

Thiago Abel*

Daniel Aleixo**

Sol e Lama

Corpo e morte em Tatsumi Hijikata e Yukio Mishima a partir
de *Cores Proibidas*

Sun and Mud

Body and death in Tatsumi Hijikata and Yukio Mishima from
Forbidden Colors

RESUMO

O trabalho que ficou conhecido como obra inaugural do *Ankoku Butô* de Tatsumi Hijikata foi nomeado *Cores Proibidas*, fazendo uma alusão direta ao título do romance escrito por Yukio Mishima. Deste ato proposital, surgiu uma amizade entre esses artistas que durou onze anos. Este artigo apresenta a partir do *Cores Proibidas* do escritor e do dançarino as distinções entre suas perspectivas acerca da morte, atrelada diretamente aos modos que investigaram seus próprios corpos. Propõe-se um embate entre o Corpo Saudável em Mishima – forjado pela doutrina severa do Sol e do Aço – e o Corpo Debitado em Hijikata – aberto e poroso como condiz à sabedoria anunciada pela lama.

Palavras-chave: Butô; Dança; Corpo; Japão; Morte

ABSTRACT

The performance that became known as the *Ankoku Butoh's* inaugural work by Tatsumi Hijikata was named *Forbidden Colors*, making a direct allusion to the title of the novel written by Yukio Mishima. From this purposeful act, an eleven-year friendship between these artists emerged. This article presents from the *Writer and Dancer's Forbidden Colors* the distinctions between their perspectives on death, directly linked to the ways that investigated their own bodies. A clash is proposed between the *Healthy Body* in Mishima - forged by the strict doctrine of the *Sun and Steel* - and the *Debitated Body* in Hijikata - open and porous as befits the wisdom announced by the mud.

Keywords: *Butoh; Dance; Body; Japan; Death*

Em 24 de maio de 1969 o dançarino Tatsumi Hijikata apresentou o trabalho que marcou – para historiadores e críticos – a fundação do *Ankoku Butô* (Dança das Trevas): estreava *Cores Proibidas* (*Kinjiki*). A dança de não mais que dez minutos, carregava o mesmo título que a obra literária de Yukio Mishima, publicada em 1953, e a mesma temática principal: a relação homoerótica entre um homem mais velho e um jovem rapaz. Ambos, dança e literatura, foram apresentados a uma sociedade japonesa no pós-guerra, em uma relação tensiva entre seus totens e tabus, mas também lidando com os totens e tabus dos antigos inimigos, agora mui amigáveis.

Segundo Kuniichi Uno (2018, p. 162-163) – filósofo e amigo de Hijikata – apesar da alusão direta à obra de Mishima, o dançarino utilizou o título da obra apenas como um chamariz para atrair o próprio escritor como espectador, visto que o conteúdo da dança tinha mais relação com os livros *Diário de um Ladrão* e *Nossa Senhora das flores*, de Jean Genet. De qualquer modo, Hijikata alcançou seu objetivo: ao colocar em uma cena pouco iluminada um homem que perseguia com intenções sexuais um jovem até que esse chegasse ao ato de matar uma galinha estrangulando-a entre as coxas, Hijikata chocou os mais conservadores e cativou os mais radicais da cena artística. Deste modo, atraiu a atenção de um seleto grupo de artistas e intelectuais, dentre eles o próprio Mishima. Assim surgia uma amizade que os acompanharia por onze anos: em 1970 Mishima suicidou-se ao realizar o *seppuku*¹. Hijikata, nos poucos comentários que proferiu a respeito do suicídio do amigo, disse: “Ele queria se atar a qualquer coisa, fazer uma festa; cortou o ventre para se vincular” (ibidem, p. 181). Hijikata e Mishima refletiram extensivamente sobre diversos temas, em especial sobre o corpo e a morte. Ao pensar esta perspectiva, de quais cores proibidas falava Mishima? O que

Thiago Abel, Daniel Aleixo – Sol e Lama: corpo e morte em Tatsumi Hijikata e Yukio Mishima a partir de *Cores Proibidas*
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

há em comum com as cores de Hijikata? Que corpo dança e/ou escreve em cada um dos artistas? De que morte falavam e qual morte viveram?

Sol:

Yukio Mishima – pseudônimo de Kimitake Hiraoka – nasceu em Tóquio no dia 14 de janeiro de 1925. Desde muito cedo foi criado pela avó paterna, Natsuko, pertencente à família aristocrática Hashi. Ainda criado pela avó, o pequeno Yukio teve acesso ao Kabukiⁱⁱ e, principalmente, ao teatro Nôⁱⁱⁱ. Na infância, estudou na Gakushuin, instituição educacional estabelecida em Tóquio no ano de 1877, durante o período Meiji, onde filhos da aristocracia japonesa estudavam. Suas portas, entretanto, acabaram sendo abertas para descendentes de famílias ricas, referência de educação para a elite. No ensino superior, se formou em Direito e trabalhou no Ministério das Finanças. Na juventude, foi convocado para servir na II Guerra Mundial, mas após ser reprovado no exame médico, não pôde atuar como soldado, passando a trabalhar em uma fábrica de peças de aviões (NAGAE, 1981, p. 1).

Ao longo de sua vida, publicou trinta e quatro romances, sessenta e duas peças de teatro – incluindo Shingeki^{iv}, Nô Moderno e Kabuki –, vinte e cinco compilações de histórias curtas e, pelo menos, trinta e cinco livros de ensaios, totalizando duzentos ensaios, além de artigos de jornal e de revista contendo ferrenhas críticas de arte com apontamento político. Também atuou e dirigiu filmes de *Nouvelle Vague*^v japonesa.

Mishima assimilou escolas de arte ocidentais, como por exemplo a arte renascentista e a arte barroca, conceitos religiosos ocidentais, mais especificamente o Cristianismo, e, sobretudo, a filosofia de Sartre^{vi}, serviram

nas mãos Mishima como inspiração para moldar personagens japoneses permeados de angústias e alegrias que se comunicam assiduamente com dilemas existencialistas, sob um senso estético rigoroso tal qual os gregos tinham ao representar seus deuses e heróis esculturais. Ou seja, o que Mishima furtou da Europa quanto imaginário não se relaciona com suas obras como óleo sobre a água – como um elemento estranho e evidentemente discriminado do conjunto total do trabalho –, mas é inserido e funde-se às forças motrizes de sua vida e de seus romances, pela sua assimilação inteligente e incomum ao estrangeiro: uma antropofagia.

