



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Carta póstuma a Tadashi Endo: entre o sopro e a cova – pedagogias da impermanência

Simone Mello
Sandra Corradini

Para citar este artigo:

MELLO, Simone; CORRADINI, Sandra. Carta póstuma a Tadashi Endo: entre o sopro e a cova – pedagogias da impermanência. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0112

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



Carta póstuma a Tadashi Endo: entre o sopro e a cova – pedagogias da impermanência¹

Simone Mello²
Sandra Corradini³

Resumo

Este ensaio revisita os ensinamentos de Tadashi Endo e as práticas de Butoh-Ma e propõe a noção de pedagogias da impermanência. Articula reflexão crítica e caráter testemunhal, aproximando dança e transmissão de uma ética da sustentação da queda. Em diálogo com Aby Warburg (2020) e Didi-Huberman (2018, 2019, 2020, 2021), compreende a dança como operação de desarquivamento, capaz de levantar novas sobrevivências através da memória corpórea, da presença e da partilha sensível dos saberes. Mais do que conservar formas estáveis, as pedagogias da impermanência permitem que presenças, gestos e imagens continuem atuando para além da morte e da desaparecimento.

Palavras-chave: Tadashi Endo. Butoh-Ma. Pedagogias da impermanência. Sobrevivência das imagens. Transmissão em dança.

Posthumous letter to Tadashi Endo: between the breath and the grave – pedagogies of impermanence

Abstract

This essay revisits the teachings of Tadashi Endo and the practices of Butoh-Ma, proposing the notion of pedagogies of impermanence. It articulates critical reflection with a testimonial character, bringing dance and transmission closer to an ethics of sustaining the fall. In dialogue with Aby Warburg (2020) and Didi-Huberman (2018, 2019, 2020, 2021), it understands dance as an unarchiving operation, capable of raising new survivals through bodily memory, presence, and the sensitive sharing of knowledge. Rather than preserving stable forms, pedagogies of impermanence allow presences, gestures and images to continue operating beyond death and disappearance.

Keywords: Tadashi Endo. Butoh-Ma. Pedagogies of impermanence. Survival of images. Transmission in dance.

Carta póstuma a Tadashi Endo: entre el soplo y la cueva – pedagogías de la impermanencia

Resumen

Este ensayo revisita las enseñanzas de Tadashi Endo y las prácticas de Butoh-Ma, y propone la noción de pedagogías de la impermanencia. Articula reflexión crítica y carácter testimonial, aproximando la danza y la transmisión a una ética del sostén de la caída. En diálogo con Aby Warburg (2020) y Didi-Huberman (2018, 2019, 2020, 2021), comprende la danza como una operación de desarchivamiento capaz de levantar nuevas supervivencias a través de la memoria corporal, la presencia y la transmisión sensible de los saberes. Más que conservar formas estables, las pedagogías de la impermanencia permiten que presencias, gestos e imágenes continúen actuando más allá de la muerte y de la desaparición.

Palabras clave: Tadashi Endo. Butoh-Ma. Pedagogías de la impermanencia. Supervivencia de las imágenes. Transmisión en danza.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Marlon Fabian Soares Machado. Mestrado em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET). Graduado em Letras pela Faculdade Pitágoras (SP).

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestrado em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Licenciatura em Dança pela Universidade Paulista de Artes (FPA). Bailarina e diretora do "Cuerpo Flutuante" – Laboratórios Criativos para la Investigación de la Danza y Butoh (Brasil-Perú).

 cuerpoflutuante@gmail.com  <https://lattes.cnpq.br/4110457983473033>  <https://orcid.org/0000-0003-4023-3450>

³ Doutorado e Mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Performer, dramaturga e preparadora corporal nas artes do corpo e da cena, com ênfase nas relações entre prática corporal, dramaturgia e cena expandida, no trânsito Oriente-Occidente. Artista-colaboradora do Núcleo Cuerpo Flutuante (Brasil-Perú).

 sandracorradini@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/7939621787159044>  <https://orcid.org/0000-0003-2101-0091>



Perda — Desarquivar a dança e levantar sobrevivências

A presente escrita, dedicada a Tadashi Endo (1947-2025), foi iniciada em Cusco, em 15 de outubro de 2015. Dez anos depois, após idas e vindas entre Brasil e Peru, Simone Mello encontrava-se em Pampachiri, nos Andes peruanos, quando recebeu a notícia de sua morte. A partida de Endo atravessou fronteiras e rapidamente se espalhou entre aqueles que haviam sido tocados por sua arte e seus ensinamentos. Entre eles, encontra-se uma geração de artistas latino-americanos, da qual as autoras fazem parte.

Este texto nasce das experiências que compartilhamos com Endo e da necessidade de elaborar a lacuna aberta por sua ausência. Interessa-nos observar como gestos, imagens, afetos e modos de pensar a dança permanecem ativos, reaparecendo transformados em nossas práticas artísticas e nas relações que seguem sendo produzidas. Mais do que apresentar um relato memorialístico ou uma homenagem retrospectiva, buscamos acompanhar os modos pelos quais sua presença continua a agir.

Persistem, então, perguntas que acompanham nossa trajetória desde os primeiros encontros com o mestre: como pensar danças organizadas em torno da metamorfose contínua? Como compreender processos pedagógicos que não se estruturam pela transmissão de formas estáveis, mas pela introdução dos performers em experiências de aprendizagem sensível?

A partir dessas inquietações, delineia-se o campo imaginativo deste ensaio. Nele, presença e ausência deixam de operar como opostos. Endo insiste em retornar como força em movimento. Se por vezes a escrita assume um tom epistolar, é no sentido de buscar correspondências entre aquilo que foi visto, sentido e percebido e o que talvez estivesse prestes a desaparecer. Ela nasce de um gesto de retorno: habitar o vazio e compartilhar as danças que nos movem, homenageando um mestre que continua agindo mesmo após sua desapareição.

Longe de buscar uma preservação imutável dos saberes, esse retorno opera como uma desestabilização das linearidades temporais. Procura-se, dessa forma, reconfigurar temporalidades e friccionar o arquivo vivo para que seu legado permaneça como uma presença latente, e não se reduza a uma repetição mecânica. Compreender essa dimensão abre espaço para reverberações na prática performativa, seja na escrita ou nos processos artísticos. Nessa perspectiva, busca-se acompanhar a formação de constelações de sentido nas quais os saberes partilhados com Endo continuam atuando através da dança, da palavra escrita e das corporeidades, configurando modos de permanência e continuidade existencial.

