta, não sei se vou falar agora. Mas, acabei indo para o Casa Forte que era um grupo que foi fundado por dançarinos da Escola de Educação Física da USP. Então, tinham pessoas, de certa forma, importantes que se relacionavam. Eu acho que tinha um cara chamado, um coreógrafo, Jairo Sette. Acho que ele era formado pela Educação Física. Então, era um grupo que tinha uma outra cara. Era um pouco a cara que eu estava naquele período.

H.N. – Buscando...

E.S. – Não... Não estava buscando. Mas, era o que estava me mostrando.

H.N. – Entendi... Surgiu ali uma oportunidade e você...

E.S. – Estava indo, estava experimentando. Mas, eu não tinha essa visão... Eu estava fazendo porque eu achava que era esse caminho. Depois, eu comecei a fazer aulas com outros professores de balé. Mas, não o balé tão tradicional, como a da Royal, já era uma coisa mais misturada... Tinha o Ismael Guiser... Sabe essas pessoas... Não sei se chegou a conhecer. Porque eles todos são de São Paulo. A Yoko Okada era a dupla do Ismael. Depois, teve um professor chamado Val Folie. Ele trouxe uma técnica clássica, uma forma mais... Eu não sei que técnica que ele usava, mas era muito diferente, era mais solto, não tinha aquela rigidez da técnica. Enfim, era para corpos diferentes. Não para aqueles corpos que eram... Porque, no balé clássico é para os corpos tem que ser, mais ou menos, parecidos. Então, era para corpos diferentes, que, acho que, eu também entrava nisso. Aí, desse período de professores, já vai entrando um pouco nessa fase entre a faculdade... Quando fui fazer a faculdade. Então, acho que a gente pode deixar isso para depois. Então, voltando aqui. Eu falei mais da família do meu pai que tinha essa coisa de cultivo mesmo das... Muito por conta da minha avó.

H.N. – Da sua avó, né? Isso que eu iria perguntar. Se essa tua avó por parte de pai que era mais presente, foi mais presente... Da tua mãe, meio que... Não sei...

E.S. – Era também presente.

H.N. – Era também. Ahan...

E.S. – Só que era, talvez, menos influente, porque a gente conviveu mais na casa dessa minha avó. Por parte da minha mãe, como a família da minha mãe, parece que, quando chegou da imigração, veio para São Paulo, mas, depois, foi para Suzano. Em Suzano eles tinham um sítio onde eles eram trabalhadores, e acho que cultivavam flores. Acho que, também, o primeiro jeito foi trazido por eles, a forma de...

H.N. – Cultivo de...

E.S. – Então, tem essa coisa. Mas, eram trabalhadores da terra que a gente chama de caipira, porque não falavam corretamente. Tem aquela... Esse jeito mais, às vezes, errado de falar o português. Misturavam o português e o japonês. A gente sabe, né? Teve muito disso.

H.N. – O sotaque, né? Você vai vendo...

E.S. – A minha avó, por exemplo, ela não falava quase português. Então, a gente ficava tentando captar o que ela estava falando. Ela falava muito do Imperador. Era muito ligada ao Japão.

H.N. – Olha, que engraçado.

E.S. – É... Falava muito do Imperador.

H.N. – Porque, de certo, ela também estudou no Japão, no caso?

E.S. – Minha avó? Eu não sei muito bem. Ela veio... Olha, a minha avó teve uma coisa assim. Ela era trabalhadora. O que eu sei é que ela casou três vezes. Mas, acho que teve a primeira vez, quando ela trabalhava numa fábrica, era bem acho que mais, assim... Aí, depois, parece que foi abandonada pelo marido, algo assim. É que acontecia muito isso. Era muito comum o abandono de mulheres. Muito engraçado, essas coisas eram muito comuns. A gente não se dá conta.

H.N. – Pois é!

E.S. – A gente vai ver um pouco a história. Tem muito isso. Depois, ela casou uma segunda vez. Eu acho que ele faleceu. A terceira vez que foi o pai da minha mãe, já no Brasil.

H.N. – No Brasil. Entendi.

E.S. – Depois minha mãe me contou, ele era cozinheiro, solteiro, morava em Buenos Aires. Quando veio para São Paulo, por intermédio do *miai* – casamento arranjado – casou-se com minha avó. Viveu até minha mãe se casar com meu pai, penso que quando teve o primeiro filho, logo faleceu.

[...]

E.S. – [...] eu tenho essa memória desse sítio. Porque a minha avó com os filhos que ela tinha, trabalhavam lá também. Minha mãe que foi mandada para São Paulo para estudar.

H.N. – Entendi.

E.S. – Eu acho que depois eles vieram também. Mas ficou, eu acho que, um dos irmãos. O irmão mais velho da minha mãe. Ele era jardineiro também. Ele fazia jardim. É bonito isso! Quem foi fazer ikebana foi minha mãe.

H.N. – É... Então... Tem uma... É, verdade.

E.S. – E a minha outra avó, depois, eu estava lendo também a biografia, ela também era formada em cerimônia do chá, só que, já era mais requintado. Cerimônia do chá não era para qualquer pessoa no Japão. E aqui, então, no Brasil, tem a minha família por parte de mãe que é toda dessa... Eram mais da terra. E eu me lembro de uma coisa forte da minha infância com essa minha avó... Essa minha avó viveu bastante tempo. Ela teve uma longevidade... Por parte da minha...

H.N. – Da tua mãe, né?

E.S. – É. Bem longevos. Viveu muito tempo. E aí, eu me lembro, ainda quando ela era... Quando a gente ia visitar ela lá em Suzano, que ela tinha aquele *butsudan*, que era o altar. E como a gente era criança, a gente gostava de bater o sino três vezes. Então, batia três vezes. Era gostoso de brincar com isso. Mas, acho que foi a coisa mais forte. Depois, isso eu vou trazer na minha... Só agora, mais recente, com essa coisa mais do zen-budismo.

H.N. – Sim...

E.S. – Eu acho que, de fato, a influência mesmo da cultura foi muito indireta, porque a formação era muito voltada para as coisas... Música Europeia, cinema europeu, sabe assim? Música da época dos anos 70, rock... As coisas que aconteciam no Brasil... MPB. O cinema europeu, que foi muito importante das coisas que eu vi na minha infância. Literatura. Mais a literatura brasileira. Eu me lembro de ter me marcado bastante o Jorge Amado. Machado de Assis principalmente. E aí, essa cultura de ver tudo que estava acontecendo. O teatro na época era muito efervescente. A música que estava acontecendo. E depois, um pouco por conta de estar ao lado do balé, o Cisne Negro, eu também assisti

muita dança de corpo de baile. Tem o Balé da Cidade nesse período, o do Cisne Negro também... Tudo nesse período eram trabalhos bem interessantes de grupos. Muito bem coreografadas, e eu ia e assistia. Mas, não sei exatamente. Acho que é porque eu gostava de ver, de ver a música, de ver os corpos dançando, os desenhos que iam fazendo, bem corpo de baile que vai fazendo. Mas, isso não tem a ver com... A cultura japonesa ela vem de outra forma para mim.

H.N. – Entendi.

E.S. – Vem dessa bagagem da infância e ela vai voltar depois quando eu vou... Por isso que o Takao, para mim, foi um marco importante, porque ele que, de alguma certa forma, me incentiva a fazer tudo isso que fiz. Voltar um olhar para a ancestralidade, de sangue, de ancestralidade da...

H.N. – O que você contou até agora, assim, engraçado que... Claro que... Os seus pais, os seus avós também, se alimentaram muito com a cultura local, que no caso a “cultura brasileira”, que a gente não pode generalizar tanto, mas com a cultura local, né? Não que se perdeu a cultura japonesa neles, mas é o que tinha ali. Então...

E.S. – É interessante isso, porque eles eram muito integrados.

H.N. – Sim.

E.S. – Muito por conta da escola. Integrava o próprio bairro.

H.N. – É, porque só de você falar, assim, que todo final do ano tinha o altar, que tinha por causa do natal, e nossa...

E.S. – E aí, por ser na minha própria casa onde eu dormia. Ia para o corredor de lancheirinha só na hora do lanche. Não estava exatamente na idade. Aí, voltava e participava dessas cenas mais... Presépio, né? Tinha presépio.

H.N. – Isso! Presépio!

E.S. – E era bem mesmo o que... Acho que era naquele período das famílias. Talvez, eram os valores que estavam sendo cultivados nesse momento. Mas, depois, eu fui vendo. À medida que eu ia conhecendo mais... Isso depois... Conhecendo um pouco mais a cultura japonesa. Olhando de volta para as coisas, e descobrindo, também, coisas que estavam exatamente... Eu não sei porque eu sou tão... Eu gosto tanto das artes marciais, entende? Então, não sei se era por causa do meu pai, porque meu pai nunca me incentivou a fazer isso.

Ele nem queria mulheres ali. Então, depois, eu vou saber que meu avô, o pai dele, tinha feito kendô. Então, você vai fazendo uma ligação.

H.N. – Você acha que... Porque parece que na época não te afetou, mas mais para frente acaba reverberando isso.

E.S. – Pode ser, né? E, também, porque... Muito essa questão de você olhar para as memórias individuais e coletivas.

H.N. – Sim... Individuais e coletivas.

E.S. – Partindo do corpo, porque isso que é o mais interessante. É que você vai descobrindo coisas, porque as coisas estão impregnadas no seu próprio. No corpo mesmo. Um pouco a minha pesquisa acabou indo por este caminho bem forte e depois quando a gente for falar do *Tabi*, vem tudo isso junto, mas de uma forma mais artística. Eu não conto a minha biografia. Mas, de alguma forma, eu trago tudo isso para mostrar esses corpos, corpo brasileiro/corpo japonês, que eu acabei falando dessa forma. Não que tivesse... Era uma brincadeira com o Takao, porque ele já tinha falecido. Ele que era a pessoa que mais falava assim: “Ah... Mas você tem sangue japonês”. Depois eu descobri que japonês fala... Eu ficava assim: “Mas, o que quer dizer isso?”. Porque japonês tem isso, de que se você tem descendência, você tem sangue. O sangue é japonês. E aí, ficava pensando, mas... Nunca tinha questionado nada, porque como era muito tímida, eu internalizada as coisas. As coisas iam sendo absorvidas sem palavras. [riso] Acho que é isso. Talvez seja isso, né?

H.N. – Aquilo ficava ruminando na tua cabeça de alguma forma.

E.S. – Mais inconsciente. Aquilo vai brotando de alguma forma a partir do momento que você olha para aquilo. Ou olha para outra coisa. Então, tinha essa coisa muito... Nesse trabalho do *Tabi* tinha muita coisa de vestir e desvestir a cultura e fazendo isso com o corpo e com a dança. Eu olhando agora de longe, vejo as palavras que não me vinham antes. Olhando agora, dá para poder falar desta forma.

H.N. – Legal.

E.S. – Engraçado, depois ali, nessa conversa sobre o *Ma*, que está lá, eu fiz um *pot-pourri* de vários trabalhos que eu fiz. Tipo um minuto, que eu queria...

H.N. – Ah... tá.

E.S. – Aí, eu fiz meio cronológico: *Tabi*... “Târãrã”... até o *Aka*. Não, eu comecei de trás para frente, do *Aka* até o *Tabi*.

H.N. – Ah... tá.

E.S. – Não pus tudo porque não iria dar tempo. Mas, eu coloquei os principais. E aí, via junto, porque eu só pus assim... Eu não assisti na hora que eu fiz essa brincadeira. Só fui assistir na hora, no dia da fala. E aí, olhando assim, falei: “Nossa! Olha o que é que eu fiz. Quanta coisa. Olha as coisas que...”. Eu não me dei conta. Só me dei conta nesse dia que eu fui falar e que olhei. Porque normalmente a gente não olha para essas coisas. A gente vai seguindo. Não olha para a quantidade de coisas e a quantidade de pessoas depois que Takao faleceu. Porque eu senti muito a ida dele, tão jovem, no momento em que eu achava que estava me formando. De repente, “pum”... A vida tem outros caminhos e ele vai embora. E assim, parece que fica um vazio. As coisas que eu fui fazendo foram todos experimentos mesmo. Então, é incrível olhar para isso, as coisas que eu fui descobrindo, tudo de uma forma intuitiva, mas com colaboradores, importantes colaboradores, que eu tive com o passar dos anos. E não tive um colaborador fixo. Mas, de alguma forma, são pessoas que circularam na minha vida e, vira e mexe, como voltam, acabam retomando coisas, mas não constituía um... Como é que fala? Ah! Uma equipe, né? Que...

H.N. – Entendi.

E.S. – Né... Sabe... Que é...

H.N. – Como se fosse uma companhia, né? Alguma coisa assim.

E.S. – Acho que isso seria muito bacana. Mas eu... Não sei. A vida foi me mostrando diferente e eu fui seguindo. Sem muito... É que agora, eu estou falando para você porque eu estou olhando para trás. E aí, eu fiquei assim também chocada de ter visto. [risos]

H.N. – Estou te forçando. [risos]

E.S. – “Nossa! Quanta coisa que eu fiz! Olha como eu era!”. Porque eu sinto que, nesse momento da pandemia, a gente está no momento de transição muito grande, de transformações muito grandes. Eu sinto que tudo está sendo, assim, meio instável. nada está... Coisas que você acreditava que tinham uma certa estabilidade, não tem!

H.N. – Não consegue planejar nada em princípio.

[...]

E.S. – É... E fazer mais assim... Sei lá. Não sei dizer. Sensibilidade. Não sei se é a palavra correta. Trabalhar melhor, né? Não sei como. Porque o corpo ele não é mais o mesmo. Meu corpo ele já é totalmente outro. Eu já fiz tanta coisa, Hadiji, você não acredita, com o meu corpo, de experimentos, de coisas de... Porque o Takao ele tinha muito essa... Eu acho que o nosso elenco não era tão jovem, mas também não era um elenco idoso, nem velho. Então, a gente fazia muitas coisas que cansavam muito. Porque ele queria... Não sei se ele queria, ou se era propositado. Mas, esse momento onde você já não tem controle, você está muito cansado, e é nesse momento que você se desarma e que as coisas aparecem. Então, eu acho que o Takao, ele tinha um pouco esse modo de trabalhar, e eu me acostumei muito com isso. Então, enquanto você tem um corpo muito vigoroso, isso parece simples. [risos] E aí, eu fico falando: “Nossa! Olha... Não consigo mais fazer isso”. Então, é nesse momento, também, estou procurando uma outra forma de trabalhar o corpo. Não sei qual. Sinceramente, eu não sei. Mas, é uma busca. E também o fato de estar meditando muito, porque como eu entrei para o zen-budismo. A gente faz muita prática meditativa.

H.N. – Faz quanto tempo que você...

E.S. – Que eu virei?

H.N. – É...

E.S. – Virei zen-budista em 2015.

H.N. – 2015.

E.S. – 2013 já estava indo. Mas, era bem esporádico. Nada muito frequente. Eu passei a ir em 2015. Fui levada pelo grupo. Tinha um grupo grande, que, de repente, queria receber os preceitos que é o manto de Buda. [...]

[...]

E.S. – A Monja é muito bacana. E aí, teve também um período em que fiz vários trabalhos para ela. Pequenas coisas, improvisos. Esses improvisos rápidos, eles também são muito preciosos. Tem dois lados meus: um que eu... Desse negócio de ficar trabalhando muito, de ficar muito... Achando que ainda não está bom; e dependendo do contexto, esses que são mais... Que nascem rápidos, mas

também são igualmente bons. Não quer dizer... O tempo não quer dizer. Claro que não é de qualquer jeito. Por conta de muita prática, as coisas nascem mais rápido. E da prática de improviso, de associação de ideias, de como trabalhar isso no corpo, as coisas ficam mais fáceis quando você está muito ativo. Agora, com essa pandemia, fica muito instável. Então, às vezes, é mais difícil mesmo manter uma... Mas isso... A vida é assim, né? Não é uma linha reta.

[...]

E.S. – E a procura. Como eu fui, como as coisas foram chegando, esse encontro com a dança que eu faço, que eu acredito, foi tudo... Foram... Não foi exatamente... Foi difícil. Não foi algo que... Sabe um fluxo? “Ela já tem facilidade”. Sabe assim... Ganhou bolsa. Tem uma facilidade, mas não era um corpo para isso. Primeiro, que tem esse corpo que é mais japonês, um tronco maior, as pernas mais curtas. Não é longilíneo...

[...]

E.S. – Então, esse... Parece um corpo que precisa ser moldado. É muito duro, né? Moldado para esse... Uma coisa que... Não... Tudo bem se você quer muito, acredita, faz sentido até um certo momento. Depois, talvez nem tanto. Pelo menos para mim. Mas, eu sempre fui muito das artes corporais. Gostava muito de esportes. Deixa-me ver aqui. Eu acho que é isso, a menos que você tenha alguma...

H.N. – Então, é uma...

[...]

H.N. – E daí, no caso, você falou que você sempre se relacionava bem com a questão corporal, a expressão corporal, que foi mais para a dança, experimentando várias coisas que foram aparecendo. Até... Não sei... Até onde você queria ser bailarina mesmo, por exemplo. Mas, no caso, no momento ali em que você tinha que escolher, por exemplo, uma profissão, se teve alguma crise ou se...

E.S. – Total! [risos] Uma crise grande que, na verdade, eu estava entre Educação Física e Administração, porque era moda na época.

H.N. – Não sabia.

E.S. – E eu acho que acabei escolhendo Administração porque... Eu acho que... Eu não sei... Talvez eu quisesse agradar meu pai. Engraçado isso.

H.N. – Mas faz sentido isso. Total sentido.

E.S. – Uma coisa de filha querer agradar o pai. Então...

H.N. – Mas, foi por aconselhamento dele ou foi uma coisa que...

E.S. – Eu era totalmente livre para escolher. Mas, de alguma forma, as coisas eram introjetadas para mim. Eu acho que, em algum momento, ele falou que a dança não iria dar para sobreviver. Então, isso já era um dado importante e realmente não dá para sobreviver de dança. A gente sabe disso. Mas, dá para viver... Pelo menos dá para não largar a dança. Porque se a dança virar uma forma de arte, não essa coisa espetacular, você pode levar a sua vida. Claro, até um ponto que você queria. Se o corpo não corresponde tanto, que tipo de dança você vai fazer? Se você quer mesmo fazer, você continua. Eu, com o passar dos anos, fui rejuvenescendo minha cabeça. Era muito velha. Tão velha. Não conseguia... Não sei. E aí, a partir do momento que... Não é que foi fácil... Quando a gente conta, parece que os fatos são muito lineares. Parece que tem uma cronologia tranquila. As minhas coisas nunca foram fáceis. Sempre foi muito trabalho e eu penso que todas as conquistas que eu fiz foi com suor de esforço, de dedicação, de acreditar, de não largar. Depois, mais adiante, teve um período que eu fiquei mais... Já não via mais sentido com a dança... Não foi assim o tempo inteiro. Mas, eu acho que a criação ela revigora. Então, a cada nova criação me parece que ela traz esse sentido para as coisas que se faz para a dança, a partir do momento que isso vai conversar com a sua vida. Não ser um entretenimento, nesse sentido. Não ser algo para entreter.

[...]

E.S. – Da melhor forma possível. Claro que tem dançarinos que são excelentes, espetaculares e também artísticos na forma de dançar.

H.N. – Mas é legal, assim, no teu caso, que conversa muito com o teu momento, com o que você está vivendo. Faz sentido.

E.S. – Porque foi... Engraçado. Não fiz propositadamente. É que foi acontecendo. Justamente olhando agora para trás, “Olha! Que louco...”. Não teve um planejamento de carreira. No início, não teve. No entanto, em um momento pós-Takao, eu tive ajuda, por um longo tempo, de uma produtora e amiga do casal, Ameir de Paula Barbosa. Até pode se pensar em um certo planejamento, no sentido, de escolher as coisas que eu quero fazer. Não fazer qualquer coisa. Isso sim.

H.N. – Que é pensado, no caso.

E.S. – Mas não foi tudo... A vida não é planejada. Mas, também tem esse fato. Não dá para planejar...

[...]

E.S. – É... Parece que... Depois eu fui entender mais isso no zen-budismo. É porque você coloca muito sua personalidade na frente daquilo que as coisas vão acontecer, no sentido... Não que não tenha que ter a personalidade que dá o carro-chefe. Que puxa, empurra. Mas, a partir do momento que você compreende isso, que as coisas não saem de você. Elas estão aqui, e elas passam por você, e como você transforma isso e devolve. Então, quando é muito personalista, tende a não acontecer porque fica quase como uma birra. “Eu quero que seja assim!”. E não é assim. É como vai poder ser. Não é “Eu quero assim”. E é quase que você se impor coisas, então, você não dá espaço para as coisas que podem nascer disso. Mas, isso é uma compreensão mais de pessoa madura, da minha pessoa que está mais madura.

H.N. – Que daí, no caso, na época lá que você escolheu Administração não estava ali no caso, né?

E.S. – Foi meio que... Quase que ser operário. Obedecendo o curso. Nesse sentido foi mais operário. Nesse sentido de estar obedecendo. E olha que não tinha ninguém me mandando. Então, era eu comigo mesmo. No fim das contas, era a gente mesmo.

H.N. – Não... Mas que nem você falou assim... Que nem... Parece bobo, mas assim, até o contexto social, no sentido assim, sei lá... O que você ouvia de conversa, o que você via na TV, não sei... Foi muito forte a TV. Aí, quando você

vê, está na tua cabeça: “Não... Eu tenho que dar certo, eu tenho que fazer isso, tem que...”, sabe?

E.S. – Exatamente. Tem que acontecer. Mesmo no sucesso material, não pode ficar sem dinheiro, por exemplo. Como é que vai viver? Então, acho que, talvez, nesse sentido tenha sido... E de independência, também. Eu acho que é um período muito das pessoas quererem... É diferente das gerações atuais que querem ficar na casa dos pais. A gente queria sair o quanto antes. Não queria depender.

H.N. – No caso, surgiu essa questão, também, nesse período de escolha profissional.

E.S. – Eu não sei dizer o quanto que está relacionado isso. Mas, acho que sim. Está tudo conectado, talvez, nesse pensamento. Mesmo fazer Administração que é... Administração era para ser empresária. Ou administrar coisas.

H.N. – Sim, sim. Aham.

E.S. – É negócios. Business. Então, acho que tinha um pouco isso. Eram várias vozes dentro, falando. Por sorte, eu nunca larguei a dança, porque acho que poderia. Poderia me casar e ter filhos e nunca mais.

H.N. – Sim, sim. Porque, pelo que entendi no seu site, mesmo na universidade você continuou fazendo alguma coisa. Continuou dançando.

E.S. – É... Procurando mesmo. Nuca larguei. Eu acho que... E hoje eu vejo que é o que dá sentido à vida. Da minha vida. As coisas que nasceram artisticamente. Eu acho que é isso. Eu respondi?

H.N. – Sim, sim... Porque eu não quero começar outro assunto, porque, se não, a gente vai até... [risos]

E.S. – Mais, né?

H.N. – Vou deixar para o próximo encontro. Então tá. Não tem mais nenhuma colocação?

E.S. – É que agora não me vem. Me vem essa questão da memória, eu acho que ela... Ainda preciso ler alguns estudiosos. Porque fazendo o *zazen*, a gente vai entrando em estados bem mais aprofundados na meditação. A questão dessas memórias individuais, elas deixam de ser tão importantes, e aí passa a ser outra coisa. Então, isso foi bastante importante para mim, porque me tira um pouco desse centro. Eu não sou centro de nada. E mesmo a memória. Conforme você olha, conforme você tem uma visão mais ampliada, as coisas mudam de

figura, de verdade. Então, aquilo que você acha que mais te marcou... Tudo bem, foi o que fixou ali. Mas, a partir do momento que você consegue ampliar isso, consegue ver diferente e deixa de ter tanta importância. O que pode dizer sobre isso? Você pode ver por perspectivas diferentes um mesmo fato que acontece. Um fato com várias pessoas, com várias testemunhas. Cada um captou de um jeito. Daí, são muitas, muitas perspectivas. Aí, vem aquele conto do Akutagawa, sabe *Hashomon*? Esse filme, depois vira um filme do Kurosawa, *Hashomon*.

H.N. – Como é?

E.S. – Ha-sho-mon. É do Akutagawa. Akutagawa é o nome do escritor, depois virou um filme do Kurosawa que conta as várias perspectivas do mesmo fato. É um filme bem cult. Também são um dos filmes. Kurosawa era um dos que eu assistia bastante. Talvez o mais oriental, porque era o mais ocidental dos japoneses, o Kurosawa. Então, eu lembro desses filmes. Eu lembro do *Dersu Uzala*, que foi um filme bem importante dele, que falava desse homem da floresta. Que conversa muito com o que está acontecendo hoje no mundo, as nossas crises do planeta terra. É, realmente, o Kurosawa. Acho que foi o único cineasta japonês que eu me lembro de ter assistido mais jovem. Depois assisti outros. Mas, isso foi depois de ter mais conhecimento. Então, mas é sobre essa perspectiva. E muito interessante. Eu acho que é bem legal, na verdade, depois assistir ao filme.

H.N. – Vou procurar para ver.

E.S. – Sem querer contar tudo...

H.N. – Dar spoiler...

E.S. – Agora, ler é mais legal, eu penso. Mas, é claro que assistir é muito bom, porque são filmes antigos, em preto e branco ainda. Tem fala, mas está em preto e branco. E aquele Toshiro Mifune, um ator muito bom que acompanhou várias produções do Kurosawa, ele é bem engraçado. Também é antigo, no sentido, de representar os personagens. É engraçado. Você vai ver como a coisa é engraçado. Mas, eu sinto que era isso que ele queria dizer sobre isso. E tem a ver com a memória, que é aquilo que você lembra. Foi aquilo, o outro lembra de outra coisa, o outro lembra de outra. Mas como? Como é que lembrou daquilo se não... Pra mim não faz sentido nenhum, entende? Mas eu vejo isso às vezes pelas minhas irmãs. Porque eu tenho uma irmã que tem uma memória muito mais... Como é que fala? Memória dos fatos que guarda com detalhes. Tem

gente que guarda na memória, bem detalhadas. Mas, mesmo assim, não quer dizer que é a verdade. Então, tem essa coisa interessante. É... O que eu iria falar para você sobre a memória, sobre a questão da cultura, que a cultura me parece bem essa coisa de você vestir a cultura, porque, no fundo, todo mundo é ser humano igualmente. Então, isso tira um pouco essa coisa das divisões. Eu sou isso, você é aquilo, eu sou japonesa, você é brasileira, ou nipo-brasileira. Você quebra com tudo isso que é o ser humano mesmo. Mas, de uma certa forma, eu brinquei com isso nesse trabalho do *Tabi*. Foi bem, um pouco assim... Depois tem o nascimento... É bem interessante! É! Tem o nascimento, daí tem uma senhora mais velha que é como se fosse uma mãe, mas não exatamente. É muito interessante esse espetáculo.

[...]

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 2

Data: 20/08/2021

Tempo de gravação: 2 horas, 00 minutos e 39 segundos

Local: Ambiente Virtual / Google Meet

LEGENDA:

... – pausa ou interrupção.

(palavra) – incerteza da palavra/trecho transcrita(o)/ouvida(o).

[...] – trecho(s) retirado(s) da transcrição.

[00:00:00]

[...]

Emilie Sugai – [...] Então, eu vou mais ou menos seguir por aqui, aí a gente vai conversando. Então, no período Universitário, até fui ver qual era o ano porque...

Hadiji Nagao – É! Porque não sei se você já entrou com 17 ou com 18 mesmo, ou mais tarde.

E.S. – Entre 17 e 18 anos, em 83. Então, com 17 anos. E o meu curso era só 4 anos, então, com 21 anos eu já me formei. Me formei muito cedo. Em 86. Então, eu me senti, assim, bastante desamparada porque não era uma carreira que eu queria. Eu fiquei em crise. Mas, no período Universitário... Tem uma pessoa me ligando, mas eu vou falar que eu estou...

H.N. – Mas, se precisar atender, pode ficar...

[INTERRUPÇÃO DA ENTREVISTA]

E.S. – Então, estava falando que me formei muito rápido. Pensando nisso agora com você. Porque tanta gente faz, entra em uma nova faculdade. Eu não tive essa iniciativa. Acho, também, porque eu queria muito dançar, ao mesmo tempo essa questão com a... Até hoje, as pessoas, com as artes, para sobreviverem é muito difícil. Então, tinha isso muito forte sem o meu pai falar. Acho que isso era uma pressão social que eu sentia muito. Talvez, o não falar seja bem forte.

H.N. – É... Porque não fala nem que sim nem que não.

E.S. – Nem pressiona, mas também não... Enfim, eu não sei. Acabou que eu escolhi essa área. Foi mais por uma... Ah! Talvez tenha sido essa coisa mais de satisfazer meu pai, ao mesmo tempo uma onda. Nesse período, acho que a Administração de Empresas era um ramo que estava sobressaindo nesse período. Então, também, eu fui por uma questão de amigas, assim, que vai seguindo o fluxo. Mas, nesse período, foi o período que eu estava tentando me profissionalizar na dança. Aí, eu estava comparando aqui as datas. Eu entrei, então, na faculdade em 83, em 82 eu estava ganhando a bolsa no Cisne Negro para fazer o método da Royal Academy Ballet. E já em 83, entre 83 e 84, eu entrei para a companhia Passo a Passo, uma companhia semiprofissional do Cisne Negro. Eu acho que eles até ainda devem existir, essa companhia. Então, uma companhia que seria semiprofissional, porque pega o mesmo modelo: tem coreógrafos, usam elenco. Daí, eu estava olhando o portfólio que eu guardei, bem velhinho, tinha várias apresentações que a gente fazia, tem até o nome – depois te falo – dos coreógrafos nesse período. E também, logo depois, em 85 e 86, que eu entrei para o grupo Casa Forte, esse que você menciona, aqui na segunda pergunta, que é um grupo que foi fundado por integrantes formando da Escola de Educação Física da USP, e depois também eu falo quem eram as pessoas. Eram pessoas importantes da dança nesse período e um deles era o Armando Duarte que foi o meu primeiro incentivador na dança. Ele era integrante da companhia do Cisne Negro, bailarino profissional, e ao mesmo tempo ele dava esse curso de jazz-moderno. Também tem até uma coisa sobre o jazz que ele escreveu, o jazz-moderno. E ele que falou para escola, para a Hulda Bittencourt, me conceder uma bolsa. Então, nesse período do Passo a Passo, eu passei para o Casa Forte e o natural seria ir para a Companhia Cisne Negro. Acabei não indo porque eu não fui para audição. Teve uma audição meio que nesse período e eu me lembro dele [Armando Duarte] dizendo: “Ai que pena. Estava torcendo que você viesse”. Mas, eu estava tão perdida que eu falei sabe... Eu nem estava pensando que fosse pra mim. Acabei não indo. Eu acho que também, uma das coisas que eu sentia muito forte era que o balé clássico não era para o meu corpo. Eu sofria demais. Por mais que eu tentasse a técnica, era uma coisa que para mim era uma angústia, não era uma coisa gostosa. Eu queria dançar muito, mas não queria que fosse isso, que fosse dessa forma. Eu

tinha essa coisa com o corpo, com a expressão muito forte desde criança, que eu tinha essa coisa dentro. Nunca me expressei. Tudo bem, que antes desse período eu fiz – acho que eu até comentei – ginástica olímpica no Clube Pinheiros. Então, eu tinha um corpo muito flexível e dava para se moldar a algumas coisas. Mas aí, então, o balé mesmo, eu acho que o ambiente de bailarinos clássicos era uma coisa que eu não curti, pela própria postura física. Então, era uma coisa que não me agradava. Mas, enfim, eu tive esse percurso durante o período Universitário até 86. 85/86 eu fui para o Casa Forte. Então, deixa eu abrir aqui para te falar mais ou menos o que é que eu encontrei. Umas coisas engraçadas.

H.N. – Ok.

E.S. – Então... Eu tinha um currículo – está até guardado aqui – que era assim: a minha formação era o jazz-moderno com Armando Duarte do Cisne Negro; o ballet clássico que vinha a Narcisa Coelho, também era integrante do Cisne Negro e era professora também de balé clássico, então eu fiz aula com ela; aí, tem uma pessoa que eu não me lembro, Miguel Tresa, esse nome não me lembro; também coloquei Ismael Guiser – é porque tinha uma escola com a Yoko Okada aqui em São Paulo. Era além do Ballet Stagium, do Cisne Negro, tinha o Ismael Guiser, eram três escolas importantes. Ah! Tinha a Jane Blauth, que nunca fiz. Tinha a Ruth Rachou, mas era a técnica de Martha Graham. E aí eu coloquei, também, o Val Folie – ele faleceu muito cedo, também dava aula de balé clássico, mas ele trazia uma técnica diferente do balé tradicional, de se dar aula, mas eu não lembro exatamente qual era essa formação dele, mas eu me lembro que era muito mais solto. Val Folie, acabou falecendo muito cedo. Acabei também, nesse período pós Casa Forte, fui atrás de dança moderna. Nessa época que eu fiz – muito pouco, tá? – tem o nome da Suzana Yamauchi e da Ivonice Satie. São duas pessoas importantes da dança. A Ivonice já faleceu. Morreu cedo também. Mas, a Suzana ainda é viva. Mas, passava muita gente nesses cursos. E em dança contemporânea, a Sônia Mota, que é uma pessoa que está agora na Alemanha, mas ela de vez em quando escreve algumas coisas em um grupo de pessoas da dança. A Mariana Muniz que é do teatro e da dança, eu tive essa passagem com ela na época da Lucia Lee, e o Denilto Gomes depois, que vem junto com o Takao. Então, só para tentar seguir aqui um caminho. Tá meio bagunçado. Estou tentando... [risos]

H.N. – Sem problemas. [risos]

E.S. – A Lucia Lee. Eu cruzei com ela. Porque nessa época, tinha também o Teatro Vento Forte, um espaço muito importante de teatro do Ilo Krugli, também falecido, um diretor importante de teatro, teatro de bonecos, teatro para criança. E a Marilda, que era também dançarina, ela acabou ficando com o Ilo. Do Takao ela acabou ficando muitos anos com Ilo Krugli como uma das atrizes principais dele. E eles tinham esse espaço chamado Teatro Vento Forte, porque esses artistas se cruzavam. Takao conhecia o Ilo Krugli. Eram todos da mesma geração. Então, eu conhecia esse espaço e por acaso eu fui fazer aula de Tai Chi que a Lucia Lee estava dando. Então, através da Lucia Lee, eu encontrei a Marilda Alface que era atriz do Teatro Vento Forte. A Lucia Lee juntou um elenco importante para fazer uma produção que ela mesma bancou. Uma produção com uma mitologia chinesa, e ela me convidou também para fazer parte. Então, tinha a Maria Muniz e a Marilda Alface. Elas fizeram um pouco a direção do trabalho, e também atuaram nesse trabalho da Lucia Lee. Então, juntou eu e tinha algumas outras pessoas também da dança. Tinha um professor da universidade. Eu acho que era da Unicamp, eu esqueci o nome dele. Está aqui. Depois eu lembro. Fez parte dessa produção. Era uma produção que juntava várias pessoas em torno de um mito chinês. Então, a Lucia me convidou, ao mesmo tempo conheci a Marilda. E a Marilda, nesse período, ela: “Vou te apresentar para o Takao. Uma pessoa importante”. Foi daí que eu conheci, através da Marilda, o Takao. Então, com a Lucia Lee, de 90/91 eu fiz esse curso de Tai Chi Chuan, e na sequência eu já passo para o Takao. Então, era Takao, Denilto e Felícia Ogawa. Eu fiquei um bom tempo. Quando o Takao foi para o Japão, eu fiquei dois anos com Denilto trabalhando junto. Daí que nasceu *Sáfara*, um espetáculo que ele criou, dirigiu. E aí, Takao e Felícia voltam do Japão, e segue a história sem o Denilto. Então, espera aí. Vamos voltar aqui. Então, só para dar uma ideia desse percurso. Só para complementar... Ah não... Depois eu falo. Porque as artes marciais, elas estão presentes na minha vida inteira. Então, o aikidô eu comecei em 94. Tem até escrito aqui. Então, vamos voltar aqui no Passo a Passo. No Passo a Passo... Vamos ver aqui. O Passo a Passo era importante, porque tinha até matérias de jornal. Saía em jornal. Vamos ver aqui a programação: “Passo a Passo inaugura programação”. Ah! É uma programação de dança na praça pela secretaria. A gente dançou na Praça Pôr

do Sol aqui ao lado. Eu me lembro desse evento. Aqui, olha: “Chance aos novos. Passo a Passo grupo que inaugura a programação dia 4, formado por 14 bailarinos reunidos desde 82” – aí, tem o nome das pessoas – “eles se juntaram para, como dizem, funcionarem como um meio de expressão das ideias e trabalhos de novos bailarinos e coreógrafos. Agora, depois de quase 3 anos de experiências, mais do que simplesmente frequentar os palcos, o Passo a Passo já teve a chance de ver suas propostas desenvolvidas. Os novos coreógrafos apresentaram seus trabalhos, os bailarinos aprimoram sua técnica e o grupo formou um repertório eclético, sem preconceitos, onde o ato de dançar está acima de quaisquer limites”. Aí, porque era a chance também dos coreógrafos de trabalharem um grupo jovem. Vamos ver quem eram os coreógrafos do Passo a Passo. Antes disso, eu fazia o jazz-moderno com o Armando Duarte. O Armando era do Cisne Negro e dava essa técnica que chamava de jazz e dança moderna. Ele misturava coisas do jazz e da dança moderna. No Passo a Passo... Estou vendo aqui. Direção de Vera Solferini. Coreografia Paulo Vinícius. Esse era um deles. Depois eu vi que tinha outras coisas que eu escrevi aqui. Deixa-me ver. Essas coisas, eu nem me lembrava mais. Então, foi 85 e 86... Ah, não! Desculpa. Estou no Passo a Passo. Passo a Passo, então, tinha essa direção da Vera Solferini, 83 a 84. Depois, eu passei para o grupo Casa Forte. 85 e 86 tinha a direção artística de Viviane Gomes, provavelmente ela era formada da Universidade pela Educação Física, e a gente teve como coreógrafos, ou coreografias – porque também tinha um repertório que (eles passaram) –, a Ana Mondini – esse, provavelmente, foi um repertório que me foi passado. Eu não tive com a Ana diretamente. Jairo Sette; ele também foi bem importante na dança, também vindo da escola de Educação Física. Armando Duarte também, e depois tinha o Edson Claro, também era uma outra figura importante que tinha a ver com essa história da Educação Física. [...]

[...]

H.N. – Só uma coisinha. Com relação ao Casa Forte. É uma coisa que você buscou, achou, enquanto você estava na universidade.

E.S. – O Casa Forte?

H.N. – É. Ou foi por indicação.

E.S. – Foi tudo indicação. Indicação de audição.

H.N. – Indicação.

E.S. – É. Vai ter essa audição. Era assim: um ia falando. Era uma coisa do meio. Quando você está dentro do meio, um vai: “Vai ter audição de não sei do que lá”. Daí, a pessoa vai, quem está nesse meio... Convivendo.

H.N. – Ahan. Entendi. É... Porque vendo assim, você nunca parou de dançar, né? Porque, você foi indo...

E.S. – Na verdade, fui indo mesmo. Como é que se diz? Não foi um caminho fácil. Mas, por isso que quando eu encontrei o Takao... Eu achava que para mim foi muito importante o encontro com o Takao. Porque, eu vi ali uma possibilidade mesmo de um crescimento artístico. Não ser uma executante de coreografia. Hoje de manhã eu fiquei pensando nessa palavra: executante. [riso]

H.N. – Executante. É uma boa palavra.