Quanto sua vida política, Yukio Mishima nunca escondeu seu ferrenho nacionalismo, nascido após o atentado de 1936^{vii}, e que inspirou a criação da peça *Os Crisântemos do Décimo Dia* (1961). Apesar disso, não se envolveu com grupos extremistas de direita ou de esquerda afirmando não se identificar com radicalismos, por mais que seus ideais atualmente sejam ainda assimilados pelas repartições reacionárias do Japão. Em 1968, fundou a milícia *Tatenokai*^{viii} (Sociedade do Escudo), mesmo ano em que terminou seu texto-testamento e último livro: *Sol e Aço*. O término do livro precede o grande ato político-performático: seu suicídio em 1970 após uma tentativa propositalmente inoperante de golpe em um quartel de Tóquio. Segundo Darci Kusano (2006, p. 569):

Ele apostou nesse golpe de Estado o seu sonho exorbitante, de imolar-se em nome do imperador, para ressuscitar o Japão original [...]. Após o seu trágico fim teatral, que não foi uma morte literária nem espiritual, mas política, sua vida e obra ficaram indissolúvelmente ligadas, não mais podendo ser dissociadas.

Andrei Cunha e Victor Kanashiro apresentam em seu artigo *Suicídio e Política em Tradução: Mishima como um texto brasileiro* (2016, p. 248-249) a

afirmação de Scott-Stokes (1986, *passim*) a respeito das teorias populares sobre os motivos do suicídio de Mishima:

(1) a teoria da insanidade, que sugeria que o escritor havia ficado louco; (2) a da “estética”, que afirma que a beleza almejada por Mishima em sua obra só poderia ser realizada em sua plenitude pela morte dramática; (3) a do talento esgotado, que insinua que Mishima não tinha mais nada a dizer depois de trinta anos de carreira; (4) a do pacto de morte, que vê nele o homossexual que praticou o shinjû (duplo suicídio por amor) com seu discípulo Masakatsu Morita, para chegar a uma espécie de orgasmo supremo; e (5) a do patriotismo, insistindo que Mishima quis induzir os oficiais das Forças de Autodefesa do Japão a realizarem um golpe de estado.

A morte foi sua última performance e resumir suas motivações de modo superficial em apenas um destes tópicos sem ver a complexidade de cada um deles ou como seus aspectos se mesclam na vida do autor seria adentrar o terreno perigoso do especulativo. Relevante a este artigo é refletir sobre o fato de que se “o doce ventre da obra de Mishima era a ideia da morte” (KUSANO, 2019), seria este o ponto de comunhão com aquele que presentificou intensivamente a morte em seu corpo e em sua dança, o amigo Tatsumi Hijikata?

Lama:

Tatsumi Hijikata – pseudônimo de Kunio Yoneyama – nasceu no bairro de Asahikawa, em Akita, no dia 9 de março de 1928. Caçula de uma família de onze filhos, foi testemunha da morte dos nove irmãos que foram à guerra. Desenvolveu sua dança durante seus primeiros e difíceis anos em Tóquio no início dos anos 1950, enquanto a capital vivia uma crise econômica e de modo custoso se reconstruía após a guerra. No início dos anos 1960,

consolidou-se como artista e firmou seu *Ankoku Butô* como um dos mais importantes movimentos de contracultura japonês inserido em um contexto radical de artistas da época.

Teve uma efervescente vida criativa como dançarino, diretor, coreógrafo e escritor e afinou os fundamentos filosóficos e práticos de seu projeto até sua morte precoce em 21 de janeiro 1986 aos 57 anos, devido ao câncer e à cirrose hepática. Buscou um caminho reflexivo que privilegiava o processo constante de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo. Compreendendo que não seria possível chegar à “profundidade da carne” antes de desarticular as ordenações civilizatórias, usufruiu de imagens, literaturas, ações ilícitas e provocações físicas e psicológicas.

Dentre os inúmeros projetos realizados, vale ressaltar, além de *Cores Proibidas* (1959), *A Revolta da Carne: Tatsumi Hijikata e Os Japoneses* (1968), tida como sua obra magna; suas companhias de dança *Ankoku Butô-ha* (1960-1966), *Hangi Daitō Kan* (1970-1973) e *Hakutōbō* (1974-1976), que anunciam mais do que o nome dos grupos, suas fases criativas; sua direção em *Homenagem para La Argentina* (1977), *Minha Mãe* (1981) e *Mar Morto: Valsa Vienense e Espectros* (1985), performados por Kazuo Ohno^{ix}; e seus inúmeros textos-manifestos, como a exemplo *Para a Prisão!* (1961), *Vento Daruma* (1986) e seu único livro *Dançarina Doente* (1983), dito por muitos como intraduzível, seja pelo uso recorrente de ideogramas com significados ambíguos, pela falta de uma linha narrativa convencional ou por uma relação singular entre sujeitos e objetos. É como se Hijikata tivesse escrito algo que corrói as leis da escrita assim como seu corpo corrói a gramática dos movimentos.

Hijikata Tatsumi^x nos deixou um livro surpreendente que não se parece com nenhum outro. *Dançarina doente* (*Yameru Maihime*) é um evento mais do que um livro, ou seja, alguma coisa que acontece mais do que algo que se lê. Perguntamo-nos em que tipo de língua ele está escrito. É certamente japonês, mas uma língua pura e estranhamente japonesa. Não é uma reflexão sobre a dança, nem uma autobiografia de um dançarino, nem a sinopse de uma apresentação, nem um longo poema sobre a dança, indefinível, mas, ao mesmo tempo, reflexão, autobiografia, poesia, narrativa, notação coreográfica etc. Não é um livro globalizante que integra diversos elementos, mas um livro que diferencia interminavelmente tudo o que constitui a vida, o clima, a paisagem num vilarejo no nordeste do Japão, assim como tudo o que penetrava em turbilhão no corpo de uma criança. O livro registra eventos e imagens que atravessam esse pequeno corpo. Não é propriamente uma lembrança. O tempo surge através de um registro sem fim e dissolve a linha entre o presente e o passado (UNO, 2018, p. 51).

