

Marlon Fabian Soares Machado

OS CORPOS (IM)POSSÍVEIS DE TATSUMI HIJIKATA
Reflexões sobre a dança Ankoku Butō e as insurgências da carne

Belo Horizonte (MG)
2021

Marlon Fabian Soares Machado

**OS CORPOS (IM)POSSÍVEIS DE TATSUMI HIJIKATA: Reflexões sobre a dança
Ankoku Butō e as insurgências da carne**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Linha 1

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Olga Valeska Soares
Coelho

**Belo Horizonte (MG)
2021**

Machado, Marlon Fabian Soares.
M149c Os corpos (im)possíveis de Tatsumi Hijikata : reflexões sobre a
dança Ankoku Butō e as insurgências da carne / Marlon Fabian
Soares Machado. – 2021.
124 f. : il.
Orientadora: Olga Valeska Soares

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Butô. 2. Corpo humano. 3. Dança. 4. Criação na arte -
Análise. I. Soares, Olga Valeska. II. Título.

CDD: 792.82

**OS CORPOS (IM)POSSÍVEIS DE TATSUMI HIJIKATA: Reflexões sobre a dança
Ankoku Butō e as insurgências da carne**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 30 de abril de 2021, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof^a. Dr^a. Olga Valeska Soares Coelho - CEFET/MG - Orientadora

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes – CEFET/MG

Prof. Dr. Éden Silva Peretta - UFOP

Prof^a. Dr^a. Carla Andréa Silva Lima - UFMG

*Para os que partiram, mas hoje me erguem em dança,
Sebastiana e Teófilo, Laurides e Daniel (in memoriam).*

*E para Tia Lena
que marca meu presente com passos de tempo.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço às forças divinas da natureza que sempre estiveram presentes e permeiam meu olhar sobre a vida com sua potência nos estados mínimos.

À Prof^a Dr^a Olga Valeska, por ter me orientado durante este percurso, contribuindo com sua dedicação e leveza para a finalização deste processo.

À minha Família, mãe, pai e irmãos, que trilharam comigo durante este tempo sempre me dando forças e apoio para alcançar e realizar meus sonhos. Sou eternamente grato.

Às minhas tias, tios e primos que sempre estiveram presentes festejando minhas conquistas.

Ao Elton Monteiro, por me acolher em seu tempo/templo, me dando força, incentivo e apoio durante todo esse processo.

À minha prima Sabrina Machado, por ser sempre uma parceira em minha vida.

À Raihane Barbosa e Isabela Cesário, por essa amizade que sempre nos enche de alento.

À Danielle Freitas, Izabel Fonseca e Letícia Santana, por este encontro regado de belezas e risos.

À Ana Paula Dacota, por encarmos e aprendermos juntos os desafios de uma educação para a liberdade.

Aos meus professores que contribuíram imensamente na minha formação com a qualidade das disciplinas ministradas e pelas discussões acadêmicas.

Aos meus colegas de curso que sempre estiveram abertos para uma partilha de conhecimento e do sensível.

Aos meus colegas do Colegiado, por me ensinarem tanto durante este tempo e estarem sempre abertos para uma construção participativa diante das dificuldades que enfrentamos.

Ao CEFET-MG, por me oferecer todo apoio para finalizar esta etapa da minha vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior (CAPES) pela bolsa que me permitiu uma formação acadêmica de qualidade durante a execução dos meus estudos e pesquisa.

*Não quero ter a terrível limitação
de quem vive apenas
do é passível de fazer sentido.
Eu não: quero é uma verdade inventada.*

Clarice Lispector

RESUMO

Esta dissertação analisa a coreografia do dançarino japonês Tatsumi Hijikata realizada no curta-metragem *Heso To Genbaku, O Umbigo e a Bomba Atômica*, de 1960, do diretor Eikō Hosoe com luz nos aspectos da manifestação do corpo em suas dimensões plásticas na construção de uma linguagem para a dança *Ankoku Butō*, Dança das Trevas. A coreografia coloca Hijikata no papel de um demônio que surge do mar para roubar o umbigo de uma criança. Este curta mostra o corpo ligado ao bombardeio de Hiroshima e Nagasaki e à destruição total do Japão, mas também anuncia o *nascimento* de uma nova identidade japonesa no rastro da catástrofe atômica, a subsequente derrota e ocupação do Japão. Os manejos físicos e filosóficos que circundam o imaginário de Hijikata o permitem, dessa maneira, criar uma composição corpórea a partir da relação entre o vazio do corpo, sua memória e sua carne. Seria o percurso ao encontro de sua matriz poética, o *corpo morto*, que possibilitaria, por meio de um estado corporal, a manifestação de qualidades necessárias à execução de sua estética, que instaurava o corpo em uma tensão entre vida e morte, revelando fragmentos abalados de uma dimensão social e cultural que permaneceu no imaginário dos sobreviventes dos ataques nucleares. A compreensão do corpo estabelecida a partir do processo criativo de Hijikata subsidiará a reflexão do *corpo poiético*, que será tratado, a partir de sua utilização estética na dança *Butō*. Dessa forma, o corpo envolvido pelo pensamento acerca de sua possibilidade de se reconstruir através de seu caráter plástico, desperta também sua capacidade de promover ações no trânsito entre as artes. Seriam estes pontos que conduzem nossa análise e a cerca para as (im)possibilidades que Hijikata instala sobre o corpo no *Butō*, e, diante disso, permite o surgimento de uma corporalidade marcada pelo seu devir.

Palavras Chaves: Ankoku Butō. Corpo. Dança. Corpo Poiético.

RESUMEN

Esta disertación analiza la coreografía del bailarín japonés Tatsumi Hijikata realizada en el cortometraje *Heso To Genbaku*, El ombligo y la Bomba Atómica, de 1960, del director Eikō Hosoe con luz en los aspectos de la manifestación del cuerpo en sus dimensiones plásticas en la construcción de un lenguaje para la danza Ankoku Butō, Danza de la Oscuridad. La coreografía pone a Hijikata en el papel de un demonio que emerge del mar para robarle el ombligo a un niño. Este cortometraje muestra el cuerpo vinculado al bombardeo de Hiroshima y Nagasaki y la destrucción total de Japón, pero también anuncia el *nacimiento* de una nueva identidad japonesa in el reguero de la catástrofe atómica, la posterior derrota y ocupación de Japón. Gestión física y filosófica que rodean el imaginario de Hijikata le permiten, de esta manera, crear una composición corporal basada en la relación entre el vacío del cuerpo, su memoria y su carne. Sería la ruta para encontrar su matriz poética que posibilitaría, mediante de un estado corporal, la manifestación de cualidades necesarias para la ejecución de su estética, que colocó al cuerpo en una tensión entre la vida y la muerte, revelando fragmentos estremecidos de una dimensión social y cultural que quedaron en la imaginación de los sobrevivientes de los ataques nucleares. La comprensión del cuerpo establecida a partir del proceso creativo de Hijikata subsidiará el reflejo del cuerpo poiético, que será tratado, en base a su uso estético en la danza Butō. De esta manera, el cuerpo involucrado en pensar en su posibilidad de reconstruirse mediante su carácter plástico, despierta también su capacidad de promover acciones en el tránsito entre las artes. Estos son los puntos que conducen nuestro análisis y el cerco a las (im)posibilidades que Hijikata instala en el cuerpo en Butō y, en vista de ello, permite el surgimiento de una corporalidad marcada por su devenir.

Palabras clave: Ankoku Butō. Cuerpo. Baile. Cuerpo poiético.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Páginas do Caderno de Hijikata	32
Figura 2: Páginas do Caderno de Hijikata	32
Figura 4: Páginas do Caderno de Hijikata	32
Figura 3: Páginas do Caderno de Hijikata	32
Figura 5: Páginas do Caderno de Hijikata	33
Figura 6: Páginas do Caderno de Hijikata	33
Figura 7: Páginas do Caderno de Hijikata	33
Figura 8: Páginas do Caderno de Hijikata	33
Figura 9: Páginas do Caderno de Hijikata	34
Figura 10: Páginas do Caderno de Hijikata	34
Figura 11: Páginas do Caderno de Hijikata	34
Figura 12: Páginas do Caderno de Hijikata	34
Figura 13: Páginas do Caderno de Hijikata	35
Figura 14: Páginas do Caderno de Hijikata	35
Figura 15: Páginas do Caderno de Hijikata	35
Figura 16: Páginas do Caderno de Hijikata	35
Figura 17: Páginas do Caderno de Hijikata	36
Figura 18: Páginas do Caderno de Hijikata	36
Figura 19: Cena de Heso to Genbaku	58
Figura 20: Cena de Heso to Genbaku	58
Figura 21: Cena de Heso To Genbaku.....	59
Figura 22: Cena de Heso To Genbaku.....	60
Figura 23: Cena de Heso To Genbaku.....	60

Figura 24: Cena de Heso To Genbaku.....	62
Figura 25: Cena de Heso To Genbaku.....	62
Figura 26: Cena de Heso To Genaku.....	63
Figura 27: Cena de Heso To Genbaku.....	64
Figura 28: Cena de Heso To Genbaku.....	64
Figura 29: Cena de Heso To Genbaku.....	65
Figura 30: Cena de Heso To Genbaku.....	67
Figura 31: Cena de Heso To Genbaku.....	76
Figura 32: Cena de Heso To Genbaku.....	76
Figura 33: Cena de Heso To Genbaku.....	76
Figura 34: Cena de Heso To Genbaku.....	80
Figura 35: Cena de Heso To Genbaku.....	80
Figura 36: Cena de Heso To Genbaku.....	82
Figura 37: Cena de Heso To Genbaku.....	82
Figura 38: Cena de Heso To Genbaku.....	83
Figura 39: Cena de Heso To Genaku.....	83
Figura 40: Cena de Heso To Genbaku.....	86
Figura 41: Cena de Heso To Genbaku.....	86
Figura 42: Cena de Heso To Genbaku.....	90
Figura 43: Cena de Heso To Genbaku.....	90
Figura 44: Cena de Heso To Genbaku.....	91
Figura 45: Cena de Heso To Genbaku.....	91
Figura 46: Ação poético-corpórea Terra Adentro	119
Figura 47: Ação poético-corpórea Terra Adentro	119
Figura 48: Ação poético-corpórea Terra Adentro	119

Figura 49: Ação poético-corpórea Terra Adentro	119
Figura 50: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar	120
Figura 51: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar	120
Figura 52: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar	121
Figura 53: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar	121
Figura 54: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer	122
Figura 55: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer	122
Figura 56: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer	122
Figura 57: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer	122
Figura 59: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor.....	123
Figura 58: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor.....	123
Figura 60: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor.....	124
Figura 61: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor.....	124