A escrita ganha forma a partir do desejo compartilhado das autoras de transmutar a perda física do mestre em matéria de criação e resistência estética. Evoca-se, aqui, um “brinde aos mortos” (Despret, 2023): um gesto de cuidado com a memória de Endo e com as existências na dança que, assim como nós, foram atravessadas por sua arte e sua presença, bem como por outros mestres que vieram antes e depois dele. Deseja-se, desse modo, que essa memória permaneça viva, reaparecendo continuamente sob novas formas.

Aprendizado — Desaprender, desaparecer, reaprender e reaparecer

A dança começa no vazio.
O corpo vazio é o ponto de partida do trabalho.
(Endo, Tadashi apud Endo, Gabriele, 2008)

Tadashi Endo (Figura 1) foi coreógrafo, diretor e dançarino de butoh. Filho de pais japoneses, nasceu em Pequim, na China, mas cresceu no Japão e, a partir da década de 1970, estabeleceu-se na Europa, onde desenvolveu uma trajetória singular entre teatro e dança. Em 1992, fundou o Butoh-Centre MAMU, em Göttingen, na Alemanha, cidade onde viveu até seus últimos dias.

Discípulo de Kazuo Ohno⁴, Endo construiu uma prática própria em torno do que denominou Butoh-Ma. Sua trajetória foi marcada por constantes deslocamentos geográficos e existenciais. Aceitou sua condição de *outsider* (Souza, 2022), habitando um território fronteiriço que o afastava das genealogias mais ortodoxas do butoh. Se, no Ocidente, a legitimação da linhagem frequentemente esteve associada à ideia de um butoh original e autenticamente japonês (Aschieri apud Koan, 2021), Endo parecia mover-se em outra direção. Essa condição intervalar fez de sua dança uma experiência vinculada à impermanência e à transformação.

Os ensinamentos de Endo impulsionaram ambas as autoras a investigações que continuam se desdobrando entre criação, escrita e pesquisa. Nos laboratórios, nos intervalos e nos bares depois do trabalho, compartilhávamos com o mestre silêncios, anedotas e acontecimentos cotidianos. Nesses espaços, Endo falava de sua dança como quem fala de uma força que excede a técnica. Nesses encontros, ouvimos algumas das reflexões que mais marcariam nossa compreensão do Butoh-Ma. Endo (2010) explicava que, no Zen-Budismo, o Ma é “o vazio, o espaço entre as coisas”; uma potência que, longe de significar ausência, manifesta-se como uma zona de disponibilidade e geração de possibilidades (Okano, 2011). Sua dança não buscava afirmar formas estáveis. Orientava-se, antes, como um caminho para tornar visível o invisível, sustentando-se na relação entre energia, suspensão, tensão e transformação interior. Como afirmava o mestre:

O mínimo de movimentos faz com que a expressão dos sentimentos e situações cresçam em intensidade. [...] A intenção do dançarino de Butoh é encontrar a relação com seu mundo mais profundo a partir do qual sua dança ganha corpo e se expressa no espaço e no tempo (Endo, 2010).

Assim, a transmissão deixava de operar como simples herança pedagógica para constituir-se como experiência corporalizada, movente e continuamente reatualizada. Em seus laboratórios não havia ensinamentos voltados à preservação estável das formas, nem à reprodução fiel de um repertório técnico. O que se

⁴ Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata são historicamente reconhecidos como os dois grandes pilares e fundadores do *Ankoku Butoh* (“dança das trevas”). O movimento surgiu oficialmente no Japão no final da década de 1950, tendo como marco inicial a polêmica performance *Kinjiki* (*Cores Proibidas*) em 1959, coreografada por Hijikata (Tonnetti et al., 2021).

cultivava eram estados de atenção, vulnerabilidade e escuta. Histórias eram contadas, desequilíbrios eram provocados, caminhava-se na trilha de uma corporalidade ancestral. Pouco a pouco, criava-se um ambiente no qual a materialidade do corpo podia abrir uma brecha para sentir a vida pulsar, movê-la e, ao mesmo tempo, deixar-se mover por ela (Figura 1).

Figura 1 - Tadashi Endo, em laboratório, Salvador/BA. Foto: Márcio Meirelles (2013)



Endo observava que muitas pessoas passam a vida dançando sempre da mesma maneira. Dizia: "Não podemos ignorar nossa própria originalidade, nosso vocabulário corporal. Mas devemos buscar expandi-lo" (Endo, informação verbal)⁵. Viajar, treinar, dançar e encontrar outras corporeidades tornavam-se, então, uma prática contínua de deslocamento perceptivo: investigar, afirmar e voltar a investigar; reaprender continuamente a firmar os pés no terreno flutuante dos

⁵ Informação verbal registrada em campo, em 2012, por Simone Mello durante o processo de criação do espetáculo *Dô*, dirigido por Tadashi Endo, entre 2011 e 2012, em Salvador/BA, junto ao Bando de Teatro Olodum, sob direção de Marcio Meirelles. Os registros produzidos nesse período foram posteriormente reunidos no conjunto de escritos intitulado *Cartas para quem pode responder*, composto por reflexões atravessadas pelos comentários, procedimentos pedagógicos e processos criativos desenvolvidos por Endo. Esses materiais integram a pesquisa de mestrado de Simone Mello (2013), na qual são contextualizados e discutidos de forma mais ampla.



breves encontros com os mestres que admiramos.

Certa vez, inspirado pela pintura *Contador Antropomórfico* (1936), de Salvador Dalí, Endo afirmou: "Nosso corpo possui muitas gavetas que podem ser abertas. Para dançar, é importante tentar abrir essas gavetas em diferentes lugares. Não podemos permanecer sempre fazendo *plié-relevé*" (Endo, informação verbal)⁶. Esta imagem das gavetas reaparecia frequentemente em seus laboratórios. Por vezes, seu tom era suave; em outras, direto e afiado. Ele enfatizava com clareza que não era o bastante dançar para si, como em um treino íntimo a portas fechadas, focado na execução técnica e na plasticidade. Diante disso, a autoindagação tornou-se um imperativo: "como abrir as próprias portas e gavetas?"⁷. Essa pergunta ecoava persistentemente como um desafio constante do eterno retorno a si mesmo e, ao mesmo tempo, conduzia de volta ao mestre e à sua provocação, para que confrontássemos nossos próprios hábitos e condicionamentos na dança.