E.S. – Como seria a palavra? Você executa da melhor forma possível, o bailarino. Ele é um... Não que uma outra técnica você também, ou outra situação, não execute bem. Mas, eu acho que, principalmente, o bailarino é um executante das coisas, naquela época. Hoje, eu acho que já é um pouco diferente. Nessa época em que eu vivia, tinha muita essa característica dos bailarinos. Então, eu acho que, nesse sentido, foi se abrindo. Na verdade, não o campo de mercado. Mas, foi se abrindo a visão artística, de não ser isso, mas existe essas outras possibilidades de crescimento. O crescimento como um todo. Artístico como pessoa. Abrir os horizontes, também, para outros tipos de trabalho. E aí, então, eu fui meio que caminhando para o teatro. Eu tenho uma coisa entre dança e teatro bem forte, por conta desse caminhar nesse encontro com essas pessoas. Porque a Mariana Muniz é meio teatro meio dança. A Marilda Alface também transitava por esse lugar. E acabei, também, com o Takao que tem todo um trabalho de expressão que fica entre a dança e o teatro. E depois, conhecendo Antunes filho, sabe assim? Os diretores da fase tardia que escolhi para trabalhar comigo são atores-diretores.

H.N. – Não são coreógrafos.

E.S. – É... Porque, não sei? É uma coisa que eu me identifico bem mais do que só um... Eu gosto muito de determinados teatros. Eu sou bastante admiradora do Grotowski. São teatros mais, assim... Como é que posse dizer? Eu sempre fui Peter Brook. Eu gostava muito de ler os livros desses diretores. Depois teve

o que tem a ver com Peter Brook, Yoshi Oida. Ainda é vivo. Foi um ator do teatro nô, trabalhou com o Peter Brook, e meio que virou diretor. São pessoas todas dessa época. Tanto que o Eugenio Barba, também, que é diretor de teatro, eu tinha muita vontade de conhecer ele. Sabe aquelas coisas que você guarda como top. E no final acabei conhecendo. Foi em 2019. Ele ainda é vivo. Incrível! Ele é muito vigoroso. Uma pessoa que está chegando aos seus 90 anos. Mas, de uma atividade, vigor criativo muito forte e vigor físico. O Antunes também tinha isso. Esse vigor físico e criativo. Então, já pulei para lá. Mas, volta! Voltando... Então, antes de eu conhecer o Takao, tem uma coisa que eu também participei, de uma coreografia da Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. Era um casal. Maurice já faleceu, diretor de teatro, e a Célia coreógrafa. Célia Gouvêa é importante. Nessa época, ela também tinha feito uma audição, escolhendo algumas pessoas, e eu participei de um trabalho um pouco antes de conhecer o Takao. Então, era um trabalho coreográfico mais para o teatral, também. Coreográfico meio teatral. Também, pela direção do Maurice Vaneau. E aí, com o Takao. Em 91 que acabo conhecendo-o. Mas, vamos lá... Então, do Casa Forte, né? Então, tinha essa questão do próprio meio, porque o Casa Forte era um grupo importante. Até, inclusive, eu fui aqui, encontrei também uma matéria falando do Casa Forte. Olha! Quer ver? Algumas. E aqui está assim: “Com três coreografias diferentes, incluindo uma inédita, o grupo independente de dança Casa Forte inaugura, esta noite, uma temporada de cinco dias no Centro Cultural São Paulo” – daí, o espetáculo *Desencontros*, fala um pouco do espetáculo – “Está baseada na procura da definição de uma linguagem. O primeiro número, *Luz*, foi coreografado por Armando Duarte, esse do Grupo de Dança Cisne Negro” – aí, fala que traz músicas de tais e tais pessoas – “Sua conotação coreográfica principal é o relacionamento humano puro e ingênuo em suas diversas formas” – espera aí... Ah! Aqui. – “O Grupo de Dança Casa Forte surgiu em 79, em São Paulo, reunindo várias pessoas de escolas de Educação Física. Seu criador, Edson Claro, tinha como proposta básica a de que dança e educação física se complementam para atingir o resultado final de domínio e equilíbrio. Com o seu primeiro espetáculo, o grupo conquistou, ainda em 79, o prêmio Revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte, o APCA, apresentando este mesmo espetáculo em diversas cidades do Chile, da República Dominicana. Hoje, com Viviane Gomes, o grupo continua com a

mesma linha de trabalho, propondo-se a ajudar o espectador a satisfazer a sua genuína vocação: o prazer. Do comando dos gestos e dos movimentos, somente se exercita, se educa e aprimora. “Pretendemos sem modismo, sem fechar conceitos, sem estabelecer valores definitivos, passar aqui, a quem nos assiste, esse momento mágico e perfeito, proporcionado pela dança”, explica a Viviane”. Era, então, um grupo importante, antigo. Só agora eu estou vendo. Eu sabia que tinha uma importância, mas eu não estava muito ligada. Pouco tempo depois, ele se desfez. Acho que, também, as coisas... Acho que se ele tivesse durado, eu teria ficado mais tempo com eles. Por algum motivo que eu não sei, mas provavelmente de sobrevivência, acho que não deu para continuar.

H.N. – Eu ia perguntar isso mesmo. Se ele existia até hoje, não sei...

E.S – Não. Ele se desfez nesse período. Quando eu deixei, eu acho que foi porque terminou. Ele se encerrou. Então, a gente já falou sobre isso, do Casa forte, Educação Física. Aí vem... Ah! Após a formação universitária, das experiências que eu tive, dessas que eu falei logo no início, foram essas técnicas de dança moderna, contemporânea, bem rápido. E aí, que eu acho, que a segunda pessoa importante na minha vida como incentivadora foi a Lucia Lee, essa do Tai Chi, que foi também incentivadora para que eu não parasse. E aí, com essa produção que ela criou. Ela que bancou. Ela juntou essas pessoas tanto das áreas da dança, do teatro, também da música para se juntar nesse mito chinês. Porque ela tem origem chinesa, a Lucia Lee, e também por conta da técnica que ela estava tentando disseminar, o Tai Chi. O Tai Chi foi bastante importante nesse período dos anos 70. Acho que quando chegou ao Brasil, com o mestre Liu Pai Lin, um cara bastante importante que trouxe o Tai Chi, e muitos artistas faziam. Então, também era um lugar de encontro. E a Marilda, provavelmente, fazia. Muitos atores faziam Tai Chi.

H.N. – Entendi.

E.S – Então, tem o Casa Forte. Aí, eu ia falar da Lucia, Maria Lucia Lee. Que está aqui... Então, tinha essa *Chang'e Voa para a Lua*. Era um mito. Ela juntou algumas pessoas improváveis para fazer esse trabalho, que eram... Tem até aqui. Deixa-me ver. Será que é isso? Em algum lugar eu vi a ficha técnica. Espera aí. Está meio bagunçado. Será que é isso? Talvez seja. Olha... Não sei porque eu guardei isso. Não tem nada a ver. Paço das Artes. Ah... Está aqui o programa. Olha quem ela juntou. Ela que fez a coordenação, Lucia Lee. A

direção artística foi da Mariana Muniz e da Marida Alface. Tinha uma música ao vivo, flautistas. Uau! Iluminação, Cibele Forjaz e Guilherme Bonfanti. São dois iluminadores. A Cibele Forjaz é uma diretora de teatro. Nem sabia que tinha isso. Então, tinha bastante gente importante aqui. Então, estava misturando gente do Tai Chi, Jaime Kuki, a Mariana Muniz, o Eusébio Lobo, que era professor, acho que, de dança na Universidade de Campinas. Aí! Eu já não sei mais... Aí, eu, depois tinha uma chinesa, Dzu Nin, a Marilda, a Madalena Bernardes, que é uma cantora lírica, e algumas outras pessoas que eu já não me lembro mais, mas essas eram as pessoas mais importantes. Tinha colaboradores importantes nesse trabalho! Não era qualquer trabalho, né? [risos]

H.N. – Viu? [risos]

E.S. – Né? Porque eu nem estava mais. Porque quando eu conheci o Takao, eu me desliguei dessas pessoas, porque... Não sei... Sabe, assim? Primeiro que ou eu ficava com a Lucia ou eu ficava com o Takao. Então, eu resolvi que era mais importante eu estar no meio da dança. Então, eu até depois fui reencontrar a Lucia, depois de muito tempo. Mas, nunca mais eu fiquei nesse meio dela, no meio onde ela transitava. E depois aqui. Então, teve isso... “Foi nesse período que você começou...”. Isso. Então, o interesse de frequentar as aulas... Sabe que eu não me lembro exatamente porque cheguei no Tai Chi. Não sei se era uma coisa da moda. Não sei exatamente porque, mas foi aí que eu conheci, que me aproximei da Lucia e da Marilda. E conhecer um pouco mais a Marilda, nesse sentido, ela que me apresentou ao Takao. As artes marciais vieram depois. Elas vieram assim... Talvez o Tai Chi seja uma espécie de arte marcial, só que ela já tem outra natureza, mais voltada para saúde. Não é luta, algo que tenha uma outra filosofia. Mas, o aikidô, ele veio quando o Takao foi para o Japão. Porque eu conheci o Takao, Denilto e Felícia, participei desse primeiro trabalho *Canção da Terra*, e eles vão para o Japão. O Takao vai fazer um tratamento de saúde, depois ele se opera lá. Nesse momento com o Denilto, foram as aulas que fazia dele, eram aulas bem interessantes, bem expressivas. Ele usava, também, o método Laban. Fazia um trabalho bem assim... Ele não dava a aula de Laban. Ele usava Laban para fazer as aulas dele. Ministras as aulas a partir das experiências que ele tinha no corpo. E aí, o aikidô veio em 94, talvez, quando o Takao já estava voltando para o Brasil. E foi em 94 que Denilto faleceu. Eu fiz com o Ohno sensei. Um sensei muito importante do aikidô, agora recém falecido.

Faleceu o ano passado. E era muito bom. Porque o aikidô é uma técnica que misturou com a dança. E nasceu o aikidô. E tem todo um trabalho circular. É bem bonito. Só que, eu não levei adiante. Por quê? Porque, ao mesmo tempo que Takao dizia para não... Assim, quando eu entrei para participar com o Takao, era como se eu tivesse começado do zero mesmo, então tudo que eu aprendi eu coloquei de lado para me iniciar com algo novo, totalmente novo. E era o que eles propunham. Eles não falavam para fazer aula fora. A única aula que eu fazia era a aula do Denilto que estava integrado nesse trabalho expressivo com o Takao. Mas, eu acho que eu fui para o aikidô... Por um dado momento... Eu não sei porque. Takao iria falar não, né? [risos] Eu não sei o que é que aconteceu. Se ele não percebeu. Eu não sei. Porque pelas datas aqui, está tudo coincidindo. Em 94, que eu comecei com o Ohno sensei. Mas, depois eu parei!

H.N. – Aproveitou a brechinha que tinha. [risos]

E.S. – Eu acho que eu fiquei só um ano. Agora eu estou lembrando. Porque, em 95, quando estreamos *O Olho do Tamanduá*, eu realmente larguei para ficar meio que voltada para esse trabalho. Eu acho que teve esse momento de não saber se o Takao iria pegar esse elenco. Se iria trabalhar com quem. Porque, enfim, Takao não precisava herdar um grupo. Não era uma companhia estável que precisava ser tocada adiante. Ele sempre escolheu o elenco que ele quis trabalhar, o Takao. Então, eu acho que, nesse momento, talvez eu tenha ido para lá, mas depois eu acabei largando também. Mesmo porque, quando você pratica muito uma coisa, aquilo fica muito impregnado e o trabalho da dança acaba se impregnado com isso, e às vezes você não quer passar isso para a sua dança. Não tem esse objetivo. Então, às vezes escapa. Não é legal. Tanto que, depois que o Denilto faleceu, nunca mais fiz aula de dança. Foi uma escolha que eu fiz. “Vou trabalhar sozinha”, assim, com o meu corpo, experimentando. As aulas que eu fazia eram das artes marciais. Então, foi um pouco para tentar manter um físico, uma musculatura, uma agilidade. Porque, depois do aikidô que eu larguei, eu fui atrás do kendô. Mas, era muito forte, porque o kendô era um esporte. Acabei entrando lá no Clube Piratininga. E o meu corpo, também... Eu podia fazer, mas não estava querendo exatamente isso, um esporte. Eu queria um trabalho que fosse forte, mas não para ser competição.

H.N. – Uma especialização de certos movimentos, né?

E.S. – Não queria. Eu queria... Eu estava mais atrás da questão filosófica do que seria o kendô. Porque, o kendô trabalha o movimento, voz e energia de uma só vez. É uma coisa muito explosiva que você coordena tudo isso ao mesmo tempo. Então, esse era o interesse pelo kendô, que depois, esse mesmo sensei... Tinham vários senseis lá. Eu sou cheia de sensei, né? Vários senseis muito antigos, com vários dans. E um deles: “Vem para o iai. Não precisa fazer kendô”. Daí, ele me deu a roupa, porque ele tinha me dado a roupa do kendô, daí eu me desfiz. Ele me deu uma espada provisória de madeira, depois eu providenciei a minha de... Que é de ferro. Grande assim. Espada mesmo, só não tem o corte. Aí, eu comecei a fazer o iai. Só que o que é que estava acontecendo? Talvez, como eu comecei muito tarde, eu não tinha musculatura e a técnica. Porque tem uma técnica que você não traz a força para os ombros, que é você concentrar no seu centro. E eu acho que eu estava sobrecarregando muito meu braço, aí eu pulei para o karatê, acredita? Porque eu estava com muitas dores nas costas. Isso já bem... Já andamos muito. O karatê é bem depois que eu ganhei a faixa preta quando completei 50 anos. De 45 a 50 eu fiz karatê, durante 5 anos, até a faixa preta.

H.N. – 5 anos.

E.S. – Daí, chegou na faixa preta, daí eu larguei. Mas, o karatê me deu uma estrutura muito boa, porque eu estava precisando. Estava com muita dor nas costas, e nesse período do karatê, ele me trouxe muita força. Tanto que ficou em excesso, aí eu larguei. Eu estava muito forte, então eu achei que, também, já não era muito por aí. E eu ainda, até hoje, estou procurando outras coisas. Porque, como o meu trabalho é muito expressivo, eu preciso de uma base para que meu corpo fique saudável. Porque, não é algo saudável experimentar o corpo a partir da sua própria criação. Porque não é uma técnica que você vai desenvolvendo e cria uma coreografia. São outros caminhos que, pelo menos, eu escolhi para trabalhar a minha expressão. E então, eu ainda estou... Agora com a pandemia, mas agora bem recente, eu estou fazendo algumas coisinhas, assim, que está ligado meio para saúde. Porque, enfim, o corpo envelhece. Então, tem que ter mesmo... Até estou cogitando voltar para o Tai Chi. Engraçado! [risos]

H.N. – Voltou. [risos]

E.S. – A discipula do Liu Pai Lin, que é a Jerusa, ela tem um centro aqui. Mas, aqui do lado. Eu falei: “Tem que ser alguma coisa perto!”. Porque, ficar indo para longe não dá mais em São Paulo. Ficar pegando trânsito. Não dá mais. Tem que ser algo muito prático. Mas, não é que eu fui para lá. Eu estou começando a me interessar pela medicina tradicional chinesa, mesmo a japonesa, que trabalha a questão dos meridianos, da energia. Então, foi meio por aí que... Não é que eu vou fazer Tai Chi. Eu estou indo mais por esse caminho da saúde do corpo. Não sei. Estou me interessando. Ainda é uma coisa muito inicial. Agora, o que eu tenho feito mesmo, que eu acho que é muito importante, é a meditação do zen budismo. Então, isso é uma coisa que eu sinto que, também, tem um caminho muito importante. Então, mas vamos voltar aqui às perguntas. Aí, “Como foram...” – Ah, tá! – “os primeiros encontros com o Takao?”. Realmente, houve uma identificação e conexão imediata. Foi com a figura deles. Takao, Felícia e Denilto eram muito unidos nesse momento que eu os encontrei. Acho que o Denilto já estava mais maduro. O Takao com esse problema de doença. Então, não sei. A vida vai mostrando seus caminhos, né? E então, eles me receberam de uma forma como se eu fosse da família. Comecei a me sentir parte já. Sabe quando você chega...? É que o Takao e a Felícia, e a vida deles... Depois eu estava me lembrando. Eles tinham uma vida artística muito ativa, então daí que vai ser respondido as próximas perguntas: como que essa questão da cultura japonesa chegou até a mim? Pela própria vida social deles. Eles me colocaram dentro da colônia japonesa, nipo-brasileira, porque eles tinham um círculo muito forte, e o Takao também dentro das artes cênicas brasileiras. Ele era muito conhecido pelos artistas desde quando ele chegou, em 77. Por exemplo, o Antunes Filho era uma pessoa que admirava os trabalhos do Takao. Sempre acompanhava. Então, foi daí que surgiu essa possibilidade. Depois que Takao faleceu, sou convidada para participar de uma produção com Antunes. Então, tem essa questão do meio que vai... Todos os trabalhos são mostrados. As pessoas vão ver de alguma forma. Então, a vida cultural do casal era muito intensa. Tudo bem que depois que ele ficou mais doente ele ficou mais recolhido. Mas, ainda assim, ele dava almoços na casa dele, e vinha mais gente das artes plásticas. Porque Takao também era artista plástico, então, Tomie Ohtake, todos esses artistas importantes, frequentavam e conheciam o Takao.

H.N. – E no caso, você acabou conhecendo todas essas figuras...

E.S. – Conheci. De alguma forma, fiquei sabendo das pessoas. Algumas com mais proximidade, outras menos. Mas, todas eu conhecia. O próprio irmão do Takao ainda é um artista plástico importante, que é o Tomoshige, e o outro irmão do Takao é fotógrafo – Yuji Kusuno. Então, também era uma família de artistas. O Takao vinha desses irmãos. O Takao era o mais novo dos três homens. E tanto que eu fiquei mais próxima, e fiquei muito conhecida na colônia nos jornais também, por conta disso, de ser conhecida por estar fazendo parte desses trabalhos do Takao. E depois, quando ele falece, eu cultivei, sabe? Porque ele me ensinava assim: quando recebi a Bolsa Vitae, ele ainda, o Takao, era vivo. Ele falou “Agora você vai no jornal tal e fala lá” no São Paulo Shimbun, e tem o Diário Nippak na época – ou Nippak Shimbun, algo assim. E eu ia lá falar “Olha, eu recebi esse prêmio e tal”, e eles já marcavam uma pauta para fazer uma entrevista. Então, eu tinha esse hábito. Ficou um hábito de manter a colônia informada dos meus trabalhos pós-Takao, e depois eu fui perdendo porque você vai ficando mais velho e você não fica fazendo essas coisas. E também, eu acho que os jornais foram ficando menos, talvez... O jornal em si foi perdendo... O jornal de papel. Mas, acho que eu fui perdendo esses contatos. Mas, eu era bastante divulgada na colônia. Quando eu fui para o *Foi Carmen* no Antunes, aí choveu...! Aí, nem precisei ir. Eles que vinham atrás de mim, os jornalistas. Uma coisa bem engraçada e inesperada. Não era algo que eu achava que “Ah! Vai acontecer isso...”. Nada! Foi acontecendo. Foi exatamente com o trabalho. Mas, o primeiro trabalho que eu fiz com eles, eu não me sentia preparada para mostrar. Porque quando o Takao foi para o Japão, a gente teve a possibilidade de entrar em cartaz com esse trabalho. Era Denilto, eu e a Patrícia, em cartaz sem a presença do Takao e da Felícia que estavam no Japão. Mas, acabei que eu não me sentia, assim, suficientemente... Eu não achava que meu corpo estava lapidado para esse tipo de trabalho. Ainda era muito jovem e muito fresca. Um corpo muito... Ainda não tinha densidade ou profundidade que eu achava que era necessária. Mesmo porque estava só entrando. Mas, claro que era uma coisa que me agradava muito. Não era algo que eu não queria. Senão, teria ido embora. Tanto que com o Denilto, a gente foi fazer um trabalho muito impactante. Cenicamente era bem louco, e era bem uma concepção do Denilto. Algo muito agreste e chamava *Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia*. Tanto que, quando foi gravado, depois o Denilto mandou o VHS para o Japão, o Denilto me contou

que o Takao falou que uma das artistas lá do Japão que viu falou que parecia o nascimento da humanidade. Que tinha essa cara. Tinha um cenário de fardos de alfafa, que é a comida de cavalo. Fizemos um cenário que parecia uma parede, as roupas eram feitas de juta. Todo um conteúdo mais primitivo. E nesse trabalho eu mergulhei. Fui assim “Agora eu vou!”. Sem medo de me expor ou, porque, era o que eu tinha escolhido. E aí, quando o Takao volta, Denilto falece. Então, fica um vácuo. Mas, a gente começa, depois, a sequência com uma nova criação. E começou com esse elenco do Denilto. Íamos fazer uma homenagem para o Denilto, porque ele tinha falecido. E aí, acaba que esse trabalho vira um novo projeto que é *O Olho do Tamanduá*, e era um projeto antigo que Felícia, Takao e Denilto queriam criar juntos. Mas, agora sem o Denilto. Teve esse elenco de sete pessoas, cada um vindo de um histórico diferente de trabalho. E então, vira *O Olho do Tamanduá*. Deixe-me ver aqui. Tinha feito aqui um roteirinho. Então, eu estou voltando. O período universitário, tem, então, um certo vácuo entre o Casa Forte... Mas, mesmo assim, fico procurando, fazendo aquelas aulas ainda entre a Lucia Lee... [...] E entre a Lucia Lee e Takao, tem o momento com a Célia Gouvêa. E aí, depois... Eu falei do grupo Casa Forte. A busca por uma técnica que acaba que foi mais com o Denilto. Ele chamava de dança contemporânea o trabalho dele, que foi que eu senti que aquilo fazia mais sentido para mim, mesmo porque estava junto com o Takao. E sobre as artes corporais orientais. O Tai Chi começou com a Lucia Lee, depois vem, assim, pinceladamente na minha trajetória com as artes marciais, mas, bem assim, com os vácuos. E, deixe-me ver. Falei da Lucia, o aikidô do mestre Ohno. Daí estava falando, então, da vida cultural do casal Takao Kusuno e Felícia Ogawa. A gente ia muito as exposições de arte. Nesse período, então, que ele retorna, em 94, tem aquela orientação que ele fez para a gente, Marilda e Emilie no *Menina*. Então, foi o início das pesquisas que começou assim: tinha esse elenco, inclusive a Marilda, depois ela sai e entra a Dorothy, de experimentar cada qual... Estava eu e a Marilda com esse trabalho. O Zé Maria com o Marcos Xavier, também fizeram um dueto. Depois, eu e a Patrícia, a gente juntou e fizemos umas experiências na rua. Então, esse período quando Takao volta, é um período que a gente começa a fazer algumas experimentações e pequenas apresentações em diversas situações. Aí, só para te falar. Nesse período também tinha um Festival Internacional de Teatro que ocorria em São Paulo da Ruth Escobar.

Então, um festival muito importante que trazia muitos espetáculos do mundo inteiro. Sempre quando tinha o festival, o Takao era convidado para ir ver os espetáculos. Eu ia com ele. Então, assisti muita coisa. Muitos trabalhos internacionais de teatro. Nesse período, todos os trabalhos do Antunes Filho, eu também ia ver. Os trabalhos de butô que aparecia. Nesse período, então, a primeira vinda de Kazuo Ohno, que foi 86, eu não conhecia. Estava me formando ainda. Nem sabia da existência. Mas quando eu estou com o Denilto – já com o Takao, depois o Takao no Japão –, vem a segunda vinda dele. Se não me engano, acho que foi em 93 ou 94. A gente vai para Santo André assistir o espetáculo do Kazuo Ohno lá. Foi a primeira vez que eu vi o Kazuo Ohno em cena e não em vídeo. Você assiste o Kazuo Ohno e fica com aquela impressão das coisas e você quer fazer. E eu me lembro das improvisações que a gente fazia no Espaço Viver para criação do *Sáfara*. Às vezes vinha embebido dessa coisa do Kazuo Ohno. Mas, claro que isso não é possível. É só aquela vontade. Então, para te falar, porque isso tudo foi fazendo a minha aproximação com a cultura japonesa. O interesse. Não só, mas também para. É que tem a ver com essa vida cultural desse período, e também os amigos do Takao. Eu me lembro que veio uma vez um performer chamado Rui Sekido, e ele veio fazer uma performance... Quero dizer... Na verdade, ele veio, talvez, para uma visita para Amazônia e passou por São Paulo. Aí, sempre o Takao acabava dando um jeito de fazer um evento. Ele veio em um evento no Centro Cultural São Paulo porque ele era um performer que se pendurava em cordas, então, ele ia atravessando aquelas rampas pelas cordas de ponta cabeça, chegava até o chão. Tinha isso nesse período. Mas aí, a Felícia já era falecida pelo que eu me lembre. Então, eu fui ver todos os trabalhos da Pina Bausch, todos os trabalhos do Sankai Juku. Eu não sei. Eu ia muito. E depois, eu deixei de ver as coisas, mas eu estava muito atenta com muitas coisas. E as minhas preferências que eram esses teatros mais densos, que tinha a influência do Grotowski, Tadeusz Kantor, Antunes Filho. Sempre trabalhos mais com muita densidade. E também eu preferia os que tinham menos palavras, que eram mais corpo, mesmo sendo teatral. Que fosse mais corpo do que palavra. Porque, enfim, as palavras não me pegavam tanto quanto o trabalho corporal cênico. E aí, depois Kazuo Ohno veio, em 97, a terceira vez, e foi muita proximidade porque Takao e Felícia estavam juntos trazendo-o, fazendo a produção e a gente acompanhando.

Então, a gente acompanhava a turnê dentro de São Paulo, e todas as palestras e workshops. Então, isso tudo fez parte da minha formação com o Takao, porque era tudo uma coisa só. Foi nesta turnê que a Felícia vem a falecer. E aí... Tá! Mas não tá cronológico, mas é tudo assim uma coisa só. Então, falando um pouco dessa relação com o Takao, antes com a Felícia e depois Takao-Felícia, depois só o Takao, porque a Felícia vai embora. A Felícia morre em 97 na própria produção do Kazuo Ohno. Ela morre após um espetáculo dele em Santos, no SECS/Santos. Inclusive a gente foi ver... A gente saiu de São Paulo, um elenco foi até Santos, ela estava lá já assistindo e estava bastante fraca. A gente sabia que ela não estava muito bem, mas estava acompanhando a produção. E aí, daí ela morre nos braços de um dos produtores ali da produção do Kazuo Ohno. Uma loucura, né? Porque ela morre em plena temporada. Daí, Kazuo Ohno faz homenagem aqui em São Paulo para ela dançando. Então, uma mistura muito louca. Eu me lembro disso que era quase como festejando a morte... Porque não era que estava festejando. Eram encontros muito triste, mas eram encontros com muitas pessoas e festejando nesse sentido de estar junto. E para o Takao, foi um choque muito grande, porque ele e a Felícia eram uma pessoa só desde muito tempo que eu conheço o casal. A gente só conhecia o Takao-Felícia, Felícia-Takao, nunca só o Takao. Nunca imaginamos que ficaria sozinho. Então, foi muito forte. Já tinha sido forte a morte do Denilto na época, porque eu estava muito próxima do Denilto, trabalhando junto e acompanhando, fazendo a... Como eu não pude fazer parte do espetáculo, porque eu falei que não estava preparada, eu acabei fazendo o som para ele. Então, eu o acompanhava. Ele era muito prestigiado, o Denilto. Acompanhava as viagens dele fazendo o som. Era uma forma, também, de aprender a estar acompanhando os trabalhos.

H.N. – Mas, isso antes do *Sáfara* no caso.

E.S. – É, antes dele criar O *Sáfara*. Assim que o Takao foi embora, eu ficava fazendo as aulas dele, e eu acabei ajudando-o. Era uma forma de ajudar. Uma troca. Fazia as aulas dele, então, eu operava o som também para ele. Aí, quando ele cria o *Sáfara*, também é um trabalho muito forte. E aí, essa perspectiva dele morrer, sabe assim? Era muito louco. Era bem doido. Para mim era difícil estar próxima da própria morte. Porque com o Takao a mesma coisa. Porque ele foi ficando muito doente. Porque depois que a Felícia foi embora, eu senti que já não tinha sentido a vida para ele. Mas, pelo esforço do elenco, da comunidade

inteira nipo-brasileira que foi ajudar o Takao, todo mundo sabia que ele era muito ligado a Felícia. Então, tinha uma vontade de que ele continuasse. Tanto que a gente conseguiu viajar com o *Olho do Tamanduá* sem a Felícia, a gente conseguiu ir para Cuba. Fomos também para Alemanha com esse trabalho. E depois que terminou esse trabalho, ele ainda criou o *Quimera*, que foi o último trabalho mesmo dele. E entre o *Olho do Tamanduá* e *Quimera*, teve esses trabalhos que te mostrei e que foram pequenos trabalhos, mas que eram também importantes. Então, essa parte aqui eu vou falar depois, da orientação dele e tal. Deixa-me ver aqui. Então, a conexão com a cultura japonesa, veio de toda essa convivência e com as pessoas, amigos, pessoas próximas acabei... a Tae Suzuki que foi a diretora do Centro de Estudos Japoneses na USP, uma pessoa que me aproximei. Me aproximei da Sakae Giroux. Isso em tempos diferentes. Sakae Giroux, tradutora do nô. Porque era tudo coisa do Takao. Pessoas que eram relacionadas a figura do Takao. E... Vamos lá. Então, não era exatamente pela questão de kimonos e objetos que você me pergunta aqui. E sobre o “sangue japonês”, realmente, ele ficava brincando comigo, porque era uma forma de orientar também. Uma das questões de Takao-Felícia era que, o intérprete-criador, fosse atrás da sua própria ancestralidade. Desse valor a isso. Então, cada dançarino... Porque o elenco era todos de brasileiros. Não necessariamente ele incentivava a cultura japonesa. Eu que fui atrás por conta disso. Mas, outras pessoas não. Então, o próprio Denilto... O Denilto Gomes com o trabalho dele, ele foi ali na terra porque ele era do interior. Então, ele foi trabalhar esse corpo mais primitivo. Era muito bonito o trabalho dele. Porque o Takao incentivava. Tanto que, depois que o Takao faleceu, cada um foi buscar as suas histórias, seus interesses. Tanto que a gente não ficou muito tempo juntos, a “companhia”, entre aspas. Porque, nunca tivemos um subsídio de companhia que tivesse um formato de companhia. Mas, enquanto grupo, acabou ficando pouco tempo porque não tinha uma figura que aglomerasse, que fizesse essa...

H.N. – Manter, né?

E.S. – É... A coesão, né? Era a figura do Takao. Isso acontece demais em várias situações. Então... Eu estou pulando umas coisas para depois falar. Tem uma parte aqui que é toda relacionada a metodologia. Como é que eu trabalhava com ele. “Como surgiam os temas...”. “O Takao sugeria...”. Então, com relação a essa

questão de todos os dançarinos. Para cada um era uma coisa diferente. Não era exatamente igual, por conta de ser um grupo com pessoas muito... Cada um com origens diferentes, e trajetórias, experiências de vida diferentes. E também, a pesquisa de... Não era exatamente elementos da cultura japonesa, viu? A gente ia muito atrás das... Tem um período que cada um foi... Mais as memórias de infância. No caso com o Denilto. E memórias de infância, no meu caso, a gente fala muito dos imigrantes, né? Do trabalho na terra, das canções de ninar desse período. O *Aka* tem uma música de ninar, esse meu último trabalho. Tem uma canção de ninar que é bem dessa época dos imigrantes japoneses. Mas, as músicas eram das mais diversas. Eram o que realmente tocava. O que conversava com o trabalho. Então, para falar um pouco da questão da metodologia, eu tenho que falar dos trabalhos que eu participei. E então, talvez... Deixa-me ver. Então, talvez, isso a gente possa deixar por um segundo momento. Eu não sei. Para falar de cada um. Mas, essa última pergunta que você fala, “Qual foi o trabalho mais significativo?”. Foi o *Quimera* para mim, porque foi o último trabalho. O primeiro mais significativo foi *O Olho do Tamanduá* por conta da própria pesquisa que foi uma pesquisa muito longa. Se não me engano foram nove meses voltado para *O Olho do Tamanduá*, e antes disso, aquelas pequenas pesquisas que a gente vinha fazendo. Mas, com o projeto *O Olho do Tamanduá*, se não me engano, foram quase nove meses pesquisando corporalmente, trocando. O Takao depois foi para lá, para a aldeia Xavante, do Siridiwê Xavante. Então, teve todo um trabalho voltado para mitos e ritos indígenas, mas dos mitos Xavantes da passagem da adolescência. E então, não sei se a gente fazia uma roda ali no final do *Olho do Tamanduá*. Era uma canção que a gente aprendeu com o Siridiwê, também de um rito Xavante. Então, *O Olho do Tamanduá*, por conta do início das pesquisas, que era tudo muito novo, de mergulhar nesse universo indígena-brasileiro. E o *Quimera*, o último, por conta de ser nas proximidades da vida do Takao, da morte dele, e também porque o meu corpo já estava muito amadurecido no sentido de ter um trabalho bem consistente, olhando isso hoje. Antes, eu não sabia. Mas, eu vejo isso muito... Que estava muito consistente. Talvez seja a palavra que eu consigo falar agora. E depois aqui, “Por fim, Takao...”. Ah! Nossa! Essa última pergunta, “Takao foi importante para minha formação como artista?”. Total! Porque, é engraçado que o tempo passa e a gente não pensou nada. Eu nem estava mais

pensando sobre esse assunto. Minha vida deu várias reviravoltas. Também estamos em outro momento de vida, e eu sabia que Takao era muito importante, mas eu não tinha essa dimensão. Porque, agora olhando com esse distanciamento – depois, em um momento eu posso falar dos meus trabalhos criativos –, que aí que a gente vai perceber que... Tudo bem, tem a influência das pessoas que estão no meu entorno, mas o trabalho de linguagem corporal e expressivo, ele vem dessa experiência que ficou marcada com o Takao. E depois eu lendo... Espera aí... Então vamos lá. Lendo os meus cadernos. É que eu não tive tempo, por isso que a gente pode deixar para outro momento. Eu estava lendo outros cadernos, e aí eu fui percebendo isso. Então, espera aí. Voltando aqui que eu fiz algumas anotações. Então, tem a Marilda! Então assim: meu primeiro incentivador foi o Armando Duarte na época do Cisne Negro; eu penso que a Marilda foi a minha segunda incentivadora, porque ela que me levou ao Takao. Não! Desculpa. A Lucia Lee por conta desse trabalho, e a Marilda porque me levou para o Takao; e aí, claro, depois o Takao, o próprio, foi o grande incentivador. Espera aí. Ah... Então. Porque eu estava falando disso. E, eu penso que foi o acaso da própria vida. Não sei se a gente acredita em acaso, mas tudo bem. Pode-se dizer que é o acaso. Takao, Felícia e Denilto, a conexão é imediata como se fosse uma família de artistas, e que, com o trabalho, eu ouvia, pressentia, que com eles eu poderia aprofundar um trabalho artístico. Quando eu me encontrei com eles, intuitivamente tinha essa vontade e essa sensação. Depois aqui... “Falar de Takao...”. Então, a vida social e artística deles que fez aproximar da colônia japonesa aqui no Brasil. Intensa vida artística! E no meio das artes cênicas brasileiras, também, que me aproximou a vários trabalhos. Principalmente, eu gostava muito de ver trabalhos teatrais. Nem tanto de dança. Dança para mim era Pina Bausch e os trabalhos de butô. A dança mesmo, da qual eu vim, eu só na época que eu era parte do Casa Forte, do Cisne Negro, que eu gostava muito de ver os grupos, Grupo Corpo, Ballet Stagium e o próprio Cisne Negro. Eu acho que tinha uma coisa com a dança clássica que eu não resolvi. Sabe quando não era algo que eu... Tanto que quando eu soube que a técnica base da Pina Bausch – também era uma vontade de ir para a Pina Bausch, que ela dava audições também quando vinha para o Brasil –, eu falei, “Nossa! É o balé clássico, não dá!”, sabe assim? [risos] Falei “Já estou fora!”. [...] E aí, esse tipo de saber, que é um saber que não dá para ensinar. Você tem que

descobrir. Eu fui descobrindo com o fazer, com o Denilto e com o trabalho do Takao. Foi bastante importante. Enfim, acho que na época do Takao a gente fez workshop do Kazuo Ohno quando veio ao Brasil. Depois que Takao faleceu, eu também tive contato com o butô quando eu fui para o Japão. Fui quatro vezes de formas diferentes. Mas, também tive contato lá com o Yoshito Ohno, com a Akira Kasai, aqui no Brasil, também, com o Yukio Waguri. O Yukio foi bem interessante. Uma época que ele veio, que eu pedi uma orientação para o meu trabalho que eu tinha criado, o *Totem*. E eu falei para ele, mostrei para ele. Queria que ele me desse uma direção, porque não tinha mais diretor, estava precisando. E como todo mundo estava fazendo isso quando ele veio, porque ele era uma pessoa muito aberta, eu também falei “Bom. Vou fazer, né?”. E aí, ele me deu uma ideia bem interessante. Porque eu tinha criado *Totem*, mas não estava bem finalizado o trabalho. E aí, ele na hora já captou e me deu umas ideias. Então, voltando aqui ao que eu tinha anotado. Momento... Ah. Então, as experiências marcantes com o Takao foi essa vinda do Kazuo Ohno em 97, que foi a vinda que a gente ficou mais próximo com a figura do Kazuo Ohno, e também porque a Felícia falece. Então, foi um momento muito intenso emocionalmente. Então, já falei sobre isso. Então, as orientações, elas vinham com essa convivência. Não era exatamente na sala. Vai ensaiar e dá orientação lá. Não ficava ali somente. Ali, tudo bem, tinha. Mas, também na convivência. Então, a gente ia comer na casa do Takao, que ele cozinhava bem. Era ótima a comida [riso], uma delícia. Ele adorava comer. Ele fazia umas coisas tão maravilhosa. Então, era difícil não querer ir lá. Assistíamos vídeos que vinham do Japão. Eu nem sei se tinha TV a cabo. Acho que não. Era tudo fita VHS. Eu não lembro. Eu sei que a gente via umas coisas japonesas diversas, não necessariamente dança. poderia ser outras coisas. Então, ficava assim umas pinceladas, sugestões, nada direto. Uma conversa muito indireta. Nada assim: “Faz isso!”. Eram umas sugestões. Então, a questão japonesa não era uma coisa que ele falava, assim, “Vai atrás!”. Era uma coisa que a gente ouvia e ia cultivando internamente cada um com as suas histórias. E, tanto que Denilto faz isso muito bem em *Sáfara*, no espetáculo dele que ele põe todo mundo para pesquisar suas memórias de infância e tal. Eu estou pulando tudo porque depois a gente volta em um outro encontro. Mas, as anotações que eu fiz aqui... Então, encontro com o Takao, “Por que continuar com o butô?” uma pergunta que você

me fez. Porque ainda é muito instigante na verdade. Porque ainda acho que eu... É engraçado, eu não... Sempre tenho... Então, olhando para trás, quando o meu corpo estava bom, eu não achava. E hoje, eu também não acho. Eu preciso me aprimorar, entende? Não para... Não é uma coisa que “Agora eu sei!”. Eu não sei nada. Às vezes eu acho que eu não sei nada. Então, volta tudo para o zero. Isso sempre acaba me estimulando a pesquisar. Agora, uma coisa que eu tinha, que era muito forte, era a figura do próprio Kazuo Ohno por ser um artista de muita idade em cena. Era algo que eu falava “Olha! Eu acho que eu quero chegar lá, assim velho em cena fazendo o que ele faz”, como uma meta. Por isso que nunca tem fim isso [risos]. Porque me parece que é algo que eu gostaria. Tudo bem... Hoje não penso tanto assim. Mas, eu tinha isso muito forte e ainda era jovem, e falava “Olha! Eu quero chegar lá assim como Kazuo Ohno”. Então, isso eu tinha muito forte, essa coisa da... Mais a figura do próprio Kazuo Ohno, das coisas que ele fala. São coisas muito bonitas, da própria vida. Eu fui encontrar isso no zen. Eu encontrei o zen budismo muito nas leituras da Monja Coen, porque como os textos ou estão em inglês ou em japonês, eu não tinha muito acesso porque não tenho muita fluência no inglês também. Então, eu não teria conhecido se não fosse através dela. E eu vejo que esse caminho se encontra em algum momento com o Kazuo Ohno. Porque, a fala do mestre Dogen, que é um fundador da ordem do zen budismo *soto shu*, que é a ordem que eu faço parte, é do mestre Dogen. O mestre Dogen, ele deixou um livro, um tratado, bonito, importante, que é possível que muitos artistas japoneses tenham lido com certeza, porque ele é de 1300, muito antigo, e é muito atual ao mesmo tempo. Então, eu sinto que mesmo o Zeami, escreveu um tratado sobre o ator do nô, ele é de 1400, se não me engano. Por esse período aí. Devia ter muita circulação dessas... Claro... Do próprio zen budismo. Então, vamos ver o que eu pus aqui. Preparação do corpo... Isso a gente fala depois, do processo criativo. Então, o Takao em si não acho que sugerira leituras. Talvez, Kawabata para mim naquele período da bolsa Vitae. Porque, eu fui ler Mishima, mas ele já não era mais vivo. Também acho que ele não ia dizer para ler Mishima. Enfim, essa parte eu não me lembro sobre leituras. Depois aqui, “Takao...”. Ah, tá! Sobre essa questão da cultura japonesa. Era o contrário, o Takao amava a cultura brasileira. Então, todos os trabalhos, não exatamente o *Quimera* que é o último, nem os que eu participei, os anteriores assim, ele com o Denilto Gomes, vinha muito embebido

da cultura brasileira. Eu acho que, também, na figura do próprio Denilto, por ser um intérprete-criador muito fantástico, forte e criativo... Não sei. Tinha um casamento muito forte. E depois, com *O Olho do Tamanduá*, que é todo inspirado no universo do índio Xavante. O universo indígena dos Xavantes. Dos espetáculos eu falo depois. Do *Quimera*, eu falei que é o que mais me marcou por conta dessa proximidade com a morte. E a importância do Takao foi crucial em me tornar uma artista. “Quanto ao butô, o que mais me fascinou com o Takao e Denilto?”. Quanto ao butô, tem uma pergunta.