SUMÁRIO

RESUMO	7
RESUMEN	8
LISTA DE FIGURAS	9
1. INTRODUÇÃO.....	14
2. O ANKOKU BUTÔ: DO ESTRONDO AO PERCURSO NAS TREVAS	16
2.1. Pelo Horizonte as Cinzas	16
2.2. Tatsumi Hijikata e o Ankoku Butô: A desobediência da carne	19
2.2.1. O Despertar de uma Arma Letal Sonhadora	19
2.2.2. O Ankoku Butô: A dança de uma escuridão total	26
2.2.3. A Desobediência da Carne	38
2.2.4. O Corpo-estar no Limiar dos Ossos e da Pele	46
3. CORPO E CATÁSTROFE: OS ECOS DE UMA ROSA DENTRO DOS CORPOS (IM)POSSÍVEIS	51
3.1. Notas gerais sobre o curta ou para os Filhos Menores do Sol	51
3.2. Os Corpos (Im)possíveis.....	54
3.2.1. O Corpo Fragmentado	54
3.2.2. O Corpo Acéfalo	66
3.2.3. O Corpo Criança.....	82

3.2.4. Provocações Prismáticas sobre o Corpo-Poiético	92
3.2.5. Uma Caminhada no Limiar: Ações Poético-Corpóreas	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
ANEXO I	114
Cronologia de Tatsumi Hijikata	114
ANEXO II	117
Ação Poético-Corpórea	117

1. INTRODUÇÃO

O contexto estético pós-moderno e contemporâneo marcado por um período histórico repleto de ruínas devido a recente Segunda Grande Guerra que assombrou por anos a Europa e Japão, traz consigo a incidência do corpo como agente das artes. Diante da ruptura radical com sistemas outrora firmados neste campo, esta materialidade se firma como elemento fundamental para estabelecer um diálogo entre as linguagens artísticas. Sua estrutura, muitas vezes apresentada por uma forma disjuntiva e aberta com características profundamente ligadas ao cenário de destruição, trazia consigo elementos que, por sua vez, buscavam desestabilizar sua estrutura, confrontando seus espaços físicos em uma ação que pudesse estabelecer este corpo sob a perspectiva do informe.

A partir da utilização do corpo com efeitos de obra abriu-se um precedente para conceber a arte como um processo e não mais como um produto fechado e acabado. Com isso, ocorreu aproximações entre vida e obra que passaram a serem trabalhadas conjuntamente, o que contribuiu para a promoção de novos esquemas para o panorama artístico. Teve, portanto, seu enraizamento nas temáticas que rondavam a atmosfera cotidiana das cidades e centros urbanos.

No Japão, o elemento corpo exerceu papel fundamental no movimento de contracultura que se iniciou durante o período de pós-guerra. Para os japoneses, após a devastação nuclear das bombas em Nagasaki e Hiroshima, o corpo precisou ser reconstruído rompendo com sua noção nacionalista, vinda de sua “representação ideal”. Dessa maneira, fundou-se para ele uma concepção que exprimia sua unidade tangível e efêmera para lidar com os impactos advindos da guerra e com seu passado problemático. Este período do pós-guerra, imerso em um sentimento de perda, fomentou um ambiente rico para investigações e experimentações artísticas.

É neste período de grande efervescência nas criações em artes que surge o *Ankoku Butō*, Dança das Trevas, por iniciativas experimentais de Tatsumi Hijikata com a parceria de Kazuo Ōno. Esta manifestação artística tem seu destaque no cenário cultural nipônico após a apresentação *Kinjiki, Cores Proibidas*, em 1959. O traçado

estético fomentado para construir sua poética por meio do uso do corpo, possibilita que esta dança se configure a partir da corporalidade de cada dançarino. Portanto, o material corpo põe-se de maneira a ser tratado dentro do epicentro desta dança. Todo processo coreográfico ou até mesmo simbólico tem seu ponto chave na experimentação dos sentidos do corpo e de suas interrelações com outros sistemas de linguagens. A dança *Butō* acontece após procedimentos que desestabilizam o corpo, colocando-o em um movimento de revolta e crise contra suas próprias estruturas. Com isso, previa-se atingir um esvaziamento do corpo que possibilitasse a sua reconstrução a partir de um novo ponto de referência. Nas concepções de Hijikata, o processo de desaparecimento da estrutura física socialmente concebida faz o corpo adquirir uma forma mais nítida e, portanto, capacitada para fazer emergir a corporalidade necessária para a execução de sua dança.

Ao tomar como ponto central o corpo explorado por Tatsumi Hijikata, esta dissertação intitulada *Os Corpos (Im)possíveis de Tatsumi Hijikata: Reflexões sobre a dança Ankoku Butō e as insurgências da carne* versa sobre a utilização do corpo do dançarino Hijikata arquitetado como objeto artístico na execução de sua dança no curta-metragem *Heso to Genbaku* (1960), *O Umbigo e a Bomba Atômica*, do diretor e fotógrafo Eikō Hosoe. Este curta-metragem se origina da tensão entre duas forças opostas (de vida e de destruição). O corpo é, portanto, aproximado das experiências de memória dos bombardeios atômicos e à destruição total do Japão, mas também anuncia o *nascimento* de uma nova identidade japonesa no ambiente pós-catástrofe em um país que ainda convivia com sua derrota e com a posterior ocupação de seu território pelas forças armadas dos Estados Unidos.

É com um olhar voltado para tensão da possibilidade de criação a partir do corpo que realizamos a análise de *Heso to Genbaku*, destacando algumas das corporalidades que Hijikata explora no decorrer da coreografia estabelecida no curta. Ressaltamos a importância deste estudo por ser um material pouco visitado pelo meio acadêmico, mas de grande relevância para traçar um panorama artístico-cultural do Japão pós-guerra e da iniciativa artística promovida por Tatsumi Hijikata. Dessa maneira, buscamos elaborar neste estudo uma análise com foco na construção estética de

Hijikata pautados na presença do pensamento que rodeia e constitui para ele a materialidade possível para sua dança.

Desse modo, nos dedicamos ao pensamento acerca do *corpo poiético* com base nos processos criativos de Tatsumi Hijikata, para alicerçamos uma melhor compreensão do trânsito entre o sujeito e objeto na sua produção artística. Sendo assim, não tratamos o corpo apenas como suporte para as realizações de arte, mas, também como a própria obra. O termo *poiético* está intrinsecamente relacionado com a criação de um objeto estético, portanto, passamos a refletir sobre um fenômeno inserido no binômio *corpo-obra* e *obra-corpo* em Hijikata, que ao nosso ver se confundem em suas delimitações e oferece ao espectador apenas um único material para apreciação que ligaria em um fluxo as noções de *corpo-obra-vida*. Diante disso, a presença de elementos do seu cotidiano e da sua memória passaram a estabelecer fundamentos para a construção do corpo do dançarino de *Butō*, *butōtai*. A vida e a obra se fundem na pulsão de se alcançar a estetização da presença do artista. Tratamos, dessa maneira, a produção de *Butō* como uma reelaboração da realidade, partindo de procedimentos da criação em confluência com outras estéticas. Vemos o *corpo poiético*, então, como uma potência agenciadora de linguagens e, por tal, o consideramos em um ambiente de fronteira em correspondência com as noções interartes. A análise proposta para esta pesquisa seguiu a vertente de compreender a coreografia de Hijikata, presente no curta-metragem, de maneira autônoma. Apesar de todo contexto fílmico, o que mais nos interessa enquanto objeto de pesquisa é a sua performance em *Butō* e os indícios que nos permitem analisar as (im)possibilidades de seu corpo.

2. O ANKOKU BUTŌ: DO ESTRONDO AO PERCURSO NAS TREVAS

2.1. Pelo Horizonte as Cinzas

O Japão do pós-guerra foi influenciado pela estética de vanguarda europeia do início do século XX. Este movimento apresentou experimentações e conceitos modernos nos ambientes culturais, o que promoveu algumas alterações na forma de

representação da arte em diversos segmentos. Algumas atividades artísticas se viram influenciadas por outras através de experimentos com linguagens que se mostravam distintas e com a utilização de materiais e recursos que não eram recorrentes. Dessa forma, este período de rupturas e de novas proposições ocasionou uma fragilização das fronteiras entre as artes desde que as novas práxis passaram a promover deslocamentos nas modalidades de atuação. Os efeitos desse modo de procedimento despertaram questionamentos acerca do fazer artístico. Anne Cauquelin, ao discursar sobre este *modus operandi*, o qual repercute na atualidade, e que apresenta caminhos ainda não bem definidos, diz que “a arte em seu conjunto está em busca de uma nova definição” (2005, p. 151). Portanto, nos deparamos com uma conjuntura atravessada por momentos de experimentações, na qual as linguagens de maneira fluida foram manejadas pelos seus operadores.

Apegados ao contexto do pós-guerra e das insurgências de um ambiente de experimentações oriundas das vanguardas europeias, artistas japoneses imbuídos em um cenário de crise, buscaram através de suas proposições ocasionar um rompimento com o sistema político e artístico adotado no período que sucedeu o fim da Segunda Grande Guerra. Com a derrota do Japão, as forças armadas dos Estados Unidos, sob o comando do General Douglas MacArthur, realizaram uma intervenção no país, o que permitiu a sua participação em questões políticas, econômicas e militares, como também culturais. Este fato, de certa forma, intensificou o processo de abertura das fronteiras nipônicas para o ocidente, como também, auxiliou fortemente no desenvolvimento econômico, conjuntamente com mudanças significativas na vida cotidiana japonesa. Dessa maneira, os japoneses se viam motivados pelo processo de modernização de seu país, que fora anunciado desde a abertura da Era Meiji. Sendo assim, a presença estadunidense no Japão retomou este espírito de modernização, e a busca pelo moderno. Porém, esta presença norte-americana também gerou uma grande tensão na época por, de certa forma, promover um choque entre culturas e permitir, através da renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre os Estados Unidos e o Japão (ANPO) uma perda da autonomia do Governo japonês quanto às decisões a serem tomadas, o que incomodou os intelectuais, os artistas e os estudantes. Dessa maneira, o caminho que entendiam levá-los rumo a uma modernização também estaria próximo do que para os japoneses

significaria uma *americanização*. O que não era visto com bons olhos diante da ferida aberta com o lançamento das bombas atômicas, no fim da Segunda Grande Guerra, nas cidades de Hiroshima e Nagasaki, o que colocou em evidência uma preocupação no que se refere ao tradicionalismo japonês.

Por conseguinte, o ápice desta turbulência ocorreu nos anos 1960, quando manifestações sociais passaram a ter mais visibilidade diante do confronto do *Zengakuren*, movimento responsável por ocupar as ruas de Tóquio: “os confrontos do *Zengakuren* com a polícia queriam romper a ordem social do pós-guerra, a qual mascarava a sua própria historicidade” (GREINER, 2015, p. 118). O Japão se encontrava neste espaço de tensão. Apesar do crescimento da cidade de Tóquio, parte do país ainda vivia assombrado pelas ruínas e pelas cinzas. Porém, os artistas, principalmente os envolvidos em movimentos *underground*, já compreendiam a dificuldade de cessar com este processo de modernização. As consequências desse impasse permitiram o movimento de vários artistas para a marginalidade, o que corroborou para o surgimento de um movimento de contracultura. Com isso, os ambientes marginais serviram como subsídio estético e de elaboração de pensamento, possibilitando, assim, o que ficou conhecido no Japão como a *Vanguarda Suja*, que teve como objetivo subverter e criticar os padrões artísticos para buscar uma reflexão sobre a arte dentro da perspectiva do momento vigente.