Dançar com Endo, dessa maneira, implicava abrir compartimentos desconhecidos da memória, da imaginação e da experiência. Consistia em tornar-se permeável ao que ainda não havia sido vivido. Nessa direção, a dança aproximava-se de um estado de atravessamento:

Quando estou dançando, às vezes sinto um transe, como um blackout... Sei exatamente onde estou, mas meu corpo se move independentemente de mim; não porque eu o perca completamente, mas como se ele se tornasse outro. Nesse momento, meu corpo está tão aberto a tudo e a todos — talvez vazio — que algo ou alguém começa a utilizar meu corpo: meu pai 'penetra' em meu corpo e dança (Endo, informação verbal)⁸.

⁶ Informação verbal registrada por Simone Mello durante atividades conduzidas por Tadashi Endo no México, em 2014. Nesse período, a autora acompanhou o processo de criação de *Espejo Negro*, desenvolvido junto ao Laboratório Ritual, dirigido por Eugenia Vargas, na Cidade do México, e participou de uma oficina ministrada por Endo, em Guadalajara, organizada pelo coletivo Anzar Danza Contemporánea. Em ambos os contextos, Endo apresentou o solo *One Nine Four Seven*, compartilhando reflexões sobre criação, corporeidade e os princípios do Butoh-Ma que atravessavam sua prática pedagógica e artística.

⁷ Tal questão emerge de experiências vividas por Sandra Corradini em práticas imersivas em Butoh-Ma com Endo, persistindo desde o primeiro contato com o mestre, em 2005, na sede do LUME Teatro, em Campinas/SP. Em 2011, após seis anos de prática em Butoh-Ma, na imersão *O Visível e O Invisível*, conduzida por Tadashi Endo e Carlos Simioni — nominada afetuosamente de Caravana para o Invisível —, Endo finalmente dirigiu-se à artista, surpreendendo-a com uma provocação cortante, típica da pragmática oriental: "para dançar assim, você pode dançar no banheiro" — uma frase inesquecível que a acompanha desde então.

⁸ Informação verbal registrada em campo por Simone Mello durante o processo de criação do espetáculo *Dô*, em 2012.

O vazio, nesse contexto, mais que ausência, potencializa uma condição de disponibilidade. Esvaziar-se não significava apagar-se, e sim abrir espaço para que outras presenças, memórias e temporalidades atravessassem o corpo.

Durante o processo de ensaios do espetáculo *Dô*, em Salvador, um integrante do Bando de Teatro Olodum perguntou a Endo como se realizava um funeral no Japão. Em resposta, o mestre compartilhou uma lembrança familiar:

Meu avô era muito budista e muito samurai; queria morrer quando decidisse. Numa noite tomou um banho japonês; sabia que aquele era o final de sua vida e não queria que ninguém limpasse seu corpo. Em sua própria cerimônia, lavou-se dos pés à cabeça, vestiu um quimono branco e, no dia seguinte... estava morto (Endo, informação verbal)⁹.

Em seguida, Endo descreveu a chegada do monge budista e a recitação do mantra *Nam Myoho Renge Kyo*¹⁰. Explicou que esse gesto ritual colocava a vida em sintonia com o universo e seus ciclos de transformação. *Nam*, derivado do sânscrito *namas*, remete à dedicação integral da própria vida. *Myoho* designa a Lei Misteriosa que atravessa todos os fenômenos que nascem e desaparecem. *Renge*, a flor de lótus, simboliza simultaneamente causa e efeito. *Kyo* refere-se ao ensinamento de Buda que transpassa passado, presente e futuro, ultrapassando o ciclo de nascimento e morte. E então concluiu: “Minha avó, que era cristã, ao final da cerimônia, disse: ‘Amém’. E por que não dizer amém? O chão é o mesmo”.

A fala de Endo permaneceu como uma memória viva, reverberando em nossas práticas corporais compartilhadas e individuais. A frase “o chão é o mesmo” sintetiza uma dimensão fundamental de seus ensinamentos. Diferentes cosmologias, rituais e modos de existência não se anulam; coexistem sobre uma mesma terra sensível. A dança surgia precisamente nesse entre-lugar, onde fronteiras culturais, espirituais e corporais mostravam-se porosas. Essa compreensão aproxima Endo das formulações de Kazuo Ohno, que afirmava que

⁹ Informação verbal registrada em campo por Simone Mello durante o processo de criação do espetáculo *Dô*, em 2012.

¹⁰ *Nam-myoho-renge-kyo*, pilar da prática do Budismo de Nichiren, consiste em um *daimoku* (mantra) que significa “Devoção à Lei Mística do Sutra da Flor de Lótus”. Sua recitação busca despertar a natureza búdica inerente à vida e manifestar coragem, transformação e conexão com a dimensão profunda da existência. Disponível em: <https://www.sokaglobal.org/es/resources/study-materials/buddhist-concepts/the-meaning-of-nam-myoho-renge-kyo.html>. Acesso em: 15 jun. 2026.



não tinha nada a ensinar, mas apenas uma vida a compartilhar. Desse modo, Ohno deslocava a transmissão para além da lógica do conhecimento acumulado. Como escreveu: “É melhor penetrar fundo, até o âmago dos âmagos, mesmo das coisas minúsculas, tratando-as com cuidado” (Ohno, 2016, p. 24).

Considerando esse ponto de vista, a transmissão deixa de ser compreendida como transferência de formas ou conteúdos e passa a operar como abertura de um campo de experiência. Algo semelhante pode ser observado nas formulações de Tatsumi Hijikata, cofundador do Butoh e parceiro de criação de Ohno, quando propõe “jogar uma escada profunda em seus próprios corpos e descer por ela” (Hijikata apud Shibuzawa, 2000, p. 4). Trata-se de produzir um deslocamento capaz de conduzir o corpo para além dos automatismos que organizam sua percepção habitual.

As práticas de Endo pareciam seguir essa orientação. Conduzia-nos às zonas de instabilidade, suspensão e esgotamento, nas quais o corpo era convidado a abandonar seus padrões mais conhecidos para tornar-se permeável ao inesperado. Assim, aprender implicava desaprender. Dançar implicava desaparecer, mesmo que provisoriamente, das formas já conhecidas de si. Talvez seja nesse ponto que o Butoh-Ma revele uma de suas forças mais persistentes. O vazio não aparece como negação da vida, mas como condição para sua transformação.