Para a Prisão!, por sua vez, tendo sido escrito nos seus primeiros anos de trabalho com o *Ankoku Butô* propriamente dito, afere sobre o corpo nu e cru e como a dança desse corpo pode ser a maior inimiga do capitalismo e do neoliberalismo: “O jogo da sua revolução através de uma dança não é nem a democracia, nem a produção, nem o trabalho, mas a vida e o sistema de poder que sitia a vida, uma biopolítica” (ibidem, p. 191). Já no manifesto de 1986, nota-se um Hijikata interessado em debruçar-se sobre a porosidade e as flutuações de seu corpo na infância: “uma pesquisa de todos os átomos, de todos os fluxos que atravessam o corpo de uma criança, tudo que pertence a uma terra sem nome, sem fronteira” (UNO, 2012, p.48). Uno esclarece que não é a tentativa recordar ou buscar aquilo que se foi, de retornar ao passado ou resgatar a infância, mas de presentificar fluxos e devir criança: “criança que não se pergunta jamais quem ela é. Ele está no meio de tudo que vê, ouve, sente, toca. Tudo que o cercou e o atravessou uma vez começa a redançar em seu corpo” (ibidem, p.47).

Cores Proibidas:

Embora o trabalho literário *Cores Proibidas* tenha sido uma inspiração significativa para Hijikata, este não necessariamente compartilhava a filosofia e estética de Mishima. A motivação de Hijikata estava longe das tendências da literatura de Mishima, esteta, intelectual, maneirista e urbano (UNO, 2018, p. 178).

O título original, *Kinjiki*, pode ser traduzido do japonês como *Desejos Proibidos*; desejos vulgares, imorais, sórdidos. Sendo todas as personagens minuciosamente descritas, o leitor é colocado frente a frente com a contradição de suas respectivas personalidades e atitudes guiadas pela sensualidade. A narrativa é inserida em terceira pessoa para que a presença opinativa gritante do autor desabroche nas digressões de seu arautos. Mishima faz uso de suas entrelinhas para criticar fortemente o papel da arte, a interferência do naturalismo ocidental, a superficialidade das máscaras sociais relacionadas à heteronormatividade, ao mesmo tempo que, contraditoriamente, não economiza em sua conhecida misoginia. Contudo, mesmo guiadas pelas cordas invisíveis da individualidade de quem escreve, as personagens possuem contrastes autênticos.

Shunsuke Hinoki, o primeiro dos protagonistas do romance a ser apresentado, é um idoso misantropo cercado de solidão e com um bloqueio criativo que perdura após escrever vinte livros na sua carreira. Conhecido pela sua prosa elegante e pelo seu pessimismo, é fisicamente feio e intelectualmente mesquinho, mas mesmo assim vaidoso. Se gaba por possuir o dom da indiferença, o que o faz sentir desprezo por qualquer ser humano inserido em uma cotidianidade.

Um dos tópicos principais de *Cores Proibidas*, é a Beleza – noção que encantou e assombrou Mishima por toda a vida –, que no livro toma a forma

de outro protagonista: o jovem Yuichi Minami que, seminu, sai de dentro do mar em direção a areia da praia enquanto Shunsuke vive o primeiro momento epifânico da história logo ao primeiro olhar:

Era um jovem de beleza espantosa. Seu corpo, que exalava um tipo de beleza terna e em certo sentido hesitante, superava a perfeição de uma estátua da Grécia clássica, verdadeiro Apolo entalhado em bronze por um escultor da escola do Peloponeso. Tinha um pescoço majestoso, ombros de curvas delineadas, um tórax largo e flexível, braços elegantemente torneados, um torso liso e forte, estreito na cintura, pernas corpulentas e viris como as espadas dos heróis. [...] Sobrancelhas vivas e finas, olhos de intensa melancolia, lábios carnudos e juvenis completavam seu perfil incomum. O ângulo esplêndido de seu nariz, juntamente com as bochechas firmes, imprimia ao rosto do jovem certa pureza selvagem, de alguém que ainda não conheceu senão a nobreza e a fome. Além disso, um olhar insensível, dentes tremendamente brancos, a forma lânguida de balançar os braços e a maneira de movimentar o corpo colocavam em relevo as características desse jovem e lindo lobo. Sim, sua aparência possuía a esplendorosa beleza lupina (Idem, p. 32)!

Shunsuke vê Yuichi como a personificação de uma obra de arte que ele considera ideal. Um ser portador da juventude assim como Edimião, um dos filhos de Zeus que desejou dormir eternamente para conservar sua beleza e ser imortal. Yuichi, no entanto, é um ser infeliz por precisar esconder sua homossexualidade. Ao pensar nos ideais de beleza de Yukio Mishima e em seu modo de criar uma escrita erótica, há pouco em comum com a criação de Hijikata – em especial na apresentação de 1969 – onde havia uma sexualidade escancarada, bruta, selvagem, sem máscaras, onde aquilo que se manifestava era a livre manifestação do que é o corpo. Em seu *Cores Proibidas*, a cena pouco iluminada, iniciava com um jovem (Yoshito Ohno^{xi}) que era insistentemente perseguido por um velho (Tatsumi Hijikata) com intenções sexuais. Miravam-se profundamente nos olhos. Ambos estavam

descalços, Hijikata, com a cabeça raspada, trajava apenas uma calça e Yoshito, apenas uma bermuda. Após isso o homem mais velho surgia segurando uma galinha, o menino enrijecia, caminhava para uma estreita área iluminada no centro do palco, o homem permanecia à espera na escuridão. Respirando com dificuldade, eles se enfrentavam, e o homem empurrava a galinha para o foco de luz, o rapaz aceitando a galinha, virava a cabeça e prendia-a ao peito, em seguida, colocava-a entre suas coxas e lentamente afundava em um agachamento, apertando-a até a morte enquanto o homem observava na escuridão. O jovem em estado de choque e o público indignado miravam o frango morto aos pés do menino. Na segunda metade os dançarinos, em total escuridão, executavam sons de respiração e gemido. Ao fim, o jovem ia embora arrastando os pés e segurando a galinha em seus braços (FRALEIGH; NAKAMURA, 2006, p.79-80)^{xii}. O escândalo gerado foi tanto que vários membros da associação ameaçaram renunciar caso peças semelhantes fossem patrocinadas futuramente (VIALA; MASSON-SÉKINÉ, 1988, p. 62-64).