H.N. – Sim.

E.S. – O que mais me fascinou no encontro com o Takao e Denilto foi... Eu escrevi aqui: “Poder através do meu corpo, buscar essas profundidades”. Na verdade, eu nem complementei. Mas, assim, é como se eu descobrisse um universo que está no meu corpo e que ele é infinito de possibilidades. E que isso eu poderia trabalhar com os dois, com o Denilto e com o Takao. Primeiro, eu intuía isso. Eu não conhecia, mas eu intuía, pela forma como o Denilto dançava, pela forma de ver o Denilto dançando, depois com o Takao, com mais profundidade, na medida que a gente foi fazendo esses trabalhos com ele. É muito incrível, porque, eu tinha certeza! Depois que ele faleceu, que o meu corpo, como eu me expressava, eu me comunicava muito com o público sem as palavras. Era como se a gente falasse que era uma comunicação de alma. Mas, depois a gente fica crítico. Fica falando de alma [risos]. Eu nunca deixei de falar isso. Mas, eu tinha certeza que o Takao me ensinou a dançar com a alma. Eu me lembro disso nitidamente, porque era como se eu tivesse aberto uma porta dessa expressão corporal artística e dessa potência. Uma capacidade que eu fui adquirindo e descobrindo durante esse percurso com ele que foi ficando intenso. Na verdade, começou intenso, mas também, foi se aprofundando na verdade. Não sei... Falar assim solto. Mas é a forma que eu tinha... Eu tinha isso muito forte. E “Por que continuar até nos dias de hoje?”. Eu pus aqui Kazuo Ohno, porque Kazuo Ohno ficou até velho dançando. Que existe essa possibilidade, mas é para poucas pessoas, e eu não sei se eu sou capaz. Então, é o tempo inteiro... Eu tenho esse questionamento, “Será que eu consigo?”. Cada dia que... Desse momento, o corpo vai ficando mais velho, não tem as mesmas habilidades, tem outras capacidades, mas parece que eu tenho que começar tudo do zero. [risos] Parece que eu não aprendi nada. É muito louco! Aí, tudo

bem. Com o passar do tempo, vai fazendo e aí “Não! Não tem nada perdido. Está tudo aí.”, está no seu corpo. É que a gente fica, talvez, nesse embate mental, o corpo e a mente falando “Ah! Não vai dar certo”, e a capacidade do corpo de ter tudo isso, mas, ao mesmo tempo, sim e não. Eu não sei, é uma pergunta para mim. Mas assim, eu não consegui falar, porque eu não preparei essa parte e também eu queria muito ver as anotações que eu fiz dos trabalhos, porque eu encontrei umas coisas que eram interessantes que falava um pouco desse processo criativo. Porque, eu sempre fui assim “Mas eu não sei falar do Takao” [risos]... Engraçado. “O que eu vou falar do Takao? É o método dele! Eu não sei”. Sabe quando... Falei, “Ele não tem método! Eu não sei”. Agora, só agora, olhando esses cadernos, falei “Não! Está tudo aqui escrito. Olha como ele trabalhava.”. Isso é um método. Não é um método... Eu não sei se pode se dizer método, metodologia....

H.N. – Procedimento?

E.S. – Não é um método. Mas é um... Tem uma palavra para isso. Não sei se é estratégia, mas é uma forma de trabalhar que ela existe. Claro, se não como nasceria tantas coisas de um elenco. De um elenco de pessoas diferentes. Trabalhos que foram sendo criados. Porque existe algo que está ali. Mas, é que é difícil pôr em palavras sem reduzir a coisa. Talvez esse fosse o meu medo: de não ter as palavras adequadas e cair em uma coisa simplista, que as pessoas olham assim e... Não tem a profundidade da vivência. Eu acho que é isso. Porque a vivência, a experiência, foi tão forte que as palavras não chegam mesmo. E mesmo, também, eu não treinei as palavras direito. [risos] Meu trabalho foi outro. Então, é isso. Deixa-me ver. A gente pulou as partes principais, né?

H.N. – Eu acho que é mais sobre...

E.S. – A parte do Takao.

H.N. – É. Do Takao.

E.S. – E dos espetáculos.

H.N. – É... isso.

E.S. – Porque quando eu falar dos espetáculos, fatalmente vou estar falando de como ele trabalhava, e como eram as inspirações, que estão todas as respostas, que tipo de orientação que ele dava, pelo menos, para mim, das minhas

anotações. Então, isso daria para falar, talvez, em um conjunto. Em outro momento. O que você acha?

[...]

H.N. – Na verdade, antes de ver a outra data, eu queria só perguntar duas coisinhas. Uma coisinha é que, eu acho que você que tinha falado, que no caso, o Takao, ele não falava quase nada em português. Daí, no caso, quem intermediava era a Felícia, né?

E.S. – Antes a Felícia intermediava muito bem, porque ela era muito habilidosa em termos do português e do japonês. Quando ele faleceu, vieram alguns outros intérpretes, mas ele também se virava, porque ele não estava mais com uma pessoa que estava o tempo inteiro com ele, que seria a esposa. Ele se virou com alguns intérpretes quando precisava. E depois o Hideki, mais para o final, na montagem do *Quimera* principalmente. Mas, a gente conversava. Não era de todo monossilábico, mas não era... Tudo bem. Para mim até era bom porque eu não era uma pessoa falante. [risos] Também não era uma pessoa que perguntava. Eu não perguntava. [...] Então, eu não tinha essa coisa de perguntar para o Takao. Era, talvez, uma certa timidez. Então, a gente trocava algumas coisas. Ele falava, mas não era fluente. Era sempre entrecortado, entre palavras misturadas. Então, tem isso. A questão da comunicação. Mas, era mais subentendido. Tanto que eu tinha uma coisa tão forte que eu achava que eu entendia tudo do Takao. Mas, é uma coisa louca. Acho que eu que inventava. Eu não sei. Eu tinha uma coisa que... Nos ensaios, ele falava uma coisa, uma palavra ou outra, e aquilo era para mim... Eu já sabia, eu já entendia no meu corpo e eu já ia adiante. Eu tinha isso, sabe? Talvez, fosse mesmo uma forma de conversa que não precisa da palavra, de explicação. Tanto que diretores que explicam muito é muito chato, porque não é isso. A gente não está precisando de explicação. A gente precisa das intenções, dos estímulos, daquilo que vai se criar, não explicar. Explicar, talvez, por um professor. [risos] Fica explicando. Porque, quando você começa a explicar, você tira a energia do momento, então enfraquece. “Então, vamos todo mundo refletir. Vamos todo mundo ficar aqui parado começando...”. O que seria um outro tipo de abordagem, que também pode existir. Mas, talvez para este tipo de trabalho, é mais essa coisa das

sugestões, e como isso vai entrando no corpo de cada um. Como isso pode entrar no corpo de cada um. Não sei se respondeu.

H.N. – Sim, sim. E daí, uma última coisa é, no caso, essa vontade de, por exemplo, iniciar primeiramente com o Tai Chi foi por conta que...

E.S. – Eu estava perdida. [riso]

H.N. – É... Sim. Digo. Às vezes eu fico pensando, assim “Poxa. Ela poderia ter feito qualquer outro tipo de aula, talvez.”

E.S. – É verdade! Poderia ter ido no... Eu acho que...

H.N. – Mas, foi no Tai Chi, depois foi no aikidô...

E.S. – Foi por um outro tipo de caminho, né? Interessante isso, perceber isso. Porque, eu acho que... Eu acho que essa coisa de academia de aulas não era muito a minha vontade. Tanto que depois, mesmo as aulas, eu não fui mais fazer aulas. Fui fazer as minhas, o meu treino, buscar uma coisa muito pessoal. Não fui, porque... Eu não sei. Alguma coisa que... Com o Denilto eu achava que eu já tinha aprendido tudo de dança. Engraçado, né? Tanto que eu não queria mais fazer aulas de técnica, porque eu achava que tudo ali já tinha sido, de alguma forma, apontado. Porque, não era uma técnica... Porque existem vários tipos de técnica. Nesse caso, não é aquela técnica da repetição de um movimento codificado. É um monte de tipo de técnica que existe nesse caminho. Então, eu acho que foi por aí, talvez, que eu tenha ido para esse lado não tanto academias de técnicas de dança. Eu fui para um outro caminho. Mas, foi tudo não muito premeditado, não tinha muita visão das coisas. Foi meio que acontecendo no meu entorno. Não tinha alguém que me orientasse. Como, por exemplo, Takao me orientou muito, à muitas coisas. Isso é uma orientação. Agora não tinha, naquele momento, talvez, a Lucia Lee fosse uma figura que me orientou por um período curto de alguma forma. Eu acho que pode ser isso. Não sei dizer.

H.N. – E só uma outra coisa. Mudando de assunto, mas mantendo... Eu sei que poderia falar, mas só por curiosidade. Eu pude verificar, pelo menos nos trabalhos que tem ali que você me passou, os filmados. Em algum momento, você sempre aparece com o kimono. Você tinha comentado já isso. Mas, era uma coisa que você trazia, ou o Takao trazia, ou os dois.

E.S. – Deixe-me ver. Porque, no *Menina*, no espetáculo *Menina*, não tem nada. É outra história. Depois, os que a gente fez na rua, não tinha isso também. Não

tinha nenhum elemento japonês. Ele começou a entrar... Mesmo no *Canção da Terra*. O primeiro que fiz era *O Pagador de Promessas*. Era uma figura muito torta, muito desconjuntada. E com o Denilto também, não tinha isso. Eram outras figuras que iam se fazendo. Começou no *Olho do Tamanduá* por conta da concepção que trazia essa integração entre etnias diversas. Então, a figura oriental vinha através de mim que era a única que tinha o “corpo japonês”. E eu acho que ele deve ter... Eu não lembro exatamente. Mas, eu acho que ele perguntou se eu tinha algum kimono e eu levei da minha vó. E ele falou para costurar dentro o tecido vermelho, que quando abre aparece vermelho. E eu que costurei para o trabalho. Eu encapei assim. A gente comprou um tecido bem fininho, barato, e aí encapei por dentro o vermelho e o kimono já estava do avesso. Então, coloquei o vermelho como forro no figurino cênico. O vermelho, depois, aparece. Então, foi aí que apareceu a primeira vez. Depois aparece, né? [risos] Eu acho que porque a Felícia faleceu, o Takao ficou mais japonês. Porque ele era japonês. Ele estava morando no Brasil com a Felícia nipo-brasileira, e quando ela vai embora, talvez ele tenha tido esse... Não sei. Ficou mais oriental. Porque, olha só. Ali, a gente tem... Ah, não! Tem um porquê. O *Yukon – Bodas da Ilusão*, foi um casamento que ele fez com a Felícia através dos corpos, no meu como Felícia e a Marilda como o homem. Na verdade, ele falou assim: que era um casamento de fantasmas, que é o nome *Yukon* – eu não sei se ele que falou, ou se alguém que me contou, ou se ele falou –, porque eles iam se casar. Takao e Felícia já viviam juntos, mas não tinham se casado formalmente. E aí, ela morreu, então acho que ele fez isso como um póstumo. Um sentimento que ele tinha com ela. Então, a gente só fez essa apresentação. Foi uma única apresentação. E foi muito bonito, porque a gente construiu tudo. Aquele guarda-chuva, foi tudo feito na casa dele, com os dourados, eu ia colocando coisas douradas no figurino, porque ele ia indicando “Ah! Vamos assim, assim”. Esse espetáculo, ele era todo vermelho e dourado. Era muito bonito. Era muito simples, mas ele era muito forte e tinha toda essa coisa dourada e vermelha. Era bem bonito os objetos, a roupa. Então, o kimono da Marilda, a gente também fez, colocou spray, fez um acabamento, um tratamento com os figurinos e adereços. Então, ali aparece o figurino, de novo, oriental, mas porque tem esse sentido do casamento de fantasmas. Depois, do *A flor da vida*, que eu fiz com o

Zé Maria, ele... Já estou falando dos trabalhos, né? Mas, tudo bem. Depois a gente complementa com outras coisas.

H.N. – Tá bom.

E.S. – *A flor da vida* foi uma comemoração dos 100 anos de Brecht. Então, foi uma encomenda do Sesc que a gente fez uma grande circulação. O Takao decidiu fazer inspirado no teatro não porque tem uma música bem de teatro não, e porque tinha uma relação com Brecht. Depois eu leio a sinopse para você. Então, por isso também, eu venho carregada de kimono. E aí, bem mais japonês, porque a música era japonesa e tudo... A sombrinha. E o *Quimera*, vem de novo um outro kimono vermelho. Então, esse kimono vermelho tem uma história. Ele, eu ganhei desse performer que eu falei para você, o Rui Sekido, quando veio para o Brasil e fez aquela performance. Depois ele me deu o kimono dele que era vermelho, que era esse kimono.

H.N. – Eu até estava achando. “Será que é o mesmo kimono?”

E.S. – É que o kimono foi andando nos espetáculos. Depois eu fiz umas experiências com a Bolsa Vitae com o kimono vermelho. Daí, ele acaba entrando no *Quimera*, no último trabalho. Então, ele tem uma história. Os objetos tem essa história.

H.N. – Legal! Que nem a máscara, que você falou, que vai aparecendo.

E.S. – Vai aparecendo em contextos diferentes, porque fazem parte da... É como se fosse a minha dança que está no meu corpo. A extensão do meu corpo são esses detalhes, esses adereços, às vezes a música. Porque são coisas que foram nascendo e de alguma forma você vai revisitando, ou ressignificando os objetos e trabalhos. Então, é engraçado, porque está tendo uma coincidência, uma coisa circular, né?

H.N. – É! Tudo...

E.S. – Não é? E eu nunca pensei sobre isso. É porque a vida andou muito para mim. Eu estou com 56 anos. Se fosse mais jovem, nem perceberia. Não saberia. Estaria no meio do processo. E agora, também, com a pandemia, fez a gente ficar muito reflexivo também para muitas coisas.

[...]

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 3

Data: 27/08/2021

Tempo de gravação: 1 horas, 29 minutos e 00 segundos

Local: Ambiente Virtual / Google Meet

LEGENDA:

... – pausa ou interrupção.

(palavra) – incerteza da palavra/trecho transcrita(o)/ouvida(o).

[...] – trecho(s) retirado(s) da transcrição.

[00:00:00]

[...]

Emilie Sugai – Olha só. Encontrei uma coisa aqui, meio que emenda a última pergunta da vez passada, e eu acho que complementam um pouco o que eu estava querendo dizer. Vamos ver aqui. Eu encontrei aqui uma coisa escrita. Bem louco. Antiga. Que o balé clássico para mim era um sonho, e, ao mesmo tempo, quando eu fui fazer o ballet clássico, ele virou um sacrifício porque eu tinha um sonho de dançar, e o martírio por ser uma, o balé clássico, técnica muito rígida, que virou uma camisa de força para mim. Então, a dança existia em mim, mas ela não me satisfazia com o balé. E esse caminho que eu fui encontrando, meio perdida, foi bastante difícil para uma adolescente. Até que eu encontrei o Takao Kusuno e a Felícia, e é essa dança que... Como traduzir a minha dança? Ela foi, através desse... A partir do momento que eu encontrei o Takao e a Felícia. Eu ouvia... Eu senti que eu teria muitas experiências com eles e, na verdade, seria mais uma de muitas experiências, mas acho que foi a definitiva.

[risos]

Hadiji Nagao – Fato que está até hoje.

E.S. – É. Porque liga um pouco àquela pergunta final, que eu estava fazendo correndo. Estava muito confusa a última vez. Como eu não tinha preparado essa folha.

H.N. – Pois é! Nossa! Tem que tirar foto dessas folhas, também, depois.

E.S. – Depois eu tiro pra você.

H.N. – Depois me manda.

E.S. – Bom. A gente vai falar sobre o Takao e das experiências que eu tive com ele, dos processos de espetáculos e do relacionamento. Como era artisticamente, também, a convivência com eles. Então, vou começar aqui do meu primeiro encontro que foi em 1991. Eu acho que isso já foi dito. Já nem lembro mais. É verdade. E foi para integrar um espetáculo chamado *Canção da Terra*. Como eu cheguei a Takao, eu já contei. Então, artisticamente, foi a minha primeira experiência e eu tive com o Denilto Gomes, que estava junto com ele, os dois, o casal, já fazia muito tempo. Ele fez a preparação do meu corpo. Porque o Takao, na época que eu estava entendendo, ele estava muito doente. Estava com uns problemas de saúde. Então, ele não estava 100%. Estava apresentando umas coisas estranhas. Tanto que depois eles foram para o Japão buscar tratamento porque lá ele era japonês, então tinha todo um sistema de saúde para isso. Então, voltando. Aí, o Denilto então fez... A gente se encontrou várias vezes. E na sala de ensaio, que era o Espaço Viver do Zé Maria Carvalho, ele trabalhou comigo um corpo... Como abordar isso? Através de quedas e sustentações, levando o corpo as suas transformações. Foi assim que ele buscou trabalhar comigo, e ele usava vários recursos. Então, um dos recursos era, por exemplo, uma bola de pilates grande que tinha lá, e a gente usou aquilo que tinha ali para poder desconstruir o meu corpo. Porque a cena que eu iria fazer era uma cena que eles chamavam de *O pagador de promessas*. Depois, eu fui buscar aqui na internet. É um filme premiado, e tem a figura de que eu entendo no meu... Nesse trabalho artístico com o Takao... Uma pessoa que sacrifica o seu corpo para pagar uma promessa, e dentro desse contexto, também, tinha uma questão sobre o sincretismo do Brasil. Então, a cena era com os cantos gregorianos ao fundo como som, uma ambientação, uma atmosfera, e entrava, então, esse ser. Ele caminhava pelo espaço. É muito lento, e ia trazendo uma espécie de concentração e energia para começar a fazer essas quedas e suspensões que levavam a uma transformação do corpo. Não era algo coreografado, mas era algo que a gente trabalhou muito para que eu pudesse, em cena, fazer isso verdadeiramente. Então, o Denilto fazia isso espetacularmente, porque era uma das formas como ele dançava. Ele fazia muita coisa de quedas, mas, cada hora, era trazendo uma poesia no seu corpo.

E para mim foi um desafio. O primeiro desafio nesse trabalho, nesse contexto. Porque era uma figura feia e torta de corpo. Então, primeiro essa desconstrução da minha imagem quanto bailarina e fora a questão física, do preparo corporal, que era um outro tipo de preparação. E como transformar esse feio e torto em belo e poético. Era um desafio. Então, esse foi o meu primeiro encontro. Depois, o Takao foi para o Japão com a Felícia para fazer o tratamento, e eu fiquei com o Denilto. Então, na sequência de... Aí, eu não lembro exatamente se foi 92 a 93 e 94, ou de 91 a 94. Porque o Denilto vai falecer em abril de 94. Isso! De 94. Então, nesse ínterim, a gente ganhou um... A gente enquanto grupo que estava reunida em torno dele, ganhou um projeto premiado pela secretaria, e então ele concebeu o *Sáfara – Ciranda para uma Lua e Meia*. Então, é uma concepção do Denilto com o elenco que ele havia feito, fora a minha presença que já estava com o Takao, com a Patrícia Noronha e ele. Então, era um trio. E ele fez uma espécie de audição, e trouxe para o trabalho... Ah, desculpa. Tinha a Marilda já. A Marilda era antiga. A Marilda também. Nessa audição veio o Zé Maria Carvalho que é o dono do Espaço Viver que era muito amigo do Denilto, também bailarino, e o Marcos Xavier. Integraram mais essas duas pessoas nesse elenco maior. [Não foi dito na entrevista, mas, como complemento, Emilie recordou que Vera Sala e Domingos Montagner participaram no início do processo, mas, depois, os dois desistiram]. E aí, ele criou esse trabalho que era bem essa coisa mais primitiva. Eu acho que já tinha descrito da outra vez. E nesse trabalho, do primeiro, o *Canção da Terra*, para o *Sáfara*, eu já mergulhei de cabeça. Porque, antes, eu sem o Takao, eu me senti insegura na direção do Denilto, porque como o Takao foi para o Japão e a gente iria fazer um trabalho que era do Takao, eu achei que não iria ser capaz. Então, já com o Denilto, nesse período que eu convivi com ele, já mergulhei junto com todo mundo. Todo mundo que estava junto mergulhou junto nessa proposta e foi muito legal. Era muito intenso. E a gente ensaiava, ficava muito tempo fazendo experiências e ensaio com o Denilto na condução. Então, a gente fazia muitas caminhadas, principalmente essa que era levar o corpo a essas transformações. Então, eram caminhadas de bastante concentração, que levava a concentração, e a um estado de concentração que levava nessa condução criativa. E, para mim, ficou muito forte esse trabalho de quedas e sustentações do corpo. Era algo que eu ia tentando elaborar melhor. Descobrimos mais esse caminho. E, deixe-me ver. E fora isso, eu frequentava

muitas aulas dele de dança. E a gente fazia uma troca: eu fazia sonoplastia dos solos dele, porque ele era muito convidado para fazer... Por todos os lugares. O Denilto... A vida dele coincide com o percurso da dança, das artes cênicas brasileiras, principalmente, aqui em São Paulo. Então, o percurso dele também pode ser visto como a própria história da dança. Só que, ele vem a falecer, que pra mim foi uma tristeza muito grande. Tanto que, antes dele falecer nesse processo de doença que ele começou, eu peço para o Takao e para a Felícia voltarem para o Brasil porque o Denilto cuidava da casa deles, e do cachorro e de várias coisas. Era praticamente como se fosse da família. Uma espécie de filho, filho artístico. Aí, eles retornam, e o Denilto vai embora em 94. E começa com a vinda do Takao, essa possibilidade, esse grupo que ficou do *Sáfara*, a querer fazer trabalhos com a direção do Takao. O Takao era muito esperado, o retorno dele. Então, a gente fazia muitos experimentos. Um deles foi esse que está em vídeo, que é eu e a Marilda juntas chamado *Menina*. Antes de se transformar nesse formato, a *Menina*, eu e a Marilda, a gente estava muito envolvida com uma pesquisa das pessoas de rua. Não sei. Tinha uma coisa, uma espécie de afeto, de compaixão, por essas pessoas. E a gente queria muito desenvolver um trabalho que tivesse esse conteúdo. Aí, quando eles vão nos ajudar, eles mudam a temática nossa para um outro conteúdo. E eu acho que, nesse sentido, o Takao e a Felícia veem a nossa escolha como não sendo uma escolha verdadeira. (Como a gente iria falar) dessas pessoas de rua sendo que a gente não é. Então, eu não sei. Nunca se falou sobre isso. Mas, eles, sutilmente, foram mudando o percurso do tema. E aí, a gente acabou pesquisando um conto do Ivan Ângelo para ter uma base de como elaborar o nosso roteiro coreográfico e de imagens. Era muito baseado entre mãe e filha, a relação. Então, isso ficou o tom desse trabalho que você viu. E nesse trabalho, eu faço no último momento as quedas e suspensões. Acabo trazendo isso em cena.

H.N. – É verdade.

E.S. – Né?

H.N. – Aham. É. Bem o que você falou.

E.S. – E aí, é a primeira vez que eu uso máscara em cena também, e foi um aspecto que o Takao trouxe para mim. E ele falou para trabalhar a máscara do próprio rosto inclusive. Que isso era uma coisa do butô. Então, era isso que eu

queria falar da *Menina*. Depois, a *Menina* vai se transformar em dança de rua. Eu vou sozinha para rua e as máscaras são duplas. Isso aí eu fui criando e, depois, elas ficam duplas. Depois, eu tenho todo o trajeto das máscaras. Elas retornam no espetáculo *Totem* que eu faço de várias maneiras. No *Tabi*, claro. No *Tabi*, depois no *Totem*, depois no *Lunaris*. Tem várias sequências ali. Uma espécie de um fascínio meu. Então, agora a gente vai para o... Com o falecimento do Denilto, a companhia... Agrupamento, não era companhia. Agrupamento de pessoas, com o Takao e a Felícia, a gente “Vamos fazer uma homenagem ao falecimento do Denilto criando algo”. E nesse processo, a Marilda sai. Ela vai fazer outras coisas, e entra a Dorothy. Dorothy Lenner é uma outra figura que trabalhou bem no início com o Takao nos trabalhos junto com a Marilda. Então, entra uma sai outra, e o elenco fica, o restante. E a gente, nesse processo de fazer uma homenagem, acaba virando *O Olho do Tamanduá* que era um projeto antigo do Takao e da Felícia e do Denilto. Já era um projeto que eles estavam elaborando. O próprio *Sáfara* já tinha essa ideia de continuidade de elenco. Preparar um elenco para que o Takao pudesse levantar essa obra. E aí, então, acaba que se transforma na pesquisa do *O Olho do Tamanduá* que é uma pesquisa que durou 9 meses de ensaios. Foi um processo bem longo e intenso que me marcou bastante, porque foi daí que eu comecei a me alimentar da direção do Takao. Porque a primeira vez tinha sido daquele jeito. Ele estava doente. Então, aqui, ele entra com tudo com a Felícia. Um processo bastante intenso de muita dedicação. E a gente continua ensaiando no Espaço Viver, do Zé Maria Carvalho, e a gente tem, então, esse elenco que vai se formando. Tem algumas passagens de algumas pessoas que vem, mas acabam não ficando. Vão embora. Então, ficou o elenco que tinha que ficar. Foi ficando. O Takao e a Felícia, nesse espetáculo, eles estavam olhando muito para o Brasil. Era uma pesquisa do universo indígena. E por acaso, um Xavante cruzou os caminhos, os nossos caminhos. E então, do universo indígena Xavante com seus ritos de passagem, os seus costumes, canto e dança Xavante. E eles foram, Takao e Felícia, até aldeia... Agora não sei se era, (Eternitepa), lá em Mato Grosso que é onde ficam as aldeias Xavantes. Eles foram conhecer a aldeia do Xavante Siridiwê que passou a integrar o nosso trabalho. Ele já era um aculturado, claro. Mas, ele estava, na época, casado com uma nipo-brasileira. Por isso que acho que teve essa proximidade, uma indicação de pessoas. E isso foi importante

para ele, porque eu acho que isso também valorizou, talvez, algo que ele não tinha dentro dele, sua própria cultura. Tanto que hoje ele virou um cacique. Hoje ele é um cacique, uma liderança. Então, a lenda desse universo... O trabalho tratava do traço cultural do Brasil que é a miscigenação racial, porque o nosso elenco era bem isso: mistura de raças. Então, isso acho que deu o tom do espetáculo. Fora isso, era uma busca por valores essenciais do homem, que o homem civilizado havia perdido. Então, a gente conheceu, a gente não foi, mas eles contaram e depois a gente viu em vídeo coisas da dança da *resistência*. Uma dança que os Xavantes em um determinado momento... Eu acho que talvez seja desse rito de passagem do adolescente para o adulto, eles fazem uma dança que atravessa o dia e vai até a noite sem parar. Então, era uma coisa muito forte que eu acho que isso, talvez, tivesse um pouco dentro dos nossos trabalhos de pesquisas, de resistência e física também. E quando a gente começou a aprender a dança Xavante, que é uma dança de roda, também a gente ficou muito tempo ali. Porque o Siridiwê falava que ainda não estava bom. Não era isso. Aí então, a gente ia fazendo, entendeu? [risos] Cada hora... Não... Parava. “Aqui não está bom. O pé. O pé mais normal”. O pé não saía. Ficava, sabe um pé, às vezes, entre meio bailarina e não, não bailarino. E ele falava “Normal. Pé normal.”. E o que era normal? Daí, toda hora normal, normal. E a gente falava... Eu pensava “O que era normal?”. E a gente tentando ali. Então, esse era um dos trabalhos. Foi bem interessante, porque foi muito longo. Mas, antes da vinda do Xavante, que foi mais para o meio, a gente tinha os nossos processos de experimentação do corpo. [...]

[...]

E.S – O Takao através da Felícia. A Felícia tinha muita influência nisso, nas falas. Ela sempre dizia que era uma busca de cada um de nós por uma linguagem própria, que fosse de cada um. Não era uma coisa de fazer corpos iguais. Cada um tinha o seu caminho. Então, isso era bem importante. Por isso que depois, quando o Takao faleceu, cada um foi atrás, foi buscar o seu caminho me parece, ou pelo menos... E aí, ele sempre falava do corpo, que no butô é... O butô não é um treino ou ginástica, que é ótimo isso. [risos] Não é para a gente ficar treinando ou ficar fazendo ginástica, exercícios. Aí, ele fala: “Criar seu próprio método para

desenvolver a sua linguagem corporal”. Eu acho que nesse sentido o Denilto já estava fazendo isso a anos luz. Pela própria... Talvez, esse encontro de Takao e Denilto, acho que foi um encontro muito feliz, porque o Denilto era muito talentoso, intuitivo, espontâneo. Então, acho que tudo ia conversando com ele. Então, isso era uma coisa. Aí, está meio vai e volta, tá? Aí, assim, voltando para *O Olho do Tamanduá*. A gente tinha uma busca que era assim: encontrar – na verdade, quem trouxe foi a Felícia e o Takao – o aspecto do corpo que é em comum, que conversa entre butô e os Xavantes. E tinha, um dos postos-chaves é, a proximidade do corpo à terra, nutrindo o corpo físico e o imaginário. E nessa pesquisa, o que a cultura indígena, ela traz, o que pode nascer como uma linguagem a partir daí nesse trabalho. E aí, foi o que eu anotei aqui. No próprio espetáculo, o Takao me dá uma cena para fazer. Ele aponta um caminho para mim nesse trabalho, nesse espetáculo, que eu levo para fora, além do espetáculo. Isso vai para os meus trabalhos, para minha vida, que é esse aspecto do corpo, dessa proximidade do corpo com a terra. E através do esforço, então, ultrapassar os limites corpóreos. Essa é a minha técnica. Foi a minha técnica. Agora eu não sei qual é. Mas, foi durante muito tempo. Então, o Takao durante os ensaios, eram muito intensos, eram muito interessantes, porque a gente improvisava para o outro. Porque não era um elenco grande, era relativamente... Então, um observava o outro. E através dos improvisos, ele ia apontando aspectos para serem aprimorados, ou refletir sobre corpo, e assim aumentar a sua “técnica” – entre aspas, técnica –, e você ia descobrindo isso, e fazendo isso, a sua própria dança. Eu acho isso muito interessante. Por exemplo, para não ficar só na falácia, a capacidade de se transformar em outras coisas que nasce do próprio corpo. Então, como que é isso? Esse esforço, esse cansaço que te leva ao limite, ali tem uma transformação mesmo, verdadeira, que acontece no corpo. Só experimentando para saber. Então, é isso. E o outro exercício que era importante, era mentalizar/visualizar você no espaço, os movimentos, criar figurinos, situações, e ver a si próprio. Isso é um exercício muito importante de imaginação. E então, ao mesmo tempo, você vai aumentando a sua “técnica” criando esses poemas no corpo. Agora não sei se eu vou para cá ou para cá. Tem várias... Ai... Vamos lá. Então, é uma espécie de uma... Também durante os ensaios... Descobrir essa tensão interna como um fio condutor que vai se transformando, e também a gente trabalhava isso tudo

através de improvisos, experimentação, e ele ia apontando. E a gente, também, observava no outro, isso era importante. Ver como o outro funciona, e também as dificuldades do outro que às vezes não são as suas, não são as mesmas. Então, deixa eu ver. E, também, falava que era muito importante se alimentar de muitas imagens. Tanto que várias vezes escrevi aqui *image training*. E como você passa a corporificar essas imagens. Porque assim, é você ter essa consciência. Não é um sentimento subjetivo, mas a consciência daquilo que você está se propondo a fazer, e como você leva isso ao público, ao outro. E “Cada proposta, partir da...”. Outra coisa importante, que ele observava nos bailarinos, era muitos hábitos ruins de improviso. Então, ele ia cortando, porque a gente tem muitos hábitos, e eu acho que só um olho, um olho bom, que tem que apontar isso. Normalmente, os diretores bons, eles apontam isso sempre para as pessoas, o que você não deve fazer, que são hábitos ruins de improviso, por exemplo. Uma coisa que eu aprendi com o Denilto, mas aqui também já estava escrito, foi o trabalho com a respiração. O Denilto usava muito a respiração, e eu aprendi muito com ele a trazer isso, e como isso também se une a questão da energia e transformação. Porque, você precisa estimular o seu corpo, senão você não consegue fazer. Assim, agora, por exemplo, eu não consigo fazer nada. É porque tem que estar nesse estado. Tem que estar alimentando. Agora, eu olho, assim, eu não consigo andar daqui até ali concentrada. Não! Sabe... É louco isso! Porque, precisa... Enfim. Isso que a gente está falando de treino, não é um exercício. Não é para ficar fazendo exercício, porque o exercício não vai levar nada. Vai só exercitar o corpo. Tudo bem... Pode tirar um pouco de gordura, mas não vai trazer essa linguagem. Então, isso precisa ser feito, essas, também... Deixa-me ver o que mais aqui. A gente improvisava buscando, também, síntese. Isso também era importante. É que nem falar. Não adianta falar “blá, blá, blá”. Você não traz nada. O que é que você está querendo falar? Essa síntese é importante. A síntese no seu improviso. Então, a gente, às vezes, falava um nome e depois ia fazer o improviso, e com tempo curto. Não era para ficar longo. Então, era assim... Isso era muito importante.

H.N. – Isso sim é um exercício.

E.S. – É. Esse é um exercício, porque... E dentro disso, tinham vários comentários, porque nada estava bom. [risos] Não estava bom! Daí, você ficava “Poxa... O que aconteceu?”. Daí, apontava mil coisas. Depois você fazia outras

coisas, aí voltava. Enfim. Isso que é dominar a técnica e trazer essas palavras no corpo, porque tudo é experimentado no corpo. Mesmo a imagem não fica só mental, “Ah! Eu estou a flor. Eu sou a flor”, entende? Não é só isso.

H.N. – Só mentaliza.

E.S. – É. Tem que trazer para o corpo. Então, isso era uma coisa bem importante, interessante e desafiadora. Porque, poxa, o que é isso? Aí, olha. Eu pulei daqui. Ah, tá! Nesses primeiros... Já no primeiro ensaio... No segundo ensaio do *Olho do Tamanduá*, o Takao trouxe um conceito que é o *Ma*. Isso, acho que, naquela entrevista que a gente fez, a *Live do Ma*, lá eu coloquei muita coisa sobre esse momento, então acho que não vou falar agora. Mas, isso permeou tudo. Permeia tudo, inclusive, até hoje. Nem que você não fale. Não precisa falar “Isso é *Ma*. Isso não é *Ma*”. Não precisa falar. Mas, você tem que estar, tem que ter isso. Tem que saber usar isso. É uma noção muito importante e vai estar sempre em qualquer trabalho. O trabalho que não tem o *Ma*, é que nem tagarela. Tagarelando e você não está falando nada. Então, foi uma das primeiras coisas que a gente... E aí, a gente ia experimentando isso, e com as nossas sensibilidades percebendo se tinha ou não tinha. O que é que estava faltando no outro e depois você fazia em você. Claro, também tentando aprimorar. Isso era uma coisa bem importante. E aí, o que ficou do *Olho do Tamanduá* foi esse aprendizado, fora todo esse aprendizado com o universo indígena. Foi um espetáculo muito importante, ele ganha muito... Não sei se ganhou muitos prêmios. Ganhou o troféu Mambembe, um prêmio importante. E ganhou alguns prêmios sim. E viajou muito internacionalmente. Era um trabalho muito importante. O que eu iria falar. Então, do *Olho do Tamanduá*, já estou pulando aqui para... Então, porque eu estou falando do Takao através dos trabalhos dele e como isso ia sendo absorvido por mim. Aí, aqui ficou mais resumida porque tinha muita coisa. Eu não consegui. Aí, no período entre *O Olho do Tamanduá* e o *Quimera*, foi o último trabalho do Takao, que teve esses outros que apareceram no meio. Mas, olha só. O que eu iria falar? Pelo *O Olho do Tamanduá* ter sido um trabalho que teve uma vida longa, eu pude também aprender muito. Cada vez que a gente ia retomar o trabalho, era muito difícil. Porque, primeiro, tinha que recuperar todo aquele corpo da proposta, então exigia demais... E o tempo... Você ia ficando mais velho. Se bem que eu ainda era jovem. Eu via através das pessoas mais velhas uma dificuldade muito grande de concentração. Para mim

foi o contrário: eu fui aprimorando uma concentração, praticamente extraordinária. Eu diria que era extraordinário o que eu fazia em termos de concentração. Porque hoje, eu percebo. Agora que estou meio sem concentração, o quanto isso era potente no trabalho. Então, é isso, pra falar da trajetória do *O Olho do Tamanduá*, que foi algo que me trouxe... Foi trazendo aprendizados, porque na época que a gente estreou, no mesmo ano de 95, ele não estava na sua melhor potência. Sabe que ele ficou na melhor potência, pelo menos no meu corpo, em 2003 que a gente fez a última vez. Takao já estava falecido, em 2001. Esse em 2003 foi uma homenagem *Vestígios do Butô*, um evento importante e a gente rerepresentou. Foi a nossa última... Ainda a gente teve uma ida para o Japão para fazer a nossa última apresentação no Japão. Mas aí, já acho, que sem o diretor, já vai ficando um pouco mais, talvez, relaxado. Um pouco mais, talvez. Então é isso do *O Olho do Tamanduá*. E aí, nesse ínterim, em 97 a Felícia morre de repente em uma das vindas do Kazuo Ohno para o Brasil, que foi a última vinda. Depois ele falou que não vinha mais. Ele também teve um problema lá na sequência. Morre a esposa dele, e ele depois cai, aí tem um processo de Alzheimer rápido. Ele fica na cadeira de rodas e vai tendo esse processo. Mas, mesmo assim, ele ainda viveu o bastante até seus cento e... Não sei quantos anos. Cento e...

H.N. – Eu não lembro, assim, de cabeça também. Só que...