Aprender, desaparecer, reaprender e reaparecer deixam, portanto, de constituir etapas sucessivas e passam a operar como movimentos simultâneos de uma mesma experiência. É a partir desse conjunto de práticas — fundadas no esvaziamento, na escuta, na vulnerabilidade e na transformação contínua — que propomos compreender os ensinamentos de Endo como pedagogias da impermanência. Consiste na aprendizagem de modos de atravessar processos de desaparecimento, metamorfose e reaparição. Endo não transmitiu uma técnica e, sim, uma disposição para habitar o intervalo. Um espaço no qual o corpo já não coincide inteiramente consigo mesmo e algo ainda desconhecido pode começar a tomar forma.



Paisagem — Locus iniciático: Pampachiri, entre o Bosque de Pedras e a Cova dos Mortos

Toda nossa vida está carregada de morte... Mas em mim, a morte definitiva ganha um sentido de estranha vitória. Envolve-me em sua claridade, abre em mim o riso infinitamente alegre: daquilo que desaparece! (Bataille, 2012, p. 69).

Pampachiri — “lugar onde faz frio” — converteu-se inesperadamente no território onde Simone Mello voltou a reunir lembranças, anotações e vestígios dos ensinamentos de Tadashi Endo. Em quéchua e aimará, pampa significa “planície”, enquanto o sufixo *-chiri* remete ao ato de “fazer” ou “produzir”. Assim, Pampachiri pode ser compreendido como “fazer planície” ou, em sentido figurado, “aplainar”, “abrir passagem”. Pampachiri deixou de ser apenas um lugar visitado, tornando-se passagem para um gesto de escrita. *Locus* e *focus* que convocam memórias.

Como quem busca aproximar-se do fogo ou do centro de uma lareira, cheguei a um lugar de rara beleza: formações cônicas e pequenas covas, semelhantes a fungos (de pedra), dispersos sobre uma planície verde, silenciosa e gelada. Foi ali, nas cavernas pré-históricas de Ayamachay, em Pampachiri, que senti que a notícia da morte de Endo não clausurou uma presença; ao contrário, a desarquivou.¹¹

Turisticamente, Pampachiri tornou-se conhecido como “a aldeia dos Pitufos”, por apresentar formações rochosas que lembram pequenas habitações escavadas na pedra. Há quem prefira chamá-la de “aldeia dos duendes andinos”. Crenças locais afirmam que presenças ancestrais continuam habitando este território, conformado pelo Bosque de Pedras e Ayamachay. Em quéchua, *aya* refere-se a morto ou cadáver, e *mach’ay*, a cova ou lugar de sepultamento, traduzindo-se, literalmente, como “a cova dos mortos”. Desse modo, Pampachiri converteu-se em um campo imaginativo a partir do qual é possível pensar a dança, a desapareição e as sobrevivências (Figura 2).

¹¹ Notas de campo registradas por Simone Mello durante o processo de escrita, em 2026.

Figura 2 – Lâmina I, *Campo de Sobrevivências: entre o sopra e a cova*. Fotocomposição. Bosque das Pedras (à esquerda) e Aldeia dos Duendes Andinos ou Cova dos Mortos (à direita), em Ayamachay.¹²



O Bosque de Pedras e "a cova dos mortos" deixaram de representar apenas uma curiosidade geológica e fabulosa. Revelaram-se, pouco a pouco, como um território onde morte, memória e metamorfose compartilhavam o mesmo solo.

Compreendi que minha memória da dança de Endo havia encontrado sua morada como sobrevivência subterrânea, subvertendo a ótica que concebe o arquivo em sua fixidez. Assim, a paisagem deslocou-se imediatamente de sua dimensão pitoresca para outra camada de experiência.

Um ano depois, retorno à carta póstuma iniciada em sua memória. Essa releitura permitiu compreender que certos lugares não conservam intactas as lembranças daqueles que os atravessaram. Pelo contrário, transformam-nas. Algumas presenças sobrevivem como aparições intermitentes, cintilando como restos, ecos e respirações, deslocadas no

¹² O uso do termo "lâmina" para designar as figuras deste ensaio inspira-se livremente no procedimento de montagem do *Atlas Mnemosyne*, publicado como livro póstumo de Aby Warburg (2020), o qual consiste em um conjunto de painéis de imagens, organizados por relações de vizinhança e sobrevivência (*Nachleben*). Desse modo, as lâminas aqui apresentadas aproximam imagens distintas para evidenciar as continuidades, os deslocamentos e as reaparições que atravessam a experiência das autoras sobre a dança, a memória e o luto.



corpo e no tempo, quando evocadas.

A experiência do luto deslocou também minha compreensão das imagens. Elas não sobrevivem como permanência estável; migram, fragmentam-se e reaparecem transformadas.¹³

A imbricação entre o *locus* desta experiência — Pampachiri — e o *focus* desta escrita — a morte do mestre — permitiu-nos pensar a dança sob outro modo de operação, ou seja, uma prática que já não se organiza pela lógica da representação: desarquivar aquilo que foi sepultado e permitir que novas imagens encontrem atualizações. Recordemos, então, as palavras de Endo:

O público quer ver aquilo que temos a oferecer, e nosso trabalho consiste em demonstrar. É preciso lutar contra o que fazemos habitualmente, confrontar nossas qualidades e facilidades: isso você já tem, não precisa aprender. Mas o que ainda não possui — e tem a possibilidade de descobrir — é o que deve buscar nos ensaios (Endo, informação verbal)¹⁴.

Sob essa perspectiva, a noção de *sobrevivência* (*Nachleben*), formulada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866–1929), torna-se fundamental. Segundo essa noção, as imagens não pertencem unicamente ao passado; elas atuam continuamente, reaparecendo e reorganizando sensibilidades através de temporalidades heterogêneas. Mais especificamente, esse termo alemão (Warburg, 2020 apud Didi-Huberman, 2018), frequentemente traduzido como "sobrevivência" ou "vida póstuma" das imagens, refere-se ao modo como certas formas, gestos e afetos continuam atuando através do tempo, reaparecendo em novos contextos históricos e reorganizando continuamente a memória cultural.

O historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman (2018) prolonga essa intuição ao pensar as imagens como fulgurações intermitentes capazes de sobreviver mesmo entre ruínas. Faz desse conceito um dos eixos centrais de sua publicação *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2018), ao demonstrar como o método warburguiano do Atlas consiste na montagem de imagens sobreviventes a fim de agenciar diferentes tempos que entram em relação e revelam a história como um campo de reaparições, deslocamentos e

¹³ Notas de campo registradas por Simone Mello durante o processo de escrita, em 2026.