É nesta esfera marcada por mudanças significativas tanto na Europa quanto na cultura japonesa, que passava por um período de reconstrução de suas ruínas, que surge a dança *Ankoku Butō*, proposta por Tatsumi Hijikata conjuntamente com Kazuo Ōno. Ambos unidos por uma vontade de se repensar a dança a partir de uma matriz poética, o *corpo morto*. Dedicados a encontrarem métodos de eliminação do *self* e de uma reconstrução do corpo, agora estetizado, a partir de agenciamentos de gestos metamorfoseados e ressignificados de suas lembranças e da memória cultural de seu país. Para isso, buscaram construir uma movimentação permeada pelo simbolismo da morte.

Esse período no Japão, após a derrota na Guerra e sob a intervenção norte-americana fez com que a materialidade do corpo se tornasse algo importante por ser aquilo que

ainda restava depois de todas as perdas (GREINER, 2015, p. 119). Sendo assim, os artistas passaram a investigar a estruturação de suas experimentações a partir de uma relação entre corpo e espaço. E, para isso, expressaram propostas que tornassem possível a dissolução de linguagens hegemônicas, o que possibilitaria também um percurso espontâneo entre as fronteiras no campo das artes.

2.2. Tatsumi Hijikata e o Ankoku Butō: A desobediência da carne

2.2.1. O Despertar de uma Arma Letal Sonhadora

Kunio Yoneyama, conhecido pelo seu nome artístico Tatsumi Hijikata, nasceu em 9 de março de 1928, no Japão, mais precisamente, no distrito de Akita, região conhecida como Tōhoku. Foi coreógrafo e fundador do gênero de dança chamado *Ankoku Butō* (Dança das Trevas). Ultimogênito de uma família com 12 filhos, cresceu em um local bastante frio e de cultura camponesa. Seus questionamentos, muitos provocados por acontecimentos em sua própria vida, o levaram a buscar uma experiência com algumas modalidades de dança que ofereceram subsídios para que ele desenvolvesse uma nova práxis para o corpo em manifestações artísticas, em meados da década de 1950.

Na região de Akita iniciou seus estudos em dança moderna com a dançarina Katsuko Masumura, discípula de Baku Ishii. Isso antes de se mudar para Tōkyō e estudar vários estilos de danças no ano de 1948. Sua juventude foi, então, atravessada pela aprendizagem da dança moderna, também do ballet clássico e do jazz. Apesar do estado caótico das cidades, severamente danificadas depois da Guerra, Hijikata arriscou-se a ir para Tōkyō, aos 20 anos de idade, para tentar alguma oportunidade de se tornar bailarino. Sua chegada fora bastante perturbada, sem casa, comida ou emprego, acabou enfrentando outras diversas mudanças em torno dessa região, até se estabelecer em um alojamento em estilo dormitório próximo da ponte Azabu Sannohashi que atravessa o Rio Furukawa. As condições de vida nos alojamentos em que ele se instalou eram inferiores até para os padrões de vida de Tōkyō da época. Diante do impacto de uma experiência periférica, estes ambientes foram muito

importantes para o princípio da dança *Butō*, contribuído calorosamente para a elaboração de sua estética.

Este período de pós-guerra foi de grande influência e consumo de produtos artísticos estadunidense, em que seus filmes, músicas e danças chegaram a ser vistos como populares na sociedade japonesa. Diante desse movimento de importação cultural, Hijikata passou a ter aulas no Instituto de Dança Mitsuko Andō, continuando seus estudos de dança moderna. Sua primeira apresentação foi no ano de 1954 no Andō Mitsuko Dancing Heels Special Performance, recital protagonizado por Kazuo Ōno que fez uma aparição especial no palco, interpretando “uma peça lírica baseada em um poema de Rainer Marie Rilke” (PERETTA, 2015, p. 48). Essa apresentação impressionou tanto Hijikata que ele passou a se referir a Ōno como o “dançarino de veneno mortal” (HIJIKATA *in* TDR, 2000, p. 42). Em 1956, em sua segunda aparição ao público, dançou com o nome Kunio Hijikata durante uma apresentação do *Unique Ballet Group*. Já em 1957 e 1958, ele passou, então, a utilizar o pseudônimo Tatsumi Hijikata durante sua atuação como coreógrafo assistente de uma peça de dança intitulada *Haniwa No Mai*, Dança da Estátua Sepulcral, que fazia parte de um festival organizado pela Association for Contemporary Performing Arts. É importante destacar que esta atuação marcou o fim de sua contribuição para a dança moderna. Sua condição de vida em Tōkyō o fez se aproximar da literatura marginal de Jean Genet e as afinidades geradas pela similaridade do universo de Genet com sua vida o levaram a se afastar da dança moderna e do jazz. Assim, tomando como base sua vivência na periferia, descobriu uma importante conexão entre a vida e a dança.

As dificuldades cotidianas foram gradativamente empurrando Hijikata às margens de um Japão urbano, introduzindo-o em uma dura realidade compartilhada com ladrões, travestis, prostitutas e bêbados: personagens com as quais convivia nos albergues baratos por onde passou. Todo esse contexto somou-se ao processo de reformulação dos valores morais de um Japão em plena efervescência cultural e revelou a Hijikata um universo de promiscuidades, um terreno sexualmente aberto, que lhe permitiu vivenciar inúmeras experiências hétero e homossexuais. Toda essa constelação de elementos seguramente marcou as memórias profundas de seu corpo e, gradativamente, foram tomando forma e compondo, de modo orbital, a poética de sua prática artística. (PERETTA, 2015, p.49)

Através de mecanismos físicos e simbólicos sutis, Hijikata passou a apresentar uma gestualidade que não havia ainda sido sistematizada pelo ambiente cultural japonês.

Foi com sua apresentação *Kinjiki, Cores Proibidas*, em 1959, durante um evento organizado pela Associação de Dança Japonesa, que atingiu destaque no cenário artístico do Japão com sua proposta que alterou as concepções de corpo e, concomitantemente, as de dança de seu tempo. Possibilitou, desta forma, que ambas passassem por alterações agressivas, propondo reformulações radicais em seus princípios.

Mas, desde o começo, a dança de Hijikata colocou em questão o movimento de dança em si, mas não só; de uma só vez, ele colocava tudo em questão: a vida, a sociedade, o espírito, o corpo, a sexualidade e também a dança, mas a despeito de tudo, ele precisava de uma forma de dança para lançar suas questões. (UNO, 2012: p. 43)

Dessa maneira, acabou provocando um sentimento de incerteza entre os artistas da época que enfatizaram, em suas críticas, a inexistência de coreografias como na Dança Moderna. Esta peça acabou criando um escândalo entre os membros da Associação, em que muitos ameaçaram se demitir caso peças semelhantes fossem novamente patrocinadas.

A performance aconteceu no dia 24 de maio de 1959, em um evento para novos dançarinos, organizado pelo corpo oficial da Associação de Dança do Japão, lembra Holborn. A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música. Yoshito, filho de Kazuo Ōno, ainda muito jovem, começava a performance lendo as palmas de suas mãos. Mantinha uma distância de Hijikata. Instantes depois, recebia uma galinha das mãos do personagem de Hijikata (um homem mais velho). Os braços estendidos. E então, simulava sexo com a ave entre as suas pernas, acabando por matá-la, para depois sucumbir ao ataque do próprio Hijikata. Parece que estava tudo ali, naquele momento. O destino, a distância, a morte, o amor, a proibição. A audiência ficou ultrajada e Mishima, muito impressionado, assim como o fotógrafo Eikō Hosoe, que estava na plateia e, após o espetáculo, apresentou-se prontamente a Hijikata. Este triângulo de artistas, constituiu um tipo de pensamento formatado na chamada dança *Butō*. (GREINER, 1998, p. 19)

O apoio e a aprovação de Yukio Mishima, conhecido autor contemporâneo, foram de grande importância para Hijikata que na época ainda era desconhecido do público. Esta aproximação despertou um efeito positivo na propagação do seu trabalho. O título *Kinjiki* foi emprestado de uma obra de Mishima que aborda sobre o amor homoafetivo entre dois homens. Mas Kurihara Nanako afirma que o sentimento e o conteúdo dessa peça foram retirados do universo de Jean Genet, escritor favorito de Hijikata (NANAKO *in* TDR, 2000, p. 18).

Esta nova perspectiva para a dança no Japão revelou a incidência de um caminho de hibridização em seu desenvolvimento, recebendo interferências de outras linguagens, como o teatro, a performance e, também, a literatura.

Para Hijikata, os limites entre a literatura, a fotografia e a dança foram os primeiros a ser esgarçados. Limites, mais propriamente, entre as palavras, as imagens e o corpo, já que o Butō acontece em trânsito (GREINER, 1998, p. 16).

Esse processo de aproximação das fronteiras das linguagens é algo já observado como uma prática recorrente na cultura japonesa, como nos aponta Hisayasu Nakagawa (2008). Segundo esse autor, o procedimento de criar justaposições com os elementos e sistemas distintos está profundamente arraigado ao espírito japonês (NAKAGAWA, 2008, p. 101). E isso corroborou para elevar o interesse e a curiosidade do Japão com as culturas estrangeiras, que acabaram, de certa forma, exercendo uma presença significativa no período da Segunda Guerra Mundial. O entendimento dessa justaposição está intrinsecamente relacionado à ideia de aprimoramento na arte japonesa. Hijikata, apoiado em experimentações corpóreas, propôs, então, desenvolver um projeto coreográfico que operava na mescla de influências da estética expressionista da *Neue Tanz* (Dança Livre), do Surrealismo e de danças próprias da cultura japonesa. Neste aspecto, Hijikata desenvolveu uma dança que “é fruto de complexas interrelações e influências, desde as muitas colaborações artísticas e contaminações em outras linguagens” (PERETTA, 2015, p.44). Mediante seus experimentos, foi capaz de idealizar o que ele denominou de *corpo morto*, matéria fundamental para construir o pensamento que deu início à elaboração de seu *Ankoku Butō*. Previa-se, através deste estado de corpo, alcançar novas possibilidades corpóreas, pautando-se na desconstrução do *self*, de modo que esta nova condição de sua materialidade possibilitasse uma ressignificação de suas memórias mais profundas, estas carregadas de poesia e de rebelião. Para essa forma de dança, sugeriu que a condição necessária para sua criação era dispor do corpo e do espírito como um prisioneiro que caminha no corredor da morte em direção à guilhotina:

Um criminoso no corredor da morte feito para caminhar até a guilhotina é uma pessoa morta, mesmo quando se apega até o fim à vida. O feroz antagonismo entre vida e morte é levado ao extremo e coesamente expresso neste ser solitário e miserável que, em nome da lei, é forçado a uma condição injusta. Uma pessoa que não caminha, mas é feita para caminhar; uma pessoa que não está vivendo, mas é feita para viver; a pessoa é feita para morrer mas

não está morta, deve, a despeito dessa passividade total, paradoxalmente expor a vitalidade radical da natureza humana. (HIJIKATA *in* TDR, 2000, p. 46, tradução nossa)¹