Vou tentar remanejar o foco entre as duas partes dos meus (sic) *Cores Proibidas* tocando as bundas que me servem de material; o ânus de um menino que se perde na raiz colossal da carne, florescendo solidamente com confiança em si. Os ramos da carne remontam a um líquido sob a forma de pau; e eu libertei, em uma dança solo, o menino desejando a hora que lhe escancara no começo de *Cores Proibidas*. O menino se joga naquilo que sustenta a carne masculina e, sem tremer, partilha a essência ideal do crime (HIJIKATA apud UNO, 2018, p.162).

Hijikata, mais do que qualquer artista japonês dos anos 1960, explicitou as contradições e conflitos entre as ordenações civilizatórias impostas aos indivíduos e a carne: seu *Cores Proibidas* é o prenúncio de uma dança que problematiza justamente o embate entre a teatralização social,

seus jogos de ficção e simulação *versus* a potência da carne, quando o corpo não mais se contenta a falsas encenações e se proclama naquilo que de fato é: desejo. Não há essa crueza em Mishima, sua escrita, quando sexual, brutal ou perversa, é tingida de cinismo, repleta de jogos, mascaramentos, encenações, falsificações e simulações. Para Kuniichi Uno em seu livro *Hijikata Tatsumi: pensar o Corpo Esgotado* (2018 p. 163) a homossexualidade no *Cores Proibidas* de Mishima surge como “antítese cínica da heterossexualidade”, logo, Mishima provoca e questiona, mas não rompe com as normatividades, não rompe com a lógica de sua sociedade.

Mishima se gabava da beleza de sua espada tradicional, da perfeição de sua arma, mas Hijikata dizia que uma arma verdadeira era a enxada que um camponês vira contra um inimigo, quando ele escava a terra (GODA apud UNO, 2018, p. 178).

Mishima clama pelo retorno do imperador (enquanto símbolo) ao realizar o *seppuku*; Hijikata não crê em impérios, em sistemas políticas, em identidades cristalizadas por Estado-Nações, nem mesmo na democracia: seu desejo é ver todas estas estruturas ruírem. O dançarino pintou sua imagem com tons anárquicos, não acreditando na máquina política sob nenhum viés, já o escritor forjou suas cores com preciso fervor nacionalista. Fato evidente no ano de 1968, quando ambos apresentam suas obras magnas, expressando justamente a afinação e condensação de suas pesquisas acerca do corpo: Mishima publica seu *Sol e Aço* e Hijikata encena *A Revolta Da Carne: Tatsumi Hijikata e Os Japoneses*.

Éden Peretta em seu livro *O Soldado Nu: raízes da dança Butô* (2015, p. 15-16) apresenta uma interessante reflexão sobre duas corporeidades: *Shintai* e *Nikutai*. *Shintai* (corpo social) faz alusão a um corpo construído pelo

processo civilizatório a qual se está submetido ao viver em determinados contextos sociais. Este corpo condicionado e automatizado poderia ser combativo ao buscar um corpo autêntico capaz de rebelar-se contra esta estrutura, subvertendo tanto sua anatomia quanto sua história: o *Nikutai* (Corpo-de-Carne). Christine Greiner em seu livro *Leituras do Corpos no Japão* (2015, p. 58) apresenta uma reflexão de Kuniichi Uno acerca do *Nikutai*:

Uno sugere que *nikutai*, especialmente da maneira como propôs o dançarino Tatsumi Hijikata [...], 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 como *corps* em francês, ou seja, a maneira como o corpo é reconhecido na sociedade, uma espécie de corpo sistêmico.

Tanto Yukio Mishima como Tatsumi Hijikata buscaram abalar os corpos referentes ao *Shintai* de sua época ao criarem para si corpos capazes de enfrentar tal batalha, mas o modo como cada um deles construiu seus corpos enveredou-se por direções diametralmente opostas: Mishima forjou seu corpo a Sol e aço, enquanto Hijikata retornou à lama da primavera em Tohoku.

Kenkoutai e Sujakutai:

Já é possível ver desde o primeiro romance de Yukio Mishima – *Confissões de Uma Máscara* (1948) – que a beleza o perseguirá por toda a vida. O autor inicia sua obra com o seguinte trecho de *Os Irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski:

... A beleza é uma coisa terrível e espantosa. Terrível, porque indefinível, e não se pode defini-la porque Deus só criou enigmas. Os extremos se tocam, as contradições vivem juntas. Sou pouco instruído, irmão, mas tenho pensado muito nessas coisas. Quantos mistérios acabrunham o homem! Ele os penetra e volta intacto. Assim a beleza. Não posso tolerar que um homem de grande coração e alta inteligência comece pelo ideal da Madona e venha a acabar no de Sodoma. Mas o mais horrível é, trazendo no seu coração o ideal de Sodoma, não repudiar o da Madona, ardes por ele como nos seus jovens dias de inocência. Não, o espírito humano é demasiado vasto, gostaria de restringi-lo. O Diabo é quem sabe de tudo. Mas o coração acha beleza até no que o espírito considera vergonhoso. Há beleza no ideal de Sodoma? Acredita em mim, muitos encontram beleza nele. Conheces esse mistério? O assustador é que a beleza não é só terrível, mas misteriosa. É o duelo do Diabo e de Deus, sendo o coração humano o campo de batalha. Mas o coração humano só quer falar daquilo que o faz sofrer (DOSTOIÉVSKI apud MISHIMA, 1976, p. 5).

Segundo Darci Kusano (2019), é ele o “mais ocidentalizado e o mais japonês dos escritores nipônicos contemporâneos”, “o homem da renascença do Japão do pós-guerra”. Considerando a narrativa do autor a respeito de sua primeira ejaculação ter ocorrido ao se masturbar vendo uma reprodução da tela *São Sebastião* do pintor renascentista Guido Reni em um livro de arte onde o que o “encantou particularmente foram as fotos de esculturas gregas nos guias de vários museus italianos” (MISHIMA, 1976, p.31), e considerando suas ações e escrita, é possível afirmar que o ideal de beleza defendida por Mishima é – mesmo que de modo antropofágico – um ideal grego. Como um renascentista, Mishima resgata os valores gregos referentes a Beleza, que compreendem essa como uma espécie de convergência entre verdade, nobreza, conveniência, justiça e harmonia (ECO, 2004, passim).