¹⁴ Informação verbal registrada em campo por Simone Mello durante o processo de criação do espetáculo Dô, em 2012.

metamorfoses. É também a partir dessa perspectiva que as lâminas reunidas ao longo deste ensaio ultrapassam a dimensão meramente documental. Elas operam como montagens de imagens capazes de evidenciar relações de sobrevivência, reaparição e metamorfose. Assim como no *Atlas Mnemosyne*, de Warburg (2020), interessam as tensões que emergem da convivência entre as imagens.

A dança aparece, a partir de então, como campo de sobrevivência no qual vivos e mortos continuam a se atravessar mutuamente, superando a compreensão restritiva que a enquadra apenas como arte do movimento. Entretanto, se certas imagens sobrevivem, reaparecendo apesar das perdas, talvez seja preciso perguntar que força continua a agitá-las. Encontramos uma possível resposta em *A dama-duende*, quando Didi-Huberman (2019) retoma a figura do duende, formulada por Federico García Lorca (1957), para pensar as relações entre criação, arte e desapossamento em Georges Bataille (2012).

O duende surge, neste contexto, não como personagem alegórico, mas como força obscura de transformação, aprofundando o horizonte da perda e da metamorfose:

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas (García Lorca, 1957, p.47-48).

A poética de Lorca nos sugere que certas artes oferecem ao duende um campo privilegiado de aparição: artes que dependem da vibração efêmera do corpo vivo. Neste sentido, talvez a dança autoral e performativa seja uma das moradas mais intensas do duende, porque jamais estabiliza inteiramente as forças que residem precisamente em sua condição transitória.

O duende não emerge da harmonia nem da forma acabada. Surge da ferida, da terra, da proximidade com a morte. Ele desorganiza, fere e arrasta o corpo para regiões desconhecidas de si. O duende instaura a potência de transformação. Ele não desaparece; insiste. Como um fantasma, agita a tristeza e nos levanta do abatimento da queda, fazendo-nos descer à cova para escutar



aquilo que continua respirando em nosso inconsciente. Recordemos que foi em Ayamachay que Endo reapareceu com seu rastro invisível; não como memória intacta, mas como sobrevivência em vibração. A Cova dos Mortos configurou-se, então, como uma heterotopia do luto, em que dança, morte e memória encontraram um mesmo solo. Esse entre-lugar, no qual os mortos continuam trabalhando entre os vivos, desloca o luto da ideia de encerramento para uma ética da convivência com as persistências¹⁵.

Neste território, onde a desapareição significa condição para outras formas de aparição, e não clausura definitiva, o problema já não consiste apenas em conservar imagens ameaçadas pela perda. O desafio afirma-se como algo mais urgente: aprender a levantar novas sobrevivências. Como escreve Georges Didi-Huberman, “[...] la alegría se levanta desde una pérdida que la precede. Porque se trata, en todos los casos, de proseguir la lucha” (2020, p. 388). Sob essa ótica, a dança aproxima-se de uma prática de reaparição, pela qual a vivência das perdas introduz a percepção das metamorfoses na vida sensível.

Como artistas e pesquisadoras, entre todas as formas possíveis de dança, dançamos para permitir que algo ainda não nascido ganhe corpo. Nesse limiar, certas pedagogias da impermanência continuam atuando como regimes de presença mesmo após a morte. Como pequenas brasas ainda acesas no fundo da cova, essas forças continuam atuando em nossas práticas. E assim continuamos, aprendendo a dançar e a viver entre a queda e o levantamento.

Transmissão — Ainda e depois dos mestres: vínculos transversais da dança

As memórias inscritas na carne não permanecem intactas; transformam-se. O sujeito biográfico perde centralidade para que uma dança e uma memória possam se eternizar. O corpo reaprende, então, a reaparecer. A transmissão

¹⁵ A noção de heterotopia deriva da conferência *Des espaces autres* (De outros espaços), proferida por Michel Foucault, em 1967. Nela, o filósofo define as heterotopias como lugares reais que funcionam como contraposicionamentos ou espaços outros, capazes de justapor temporalidades, experiências e ordens distintas em um mesmo sítio. Georges Didi-Huberman (2018, p. 76-77), retoma essa formulação para pensar espaços atravessados por sobrevivências, memórias e montagens heterogêneas do tempo. No presente ensaio, a expressão “heterotopia do luto” refere-se a um espaço onde morte, memória e reaparição coexistem, produzindo novas formas de experiência e elaboração da perda.

manifesta-se como uma energia em movimento, atualizando-se de maneira singular em diferentes tempos, espaços e corporeidades. Os vínculos transversais não correspondem, portanto, à passagem passiva de movimentos ou repertórios. São persistências de forças que continuam atuando através dos corpos. É nesse sentido que identificamos um ponto de convergência entre os ensinamentos de Tadashi Endo e as forças atmosféricas presentes na dança do performer japonês Min Tanaka¹⁶. Ambos operam por meio do esvaziamento do controle técnico para que a corporeidade, despojada de posses e de ego, possa tornar-se permeável a intensidades e fluxos invisíveis.

Mais recentemente, Min Tanaka passou a ocupar um lugar central em nossas investigações, especialmente na pesquisa dedicada ao estudo de *Locus Focus*¹⁷. A influência de seu projeto, contudo, acompanha nossos percursos há mais de uma década, desde a passagem do performer japonês pelo Brasil, em 2014, quando pudemos acompanhar suas apresentações em São Paulo e Ouro Preto.

O encontro *com As danças de depois*, obra de Isabelle Launay (2013, p. 99), revelou-se especialmente estimulante ao reiterar que “na base de toda criação existe um gesto precedente”. Entendemos, assim, como elementos do passado são resgatados através de vínculos transversais. Como afirma Tanaka (apud Reis, 2014), “eu não danço no lugar; eu danço o lugar”. Se *Locus* designa o lugar — aproximando-se do vazio expectante do *Ma* —, *Focus* remete ao fogo doméstico, ao centro irradiador, à combustão da matéria. A dança acontece precisamente nesse encontro. O vazio torna-se potência ativa; o lugar converte-se em acontecimento. Nessa fricção entre corpo e ambiente, o performer transforma-