Hijikata, desde muito novo, passou por abruptas experiências que marcaram seu olhar sobre a vida e a morte. Aos treze anos de idade, viveu bem de perto a Segunda Guerra Mundial. Como não possuía idade, não serviu como soldado no exército japonês, como seus outros irmãos, mas foi designado para trabalhar na fabricação de armamento na fábrica de aço de Akita. Presenciou, portanto, a partida e o retorno de seus familiares, onde se viu marcado por suas mortes em batalha:

Meu pai deu-lhes um pouco de saquê para beber em um copo, e talvez tenha dito algo como “faça seu melhor”, mas eu realmente não me lembro. Então todos ficaram vermelhos por terem bebido saquê. Eles seguiram esse caminho pois todos eram irmãos mais velhos responsáveis. E quando voltaram, eram cinzas em urnas funerárias. Eles foram vermelhos e voltaram cinzas. Ah, essa coisa na qual a forma emerge quando desaparece; a forma fica vívida ao desaparecer. (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p. 47)

O estrondo das bombas atômicas, porventura, ecoou fraco em nosso ouvido ocidental, seja por uma distância geográfica ou pelo próprio efeito de não termos tido uma experiência próxima dessa vivência. Eventualmente, estávamos longe demais para perceber o completo vazio que os impactos de uma guerra poderiam deixar no imaginário daqueles que a vivem. As cidades e as cinzas são apenas resquícios de um passado a ser esquecido e inventado repetidamente no esforço da reminiscência. Com isso, os hiatos que permanecem nas paisagens, tanto internas quanto externas, são grandes potências para se presenciar a edificação do novo, até mesmo na expressividade que o *Butō* ambicionava alcançar. As lembranças de sua infância vibram nas memórias de Hijikata e o aproximam de um sentimento de ausência que o impulsionaram na elaboração de sua poética. Dessa forma, muitos acontecimentos lhe serviram de insumo para fomentar seu pensamento acerca da crise do corpo. Propunha-se, então, estruturar bases subversivas que colocariam em prática sua perspectiva político-artística na construção da dança *Butō*.

¹ “A criminal on death row made to walk to the guillotine is already a dead person even as he clings, to the very end, to life. The fierce antagonism between life and death is pushed to the extreme and cohesively expressed in this lone miserable being who, in the name of the law, is forced into an unjust condition. A person not walking but made to walk; a person not living but made to live; a person not dead but made to be dead must, in spite of such total passivity, paradoxically expose the radical vitality of human nature.”

Sua terra natal, província de Akita, ofereceu um amparo poético para idealizar seu pensamento estético. Esta região conhecida como “país das neves” por durante o inverno ser fortemente atingida por nevascas e ventos frios. Hijikata remetia a sua região com a expressão *Daruma* que evoca uma pessoa caminhando através de uma forte nevada e tendo suas roupas grossas totalmente embrulhadas por uma camada arredondada de neve:

Falando sobre resfriados, eu gostaria de falar um pouco a respeito da fria Akita, onde eu cresci e onde sopra um vento forte e violento. Em Akita, ou eu deveria dizer em todo o distrito de Tohoku, existe algo chamado de “vento daruma”. Seria melhor eu explicar um pouco isto. Às vezes quando ele sopra ao Norte, a neve gira e o vento é incrível. Então quando uma pessoa de Tohoku é envolvida pelo vento que sopra da trilha entre os arrozais até a porta da frente e, vestida com o vento, torna-se um daruma de vento parado na entrada. (HIJIKATA in TDR, 2000, p. 71, tradução nossa)²

O *Daruma*, essa figura que se expressa como símbolo de persistência, para Hijikata revelava o todo potencial da capacidade de se alterar os corpos: “O vento *Daruma* entra no salão, e isso já é *Butō*” (HIJIKATA in TDR, 2000, p. 71. Tradução nossa)³. A experiência de viver no Norte promoveu significativamente uma maneira peculiar de conceber e operar as linguagens estéticas do corpo. O intuito de Hijikata não passava por um apagamento da memória ou simplesmente de uma negação do passado. Seu desejo era colocar o corpo como alvo dos atravessamentos históricos e relacionados com sua memória e, por meio da dança, apresentar uma materialidade que devia ser posta frente ao seu próprio colapso.

Hijikata propunha que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples e cotidianas, mas observou que ao repeti-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. Todas as ações deveriam, portanto, conformar-se com uma execução sem necessariamente dobrar as articulações, apenas se habituando às possibilidades. Dessa forma, o corpo inteiro poderia se tornar uma arma letal para fazer um movimento. Como se todos os tendões se rompessem de uma só vez, seguidos de um acompanhamento sonoro. (GREINER, 2015, p. 144)

² “From talking about colds, I'd like to talk a bit about cold Akita, where I grew up and where a blustery wild wind blows. In Akita, or I should say in all of the Tohoku district, there's something called a 'wind daruma' I'd better explain this a bit. Sometimes when it gusts up north, the snow swirls around and the wind is just incredible. Then a Tohoku person can get wrapped in the wind that blows from the footpath between the rice paddies to my front door and, garbed in the wind, become a wind daruma standing at the entrance.”

³ “The wind daruma goes into the parlor, and that already is butoh.”

Dessa maneira, as imagens de suas lembranças acabaram se transformando em um vocábulo singular de sua movimentação em dança. E o vento *Daruma*, fortalecendo esta ideia, objetificava a possibilidade do surgimento de uma estrutura anômala que, também refletia uma certa semelhança com o mundo após a morte, trazia à tona este contexto de vida geopolítico característico de Tōhoku e a destruição de uma linguagem universal à cultura nipônica.

Hijikata após algum tempo em Tōkyō, retornou para Akita com o fotógrafo Eikō Hosoe em 1965. Durante este retorno os dois criaram uma sessão de fotos na pequena vila de Tashirō que, posteriormente, foi organizada em um livro de fotografias intitulado de *Kamaitachi*. Este nome, segundo Donald Keene (2014), se refere a um personagem mitológico, demônio-fuinha, que assombra a região rural japonesa (2014, p. 54 - 56). São seres, como expõe o mito, que aprenderam a se movimentar nos redemoinhos de ventos das regiões frias. Eles possuem garras fortes e afiadas, pelos espinhosos e movem-se tão rápido que não são vistos a olho nu. Estas características nos aproximam de um segundo significado que se refere a um corte na pele causado pelo vento. Shūzō Takiguchi (2014), poeta e artista japonês, nos relata:

Hoje, ao que parece, *kamaitachi* pertence à lenda e à mitologia. E o que seria *kamaitachi*? Memórias da minha infância me inundam: meu pai era um médico rural, e diversas vezes eu vi fazendeiros serem carregados para a soleira da nossa casa, afirmando terem sido mordidos por um *kamaitachi*. Para mim, estes eram momentos assustadores, que cheiravam a sangue, tal como o primeiro raio de relâmpago cruzando o céu escuro. Eu ouvia os fazendeiros falando que foram atacados do nada, embaixo de hastes de arroz secando, ou sob uma antiga árvore de caqui. Mas, ninguém guardava rancor contra aquela fuinha invisível. [...] Um livro define *kamaitachi* como uma laceração de um pequeno vácuo criado por um demônio de poeira. Ninguém sabe de fato. Os dias dos *kamaitachi* há muito tempo se foram. (TAKIGUCHI. 2014, p. 64)

Este regresso a Tōhoku foi de grande importância para Hijikata por fortalecer a presença da cultura, da vida cotidiana e dos corpos que habitavam sua terra natal e sua memória. Estes traços puderam ser vistos frequentemente em suas obras. Principalmente, em *Hijikata Tatsumi a nihonjin: nikutai no hanran*, *Tatsumi Hijikata e os Japoneses: Revolta da Carne*, de 1968, em que foram utilizadas diversas cenas que eles tinham fotografado com os fazendeiros e animais que pertenciam a sua infância: cavalos, porcos e coelhos.

[...] Foi provavelmente por morar no norte gelado do país em Tohoku, onde é tão frio que quando você curva um dedo ele faz um som de estalo. Este o tipo de lugar, estas são as coisas que me fizeram ser o que sou. [...] Eu tenho este desejo dentro de mim para esconder meu corpo em algum lugar muito frio. Então, quando o tempo fica muito frio, isso é *Butō*. Por exemplo, quando está frio, você esfrega as mãos. Você pode tirar qualquer parte da ação e ela se torna dança. HIJIKATA *apud* SHIBUSAWA in TDR, 2000, p. 50, tradução nossa)⁴

Hijikata faleceu no dia, 21 de janeiro de 1986, aos 57 anos, por causa de um câncer e de uma cirrose hepática. A sua última pesquisa foi em busca do *suijakutai*, o corpo definhado ou debilitado. Com essa materialidade desejava, como nos diz Peretta (2015), “apagar o corpo e ir mais além dele, além de qualquer coisa que tivesse uma forma material” (2015, p. 64). E foi assim, minutos antes de falecer. Realizou uma dança com os dedos das mãos e seguiu na sua possibilidade de desaparecer:

Tatsumi Hijikata morreu como uma flor que floresce de repente, sem saber se é a estação ou o tempo certo. (Ōno *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 35)

2.2.2. O Ankoku Butō: A dança de uma escuridão total

A definição para a dança *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata se configura imersa em parâmetros que se dispõem para além de artifícios técnicos em relação ao movimento, se instaurando, também dentro do campo filosófico. Dançar *Butō* não seria, então, posicionar passos coreográficos pré-definidos ou realizar pantomimas, pois essa dança se revela em uma relação entre palavra, corpo e vida. Segundo Maura Baiocchi, a definição do *Butō* estaria na sua própria habilidade de se esquivar dos rótulos do sentido e das convenções coreográficas (1995, p.17). Seria, portanto, uma dança em que a técnica de utilização específica do corpo não possui relevância, uma vez que é o fazer sem intenção que ocuparia lugar de destaque, em que as imagens da memória subsidiariam a criação de um vocabulário de movimentações para sua dança.

⁴ “It was probably because of living in the freezing north country of Tohoku, where it was so cold that when you bent a finger it made a cracking sound. That's the kind of place, those are the things, that made me what I am. [...] I have this desire inside me to hide my body somewhere very cold. So when the weather gets really cold, that's *butoh*. For example, when it's cold, you rub your hands together. You can take any part of the action out and it becomes dance.”

Toda a complexidade que envolve o *Butō*, diante da renúncia da sistematização de seus movimentos, coloca em evidência uma concepção do processo metamórfico, partindo de um procedimento de incorporação dos objetos ou do ser imaginado, apegando-se a configuração de uma substância em comum para, posteriormente, transitar livremente no processo de criação. Christine Greiner (1998), por sua vez, compreende o corpo no *Butō* como um operador cognitivo que desestabiliza a natureza do homem ao colocar em evidência uma materialidade atravessada pela vida e pela morte. Dessa forma, o que se apresenta como materialidade corpórea para edificação do corpo dançante no *Butō* estaria permeada por uma esfera do aniquilamento de si mesmo, se instaurando em um colapso do corpo que o mantém sempre inacabado. Sendo assim, o que será estabelecido é um processo contínuo de destruição do *corpo social* através do abandono do *self*, ou seja, a criação do *Butō* se daria a partir de uma investigação de movimentações sutis do próprio corpo do dançarino, colocado como materialidade plástica.