Um jovem excepcionalmente bonito estava amarrado nu ao tronco da árvore. Tinha as mãos cruzadas levantadas, e as correias que atavam seus pulsos estavam amarradas à árvore.

Não havia outras amarras visíveis, e a única coisa que cobria a nudez do jovem era um grosseiro pano branco, passado frouxamente em torno de seus rins.

Supus que fosse uma pintura de um martírio cristão. Mas como fora pintado por um pintor esteta da eclética escola que se derivara da Renascença, mesmo essa pintura da morte de um santo cristão tinha em torno de si um forte sabor de paganismo. O corpo do jovem – devia até ser semelhante ao de Antínoo, amante de Adriano, cuja beleza foi tão frequentemente imortalizada pela escultura – não mostrava nenhum vestígio de privação missionária ou da decrepitude que se encontram em pinturas de outros santos; em vez disso havia apenas a primavera da juventude, apenas luz, beleza e prazer (MISHIMA, 1976, p.32).

A defesa de Mishima à “primavera da juventude”, à luz, à beleza e ao prazer permaneceu até o fim de sua vida e foi coroada pela sua morte. Atravessado por aquele São Sebastião, Mishima desde cedo compreendeu, assim como os gregos, a união indissolúvel entre o sofrimento e o êxtase, primorosamente apresentada na escultura de Laocoonte, onde seus músculos dão conta de sua dor e sofrimento, mas a expressão do seu rosto explicita que o suplício de ser atacado pelas serpentes que o levarão a morte é suportado e não o leva ao desespero absoluto, no máximo a uma espécie de aflição ou tristeza, mas nenhum sentimento de irritação pelo seu destino: “A dor no corpo e a grandeza da alma estão distribuídos em igual medida por todo o corpo e parecem se manter em equilíbrio” (WINCKELMANN apud ECO, 2004, p. 47). Outro fato curioso é que os antigos gregos não temiam a morte, mas o tempo: assim como Mishima.

Nesse ponto, é possível trabalhar com o termo *Kenkoutai* (Corpo de Saúde) ao referir-se ao ideal estético de Mishima, um corpo sem vícios. Após sua viagem para a Grécia, se deslumbrou com a estética atrativa das esculturas de corpos gregos, especificamente com a impressão obtida ao

olhá-las atingidas pela luz intensa do dia. Nesse ponto, ele entendeu que deveria cultivar um corpo em constante contato com o calor e a luz. Num ambiente heliocêntrico, Mishima se dispôs a treinar e, a partir dos 30 anos, passou a praticar artes marciais, atletismo e halterofilismo. O *Kenkoutai*, ao buscar pela luz do Sol, se livra do caráter enfermo da noite, dos corpos pálidos e paranoicos contaminados pela insônia e pela impotência. A noite, para Mishima, é morada dos corpos puramente intelectuais, prisioneiros da palavra, de saberes abstratos, feitos de massa cinzenta, que alimentam cada vez mais o vazio faminto de suas mentes enquanto o corpo físico definha e se impregna de doenças.

A noite não pertence à saúde. Ao decidir se distanciar desse caminho, Mishima transpassa seu potencial poético para além da criação de suas obras artísticas, lapidando seu corpo em nome de um ideal maior. O Sol, nesse caso, é um ente a ser servido de corpo e alma, assim como na filosofia do *Hagakure*^{xiii}, cujo os ensinamentos estão centrados na relação vassalar entre guerreiro e soberano. O escritor, que também possui uma versão própria desse material publicada em 1967, encontra um vínculo estável entre o Sol e o Corpo Saudável assim como o samurai está para o seu senhor. Se por um lado, um valoroso guerreiro tem como ganho pela sua dedicação a admiração da sua virtuosidade, Mishima tem do Sol o *Kenkoutai*, um presente conquistado pelo treino vigoroso sob o astro luminoso. Quando Mishima incrementa essa relação ao seu grupo miliciano, impondo aos seus seguidores a mesma filosofia, o Sol se assemelha também ao símbolo da bandeira do Japão, ao próprio imperador enquanto entidade mitológica: Corpo Saudável se mescla ao Corpo Nacional^{xiv}. O treino intenso e a dor resultante dos atritos musculares e do cansaço, assim como o suor, são como caminhos para se chegar a perfeição. Todo esse processo de mudança ligado

ao manuseio de espadas, no caso do kendô, e do levantamento de halteres traça o caminho do Aço. O Aço é o meio que engendra o corpo a adquirir cada vez mais a sua forma retumbante. Sol e Aço são dois componentes que forjam o *Kenkoutai*.

Assim como o Samurai morre voluntariamente após a conclusão de seu serviço ou mediante fracasso, a exploração do Corpo Saudável atingiu o seu ápice para ser entregue ao Sol, seu imperador imaginário. Apenas depois do suicídio, passou-se a discutir os caminhos que Mishima pretendia tomar explorando o Corpo Saudável: é possível entender o *Kenkoutai* como um corpo sacrificial em nome de uma ideia, assim como o é a figura de São Sebastião na releitura do artista. Após o fenômeno da *Tatenokai*, o corpo de Mishima se fundiu a um ideal cultural, poético e mitológico.

Mishima, com sua consciência trágica, exige a presença da carne e de uma coletividade passional. E cumpre a sua exigência em *Vozes de Almas Heróicas*, mortes pela nação e pelo imperador. Hijikata, por sua vez, nunca tentou cumprir nenhuma exigência de uma razão histórica. A carne, para ele, não é uma coisa que se possui, ensina ou aprimora. Uma comunidade ou uma coletividade não precisa se determinar por exterioridade ideológica, transcendente. A carne é obscura, ela não se submete ao pensamento, mas pertence antecipadamente a uma certa comunidade. Sua consistência é certa, mas seu conteúdo incerto, pertence ao outro. A carne não é uma coisa que se possa ensinar inteiramente com exercícios e aço. Ela muda sem cessar com o gesto, o movimento e o tempo, dobra e redobra suas dobras infinitas. Ela não é integrada a uma consciência racional ou estética. Mishima exercitou seu corpo um pouco como um super-homem ou além-homem e estava preparado para sacrificá-lo pelas almas dos heróis da nação, ele enrijeceu e aprisionou a carne e a coletividade na consciência e aí as encarcerou. O corpo nunca é infinitamente aberto. O corpo foi isolado como uma massa de ferro fria, a coletividade que devia abrir seu isolamento não era mais que a comunidade de almas puras, trancadas sob a crença em um imperialismo puro. Comparada a isso, para Hijikata a vitalidade do corpo comum aberto sem poder pertence a um povo sóbrio, frágil, infimo, mas aberto a uma virtualidade ampla e infinita. Aceitar o esgotamento, a velhice, os estados sem força ligados à ferida, ao

colapso, e viver tudo isso em uma dimensão molecular é também encontrar um povo sem nome (UNO, 2018, p.180).