¹⁶ Min Tanaka é um dançarino experimental japonês, nascido em 1945, em Hachioji, Tóquio, Japão. Iniciou sua trajetória na dança moderna e no Butoh na década de 1960. No âmbito internacional, estreou em 1978, na exposição *MA: Space-Time in Japan*, realizada no *Musée des Arts Décoratifs*, no Louvre, em Paris. O evento introduziu o *Ma* ao Ocidente por meio de obras de múltiplos criadores, incluindo Tatsumi Hijikata como coreógrafo do solo *Douze phases du Terpsichore de l'Obscurité: Quatorze Nuits pour le Palais du Louvre*, performado por Yoko Ashikawa. Fundou a *Body Weather Farm*, em Hakushu, onde desenvolveu sua pesquisa *Body Weather*, sobre a relação prática entre o corpo, o trabalho diário e a agricultura, focando no sujeito/corpo e na natureza como instâncias coimplicadas e coextensivas, refazendo-se continuamente (Corradini, 2025). Posteriormente, em 1997, transferiu-se para Shikishima, encerrando suas atividades de cultivo com a comunidade e dançarinos, em 2013. Desde 2002, tem intensa atuação no cinema, expandindo seu campo de atuação. Disponível em: <https://www.min-tanaka.com/>. Acesso em: 26 jun. 2026.

¹⁷ *Locus Focus* é o nome de uma série de performances que Min Tanaka iniciou em 2004. É um projeto que acontece em espaços variados, em distintos países. A performance é transformada a cada apresentação, ancorada na interação entre corpo e ambiente. Disponível em: <https://numeridanse.com/en/publication/locus-focus/>. Acesso em: 24 jun. 2026.



se no próprio combustível da ação. Nesse intervalo entre desaparecimento e reaparição, o Butoh-Ma de Endo demonstra uma de suas forças mais radicais.

Ao deslocar a centralidade da forma para o vazio, a suspensão e as intensidades quase imperceptíveis do corpo instauram uma prática em que os modos de transmissão não operam pela fixação de modelos, mas pela abertura de espaços sensíveis. A corporeidade, portanto, expande-se como um campo movente de reaparições, deslocamentos e escutas. Embora nossas danças tenham assumido formas distintas ao longo do tempo, elas continuam retornando às mesmas questões.

As imagens mudam, as paisagens e os desejos se transformam e as lembranças dos mestres também. No entanto, certas forças persistem, ramificando-se em novas camadas de investigação e conduzindo-nos a territórios ainda desconhecidos. É nesse movimento entre perda, transmissão e transformação que as pedagogias da impermanência continuam atuando.

Sobrevivências — Sustentar a queda: entre dançar, morrer e continuar

Já não estou naquela cova em Pampachiri. Estou em minha própria caverna. Tadashi Endo partiu. E também desapareceram outras imagens que, naquele momento, eu ainda tentava sustentar. Entre o sopro e a cova, sinto que a experiência do luto desorganiza não apenas a presença daqueles que desaparecem, mas também as formas pelas quais se organizavam minhas próprias ideias de abrigo, permanência e continuidade. Certas perdas tornam impossível habitar novamente o mundo sob a mesma forma.¹⁸

Um ano após a morte de Tadashi Endo, a cova adquire a forma e o sentido de uma heterotopia do luto; um espaço simultaneamente interior e arqueológico, no qual as imagens sobrevivem em reaparições descontínuas. A voz de Endo ecoa neste espaço intervalar, vindo de uma fonte invisível e fazendo pulsar um sopro de vida.

Continue. Permaneça concentrado na mesma coisa, não mude; aprofunde sua dança, essa que você sente. Isso é ritual... repetição contínua. E não se esqueça: a dança necessita de adrenalina, como o

¹⁸ Notas de campo registradas por Simone Mello durante o processo de escrita, em 2026.

salto em altura. O artista precisa de preparação. Concentrar-se e entrar profundamente. Porque, quando estamos verdadeiramente concentrados, o corpo muda (Endo, informação verbal)¹⁹.

Além da voz que orienta e convoca, a própria dança de Endo também vibra e reverbera como uma imagem viva que se desprende da memória corporal. Essa dinâmica de constante retorno manifesta-se com vigor quando recordamos o mestre cruzando insistentemente a cena em sua obra *Ikiru* — espetáculo dedicado a Pina Bausch e apresentado em Salvador, em 2010. Nessa atmosfera cênica, o movimento evoca paisagens que operam como um portal sensorial, indicando uma suspensão poética do tempo, na qual o visível e o invisível se tangenciam:

Uma placa de metal suspensa e solta na escuridão evoca um portal invisível sobre o palco pleno de vazio. O corpo, habitando os entre-espaços de suas buscas, ausenta-se imediatamente do tempo e do espaço cotidianos ao inscrever na matéria o brilho e o eco sonoro de seus golpes contra a lâmina fria. Há um clamor insistente de passagem para irromper aquilo que sustenta sua arte e existência, operando um retorno agudo aos mortos — uma dança-réquiem para bailar com os que partiram e com nossos ancestrais.²⁰

Essa cena condensa a potência contida em *Ikiru* (Figura 3), palavra que dá título à obra e consiste no verbo japonês que significa, literalmente, “viver”. Reflete uma dimensão existencial marcada pelo ato de conduzir a própria vida, atravessar o tempo, experimentar as vicissitudes e os limiares da existência e, assim, sobreviver.

¹⁹ Informação verbal registrada por Simone Mello durante o processo de criação do espetáculo *Dô*, em 2012.