E.S. – Mesmo, assim, ele... Mas, falando nesse último, a Felícia falece na última vinda, que foi bastante chocantes, um momento muito... De bastante... Ah... Como é que eu posso dizer. Um pesar muito grande, porque tinha aquela coisa do Takao junto. O que é que vai ser do Takao? Ficou sozinho, né? Ele viveu a vida inteira junto. Fazia tudo junto. Sabe aquele casal que ia para lá para cá, um não vivia... Porque em todos os lugares que apareciam, estavam juntos. Então, era uma coisa que era estranha não ter mais a sua parceira. E ainda assim, a gente conseguiu fazer outros trabalhos, que vem aí, aquele que você viu, o *Yukon* e a *Flor da Vida*. Eu cheguei a comentar deles para você?

H.N. – Não.

E.S. – Só mandei, né?

H.N. – Só mandou.

E.S. – Então, nesse tempo, também, eu fiz um trabalho com Zé Maria, que o Takao fez uma orientação, chamado *Tourada*. Eu e o Zé Maria. Depois eu e a

Marilda com *Yukon*. Eu e o Zé Maria com a *Flor da Vida*, de 98 a 99, assim, bem a passos curtos. E, de 99, com a Bolsa Vitae, da minha pesquisa. E aí, em 99, final do ano, a gente... Quero dizer, em junho a gente começa a criar o *Quimera*. Quer dizer que vai se juntando algumas coisas do meu trabalho no *Quimera* também que se transforma. Daí, da anotação da *Flor da Vida*, só tem um release que foi feito para a comemoração de 100 anos de Brecht, que era uma comemoração do Sesc, 100 anos da... Seria morte. Porque em 98, Brecht é do início do século passado. E então, a gente manda a *Flor da Vida* que era todo inspirado nos elementos do teatro nô, porque tem a música. Não! Esperaí. Nô? Espera aí que... Ou Kabuki? Não, né? Só pode ser o nô. Espera aí que estou tentando lembrar. Depois eu posso te mandar essa informação com mais...

H.N. – Tá.

E.S. – Tem um release, e nesse caso era inspirado... O meu trabalho criativo... Na flor, no desabrochar da flor e foi feito junto com o Zé Maria. Será que é teatro nô? Acho que sim, né? [risos]

H.N. – Vou anotar, depois te pergunto.

E.S. – Ah! Legal! E o *Yukon*, era aquele casamento entre fantasmas e eu tenho aqui umas indicações interessantes. Na verdade, eu tenho o desenho, por uma anotação, indicação, da minha dança que eu fiz um desenho no espaço, e aí tinha anotado assim: “Dois minutos para levantar em cena” – a primeira cena – “a flor ocupará o pequeno círculo” – que é no centro – “que é o ápice da concentração, onde a imagem se fará crescer”. Tenho anotado isso. Acho que eu que coloquei – não sei porquê – através das indicações dele. E tinha uma relação com essa tensão e a flor. Então, a flor estava permeando esses dois trabalhos, mas eu nem me lembrava. Então, o *Tourada* foi uma criação minha com Zé Maria, que teve, então, o olhar do Takao. Não muito, mas teve. E, com a Bolsa Vitae, essa pesquisa, que essa eu já falei para você, né?

H.N. – Aham.

E.S. – Então, trazer... Foi um longo processo. Ah! Estou me lembrando. Com a Bolsa Vitae, eu falei do erotismo? Eu trabalhei bastante.

H.N. – Aham. Sim.

E.S. – Anotei aqui que o erotismo não deve estar, necessariamente, ligado ao sexo, mas se você faz essa conexão, você pode cair em algo vulgar. O erotismo, no nosso caso, deve estar ligado mais aos estudos dos detalhes do corpo. Olha

que interessante. Os detalhes. Então, era detalhe de figurino, do objeto, do movimento do corpo. Era bem detalhe. Então, o que eu estava trabalhando isso. Deixa-me ver. “Trazer a imaginação... Se...”. Às vezes eu coloco como um destaque, mas às vezes não me parece que é. Agora, a gente vai para o *Quimera*. Pulei. [risos] Então, antes de começar o *Quimera*, teve lá os processos, os improvisos. Tinha até um outro elenco e depois o Zé, a Vera Sala chegou a frequentar, mas não ficou e ficou os quatro. A Key e o Zetta integraram o elenco por conta da gente ter se conhecido, e conhecer o Takao, durante o *Flor da Vida*. A gente fez uma circulação muito grande pelo Sesc, e eles também estavam circulando com um outro trabalho. E daí, que se conheceram, se aproximaram. O Takao integrou nesse trabalho, e por indicação de uma pessoa, acho que foi a Patrícia, veio o Sérgio Pupo que era um ator bem jovem que estava fazendo trabalho corporal com a Patrícia. Então, foi indicado. Acabou ficando esses quatro e assim a gente tinha um processo de pesquisa. Ele era mais assim... Porque *O Olho do Tamanduá* era um trabalho corporal muito forte. O *Quimera* ele vinha para uma coisa mais de sentimentos e emoções muito fortes. Também o trabalho corporal era importante, mas ele tinha isso como um dado a mais. Era muito forte nesse sentido. Eu não sei se era porque o Takao estava ficando muito doente, e assim parecia que ele também iria deixar a gente, então tinha uma urgência. E esse trabalho... Deixe-me ver. Tá! Aí, de novo... “Jogar os vícios de linguagem do corpo”. Eu acho que ele falava para as outras pessoas e eu fui anotando. “A previsibilidade do movimento”. Isso também ele apontava. Como não ter essa previsibilidade. Então, como é que era isso? Era você, com uma intenção ou emoção, desenvolver isso, de tal modo que quando você retorna, ele vem transformado. Então, não é o... Aí, tem aqui na improvisação: “Por que se faz um movimento? Se ele contém um significado, o próximo virá com um sentido”. É porque, normalmente, o bailarino costuma se movimentar sem nada. Vai movimentando o corpo assim, né? Não tem nenhum propósito ou significado por trás. Então, ele queria evitar esse formalismo e o movimento vazio. Sabe assim, nada. Só fazendo por fazer. E a música era muito importante porque ela dava todo esse conteúdo. A música sempre tem que estar, a música ou o silêncio, sempre... Ela acrescenta muito. A gente não está dançando a música, mas a música traz isso muito forte. Tanto que, voltando lá no *Canção da Terra*, eu ouvi as músicas, me orientaram “Ouça muito a trilha do Takao, porque é da

onde você vai...”. Porque as trilhas eram muito ricas em imagens, (e outras questões). Então, ouvir isso várias vezes e trazer as imagens. Isso também era uma forma de ir visualizando esse sentido do que é que você iria fazer. Deixame ver. Daí... Agora nós vamos desse lado. [risos] Daí aqui, só para finalizar. Até que foi rápido. Se eu não tivesse feito tudo isso.

H.N. – Não. Não. É muito legal esse jeito que você está fazendo.

E.S. – Na verdade, é que o *Quimera* foi superficial, eu não falei muita coisa. Mas, não sei se precisa falar mais alguma coisa. Ah, não! Vou falar sim. Eu esqueci. Era muito importante. Onde é que está. Ah! É que está nesse papel solto. É que estava aqui separado. O *Quimera*, porque ele vinha carregado com essa emoção, esse sentimento, que tinha muito a ver com esse limite da vida, vida-morte. Takao sempre ia para o Hospital. Então, esse ambiente hospitalar foi trazido para cena. A cama hospitalar tinha um sentido de aprisionamento, de vulnerabilidade, o mundo do silêncio, tudo isso está dentro desse universo da morte. As situações limites de transformação, ou transformadoras. Pode ser morte ou você recuperar. Presenças e ausências, talvez, tivessem essa coisa... Porque chama *Quimera – O anjo vai voando*. Então, foi a ideia de trazer essa criação com um conteúdo de Eterno Retorno. Isso era um conceito que Takao usava muito nos trabalhos e era essa transformação: Nascimento, Vida, Morte, Transformação. Nesse ciclo. Isso tudo estava desde o... Sei lá. O *Canção da Terra* tinha. Parecia algo que mudava o Takao nas coisas dele. Então, ele voltou isso muito forte para o *Quimera* de uma outra forma. Tinha figura dos anjos. Então, o anjo vai voando para o paraíso. Estava anotado aqui, eu que anotei. O anjo engaiolado também. Eu lembro que tinha uma coisa de prisão. E o *Quimera*. O que é *Quimera*? É uma fantasia, é um sonho, é a imaginação. Então, esse trabalho trazia esse Universo de viver e morrer. Tinham cenas, por exemplo, do... Aqui está o... Teve todo um processo do Zetta de trabalhar com objeto violino, vários improvisos. No final ele aparece na cena ali. E aí, eu tenho anotado aqui, que não é exatamente o que ele faz, mas é o que eu anotei: “Um demônio tocando violino na cama ao lado de um moribundo”. Eu não sei porque está anotado isso, se foram anotações que eu fui fazendo. A figura do Sérgio Pupo que era bem assim, trazer algo puro. Também tinha um trabalho dele inspirado na figura do pássaro, mas o pássaro daquele filme *Bird*, a pessoa que pensa que é pássaro e fica empoleirado na cama, uma espécie de loucura. Então, a cadeira

que é a espera, a solidão, a cama hospitalar que encerra muitas ideias de hospital, às vezes prisão, a presença da Morte e também permeada por uma cena cômica da Key, na verdade ironia. Mas é porque ela ri bastante. A figura do enfermeiro como se fosse um anjo. O enfermeiro que tem o poder e o controle ali sobre o doente, às vezes é um anjo salvador. Então, isso tudo estava dentro desse espetáculo que é um espetáculo muito forte mesmo, e para mim era... Você vai mergulhando, e ali era mais ainda. Um mergulho bem de doação. Aí, tinha mais anotações que eu não trouxe porque... Aqui está assim: “Ver o caderno de anotações...”. E daí, tem um detalhe interessante que ele fala assim: “Cada detalhe já é um trabalho de linguagem corporal. Por exemplo, o ato de levantar-se do chão e ficar em pé não é uma mera transmissão, uma passagem” – de uma coisa para a outra – “esse é o momento da trama” – que eu coloquei aqui. Esse levantar-se, como você se levanta, levantar sem poder levantar, o que motiva a levantar, o que eu carrego dentro de mim, o que oferecer ao público, quais imagens, sentimentos e emoções que evoca, e no rosto você transparecer essa emoção, deixar vir, e também trabalhar essa atenção, esse mistério. Isso aqui que eu falei para você. Ele cabe em qualquer coisa. Isso aqui é só um exemplo, mas o detalhe é extremamente importante, ele precisa ser trabalhado, tanto que isso era uma coisa que ficou muito forte para mim. Detalhes. Os detalhes são muito importantes. E aí, a gente volta para essa...

H.N. – É um mapa.

E.S. – É. Aí, eu coloquei aqui umas coisas relacionadas ao butô que o Takao dizia, porque eu tenho anotado.

H.N. – Ah, legal!

E.S. – Sempre é difícil, assim, “Ah! O que é butô?”, entendeu? Todo mundo me pergunta, e tem hora que eu falo... Eu nunca falei que eu não sei, mas é quase que... Não tem uma resposta. Vou dar uma resposta em uma frase em cinco minutos que eu conheço a pessoa. Não vou falar.

H.N. – É que eu diria, assim, agora que eu tive mais oportunidade de estudar mais, não o butô do Takao porque você está me falando agora. Eu vou me aprofundar mais agora que você vai falar. Bem, já falou bastante coisa dele. Mas, o butô lá do Hijikata e tal, realmente você também não consegue “O butô é isso”. Não.

E.S. – Não, né?

H.N. – Porque, assim, com base nisso, eu vi que não tinha como definir. Daí, o que é que eu fiz. Primeiro, a partir da ideia dos maus entendidos. Tem muita coisa que você fala do butô que não é butô. Daí, depois, eu apresentei – isso foi em um trabalho – as fontes de estudo do Hijikata que eram infinitamente ricas assim. E é isso, entende? Tipo, o butô é isso. [riso]

E.S. – Não tem como você falar.

H.N. – Não tem como.

E.S. – Porque também tem as fases, os momentos, sei lá. Que acontecem desde a sua origem e que vai transformando também. E também tem o Kazuo Ohno. Não pode deixar a presença dele. É muito importante. Então, mas aqui é assim. Eu anotei, porque como eu fui vendo, “Ah... Eu vou anotar”. Então, assim... Primeiro essa que butô não é treinar, nem ginástica. É ótimo isso. E aí... Ok. Espera aí. “Refletir...”. O Takao falava bastante, “Refletir o que está...”. Ah, não! Isso aqui ainda tem a ver com *O Olho do Tamanduá*, a pesquisa. Porque era de encontrar esses pontos do universo indígena Xavante com o butô. E aí, então, ele falava assim... Falou em um momento: “Refletir o que está acomodado e que não é tão normal assim na questão social”. Porque a gente acaba dando... Porque é socialmente aceito, mas refletir isso. Porque às vezes não é normal. Então, isso também refletir... E aí, isso na questão social. No campo individual, buscar o que o corpo pode dizer de essencial e não roteiro da história do índio. Era trazer isso para o seu corpo. Então, isso estava muito ligado a criação do *O Olho do Tamanduá*. E me deixa ver. A questão do indivíduo, questionar... Ah tá. “Questionar sobre o próprio corpo e descobrir algo novo”. Porque, o que o Takao fazia? Ele não ia atrás das, sei lá, metodologias de Hijikata e tal. Ele estava criando a sua própria, nesse sentido. Ele não ia falar “Agora...”... Porque quando eu encontrei o Waguri, o Waguri foi um discípulo do Hijikata. Ele veio para o Brasil e tive oportunidade de conhecer. Foi bem interessante. Em 2004. Eu aprendi com ele algumas... Ele trabalhou com os estudantes que estavam inscritos na PUC, acho que era da área das artes cênicas ou dança, e eu estava junto e ele aceitou algumas pessoas que estavam no entorno. Eu e a Marta Soares e algumas pessoas ali, e ele estava dando o... Apresentando o *butô-fu* do Hijikata. Então, tinham muitas imagens que eram feitas no corpo. E ali, quando ele ensinava, tinha algo que era para fazer que era preciso também, não era a coreografia em si, mas tinha que ser preciso. E aí, eu fiquei pensando...

Mas, a diferença entre ser coreografado... Sabe? Me pegou por aí. E ficar memorizando tudo isso. Qual que seria a... Qual que é a diferença para tornar-se *butô*? Ou fazer aquilo repetido. Não era você simplesmente repetir aquilo. Ele tinha pouco tempo. Ele estava apresentando aquilo, o universo que ele viveu. Só que dali, em pouco tempo, o que você faz com isso se você não teve toda essa... A bagagem que ele teve com o Hijikata foi bem doida. Ele era muito novo também. Acho que tinha 18 anos, e viveu muitas experiências no corpo. Então, isso tem uma diferença, como você vai trazer isso. Então, voltando aqui. “Não fazer de conta...”... Ah, não! Aqui. O que é não fazer de conta que não existe? Está meio solto aqui. “A linguagem nasce quando se...”. Bom, aqui é o Takao falando. “A linguagem nasce quando se exige mais do corpo”. Isso é uma verdade, porque se você está no seu cotidiano normal, não vai nascer algo genuíno. Tem que estar fervendo aí dentro. E, “Domínio do corpo, ao mesmo tempo...”. Ah! não sei porque está aqui. Agora eu não vou falar disso aqui porque eu não sei se veio desse caderno. “Na busca...”, “a ideia...”. Tá. “Não ir na...”. Ah! Bom, aí tem algumas ideias durante os improvisos que a gente fazia. “Não ir na onda do outro, e buscar a sua própria verdade”, isso era importante. E o abstrato, ele passa sem ilustrar quando existe uma proposta, essa proposta que é corporificada. Não fica uma representação ou uma mímica, porque se a gente pode ver uma coisa bem superficial, que poderia ser, por exemplo, o *butô-fu* que ele estava me passando, o Waguri, poderia ser só uma... Ah... Sei lá. Uma mímica. Sabe assim? Não ter essa profundidade, essa verdade. Então, eu acho que é isso que estava faltando em pouco tempo. Eu acho que se ele ficasse mais tempo, com certeza, absorveria, talvez, diferente. Não sei. Ou... Aí, não posso dizer. Teria que ter experimentado. E aí, Takao fala, aqui a anotação, “Incomodar as pessoas, ao mesmo tempo passar o ser humano que se é. Que é algo cósmico”. Está aqui. Está escrito. E aí, a gente fazia alguns exercícios de sensibilidade corporal que era o trabalho da técnica, aumentar a sua “técnica” – entre aspas –. Como você produz essas sensações corporais, ampliando essa percepção. E... O que é? Não dá para ler. Outra coisa que... Isso eu ouvia muito a Dorothy falando uma época, que ela falava que o Takao dizia que o corpo que se torna. Então, ele diz que “O corpo refletindo sobre o próprio corpo”, que isso é uma luta interna muito grande. Não é algo assim... Não sei. Ficou aqui meio jogada. Eu fui pegando do caderno aquilo que eu ia encontrando. Aquilo que

estava escrito. Não sei se... Como é que fala. Se esclarece muito. Na verdade, ele traz um caminho. Um caminho bem profundo de trabalho. Porque 2001... Ah! 1991 até 2001. São 10 anos trabalhando corporalmente. A gente só está falando em 2 horas. Então, parece que pode acabar virando uma receita, e não é. Sabe receitinha. Isso que, talvez, cuidar de... Não sei se transparece isso, mas...

[...]

E.S. – Estava falando do *Quimera*, e me lembrei da pandemia. Me lembrei... Estamos em plena pandemia, e essa questão hospitalar é muito forte. Conversa muito assim com esse momento hoje, essa questão... Bom, claro, sempre a vida e a morte, muito próxima. E esse espetáculo ele tinha muito isso. Mas não é um espetáculo pesado. É um espetáculo que traz uma poesia e um silêncio interno e entrando nas pessoas. Mas, eu acho que é isso. Depois entrou algumas coisas aqui que eu anotei que são alguns conceitos que estava, assim, rabiscado. Não está muito claro. Eu já ouvi falar, mas de pontos de vistas diferentes. Tanto que achei interessante, porque do Takao é um pouco diferente, sobre *shintai* e *nikutai*.

H.N. – Ah! Legal!

E.S. – E aí, como eu fiz umas anotações muito rápidas, tem duas vezes que eu notei. Uma que está meio contraditório, e outra que eu acho que, talvez, esclareça. Então, porque assim... A gente estava discutindo no improviso partindo... Aqui no caso o “racional” está entre aspas e do “aleatório” entre aspas. Talvez, ele queira dizer que esse “racional” seria, o que a gente pode entender aqui, que é você ter mais a consciência. Então, vamos lá. Aí, estava assim. Aí, ele falou que os dois caminhos são possíveis a partir de um ou para o outro. E aí, ele fala aqui que se você parte dessa... Porque... Ah tá! Porque ele queria dizer que esse aleatória, significa mais, assim, emocional, meio caótico, e o racional, talvez, seja mais consciente. Eu não sei dizer. Isso é complicado. Não é uma conclusão. Então, o *shintai*, aqui ele fala, que “Deve se ter consciência dele, e com a emoção, nasce o *nikutai*”. Interessante, né? E aí, ou “o processo de movimentar aleatório, você capta algo, você conscientiza-se. Surgiu o *shintai*”. Então, existe uma linha tênue que caminha junto e se entrelaça. Não está excludente. Aí, tem outra anotação assim, “O *nikutai*...”. Ah! Eu tenho isso

porque o *nikutai* estava assim “linguagem corporal dos anjos” que tinha a ver com o *Quimera*, que estava assim anotado, “Qual era, qual seria a linguagem dos Anjos?”, que era sutileza que a gente tinha que trazer no corpo, e que o anjo, nesse caso, é simbólico porque cadê o anjo, né? [riso] O anjo não se vê. Então, era isso. Estava nesse caderno do *Quimera*. E aí, mais uma anotação, “o *shintai* é um corpo construído à base da consciência”. Acho que pode ser pensado assim, que é o que, talvez... Porque eu já vi *shintai* como o corpo da cultura. E o *nikutai* é o corpo construído a base das emoções. Então, é esse que, talvez, não seja palpável, não seja definido. É porque a emoção é algo que você não... Não é uma forma, “A emoção é essa forma”. Então, talvez, nesse sentido, ele se ligue um pouco a essas outras definições que eu cheguei a ver do *nikutai* que seria o corpo – eu já vi – poético, poetizado. Que, eu acho, que se liga, talvez, com a emoção/sentimento que é algo que você não tem uma forma definida. E *karada* é corpo, está aqui anotado. Então, isso aqui também é uma coisa que eu achei interessante de conceito. E o conceito de Eterno Retorno que ele, também, utilizava muito nos seus trabalhos. E a questão cerimonial. Em cena, eu acho que isso se vê muito através dos ritos do *Olho do Tamanduá*. Eu acho que com o Denilto tinha bastante isso nos trabalhos. Ele carregava bastante isso também, e que foi também uma coisa que eu acabei trazendo no corpo. Então, isso tudo através de longos preparos, improvisos, de buscas e encontros. Não é uma coisa que vai fazer rápido.

H.N. – Eu lembro que teve, em alguma das entrevistas que a gente fez, que você falou, assim, que os seus espetáculos, ou que fazia com o Takao, todos eles eram fortes, sempre tinha alguma certa tenção. Não tensão de... Como é que eu posso dizer.

E.S. – De uma forma, né?

H.N. – Porque, é interessante ver. Porque eu particularmente... Não sei se é porque tem em vários lugares. De já ter visto bastante coisa. E de uns anos para cá, me incomoda um pouco aquela... Não que a dança coreografada não seja bom para apreciar, mas é muito, como você fala, um movimento atrás do outro, um movimento através do outro, daí se torna uma coisa meio que até banal.

E.S. – Até você não estar mais vendo, né?

H.N. – É. E daí, engraçado que no teu trabalho, no trabalho do Takao, é tudo tão cuidadoso na hora de fazer que você presta bastante a atenção mesmo. Você

quer ver os mínimos detalhes. Porque, tudo é tão sutil, que você tem que prestar atenção senão perde alguma coisa. Então, acho que é interessante nesse sentido, porque não é ficar se movimentando por...

E.S. – Mas, porque tudo tem essa questão de como você elabora toda essa dramaturgia, digamos. A concepção do trabalho inteiro. Porque tem um fio condutor que vai alimentando e faz com que a atenção não se perca, a atenção do espectador. Então, teve um trabalho, não só na construção de roteiro, mas todos os elementos que vão junto, eles caminham juntos. Então, às vezes a música, o figurino, movimentação e o próprio trabalho da pessoa que dança, do ator, dançarino. Ele tem essa busca de não perder a vida que acontece na hora, que não é uma marcação ou uma repetição. Você está ali... É muito vivo, mesmo que a pessoa que possa achar que isso tem um rigoroso... Mas, eu acho que, mais do que isso é esse esforço ou esse desenrolar da vida que acontece em cena. Não é... Porque tem tudo isso, tudo está caminhando junto. Na verdade, a verdade do ator, daquela pessoa que está dançando, ali está vivo. E eu acho... Eu não sei se eu acho. Agora não acho nada. [risos] Eu acho é ótimo. Eu não acho nada, por enquanto. Mas, olha. Foi bastante coisa.

H.N. – A gente falou bastante coisa, mas vou comentar uma coisa. Que você falou bastante da música nas obras do Takao, que de fato, realmente, são bem ricas mesmo. Só que tem uma outra...

E.S. – O problema é que teve edição no YouTube que cortou, teve que fazer...

H.N. – Ah, é! Sim. Mas....

E.S. – Teve que cortar, mas tudo bem.

H.N. – Tirando essa parte. Bem, de qualquer forma, uma outra coisa que me chama bastante atenção, que não aparece isso em qualquer espetáculo, qualquer trabalho, que eu não sei se é um gosto meu. Dá para ver que ele não usa, assim, luz, e luz, e luz. Dá para ver que sempre tem alguma penumbra. Alguma coisa mais baixa e tal, e dá um ambiente mais... Não sei se é envolvente. Algo de misterioso.

E.S. – Mas, o *Olho do Tamanduá* não, né?

H.N. – É, mas dá para ver que ele usa uma luz mais azul. Claro, que em outros momentos não, usa outras luzes, mas é sempre mais, um pouco mais, assim, não tão branco, coisas assim tão abertas, que fica tudo explícito. Dá para ver que sempre é alguma coisa mais assim...

E.S. – O Takao tinha um trabalho de iluminação muito forte, muito autoral dele, muito interessante. Porque era assim: a iluminação dava o tempo (do espetáculo), enquanto que a música dava o espaço, dava um sentido de espaço. E o trabalho do Denilto era, que me lembro... Como é que era? Bom, tinha esse tempo de transformação... Como que era mesmo? Ele acompanhava junto com a iluminação. Tem alguma coisa que era junta, não era separada. Não era só a luz... Era a luz junto com a pessoa. Não dava para ser uma luz... Porque o tempo do bailarino junto. Por isso que o iluminador ele tem que ser muito bom, porque ele tem que saber também isso. Não pode ser um técnico apenas. Tem que ter essa sensibilidade de acompanhar, principalmente, nesses trabalhos que são mais experimentais, que não é, por exemplo, grava uma luz e aí vai. Principalmente nesses trabalhos anteriores, tinha muita essa delicadeza de acompanhar a luz junto com a pessoa, porque era esse tempo, tempo da luz... Não. A luz criando tempo, porque ela ia junto. Dá para entender? [riso]

H.N. – Na verdade, é bem interessante. Porque você acha assim que a música que vai dar um tempo. Sabe uma coisa assim. Só que daí, pensando por essa outra lógica de que a luz que vai dar o tempo, quer dizer que...

E.S. – Ouvir a música das trilhas, ou mesmo o que você vai dançar. Porque a gente não vai dançar a coreografia. A gente vai entrar dentro dessa atmosfera, e a música realmente é muito importante. Então, ouvir bastante. Eu falei isso muito também. Ouvia muito, porque também tinha um trabalho do tempo, de como a pessoa que vai dançar ela também sincroniza com o tempo, não de uma forma de coreografia, movimento e tempo coreográfico. Mas, com esse tempo. Quero dizer. (Eu) tenho que olhar a música. [risos] Aí, enfim, não dá para me confundir, mas acho que dá para entender, né? Não é a marcação da música. É a atmosfera criada pela música.

H.N. – O propósito da música ali é outro.

E.S. – É.

H.N. – Não é dar o ritmo.

E.S. – Às vezes é contrapor. Às vezes é não dançar a música. Ou, às vezes sim, às vezes não. Você pode também trabalhar dessa forma. Essa é uma das... Mas não no sentido coreográfico como a gente entende da dança convencional. E trabalhar o corpo com a música e na música. O corpo na música. É.

H.N. – Ah, legal. Então, tá Emilie. Tem mais alguma coisa que você queira falar?

E.S. – Não. Acho que chega. [risos]

H.N. – Não? Só isso? [risos] “Chega!”. Então, tá.

E.S. – É muito, né? Essa parte foi bastante... Porque eu tenho esses cadernos e nunca olho. Eu devia ter olhado antes. Só agora na pandemia que estou lendo. Aí, minha amiga fala “Porque você tem esses cadernos?”. Ela fala “Porque você não olha. Você tem que olhar”, porque é um registro importante, e não só da memória, mas como você atualiza isso em você. Como você vai transformando isso. E eu só anoto e depois fecho. [risos]

H.N. – De fato, é um pensamento, é uma anotação, feito em tempo real, né? Mas, não que isso não possa ser resgatado, reapropriado.

E.S. – É. Porque a gente também, sei lá, vai esquecendo, vai perdendo. Não sei. Vai mudando. Não que precisa ser aquilo, mas aqui tem tantas coisas importantes. Eu não posso esquecer isso, porque não é uma regrinha, algo para você trazer no seu corpo. É um pensamento mesmo. É isso que eu queria dizer. É um pensamento, não é uma regrinha e tal. Se a pessoa ler assim, pode ser que ela não entenda mesmo. Ela não viveu, como é que ela vai... Ou tem que trazer isso para o corpo para saber o que é exatamente isso que está se dizendo. Se não, pode também ter más interpretações. Mas, também, tudo bem. A pessoa pode encarar diferente, tanto faz. Mas, nesse sentido... Da questão do que a gente está falando do Takao tem essa profundidade. Não é simplesmente uma regrinha.

[...]

APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 4

Data: 08/10/2021

Tempo de gravação: 2 horas, 02 minutos e 49 segundos

Local: Ambiente Virtual / Google Meet

LEGENDA:

... – pausa ou interrupção.

(palavra) – incerteza da palavra/trecho transcrita(o)/ouvida(o).

[...] – trecho(s) retirado(s) da transcrição.

[00:00:00]

[...]

Emilie Sugai – Então, eu estava olhando esses trabalhos desse período, relembro. Nem tanto relembro. Mas, fazendo uma espécie de roteiro da vida, dos anos. Porque o que é que aconteceu. Em 2001, quando o Takao faleceu, eu recebi aquele convite do Banco do Brasil, o Dança em Pauta, um projeto que acontecia lá no Banco do Brasil em São Paulo, para mostrar o meu processo, o trabalho que eu estava desenvolvendo. O projeto que eu tinha encaminhado para eles, eles aceitaram para participar desse evento. E aí, então, ele se tornou esse espetáculo chamado *Tabi*, que significa jornada em japonês, o ideograma da viagem. Só que a viagem em termos de jornada, como uma busca por um autoconhecimento, experiências. Estava olhando essa trajetória dos espetáculos, porque os espetáculos contam um pouco a minha vida artística. Então, o que é que aconteceu nesses 9 anos? Eu comecei a fazer... Iniciou com trabalhos que tinham muito como tema a experiência, a experiência que eu tinha no corpo, na vida e também uma busca por um... No sentido de autoconhecimento mesmo, de descobertas. De descobertas não só no campo da criação e do corpo. E então, os primeiros trabalhos têm um pouco esse universo. Eles partem um pouco da minha experiência. E aí, a criação ela... Então, o que observei. Os primeiros trabalhos têm esse ponto de partida. E ele também é moldado pelas pessoas com as quais eu convivi e trabalhei, que eu

fui, de alguma forma... Eram escolhas de proximidade, de empatia, e também de admiração, de curiosidade. Então, o que é que aconteceu? O *Tabi* ainda vem carregado com as pessoas com as quais convivi no *Olho do Tamanduá*. Então, o *Tabi* tem o Hideki, ele fez para mim... O *Tabi* e o *Totem*, meus dois primeiros trabalhos, o Hikeki fez a parte da concepção do espaço. Ele me ajudou nisso. O *Tabi* contem também a presença da Patrícia Noronha, que era do *Olho do Tamanduá*, e a Dorothy enquanto participante do espetáculo, contracenando comigo. O *Totem* também vem com o Marcos Xavier, também do *Olho do Tamanduá*. E aí, eu convido Eliana de Santana que é uma outra criadora, artista. Isso porque eles têm a ver com a inspiração do *Totem*. Eu vou voltar depois o que é isso. É mais para falar como é que foi. Os primeiros trabalhos, então, têm essa proximidade com elenco do *Olho do Tamanduá*. O elenco e os criadores. Depois, eu vou me separando deles, e já em um segundo momento eu tenho um encontro com a Cristina Salmistraro, que é uma artista/dançarina italiana que morou no Brasil durante uns 20 anos, também da dança contemporânea do Brasil desse período da minha época. E também tem uma coisa engraçada. Quando Takao faleceu, eu me juntei a cinco artistas. A gente montou um projeto chamado *Cinco Danças*. Então, cada um fazia um solo. Era a Cristina Salmistraro, Eliana de Santana, eu, o Marcos Sobrinho e o Wellington Duarte. Todos eles são parte da minha geração de bailarinos/dançarinos. Dessa geração que eu faço parte. E a gente montou esse projeto que para mim era uma forma... Era o meu luto, sabe assim? Porque eu tinha essa perda do diretor. Foi bastante impactante no sentido emocional. Eu fiquei muito tempo com o Takao, nos meus pensamentos, em tudo que eu vinha fazendo. Ele era impregnado das orientações do Takao, das coisas que eu vivi com ele, com Denilto, porque foram momentos de muita entrega do corpo, da minha vida com eles. Então, como, um por um, foram indo embora. Isso foi muito dolorido, nesse sentido, que era quase como se eu tivesse me jogado para estar com eles, só que eles foram indo. O Denilto foi antes, depois a Felícia foi na sequência, e o Takao, ele sozinho, ele não queria. Então, ele também se deixou levar. Também a trajetória de vida dele. Porque ele era casado com a Felícia, e a Felícia era um corpo e alma, muito ligado. Então, isso também deprimiu bastante. O último trabalho do Takao reflete um pouco esse estado de espírito do Takao. Mas, ao mesmo tempo, de muita criatividade daquele momento. Eu acho que foi um momento importante também

para mim, eu sabendo que... Era engraçado porque eu sabia que estavam doentes, estavam indo embora. Então, para mim era muito difícil. Mas, então, o *Tabi* vem também carregando tudo isso. Depois, é engraçado porque o *Tabi* fala de viagem, depois eu comecei a fazer uma série de viagens... [risos]

Hadiji Nagao – Literalmente.

E.S. – Literalmente. A primeira que veio foi uma surpresa. Foi para o Senegal com essa bolsa da UNESCO-Aschberg que eu recebi. Logo depois que eu estreei o *Tabi*. Eu estreei o *Tabi* no Banco do Brasil, eu recebi o convite, o aceite do meu projeto, a bolsa para ir para o Senegal nesse espaço chamado Sobobade, em Toubab Dialao, bem próximo de Dakar. Mas, era um lugar próximo do mar. E então, ali eu fui levar o meu trabalho. Na verdade, eu fui ministrar um workshop. Então, era eu que iria levar a minha experiência para os dançarinos e percussionistas senegaleses. Então, na verdade, foi muito impactante essa viagem, primeiro porque era muito inexperiente para viajar. Foi uma viagem totalmente assim... A mala quebrou; eu levei um monte de livro; estava tudo pesado; mala não era adequada; quebrou; quero dizer, estourou. Eu parei em um aeroporto de Dakar, e eu fiquei... Eu não sei quanto tempo. Eu não sei se eu fiquei mais de uma hora olhando para a minha mala sem saber o que fazer. Ela estava estourada. Não conseguia... Falei: “Como é que eu vou levar as minhas coisas?”. Não conseguia carregar nada, porque estava estourado. E eu ficava olhando aquilo, não conseguia tomar uma atitude. Para mim, parecia muito tempo olhando para mala, e tinha pessoas me esperando lá fora, mas eu não conseguia... Eles até estavam preocupados, porque eu estava demorando muito para sair do aeroporto. E também tinha questão da língua. Tinha que falar em francês. Então, também já era outra coisa que era um esforço também. Eu tinha a Aliança Francesa. Tinha completado a Aliança Francesa. Eu tinha um diploma, mas eu não tinha fluência. Mesmo assim, eu fui aceita para ministrar. Então, estava ali totalmente sem ação, chocada, porque o fato de eu ter recebido o aceite, eu não estava achando que iria passar nas bolsas. Foi assim, “Ah... Vou aplicar. Não custa nada”. Estava dentro do perfil, estava na idade correta, e eu apliquei, mas eu não estava... Realmente, me desliguei dessa história, e quando eu recebi o aceite, eu fiquei chocada. Eu não conseguia... Porque eu tinha recém estreado. Eu não conseguia elaborar as coisas na minha cabeça. O que é que eu iria fazer lá? Porque eu não iria passar lá e receber as coisas. Era eu que iria

fazer. Uma iniciativa minha. E mesmo assim, eu aceitei. E foi, assim, quase que... Bom, primeiro foi essa primeira experiência. Depois, eu cheguei lá. Eu fiquei morrendo de medo no primeiro dia que ele... Eu demorei para sair do aeroporto. Eu consegui embrulhar mala. Sabe naquele filme?

[...]

H.N. – Quanto tempo você iria ficar? Que ficou, no caso.

E.S. – Eram três meses.

H.N. – Então, justifica porque você levou tanta coisa, porque era bastante tempo.

E.S. – É. Mas eu levei muito material. Era roupa, muitos livros, muitos CDs. Porque, como eu iria criar, eu tinha que ter o material. Não só material de consulta. O que é que eu iria fazer? Mas, o material também musical, porque eu iria propor. Então, eu levei muito CD, também alguns adereços cênicos meus, porque eventualmente poderia usar, e estava muito pesado. E aí, eu cheguei naquele quatinho minúsculo. Eu coloquei tudo assim bagunçado. Comecei arrumar e quase que de manhã, eu deitei. Aí, eu acordei super cedo porque começou um batuque. Porque, eram tipo uns quatinhos no entorno de uma área que era o teatro a céu aberto, que é um espaço assim e os senegaleses já estavam dando aula para os estrangeiros. Então, era uma aula de percussão muito barulhenta. Sabe quando você não consegue dormir? Então, eu fiquei com uma coisa assim. [indicando a área dos olhos] Já estava cansada da viagem, porque foi uma viagem que foi até a França, fez conexão, e fora esperar as conexões. Enfim, porque a passagens eram deles. Então, eles que fizeram para mim todo o trajeto. Então, estava totalmente acabada. E o que é que aconteceu ali? Eram três meses. O primeiro mês, eu estava tão em estado de choque que eu... Era muito estranho. Não sei o que estava acontecendo comigo. Eu andava, mas não sentia meu pé. Foi uma sensação muito estranha. Eu fiquei um mês... Sabe quando você está andando, mas não sente o seu pé? Não sei o que é isso. Foi uma coisa... Um estado que mudou para mim. Um estado mesmo. Um estado. A gente fala estado mental que mexe com o seu corpo. E eu não sentia que estava pisando no chão. Eu estava flutuando. Talvez, fosse uma espécie de proteção, eu pensando hoje para mim. Mas, mesmo assim, eu fui lá trabalhar. Dava aula o dia inteiro. O dia inteiro não. Eu tinha lá o meu grupo. Era um grupo

grande de senegaleses. Tinha os percussionistas e os dançarinos. E aí, o que é que acontecia? Primeiro, foi aquela curiosidade deles comigo. [riso] Depois de tanto estranhamento, o que é que eu iria... Estava dando lá umas caminhadas lentas, e coitados... Acho que eles... Eles faziam! Eles entravam na proposta. Mas, também, eles gostavam de fazer o que eles queriam fazer, que era um pouco do trabalho deles ali da dança senegalesa. Mas, eu dava muita aula para eles e dava muitos experimentos criativos, porque eu fui já imaginando o que é que eu poderia trabalhar com eles, e eu fui com a ideia de ir trabalhar a máscara, que já era uma coisa que eu já vinha fazendo, e eu tinha uma... Daí, eu solicitei o espaço, toda a argila. Tinha... Uma vivência que você faz a sua própria cara. Você coloca a argila no rosto. Primeiro, passa – como é que chama? – aquele óleo para não grudar.

H.N. – Não sai daí.