Kuniichi Uno (2012), aponta que as práticas na dança *Butō* se apresentavam como respostas aos corpos colocados como estrangeiros na sociedade japonesa diante do sentimento de perda de identidade do pós-guerra e das mudanças significativas ocasionadas por interferências da cultura ocidental. Desse modo, o *Butō* estaria frente a uma luta contra a natureza imposta por padrões externos, que para se reconfigurar como algo inato deveria ser revivido através de uma pesquisa de corpo intrinsecamente ligada a uma experiência perceptiva através da incorporação de gestos e do retorno ao território da memória. Sendo assim, a dança conduziria o corpo a sua pura experiência, recusando se submeter a articulações determinadas. A dança *Butō* de Hijikata compromete a imagem estável do corpo em prol da necessidade de libertá-lo, e ao mesmo tempo, de estabelecer conexões para não abandonar suas vivências de criança e em sua terra natal. A pesquisa de Hijikata, portanto, era sobre tudo que atravessava o corpo de uma criança, tornando o mundo sem fronteiras.

O gênero *Ankoku Butō*, por sua vez, originou-se como *Ankoku Buyō* no início dos anos de 1960. Segundo Viala e Masson-Sekine (1988), a alteração do nome se deu por conta da descoberta de Hijikata das técnicas de transformação do corpo que seriam necessárias para revelar a sua autenticidade e a nova escolha serviria, então, como

“uma afirmação das diferenças que separam as suas obras das formas tradicionais da dança japonesa ou da ocidental” (1988, p. 64). A palavra *Ankoku* significa “escuridão total” e o termo anteriormente utilizado, *Buyō*, era uma expressão genérica para designar diversas danças, como por exemplo, *gendai buyō*, dança moderna, e *koten buyō*, dança clássica. Dessa maneira, para se diferenciar destas movimentações, Hijikata resgata a palavra *Butō*, já obsoleta no vocabulário nipônico, que durante a Era Meiji (1868 – 1912) indicava as danças de salão e outras que não pertenciam à tradição japonesa (PERETTA, 2015, p. 51). Já a palavra *Butō*, Peretta nos elucida que não existe uma definição unívoca para os ideogramas que a formam, mas usualmente *bu* significaria “movimentos etéreos” e *tō* remeteria ao movimento de “golpear o piso” ou “pisar profundamente” (2015, p.51). Portanto, como expõe Nanako (in TDR, 2000, p. 12), a criação do termo *Ankoku Butō* seria para dar visibilidade a uma dança cosmológica que se afastou completamente das danças existentes e explorou o lado mais sombrio da natureza humana.

Sendo assim, era necessário propiciar o rompimento com o corpo cultural e socialmente construído (*shintai*) através do seu esvaziamento. Com isso, Hijikata manifesta seu desejo de consolidar a impossibilidade de um corpo inteiro, completo e fechado:

[...] se bem que quando o endereço e o nome de um indivíduo lhe são arrancados, o corpo terá naturalmente seu lugar. Pouco importa o que você faz. Importante somente o que você se deixa fazer; então se pode dizer que é o mundo que se lança no corpo. [...] Pequenas placas de metal se metamorfoseiam bruscamente em telas. As imagens projetadas lá embaixo não são cadáveres de uma ação. Fragmentado através destas telas, vocês terão pela primeira vez o corpo decomposto e unificado de uma só vez. (HIJIKATA *apud* UNO, 2012: pg. 46)

Portanto, o corpo que ele almejava para sua dança estaria mais próximo de um corpo repleto de rupturas, um corpo praticamente inabitável que transita no espaço ténue entre a vida e a morte. Seria, pois, esse movimento de repulsa gerado pelo aniquilamento do *shintai* que moveria os corpos dançantes a encontrarem seus abismos próprios. Dessa maneira, após se fazer romper com a camada social do corpo é que se alcançaria o *corpo de carne (nikutai)*, a materialidade crua do organismo humano. Este corpo novo foge ao prisma de reconhecimento da sociedade e consegue, assim, transcender seus valores e regras. Neste procedimento que torna

possível a presença de um corpo não cotidiano, Hijikata apresenta sua dança violenta que o permitiria assumir outras identidades que o atravessavam:

O treinamento no Ankoku Butō teria assim como foco principal a identificação do estímulo do movimento, da raiz dinâmica da própria ação, a partir de um processo de imersão nos diferentes estratos da memória física de um corpo em constante desconstrução, tornando possível a latência de diferentes identidades metamórficas. (PERETTA, 2015, p. 101)

Logo, Hijikata pensava o corpo como um receptáculo a ser sempre preenchido por alguma matéria que permeava suas lembranças. Estaria, portanto, em um processo contínuo que envolveria o ato de se estabelecer em constante transformação, um *devoir corpo (narushintai)*. Para fins de análise, podemos dizer que o *nikutai* seria, a partir do momento em que se configurasse como algo realizável, um corpo cultural, sendo assim, o seu esvaziamento se torna algo necessário para prosseguir com os efeitos da dança. Hijikata estava, então, a todo momento transitando na destruição de sua própria carne que seria a materialização dos objetos que o envolviam em toda sua complexidade poética. Este movimento de construção e desconstrução do corpo como materialidade, acontece no *Butō* de uma maneira caótica, rompendo com uma certa linearidade durante o processo.

[...] ele nunca buscou sua identidade, nem sua origem, já que ele buscava sempre qualquer coisa que destruía toda origem e toda identidade. Ele volta a ser a criança que ele era, criança que não se pergunta jamais quem ela é. Ele está no meio de tudo que vê, ouve, sente, toca. Tudo que cercou e o atravessou uma vez começa a redançar em seu corpo. (UNO, 2012, p. 47)

Nesta perspectiva, o que percebemos é que o trajeto proposto pelo *Butō* de Hijikata se formaria por meio de um acúmulo de memórias, experiências e conhecimentos adquiridos, historicamente, pelo desdobrar de sua vivência:

De modo muito sintético, é possível afirmar que Hijikata desenvolveu processos de investigação arqueológica da materialidade do *nikutai* enquanto um reservatório da memória, valendo-se de processos metamórficos que possibilitariam a sua reificação e uma consequente subversão do corpo cultural. (PERETTA, 2015, p. 90)

Mas precisamos, neste momento do percurso, estar convictos da importância também do que foi esquecido; daquilo que se tornou tão efêmero que foi inconscientemente incorporado, fazendo parte sem sabê-lo. Nietzsche afirma em sua Segunda

Consideração Intempestiva que seria “absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento” (2003, p. 8). Portanto, o movimento para se trabalhar com a práxis proposta nesta dança faz com que se mire este processo de criação como uma reinvenção de suas próprias anamneses. O retorno ao passado, dessa maneira, poderia ser tranquilamente dissolvido nas experiências metamórficas e, assim, possibilitando o surgimento dos *corpos possíveis (kanôtai)* que são concebidos pelo dançarino. Estes corpos são a materialidade plástica da dança *Butō*, ou seja, a partir de suas perspectivas históricas se desenvolve uma corporalidade para sua atuação na dança. O *Butō* surge, então, da desconstrução/construção da sua própria matéria, ou seja, do *self* do dançarino. Ele deve entrar nesse jogo de reformatar seu corpo até alcançar um estado corpóreo que diz sobre seu próprio abismo, aquilo que está inconsciente no profundo de sua existência, e fazer o movimento de retorno rumo à carne (*nikutai*). O *Ankoku Butō* está em um espaço tênue entre vida e morte, ou seja, no inabitável do ser que, para Hijikata, é o lugar para se experimentar a liberdade⁵.

Posto isso, não estaria a salvo de se conseguir estabelecer uma conexão plenamente fixa ou um retorno verdadeiramente fiel ao passado. A história, neste caso, não é vista como um acúmulo de informações ou conhecimento, porém, como uma potência criadora para esta arte. Dessa maneira, o *Ankoku Butō* se estabelece em um presente assombrado por sintomas *a-históricos* que Nietzsche denomina como “a arte e a força de poder esquecer e de se inserir em um horizonte limitado” (2003, p. 71). Assim, as lembranças, vistas como elemento de composição artística, vagueiam nos vazios da existência, revelando um percurso permeado por ruídos. Portanto, a potência criadora também se estabeleceria na capacidade de atuar dentro de um impulso *supra-histórico* que estaria em um trajeto entre passado, presente e futuro e a aceitação do acaso como uma força que se apoiaria não em um tempo linearmente histórico e fechado, porém, em uma perspectiva não-linear e aberta, como algo ilimitado e repleto de rupturas, servindo-se do passado e mirando o devir como importantes agenciadores na construção da poética de sua dança que emerge do caos e da

⁵ Entendemos aqui a liberdade como um processo de conceber os aspectos de movimentação do corpo livres de padrões motores, em que possibilite um estado autônomo e espontâneo próprio para cada experiência dos atores em dança. Dessa forma, a liberdade para Hijikata está intrinsecamente ligada as possibilidades de criação a partir dos sentidos e da materialidade do corpo.

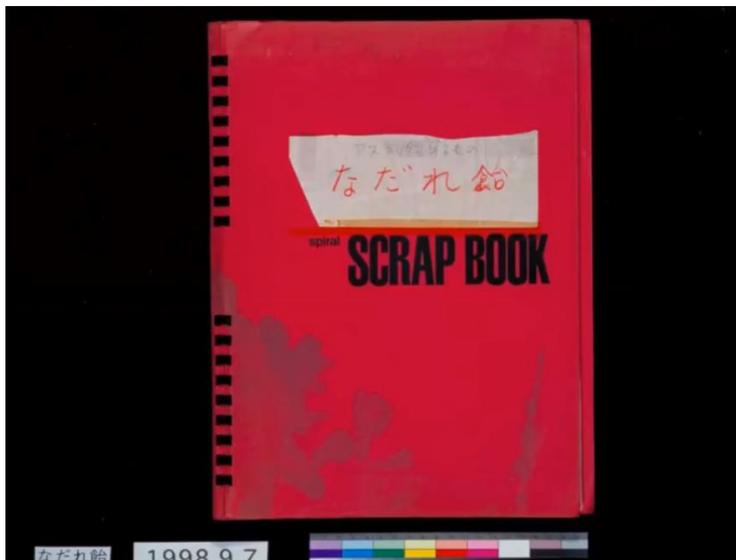
rebelião da carne, anunciando suas fronteiras em gestos que transitam entre a vida e a morte.

Visto isso, podemos compreender que o *Butō* é diverso e cheio de possibilidades, o que expõe sua natureza caótica. Portanto, não possui uma definição precisa, mas se estabelece enquanto uma filosofia do corpo. Ao nos questionarmos *por que dançamos Butō?* estabelecemos, neste momento, um de seus princípios basilares. E assim, acessamos as possibilidades criadoras de nossos corpos. Hijikata influenciado pelo movimento antiarte, passou a utilizar formas de expressões físicas que poderiam ser chamados de antidança. Buscava a liberdade dos movimentos que conduziam os corpos para às trevas da natureza humana.