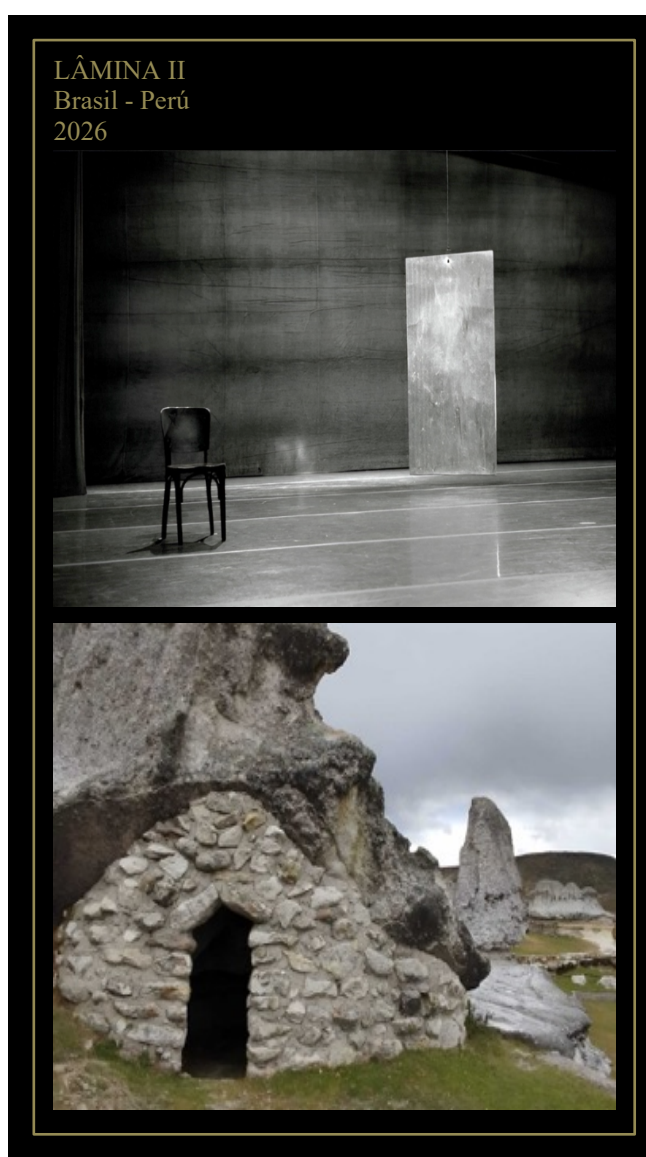
²⁰ Registro sensório-perceptivo de Sandra Corradini, realizado em 2025 a partir das reverberações que permanecem desde *Ikiru*, assistido em Salvador, em 2010.

Figura 3 – Tadashi Endo, em *Ikiru* – um réquiem para Pina Bausch.
Foto: Peu Ricardo Barbosa



Ikiru é uma palavra japonesa composta por *iki*, que significa tanto “respiração” quanto “sopro vital”, ou ainda, “coisa que brilha e espirala, aprofundando no corpo”, conforme palavras de Toshiyuki Tanaka²¹ (apud Corradini, 2025). Esses significados consistem em vias de acesso que possibilitam encontrar caminhos para alcançar a impermanência, conectando o gesto presente à memória daqueles que já se foram (Figura 4).

Figura 4 – Lâmina II – *Campo de sobrevivências: o vazio entre o palco e a cova*.
Fotocomposição. *Ikiru* (acima) e Cova dos Mortos (abaixo), em Ayamachay.
Fotos: Olaf Heine (acima) e Simone Mello (abaixo).



²¹ Toshiyuki Tanaka (Toshi Tanaka) é performer e pesquisador corporal japonês radicado no Brasil desde 1994. É fundador do Núcleo Fu Bu Myo In e coordena o Projeto Jardim dos Ventos ao lado da artista Maria Cecília Ohno, investigando a arte e a educação corporal por meio de práticas *Fugaku* integradas ao *Seitai-ho* e ao *Doho*.

As imagens acima citadas continuam atuando como rastros de presença de Endo, desde *Ikiru*. Mais que imobilidade, repetir é transformação lenta: retomar, revisitar, respirar, escutar as vozes e as sensações que emergem no corpo até que despertem suas próprias mudanças. Repetir permite atravessar continuamente suas transformações, sem conservar uma forma, dando abertura a uma pedagogia que se ancora justamente nesse movimento de constante retorno, conduzindo o corpo a habitar o instante por meio do fluxo constante entre o viver e o morrer. Nesse limiar, Endo situa a necessidade de uma ancoragem no ato criativo:

Temos que buscar nossa própria linguagem, encontrar nosso próprio caráter e dançar esse caráter. A dança não é pantomima. Ela é abstrata. Mas, se não acreditamos naquilo que fazemos, então nada existirá no espaço cênico. Olhando para longe — talvez para o horizonte, para o mar — somente existirá em cena aquilo em que acreditamos: a flor, a montanha (Endo, informação verbal)²².

Levada ao limite, essa pedagogia da impermanência implica um paradoxo: aprender com o mestre para, em algum momento, separar-se dele, de modo que aquilo que foi transmitido possa adquirir uma forma própria. É nesse horizonte que ressoa uma das formulações mais conhecidas de Zaratustra: "Agora vos mando que me percais e vos encontreis a vós mesmos; e só quando todos me houverdes renegado, tornarei para vós" (Nietzsche, 1999, p. 79).

Dançar deixa de se orientar pelo domínio técnico do corpo para aproximar-se de uma prática de desapossamento, ou uma educação pela desaprendizagem. Soltar e liberar mais do que acumular, desfazer formas antes de estabilizá-las novamente.

Sob a voz de Ella Fitzgerald, Endo dança *One Nine Four Seven*: "Stars fading, but I linger on, dear..."²³. As estrelas se apagam, mas algo permanece ardendo. Há aí também uma pedagogia: a da atenção sensível àquilo que continua brilhando apesar da ausência. São essas as pedagogias da impermanência. Ensinam menos a preservar formas do que a acompanhar suas transformações. Como salientava

²² Informação verbal registrada em campo por Simone Mello durante o processo de criação do espetáculo *Dô*, em 2012.

²³ Excerto da música de autoria e interpretada por Ella Fitzgerald, dançada por Tadashi Endo em *One-nine-four-seven*: "Estrelas desaparecendo, mas eu permaneço, querido". (Tradução nossa).



o mestre, estamos unidos por este sentimento de existência absoluta; o tempo é visível e palpável para nós.

A luz de uma vela se apagará,
mas o pavio deixa um rastro.
A cera ainda o protege.
Dê algo em vez de tirar.
Os mortos estão nos carregando.
É por isso que estamos de pé na terra.
Graças às pessoas mortas.
Devido aos mortos você está tão vivo.
Um grande fogo destruiu o país.
Escuridão antes e depois.
Na escuridão você encontra uma pequena luz.
Sua energia vai direto para a luz,
Como fazem todos os seres vivos.
Vida curta da vela, longa luz da vela
(Endo).²⁴

Assim, Endo, ainda presente no momento de sua desapareição física, tornou-se força dispersa entre lembranças. Escrever sobre ele passou a ser um modo de acompanhar as transformações daquilo que já não pode retornar sob a mesma forma. Enquanto permanecemos vivas, seguimos convocando as lições do mestre — dançando entre aparições e desapareições. É possível, então, que toda verdadeira transmissão aconteça como sobrevivência fragmentária, esporádica, subterrânea, perdendo os traços de uma herança linear ou da repetição fiel de um modelo. Resta acrescentar uma experiência decisiva.