E.S. – É. Aí, quando você coloca aquela argila, dá um desespero dependendo da pessoa. É porque é claustrofóbico. Pá! Na cara. E você tem que ficar um tempo, porque aquilo precisa secar, senão, não adianta nada. Então, tinha tudo isso que eu ia fazer com eles. Depois, o trabalho de confeccionar a máscara. Foi como eu confeccionei as minhas máscaras. Eu tinha um molde do meu rosto e eu já tinha feito isso na época do Takao. Na verdade, eu tinha um molde de bem antes, não com o Takao. Mas, na época do Takao, eu fiz o meu rosto, a minha máscara. Então, eu fui levar isso, ao mesmo tempo estudar um pouco a questão do significado da máscara na cultura Africana. E esse Monsieur, o Gérard Chenet, ele também me contava muitas coisas. Ele era haitiano. Ele é um poeta. Talvez ainda seja vivo. Dramaturgo e tudo. Então, ele me contava um pouco da dança do Senegal, escrevia. Depois eu fui ver, e ao mesmo tempo eu fui encontrando um material tudo em francês. Era incrível! Porque eu entendi francês. Eu falava francês daquele jeito que... Meio errado, mas eu me fazia entender. Eu achava... Eu lia francês. É uma coisa louca. Eu lia livros. Eu entendia tudo. Agora, aqui no Brasil, nem tanto. Eu falei: “Como é que eu...”. Eu estava me comunicando ali. Eu acho que, talvez, a presença, o gesto, tudo. E a Embaixada do Brasil, no Senegal, também eu fui atrás. Me ajudou. Eu fui falar com o embaixador, então, eu tomei várias atitudes ali. Primeiro, foi muito importante ter falado com Embaixada. Primeiro, eles me deram suporte, muito simples, mas, por exemplo, o xerox. Lá também não tira xerox. Então, na

embaixada tinha o xerox. Então, no programa a gente fez um xerox. Eles fizeram para mim. [...] Depois, eu fiz um trabalho no final. Foi um trabalho que foi meio que... Teve essas minhas ideias, as minhas intervenções, mas também muito da dança deles, porque eles ficavam muito felizes quando eles podiam dançar o que... Só que eles criaram também juntos. A gente fez um roteiro. Então, tinha alguns momentos que eu que criei, que eram mais lentos, eram diferentes, não tinha muito a ver com a dança deles, e outros que eram um pouco no ritmo e percussão do senegalês. E eu levei umas músicas que eu usei também, mais contemporâneas. E então, acabei usando isso, e a máscara entrou. Em um dado momento tinha esse trabalho com a máscara. Então, eu também fazia improvisos com máscara. E tinha uma belga que tocava sanfona... Acordeom! Então, a gente misturava tudo isso. Então, dava um clima muito interessante no trabalho. Ele tinha essa sonoridade também que vinha do acordeom, que é bem bonito. E para dizer que foi a minha primeira viagem sozinha. Porque eu já tinha viajado com a companhia, mas é tudo dentro de um sistema de festival, tudo organizado. Você vai lá, você é convidado, você é recebido com tudo. Está tudo preparado. Todo o seu ensaio, você fica na função, na função dos ensaios, da apresentação em alguns momentos de contato com as pessoas, mas é tudo controlado. Nesse não. Estava tudo descontrolado. [risos]

H.N. – Pra começar bem, né? [risos]

E.S. – É. Eu que controlava tudo. E foi assim. E aí, por acaso, foi uma série de viagens que eu iniciei. Depois na sequência... Eu anotei aqui. Então, essa viagem foi em 2003. Depois, em 2003, eu ainda fui para o Japão com a companhia Tamanduá, sem o Takao, para homenageá-lo. A gente conseguiu... O que aconteceu nessa viagem? A gente foi convidado. A Bienal de Kyoto, Bienal Internacional de Artes de Kyoto, convidou a companhia para apresentar o *Quimera* lá. E aí, o que é que aconteceu? A gente tinha uma verba, então surgiu essa ideia de lavar *O Olho do Tamanduá* que juntavam um elenco um pouco maior, e uma a gente teve que fazer todo um roteiro da companhia para ir lá para Hokkaido, onde o Takao nasceu. Então, a gente levou esses dois trabalhos para apresentar. E acabou que na Bienal de Kyoto, também apresentamos *O Olho do Tamanduá* e *Quimera*. Aí, o que é que aconteceu nessa viagem? Foi muito dura para mim porque eu participava dos dois trabalhos, e eram trabalhos muito difíceis. *O Olho do Tamanduá* exigia muito. O

Quimera também. E, teve um dado momento que eu tinha que dançar os dois trabalhos no mesmo dia. Então, foi muito louco porque eu tinha que ficar muito concentrada. Eu não podia me relacionar com o elenco porque eu não queria me dispersar. [...] E era muito engraçado, porque eu sonhava com o Senegal. Eu tinha... Era para mim... Quando eu voltei do Senegal, eu tinha uma... Eu fiquei muito com aquelas coisas do senegalês. Da vida lá. De tudo. Era um estado muito precário da situação onde eu vivia. Eu emagreci muito. Eu voltei bem magra porque eu comia pouco. Porque não tinha fartura nessas coisas. Senegal tem essa condição. Então, para mim, eu ainda não tinha voltado do Senegal. Então, quando eu fui para o Japão, ainda estava sonhando com o Senegal. É louco. E eu me lembro que a gente foi para o estúdio do Kazuo Ohno. A gente, no final, deixou umas coisas lá. O tamanduá a gente deixou porque era um objeto cênico. Ficou lá para o Yoshito. Coitadinho. Jogamos umas coisas que não precisava, porque eram pesos. Mas, o objeto cênico ficou no estúdio do Kazuo Ohno. A gente dormia no estúdio. Acabou que fizemos um workshop do Yoshito. Dormimos no estúdio do Akira Kasai. A gente fez o workshop dele. A gente fez um pequeno roteirinho ali quando a gente pôde ficar mais depois das apresentações. E aí, no estúdio do Kazuo Ohno, eu me lembro que eu estava ali no chão porque a gente dormia no chão de madeira deles. Eu lembro de não saber onde eu estava. Acordava, tinha recém sonhado com o Senegal, mas “Onde é que eu estou?”. Sabe quando dá aquela bagunça? Então, o Japão, para mim, foi meio que misturando. Não tive essa vivência que o elenco teve. Tinha uma assim de... Não é uma coisa gratificante... Uma coisa emocional muito importante. Porque estava na terra do Takao. Era a primeira vez de todo mundo no Japão. Ninguém tinha... Nem eu.

H.N. – Isso que ia te perguntar.

E.S. – [...] E a gente levou o elenco inteiro. Mesmo o Eros que tinha sido substituído pelo Zetta. Acabou... Ah, não. Espera aí. Acho que o Eros não foi. O Zetta substituiu o Eros em um dado momento da história do Tamanduá, mas era um elenco grande. Então, estava todo mundo ali fascinado com o Japão e eu estava no meio. Eu estava meio estranhamente, sem lugar para ficar, e ao mesmo tempo estava concentrada nos espetáculos, porque eu sabia que era duro para mim. Então, eu não estava muito solta, de sentir as coisas. Eu estava meio tensa na verdade. Então, essa foi a viagem em 2003. Duas viagens. E

depois, 2004, eu fui para um festival na Coreia levar o *Tabi*, e foi interessante esse festival... Era para levar Dorothy junto. Não consegui, mas o que foi interessante foi o espaço. Era um espaço a céu aberto de terra. Terra batida. E eu encontrei uma performer chamada Namiko Kawamura. Talvez hoje ela... Ela era mais velha do que eu. De repente acho que tinha 50. Um pouco mais que 50. 55 anos, seria a minha idade hoje. Ela estava lá... Era tipo 10 anos depois ela estava retornando a esse festival a convite, e aí surgiu essa sugestão. Porque, eu falei “Eu vou dançar sozinha... Vou fazer umas adaptações”. Mas, surgiu essa ideia de uma produtora que estava lá, que estava me ajudando, que me levou, “Ah... Porque você não dança com ela?”. E foi muito bonito. Porque a cena que Dorothy faz é um momento de encontro entre dois corpos, e ela tem uma sequência. O momento que é livre, da Dorothy, que é uma caminhada, e essa japonesa fez uma caminhada também muito bonita. E quando a gente se encontrou em cena... Porque eu descrevi para ela, “A gente vai fazer... Tal momento você vai entrar, vai caminhar, a gente vai se encontrar no meio, e eu vou levar um banquinho para você sentar. E, nesse momento, eu vou te apertar muito e você não vai conseguir sair. Mas, você vai sair em algum momento”. Ela fez ao contrário! Ela me apertou! Não me deixava sair. [risos] Daí, foi tão bonito. Porque ela mesmo falou: “Na hora, eu não conseguia. Eu não queria que você fosse embora”. Ela me apertava tanto. E, aquele momento foi, para ela, também muito... Então, criou esse encontro inesperado dessas duas pessoas. Então, nesse sentido, foi bem interessante. Depois, lá eu me machuquei. Na Coreia, eu torci. Como era chão batido, eu tinha uma cena que era com sapato, e o sapato tinha um saltinho, então ele não dava estabilidade. E eu, no dia... Era um dia que tinha muito fotógrafo. Era o dia do *showcase*, que eles chamam, que eles vão fazer a reportagem para divulgar. E eu caí na hora, em cena, dançando. Depois, eu levantei, continuei. Ninguém percebeu, porque o cair estava dentro do meu trabalho. Mas, eu não esperava cair e torcer o meu pé. Eu torci o meu pé e caí. Daí continuei, dancei. Isso, antes de dançar. O pé ficou desse tamanho, inchado. O meu tornozelo ficou pá! Eu acho que foi o tornozelo direito. E aí, eu fiquei na crise. E a produtora, a pessoa que me convidou, ela falou “Você não precisa dançar se você não puder”. E a performer, Namiko Kawamura, ela falou assim “Ah! Você dança! Porque você está com seu corpo. Só está com esse pé machucado. Mas, o que é isso? Você dança isso”. [riso] Daí, eu lembro “Com

esse tal de Kazuo Ohno... O Kazuo Ohno não sei o quê...”. [riso] Algo como, Kazuo Ohno dança com tudo que existe. Se o pé está machucado entra também na dança. Também fazia, né? Não é que o corpo machucado te impeça de dançar. E eu dancei mesmo. Eu lembro que na hora eu esqueci que o meu pé estava inchado. Não aconteceu nada. Só depois, que eu não tratei direito, e ficou um pouquinho torto. Eu tinha que ter posto uma tala. Mas, não tinha quebrado.

H.N. – Pois é! Agora que você falou. Nossa!

E.S. – Deu uma... Um pouquinho... Sabe? Parece que tem que ter a tala para o pé ficar exatamente perpendicular ao chão, porque como os tendões, musculatura foi ferida. Ela tem que voltar no lugar que é correto. E aí, eu não usei. Lembro que não tratei direito porque meu corpo reconstituiu muito rápido. Você não liga para essas coisas. Mas, com o tempo foi desequilibrando. Fica estranho. Fica um pouco torto o seu pé. Você pisa torto. Não pisa exatamente... Enfim, mas eu usava isso. O torto não te impede de dançar. Aliás, isso é o próprio trabalho corporal artístico. Então, aconteceu isso. Daí, em 2004 a 2005, eu fui de novo duas vezes para o Japão. Então, final de 2004, eu recebi aquele convite para participar com Antunes Filho do *Foi Carmen*. Teve todo esse processo de criação. E depois, o Antunes com esse trabalho, era um trabalho... Acontece com o Antunes. Qualquer trabalho que você faça, é muita exposição. Exposição na mídia. Muita, muita, muita. E eu era muito tímida. Eu não gostava de falar. Eu não tinha essa... Porque os atores, eles são treinados para falar, usar em cena, em tudo. E eu, vinha com aquela história do Takao, e o Takao não era uma pessoa que falava muito, então me identificava muito com os silêncios. E silêncios, e processos criativos, estava muito acostumada. Então, com o Antunes foi no posto. Foi, tá! [riso] O oposto. Era obrigatório falar. Não obrigatório. Mas, ele te colocava em roda para falar das coisas que vinham ali, justamente, porque a gente estava criando, e era importante para ele saber, inclusive para conhecer. Para me conhecer, por exemplo. O elenco tinha algumas pessoas, mas uma forma de interação. E o falar foi importante, porque eu sinto que ali, nos primeiros encontros com o Antunes, muita coisa que foi dita foi se tornando material de criação. E também as coisas que a gente mostrava para ele. Ele não deixava a gente improvisar até o fim. Ele cortava direto. E com o Takao era uma coisa que era um tempo de você improvisar. Porque aquilo, o fato de você improvisar bastante e depois conversar... Porque com o Takao também tinha uma reflexão.

Ele dava um feedback. Mas, você ia aprendendo aos poucos a se ver, a ver o que é que ele estava querendo dizer, apontando. E com o Antunes era ao contrário. Ele não deixava a gente completar, e ele começava já a falar um monte de coisa, porque ele tinha... O Antunes era diferente. O trabalho dele é outro. Mas, para mim foi uma coisa... Um choque também. Fora a exposição na mídia que foi muito. Então, era falar mal, falar bem. E eu levei cassetadas também. E eu fiquei assim... Eu não tinha... Depois, naquela Live que eu fiz com a Paulinha.... Eu comentei com a Paulinha... A gente se encontrou antes, e eu falei “Ah... Então, teve algumas coisas assim...”, e ela falou “Você não falou com o Antunes?”, aí eu falei “Não. Eu acho que devia ter falado, né?”. Porque, eu não conseguia chegar no Antunes, assim, de uma forma como um amigo, uma amiga. É difícil. É diferente, né? Você está com um diretor muito importante, então você fica sem falar muitas coisas. Você mais ouve do que fala, no meu caso. Tem atores que são diferentes. Acho que cada um tem um jeito de interagir com o Antunes. E o Antunes me respeitava muito, muito. Ele era muito diferente. Ele me tratava muito bem. Desde o início. Desde o convite que ele fez. Não era a primeira vez que ele me convidava. Quando eu trabalhava com o Takao, ele já tinha me convidado. Depois, em um outro momento, ele me convidou também, e eu sempre falava não. Eu não tinha coragem de ir lá. E aí, teve esse momento... Várias vezes ele me consultava. Daí, eu indicava outra pessoa. Era louco. “Ah! Tal pessoa pode fazer!”. Até que nesse ele me chamou: “Eu fui convidado para ir para o Japão. Eu tenho essa ideia...”. Nem falou “Você está convidada”. Já falou “Já estou junto!”. Não era um convite. Não era “Venha. Você quer?”. Não. Era “Vem fazer!”.

H.N. – É que, talvez, ele mudou a tática. Porque ele sempre convidava e você...

E.S. – Pode ser. [risos]

H.N. – Daí, ele, “Não! Você tem que falar sim!”.

E.S. – E foi ao vivo. Porque ele sempre... Às vezes... Era telefone. Sempre dava um jeito de me encontrar. E aí, depois com o celular, dava para ser mais fácil. Antes era telefone, aí com o celular ficou mais fácil de encontrar a pessoa. E eu sempre fugi do Antunes. Era uma coisa louca. Ele não sabia. Eu sempre dava um jeito. E, dessa vez, não teve jeito, mas foi muito bom ter participado, porque esse trabalho durou muito tempo. Ele teve todas as temporadas, a gente participou de vários festivais. Duas temporadas em São Paulo importantes.

Coisa que com dança a gente não tem. A gente não tem temporada em dança. Uma coisa incrível, né? Principalmente os trabalhos, assim, que a gente faz corpo de baile. Talvez tenha temporada, mas qualquer outra coisa que não seja corpo de baile, não tem nenhuma temporada. É muito raro. Então, até o *Quimera* teve temporada, mas foi uma coisa inédita. Porque o *Quimera*, com o Takao ainda vivo, a gente fez no próprio SESC Consolação – Teatro Anchieta, porque o Antunes estava lá e ele apoiou a gente. Apoiou essa ideia. Então, a gente fez uma temporada importante do *Quimera*, que eu acho que foi, talvez, uma temporada. Aí, então, voltando um pouco no *Foi Carmen*. Temporadas de *Foi Carmen* até... Depois eu vi. A gente terminou em 2011. Foi bastante tempo. 2005 a 2011. Fomos para o Rio, para vários festivais, porque o Antunes era muito prestigiado em muitos lugares e fora os trabalhos em festivais. Ainda assim, o próprio crítico lá que estava com a gente, o Valmir, ele fala que *Carmem* não foi suficientemente mostrado. Foi um dos trabalhos menos vistos do Antunes. Porque o Antunes tem aquelas peças que ficam em cartaz durante muito tempo, e esse ele fazia pontualmente. Porque era um trabalho especial. Para o Antunes era um trabalho especial. E aí, então, foi isso. E depois eu fui para o Koike, Pappa Tarahumara. Nesse período, o Koike veio para o Brasil. Já era, acho que, a segunda vez... A terceira vez... Na segunda vez, ele fez esse workshop de uma seleção, e na terceira vez que ele trouxe o trabalho dele, da companhia. Ele veio falar com as pessoas que ele tinha selecionado, que já era um trâmite para o Japão. E aí, lá também foi bem duro. Eu sofri muito. Eu fiquei muito magrinha. Já era magrinha, mas eu fiquei bem mais ainda. Tipo um palitinho. O que aconteceu? Ali, aquela agenda japonesa que é muito rígido. Então, é tudo cronometrado assim, até o almoço, 20 minutos às vezes. É muito rápido. As pessoas comiam muito rápido. Eu não sei se era a companhia que estava em um momento de produção muito forte, e esse era um projeto que depois o Koike fala. Eu não sabia. Ele falou que o projeto de 10 anos de... Pensando, viabilizando. Um projeto muito grande. E de repente, eu estava ali com eles na montagem. Eles já tinham todo um histórico de coreografias, mais ou menos, prontas. Mas, a outra parte era com o elenco que estava chegando. Então, foi duro no sentido que era uma outra coisa. Não estava... Era coisa de companhia. Eu nunca tinha vivido uma companhia profissional, no sentido de estrutura. Porque, a Companhia Tamanduá não tinha estrutura. A gente se juntava nos

momentos que tinham um projeto, e muitas vezes se doava, porque a gente não recebia para isso. Então, era bastante difícil. Não era... E até hoje é assim, né? Não é... Poucas... E agora menos ainda, porque mesmo as companhias estáveis perderam os seus patrocínios. Mas as companhias que eram estáveis, tinham patrocínio continuado. E no caso do Takao, nunca teve. Eu acho que, também, porque ele não queria. Então, era uma coisa assim: porque ele não acreditava em companhia. Companhia no sentido de repertório e tudo. Era diferente. Era uma companhia diferente. Com outros moldes. A companhia que eu fui lá era companhia, porque eles já tinham muito tempo de currículo, trajetória. E de repente, uma superprodução. Era uma superprodução. Era muita gente. Era uma infinidade de coisas sendo construídas. Tinha figurinos, adereços, objetos de iluminação sendo construída.

H.N. – E desculpa comentar. Te cortar assim. O pouquinho que deu para ver ali [o vídeo do espetáculo], achei engraçado que, sim... Tudo bem que dá para ver que é uma proposta contemporânea. Mas, é coreografada. E como que foi isso?

E.S. – Pra mim foi muito duro, porque eu tinha que aprender tudo. Foi ficando melhor porque eu... O que é que aconteceu? A gente estava em Tóquio. E aí, ele tinha uma parceria com aquela cidade, que agora não me lembro... Yamagata, me parece. Um centro importante de artes e mídia dessa cidadezinha que tem um teatro. Então, ele tinha recebido, talvez, essa parceria de terminar, montar lá e estreiar lá. Então, era uma cidade pequena e a gente acabou morando bem pertinho. Eu morava a cinco minutos. Ia a pé. E aí, para ir para o supermercado ia de bicicleta ou ia a pé. Tudo muito perto. Então, isso facilitou muito para mim, porque o deslocamento, eles não sabem, mas para o estrangeiro é muito difícil. Primeiro, porque não conhece. Não conheço os lugares onde vai comprar comida. Não vai comer em restaurante que é caro. Não conhece restaurante. Quais são os restaurantes? De repete, você entra em um restaurante caríssimo. Então, todas estas referências a gente não tinha. Era uma ou outra coisa. Ali tem uma lojinha de comida, então a gente ia lá, mas não era o melhor. [...]

[...]

E.S. – [...] Porque, o que acontecia? A gente, desde o início que a gente chegou lá – e eu acho que esse foi meu trauma –, aprendia dez minutos de coreografia. Final do dia, fazia um corrido do início até onde parou. Mas, todo dia. Todo dia o corrido do início até onde parou. Porque é uma forma de você treinar o seu corpo. Mas, para mim, era quase que um desespero. Porque “Ah! Tem que fazer de novo! Não acredito!” [riso] Às vezes eu queria morrer. Então, depois foi melhorando. O papel que ele me deu, era uma personagem... Todos os personagens lá iam em uma evolução. Porque o *Cem anos de solidão* no romance, os personagens, os nomes se repetem. Então, parece que se repete com mais alguma coisa. Então, parece que eles vão... Parece uma coisa circular, que eles vão renascendo. A ideia, né? Parecia. Então, nesse trabalho, tinha uma evolução da minha personagem. Eram outras que eu estava fazendo, mas ela ia envelhecendo no decorrer. E o interessante que eu me lembrei, é que o figurino era muito interessante. Porque a iluminação era só um azul lindo que ele colocava, e a roupa você ia sobrepondo. E as cores, aquelas tonalidades iam mudando, até que no final fica branco. Era muito bonito essa evolução das... E o meu trabalho também. Eu ia envelhecendo. Eu tinha uma maquiagem que ia deixando velha. Uma coisa bem louca. E o trabalho coreográfico para mim também foi melhorando, porque foi ficando mais... Tinham coisas que era minhas. Não precisava ser da coreografia dele. Eram coisas que eu... Muito simples. Então, eu fui... Era engraçado porque, no início, toda vez que eu ia estreiar, eu tinha um certo pânico porque era uma coreografia relativamente difícil. Todo início dela. Depois, eu ia relaxando. Isso acontecia também no *Olho do Tamanduá*. *Olho do Tamanduá* era uma atenção, porque no início tinha umas coisas que a gente fazia que dava uma certa insegurança, porque era conjunto, eu e a Patrícia. Parece que não é nada, mas era uma coisa de muita concentração. Então, eu ficava muito tensa no momento inicial. Depois, eu ia melhorando porque o trabalho ia entrando em um outro fluxo. Já o *Quimera*, era totalmente meu. Tudo aquilo que foi construído, construiu a partir do meu corpo. Então, era muito diferente você entrar em cena, porque aquilo saiu do seu corpo. Era algo que dominava. E mesmo o cair em cena. Não tem erro. Não existe erro nesse sentido. Até é algo que te surpreende, e quase que te alimenta. Na criação, vai te dando outros... Vai em uma evolução do trabalho. Evolução no sentido de detalhes. Vai se criando outros detalhes interessantes. Então, no

Koike tinha esse detalhe que começava com uma dor de barriga e depois ia melhorando. E porque ia envelhecendo, e no final ele falou “Eu te trouxe por conta desse fim”. Ele não falou literalmente assim. Mas, era uma personagem que era uma caminhada muito simples. Para mim era muito simples. Talvez, os japoneses não pudessem fazer. E eu adorava aquilo, porque aquilo era meu. Eu adorava fazer aquilo. Então, eu tinha essa coisa do gostar e ter esse pequeno trauma. Os traumas iniciais. Mas, ao mesmo tempo, gostar daquilo que estava fazendo. Tanto que a gente foi muito elogiado, porque a gente se dedicou demais. Parecia que não, mas a gente estava em uma função, ali, do projeto, porque não tinha um espaço para você... Depois teve. Depois que estreou, a gente fez em Tsukuba. Teve um pequeno intervalo, e nesse pequeno intervalo eu consegui viajar. Eu tinha uma amiga japonesa que... Viajar assim... Eu fiquei na casa dela. Fiquei fora desse sistema da companhia. Então, te dá um respiro. E aí, nesse tempo, também fui visitar... A gente conseguiu ir lá para o estúdio do Kazuo Ohno. Eu fui com essa minha amiga nesse pequeno intervalo que teve. Fiz lá o trabalho com o Yoshito. Então, tinha esses momentos de respiro. Teve depois. Bom... Para falar dessas viagens que foram realmente viagens que eu acabei aprendendo muito. Aprendi muito. Do Senegal para o Japão é uma coisa bem contrastante.

H.N. – E você ficou quanto tempo com esse trabalho do Hideki no Japão?

E.S. – Do Koike, né?

H.N. – Do Koike. É.

E.S. – Foram, se não me engano, eram dois a três meses também. Mas, era assim, muito... Por isso que o calendário deles era muito justo.

H.N. – Eu pergunto isso porque do jeito que você contou parecia que foi muito tempo.

E.S. – Não. É porque foi assim... Eles trouxeram já para entrar naquilo que já estava funcionando a mil por hora. A gente entrou ali. E aí, as coisas iam se... Ele já tinha, provavelmente, a concepção. Só estava esperando o elenco chegar. O elenco novo. Porque ele já tinha o elenco da companhia deles. E era engraçada porque cantava, dançava. Aí, tinha os bonecos que a gente contracenava. Tinha um boneco da minha cara. Era muito interessante. Você manipulava o seu boneco. E daí, teve isso. Depois, ele fez até um comentário naquela Live sobre a minha história. Porque eu tenho um corpo japonês. Aliás,

eu sou mais... O meu corpo, meu jeito, cabelo liso, sem tingir, é mais antigo do que as japonesas atuais. Porque todas pintam o cabelo. Tem todo um outro jeito. Eu vim meio como uma japonesa mais japonesa. Mas, não era japonesa. Então, tinha isso. E, também, eu acho que é mais engraçado ali porque o *Cem anos de solidão* se passa em um lugar fictício. Mas, é um lugar da... Não sei se é Colômbia ou México. Porque o escritor é colombiano, o Gabriel García Márquez. Então, o lugar seria quente e árido, mais próximo do que é o Brasil, em alguns lugares. E essa coisa dos corpos latinos. Então, talvez, o japonês mesmo, ali no Japão, não entenda muito o que é isso. Esse corpo do calor intenso, daquela coisa suada de ser latino, nascido na América Latina. A gente tem aqui uma convivência muito diversa culturalmente. Então, o japonês, talvez, não entenda. Agora, o mais engraçado é que ele leu essa peça e no final nevava na peça. Caía flocos de neve. Então, era o frio. Uma coisa diferente que foi a leitura dele. Eu comecei falando do *Tabi* que tem a ver com essa coisa mais... Parte das experiências e da minha vivência. E depois, continua a experiência. A experiência no Senegal virou meu espetáculo chamado *Totem*. Eu fiz mesmo inspirado nessa vivência. Não literalmente. Mas, a partir dessa vivência eu criei o *Totem*. E depois, encontrei a Cris, que é a italiana, e a gente criou também um outro trabalho chamado *Intimidade das imagens* que partia de um conto do Guimarães Rosa, *O espelho*, e a gente brincava um pouco com essa questão do espelho, do espelhamento, do nosso corpo, da imagem refletida, só que de uma forma invertida, porque não era um corpo padrão. Não era padronizada, um corpo belo) Era um outro tipo de beleza. Então, para falar que isso, também, a gente partiu da nossa... Foi um encontro de dançarinas. E aí, depois, para dizer que na sequência começa um outro momento de trabalhar com a literatura e a poesia que é *Hagoromo*. Mesmo o... Que mais que veio depois... Depois vem na década seguinte que começa... Mesmo na *Intimidade das imagens*. Mas, a gente não se baseou. O conto foi só como se fosse um estímulo de algum lugar ali do que é que ele estava dizendo. Mas, não representar aquilo, não tinha esse sentido. Agora, em *Hagoromo*, ele segue... Ele segue e não segue. Porque você viu que não tem nada literal ali. Mas, ele parte dessa dramaturgia do Zeami que é essa poesia. É uma poesia, um haicai. É muito curto. Então, começa... E esse momento, foi um momento com Fábio Mazzoni, que fez a direção e tinha no elenco um ator chamado Rodrigo Ramos, e os dois passaram pelo CPT, do

Centro de Pesquisas Teatrais do Antunes Filho. Então, são essas pessoas que fui cruzando também. Porque, depois, eu fui ver aqui na minha vida quem eram as pessoas que fizeram parte da... Mas, o Fábio e o Rodrigo, e o próprio Lee Taylor agora, ele também é do CPT. A gente se encontrou no *Foi Carmen*. Depois, eu falo mais adiante. Não hoje do *Aka*. Mas, eu pulei uma parte. Assim que o Takao faleceu, eu conheci o Joel Pizzini que é um cineasta junto com o Gianni Toyota que é um vídeo artista. Os dois já se conheciam, e a gente começou a alimentar algumas ideias a três. Algo que transitasse entre... Seria mais performance. E a gente fez nosso primeiro experimento que foi ali naquele hospital, no manicômio. É um manicômio lá no sul. Também uma coisa muito difícil ali. Era um manicômio desativado. Era uma Bienal de Artes.

H.N. – Eu ia te perguntar se... Porque parece mesmo um hospital. Uma coisa assim...

E.S. – Era um manicômio enorme com várias salas, e cada sala foi ocupada por um grupo de artistas. E o Joel tinha sido convidado a ocupar uma delas. E a gente escolheu aquela. Era a primeira. Quando abria para o público, era a primeira que entrava. E o público entrava a rodo. Então, eles nem me viam. Era tão engraçado. Poucas pessoas me viram dançando ali. E aquele trabalho era meio em *looping*, porque eu repetia. Para dar 20 minutos ali, eu devia repetir bastante. Devia ter pouco tempo. Quanto tempo teve aquele...? Eu repeti várias vezes. Era uma loucura também.

H.N. – Mas eu vi que você faz um percurso mesmo. Depois chegava no início.

E.S. – Voltava. Tinha uma coisa de circularidade. Mas, para dizer que essas pessoas foram as primeiras pessoas do pós-Takao. O *Cinco Danças*, os cinco dançarinos-artistas. Depois o Joel e o Gianni. E aí, depois veio a Cris. Estava no *cinco danças*. Então, foram essas pessoas que foram fazendo parte. E tanto que eles retomam. O Joel continua, depois a gente vai fazer um trabalho aqui. Depois, eu falo para você sobre o *Lunaris* com ele. Mesmo ele grava o *Aka*. Depois, a Cris, vira e mexe, eu fico em contato com ela. É uma pessoa muito próxima. A gente troca muito sobre o corpo, sobre improviso. Então, tem uma afinidade. Era isso que eu tinha anotado. Outra coisa que eu iria falar para você, que assim... Você pergunta como é cada trabalho e tudo, e eu fiz uma reflexão da seguinte forma. As performances, que eu nomeio como performances, foram convites e oportunidades que nasceram do momento. Então, elas aparecem

como convites, às vezes sem muito tempo de elaboração. Uma coisa meio dinâmica. Então, a forma de criar ali é tudo o que eu tenho. Tudo o que eu fiz até o momento. Eu carrego para ver o tipo de aproximação que eu vou fazer com o espaço que a gente vai ocupar. Qual relação que vou estabelecer com os objetos cênicos, e isso vai desenhando o trabalho. Então, por exemplo, lá no... As criações performáticas são muito intuitivas, porque elas têm que ser... Tem que ser muito... Enfim, não tem esse tempo de uma criação que você pode estar pesquisando muita coisa. Se bem que você pesquisa, mas tem que ser muito ágil. Dinâmico. E ali, no manicômio, então tinha aquele... Eu me relacionava com aqueles materiais cirúrgicos. Imagina! Esses materiais cirúrgicos estavam todos largados no manicômio. Era tipo sucata. A gente fez um tratamento. É verdade! E a ideia daquele espaço era tudo escuro. Estava escuro, e só estava iluminando algumas coisas. Tipo a mão, a máscara, a roupa branca. E aqueles objetos cirúrgicos estavam tratados com uma espécie de coisa fosforescente. Com a luz negra vai se destacando. E aqueles ventiladores antigos, aquela cama... Deitada naquela cama de doente. Então, era muito... E eu carreguei também os meus objetos. Todo figurino era meu. Aquela coisa das máscaras. Aquele objeto luminoso, também era parte de umas outras criações que eu fiz. Então, era um pouco assim essa... E com Joel e o Gianni, a gente também tem um curta. Você viu, né? *Cinema de Sombras*. Depois ele virou... Ele foi elaborado mais ainda e vira um curta. Só que é inédito. Esse eu não te mostrei porque é do Joel. O material dele. Então, acabei não te mostrando. Mas, eles seguem um pouco aquilo do *Cinema de Sombras*. Muitas imagens se repetem ali, e foi uma gravação que a gente fez no Casarão do Chá em Mogi das Cruzes. Estava abandonado. Estava abandonada, assim, fechado e a gente entrou ali [...] Agora eles reformaram. E foi uma sorte a gente ter pego aquele lugar daquele jeito, porque ele quase que conta a história daquele Casarão. Como era. Porque agora ficou tudo maquiado. Mas lá, aquelas imagens, elas são preciosas porque o Casarão do Chá foi feito... Era um Casarão para fazer chá japonês, me parece, ou à moda brasileira. Um chá à moda brasileira por um imigrante. Então, ali era um Casarão do Chá. E agora virou um espaço cultural. E aquela arquitetura foi feita... Ele pegava as árvores na forma que tinha e deixava. Não cortava. Então, ele tem esses desenhos que, arquitetonicamente, é muito interessante porque é uma coisa diferente. Talvez, ele quisesse seguir um pouco aquela marcenaria

japonesa que é muito elaborada das casas que tem o encaixe. Isso. Então, o dele era um encaixe natural. Muito interessante. Que já era a raiz assim. Tinham umas coisas assim. Então, a gente tem um material que virou esse... Nem chega a ser curta metragem porque ele, acho que, deve ter só uns... Não chega a 10 minutos. E aí, ainda queria dançar... A gente queria fazer isso com o *Lunaris*. Sabe a abertura do *Lunaris*? Porque a gente tem, mais ou menos, o mesmo elenco. [risos] Sou eu, né? O mesmo elenco, a direção, e fazer isso... A gente tentou. Não conseguiu. Enfim, são coisas da vida. Então, para falar das performances, que elas têm essa dinâmica de olhar para o espaço, dialogar com o espaço, e eventualmente... [...] Então, aquela música daquele manicômio era muito, muito barulhento. Mas, era a música... A trilha era pra ser impactante. Então, estamos... A quanto tempo estou falando já? Já temos...

H.N. – Já temos 1 hora e 20.

E.S. – Tá. O que é que eu anotei. Era para falar dessa evolução que eu fui percebendo, não foi uma coisa que eu premeditei. Olhando para trás você acaba... Olhando, vendo como é que você se relaciona com as pessoas e as situações. E aí... Ah, tá! Preciso falar do *Hagoromo*. Então, foi o trabalho depois da Cris, veio o *Hagoromo* com o Fabio Mazzoni. E, naquela época, o Fabio estava trabalhando com uma dançarina que era...

Ela tem o sobrenome Gimenes. Jaqueline Gimenes. Ele fez um solo com ela muito lindo, e eu fiquei realmente... Era muito bonito. E realmente aquilo era uma coisa muito preciosa de trabalho que ele tinha realizado. E, ele me convidou para assistir esse trabalho. E aí, eu falei “Vamos trabalhar juntos!” depois que terminou a temporada. Eu falei... Surgiu... Falei “Que tal se a gente fizesse um trabalho?”. Porque como ele já tinha essa experiência com dançarinos, com a Jaqueline. Depois, ele fez algum outro trabalho. Depois, ele fez mais um com ela depois de mim, mas tinha feito também com elenco de, não sei se, dançarinos. Então, ele estava no meio da dança. Estava entrando. E aí, falei para ele, e surgiu essa ideia de fazer *Hagoromo*, do... O *Hagoromo*, a gente... Ele comprou aquele livro do Haroldo de Campos, *Hagoromo, o Manto de Plumas [Hagoromo de Zeami]*, que é a transcrição do Haroldo de Campos para o *Hagoromo*. E ali, a gente... Ele já tinha algumas ideias, pontos de partida, que o manto seria uma pluma, e eu faria a *Tennin*. O pescador a gente iria fazer um boneco em cena. Só que a gente... Na hora me ocorreu e falei “Eu quero fazer o pescador

também”. [risos] Para mim seria muito interessante se eu pudesse ter o desafio de estar fazendo essas duas personagens que dançam. Personagens dançantes. Não são personagens do jeito como a gente vê no teatro. Mas, porque elas... Aí, eu trabalhei o contraste ao extremo. O trabalho de pesquisa de iluminação do Fábio era também muito interessante, porque ele trouxe aquela ideia de... A gente foi um pouco nessa linha do haikai. De poucos elementos dizer muito. Já estava chegando nisso aí. Nessa simplicidade e concisão. A concisão já era uma coisa que já vinha trabalhando com o Takao nos improvisos que a gente fazia, que tinha aquela coisa de você ter em pouco tempo saber dizer o que vai... Dar o seu recado em pouco tempo. Um tempo de, sei lá, 5 minutos você improvisa, mas fala a que veio. Isso era uma coisa que a gente fazia muito como uma espécie de treino-prática de improviso. E isso, então, já estava vindo no meu corpo, já tinha muita experiência com isso. E no *Hagoromo*, a gente... Então, teve essa conjunção do trabalho... Porque o trabalho de iluminação era performático. Não sei se posso dizer assim. Não era performático. Era... Você contracenava com a luz. Não era que a luz era posta. Ela estava ali, mas você contracenava com a luz. Ela era também um personagem nesse sentido. Era parte tão importante quanto os personagens que dali existiam. E, como eu iria fazer as duas personagens, a gente teve que ter uma terceira pessoa. Uma segunda pessoa. Um ator que acabou virando esse ator vestido de preto que tem a ver com os teatros japoneses, *kuroko*. Aquele que se veste de preto e que ele é... Seria um contrarregra. Mas, a contrarregragem dele era cênica. Não era uma coisa de contrarregra. Era cênico. Era uma cena também. Só que tudo na penumbra. Então, praticamente você não via a pessoa que estava fazendo aquilo. Então, isso tudo era parte da concepção do *Hagoromo*. E, o trabalho, também, corporal era muito... Como posso dizer... Muito intenso. Porque ele mudava de uma coisa para outra, muito rápido, e seria como uma qualidade muito diferente, que eu acho que levava ao público, sabe? Eu estou falando de público porque eu estou falando um pouco dos feedbacks que eu tive. Eu tinha feedback sim do próprio diretor, mas do público, eventualmente, amigos que comentavam, ou um comentário e outro, no sentido que tinha uma quebra de... Eu não sei dizer. São... Como se... Aquilo que eu estava fazendo atingia muito o público de uma forma muito potente. Em outras palavras, nas palavras que eu não tenho, era assim que acontecia. Claro, tem gente que... Tem públicos

e públicos. Tem público que vai dormir. Público que vai estar totalmente fora. Mas, o público que entra, que viaja junto, ele entra nesse caminho com a intérprete. Então, aqueles que se abriram para ver, tinham essas sensações diferentes. Então, nesse sentido, para falar um pouco da espacialidade do *Hagoromo*. Era tudo escuro. Então, ele não era, necessariamente, feito em um teatro. Poderia ser qualquer lugar, desde que fosse tudo vedado. Não entrasse nenhuma luz. Então, a gente fechava tudo. Tinha, sei lá, umas janelinhas e a gente pegava, colocava fita escura para vedar tudo. Então, isso era muito importante para o trabalho. Depois, a gente foi para alguns lugares que a gente teve que abrir mão disso. Porque tem teatro que não dá, né? Tem teatro que tem aquelas luzinhas de segurança. Então, isso já quebrava um pouco mais. Mas, mesmo assim, era impactante. Ah! Também tem o papel da figurinista nesse trabalho que foi muito interessante. Ela também, para dar esse contraste, primeiro usou os figurinos... Eu ia com umas coisas no ensaio que ela acaba aproveitando, "Ah! Isso está muito bom!". Aquele figurino do pescador era uma roupa de frentista, sabe? Mas, a gente fez uma parecida, uma calça que era meio japonesa, um calção, sabe assim? Calçolão que eu usava para ensaiar, acabou entrando. E aquele figurino muito leve para trazer o anjo. Porque eu estava nua praticamente. Só tinha aquela coisa assim. [risos] Um figurino de seda que quase não estava cobrindo nada. Então, tinha essas características. Aí, só voltando um pouco para falar do *Totem*, que teve... Ah! O *Tabi* também. *Tabi* e *Totem* teve a participação do Hideki. O *Tabi*, o espaço que a gente criou ali, seguia um pouco, um pouco... Não... Não seguia. Mas, era algumas ideias que vinham de Takao. Então, essa ideia de um plano onírico. Então, a gente conseguiu fazer de forma simples atrás de um pano preto que conforme a iluminação, é escuro. Mas, conforme a iluminação se vê um outro plano atrás. E esse plano era o plano da memória, da ancestralidade, da Dorothy que estava ali representando. Então, ela passava ali por trás. Não sei se deu para ver isso vídeo. Mas, ela passava lá atrás, então, a gente criou de uma forma simples e aquele... E o fato de não vestir o kimono foi também interessante. Eu não visto...