Ao longo das décadas de 1960, Hijikata abrigou suas atividades no Asbestos Hall, onde começou a fazer experimentações e criações que, posteriormente, dariam forma a sua dança de vanguarda. Após a performance *Rebelião da Carne* (1968) muitos estudantes passaram pelo seu espaço para treinar com ele. Uma parte significativa destes estudantes não possuíam experiências em dança. Então, a partir dos treinamentos no Asbestos Hall, no qual Hijikata fazia uso da palavra para estimular os dançarinos a alcançarem movimentações com apreensões de seus sentidos, começou a ser sistematizado, com base em suas anotações, o que ficou conhecido como *Butō-fu*, notação de *Butō*. Neste material, Hijikata colecionou imagens de obras de artes que seriam base para a elaboração de algum movimento; e os nomes dos artistas eram os nomes das coreografias.

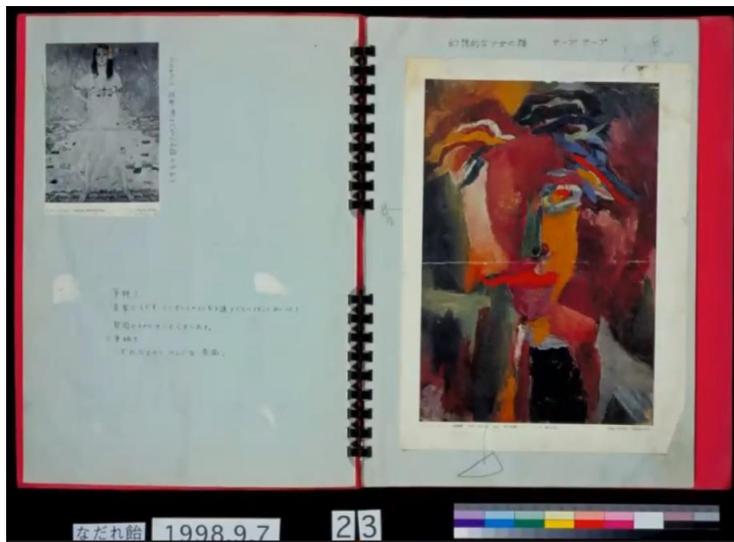
Ele observava, em seu caderno, reproduções de quadros de De Kooning, Dalí, Picasso, Egon Schiele, Henri Michaux, Francis Bacon e mesmo Turner e os retrava com lápis. As anotações de *Butō* são frequentemente feitas por esse trabalho de observação minuciosa dos detalhes de uma imagem e de sua tradução em movimentos de dança. (UNO, 2018, p. 42)

Figura 1: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 2: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 3: Páginas do Caderno de Hijikata



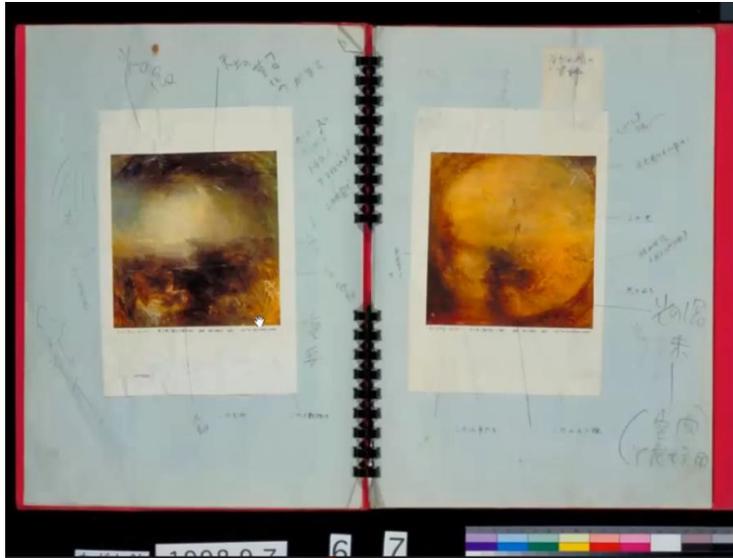
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 4: Páginas do Caderno de Hijikata



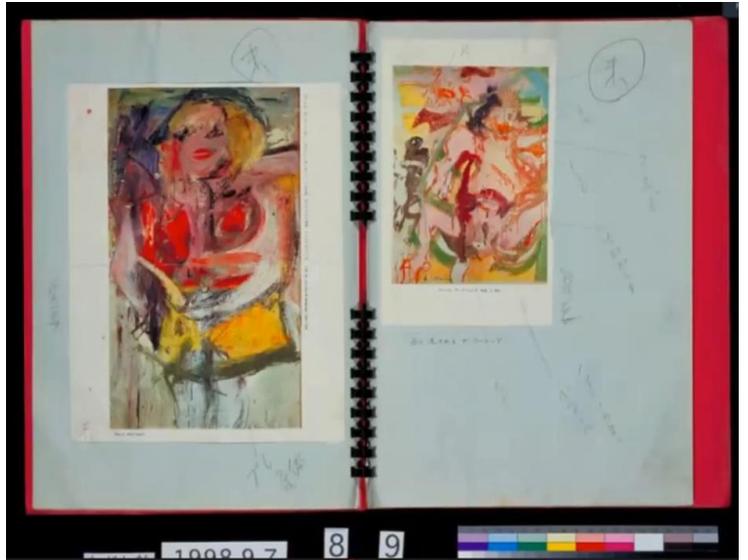
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 5: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 6: Páginas do Caderno de Hijikata



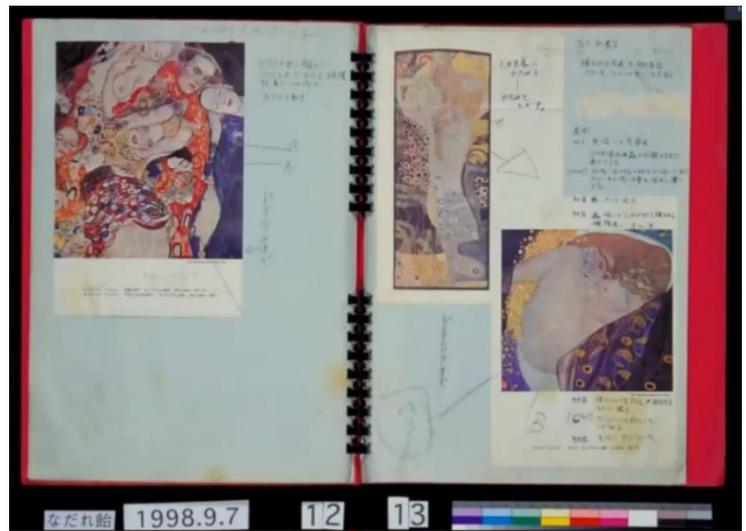
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 7: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 8: Páginas do Caderno de Hijikata



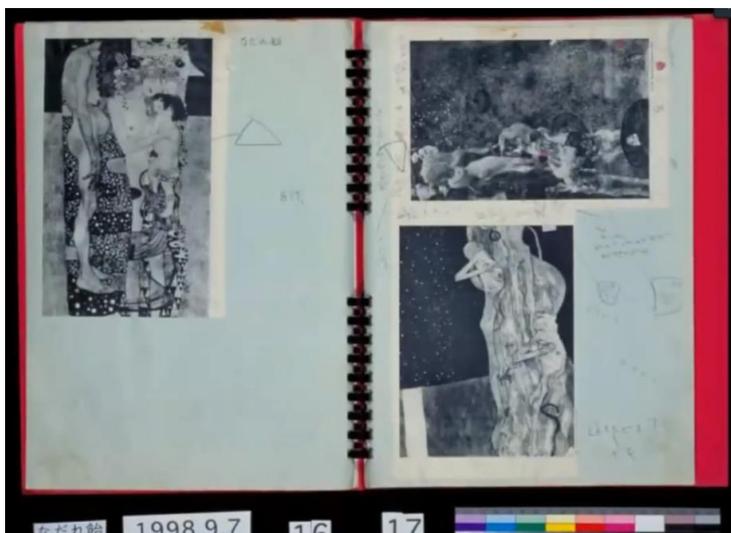
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 9: Páginas do Caderno de Hijikata



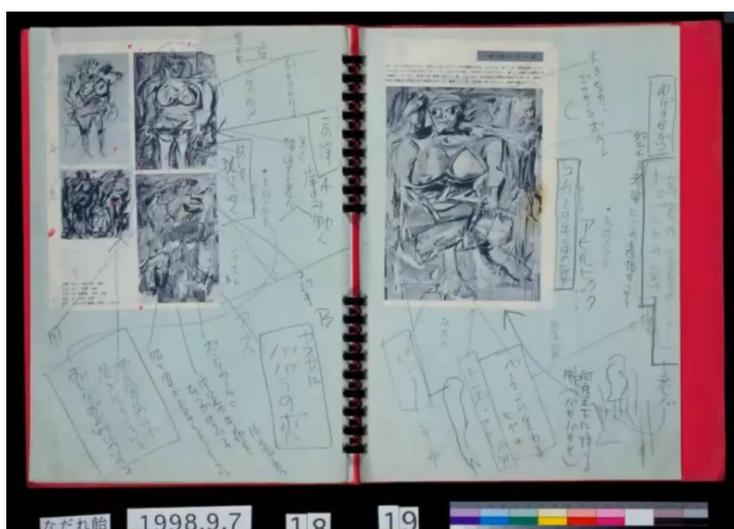
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 10: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 11: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 12: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 13: Páginas do Caderno de Hijikata



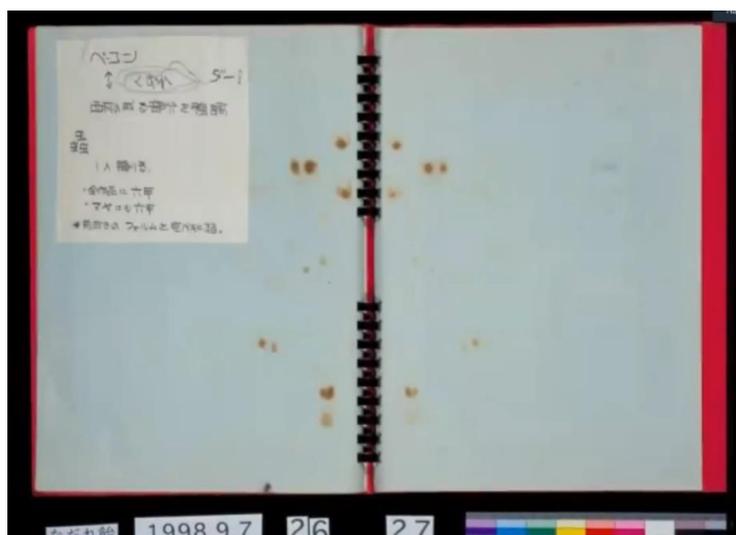
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/vids/2649045185347310>