Enquanto Mishima evocava o Imperador para sua revolta grandiosa, Hijikata evocava “apenas mulheres doentes, uma criança perdida em um vilarejo, seus corpos e suas pequenas sensações”, pois ele nunca precisou “de um grande outro, era ele mesmo o outro, sem necessidade de privilegiar, idealizar um corpo, sem armadura, arma ou máscara” (ibidem p. 60-61). Hijikata desde o início de sua carreira colocou em cena as incoerências de sua sociedade e aqueles que eram marginalizados por esta; ao inspirar-se em autores como Genet, Lautréamont, Sade, Bataille (entre outros), nos primeiros anos de seu *Ankoku Butô*, apresentou diversos níveis de dissidências sociais e a força presente nos corpos marginalizados de doentes, ladrões, deficientes, pobres, pessoas trans, homossexuais, camponeses, etc. De certo modo era um caminho para criticar e combater qualquer rastro eugenista herdado da II Guerra Mundial, dos ideais de raça pura, de corpos privilegiados em comparação a outros de acordo com etnia ou casta social. Um combate ao ideal de Saúde defendido pelos biopoderes e pelas sociedades neoliberais, que de modo sucinto pode-se dizer que deixaram de viver para sobreviver, maquiando a morte sob a lógica de perpetuar mais e mais uma vida produtivista, sempre jovem, sempre forte, sempre criativa, repleta de mecanismos que ocultam o inevitável perecimento. Numa sociedade destinada a valores uranianos, direcionada aos céus, a um futuro inalcançável e jamais ao presente, Hijikata se opõe a tais valores para apresentar à sociedade a terra e o sangue, evidenciando as rachaduras de toda a estrutura civilizatória que visa – de modo inoperante e sempre fadada ao falimento – tornar o aspecto trágico da existência em algo mais palatável.

Uma das afinações de sua pesquisa foi o que denominou *Sujakutai* (Corpo Debitado), onde as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, entre a “vida” e a “morte” são muito finas. Hijikata neste momento estava interessado nos corpos das mulheres, das crianças, dos animais, dos velhos; corpos esgotados da ilusória crença – advinda das ontologias e epistemes eurocentradas – em fronteiras que cindem e hierarquizam os corpos. Antagônico ao corpo cheio de vitalidade de Mishima, Hijikata encontrou um caminho em direção ao corpo através da doença, da debilidade, do esgotamento. Privilegiou em seus treinamentos processos de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo, compreendendo que para isso era preciso combater a falsa noção moderna da individualidade, da existência de um self encerrado em si mesmo com fronteiras que o separam do mundo. Para Greiner (2019, p. 45): “a noção de *self* seria melhor definida como um *movimento* do que como uma *substância*”. Hijikata compreendia que era preciso morrer para devir, e para isso afinou os contornos. Seu trabalho manteve-se consonante com a compreensão da morte não como oposto de vida, mas a oposto de nascimento, sendo a vida um ininterrupto fluxo entre nascimentos e mortes. Fluxo anunciado pela terra, comumente rememorado em rituais e festividades agrícolas, muito presentes nos primeiros anos de vida do dançarino e encontrado por Hijikata na lama: “eu declaro que meu *butô* começou ali com o que eu aprendi na lama naquele início de primavera [...]. Eu estou completamente ciente que nasci da lama e todos os meus movimentos foram construídos nela” (HIJIKATA, 2000, p. 74).

Ambos os artistas evocam a morte em grande parte de sua obra. A distinção entre a morte em Mishima e a morte em Hijikata está em como cada um deles lidou com o corpo. Hijikata descobriu a carne, pesquisou sua profundidade abrindo-se a provocações, festas, revoltas, transgressões,

assim como à fragilidade, ao esgotamento, à velhice, ao colapso. Mishima forjou a carne, enrijeceu-a, elaborou um corpo exercitando-o pela doutrina severa do Sol e do Aço (UNO, 2018, p. 180):

Seus exercícios insólitos visam à autoperfeição como consciência pura da força, excluindo o outro, o mundo e a natureza. A prova da dor se dirige com clareza em direção à morte. O sol significa o sol da morte. A exigência excessiva da carne não pode se tornar realidade senão pela destruição da carne. Nada além da morte pode materializar-se em "valor absoluto" (UNO, 2018, p. 174).

Ao vivenciar tantos treinamentos físicos intensivos e perseguir a autoperfeição de modo obsessivo; ao considerar infringir dor extrema ao corpo como única prova da existência e da persistência da consciência dentro da carne (idem), Mishima direcionou-se a uma noção de morte distinta às perspectivas de Hijikata. Inebriado com um ideal de poder puro e absoluto, Mishima rumou em direção ao Sol que norteou sua própria morte. Como Ícaro que, ao utilizar as asas de penas e cera criadas por seu pai – o inventor Dédalo –, encantou-se com os raios de Sol e buscou a cada bater de asas se aproximar mais do Astro-Rei, até que a cera das asas derreteram e ele caiu, morrendo. O jovem grego não sabia que o Sol é sempre o Astro-da-Morte: Mishima sabia.

É possível supor que a transição do trabalho desenvolvido por Hijikata até 1970 em direção ao *Suijakutai* tenha sido de algum modo friccionado pelo suicídio de Mishima. De qualquer modo a antítese entre Mishima e Hijikata acerca da carne, da vida e da morte está dada e se faz de modo curioso: ao fim, as trevas e a lama de Tatsumi Hijikata eram um convite em direção à vida, enquanto o sol e a beleza em Yukio Mishima eram um caminho em direção à morte.