[FALHA NA CONEXÃO DA INTERNET]

H.N. – Não, não. É que deu uma travada uma hora quando você... Você estava falando do kimono. Daí travou.

E.S. – Tá, mas do que eu estava falando? Do kimono?

H.N. – Que o kimono você não vestia.

E.S. – Isso. É. Ele está ali por trás. Ou melhor, estou atrás do kimono. Mas, aí, na segunda versão a gente decide pôr o kimono. Eu cortei aquela primeira parte. Depois eu estava vendo no Instagram que... Tem um cara que faz o Instagram pra mim. Ele publicou praticamente inteiro aquilo lá. Depois eu dei uma olhadinha, “Nossa! Como que era intenso aquilo!”. Era uma loucura.

H.N. – Começava bem...

E.S. – É. Eu falei, “Nossa! Como eu era louca!”. Louca, assim, nesse sentido. Era muito forte. Uma pessoa muito forte, intensa. Depois, na segunda versão, já veio o kimono de novo. Ficou mais... Enfim. Foi uma intervenção que a gente achou que poderia melhorar. E no *Totem*, aquela caixa. Aquela caixa com três portas pivotantes é ideia do Hideki. E também, o espaço é totalmente aberto. Não tem coxias. Isso também é bem bonito, porque tudo acontece ali dentro. A gente fica se espremendo ali, que é a nossa coxia, ao mesmo tempo, é uma área cênica que acontece as coisas, e é super bonito. Tem o momento do nascer e pôr do sol, tem a sombra, o trabalho de sombra, e depois o momento da dança, brincadeira com as portas. Isso foi uma ideia do Hideki de trazer para cena. E aí, eu trago a bacia de alumínio. Era... Para mim tinha significados duplos. Uma da minha infância, que a gente tomava banho de bacia mesmo, na bacia. E outra, no Senegal, as bacias eram as mesmas, onde se lava roupa, onde se comia. Só que a bacia para comer era um pouco menor, assim, mas de alumínio, e todo mundo se juntava e comia junto uma parte ali. Isso seria a forma tradicional do senegalês de comer. Então, a bacia tinha esse significado que eu trouxe em cena para o *Totem*. Depois... Acho que eu acabei, né? Ah, bom. Só para falar dessas performances. Daí, teve a performance da *Leveza da Flor* que você ainda vai ver. E aí, como te falei, eu trago tudo que eu tenho para criar. E aquela performance surgiu de um convite do Yutaka Toyota, que é um artista plástico que faz trabalhos em aço, esculturas em aço. E ele tem um conceito de... Chama *Ying Yang*, só que japonês é... Tem um outro jeito de falar, *Yo In?* Você sabe?

H.N. – Eu vi em um livro, mas eu não sei te falar agora.

E.S. – Mas é como se fosse, né? *Ying Yang*, só que na... Então, ali, foi esse convite para uma comemoração. Era uma comemoração de uma exposição dele e a gente fez isso no MuBE, e depois a gente pôde... Eu fui convidada para ir para o Japão com ele. Porque ele, no Japão, também é um artista japonês que veio para o Brasil, e aqui ficou radicado. No Japão, ele estava comemorando, não sei se era 70 anos de... Não. 70 não. 50 anos de trabalho artístico na cidade dele onde nasceu. Tinha um museu que fez um especial para ele. E ali, eu iria fazer o mesmo trabalho para levar no ano seguinte. Levei esse trabalho lá para o Japão para abertura da exposição dele. Então, depois você vai ver. Eu carrego muitas coisas dos trabalhos anteriores para criar aquela performance que tem como pano de fundo as obras projetadas dele, que é bem bonito. E é uma edição do Gianni Toyota, que é o filho dele, que faz a edição ali das imagens. E dentro daquela... A gente bolou um roteiro ali que casasse com a projeção das obras do Toyota. Então, ele faz lá uma edição de imagens. E ali, então, eu entro em cena com todos os... Enfim, alguns objetos meus de cena que eu transporto para esse lugar com uma outra trilha. A trilha foi sugestão do Toyota. É um amigo dele, um maestro compositor que cedeu a trilha. Principalmente, a trilha que é das vozes femininas. Tem umas vozes ali de uma coisa orquestrada. E é dele, desse compositor amigo do Toyota. Então, para fechar, porque eu acho que eu falei tudo. Ah! Teve a história do... Em 2004, convivi com o Waguri, pelo menos... E aí, surgiu aquela performance que eu te mandei. Que interessante a performance. E foi muito engraçado, porque o Waguri tinha vindo para o Brasil, para essa comemoração em homenagem ao Takao, *Os vestígios do butô*. Então, teve a representação do *Olho do Tamanduá* e do *Quimera*, e vários outros trabalhos japoneses que vieram para o Brasil, entre eles o solo do Waguri. A gente não conhecia o Waguri. E o Waguri, depois, a vida dele era... Depois ele faleceu muito cedo. Ele trabalhou com o Hijikata, o Waguri, quando era jovem. Discípulo do Hijikata. E aí, eu acabo conhecendo-o através desse... Da vinda dele, desse contato mesmo. Ele me ajuda a... Porque eu peço para ele dar uma olhada no *Totem*. Eu mostrei o vídeo, “Você pode me ajudar aqui? O que eu faço aqui?”. Ele deu um desfecho interessante para mim. Uma solução. O nosso trabalho, a gente não consegue ver, né? Sempre o outro... É importante ter um parecer de outra pessoa. Claro, ele é uma pessoa experiente. E aí, com ele fiz essa participação que era exatamente uma performance que ele bolou para o

final da exposição de um artista que estava expondo ali na Galeria Deco. E foi muito interessante porque foi mais inusitado ainda, porque... Foi no dia. Eu fui lá, eles... Acho que, sei lá, na hora do almoço, a gente sentou para conversar com o tradutor e ele falou “Vai ter essa cena, essa cena, essa cena. A primeira eu faço, a segunda você faz, a terceira eu faço, a quarta...”, era meio intercalado, e no final a gente se encontra. Não... É. Isso. Em uma cena ele me deixou livre, a que é só cena. A outra, ele marcou. Mas, ele marcou.... Mas, ele marcou assim. “Você vai fazer isso, isso, isso, isso”, eram as notações de butô de... Umas notações de butô do Hijikata, só que à maneira do Waguri, em uma cena. E é uma coisa do Waguri aquela coisa das máscaras balinesas. Bonitas as máscaras.

H.N. – Bonitas.

E.S. – E aí, eu não tinha nem tempo de ensaiar porque ele não me deixava. Só tive um tempo ali na montagem que eu fiquei ensaiando, que eles estavam montando o cenário e tal, preparando o material. E depois ele falou “Agora você me ajuda!”, porque aí ele tinha que ficar com o corpo todo cheio de... Como chama? De argila, né?

H.N. – Ah! Eu iria perguntar. Porque deu um efeito muito legal, assim, dele se despedaçando.

E.S. – Exatamente. A argila tem esse efeito. Ela vai gelando e depois ela craquela, né? E isso também causa um efeito no corpo da pessoa que está ali. E aí, era engraçado, porque acho que ele fez à moda Hijikata, porque daí ele começava a falar, me chamar assim, porque... Engraçado a relação entre japoneses e os seus dançarinos que, às vezes, o diretor fica gritando. Sabe? Me chamando “Ah! Não sei o quê. Precisa de não sei o quê, não sei o quê...”. E era engraçado isso, de uma forma... Parecia meio cômico. Sabe assim? Porque ele tinha um jeito engraçado de ser. Não achava que era sério. A cara dele era uma cara muito amistosa e divertida. Então, a gente fez isso muito na hora. Claro que ele tinha um repertório dele. Só que ele elaborou na hora também, porque ele não conhecia o espaço. Foi conhecendo na hora e foi trazendo essas ideias que ficou bem bacana.

H.N. – Sim, sim. Ficou bem elaborado. Não sabia que tinha sido tão rápido.

E.S. – Foi no dia! [risos]

H.N. – Que louco.

E.S. – Deu pra você ver que a performance pode acontecer na hora. Mas, é que assim. Não é que é um improviso. Você carrega tudo o que você tem. Não é do zero. Não é do nada. Sempre tem tudo ali. E é interessante isso, também, porque acaba tendo as coisas inesperadas que você... Ah! Não sabe como é que vai ser. Se aquela cortina iria sair na hora.

H.N. – Sim! Fiquei pensando, “E se puxar e...”

E.S. – Vai que cai tudo ao mesmo tempo. Eu iria saber só na hora. Então, isso tudo foi combinado previamente. Mas, foi uma passagem bem interessante, porque depois ele veio de novo. Acho que foi até... Essa performance e não sei se foi em 2003, ou no mesmo ano de 2004. Ele veio duas vezes.

H.N. – É. Aqui está escrito 2004.

E.S. – Então foi. Porque em 2004 ele deu, também, umas aulas com o grupo e aí eu participei, e foi bem interessante no sentido de conhecer um pouco essas notações do butô, do Hijikata, da forma Waguri, né? Acho que ele deve ter... Tem a coisa dele, do Waguri provavelmente. E, também eu lembro da gente estar lá no... [...] E depois, eu nem soube que ele veio depois algumas outras vezes. Como eu me distanciei... Porque eu teria que estar próximo da colônia e eu não estava. Eu estava muito na minha, fazendo outras coisas. Então, as vezes que ele veio, a última vez, eu nem estava muito próxima dele. Mas depois, eu soube que ele faleceu. Não sei se ele já estava doente. Ele faleceu, talvez, em 2009. Em 2004, eu o conheci. Deve ter vindo... 2008 ele veio. 2008 teve aquele evento para Kazuo Ohno, uma ocupação ali do SESC Paulista antes de inaugurar. Eles ocupam com performances, e então tinha lá um uma exposição dos objetos do Kazuo Ohno. Kazuo Ohno ainda era vivo. 2008 me parece. E eu acho que o Waguri veio, talvez, um ano depois, viu? Acho que foi o ano que ele faleceu. Talvez, ele já estivesse doentinho. E também, por exemplo, quem recém-veio e depois faleceu foi Ko Murobushi, quando ele... A última vez que ele veio para o Brasil, na viagem de volta, ele faleceu.

H.N. – Nossa!

E.S. – É. Teve, talvez, um ataque, ou alguma coisa assim. E eu lembro de ter cruzado com ele, porque, eu conhecia o Ko Murobushi, ele já tinha vindo ao Brasil em 2005, e na época a gente fez os workshops... Na época que trabalhava com o Takao, a gente fez... Eu fiz, pelo menos, os workshops de butô que estava tendo em um evento, e Ko Murobushi estava ali, e eu fiz esse workshop dele, e

depois a última vez que ele veio... E eu até falei para ele, “Olha eu fiz...”, conversei com ele que eu tinha participado do primeiro workshop dele aqui no Brasil, ele ficou rindo. Claro, ele não lembrava. Mas aí, estranhamente... Estranhamente não. A vida o levou embora. Já era o momento. E a Carlotta Ikeda, por exemplo, era muito amiga do Takao. Veio ao Brasil, acho que, nesse ano de 2005, porque teve esse evento de butô. Eles se encontraram. Ela tinha falecido antes do Ko Murobushi também. Recém falecido. Então, quase que seguidinho, todo mundo vai indo embora. Que nem na pandemia, né? Está tendo muitas mortes. Muitos artistas. Claro, todos com mais idade. Tudo, assim, meio seguido. Acho que são fases. As pessoas vão embora. Eu acho que, de uma certa... Não sei se eu falei... Mas eu falei de uma maneira geral o que você me perguntou, né?

H.N. – Sim, sim.

E.S. – Não sei se... Ah! Ficou faltando coisas pra responder das suas perguntas?

H.N. – Não. Na verdade, eu iria comentar...

E.S. – Engraçado que casou um pouco com as leituras suas, né? Porque você me falou isso hoje e eu falei “Nossa!”. E eu estava observando isso já. Porque quando eu fui visitar, ver as pessoas, “Olha como que fui...”

[...]

E.S. – O *Hagoromo*... Mas o *Hagoromo* também está transpassado por outros olhares, mesmo essa coisa da transcrição do Haroldo de Campos. E toda a concepção, ela não é oriental. Você vê que ela é toda fragmentada no trabalho. Tudo bem que a gente se utiliza daquele *kuroko*, o homem de preto. Mas, ele não tem nada de japonês. Ele é um ator brasileiro com outra formação. Ele não está fazendo à maneira oriental. Ele não tem essa formação ou experiência no corpo. Exceto, talvez, o meu corpo nipo-brasileiro e toda minha história que está no corpo e que foi sendo elaborada, reelaborada.

H.N. – Mas, como esse corpo engana a gente, né? Corpo, digo, esse nipo-brasileiro. Porque fica aquela visão ali...

E.S. – Ficando muito japonês?

H.N. – É. Fica achando que tudo é japonês! Não é.

E.S. – Não, não. Está tudo... Por isso que, me parece, essa... Os nipo-brasileiros, os artistas que existem, cada um vai para um caminho. Não tem uma estética toda japonesa de identificação. De você identificar. O próprio Eduardo, a história do Eduardo Okamoto, né? Interessante.

H.N. – É. Achei bem interessante. Foi bem legal. Eu não o conhecia. Achei bem interessante mesmo.

E.S. – Ele é muito interessante. Uma figura, um artista bem interessante, o Eduardo. E também, porque, ele é ator. É raro ver um ator nipo-brasileiro. É mais dançarino. Não. Até tem, parece que tem um pessoal de novela. É que da novela eu mal conheço esse pessoal.

[...]

APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 5**Data:** 29/10/2021**Tempo de gravação:** 01 horas, 56 minutos e 18 segundos**Local:** Ambiente Virtual / Google Meet**LEGENDA:**

... – pausa ou interrupção.

(palavra) – incerteza da palavra/trecho transcrita(o)/ouvida(o).**[...]** – trecho(s) retirado(s) da transcrição.

[00:00:00]

[...]

Emilie Sugai – Eu acho que é porque a gente tem uma tendência de, quando vai falar, linearizar a história. Deixa-a como se fosse daqui e passa para... Tem uma sequência muito lógica, e na verdade não é exatamente isso. São muitas questões envolvidas. E estava pensando aqui sobre a questão da memória mesmo... Porque se não fossem os cadernos que eu escrevi, não estaria trazendo algumas coisas que eu já tinha me esquecido. E aquilo reavivou, também, outros lugares que eu não estava imaginando. Porque, às vezes, a gente tem uma tendência de olhar só por um foco, por uma perspectiva. E aí, às vezes, os cadernos tem anotações que você não se lembra e que te dá um outro olhar e isso vai enriquecendo as coisas. Porque, na verdade, a gente tem muitas... A vida... Ela tem muitas facetas. Tem muitas perspectivas que às vezes a gente, talvez, por uma proteção, a gente não quer olhar as questões de dores ou olha muito mais do que as coisas que fizeram sucesso. Depende muito da personalidade da pessoa. O que ela reforça na sua mente. E aí, fora essa questão da memória e os cadernos de anotações, do diário artístico, a gente também é muito permeado por todos a nossa volta que fazem parte da nossa vida. Então, os mestres que estão dentro da gente. De alguma forma, o Takao ficou muito presente nas minhas falas, mesmo depois dele falecido, porque, não sei... Ainda vivia muito essa questão. Mesmo com Denilto. Porque acho que

foram mortes muito prematuras e de uma certa forma – a Felícia, né? – muito sofrido. E essas questões das mortes sempre foram uma questão que me tocou muito. Tanto que sempre fui em busca de respostas sobre essas questões da vida e da morte, e acho que não é à toa que eu me senti muito próxima do butô nesse sentido também. E, porque, quando era mais jovem, era muito séria, muito... E quando era criança, era muito velha. Tem uma coisa muito engraçada que... Quando eu fui... À medida que eu estou amadurecendo, eu estou ficando mais leve. Mas, eu tinha na minha infância uma velhice muito forte. Sabe uma pessoa muito certinha? Sei lá. Não sei se é a palavra certinha. Levava muito a sério tudo. E na adolescência, também, era muito radical. Tanto que as questões que as pessoas evitavam de falar sobre morte era uma questão que me interessava. Porque tem gente que evita falar sobre isso. Então, eram questões que eu ia atrás. Talvez, isso seja uma dessas coisas, também, de estar perto do butô nesse sentido. E agora, nesse momento mais atual, com a minha aproximação com o zen budismo, eu também estou enxergando diferente. Não é mais tão grave quanto era. Então, agora traz uma leveza. Eu acho que isso também tem a ver com um aprendizado e essa experiência que o zen budismo traz, que é a prática do *zazen*. Que é sentar em meditação. Uma prática que você faz para você olhar a sua própria mente e fazer essas perguntas relacionadas a vida-morte. Então, com a pandemia, no início da pandemia em 2020, essas práticas da meditação se tornaram muito fortes. Porque como a gente ficou dentro de casa, era... [...] No início, foi muito conflitante, porque eu tinha um projeto em curso que era o *Aka*. Depois, eu vou falar isso na sequência. Isso... Nossa... Me atormentou muito porque não sabia o que eu iria... Como é que eu iria poder concluir uma coisa que era impossível de concluir naquele momento. Não tinha, não conseguia ver saídas. E aí, engraçada que eu estava sozinha, com algumas amigas próximas sempre se falando e a prática da meditação caminhando junto. E aí, eu descobri grupos de WhatsApp grandes de pessoas iguais a mim também... É, porque foi... Como eu sou da Cooperativa Paulista de Teatro, muitos projetos ficaram retidos nesse sentido, sem saber o que fazer. E a própria secretaria que estava administrando os projetos também não tinha respostas. Então, acho que cada um foi encontrado uma resposta e eu acho que a própria Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo foi também entendendo cada especificidade de trabalho, porque eram muitos. E ainda

assim, eu tive esse momento de me dedicar a isso, porque muita gente perdeu seus trabalhos e muita gente perdendo muita coisa, e eu tinha isso como um conflito. Mas, ainda assim, era uma coisa que estava em curso. Era uma coisa criativa que tinha um aporte financeiro importante, envolvia muita gente. Então, de certa forma foi uma coisa que eu foquei nessa pandemia. Mas, pulei para cá porque a gente está falando do *zazen*. Aí, voltando então nessa... Aí, eu fiquei olhando, entre a primeira e segunda década, que não é uma... Não dá para a gente fechar dessa forma. Mas, eu imagino que os primeiros trabalhos da primeira década foram as minhas descobertas e um aprimoramento da minha técnica, da técnica que eu tinha trazido junto com as experiências de Takao Kusuno. E aí, foi se consolidando nas experimentações dos trabalhos que foram vindo nesses primeiros momentos e de muita intensidade, sabe? Trabalhos muito intensos que eu vejo na primeira década. E aí, na segunda década pra essa entrevista, eu vejo que já é um momento que ainda é um pouco tímido. Mas, já é um momento de difusão, de divulgação. Mesmo que timidamente meus projetos foram circulando. Então, assim, eu não tenho muitas criações novas, mas é porque nesses intervalos, eu estava... Tinha circulação dos trabalhos. Todos eles... Inclusive duração. O projeto do Antunes durou bastante tempo e esses meus trabalhos que eu criei foram sendo premiados para divulgar, para circular. Tem uma categoria que é de circulação. E aí, aonde foi, de uma certa forma, divulgado o trabalho que era muito fechado. Muito em um círculo mais das artes cênicas, de quem convive com isso e sabe da minha trajetória, dos meus trabalhos. Mas, ele ficava meio circunscrito. E mesmo os trabalhos de Takao, eles foram também... Todos os trabalhos que ele fez, ele fez pontualmente, escolhido, talvez, a dedo as coisas que ele ia fazendo. Mas, não era um trabalho de grande divulgação. Tanto que muita gente, agora que ele faleceu, não sabe, desconhece essa importância dele, a influência que ele teve em vários artistas, alguns artistas importantes. Mesmo o Ismael Ivo, que agora já faleceu, foi, acho que, esse ano ou ano passado.

Hadiji Nagao – Se não me engano foi ano passado, em 2020.

E.S. – Isso. É. Então, são pessoas que vão... Que poderiam falar mais dele, mas estão indo embora. Pessoas mais velhas, os artistas mais velhos. Então, nessa segunda década, eu acabei também sentindo a necessidade de fazer um núcleo, que eu nomeei *Núcleo Tabi*. Ele é uma pessoa jurídica dentro da Cooperativa

Paulista de Teatro, porque eu tinha que também fazer uma carreira desse núcleo para que eu pudesse consolidar ele. Para que eu pudesse consolidar e utilizar ele nos editais. Mas, acabou que ele ocorreu em um momento... E agora no *Aka* que eu o recuperei de novo. Um pouco antes. Eu acho que foi em 2018. A partir de 2018, eu criei meu site. Eu não tinha um site onde eu pudesse... Onde tudo estivesse junto, todos os trabalhos, mesmo a memória do Takao. Acabei construindo esse site, teve que ter remodelamentos, mas ele está ativo e eu não estava na rede social. Isso também conta muito, porque eu sempre fui muito avessa a questões das mídias, mas eu não sabia lidar com essas coisas, eu sempre fui tímida. Tem gente que se atira, né? Tudo muito cauteloso, assim, sabe? Ah! Vai postar isso. Ah! Tem que ser assim. Tudo muito elaborado, tentando uma elaboração. E na verdade não é. Parece que as mídias, as redes sociais, é tudo... [...] Tanto que nas redes eu só posto as coisas relacionadas à questão artística. [...] Então, isso começou devagarzinho a partir de 2018, e talvez no Instagram... Que eu comecei a entrar para o Instagram, eu acho que foi meio que depois. Um pouco depois, assim, 2019. Então, tudo muito assim recente. E aí, também tem os seus benefícios que acaba divulgando mais o que a gente está fazendo que sempre foi restrito. As divulgações sempre foram restritas aonde eu estava indo. E nessa divulgação acabava me esquecendo de mandar para... É tudo muito... A gente faz... Acabei que eu aprendi fazer produção. Então, eu também sou uma produtora, apesar de eu não... De eu achar que, às vezes, a produtora em mim fala muito mais forte do que o lado artístico. Então, essa coisa na pandemia, eu estou ainda tentando ver... Sei lá. Parceiros para que possam produzir meu trabalho, porque sempre sou eu que vou atrás dos contatos. Ou, eventualmente, alguém que indique. Mas, no final das contas, eu que estou fazendo. Então, o *Núcleo Tabi* existiu por um... Dependendo do trabalho ele existe, porque envolve mais pessoas. Mas, nesse momento o *Núcleo Tabi* sou eu e a pessoa que está fazendo minha rede social. Tem uma pessoa que posta lá no Facebook, mas como *Núcleo Tabi*, não sou eu. [...] Para falar um pouco dessa divisão, mais ou menos, que é desse momento de descoberta. Depois, de divulgação e esse momento que eu falo mais recente que tem a ver mais com o conhecer... Com esse interesse muito forte pelo zen budismo e a minha prática. Porque, até poderia ser uma... Dizer isso, porque já vinha lendo livros a respeito do budismo ou do zen. [...] São leitura

dos trabalhos. Porque o *Hagoromo*, por exemplo, inspirado nessa dramaturgia do Zeami. Mas, ele está permeado pelo zen budismo muito forte. E depois disso, vem uma outra coisa que também ficou muito forte. O *Lunaris*, que já está nesse segundo momento, que veio... uma criação que apareceu, assim, no momento de muita crise existencial. E ele foi criado nesse momento de crise, mas paralelamente eu tinha uma coisa que eu queria investigar, que era os ciclos da vida. Então, da criança, da mulher e da velha. Eu queria trazer isso no trabalho de alguma forma. As transformações. E depois, acabou que incluindo nessa equipe de criadores que fizeram parte do *Lunaris*, entrou o poema do Bashô, que é o poema... Fala o seguinte... Uma tradução literal do poeta Sérgio Medeiros que também foi um colaborador: “Lua de outono / Passei a noite inteira / Ao redor do Lago”. E aí, ele... Essa tradução do poema do Bashô, do haikai. E nessa poesia entra de alguma forma essas transformações na figura de um pescador, depois uma mulher... Como é que é? Um pescador, uma velha, e... Está faltando mais uma coisa aqui. Esqueci totalmente. [risos] Ah... Espera aí. Preciso concentrar as minhas bases.

H.N. – Pode ficar à vontade.

E.S. – [...] É. Então, o *Lunaris* teria colaboração do cineasta Joel Pizzini. O Gianni Toyota fez a assistência. Iluminação do André Boll. Telumi Hellen o figurino. A trilha da Michelle Agnes, Célio Barros e Lívio Tragtenberg. Teve a colaboração de Rodrigo Ramos que é um ator. E, então, se baseava nesse haikai do Bashô... Ah tá. É. No guerreiro, no pescador e na anciã que vaga em torno do lago contemplando a lua. Porque o Sérgio Medeiros havia feito a seguinte proposta. Ao fazer essa tradução literal, a dançarina estaria em êxtase admirando a lua em torno do lago. Era algo assim. E isso, para mim, já disse todo meu trabalho. Já vislumbrei o trabalho inteiro só nessas imagens que ele me passou como sugestão. E depois, a gente foi criando esse roteiro de imagens. Mas, ele também tinha o momento final. Tem esse momento de transição. Uma coisa mais lunar que tem a ver com uma transformação, mais etérea, quem sabe a morte. Para mim tinha uma coisa assim. Então, o *Lunaris* vem com todos os... Aquele meu trabalho de máscara que era muito forte. Nesse trabalho é muito mais... Muito forte. E tem um objeto que é a sobrinha que eu já vinha trabalhando de formas variadas. Ela vem com esse cabo longo, que foi assim uma espécie de um erro da cenógrafa, da Telumi. Ela me mandou assim. Ela fez para mim, o

objeto, e falou “Olha... Vou deixei o cabo longo, aí você vê o tamanho que você quiser”. Aí, quando ela me deixou aquele cabo logo, falei “Nossa! É tudo que eu mais quero é esse cabo longo”. Aí, falei, “Esse cabo longo está perfeito! Vai ficar assim”. E aí, isso também me inspirou em muitas coisas. A minha própria dança. Então, esse foi um elemento surpresa para o trabalho, não estava previsto isso. Assim, no *Aka* também teve um elemento surpresa que também veio da Telumi. Engraçado que a Telumi acha que eu sou muito difícil em termos de figurino. Ela sempre fala “Ah... Você é muito complicada”. É que é difícil explicar algumas coisas. A gente tem uma ideia, uma imagem na cabeça, mas na hora de explicar não sai como a gente... Enfim, às vezes me faltam palavras. Ou eu não sei, exatamente, dizer, então acaba tendo muitos desvios de figurino que eu tenho que refazer tudo. Se falar “Eu não quero assim. Não é isso. Não é isso”, e vai refazendo, e vai tendo um processo longo. E no *Aka*, a gente teve um processo muito longo de figurinos que tivemos que refazer. E ficou aquilo que foi gravado. Ficou como figurino final. Mas, teve um adereço que é aquela faixa enorme. Ela não era para ser enorme, mas ela conversava muito com o trabalho da Tomie, e foi um erro também, porque na hora que a gente comprou o tecido, a costureira fez o tamanho errado, a medida errada. Daí, ela cortou errado e ela não quis dizer para mim porque já tinha comprado. Ela foi lá, comprou outro tecido melhor e fez. E aí, depois, quando eu fui ver, era aquele material que era mil vezes melhor e mais interessante. Isso surgiu, assim, nos últimos momentos, no último mês de ensaio do *Aka*. O *Aka* teve um processo longo de criação, que eu conto naquela carta, na carta *A menina*. Então, tem essas surpresas que vão aparecendo, que são contribuições importantes da equipe de criação. E aí, então, estava falando do *Lunaris*. Mas, antes do *Lunaris*, deixa-me ver se tinha algo antes. Tem algum antes? Qual que era? Ah, não tem!... É. Não tem não. Acho que é o primeiro mesmo.

H.N. – Se não me engano é o primeiro.

E.S. – É. Então. E aí, o *Lunaris* foi muito engraçado... Engraçado assim... A palavra engraçada não é a palavra correta. Foi muito peculiar essa criação, e ela se repete agora no *Aka*. Que é uma equipe muito grande para lidar com uma artista só. Uma equipe muito grande mesmo. Então, eu tenho, às vezes, essa coisa nos trabalhos, onde as equipes são muito grandes. Envolve muita gente e para estar só, eu em cena. E parece, às vezes, desproporcional. Em outros

momentos onde o trabalho é criado muito rapidamente, que eu já te falei, mas ele é muito feliz nesse sentido também. Porque ele usa poucos recursos e sempre a criatividade está muito ativa quando você não tem muito apoio financeiro. Você usa tudo o que pode, e às vezes a criação é muito bem sucedida e em um pouco tempo. Então, por exemplo, no *Foi Carmen* do Antunes, também ele fala isso. Foi criado muito rapidamente. Ele mesmo se espanta com isso. Mas aí, lá na Live do *Foi Carmen*, de alguma forma tem um porquê ali. Tem uma equipe muito boa junto. Muitos artistas envolvidos, todos direcionados para o trabalho e com respostas muito rápidas. No caso de Antunes, porque ele tem, ele tinha esse suporte do SESC e o Centro de Pesquisas Teatrais. E, em alguns trabalhos meus acontece isso. Às vezes, quando eu tenho um projeto premiado, eu acabo envolvendo muita gente. E isso, às vezes, é bom, porque parece que é uma pessoa só, mas é muita gente junto. Muita gente falando, conversando, muito trabalho. Aí que, às vezes, são os detalhes. Então, esses detalhes inesperados que às vezes torna o trabalho... Faz o trabalho crescer muito rapidamente. Então, estava falando dessa crise minha em 2011, que foi aí que apareceu esse *Lunaris* que é autoral, porque a gente acaba... Autoral no sentido que a gente criou esse... Não parte de um roteiro pré-definido, uma literatura, algo assim. A gente, a partir de um poema, um haikai... Diferente do *Hagoromo*. O *Hagoromo* a gente seguiu... Mesmo que você olhe e ele não... Parece que não seguiu nada, né? [risos] Ele tem um roteiro muito claro que foi seguindo todos os passos da conversa entre o pescador e o anjo budista. Mas, no caso do *Lunaris* não. Daquela poesia nasceu muitas coisas. Daquela poesia muitas coisas foram... A iluminação ela é toda azul, lunar. Tem um trabalho belíssimo de iluminação. A sombrinha que é o próprio lago é a própria lua. São várias coisas ao mesmo tempo. Às vezes, é o adereço do guerreiro. Outras vezes da... A própria sombrinha vira... Enfim, são usos múltiplos. São várias... Os objetos e as imagens, elas têm múltiplas leituras. Isso é muito rico nesse trabalho. Super bonito. Só que ele tem esse tom assim mais sóbrio, e às vezes um pouco triste. Eu sei que teve gente que chorou. Mas, eu acho que era inevitável, talvez, passar alguma coisa dessas transformações que ocorrem na vida, que é um pouco das mortes, das nossas mortes que vão acontecendo. E, então, eu tinha muito isso. Mas, era muito bonito. E aquele vestido longo também foi uma sugestão da Telumi. A Telumi, então, produziu, por exemplo... No *Hagoromo* ela foi muito

feliz, naquele figurino da *Tennin*. E nesse figurino que ela falou que sofreu... Que ela fica sofrendo muito comigo. Também se multiplica, ali, a minha dança. Eu converso muito com os objetos. Isso é um trabalho que desenvolvo já lá atrás com o Denilto. Os objetos conversam comigo. É muito... É uma coisa que eu desenvolvi. Uma facilidade, uma habilidade que eu criei com esse diálogo com os objetos. E então, no *Lunaris*, ele volta com essa força. Depois, acabei... No ano de 2013, eu participei de dois projetos importantes que foi o *Sonho da Raposa* e a performance com o Lee Taylor, o *Holoch*. E foi um ano, assim, bastante difícil... Eu sinto que estava entrando em um estado de crise. As crises a gente não sabe quando elas aparecem de fato. Elas vão vindo. E, o que aconteceu no *Sonho da Raposa*? [...] Eu fazia a raposa no trabalho, e ela vem da mitologia japonesa. Foi uma pesquisa da raposa na cultura japonesa a partir daquele livro do Neil Gaiman, que é uma série que ele escreve que é bem famosa, que eu não conhecia. Espera aí... Vamos lá. Que é *Os caçadores de sonhos*. Uma série muito grande do Neil Gaiman que é uma história em quadrinhos. E aí, por intermédio de um ator que faz parte desse meu elenco, ele me apresentou esse livro que chama-se *Os caçadores de sonhos*. E é uma história em quadrinhos que conta essa relação entre um monge e uma raposa que se transforma em mulher e ele se apaixona por ela. Os dois se apaixonam. E aí, eles têm uma história que vai até a morte porque ela acaba entrando do outro lado do espelho onde ela não consegue mais sair, e ele vai... Não! Ele que é amaldiçoado e ela vai salvar ele porque ela é uma raposa com poderes. Então, é uma história que a gente mudou [adaptou] para todas as idades, que era voltada mesmo para criança, crianças poderem assistir. Tanto que a minha trilha sonora é toda de... Foi uma... Foi feita com músicas clássicas. Você viu? Chegou a ver?

H.N. – Sim. Aham. Consegui ver.

E.S. – É... Então. Foi assim. Foi muito... Foi uma experiência muito difícil, porque, primeiro, tinha essa questão de estar em cena e dirigir um grupo. Então, isso é muito sofrido. Você ter que ficar dançando ao mesmo tempo que vai dirigir um grupo. Ou você se dedica ao seu trabalho ou você se dedica a direção. E eu fiquei em conflito muito grande, porque eu fazia as duas coisas ao mesmo tempo. Então, eu não consegui, por exemplo, aprofundar o meu trabalho cênico e, ao mesmo tempo, eu não consegui aprofundar uma direção que fosse melhor. Isso

me deixou um pouco traumatizada porque, no final das contas, eu tinha um prazo. A gente fica preso aos prazos e há todo um cronograma de trabalho. Então, eu acabei desistindo desse projeto que poderia circular. Poderia mandar para circular. Mas, eu fiquei um pouco traumatizada. E quando eu fico traumatizada, eu tenho que dar um tempo. Não posso ficar insistindo. E acabei largando mesmo esse trabalho. Ele acabou ficando ali. Poderia ter tido um desfecho interessante, porque ele envolveu não só a trilha, que era voltada... Ah é... Tinha músicas clássicas, mas tinha um grupo convidado que era uma dupla de rappers. Essa dupla de rappers importante da zona leste que... Agora deixa eu ver aqui o nome deles exato... Espera aí. Foi uma parceria que eu encontrei ali e também uma parceria também ali na zona leste, em São Mateus, com a companhia de teatro CPA, que é Corpo, Postura e Ação. Um grupo de teatro de jovens muito talentosos, e foi uma parceria. Eles nos ajudaram a entrar ali em Sapopemba e conhecer essa dupla de intérpretes rappers que chama FL e Mascote Par Rap. Muito bonitos os dois. E eles compuseram a trilha em cima da história. Então, já era um projeto que ligava essa vontade de difundir meu trabalho, mas de forma mais popular, no sentido de ser mais fora do nosso eixo elite e envolver também criadores diferentes. Então, além dessa minha equipe que fazia parte da minha equipe de atores que estava a Dorothy... Então, começou assim. Eu tinha convidado Dorothy e a Marilda Alface. São as minhas duas amigas atrizes da minha trajetória. Aí, a Marilda acabou que não pôde participar. Ficou só Dorothy, porque as duas iriam ter papéis importantes no meu trabalho. E eu acho que teria sido de uma contribuição muito grande se a Marilda entrasse. Mas, acabou ficando a Dorothy. Ela acabou fazendo esse papel da Maga e a Marilda iria fazer o Senhor do Mal que acabei passando para o Cícero que foi também muito feliz. O Cícero é um ator, um dançarino, que ficou com o Takao nos últimos... No período que a Felícia faleceu. O Cícero veio do lado do Monte Azul, a Comunidade Monte Azul, que, eu acho que, é Zona Sul talvez. Teria que conferir a Zona do Monte Azul. É uma comunidade muito importante. A gente dançou o *Olho do Tamanduá* ali quando Takao era vivo. E ele, então, ele foi... Virou aprendiz do Takao, quando o Takao perdeu a Felícia. Ele cuidava do Takao. Dava uma assessoria ali nos trabalhos. Takao era artista plástico, também pintava quadros. Então, ele estava meio que aprendendo com o Takao ao mesmo tempo sendo incluído em alguns trabalhos. Então, Cícero acabou

fazendo parte de uma performance quando Takao era vivo, e depois que ele faleceu, o Cícero ficou com o Zé Maria, que é um dos integrantes do Olho do Tamanduá como aprendiz. E Zé Maria, também, era um colaborador meu de alguns trabalhos. Ou ele me emprestava o salão dele que era o Espaço Viver, e o Cícero acabou entrando nesse meu projeto. Mas, antes disso, ele já tinha participado em uma substituição do Rodrigo Ramos no *Hagoromo*. Ele tinha feito ali aquele homem de preto, o ator que faz a contrarregragem cênica. E ele é muito talentoso. Então, ele fez esse papel nesse trabalho. Era um trabalho bastante colorido, imagético. Tinha uma história, tinha essa trilha que era meio misturada com rappers, além das músicas clássicas. Uma mistura. Eles também acharam estranho, mas eles toparam. Ficou muito interessante a trilha. E aí, em um dado momento... Uma curiosidade assim... Eles me mandaram a música, eu fui corrigindo a letra, “Ah... Isso aqui está falando errado”. Aí, eles “Não! É para ser assim mesmo! Não é para corrigir”. É muito interessante isso. E aí, então, ficou. Porque eu ia corrigindo as coisas. E aí, eles ajustando nos tempos também que eu pedia. Então, a trilha conta o que a dança não descreve em palavras, mas dança. Escreve em forma de dança. Dança a dança, mas não fala o que a trilha fala. Porque a trilha faz a ligação da história para as pessoas poderem entender. Então, foi um trabalho, agora contando para você, muito rico na verdade. E ele teve uma ajuda muito importante que assina a minha ficha técnica, que é a produtora: a Ameir de Paula Barbosa. Que é uma produtora muito importante já da geração do Takao Kusuno. Eram amigos, parceiros de Takao e Felícia. E depois do falecimento do Takao e Felícia, ela me ajudou muito na parte de produção. Por isso que eu entendo bastante de produção. Na verdade, ela não assinava porque não estava muito presente, estava só orientando. Mas, ela foi muito importante na questão de planilha, com essas coisas de projeto que você precisa ter... Saber fazer planilha de gastos. E aí, isso foi muito importante. Então, ela vem acompanhando meus trabalhos desde a época... Desde o *Tabi*, porque foi ela que me introduz com a Fundação Japão. Porque, como, na verdade, eu tinha recebido a proposta do Centro Cultural Banco do Brasil, um projeto que era meu, eu que apliquei. E depois que foi aprovado, ela me ajudou fazendo essas pontes importantes de ligação que, eu acho que, eu não estaria atenta na época. Então, eu acho que, ela foi bastante importante para me alertar em muitas coisas que para mim parecia natural. Mas,

eu acho que foi uma construção importante. Tanto que, por exemplo, algumas das minhas circulações, ou melhor, todas as circulações, ela que ajudou a escolher os lugares. Então, por exemplo, o *Totem* eu fui lá para Comunidade Yuba de Mirandópolis, comunidade japonesa. Eu já tinha ido lá com o Takao, a gente fez o *Quimera* no ano... Acho que foi o ano que o Takao faleceu, ou no ano anterior. A gente foi lá, e foi a minha primeira vez ali na comunidade. Depois, eu retornei anos depois com esse projeto, o *Totem*, que tinha uma outra característica, já vinha com essa coisa do Senegal, das danças africanas, que era bem interessante. Então, tem esse detalhe importante. Eu fui para Registro, que também é aonde tem uma comunidade forte de japoneses. Então, eu circulei em lugares onde tinham algum ponto de intersecção com os meus trabalhos. Aí, olha. Eu circulei, também, com o *Intimidade das Imagens* com a Cristina Salmistraro. A gente foi para... Um dos lugares que a gente foi para Ilhabela, porque lá também tem uma comunidade Pés no Chão, que chama. Mas, não é japonesa. Mas, eles têm um lugar que eles fazem... Desenvolvem trabalhos com crianças. Tem um trabalho com uma comunidade bastante forte. Então, esse é um lugar importante também que eu circulei. E com o *Lunaris*, eu circulei também. Um lugar importante foi para Sorocaba, onde eu fiz uma homenagem ao Denilto Gomes. Então, eu levei o *Lunaris* e ao mesmo tempo levei a memória do Denilto ali para aquele lugar, que de certa forma estava, mais ou menos, esquecido, mas foi aonde ele... Bom, era a terra dele. Onde ele era muito conhecido e ele foi casado com a – como é que ela chama? – Janice Vieira que foi nossa convidada nesse dia da homenagem ao Denilto. Teve uma conversa entre eles. Eu convidei o Zé Maria, a Dorothy, a Marilda. Então, foi um momento, também, não só de levar meu trabalho, de divulgar o trabalho, meu trabalho. Mas, ao mesmo tempo, falar dessas pessoas que foram importantes na dança. Então, fui também para Mogi das Cruzes que tem uma comunidade japonesa forte. O que mais... Aí, já falei, então, do *Sonho da Raposa*. Ah! Do *Holoch*. Nesse momento, eu conheço... Eu fico mais próxima do Lee Taylor. O Lee Taylor eu conhecia já no Antunes Filho. A gente fez parte do mesmo espetáculo, *Foi Carmen*, na segunda remontagem importante desse espetáculo. O Lee substitui uma das atrizes e ele é uma figura importante para o Antunes. O primeiro ator protagonista de vários trabalhos do Antunes naquele momento. Então, era uma figura muito interessante entrando ali para aquele trabalho do *Foi Carmen* que

dá uma aproximada... Muda um pouco o tom do *Foi Carmen*. Depois, você vai ver na Live que a gente fala rapidamente sobre isso. Muda o tom para uma coisa mais próxima do público, menos hermética, para uma coisa mais próxima, muito nessas substituições do elenco. E também, porque o Antunes deu esse tom para se aproximar mais do público. E daí, falando do... E aí, Lee Taylor sai do Antunes, do CPT, e criou seu próprio núcleo. E nesse primeiro momento, ele me convida ali onde ele está sediado, no antigo Centro Cultural Judaico, atual UNIBES. E a gente... Ele me convida para fazer esse projeto, essa performance, ali em toda área externa desse Centro Cultural, e é muito feliz a montagem que a gente cria. Uma homenagem às vítimas do holocausto, um trabalho que fala de muita dor, nesse lugar de muita dor. E, ao mesmo tempo, ele tem essa beleza, eu acho, nesse sentido ali daquele lugar. Não a beleza... Talvez o horror das coisas, dos crimes da humanidade, mas tem uma... Como é que eu posso te dizer. Tem essa coisa poética que a gente traz nesse trabalho, de alguma forma homenagear essas vítimas. E é um trabalho mesmo de muita dor, porque eu me lembro de muitas coisas que a gente conversava. Cada momento da peça tinha muito medo, muito enclausuramento. Eram imagens que a gente trabalhava, e mesmo a questão do significado de *Holoch* que vem de *Moloch*, que é um deus grego, que é do fogo, o deus da purificação através do fogo. Então, aquela água, na verdade, para mim era o fogo. Então, tinha... Era uma coisa assim bem... Como é que eu posso dizer. Um trabalho bem de... Muito forte de imagem, e, ao mesmo tempo, a gente... Eu sabia que iria ser feito em um período de muito frio e eu sabia que as águas iriam estar muito geladas. E, realmente, nas gravações elas estão muito geladas, que é no período de junho. Agora a gente não tem mais esse frio, mas a gente tinha o frio de junho. [...] Na hora do frio era bem catártico, no sentido físico mesmo. Naquela cachoeira, quando caía, era um frio. E aquilo provocava também uma emoção muito forte no corpo, na emoção mesmo, porque estava vindo desse lugar, nesse trajeto que eu estava fazendo ali, percorrendo toda a parte externa. E depois, quando eu fui ver as imagens, as imagens são belíssimas. Eu vejo aqui e eu fico... E aquela música que a gente escolheu é a sinfonia do lamento. Não sei como pronuncia Górecki. Espera aí. Deixa-me ver se eu tenho marcado aqui. Se eu escrevi o... Quem é o... É uma sinfonia que foi feita mesmo para as vítimas do holocausto. Ela é muito melancólica, é muito densa. Não está aqui. Mas, não sei se eu falei o nome certo.