Figura 14: Páginas do Caderno de Hijikata



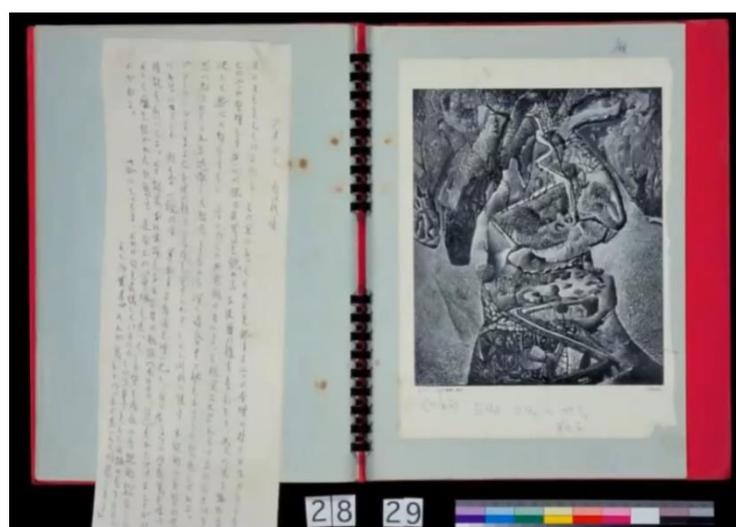
Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 15: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 16: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 17: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Figura 18: Páginas do Caderno de Hijikata



Fonte: <https://www.facebook.com/ceahgo/videos/2649045185347310>

Desse modo, o processo criativo de Tatsumi Hijikata se dava mediante três etapas. A primeira delas consistia na seleção e coleção de imagens (pinturas). Posteriormente, Hijikata mobilizava seu grupo de bailarinos a experimentar e criar movimentações partindo das imagens como um referencial. Cabe destacar que esta etapa não se apoiava no intuito de estabelecer uma pantomima ou uma mera reprodução dos corpos apresentados. Hijikata se preocupava em gerar experiências de estados corpóreos. As imagens apenas despertariam estes estados ao serem evocadas através da palavra, estabelecendo, assim, uma atmosfera sensível que fosse possível resgatar movimentações outrora estabelecidas. Os bailarinos, por sua vez, convertiam todo esse processo em um vocabulário de movimento ao serem acionados através da menção do nome de algum artista. E por fim, estes bailarinos realizavam anotações em seus cadernos de trabalho.

O *Butō-fu*, portanto, servia como um meio que continha orientações do movimento, cabendo a cada dançarino encontrar um modo de pô-lo em prática. A qualidade do movimento, dessa maneira, não está na perfeição de sua execução. Uma vez que o foco era dado a experiência da vida, mirando uma observação detalhada e precisa

das coisas para aprender com a natureza, com tudo que nos rodeia. Então, qualquer experiência de vida é fonte de sua própria dança.

Hijikata sempre se interessou pelas zonas de indistinção entre pessoa e coisa, entre seres animados e inanimados, entre vivos e mortos. Essa desierarquização instaurou em sua pesquisa novos modos de pensar o corpo e fez da dança um dispositivo para reinventar o corpo, que, por sua vez, transformou-se em um dispositivo com aptidão para profanar relações de poder. (GREINER, 2015, p. 147)

Hijikata mantinha um vínculo muito forte com a palavra. Seus escritos são recheados por uma desarticulação da linguagem. Ele versava livremente em seus textos, o que muitas vezes dificultava sua compreensão. Kurihara Nanako nos diz que a linguagem de Hijikata se afasta de uma transmissão pautada na lógica (NANAKO *in* TDR, 2000, p. 15). Além de alguns ensaios publicados, Hijikata também lançou um livro intitulado de *A Dançarina Doente (Yameru Maihime)*. Seu conteúdo descreve sua infância em Akita. Um trabalho permeado e construído pelos efeitos da memória, colocando em evidência sua experiência de vida quando criança e jovem, atravessado também por sua observação da natureza e por tudo que envolvia seu corpo. A palavra e a dança habitavam o mesmo local para Hijikata. E por isso, colocava-se a dançar com as palavras, criando uma trama carregada de metáforas e que subvertia a própria linguagem em uso.

Porque para Hijikata, a dança das palavras e a dança do corpo eram a mesma coisa, sua dança, metaforizada em forma de poesia pura e chegando até o poema em prosa, aparece na dança do corpo performada por diferentes dançarinos de *Butô*. (YOSHIMOTO *apud* UNO, 2018, p.185)

Assim, Takaaki Yoshimoto, poeta japonês, compreende as palavras de Hijikata como uma metáfora da dança. E nos envolve a refletir sobre a fragilidade nas fronteiras artísticas que Hijikata comumente lança a vista e habita na elaboração de sua estética. É importante destacar que todo esse processo não fugia ao corpo. Esta materialidade permanecia no cerne da questão deste artista. Portanto, até por meio da palavra Hijikata tentou envolver por completo a dimensão corpórea. Inventou sua própria dança. E com a amarração do corpo a outras linguagens, fez dele um objeto material capaz de se erguer e sustentar toda sua poética.

2.2.3. A Desobediência da Carne

O *Ankoku Butō* surge em um período em que o corpo se apresentava para os japoneses como algo cada vez mais estranho. Sob o signo da ruína imanescente da memória das perdas vindas do Pós-Segunda Guerra e de um colapso sociopolítico causado pela modernização vertiginosa que foi determinada por parâmetros ocidentais, fixados pela presença dos Estados Unidos no território nipônico, possibilitou que o *nikutai*, *corpo de carne*, se materializasse para além de um projeto estético, firmando-se também como uma peça importante para se estabelecer um projeto político. Não que essa fosse a intenção primária de Tatsumi Hijikata, porém ao estabelecer o rompimento de paradigmas através de uma verve marginal e violenta originária de sua dança terrorismo era provável que os impactos de sua arte serviriam de embasamento para se discutir e compreender a sociedade pós-ataque nuclear. Além disso o movimento proposto pelo *Butō* que seguia rumo a uma recuperação ressignificada da cultura nipônica, também nos permite mirar um pouco o cenário político-social da época.

O processo de configuração dos movimentos que permitem, então, a execução da estética do *Butō*, busca, por meio de procedimentos corpóreos, promover a desestabilização de um corpo orgânico. Dessa forma, o corpo conhecido como *shintai*, *corpo social*, precisou ser subvertido para que fosse possível estabelecer um novo parâmetro de organização corpórea que se inserisse em um fluxo de desconstrução e construção da carne. A partir do momento que se desestrutura a ordem do *corpo social* nos deparamos com um escape das orientações que o enquadram na ótica da utilidade. O corpo enquanto produto está diretamente ligado à sua função utilitária.

Para o *Butō*, o uso do corpo deve ser visto de uma maneira inútil e sem objetivo que vai em contramão a “alienação do trabalho” (UNO, 2018, p. 29). O que se espera para se instaurar um movimento em dança é o rompimento da docilidade que advém de uma obediência a uma moralidade cega e seus caprichos a um meio de produção, o que não permite que os movimentos corpóreos revelem a propriedade de atuarem unicamente em consonância com seus desejos, refletindo apenas o desconhecimento do próprio espaço físico e orgânico. Hijikata inicia, portanto, uma revolta que tinha

como premissa encontrar os caminhos em direção ao mais obscuro do corpo ao expor o avesso da pele, isto é, ao tornar visível as dimensões interiores do ser, suas lacunas e sua escuridão. Este percurso nas sombras o fez se deparar com o *corpo morto*, um substancial que abriga seus pensamentos e poética. Assim, com o uso de uma violência à institucionalização das estruturas físicas, culturais e orgânicas, desenvolveu-se o *nikutai*, *corpo de carne*. Seria a partir do movimento que se produz o *nikutai* que os corpos passariam a se deparar com seus abismos, por consequência, com o seu *Butō*:

Apenas quando, apesar de ter um corpo normal e saudável, você venha a desejar que você estivesse incapacitado ou tivesse nascido incapacitado, você dá o primeiro passo no *Butō*. Uma pessoa que dança *Butō* tem um desejo tão fervoroso, muito semelhante ao desejo de uma criança ser mimada por ser incapacitada. (HIKATA *in* TDR, 2000, p. 56, tradução nossa)⁶

Este corpo incapacitado serve como um abrigo para o conflito com o *shintai*, expressando, assim, uma potência metafórica dos corpos em dança. Alcançar o *corpo de carne* só é possível neste movimento ininterrupto de quebra e deslocamento do corpo formado culturalmente. O caminho proposto por Hijikata, então, nos apresenta uma compreensão apurada a respeito da matéria obscura na qual ele se apoia, como sendo parte importante do seu projeto artístico. A Dança das Trevas radicaliza a estética adotada pelo Japão dos anos de 1950 e os espaços das artes ao apresentar uma afeição ao ambiente marginalizado de um país que sofreu os impactos do pós-guerra e por trazer a luz da sociedade e comunidade artística os corpos impossíveis dos doentes, loucos, criminosos, das crianças, dos homossexuais. Corporalidades estas postas de lado, mas que ofereceram a ele grande arsenal de subversão e poética.

Hijikata criou o termo "*Ankoku Butō*" para denotar uma dança cosmológica que se afastou das danças existentes e explorou o lado mais sombrio da natureza humana. (NANAKO *in* TDR, 2000, p. 12. Tradução Nossa)⁷

⁶ "Only when, despite having a normal, healthy body, you come to wish that you were disabled or had been born disabled, do you take your first step in *butoh*. A person who dances *butoh* has just such a fervent desire, much like a child's longing to be crippled."

⁷ "Hijikata created the term '*ankoku butoh*' to denote a cosmological dance which completely departed from existing dances and explored the darkest side of human nature."

Dessa forma, este caminhar por uma escuridão absoluta fez surgir, da impossibilidade na qual os signos da morte lhe são próximos, uma dança que tem seus movimentos instaurados no limiar, correspondendo a um fluxo de descontinuidade e continuidade do curso da vida. Com isso, a subversão de um *shintai* não significa o fim absoluto do corpo. Porém, se apresenta como um procedimento que faz o próprio corpo se articular contra ele mesmo. Isto para fazê-lo operar em um grau negativo, isto é, em um não-corpo dançante que se forma a partir daquilo que se difere, que escapa; uma contraforma, uma não-forma, o disforme. Esta práxis se faz necessária para fazer despontar um corpo que pudesse exprimir o desejo que irrompe de sua dança. Para constituir a sua carne, portanto, foi preciso direcionar os olhares para o que estava submerso nas lamas de Tōhoku durante a primavera e para o que muitas vezes fugia aos olhos dos japoneses por indiferença ou desgosto. Dessa maneira, a carne foi posta como uma força conflituosa que abala a natureza dos seres:

E o que não se pode perder de vista é aquilo que constituía a carne para ele [Hijikata]. Não era apenas o erotismo, a sexualidade perversa, o desejo transgressivo que motivavam sua pesquisa singular do corpo. Na paisagem que acabo de citar, Hijikata assinala sua “luta contra a natureza”. (UNO, 2010, p.45)

A desobediência vinda da exposição da carne torna o corpo incapacitado de se manter firme. O corpo desobediente promove distanciamentos de suas configurações estruturais e de uma ordem coletiva. Por isso, ele mantém um fluxo direto com a liberdade, procedimento que se estabelece a partir de uma certa autonomia firmada neste caso, tão somente pela vontade. Seria este um caminho penoso e utópico, algo que não se fecha e não se conclui. Existe algo tortuoso neste percurso, pois ser livre é estar também consciente das suas decisões e escolhas, e o quão insuportável isso pode transparecer em nossa pele? Embalar nesta consciência é assumir também o peso da vertigem que é causada pela responsabilidade que nos cai.