Em pleno bosque de pedras, eu caí. Hoje percebo que algo daquela queda continua operando em mim. Não apenas o risco físico de escorregar e cair, mas a imagem que ela abriu: quem sustenta, quem olha, quem continua produzindo imagens — e quem permanece no chão aprendendo a equilibrar-se?²⁵

Da memória dessa queda irrompe outra imagem muito mais antiga: a *Pietà*.

²⁴ Informação do espetáculo *One-nine-four-seven*, apresentado em Salvador/BA, em 2011. O título do espetáculo refere-se ao ano de nascimento de Tadashi Endo. O seu site traz a poesia original, de sua autoria: “A candle light will be put out,/but the wick leaves a trail./The wax still protects it./Give something instead of taking./Dead people are carrying us./This is why we are standing on the earth./Thanks to the dead people./Owing to the dead people you are so alive./Big fire destroyed the country./Darkness before and afterwards./In the darkness you find a small light./Your energy goes straight to the light,/Like all the living beings do./Short candle life, long candle-light”. Disponível em: <https://www.butoh-ma.de/production/one-nine-four-seven/>. Acesso em: 23 jun. 2026.

²⁵ Notas de campo registradas por Simone Mello durante o processo de escrita, em 2026.

uma estrutura imaginária da sustentação que subverte a figura religiosa encerrada em uma tradição específica (Figura 5).

Figura 5 - LÂMINA III - *Sustentar a queda*. Fotocomposição. *Pietà*, de Michelangelo (acima), e de Tadashi Endo, em *One Nine Four Seven* (abaixo).
Foto (Endo): César Alberto Guzmán. Cidade do México, 2014.



Sustentar a queda implica acompanhar aquilo que perde sua forma sem abandoná-lo imediatamente ao esquecimento. Em *Ninfa dolorosa* (2021), Georges

Didi-Huberman identifica na escultura renascentista de Michelangelo um gesto primordial: a Virgem Maria acolhendo o corpo morto de Cristo. Como escreve Didi-Huberman (2021, p. 205):

Lamentar-se por um único morto é lamentar-se depois por todo um povo... Mais uma vez a Pietà aparece aqui no coração de todos os cruzamentos, de todas essas tensões... nela coexistem fraturas e paisagens, conflitos e amálgamas, enfrentamentos e compromissos”.

A Pietà aparece aqui como imagem da dor e conduz à pergunta ética: o que fazemos diante da queda? Continuamos dançando, porque não existe dança sem transmissão sem transformação. Uma imagem sobrevivente não se oferece inteiramente ao domínio do pensamento: ela nos desloca, toca aquilo que ainda permanece aberto — como fazem o duende de Lorca, a Pietà analisada por Didi-Huberman e a obra de Endo. Certas imagens continuam operando.

Renascer guarda relação com isso: morrer um pouco com a partida daqueles que amamos para voltar a ser. Permitir que o corpo floresça a partir do vazio. Agradecer aos mortos. Entre a queda e o levantamento, entre a desapareição e a reaparição, algo ainda se escuta do fundo da cova: um sopro vivo repetindo: — Continua!

Referências

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

CORRADINI, Sandra. *Transdramaturgias do coração: experiências imersivas em dança na tríptica fronteira Brasil-China-Japão*. 2025. Tese (Doutorado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. São Paulo, N-1 Edições, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto: o olho da história*, III. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MONTES SÁNCHEZ, Lucía. *La dama duende: el hombre que rompía los estilos*. Madrid: Avarigani Editores, 2019.



DIDI-HUBERMAN, Georges. *Desear, desobedecer*. lo que nos levanta, 1. Madrid: Abada Editores, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: ensayo sobre la memoria de um gesto. Valenica: Asociación Shagrila Textos Aparte/Contratempo, 2021.

ENDO, Gabriele. *Tadashi Endo's Dance (1981-2007)*. Japão: Mamu Centrum, 2008.

ENDO, Tadashi. Curso Butoh-MA com Tadashi Endo, 2010. Disponível em: <https://www.periplo.com.br/news/2010-04-16>. Acesso em: 10 jun. 2026.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres: hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, p. 46-49, 1984. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf. Acesso em: 25 jun. 2026.

GARCÍA LORCA, Federico. Teoría y juego del duende. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1957, p. 36-48.

KOAN, Amos. Defying. *Shadowbody butoh manual*. 2021. Disponível em: <https://butohmanual.com/defying/>. Acesso em: 10 jun. 2026.

LAUNAY, Isabelle. As danças de depois. *Dança*, Salvador, v. 2, n.1, p. 87-100, 2013.

MELLO, Simone. *Flutuações do butoh no corpo do artista que dança*: poéticas da mestiçagem. 2013. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratrusta*: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Martin Claret, 1999.

OKANO, Michiko. *MA: Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2011.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

REIS, Luiz Felipe. Interview by Luiz Felipe Reis “O Globo” July 2014 | Rio de Janeiro. Min Tanaka ★ Rin Ishihara ★ Madada Official Web Site, Rio de Janeiro, jul. 2014. Disponível em: https://www.min-tanaka.com/wp/?page_id=4111. Acesso em: 10 jun. 2026.

SHIBUSAWA, Tatsuhiko. Hijikata Tatsumi: plucking off the darkness of the flesh. *TDR: The Drama Review*, v. 44, n. 1, p. 49–55, 2000.

SOUZA, Mônica Freitas de. *Tadashi Endo e o Butô-Ma*. YouTube, 2022. 1 vídeo (6 min 46 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=boXueCGNxk8>. Acesso em: 2 jun. 2026.



TONNETTI, Flávio Américo, CORRADINI, Sandra; DE MELLO MARTINS, Simone. Mestiçagens de um botão negro: colorações afro-brasileiras na dança de Marco Xavier. *ARJ – Art Research Journal*: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 8, n. 2, p. 1-17, 2021.

WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne*: the original. Organização de Roberto Ohrt e Axel Heil (Org.). London; Berlin: HKW; The Warburg Institute; Hatje Cantz, 2020.

Contribuição autoral

Este ensaio foi desenvolvido a partir da experiência vivida por **Simone Mello** durante seu deslocamento aos Andes peruanos, vivência que desencadeou as memórias e anotações matriciais do texto. A posterior elaboração teórico-crítica e a fricção conceitual consolidaram-se em coautoria com **Sandra Corradini**, como fruto de experiências e reflexões compartilhadas e de interlocução artística.

Recebido em: 26/06/2026

Aprovado em: 06/08/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br