Depois a gente pesquisa se precisar. Então, toda essa conjunção de coisas acontecendo ali, recém estreando lá. Depois, eu acho que nesse mesmo ano eu participei do Dança em Pauta levando *Lunaris*. Depois, no ano seguinte, eu acho que foi o Vestígios... Não, Vestígios não. Legados do Butô pela Fundação Japão que me convidou, também levei *Lunaris*. Então, teve essas etapas do trabalho. Ou melhor, do *Holoch* só foi lá porque não tinha como fazer em outro lugar. É uma pena que depois a gente não conseguiu refazer, nem vai fazer de novo. Ainda bem que está gravado. Tem pelo menos essa memória. E aí, depois disso, 2013. Ah, bom. Também circulei ali com a Dorothy. Ainda estava fazendo *Tabi*. A gente foi para Tiradentes. Em Tiradentes, com o *Tabi*, também fomos muito bem recebidos. Aí, a gente fez também algumas circulações em Minas Gerais... Não. Pela Universidade Federal de Minas. Participamos de alguns festivais e o Festival de Tiradentes. Se não me engano, não sei se foi o primeiro festival que aconteceu e a gente fez parte desse primeiro festival. E como deu muito certo, depois ele convidou, esse produtor convida a gente no ano seguinte fazer uma parceria que ele iria trazer esse guitarrista que é brasileiro com descendência espanhola, que é o... Deixa eu lembrar o nome dele... E a gente fez... Espera aí. Fizemos esse trabalho... A Dorothy está tentando procurar o DVD. Ela falou que tem inteiro a gravação do *Entrelaços*. Mas, eu só tenho aquele trequinho que eu te mostrei, que é uma pena. Deixa-me ver onde é que está isso. Nossa! Eu não coloquei aqui. Não está no meu site.

H.N. – É... Eu acho que o *Entrelaços*...

E.N. – Não entrou?

H.N. – Eu acho que não se não me engano.

E.N. – Eu vou pôr então. E estou vendo aqui que as chamadas estão com problemas, tem algum erro de programação, acho que preciso dar uma olhadinha. Está aqui: página não encontrada. É... O guitarrista espanhol... Você lembra o nome?

H.N. – Agora assim...

E.N. – Ah, não. Eu estou vendo escrito no currículo. *Entrelaços*, é... Foi no 2º Festival Internacional de Artes e Vertentes de Tiradentes em Minas Gerais, que foi em 2013. Então, em 2012, a gente tinha feito *Tabi*, em 2013 fizemos uma parceria com o músico Pedro Soler, que a gente faz uma criação. Tem eu, a Dorothy, o Pedro Soler em cena tocando, e mais um dançarino flamengo mesmo,

um senhor ali de Tiradentes, que eu não tenho o nome dele. Peppe o nome dele. Aí, foi isso assim. A gente fez só para aquele festival e parou por ali. Talvez, porque, não tenha ficado redondo. Essas coisas sempre precisam... Para mim, eu preciso fazer muitas vezes ou algumas vezes para eu poder ir encontrar as soluções, porque às vezes a gente não enxerga. A gente tem uma ideia, uma concepção, mas na hora que vai criando, vai tendo alguns lapsos. Você não consegue fazer a emenda. E elas vão se encontrando depois naturalmente, e isso eu tenho por experiências dos meus trabalhos. Quando eu tenho oportunidade de ir fazer, refazer, reapresentar, eu acabo encontrando esse... Olhando para esses lapsos que o trabalho vai se arredondam com o tempo. Vai ficando mais aprimorado mesmo. E aí, então, temos isso. Daí, deixe-me ver. *Entrelaços, Lunaris, o Sonho, Holoch...* Ah tá. Daí, eu já estava em... Conheci o Lee, fizemos esse trabalho e já no ano seguinte a gente queria fazer uma coisa nova a meu pedido. Falei “A gente podia trabalhar juntos novamente já que deu tão certo. Deu muito certo. O próximo, certamente, vai ser muito bom”. Porque esse trabalho, essa performance, teve um prêmio. Foi um prêmio da Cooperativa Paulista de Dança, Prêmio Denilto Gomes. Era o primeiro prêmio lançado com o nome do Denilto Gomes. A gente recebeu como melhor performance solo. E o *Hagoromo*, eu não sei se eu já tinha citado, ele recebeu o prêmio APCA de melhor espetáculo de dança do ano de 2008. Foi um espetáculo bem importante. Também teve essa visibilidade que é importante, porque não que o prêmio vá... Às vezes não acontece nada. Você ganha um prêmio e esquece. Você esquece, mas, de uma certa forma, é um incentivo de continuar nesse sentido. Então, o que é que aconteceu. A gente começou... Aí, ele veio com essa proposta... Isso tudo eu falei no Diálogos e Intercâmbio. Eu falei como que... Em algum momento eu já falei isso. Mas, a gente começou em 2014. Ainda a Tomie Ohtake era viva. A família ajudou muito, na figura do Ricardo Ohtake. Ele cedeu todas as entrevistas de Tomie Ohtake feitas na vida dela inteira, material em termos de catálogo das obras dela e as exposições que ainda estavam, de tanto em tanto, em cartaz. Só que, antes disso, eu tinha falado para o Lee que a gente poderia trabalhar juntos e que eu tinha uma coisa na minha cabeça que era uma coisa branca. Eu tinha vontade de trabalhar com branco. Era uma coisa assim. O branco. A questão do vazio que era uma incógnita para mim. O que era esse vazio. E... Não. Eram essas duas coisas. E aí, foi engraçado que, uns dias

depois, eu estava assistindo Metrópolis e via o Ricardo Ohtake falando da nova exposição da Tomie que eram os quadros brancos dela, a série que ela fez. Acho que a última série que eram os quadros em branco. E eu não lembro... Acho que paralelamente, o Lee veio com essa proposta “Vamos fazer algo relacionado a Tomie Ohtake?”. Então, foi assim que nasceu esse projeto. E depois ele falou “Eu tenho contato direto com ele, com o Ricardo. Posso falar com ele”. Assim que a gente conseguiu material e a autorização para, de alguma forma, fazer alguma entrevista com ela. E a gente até fez algumas perguntas, mas nem precisou porque as entrevistas dela contemplavam tudo que a gente poderia perguntar, já estava tudo. Depois ela veio a falecer em 2015 e a gente, ainda assim, continua os nossos encontros. A partir de 2015, o Lee fica muito famoso por conta de ele ir para a TV fazer novela. Ele fez, acho que, três novelas importantes a partir de 2015 nos anos seguintes, e que também toma muito tempo dele. Então, foram os intervalos de tempo que a gente tinha de encontros. Mas, antes, a gente já tinha criado toda a base do que seria a concepção do *Aka*. A gente experimentou muitas coisas e foi sendo criando uma espécie de roteiro. Claro que precisava ser melhorado. E a partir daí que a gente começou a chamar, a integrar quem seriam os nossos artistas colaboradores nas áreas. Então, uma coisa bacana que foi, foi a trilha sonora feita pelo Paulo Beto, que é um cara de cinema, foi indicação do Lee. E aí, continuou o André Boll que é meu iluminador para muitos dos meus trabalhos. A Telumi no figurino. E a cenografia a gente acabou convidando o Serromi. O Serromi por conta de ele já ter trabalhado no *Hagoromo* comigo e com o Fábio Mazzoni. Por ser próximo, nesse sentido, ter toda essa bagagem que ele teve por ser uma pessoa bem importante. Mas, nem tanto por isso, mais pela figura dele. E, então, ele também entrou nessa equipe. Só que, o que aconteceu. A gente foi... Na verdade, eu fui procurar apoios e não conseguia. Bati porta em vários lugares, fiz projetos, mandei para lá, apliquei na Lei Rouanet. Isso tudo eu tinha ajuda dessa minha produtora, amiga. Ela não era a minha produtora, era amiga que ajudava dando orientações e muito na planilha financeira, e talvez uma parceria me ajudando na parte de captação. Mas, isso tudo não foi acontecendo por uma série de questões que também não dependem nem de mim nem dela. Eram circunstanciais, crises do Brasil, várias coisas que foram acontecendo, e as coisas não foram... E também, mesmo a disponibilidade que o Lee foi se

limitando um pouco mais por conta dos projetos que ele... Todo mundo faz muitas coisas para sobreviver. Então, foi se estendendo no tempo. E uma das coisas que me aproximou do zen budismo, foi na verdade – a primeira coisa –, foi o fato da Tomie Ohtake ter tido essa ligação com o zen budismo, talvez em termos de leituras. E, também, porque muitos críticos falavam sobre o zen no caso. Nos trabalhos artísticos, de alguma forma, entrava isso, e eu fiquei com isso na cabeça. Primeiro, estava com essa coisa do vazio. O que seria esse vazio. E aí, depois essa coisa da Tomie da vida dela e eu olhando para isso também. E aí, fui me aproximando do templo da Monja Coen porque o marido da Marilda Alface, que é o Beto, ele é praticante desde 2001. Eu, enfim, sabia que ele era praticante, mas não sabia exatamente a profundidade disso. E aí, pedi para ele me orientar lá no *zazen* para entrar no templo. Tanto que a Monja nem sabia que eu frequentava. De tanto em tanto, eu ia lá. Eu entrei, assim, meio através dele, sabe? Ele me ensinou as reverências que faziam para entrar no templo, para sentar, e aí você medita. Mas, em 2015, eu decidi fazer o curso de zen budismo, introdução ao zen budismo, que é oferecido ali pelo templo. E aí, a partir daí que a Monja me viu de verdade, porque estava indo meio anônima. Meio... Ah! Por que eu iria me apresentar? Não estava assim... Aí, ela me viu. O próprio Beto me apresentou direito. Ele falou “Olha, aqui a Emilie”. Direito, no sentido assim, que já estava fazendo uma coisa com mais frequência. E ela se lembrou daquele fato dela já ter me visto em 2003 no Cine SESC, no lançamento do filme *Dolls* que a Fundação Japão me convidou. E eu fiz a abertura no palco do cinema que foi muito interessante. Porque o *Tabi*, nessa pequena trajetória que eu fiz ali, ele conversava muito com o filme e porque eu tinha um trabalho de caminhada muito forte em cena, e o trabalho *Dolls* é todo feito em caminhadas. E é engraçada que a Michiko Okano falou “Você já tinha visto o filme?”, e eu falei “Não”. Nem sabia, não conhecia. [riso] Foi uma coincidência incrível. A forma como foi feito, eu fiz, acho que, uns sete minutos de abertura ali e, na verdade, era para ter sincronizado o final da minha performance com início do filme. Mas eles ligaram as luzes e perdeu a magia. Sabe assim? Como se estivesse dentro do filme. Mas assim... Nossa... Era demais a coincidência. Mas, isso é só um detalhe para falar dessa relação da Monja que depois ela fala naquela Live da *Carta para Menina*. E então, foi aí que começou a minha relação com o zen. Ao mesmo tempo, eu já estava em crise e o zen veio muito para me

ajudar. E, tanto que, o primeiro... Ela me pede para fazer uma performance baseado nos *10 desenhos de Domar o Touro*. Esses 10 desenhos são muito importantes para todo o praticante do zen budismo. Porque a trajetória... Os passos para a iluminação. E são 10 desenhos feitos por um mestre lá antigo, Kakuan, e tem os comentários que foram introduzidos depois. Que aí, os comentários falam... Comentários em forma de poesia, de cada desenho. O que cada momento significa na trajetória dessa procura, que é um menino, na figura de um menino, que avista um touro. Na verdade, é um monge. Fiquei em dúvida. Acho que é um monge que está em busca. E tem toda a trajetória de transformação nesse percurso, que é uma caminhada. E essas caminhadas todas, mesma caminhada do meu treino, ele é um percurso também de transformação. Às vezes, a gente fala de forma metafórica, mas ele também é verdadeiro, e ao mesmo tempo, também, ele acontece. É um acontecimento. É verdadeiro no sentido de ser uma busca. Uma busca que você se propõe a isso. Então, esse *O Monge e o Touro*, foi muito interessante porque ela [Monja Coen] me deu. Em pouco tempo eu criei, porque era para lançar um livro *O monge e o touro*, sobre isso, as histórias, onde ela [Monja Coen] faz os comentários. E então, eu meditava com ele, porque ele é um *Koan*. Ele também pode ser *Koan*, que são as perguntas que você faz durante a meditação, que é uma forma de você ir se aprofundando nessas questões da vida/morte, de quem sou eu, o que sou eu, o que é a vida, o que é viver. Tudo isso ele é... São nesses desenhos... Eles expressam tudo isso. Só que no meu entendimento daquela época, eu achava que o touro era o... Porque o touro é um animal. E nessa perspectiva ocidental, ele é um animal indomável que você tem que domar. E o touro nos desenhos, nos 10 desenhos, ele representa o Eu Maior, entendeu? Então, quando você senta no touro, você está integrado com ele até que não existe nem touro nem eu, nem você nem eu. Ele não precisa disso. Isso deixa de ser importante no momento da sua vida, porque ele já está integrado. E aí, nos 10 desenhos do touro, se acrescentou esse momento que... Eram 8 desenhos que terminavam no vazio. Aí está o vazio, né? Que é o círculo perfeito-imperfeito. Perfeito na sua imperfeição. Eles acrescentaram mais dois desenhos, 9 e 10, para dizer sobre o retorno desse homem transformado para sua vida cotidiana, onde ele vem de mãos abertas. Ele entra no mercado de mãos abertas. Eu nunca entendi o que quer dizer ele entrar de mãos abertas no mercado, carregando o

seu barril, que era a sua bebida, “Mas ele está bebendo?”. Então, assim, ele volta de mãos abertas para sua vida, para o mercado, que é onde ele vai se relacionar com as pessoas. E, ao mesmo tempo, quando é preciso, ele tem a mente Buda, ele vai ajudar as pessoas. Então, o propósito do zen budismo é ajudar o número máximo de pessoas que você possa beneficiar. Então, o zen budismo Mahayana, que depois, estudando, tem o Hinayana, Mahayana, que é esse do Grande Veículo que é onde essa escola, Sotoshu, que a Monja Coen faz parte e essa linhagem que faz esse percurso. E a figura do Monge, o mestre Dogen Zenji Sama, que é muito importante. Porque ele é altamente revolucionário. Como Buda foi revolucionário. Assim como Cristo foi revolucionário nas épocas mesmo hoje. Agora, esse Monge, o mestre Dogen, ele que forma a escola que se chama Sotoshu, que é aonde a gente está ligado, que a gente segue todos os ensinamentos dele que tem uma ligação com toda a linhagem que vem ali desde Shakyamuni Buda. Enfim, eu estou entrando nisso... [risos] Foi engraçado que eu fui entrando nisso. Mas, voltando aqui para as minhas... Por que? Para falar do *Monge e o Touro*. E aí, voltando, porque eu já fui para muito longe. Não. Foi muito longe, mas fala um pouco também... Vai voltando. Vai costurando com o *Aka*, e depois a realização do próprio *Aka* na pandemia, durante a pandemia, a prática do *zazen*. Esse momento, também, foi um momento de me descolar dessa produtora com muito carinho. Eu acho que é o momento de... Um momento que eu estou, talvez, aberta a algumas coisas que estão para vir ou não. Coisas abertas, né? No sentido aberto mesmo. Talvez seja um novo momento. E eu acho que, também, por conta da própria pandemia. Todo mundo está fazendo muitas revisões nas suas vidas... Quem pode. Ou existe essa oportunidade que para muitos não é possível. Mas, o que tenho feito, assim, que tenho me mergulhado muito no *sesshins*, que são os retiros de meditação. Tenho feito muitos. Mas, para fazer uma ponte com a dança. Porque o *zazen* é uma prática que... O zen budismo não é filosofia. É uma filosofia aplicada com a prática. Então, sem a prática você não vai entender o que é o zen, o zen budismo. Então, a prática meditativa é muito importante. E para ligar isso ao corpo, que estou tentando fazer essa ponte agora para o corpo, que é onde eu estou encontrando uma nova perspectiva. Primeiro, no sentido que eu nunca... Por exemplo, durante a época do Takao... Do Denilto. Quando o Denilto faleceu, eu deixei de fazer, “Eu não vou fazer aula de dança. Para mim, não me

interessa”. Eu fui entrando para as práticas das artes marciais por uma questão de preparo físico, que na verdade eu tinha um preparo, já que era a própria pesquisa. Era o meu preparo. Mas, à medida que isso foi se... Não foi se consolidando, porque a minha prática estava ligada também ao fazer, ao dançar. E à medida que a dança não foi fluindo, no sentido de eu poder fazer isso com frequência – porque eu danço, assim, esporadicamente –, foi tendo um desequilíbrio muito grande no meu corpo, no sentido de manter uma saúde. Então, de uma certa forma, as artes marciais traziam um pouco esse equilíbrio, mas também, por outro lado, traziam um desequilíbrio muito forte, porque as artes marciais, e principalmente as japonesas, vão para o limite de sua energia. Eu sempre entendi dessa forma e sempre vi como os senseis caminham por esse limite. E eu vendo tudo isso, fazendo, inclusive sentindo no meu corpo, eu percebi que não estava sendo bom de verdade. Em um dado momento, o corpo vai pedir outra coisa, porque ele está envelhecendo. Então, eu vi, por exemplo, eu conheci agora durante a pandemia, uma prática chamada, artes marciais, chamada Kinomichi, que é o da circulação da energia que vem muito das artes do aikidô. E é um mestre chamado Noro sensei que já faleceu. Mas, foi através de uma pessoa que pratica. Olhando um pouco a trajetória do Noro sensei, ela disse que, em um dado momento, teve um problema físico grave. Então, ele começou a criar essa prática a partir do aikidô, desse caminho da suavidade, da energia. Porque eu via, pelo menos eu via... Se você ver as demonstrações desses senseis antigos, eles vão muito para esse lado do samurai, que são muito perfeitos, têm uma técnica e agilidade, energia, tudo ali. Mas, no limite. Então, no limite também de se machucar. Então, eu pensei, para mim, depois que eu larguei o karatê... Porque eu estava ficando muito forte, eu até poderia ficar, continuar, mas eu estaria muito forte. Isso para dança, também, estava endurecendo um pouco o corpo. Estaria forte, bem, mas meio endurecido. Nesse sentido, não estava bom. Eu também parei e o corpo foi respondendo, desmontando, digamos. Então, fui tentando encontrar alguma coisa. E agora, durante a pandemia, que eu tive oportunidade de fazer também yoga, várias coisas online, mas eu não segui muito. As coisas que eu agora eu estou optando, o tai chi, que eu te falei... Retomando, porque aqui é presencial e é muito básico. Coisas que eu sei, mas eu estou olhando diferente porque o *zazen* me trouxe uma qualidade muito importante, que eu acho que essa qualidade que não dá

para medir, não dá para... Como é que fala? É uma qualidade que eu preciso. Porque se eu não tenho já a força física, a flor da idade, onde você pode ir no seu limite, nesse limite mais físico. Eu tenho que encontrar um outro caminho. E eu pensei muito nisso sem saber muito bem como. Mas, com o *zazen*, eu tenho olhado melhor e sentido muito mais no meu corpo e encontrando uns caminhos que eu não sei ainda. Não é uma técnica, talvez seja uma descoberta que não é novidade para muitos mestres, mas que eu estou descobrindo. Então, isso é bastante importante. Então, isso tudo está entrando, confluindo nesse momento de transição que a gente vive. Um momento bem grave, que muita gente está muito mal. Eu vejo muita gente em crise, e talvez esse olhar zen para as coisas pequenas, para as coisas simples, talvez seja um alento no mundo que a gente está vivendo de muita dificuldade e perspectivas não muito boas. Então, nesse sentido, está sendo bastante importante. Deixe-me ver para terminar, porque ainda falta... Ah... São performances curtas. Então, o *Sol e Aço* veio a convite da Fundação do Japão em um projeto chamado Redescobrimo Yukio Mishima. A Cecília veio falar comigo. Ela já tinha uma parceria com a Cinemateca Brasileira aqui de São Paulo com essa proposta de eu ocupar ali, porque iriam ser projetados os vídeos do Mishima como cineasta lá nas salas, e no salão teria a minha performance para integrar esse projeto. E, por acaso, eu já tinha lido o Mishima. Era um dos projetos que tinha guardado, "Poderia fazer-la". Mas, eu falei "Não. É muito difícil fazer Mishima". Mas eu conhecia a tetralogia. *O mar da Fertilidade*, são os quatro livros que o Mishima escreveu. Acho que, talvez, sejam as últimas dele. E aquele *Sol e Aço* que é o testemunho dele escrito em forma de poesia e prosa. Eu tentei fazer. Eu falei "Olha. Vai ser inspirado...", acho que ninguém viu nenhuma relação [riso], mas eu tinha visto tudo. Eu viajei tanto naquela performance. Porque, assim, para mim tinha muito claro na mente do Mishima que ele vivia aquela coisa... Porque ele descreve que ele... O corpo veio depois, as palavras vieram antes na infância dele. Ele tinha muito forte a relação com as palavras e nem tanto com o corpo, e que ele veio descobrir depois. Tanto que ele foi cultivando o corpo e foi descobrindo também todo esse universo do corpo. E para mim, era muito forte. Não sei aonde que eu peguei essa coisa dele que tinha essa dicotomia como a outra face da mesma moeda. Que ele tinha esse lado muito forte das palavras e por outro lado esse lado etéreo onde as palavras não chegavam. Então, eu acabei dividindo meu trabalho em dois como

se fosse o lado... Em termos de energia. Nem queria falar de gênero, porque sempre todo mundo me pergunta “Depois ela vira mulher? Você queria dizer alguma coisa?”, eu falei “Nem pensei em nada disso de gênero”. Eu pensei em termos de energia mesmo. Essa energia, talvez, mais sutil que eu liguei mais a questão mais feminina e o lado Yang, ao masculino, que seria essa das artes marciais dele. E, então, fiz essa relação. Para mim era muito claro. Depois, eu não sei se quem assistiu ficou com a pulga atrás da orelha, “Por que é que ela está falando de *Sol e Aço* ali?”. Mas, para mim era isso, bastante claro. Então, essa performance também foi muito feliz, porque tinha uma coisa que a Cris Salmistraro... A gente estava em contato, ela estava na Itália, eu no Brasil. Depois, eu fui para Itália um ano antes, e um ano depois ela veio para o Brasil. Quando ela veio para o Brasil, eu estava criando isso. Então, ela também foi um suporte. Ela e a Marilda. Falei “Quero que vocês olhem essa performance para ver o que vocês...”. Então, elas foram acompanhando o processo da concepção. E aí, eu fui descobrindo cada vez que eu ia improvisando, eu ia descobrindo coisas novas ali até o momento do dia da apresentação, que também aconteceram coisas novas naquele momento. E tinha um desafio muito interessante que a Cris tinha falado assim “Você poderia deixar em aberto”. Nada lá estava previsto. Claro que tinha esse roteiro da transformação, mas os movimentos não estavam exatamente coreografados. Fui deixando livre para que... Muito para que, também, os movimentos nascessem ali daquele vazio que seria aquele espaço todo aberto, só de coluna, que também coincidiu do espaço ter colunas de ferro. Conversava com os ferros, o aço do Mishima. E a iluminação que foi muito preciosa feita pelo André Boll. Isso é muito importante dizer porque dá todo um clima. E a trilha, que eu acho que... É uma trilha que eu já conhecia, que eu falei “Nossa... Vou por essa trilha para esse trabalho, porque ele me inspira muito”, me inspira muitos movimentos. Então, fica para quem assistiu na hora. Porque eu acho que ele era bastante impactante ao vivo como muitos trabalhos. Ao vivo são melhores do que esses gravados. Daí, deixe-me ver. Então, teve isso que eu achei muito bacana ter feito. Ah! Teve esse convite de fazer... Não era a primeira vez que esse maestro me convidava, que é o maestro Martinho Lutero. Infelizmente ele faleceu, em 2020, pela covid. Porque dois maestros importantes morreram por conta da covid. Porque acho que lidavam muito de perto com as pessoas. Ele estava na Itália inclusive. Mas antes disso,

eu tinha participado dessa performance na cripta da Catedral da Sé com essa obra importantíssima, que é a obra *Membra Jesu Nostri* do Buxtehude, que foi a convite desse maestro para que o fizesse junto com o coro. E ele decidiu, também, colocar umas projeções ao vivo. Então, de uma certa forma, às vezes eu sou desapercebida. Acho que não queria que eu competisse com os cantantes que eram importantes. Então, de alguma forma, eu também saía um pouco de cena. Eu estava em cena o tempo inteiro, mas não estava em evidência. Mas, no momento final fica mais claro a minha presença, que é o momento que está gravado. Então, teve isso, que ele também já tinha me convidado em outras performances. Uma outra era para homenagear Tomie Ohtake. Também foi bem interessante que eu estava ali fazendo para ela dentro desse projeto dele, ali na... Acho que foi em 2017, talvez no Parque Ibirapuera, no Auditório Ibirapuera, os 100 anos em homenagem a Tomie Ohtake. Ah! Foi em 2013, desculpa. 100 anos em 2013. É, ela completou. E junto com esse grupo nesse coro, o couro Luther King. E aí, depois, isso em 2019, a performance *Leveza da Flor* para o Yutaka Toyota em uma feira das obras dele, na Feira SP–Arte. E aí, finaliza aqui com *Aka*. O *Aka*, então, já contei um pouco como surgiu a ideia. É inspirado não para colocar as obras da Tomie em cena, nem ao vivo, descritivo, mas muito do que as obras dela transmitem ao público, em termos de universo sensorial. Então, isso tudo dançado. É dançado, é falado na iluminação, na música, na dança, no próprio figurino. O figurino é um kimono disfarçado. Por dentro é um kimono, a foi pondo outras camadas. E aquela faixa é um *obi* enorme. Podemos dizer que é um *obi* enorme, gigante, que ele conversa com o vermelho da Tomie e muitos outros... Tá bom... Acho que não vou falar detalhes, porque eu acho que está na minha ficha técnica inclusive. Eu acho que eu descrevo todas as cores, o roteiro, cada cor se refere a uma modalidade da artista e o que nos inspira em cada momento, em cada cor, que fica como cor predominante no trabalho. Não necessariamente a cor está lá, mas ela é predominante em cada momento. E aí, vai se desenrolar esse trabalho que eu ainda pretendo... Gostaria muito de torna-lo presencial e conhecido para um público maior de pessoas. E eu acho que terminou por aqui. [...]

[...]

APÊNDICE H – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA N.º 6

Data: 13/12/2021

Tempo de gravação: 01 horas, 42 minutos e 07 segundos

Local: Ambiente Virtual / Google Meet

LEGENDA:

... – pausa ou interrupção.

(palavra) – incerteza da palavra/trecho transcrita(o)/ouvida(o).

[...] – trecho(s) retirado(s) da transcrição.

[00:00:00]

[...]

Emilie Sugai – É. Bom. Então, eu vou tentar, de alguma forma, recuperar aqui o que eu escrevi, porque acabei escrevendo em cadernos diferentes. Então, isso dá uma certa bagunça para falar. Mas, o que eu pensei nessa conversa é falar sobre o corpo que é exatamente o material de trabalho, que é o próprio corpo, a expressão do corpo. Então, vamos ver aqui se vai dar certo. Só para pontuar. Agente está, praticamente, no segundo ano da pandemia.

Hadiji Nagao – Praticamente. Faltam poucos meses.

E.S. – É. Diversas nuances e crises fortes, mas estamos sobrevivendo. E o que foi mais engraçado foi que nesses dois anos de pandemia, foi o momento que eu mais falei. Como eu não podia dançar, foi quando me solicitaram mais falas. Também tem o resgate da memória da história com o Antunes Filho. Foi importante porque foi só um trabalho. Mas, desse um, eu consegui descobrir muitas coisas. Teve aquele intercâmbio, aquela conversa com o japonês, Koike, que eu não ouvi de novo, mas o material que eu tinha levantado também estava interessante. Não ouvi a conversa depois, mas eu fiquei com uma impressão boa, sabe? Mas, eu não tive vontade de ouvir. Eu não gosto de ouvir de novo. Eu acho que fico meio... É que nem olhar de novo a gravação da sua dança. Fica, assim, com uma certa crítica, e também... Mas, a fala com aquela mediação do... a Live que foi sobre *Foi Carmen*, foi uma Live muito feliz com o Valmir

Santos, que é um crítico de teatro, jornalista. Porque, eu acho que foi, talvez a Live mais fluida de conversa. Mas, também, porque a gente preparou. Preparou a três. Isso é bem importante também para ele conhecer a gente, porque tinha uma ideia muito teórica. as perguntas dele iriam ser muito teóricas. E aí, no final, ele gostou muito de estar ouvindo, e porque ele falou que essa experiência contada do que foi vivido. Isso é muito rico. E aí, a mesma coisa, a fala sobre o corpo, porque são experiências que a gente viveu e de alguma forma é a experiência. A gente pode até teorizar ou da teoria... Mas, se você não tem a experiência, fica muito racional. Não tem vida, me parece. Então, todas as conversas muito teóricas, ficando no campo da teoria, mas as vivências em si elas acabam não existindo muitas vezes. É como no zen. É que isso tem muito a ver com o *zazen*. É porque tem muita coisa escrita sobre mestre Dogen, que é o fundador da nossa ordem. Ele é maravilhoso. Na verdade, não é ele. São outras referências a partir dele que acabaram ficando muito intelectuais demais. Mas, tudo o que ele fala está ligado ao corpo. E é bem impressionante isso. Como essa ligação quando você entende e pratica. Então, você percebe essa ligação mesmo. E assim, também, com a relação ao *butô*, porque muito se fala de *butô*, e acaba virando teoria, e a vivência em si, ou a própria expressão, acaba ficando muito fraca, porque não entra ali no espírito da questão. Mas, às vezes, isso também, falo por mim, por experiência própria. Muitas vezes a gente fica muito mental, não corporal. Não que mente esteja separada do corpo. Mas, a gente fica... Depois a gente vai perceber isso muito no *zazen*. Nessas questões dessa... Parece que é uma teoria, mas está tudo se dizendo de uma prática que é vivenciada, experimentada. Então, quem é de fora, no sentido de que não pratica, acaba virando teoria, porque não sabe como isso se aplica. Não é que se aplica. Como se... É... Não sei se a questão é se aplicar. Mas, como você não fica só nessa coisa mais mental, de elucubrações. Muitas vezes, com o corpo, às vezes, com a própria criação, se a gente não tem uma boa direção ou uma vivência dessa experiência com a criação... Porque eu vejo isso muito na dança. Tem muita coisa que parte de uma teoria e aí acaba que o trabalho em si fica insuficiente. Não tem aquela força do que a pessoa está falando. E muitas vezes, também, traduzir em palavras a força e a própria expressão não atinge em palavras aquilo que é. Também tem isso. E esse sempre foi um conflito meu muito forte de não conseguir dizer aquilo que eu fazia. Talvez, mais nesses dois

anos de pandemia que fiquei olhando mais para os cadernos, meditando de verdade, sentada em *zazen*. Não meditando... A palavra meditação muitas vezes leva àquela coisa de reflexão. Mas, a meditação é outra coisa. O sentar em *zazen* é outra coisa. Não a meditação. A palavra meditar como reflexão. Um pouco diferente. Mas, tudo isso... Então, assim, eu queria tentar, mas não sei se vai ser suficiente. Tanta palavra para falar tudo isso. Só para falar isso. Nessa tentativa. Mas, vamos lá. Então, eu tinha feito várias coisas. Vamos ver se eu consigo. Daí, na última vez, eu tentei compilar. Daí já mandei tudo. E aí, coloquei assim como perguntas: como se dá a criação de meus espetáculos, performances de dança? Como se prepara o corpo para dança? Ou, também, poderíamos perguntar o inverso. Como o corpo se molda a partir da sua dança, a partir dos temas, dos trabalhos que você cria? Porque observo nos meus trabalhos, olhando retrospectivamente desde a época do Denilto Gomes, falando do corpo em si, o meu corpo se transformava muito fisicamente. Só para dar um exemplo, com o Denilto Gomes, eu tinha as pernas muito fortes, bem grossas, porque elas estavam sendo trabalhadas nas criações que exigiam muito esse tipo de corpo. Depois, com o *Olho de Tamanduá* – daí chegou o Takao – também continua muito forte por conta daquela questão do corpo indígena Xavante. Takao trouxe um índio Xavante em cena, ao mesmo tempo, trouxe as danças... O Xavante nos trouxe a dança dele, uma dança ritual que a gente fazia em cena. Então, a gente trabalhava isso. Ao mesmo tempo, esse corpo que o Takao tinha concebido para o *Olho do Tamanduá*, era um corpo que conversava entre butô e o Xavante. E aí, ele observou que existe algo em comum, que era o corpo que estava próximo à terra e essa proximidade com o chão, com a terra, era muito importante nas duas coisas. Então, isso foi trabalhado muito, no meu corpo principalmente. Dentre todos do elenco, eu era a pessoa que, talvez, tivesse mais essa capacidade de trabalhar no limite desse corpo. Estava bem no limite do físico-corpóreo ali da resistência. A dança do Xavante é uma dança de resistência. Então, eu vejo assim. Não sei o que as outras pessoas do elenco vão dizer quando lerem isso. Mas, eu vi aqui... O Takao tinha me dado esse papel, e, ao mesmo tempo, ele apontava para mim uma maneira de trabalhar o meu corpo. Então, isso ficou muito marcado. Foi muito marcante. Com o Denilto de uma forma mais rude, assim. Não sei se... *Sáfara* que é o trabalho dele. A criação se chamava *Sáfara*, que era algo agreste, rude. Era bem isso, assim, o