Como citado anteriormente, para Hijikata o amigo “queria se atar a qualquer coisa, fazer uma festa; cortou o ventre para se vincular”. Mas ao que Mishima vinculou-se ao expor as próprias vísceras? Neste ponto, o presente artigo ousa apenas uma última provocação, ao aludir uma imagem também presente em *Confissões de Uma Máscara*, tão ou até mais importante que *São Sebastião* na vida de Mishima e que nunca fora devidamente citada:

Minha lembrança mais remota, inquestionável, perseguindo-me com uma imagem estranhamente vívida, data dessa época. [...] E não sem razão: essa mesma imagem é a mais antiga das que me atormentaram e atemorizaram a vida toda. Quem vinha em nossa direção era um jovem, com belas faces rosadas e olhos brilhantes, usando um rolo sujo de pano em torno da cabeça à guisa de carneira. Descia a vertente carregando uma canga de baldes de fezes noturnas num ombro, habilmente equilibrando o peso com os passos. [...] A atenção com que examinei o jovem foi inusitadamente cerrada para uma criança de quatro anos. Embora na época eu não percebesse isso claramente, para mim ele representou a primeira revelação de um certo poder, a primeira notificação de certa voz estranha e secreta. É significativo que isso se tenha manifestado a mim pela primeira vez sob a forma de um carregador de fezes noturnas: o excremento é um símbolo da terra, e indubitavelmente era o malévolos amor da Mãe Terra que estava chamando por mim (MISHIMA, 1976, p. 11-12).

Sua primeira lembrança é o “malévolo amor da Mãe Terra” que chama por ele. É na lama, nesta força que alude ao mesmo tempo ao útero e à sepultura, que Hijikata fundamentou sua existência e sua arte; sabia que é preciso permanecer fiel à terra, compreendendo a sabedoria trágica anunciada por ela. Teria Mishima encontrado em Hijikata aquele menino carregador de fezes noturnas que apresentou o mesmo convite que a terra o fez desde tenra idade? Mishima uma vez disse em entrevista que no período feudal os japoneses acreditavam que a sinceridade se alojava nas vísceras: “Não posso crer na sinceridade ocidental porque ela não é visível aos olhos.

Caso houver necessidade de mostrar a sinceridade a alguém, nós temos de cortar o ventre e retirar a sinceridade para torná-la visível aos olhos” (KUSANO, 2019). Ao colocar seus intestinos para fora Mishima finalmente atendeu ao chamado que ouviu através daqueles baldes. Talvez – parafraseando Kuniichi Uno (2018, p.167) – Mishima tenha encontrado modos por toda sua vida de dizer que, apesar de tudo, se engajava sem reservas ao que há de terrificante na existência, expresso por Hijikata.

REFERÊNCIAS

ABEL, Thiago. **(Po)éticas do Ctônico: Primeiros Movimentos do Butô no Brasil**. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, 2017. Dissertação.

BAIRD, Bruce; CANDELÁRIO, Rosemary. **The Routledge Companion to Butoh Performance**. Londres, Nova York: Routledge, 2018.

CARVALHO, Danilo Bilate de. Nietzsche e a Aceitação Trágica da Vida. **Existência e Arte**, São João Del-Rei, Universidade Federal de São João Del-Rei, v. III, ano III, janeiro a dezembro de 2007. Revista eletrônica disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/Danilo%20Bilate%20FILOSOFIA.pdf. Acesso em: 13 ago. 2020.

CUNHA, Andrei; KANASHIRO, Victor. Suicídio e Política em Tradução: Mishima como um texto brasileiro. **Letras & Letras**, v. 32, n. 1, p. 244-266, 21 ago. 2016.

ECO, Umberto (org.). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRALEIGH, Sondra; NAKAMURA, Tamah. **Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo**. Nova York: Routledge, 2006.

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

GREINER, Chirstine. A potência da arte e do corpo no exercício da alteridade. **Ágora: modos de ser em dança**, v. 2. Org.: Gilsamara Moura; Douglas de Camargo Emilio. Alumínio: Jogo de Palavras, 2019, v.2.

KUSANO, Darcy. **Íntima relação com o Sol**. Revista Cult, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/intima-relacao-com-o-sol/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Vertente, Círculo do Livro, 1976.

MISHIMA, Yukio. **Sol e aço**. São Paulo: Brasiliense. 1986

MISHIMA, Yukio. **Cores proibidas**. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

NAGAE, Neide Hissae. **Yukio Mishima**. Fundação Japão, 1981. Disponível em: https://fjso.org.br/wp-content/uploads/2018/08/04_Histo%CC%81rico_Yukio-Mishima.pdf. Acesso em: 13 ago. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

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

SCOTT-STOKES, Henry. **A vida e a morte de Mishima**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

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

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi: Pensar um Corpo Esgotado**. São Paulo: n-1 edições. 2018

TDR – *The Drama Review*, Cambridge, v. 44, n. 1, spring 2000. (Hijikata Tatsumi: the words of Butoh. Org.: Nanako Kurihara).

VIALA, Jean; MASSON-SÉKINÉ, Nourit. **Butoh: shades of darkness**. Tóquio: Shufunotomo, 1988.

NOTAS

ⁱ Trata-se do suicídio reservado aos samurais para conservar a honra, reparar um crime ou restituir a própria integridade. É um ritual bastante elaborado e extremamente doloroso em que o guerreiro contra o próprio abdômen com a lâmina e, em seguida, tem a sua cabeça decepada por outrem para que o ato seja finalizado.

ⁱⁱ Teatro dramático japonês de aspecto popular criado por volta do século XVII pela sacerdotisa Okuni. Mescla dança, forte maquiagem, canto e oratória. Durante o decorrer da história, o Kabuki passou a deixar os espaços da rua para ser encenado nos palcos dos teatros criados especificamente para a sua linguagem. Tendo nascido como um teatro transgressor e marginalizado, hoje é rotulado como uma forma de arte tradicional e de elite.

ⁱⁱⁱ Teatro clássico japonês cujo tratado foi escrito no século XVI pelo ator Zeami. Uma combinação de canto, música, dança e pantomima. Diferentemente do Kabuki, além do uso de máscaras, surgiu como obra estritamente direcionada a nobreza.

^{iv} Ou Novo Drama. Termo cunhado dos movimentos teatrais modernistas do Japão durante o século XX. Fortemente influenciado pela indumentária, cenografia e metodologia de atuação ocidental, o Novo Drama bebeu de peças teatrais de William Shakespeare, Tennessee Williams, Anton Tchekhov, Henrik Ibsen, entre outros, e adotou uma abordagem socialista, tornando-se um importante teatro político de sua época.

^v Ou Nova Onda, foi um movimento cinematográfico surgido na França que permeou os anos 1960 e influenciou vários artistas audiovisuais ao redor do mundo. As Nouvelles Vagues eram, geralmente, produzidas e dirigidas por jovens, ativistas políticos e, em sua maioria, gente jovem. Dentre os mais influentes do movimento, destacam-se François Truffaut e Jean-Luc Godard.

^{vi} Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um filósofo francês. Representante do movimento de pensamento denominado Existencialismo. Segundo ele, o Ser humano é resultado de suas ações e possui responsabilidade por todas elas independente dos atritos que sofre do mundo externo a sua individualidade.

^{vii} O Atentado de 26 de fevereiro de 1936 foi uma tentativa fracassada da facção militar Kodoha (Caminho Imperial) de promover um Golpe de Estado. O grupo invadiu a Dieta, em Tóquio, e conseguiu assassinar vários ministros, mas não o Primeiro Ministro, Keisuke Okada. O ataque foi condenado pelo imperador e, após a intervenção massiva do exército, o grupo se rendeu e dissolveu-se após a execução e prisão dos líderes.

^{viii} Formada majoritariamente por estudantes da Universidade de Waseda, os militantes direitistas se mobilizaram para exigir retorno a imagem do Imperador como figura política importante para além da mera simbologia, tal qual a monarquia inglesa, e protestar contra os embargos e o processo de aculturação por parte dos EUA no Japão. Tendo em vista as explícitas mudanças no corpo político e social do Japão após o aceite e subordinação aos EUA, Mishima e sua milícia prezavam pela identidade nacional. Diferentemente de outros grupos políticos de ideologia direitista, como por exemplo a antiga Kodoha, a Sociedade do Escudo

não desejava a volta do sistema pré-industrial antes da reforma Meiji e o fim das alianças capitalistas, mas sim a autonomia nipônica e a restituição das figuras de poder tradicionais.

^{ix} Kazuo Ohno (1906-2010) foi o principal colaborador de Tatsumi Hijikata nos primeiros anos de investigação do *Ankoku Butô*. Antes disso foi um bailarino de Dança Moderna, tendo estudado com Baku Ishii e Takaya Eguchi.

^x O autor escreve os nomes como na tradição japonesa, onde o sobrenome à frente do nome. Optou-se por respeitar esse formato nas citações.

^{xi} Yoshito Ohno (1938-2020) foi dançarino de Butô, filho de Kazuo Ohno.

^{xii} Importante salientar que não é possível tomar a citação de Fraleigh e Nakamura como um registro definitivo da obra. Há relatos conflitantes a respeito da obra *Kinjiki* de Tatsumi Hijikata devido às variantes que ele propunha em seus trabalhos.

^{xiii} Livro escrito pelo samurai Yamamoto Tsunetomo, permeado de ensinamentos morais relacionados ao bushido (caminho do guerreiro) e ao zen-budismo. Várias versões posteriores foram escritas, assim como livros críticos e análises. O livro assemelha-se a um tratado ou manifesto.

^{xiv} Ou *Kokutai*. É um termo criado na Era Edo e reforçado durante a Era Meiji e que designa especificamente o corpo japonês. Trata-se de um conceito identitário, um corpo sociopoliticamente construído por e para os japoneses a fim de familiarizá-los como nação. Yukio Mishima, ao escrever *Sol e Aço*, incitou sentimentos de nacionalismo e valorizando o corpo como um componente do Todo, apontou as fraquezas de um corpo desvinculado. Segundo Mishima, a figura do corpo que se destaca na multidão não deve ser aquela que se sobressai por demais ou menos em relação ao Macro, mas aquela que consegue traduzir e entender tão bem ou melhor as vontades do Macro. Nesse sentido, a ideia do *Kenkoutai* transita entre uma vontade ligada a Beleza e outra ligada à Servidão.

***Thiago Abel**, é Mestre em Artes da Cena - na área de Teatro, Dança e Performance - pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP- Conceito CAPES 5). Título: (Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil. Orientador: Odilon José Roble. Coordenador e performer do Núcleo Experimental de Butô (dança), ator na Taanteatro Cia. e Trupe da Boemia e dançarino do Coletivo Perdido de Dança Contemporânea. Foi professor de Contação de Histórias no SENAC-SP e atou por dez anos como professor de teatro no Colégio Dom Bosco para o ensino fundamental I, II e Médio. Especializado em performance e live art (SP Escola de Teatro), a palavra poética em cena (SESC),

educação e arte contemporânea (Bienal de Arte SP), butô (Taanteatro, Lume, Indac, Casa Mario de Andrade, Casa Cusco, SESC) e procedimentos de criação cênica (Laboratório de Processos de Criações Atorais LAPCA-UNESP).

***Daniel Aleixo,**

é Ator-pesquisador. Orientado artisticamente pelo ator Everton Turatti, na Sol Escola de Dança (2014 - 2016). Fez carreira como ator e oficinairo pela Trupe Alumada de Teatro (2016 - 2018), onde realizou turnês por cidades do sudeste, oficinas de cordéis e oficinas de tango; como ator pela Trupe do Mimoso (2016), cuja linguagem é cultura popular e teatro de rua. Fez parte do grupo de estudos de Teatro Nô coordenado pela atriz Angela Nagai (2018 - 2019). Dançarino profissional de dança de salão, tendo sido aprendiz do Prof. Alex Aleixo, ex-bailarino da Cia Cisne Negro de Dança, na Sol Escola de Dança de Mogi Guaçu (2011 - 2016). Habilidades em samba de gafieira, bolero, soltinho, forró, salsa, tango, sertanejo universitário, valsa, bachata, lambada, zouk e baião. Além disso, frequentou os cursos com o dançarino e Prof. Jaime Aroxa (2011 - 2013). Conhecimento prático em dança tradicional e dança contemporânea. Dançarino de Kabuki Medley, Nihon Odori e dança folclórica pela Fujima Ryu Brasil (2018-2019). Atualmente, é graduando em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (2016 - 2022) e realiza intercâmbio na Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio (2019-2020), onde foca seus estudos científicos no teatro, no cinema e na dança do Japão. Costuma realizar pesquisas científicas de cunho prático-teórico.

Submissão: 08/09/2020

Aprovação: 14/12/2020