Denilto. O olhar dele na criação que ele fazia, que era um corpo meio animal, meio da terra. Takao adorava. Por isso que eles eram uma dupla muito forte, ao mesmo tempo, tinha uma delicadeza. Ele transitava entre a delicadeza e aquela força que ele tinha mesmo com corpo dele dançando. Então, ele tinha todo um corpo muito trabalhado, que era um homem muito forte. Tinha uma expressão masculina forte, ao mesmo tempo, ele tinha uma alma feminina também, e isso era muito bem trabalhado. O Takao acho que trabalhou, puxou, muito isso do Denilto, essas nuances. E então, eu vejo que o Denilto tentou trazer isso para gente, em um primeiro momento, e eu com, por exemplo, com o *Pagador de Promessas*, que foi o meu primeiro trabalho com o Takao em 91, e a preparação foi do Denilto, tinha muito trabalho de queda e suspensão. Então, era algo que caía, suspendia, e deixava se transformar e caía. E o Denilto transformou isso em uma linguagem de dança para ele. Ele estava passando isso para mim, a forma como eu poderia construir meu poema com isso. E aí, a figura do *Pagador de Promessas*, que era uma figura muito forte e, paralelamente, com o Takao foi sendo sutilizado, foi sendo lapidado, não mais dessa forma, de outras maneiras, com outros enfoques, outros trabalhos. Mas, isso, esse espírito, ficou muito forte. É um espírito de entrega corporal, entrega físico-corpóreo, digamos assim, em cena que não é uma coisa fácil de se fazer, porque você precisa estar, realmente, entregue, se doando. Essa palavra é muito estranha, mas a gente fala assim porque é uma disposição. É como também no *zazen*. Porque no *zazen*... Engraçado porque eu vejo muitos paralelos, apesar de no *zazen* você estar imóvel. Para você atingir um patamar, digamos assim, você precisa se desfazer de coisas, se entregar. E o espírito dessa dança, também, tinha esse despojamento. Então, isso tudo era muito trabalhado durante os ensaios de criação, porque você ficava improvisando, mostrando a partir de algumas ideias do que se estava trabalhando. Então, ia se improvisando. E aí, através... Acho que eu já falei isso. Como a gente está meio repetindo para falar só do corpo, isso iria se adquirindo aos poucos. Mas, isso porque como o Takao tinha essa visão de trazer para cada dançarino... Cada dançarina pudesse desenvolver sua linguagem, expressão do seu corpo a sua maneira. Então, potencializar aquilo que cada um tinha. Não tornar corpos padronizados, iguais. Mas, o que cada um tinha de melhor. Então, durante esses improvisos ele ia dando toques muito sutis, mas que era muito efetivo, porque à medida que você improvisava, você

ia adquirindo uma sabedoria, por exemplo, de como se você se visse de fora. Então, acaba criando esse olhar intuitivo, porque você não vai se ver de fora. Mas, intuitivamente, você vai perceber aquilo que funciona e o que não funciona. Quando eu tinha a direção, quando a gente tem direção, a gente sabe, porque o próprio diretor vai falar o que é que ele... Para onde se conduzir. Mas, quando eu não tenho diretor, você faz isso – você tem que aprender – intuitivamente aquilo que... Mesmo através dos comentários de pessoas que você confia. Tem comentários que as pessoas fazem e você logo identifica aquilo que está faltando ou aquilo que é realmente legal no trabalho. E aí, o que você pode aprimorar ou aonde você pode... Então, isso tudo é um aprendizado muito interessante para quem dança, ou para o ator também, porque... Ah... Como você vai lapidando artisticamente aquilo que se pode fazer ou não. Enfim, sua... Enfim, o seu desenvolvimento como artista. E então, só para ligar nessa fala relacionada a Denilto e Takao, essa forma como eles trabalhavam. Depois que eles faleceram, eu fiquei, principalmente o *Tabi*... Ele tinha muito essa... Era como uma filosofia que eu criei para mim. Que me despir das coisas era a filosofia dos trabalhos que eu fazia. Então, era como se eu tivesse tirando as camadas do que nós construímos no nosso corpo, na nossa vida, que é fruto de educação, da sociedade. Você vai se desfazendo para tornar um corpo, digamos, mais transparente, porque aquilo que você expressa possa ser comunicado com público e tocado. Então, eu vejo isso que era uma coisa muito forte. Esse pensamento que percorria os trabalhos, que era como se... Porque está nesse espírito da doação, como se você fosse se despedindo, desvestindo, dessas camadas para chegar ao público nessa comunicação e onde você possa tocar o público. Então, também nos trabalhos criativos tinha sempre essa questão. Nunca era uma questão assim “Eu quero fazer isso, isso, isso e ponto”. Sempre tinha assim, como vai chegar no público. Você sempre pensa. Não é um conhecimento objetivo, mas intuitivo. De alguma forma, por exemplo, como se posicionar na cena. Como ocupar o espaço. Isso tudo está relacionado com a figura de uma outra pessoa que está olhando que seria o público, o espectador. Então, tudo isso faz parte desse aprendizado. E então, o corpo, voltando a falar do corpo. O corpo, então, ia sendo moldado conforme o trabalho que estava sendo feito no momento. Eu me lembrei muito do meu corpo fortão, pernas fortes principalmente. Depois, foi modificando muito com o *Quimera*. Já foi ficando

diferente porque o trabalho era muito forte, mas ele pegava também em um sentido... Porque o *Olho do Tamanduá* era algo sensorial, das coisas da sensação. O *Quimera* também trazia essa coisa mais emocional muito forte de sentimento. Trazia essa coisa da vida-morte muito forte. Eu acho que tinha isso como pano de fundo muito forte. Então, falando das pernas fortes. Aí, depois no *Tabi*, principalmente, eram mãos e pés muito expressivos, e era uma escolha minha de trabalho. O *Tabi*, o próprio nome, que é uma jornada, uma viagem, mas também era um percurso e também um percurso de atravessar, de caminhar. Tem vários sentidos. E então, os pés tinham esse significado de nutrir o imaginário, o físico e o imaginário, a partir dos pés. Isso se liga muito com uma ideia, que depois não é ideia, mas era uma ideia antes para mim, dessa energia que nasce da terra e que passa pelos pés. E isso não é apenas uma ideia, porque isso existe. Se for trabalhar energia do corpo, você vai perceber a energia saindo pelos pés e passando pela terra. E, ao mesmo tempo, pode ocorrer, também, esse movimento contrário. E pelas mãos também. Mas no sentido expressivo, eu trabalhei muito os pés e mãos, da forma de pisar, era muito trabalhado. E o movimento, eu fiquei com isso muito tempo, inclusive em *Hagoromo*. O movimento nascia da planta dos pés mesmo. Já não era uma ideia. Era um trabalho mesmo de pesquisa. Só que eu fazia isso de uma forma muito intuitiva, porque como era uma coisa que já estava tão enraizado no corpo, você não pensa nisso. Você faz. É que agora, como o corpo muda, daí você fala “Nossa... Eu não consigo fazer aquilo que eu queria. Que gostaria de fazer. O que aconteceu?”. Então, era isso. Aquilo estava tão entranhado que você não pensa mais sobre. A mesma coisa é o *Ma*. Como o *Ma* é trabalhado e como ele se incorpora nos seus trabalhos e você não pensa mais. Tanto que, mesmo durante os trabalhos com o Takao, não ficava falando *Ma*. Não era uma pesquisa sobre o *Ma*. O *Ma* era um elemento para ser experienciado, ser incorporado nos trabalhos, porque isso era importante, mas não era o foco. Porque tem muita gente que faz trabalho sobre o *Ma*, né? E nesse caso não. Era mesmo... Tanto que mesmo depois, a gente lendo o livro da Michiko, o *Ma* não se define. É um elemento que você tem que experimentar e criar essa sensibilidade. Porque se você definir, você mata o próprio elemento que você está... Então, aí também, já estou misturando tudo. Mas, por que? Estou falando tudo isso junto porque é um conjunto, não é uma coisa separada. E depois eu fui percebendo “Tá, mas eu

poderia falar isso, isso e isso”, mas ele é... Ele está tudo junto assim. Tem várias coisas que se somam no trabalho, nos trabalhos, nesse percurso de pesquisa. Então... Aí, então, parece que eu estou indo através do meu corpo, falando das pernas, depois das mãos e dos pés, e depois vai para o rosto, e o rosto se torna um fator muito importante. Primeiro, vem o trabalho com máscara mesmo. Depois a máscara-rosto. Isso se torna uma máscara. Isso foi realmente trabalhado até ser... Bom. Dependendo do trabalho, no *Hagoromo* ficou muito forte esse trabalho dessa máscara que era o rosto e foi propositado. A gente usou aquilo para, em um dado momento, que era para trazer esse inesperado para o público. Então, parece que o corpo foi se transformando nisso tudo, porque cada hora era uma coisa trabalhada com mais intensidade. E aí, voltando um pouco já a passagem do Takao. Quando ele vai embora e a minha pesquisa pela bolsa Vitae, eu fiquei muito com essa questão da metamorfose. Então, isso também ficou sendo experimentado nos trabalhos, nas minhas criações, como uma forma de tentativas de como é que eu poderia experimentar. O que é que era isso de verdade. Porque fiquei com isso muito tempo. E ao mesmo tempo, eu não sabia dizer. Eu não sabia verbalizar. Mas, um texto que o Takao deixou que foi muito importante, está no meu site, depois você pode consultar, chama-se *O físico-corpóreo em transformação*. E nesse texto, porque foi escrito em conjunto com a Felícia quando ainda era viva. Então, assim que ela morreu, foi publicado. Foi em 97, mais ou menos nesse período. 98 o Takao ainda era vivo. Fala, então, desse corpo que está em metamorfose. E, claro que a metamorfose não é possível, assim como a larva que se transforma em borboleta. Mas, a gente é isso. A gente está se transformando o tempo inteiro na nossa vida de verdade. Agora, no trabalho criativo foi uma pesquisa muito importante, porque eu fiquei com isso... Isso também era uma das coisas que a gente pesquisava nos improvisos com o Takao, essa relação com os animais e insetos. Como isso se dava no corpo, além dessa pesquisa do *Ma*. Era tudo meio misturado. É porque cada hora ia tomando um rumo. Depois, passava para criação. Depois, você esquecia disso. Como eu anotei, e também isso foi muito importante para mim, porque foi como eu fui construindo a minha linguagem expressiva. E é engraçado porque, por exemplo, eu tinha um gato de estimação. Foi o meu único gato, viveu 15 anos comigo, ele morreu em 2001... Ah, não. Desculpa. Em 2001, quando o Takao faleceu, eu ganhei o gato. Aí, ele morreu em 2015. E o gato que

ficou comigo era incrível, porque era quase que uma conversa corporal, eu e ele. A gente tem isso com os animais de estimação, mas de uma certa forma, isso acabava entrando para o trabalho. Por que? Os animais, os insetos, a natureza, tem o *Ma*. Então, o *Ma*... Por isso que... [...] Por isso que o *Ma*, de uma hora para outra, passa para animal. Não se fala em *Ma*, mas para mim estava tudo ligado, porque eu via ali o *Ma*, o próprio *Ma*. A própria criança, bebê, quando ele anda, se você observar o movimento das crianças, do bebê principalmente, a forma como ele anda assim, é muito interessante, porque tem o *Ma*. Você fica olhando. E outra coisa que é interessante, que era uma coisa que me chamava muita atenção, e era uma coisa que eu trabalhava intuitivamente, olhando os gatos. Porque de tudo que você via na paisagem, eram os animais, os bichos, que chamam atenção. Os bebês sim. O olho faz assim ainda. Engraçado. Não sei se isso acontece com todo mundo. Mas, o meu olho fazia assim, ia direto para... Eu olhava sem querer, já estava olhando. E então, já estava a pesquisa intuitiva. Já estava fazendo isso. Isso era trazido para o meu corpo de alguma forma, porque assim... Também outra coisa que foi sendo trazida dos trabalhos do Takao era como você cria o seu poema. Então, são poemas curtos, como um haikai. Já vinha essa questão do haikai. Com poucos elementos, expressar muito. Isso acabou entrando para muitos dos... Como uma filosofia nos meus trabalhos. Isso, também, eu falo da Tomie, mas porque ela falava já. Mas, isso já estava bem antes. Tanto que chegou na Tomie também muitas coincidências com esse olhar, para como ela via as coisas também. As linhas curvas, e também mais as formas circulares que ela fazia, que isso está no zen, que é o *enso*, o círculo perfeito/imperfeito. E então, parece que hoje eu acessei tanta... Quero dizer. Já estava lendo muitas coisas também. Eu nunca falei da minha biografia, porque eu achava que eu não tinha. Mas, quando... Meus interesses em ler eram muito específicos. Eu acabei lendo, por exemplo, aquele livro da Sakae Giroux que fala sobre o Zeami. Eu acho que esqueci o nome do livro. Mas, já na época, um pouco antes do *Hagoromo*, já estava lendo por conta de fazer o *Hagoromo*. Então, as coisas ali... E também, me parece, que esse pensamento percorria, que é um pensamento que está no mestre Dogen, no zen, de alguma forma a filosofia zen budista está permeando tudo isso também. [...] E então, essas coisas me chamam bastante atenção. Outra coisa que eu gosto, gostava, e agora estou voltando a ler, é Peter Brook e Grotowski, que são os diretores

importantes desse período, acho que, da geração do Takao também. Tenho muito interesse nas coisas que eles falam. Também porque está bem ali entre teatro e dança. Então, conversa bastante com... Como eu acabei, também, me conduzindo para... Trabalhei com o Antunes. Eu circulo no meio dos atores. Às vezes, a minha ficha técnica tem ator, ou o diretor é ator. Então, essa linha entre dança e teatro, ela fica sempre... Acho que é um interesse forte que eu tenho. Bom, aí voltando aqui para os meus escritos, que eu dei uma fugida. Então, falei desse corpo que ia se transformando. O trabalho do rosto, depois as personificações de energias femininas/masculinas, animais e insetos, em momentos diferentes nos trabalhos que tem a ver com essa pesquisa. Deixa-me ver aqui. Aí, aqui tem outra pergunta: como nascem os temas para dança ou como o corpo se relaciona com os trabalhos criativos? Então, às vezes é a busca por corpo... Ah! Também tinha essa questão bem importante. A busca por corporificar as imagens criativas que ditavam: como trabalhar esse corpo? Porque assim. Você me pergunta como é que eu preparo o meu corpo. Eu te responderia isso, que é através dessa busca pelo interesse que eu tenho por algumas coisas que eu vou encontrando a forma de trabalhar o corpo. Mas aí, voltando lá atrás, por longos anos, eu mesmo, lá durante os anos com o Takao... Com o Denilto, depois com o Takao, e depois 10 anos após a morte do Takao, eu fiquei trabalhando essa caminhada que a gente chama de... Acabei que eu... Acabei chamando *suriashi*. Não sei se ele falava *suriashi*, o Takao. Não me lembro disso, se ele falava ou se eu acabei pegando o *suriashi*. Porque o *suriashi* é deslizar com os pés, a tradução. E a gente não fazia a forma nô, porque o *suriashi* vem do nô. Porque tem o *suriashi* das artes marciais, deslizar. Diversas formas nas artes marciais. Por exemplo, no kendô, são coisas rápidas. No kendô é muito rápido. No iai é uma coisa, assim, deslizante e corta, corta, corta, que você está cortando o oponente. [risos] No aikidô tem aquele caminhar de joelhos, que também é um deslizar, sabe? Deslizar no tatame ali. Então, essa maneira de caminhar que acabei trazendo ali, eu acho que veio do Denilto antes. Depois, durante a época da criação do *Olho do Tamanduá* a gente ficava muito tempo fazendo isso. Não tinha uma forma definida. A gente ficava muito tempo caminhando. Tinha uma proposta de você levar o seu quadril mais próximo do chão, se possível. Era impossível. E os joelhos teriam que estar dobrados e caminhar dessa forma por muito tempo. Então, assim, 40 minutos é muito tempo,

uma hora. Eu não lembro quanto tempo a gente fazia. Se chegou mais de uma hora, uma hora e meia, que era algo muito cansativo fisicamente. E você, além disso... Depois, o Takao uma vez deu uma entrevista. Ele dizia que – não do *suriashi* – o corpo do butô, do dançarino butô, teria que ser aplicado uma severidade que tem o nome, a tradução é... Como é que era?

H.N. – Era o *shugyo*, né?

E.S. – Isso. *Shugyo*. É. Ainda bem que você sabe. [risos]

H.N. – Eu li bastante.

E.S. – Já estou esquecendo. Mas, retomando. Porque eram coisas que ele falou e que eu acabei marcando isso. Então, marcando nos meus trabalhos. Acabou que quando você marca nos trabalhos, você reforça mais ainda, porque parece que é a única fala dele. São muitas, né? Essa foi uma delas que eu acabei tomando como uma das minhas, porque era como eu trabalhava também, eu me identificava com isso. Não era porque ele falou... Bom, claro que ele falou. Mas, porque ele trabalhava assim com a gente, e era depois como eu consegui assim por muito tempo, que era esse... Então, ele não estava falando dessa caminhada, mas ele estava falando desse... Daí, ele não usou essas palavras, mas é como se você fosse criando esse... Porque no fundo, no fundo, depois você vai para o zen, você vê que é uma forma de cultivo. Mas, no caso da dança, tinha essa questão do limite corporal muito forte, porque há um dado momento que esse limite não existe, vai sendo ultrapassado. Porque, não é que existe um limite. O limite vai sendo... Vai indo, porque, conforme a sua potência, ele vai indo. E aí, eu vejo isso no *zazen*, que é o sentar em meditação. Tem uma coisa da imobilidade muito forte que é esse... Também é um limite, me parece, que você vai atravessando isso. É muito interessante. Então, ligar tudo isso agora com essas experiências que eu tenho hoje com outra coisa. Mas, como atravessa, por exemplo, esse cansaço físico. Mas, por outro lado, você vai ganhando outras coisas, outras qualidades, que é uma... E aí, eu posso falar, porque foi uma coisa que eu fiz muito, que é um domínio corporal muito forte, e também com uma concentração muito forte, que é bem, digamos, uma habilidade que adquiri. E também, essa interligação do corpo inteiro. Porque assim. Às vezes, agora, vai trabalhar e fica pensando “Queria fazer isso”, e meu corpo não corresponde. Sabe uma coisa assim, parece que está dissociado. Horrível. E aí, como é que você constrói esse caminho. Parece que você tem

que encontrar esse caminho novamente à sua maneira, porque o corpo é outro. Você vai ter que fazer um outro caminho talvez. Sua cabeça é outra ou, então, aquele caminho que tinha encontrado, talvez não seja mais válido agora para mim. Ou, sei lá, pode até ser que seja o mesmo, mas me parece, então, que você vai atravessando, vai... E aí, são as dificuldades que vão criando a linguagem do corpo. É justamente essa dificuldade... Então, muitos trabalhos que eu fazia, eu criava as minhas próprias dificuldades. E depois, quando eu remontava, achava difícilíssima. Eu falava “Nossa. Tenho que fazer isso de novo. Como é que vou fazer?”. Mas era interessante porque era como eu tinha que refazer. Vinha diferente. Era a concepção e ele acabava sendo... lá vindo com mais riqueza de detalhes, e assim o trabalho se tornando mais rico. Então, muitas vezes, quando você estreia um espetáculo por conta de tempo de produção, agenda, você faz, mas aí, a partir dali, se você tem a oportunidade de apresentar novamente, você vai melhorando aquilo, vai ficando mais orgânico, vai se enriquecendo. Isso aconteceu com muitos trabalhos meus. E com o Takao, quando a gente teve a oportunidade de rerepresentar as coisas, para mim era muito importante, porque não era uma remontagem de fazer igual, “Ah... Vai ter que ser assim!”. Apesar de que as pessoas, às vezes, não veem a diferença. Claro, fica tudo muito mais orgânico, mas você se apropria também, principalmente, quando se tem uma direção de algumas coisas que você tem que fazer, você se apropria daquilo. Mas, como no trabalho, desde que eu faço com o Takao e o Denilto, não é uma coisa que vem de fora. Tipo um coreógrafo vem, traça o movimento lá e tem que repetir. É outra coisa. Então, por isso que isso é uma coisa que é instigante, porque é a sua potencialidade, como você vai aprimorando e descobrindo coisas novas, se esquecendo e trazendo para o público, também, sutilezas. Se surpreendendo inclusive. Então, estava falando dessa conquista, desse caminhar e, ao mesmo tempo, o que era interessante nisso é que ao mesmo tempo que eu ia fazendo essas caminhadas, como esse *shugyo*, eu ia encontrando uma forma criativa. E dessas também nasceram outras coisas. Parece que dali foi nascendo muitas outras coisas a partir dessa caminhada. E aí, aparece que as pessoas acabam confundindo isso como uma metodologia, e não era. Não é metodologia nem regra. Na verdade, acabou que fui trazendo isso para o trabalho de alguma forma. Aquilo era... Na verdade, talvez, foi como eu fui construindo. Porque como o Takao não tinha essa

metodologia, sei lá, “um, dois, três”, “faz isso, faz assado”, ou “vai por aqui, ou vai para lá”, tive que ir descobrindo. E eu acabei descobrindo através desses workshops que eu fui dando em diversos lugares, ao mesmo tempo, claro, aprendendo outras coisas com... Mesmo porque eu tive contato com o Waguri, com o Ko Murobushi, com aquele Tadashi Endo. Mas, o Ko Murobushi, o Waguri foram importantes. Ah! O próprio Yoshito Ohno, e uma vez com o Kazuo Ohno que ainda tive oportunidade de estar. E os poemas que, parece que nada nada, esse *Treino e(m) poema* do Kazuo Ohno, quando você lê... Não sei se você tem um livro. Mas, você vê o trabalho do corpo ali. Engraçado, né? Para mim, eu vejo. Não a coreografia do Kazuo Ohno. Mas, eu o vejo como eu me inspiro. Parece que são esses poemas que a gente cria, esses haikais dançados. Então, eu acho que, talvez, isso que Kazuo Ohno traz nesse *Treino e(m) poema*, essa proposta, que eu acho que o Takao também tinha isso, à maneira do Takao. Então, se disserem metodologia, poderia se dizer disso aí, por exemplo. Isso é uma coisa que o Takao falava muito que... Não é uma metodologia! É uma indicação. Uma orientação para os seus dançarinos. Então, tinha esse olhar sobre o *Ma* muito importante. Como nos improvisos a gente foi experimentando durante a criação do *Olho de Tamanduá*, não para *Olho de Tamanduá*, mas para o crescimento dos dançarinos. Ele trouxe esse elemento para ser trabalhado criativamente como uma pesquisa, onde a gente improvisava um para outro, para o elenco inteiro, um por um, tendo como algumas... A gente não tinha a vida inteira para improvisar. A gente tinha cinco minutos. Então, você tinha que elaborar muito rápido, traçar uma coisa... Para mim era assim que funcionava. Elaborava, tipo um rascunho mental, “Vai começar assim. Vai acabar assim. Mas não sei como é que vai ser o meio”, ou, então, “Eu tenho meio. Não sei como começa nem termina”, e na hora você faz, e você descobre na hora. Porque o olhar das pessoas te transforma, te faz fazer isso. Porque você não vai ficar lá falando “Ah... Não sei fazer”, sabe assim? Tipo, fica com vergonha. Então, isso é uma coisa que a gente aprendeu a fazer. Acho que muitos trabalhos em grupo. Grupos teatrais dá para fazer isso muito. Mas, fora isso, tinha isso. Mas também... Então, cada um trazia o seu poema, ia pesquisar um animal, escolhia isso, e um elemento cênico que você trazia para contracenar de alguma forma. Então, isso foi sendo um aprendizado muito rico. Tenho muita vontade de retomar, mas sozinha é muito difícil. Sempre tem que ter alguém junto para olhar,

porque isso já te coloca de uma forma diferente. Porque é como se tivesse em casa de pijama. Se não tem ninguém olhando, você fica de pijama. Se vem alguém, aí você “Ah... Vamos por um figurino”, alguma coisa assim, “Deixa escolher uma coisa”. Então, já cria essa dinâmica. Isso é importante, porque você não faz para você. Não é como você improvisar em casa e põe uma música e fica dançando. As pessoas gostam muito de fazer isso. Não é isso. Talvez, isso seja uma catarse. Se pensar “Ah... Tá..”, a pessoa vem, estuda o espaço, aonde vai ser, por onde você pode entrar, por onde você pode sair, onde pode estar em cena, como é que está a luz, os elementos da casa ou do espaço. Tem muitos elementos, as janelas, a luz que entra, isso tudo... Porque vai mudando. Não é fixo. Então, isso tudo vai trazendo para o seu trabalho esse improviso, esse exercício. Tá. E aí, voltando um pouco da questão de ser caminhada. Tem a questão, então, da concentração do domínio corporal, da energia. E aí, como você concentra essa energia e transforma. Isso também é uma coisa que eu fazia muito intuitivamente observando o Denilto. Mas, como eu poderia fazer no meu corpo, porque é... Sei lá. É intuitivo. Ninguém nunca falou isso. Nunca falou “Faz isso”. Eu ficava olhando... De alguma maneira eu queria fazer uma coisa bacana. E aí, então, acabei trabalhando dessa forma. Não sei se era uma coisa que era dita, “Faz isso”. E, como você quebra... Porque essa virada é importante e muitas vezes muito difícil, porque como é que você vai fazer isso? Então, essa é uma pergunta sempre nos improvisos e em uma criação. Porque como você vai dar esse inesperado. Que depois, quando fui fazer a Live do Antunes, ele falava “O imprevisível”. Porque acho que eles estão falando a mesma coisa com palavras diferentes, e, talvez, o Takao com as “não-palavras”, e eu, desse meu jeito de falar, estão tentando achar esse lugar. E aí, só pra dizer que isso tudo foi experimental. Experimentando e tentando, descobrindo. E, muitas vezes, parecia uma impotência, não conseguia. Sabe quando você não consegue? Ao mesmo tempo, quando você está lá naquele... Parece um conflito interno muito forte. Isso já é interessante para quem vê. Então, essas coisas que a gente tem que prestar atenção e é um conhecimento que se vai adquirindo intuitivo. Não dá para falar “É isso!”, porque se eu falar “É isso!” já não é mais. Acaba fixando uma coisa que não é. Então, é uma espécie de vulnerabilidade que é interessante para o trabalho. Então, já falei do físico-corpóreo, que tem ali, que fala assim no texto, que fala desse mecanismo de como você quando observa

um inseto, uma coisa, um animal, como aquilo você traz para o seu corpo, sem querer imitar. Porque não é uma imitação. Mas, como, às vezes, é uma sincronia – encontrei essa palavra que achei que pode ser interessante – em captar essa forma no seu corpo. Então, fica aí uma questão. Aqui tem outro aspecto sobre o *Ma*. Porque eu já falei. O *Ma*... Eu descrevi uma forma como a gente trabalhava nos ensaios, mas o *Ma* em si eu não falei. Porque, como é que eu vou falar? [risos] Mas é muito boa, né? Ah, tá. Mas, uma coisa que eu coloquei, um aspecto importante sobre o *Ma*. Há a presença do *Ma*... Ah, tá. Porque estava falando dessa sincronia com esse outro corpo que pode ser um inseto e é a presença do *Ma*. É aquilo que eu estava falando. Quando você observa esses animais, a gente agora só tem passarinho, gato e cachorro. Eles têm um movimento que é cheio de “*Ma’s*”, *Ma*. E, esses trabalhos... Aí, eu encontrei aqui uma palavra que eu nunca usei. Mas, você sai do “EmSiMesmado” que algo que acontece muitas vezes quando a gente está improvisando. Você fica muito “EmSiMesmado” e quando entra esse elemento você muda, tem uma outra percepção, e talvez você trabalhe de forma mais intuitiva como um exercício criativo, depois que passa a ser orgânico e daí você acaba esquecendo. Esquecer também é bom, porque está incorporado. Aí, depois, você tem que retomar para ter mais consciência, e vai se tornar orgânico e esquece. Parece que você tem que estar sempre se lembrando, e aí quando você se lembra, depois se esquece. Mas, é importante isso. E esse *Ma*, também, pode ser trabalhado espacialmente e com os próprios objetos, adereços, ou objetos cênicos, seus figurinos, a máscara, e você faz um diálogo do *Ma*. E, um outro aspecto dessa caminhada, agora voltando para caminhada, do *suriashi*. Além da concentração, domínio corporal, energia, você alimenta a sua imaginação. É muito forte esses elementos e parece que você vai potencializando um estado que vai se criando ali. E dali que você começa, talvez, a ser surpreendido. Não sei. Eu não tenho uma regra, mas essas coisas surpreendentes são legais também. Então, assim, só um exemplo que eu já falei antes. Mas assim. O *Lunaris* que eu usava aquela sombrinha, de repente, veio aquela sombrinha com cabo longo. Não foi alguma coisa premeditada. Foi uma coisa que a cenógrafa trouxe, a figurinista, Telumi, “Você mede aí o tamanho que você quer”. Me trouxe um cabo enorme. Eu falei “Esse cabo está muito interessante”. Eu pensei comigo “Não vou cortar nada. Vai ficar assim mesmo”. E a dificuldade de trabalhar com esse elemento é a própria

linguagem que você vai criando. Você vai trazendo essas... São limitações que estão a seu favor. Não sei. Falando dessa forma, para mim, é muito palpável. Quando eu falo dessa forma, eu estou falando mesmo de uma experiência de fazer, de criar. Vamos ver o que mais que eu coloquei. “Outras experimentações no corpo, espaço”, “Há, também, uma diferença que se dá...”, Ah! Tá. Aí, tem uma outra questão sobre o *Ma* bem interessante que é “Como você produz, com o seu corpo, o tempo”. Acho que eu já falei para você. E você cria... Você transforma a atmosfera com o seu próprio corpo. Isso o Takao fazia muito. Ele não falava dessa forma e nunca falou. Mas, era muito visível para os trabalhos do Denilto. E o trabalho de iluminação que Denilto fazia que era muito inspirado na iluminação do Takao nessa fase do Denilto. Depois, Takao tem outro momento com esse outro elenco, mas ele usava muito isso. Ah! No *Yukon* tinha essa iluminação lenta. E depois, por uma coincidência feliz, essa iluminação é resgatada, ou feita, pelo Fábio Mazzoni no *Hagoromo*, da forma do Fábio. Uma concepção de luz dele, mas que de alguma forma conversava muito ali com esse Takao bem antigo. Então, aqui, tem essa questão. Depois, eu pulei para um outro tema aqui, que é essa coisa que todo diretor fala que depois eu encontrei nos escritos do Antunes, que eu anotei, sobre Antunes Filho. Ele falava assim... Acho que não citei na Live e que ele... Ah! Talvez eu citei, mas não lembro. Tinha anotado assim que ele fazia uma crítica ao dançarino. Falava assim: “O dançarino fica se movimentando por se movimentar. Mas, quando você olha o Kazuo Ohno, você vê através do olhar dele que existe algo a mais. Ele não está fazendo por fazer. Você vê através do olho dele, do olhar dele, que ali tem algo”. E aí, liguei direto com a fala do Takao, que uma vez ele falou assim, que era preciso ter esse algo mais interno, não fazer por fazer. E aí que eu fiquei muito com essa coisa das imagens. Como metamorfosear essas poesias, essas imagens nessas poesias corporais imagéticas. Não é isso. Como você cria uma imagem poética com o seu corpo. Não é uma poesia escrita. Você pode até escrever, mas é como isso se transforma em corpo. E então, para mim, era bem esse algo interno. Pode ser isso. Que depois eu fui ver o plano coreográfico do Kazuo Ohno, tinha uma poesia imensa, uma beleza, assim, incrível que eu, na verdade, tinha pedido para o meu pai traduzir que estava tudo escrito em japonês. Era um plano coreográfico de um folder que estava todo inteirinho. Então, tinha os desenhos, uns rabiscos, na verdade, e umas anotações. E aí, eu

pedi para o meu pai fazer, escrever para mim, o que estava escrito ali, e estava escrito muita coisa muito legal que era o trabalho da *La Argentina, Admirando La Argentina*. Era, então, um trecho do plano coreográfico dele. Então, como é, né? Aí, de repente, juntou tudo isso do Antunes, Kazuo Ohno, Takao, falando agora dos três juntos desse negócio mais interno. Depois, aqui, “Como criar sua poética?”. Takao falava muito de se alimentar de escrever poesia. Mas, não era a poesia para literatura. Buscar essas imagens, meio que imaginar situações, mesmo pequenas situações, por exemplo, de um inseto. Isso já é uma poesia dançada. Então, vai ligando essas coisas aqui dessa forma de criar essa... De se alimentar. Como criar sua poética e sua própria linguagem expressiva. Não copiar Kazuo Ohno. Ninguém. Aliás, nunca fiz isso. Nunca fiz como referência olhar um vídeo de alguém dançando. Muita gente faz isso, né? O Antunes fala... Tem muitas referências de estudos que eu acho que é muito válido. Mas, engraçado que não achava que pra mim era importante. Talvez agora eu faça, olhando... As pessoas estudarem mais. Aprofundar talvez. Mas, eu nunca fiz isso, porque a imaginação era muito forte, muito forte. Não precisava. Minha imaginação era muito forte, muito criativa. E aí, um outro tópico que vem aí... Como nascem os trabalhos, e aí eu escrevi aqui “Como uma centelha criativa”, que é uma espécie de centelhas criativas que você tem, às vezes, como uma sensação, uma imagem, algo que você não sabe definir que você fica querendo... Você fica perseguindo. Engraçado. É muito sutil. Isso sempre vem antes de um projeto, às vezes, porque vira projeto, acaba sendo escrito, elaborada em palavras, pesquisado, mas antes tem essa... Isso vem primeiro, senão não tem sentido. Por que você está fazendo isso? Parece que... Aí, vira uma obrigação, porque se escrever um projeto, aplicou no edital, mas se você não tiver isso antes, vai acabar virando uma obrigação, e é ruim. Porque a gente está vivendo isso. A gente tem que escrever o projeto e aplicar porque senão não vai ter a verba que vai poder... Mas, antes disso, está tudo isso. Então, quando a gente começou a trabalhar o *Aka*, com o Lee, antes da gente chegar na Tomie, eu tinha falado para ele “Vamos trabalhar juntos?”. E aí, mandei lá um e-mail “Tenho isso na minha cabeça, uma coisa branca, o vazio”. O que seria esse vazio era uma pergunta que eu tinha. E esse negócio branco, que eu queria começar com o branco, o branco que ficasse no branco, um figurino branco no fundo branco. Era uma coisa assim. Não tinha uma... Não era a Tomie já. A gente

nem sabia que iria fazer isso. Veio depois. Mas, essa conversa que foi muito inicial, muito breve, ficou muito marcado, e para ele também, porque coincidiu com as perguntas que ele estava se fazendo, o Lee, que fez a direção. E depois, ele veio com essa proposta de trabalhar as obras da Tomie e por coincidência, logo na sequência, eu não sei se isso veio... Eu me lembro que a minha ideia veio antes. E depois eu vi no Metrópolis o Ricardo Ohtake anunciando a exposição do branco da Tomie, que foi a última exposição. E, quando eu li aquilo, falei “Gente... Não é possível”, o branco no branco, sabe assim? Mas, eu acho que esse branco no branco tinha sido citado em uma crítica que foi feita para o *Hagoromo*, que a Helena Katz fez uma crítica do *Hagoromo*, tem no site lá, no portfólio uma crítica. No final ela faz um elogio, fala sobre isso, exatamente citando acho que um artista. Mas, não o que eu estava pensando. Estava pensando outra coisa, mas pode ser que isso que... Essa pergunta deve ter... Estava já em... E, então, quando eu fui fazer o *Lunaris* com o Joel, eu também já tinha em mente uma coisa antes da ideia em si. Era uma coisa de trabalhar a menina, a mulher e a velha. Sabe como uma transformação? E, isso ficou muito forte. Só que quando ele entrou, foi ficando outra coisa, porque foi entrando toda uma equipe de criação, mas aquilo ficou no corpo. Eu vejo ali que tem um percurso de nascimento, vida, morte. E esse ciclo nascimento, vida e morte, era uma coisa que Takao fazia muito nos trabalhos. Era um, eu acho que – não posso dizer, porque não é ele dizendo, mas –, estava dentro da filosofia do trabalho dele, esse ciclo de trabalho, mesmo do corpo. Como ele indicava o corpo. Pequenos poemas. As pequenas... As cenas de cada um tinham essa forma circular sutil. Bom, estou ligando tudo isso porque está vindo agora na cabeça. Então, essa centelha criativa inicial é super importante. Depois... Ah! Outra coisa... Porque eu falei das coisas que eu fui adquirindo com aquela caminhada e depois as coisas que eu fui descobrindo. Então, falei concentração, domínio corporal, energia, e aí a respiração. Uma coisa bem importante que sempre era um, intuitivamente, fazia isso para trabalhar meu corpo como uma linguagem. Que, na verdade, não é muito bom fisicamente. É forçar meio o corpo a uma... Um estado, talvez, que para saúde não sei se é bom, mas criativamente é interessante. E aí, você vai vendo que, por exemplo, no *zazen* a respiração é primordial. Enfim, a respiração é tudo na nossa vida. Então... Mas, por isso, claro, está ligado ao corpo e quase que óbvio dizer que a respiração é muito

importante. Mas, criativamente, e usada de uma forma deliberada, até ser incorporada como algo orgânico que depois você tem que tomar, de novo, consciência, e depois esquecer disso. Eu acho que até que eu falei bastante. Espera aí. Tudo que eu anotei aqui falei. Ah... Bom. Outra coisa que, eu acho que, é sempre uma questão. É como tocar o público. Quando você vai fazer uma criação, como é que vai... Porque isso, às vezes, determinar também, talvez, o ritmo do espetáculo, do trabalho, ou... Eu não sei também como... Não é algo que possa ser descrito, sabe? Mas é sempre uma pergunta importante. Porque você não está fazendo só para você. Está, justamente, fazendo para um público que vai ver, ou que vai interagir ou não. Mas, nunca é para si, para si mesmo. Sempre é para ser mostrado. Deixa-me ver se tem mais coisas. Eu acho que eu falei, de uma certa forma, tudo o que eu queria falar. Não sei se foi claro, porque nada, nada, isso é uma técnica. Não é uma técnica aquela do corpo de "Preparou... 1, 2, 3, 4" de balé, ou qualquer outra coisa, mas é um... Então, aí, o que eu acho mais difícil, atualmente, ou que sempre foi difícil... Nem foi tão difícil. Antes era mais orgânico. E como entrar de novo nesse fluxo criativo que demanda o corpo. Porque o corpo ele fica meio preguiçoso. Não é verdade? [risos] Então, tem que sair desse estado. É uma questão muito importante. Mesmo depois com o corpo que vai se transformando, vai envelhecendo. Já está em uma idade madura, em declínio. Não em uma idade em ascendência, é outra coisa. Engraçado que eu tinha... Quando eu era um pouco mais jovem, eu tinha fascínio pelas pessoas... Os artistas mais velhos. Então, o Kazuo Ohno, realmente, era uma referência no sentido da vida dele, como ele, na sua velhice, teve uma virada importante. Acho que com setenta anos... Em torno dos setenta que ele criou a obra prima dele, *Admirando La Argentina*. Mas, claro, antes disso ele teve um percurso muito importante e muito profundo da própria vida dele. E depois, fico pensando na própria Tomie, na trajetória dela, como é que... Porque até uma certa idade você, pelos seus hormônios de impulso, de querer fazer, jovem, projetos ou encontros. Depois, de uma certa forma, é outra... A idade madura já é uma... As coisas já são muito diferentes como você vai... Aonde você vai se envolver, com quem você vai se envolver, o que é que você vai trabalhar, o que é importante. Não sei se... O que é importante falar. Não é isso. Enfim, também em uma pandemia, é muito difícil. Eu acho que são perguntas... H.N. – É uma incógnita ainda.

E.S. – Para todo mundo. Ao mesmo tempo, eu tenho uma coisa que... O *Aka* não estreei de verdade. Então, é uma coisa que eu ainda quero fazer, porque eu quero, gostaria muito, de poder divulgar mais esse trabalho. E eu acho que, talvez, ali vai encontrar essa forma de retornar esse corpo que eu estou querendo, não para o *Aka*, mas para dar continuidade para outras coisas. Tanto que eu preciso... Não é que estou parada. Estou fazendo algumas coisas e pensando nesse... Uma espécie de como você torna o seu cotidiano na sua própria prática de treino, o “treino” – entre aspas – corporal para que isso... Não é assim, tipo, eu tenho que estar na sala de ensaio, entende? Só assim que eu vou virar a bailarina que vai dançar. Então, antes disso, eu preciso encontrar, que de uma certa forma estou encontrando, porque eu estou buscando isso. Como é que eu posso trabalhar esse meu corpo dessa forma. Porque... Como é que eu posso dizer... Porque, eu acho que, essa expressão, essa dança, que pode nascer, ela tem que, realmente, nascer desse algo interno, que os diretores estavam falando, que estava falando agora para você, dessa necessidade interna. Então, talvez, seja essa busca também que tenho que fazer e trazer para esse cotidiano do meu dia. Não sei. Agora estou falando meio solto. [riso] Não escrevi sobre esse assunto. Meio que me perguntando.

H.N. – Mas, é interessante porque são algumas reflexões sobre o que você... Não o que você pretende fazer, mas o que poderá vir a ser, ou o que poderá... São possibilidades. Ou...

E.S. – É. Não é um projeto.

H.N. – Isso. Não é nada certo.

E.S. – Mesmo porque, eu acho que, é justamente isso que o Takao fala. Porque o Takao falava que os dançarinos eram muito jovens para entender o que era *butô* em uma das entrevistas. A gente era um pouco mais jovem. Agora a gente não é tão jovem. Ele nem está vivo mais. Mas, a própria vida, então, o que é que isso... Também estou me perguntando agora. Uma pergunta mesmo. O que eu quero, também, fazer. Não sei se é o que eu quero. Não é, exatamente, o que eu quero. Acho que é o que é necessário fazer. O que querem de mim. Sei lá. [riso] Sair um pouco do “eu”, sabe assim?

[...]