A liberdade, segundo Frédéric Gros (2018), surge da emancipação do desejo de obedecer que aplaca a paixão pela docilidade, para tanto a desobediência se concretiza a partir de uma obediência mínima (GROS, 2018, p.56). Obedecer minimamente às convenções e arquétipos do corpo. O mínimo no qual propomos mirar a dança de Hijikata emerge como um rastro de sobrevivência e como um indício de um movimento de fuga. O ato de desobedecer faz manifestar em si uma animalidade

desmensurada, caráter inato, que se opõe severamente a docilidade cega, estado de plena obediência, atributo importante para se fazer comunidade: “obedecer é afirmar a nossa humanidade” (GROS, 2018, p.29). Dessa forma, a coletividade na qual tratamos restringe a capacidade do homem de promover ações ao aceitar a submissão a outrem, isto é, de se colocar numa situação de não iniciação por uma opressão subjetiva que instaura uma relação de forças que coagem e dominam.

Avaliamos que o ato de desobedecer, apesar de toda sua força de violência e ruptura, precisa estabelecer com aptidão uma garantia de continuidade, caso contrário, o esforço não se apresentará como uma potência de criação ou de alguma promoção de desvio possível. Entendemos, portanto, que a prática de desobediência corpórea no que tange o entendimento e os parâmetros coreográficos do Japão pós-guerra foram importantes para a elaboração da estética do *Ankoku Butō*. Dessa forma, nos deparamos com uma dança que pulsa e irrompe a pele, os músculos a se encontrarem sem uma técnica específica para utilização dos corpos, um encontro em si, com sua natureza perversa e nada civilizada.

Dessa maneira, o desobedecer da carne, o percurso no qual o *nikutai* se instaura, seria a única natureza segura para o corpo que dança *Butō*, pois, imerso nesta configuração, a possibilidade corpórea necessária para esta dança poderia se revelar na tessitura de um *corpo morto* que vagueia nos espaços inquietos da presença. O *Ankoku Butō*, dessa forma, busca ir além das estruturas físicas, ele vai ao encontro de uma dança que faz uso da matéria morta. Isto não significa precisamente o fim de algo, mas o que, a partir deste acontecimento, pode se fazer surgir. O que expomos permite que percebamos uma real importância naquilo que se evidencia após o desaparecimento do *corposhintai*. Sendo assim, o ato de desobedecer a estrutura corpórea permite a criação de uma autonomia na relação com os movimentos. O *nikutai*, que Hijikata se debruça, está diretamente ligado a esta movimentação autônoma que desarticula a matéria e se auto arquiteta diante de uma vontade latente. O corpo só poderia estar em dança após a sua desconstrução cultural, isto é, depois de se virar contra a sua utilização produtiva:

Todo o poder da moralidade civilizada anda de mãos dadas com o sistema econômico do capitalismo e suas instituições políticas, que é totalmente oposta a se usar o corpo simplesmente para o propósito, meio ou ferramenta

de prazer. Mais ainda, para uma sociedade orientada à produção, o uso sem objetivo do corpo, que eu chamo de dança, é o inimigo mortal daquilo que é um tabu. Eu estou apto a dizer que minha dança compartilha uma base comum com o crime, com a homossexualidade masculina, festivais e rituais porque são comportamentos que explicitamente ostentam sua falta de objetivo diante de uma sociedade que se volta para a produção. Neste sentido, minha dança é baseada na autoativação humana, incluindo a homossexualidade masculina, o crime, e a ingênua batalha com a natureza, que naturalmente pode ser um protesto contra a “alienação do trabalho” na sociedade capitalista. Esta é provavelmente a razão pela qual eu também me envolvi com criminosos. (HIJIKATA *in* TDR, 2000, p. 44, tradução nossa)⁸

Este ato de se opor a ótica do trabalho e de uma obediência disciplinar levaria o corpo a atuar em completa pulsão. A obediência mínima, dessa forma, nos permite observar sua produção a partir de um ponto de vista diferenciado dos parâmetros já constituídos, isto é, um corpo imerso no material de seu desejo que não ignora a sua difusão e importância para se alcançar uma verdade corporificada que mantenha o homem vivo. Frisamos aqui o termo mínimo, pois ele oferece em nossa análise uma garantia da continuidade, portanto, a diluição do *shintai* não deve ser entendida, de maneira alguma, como uma autodestruição que se direciona à morte propriamente dita. Este corpo que se liberta de suas amarras vive uma relação particular com os signos da morte, pois assim, ele passará a emitir o colapso da quebra de sua organicidade. A desobediência das estruturas físicas e sociais, portanto, irrompe com um desejo profundo pelo avesso, pela possibilidade de se desdobrar pelo fluxo do interdito. A esta corporalidade que desobedece, percebemos seus caminhos irem ao encontro com as noções que rodeiam um *corpo sem órgão*:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros extratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo. [...] Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil

⁸ “All the power of civilized morality, hand in hand with the capitalist economic system and its political institutions, is utterly opposed to using the body simply for the purpose, means, or tool of pleasure. Still more, to a production-oriented society, the aimless use of the body, which I call dance, is a deadly enemy which must be taboo. I am able to say that my dance shares a common basis with crime, male homosexuality, festivals, and rituals because it is behavior that explicitly flaunts its aimlessness in the face of a production-oriented society. In this sense my dance, based on human self activation, including male homosexuality, crime, and a naive battle with nature, can naturally be a protest against the “alienation of labor” in capitalist society. That is probably the reason too that I have expressly taken up with criminals.”

do que arrancar o corpo do organismo. A prudência e a arte comum dos três; e se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangencia-se o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição. (DELEUZE, 2012, p. 25-26)

O *Corpo sem Órgãos* traz consigo o ensejo de se desfazer das amarras que nos constituem. Como sabemos isto que denominamos corpo está intermediado por noções biológicas, sociais, culturais que o enquadram e assim, o delimitam enquanto materialidade. Sendo assim, nosso entendimento de *corpo* caminha orientado por essas delimitações. Para compreendermos o que pode o corpo ou a verdade sobre o corpo é necessário que o encaremos de maneira indisciplinar, atentos a sua relação sistêmica consigo e com meio ao qual está inserido como nos esclarece Helena Katz e Christine Greiner (2005, p. 126) ao discursar sobre a possibilidade de se analisar o corpo para além dos rótulos disciplinares. Antonin Artaud em sua pesquisa teatral, por sua vez, busca eliminar as limitações impostas ao corpo e propõe redescobrir e refazê-lo a partir da aniquilação daquilo que o estrutura e o organiza:

O homem é doente porque ele é mal construído. / É preciso decidir desnudá-lo para raspar esse microrganismo que o faz se coçar mortalmente, / deus / e com deus / seus órgãos. / pois ligue-se a mim e se assim desejar / Mas não há nada de mais inútil que um órgão. / Uma vez que você o fez um corpo sem órgãos, / Então você o terá libertado de todos os automatismos e terá recuperado sua / verdadeira liberdade. (ARTAUD *apud* UNO, 2018, p. 57)

Para alcançarmos a verdade do corpo, como expressa Artaud, precisamos nos enveredar pelos caminhos da crueldade; dissolver a docilidade que emana de nossas estruturas físicas e psicológicas e que nos mantém em um fluxo de pantomimas e distantes da realidade. Com a desorganização do corpo o homem perde seu caráter de duplo e se entrega à *verdade*, redescobrimo seus ossos, sua pele e seu sangue:

Bifurcação e reta, o corpo sem órgãos é plenitude e vazio; é carne sofridora convertida em “corpo-de-consciência-da-morte” (que não é nem o espírito, nem a carne, nem o corpo), corpo transfigurado, corpo glorioso “corpo de luz, estado de consciência do não-ser”, que Artaud o denominou *corpo puro*, *corpo novo*, não oprimido, corpo sem órgãos. (LINS, 1999, p.47)

Sendo assim o *Corpo sem Órgãos* se mostra como um elemento de *antiprodução* que, ao perceber a atuação de um poder sobre a vida humana que determina seus

limites social, histórico e político, decide dissolver a institucionalização do corpo para refazê-lo fora da normativa pré-estabelecida. Da mesma maneira, as práticas de *Butō* levariam a exumação de qualquer organismo são. Os estados corporais necessários para esta dança operam em uma lógica outra que age violentamente contra a organicidade de uma construção corpórea formada e formatada para o trabalho.

O *nikutai* de Hijikata, portanto, imerso nesta tensão conflituosa sobre o impasse da organização corpórea que pudesse exprimir uma libertação dos automatismos, se estabelece em uma embriaguez que evoca uma pulsão desmesurada, propondo um jogo com os elos da representação e da forma. E para além disso, se firma, apesar de todo aniquilamento, como uma potência artística para se afirmar a vida de uma maneira ressignificada e condizente com seu tempo.

O filósofo Friedrich Nietzsche entende a tragédia pertencente ao conflito entre os deuses Apolo e Dionísio. Para ele, Apolo é entendido “como o deus de todas as faculdades criadoras de formas, é ao mesmo tempo o deus adivinho. Ele que, segundo sua origem, é o ‘resplandecente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior e da imaginação” (NIETZSCHE, 2007, p. 29). A beleza apolínia vista em uma perspectiva de mascaramento, de representação, da aparência que vela e esconde a verdade do mundo. Já Dionísio, o deus da loucura e do caos, é compreendido pela analogia da embriaguez que leva o indivíduo se extinguir até seu completo esquecimento (NIETZSCHE, 2007, p. 30-31). É através de Dionísio que temos contato com a verdade:

O conhecimento, ou mais precisamente, porque não se trata rigorosamente de conhecimento, a emoção, a experiência dionisíaca tendo significado um acesso à verdade da natureza, uma verdade que mostra que a natureza é desmesurada ou que a verdade é desmesura, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza justamente para mascarar a verdade. (MACHADO, 1999, p. 22)

Neste embate entre Apolo e Dionísio não existe vencedores e nem uma alternância como afirma Roberto Machado, mas sim, uma simultaneidade para se encontrar um estado estético (MACHADO, 1999, p. 24). Para Nietzsche, a existência é trágica; e seria através da vontade de potência, da força de criação que a arte tonificaria a vida.

Isto é, o homem trágico é atravessado por duas forças a da verdade e a da aparência. Sendo assim, a arte se configura numa força apolíneo-dionisíaca, em que uma busca equilibrar a outra; em um movimento que faz com que o horrível da vida se manifeste como instinto artístico. Este movimento é semelhante ao proposto por Hijikata ao tomar a própria vida como matéria para suas produções e, assim, propor uma dança que situa seus passos no limiar da morte; no tempo-espaço do quase de um corpo anticorpo:

Aquilo que é capaz de confrontar as condições atuais, que envolvem as distorções de uma solidariedade cortada em pedaços nada mais é do que a criação de uma nova imagem do indivíduo humano e aquisição dessa solidariedade. Eu coloco essa solidariedade dentro dos objetos de meu trabalho. Eu tento pressionar os limites de mim mesmo e de meu material. Pela natureza do meu trabalho, os seres vivos são o meu material. (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p. 95)

Nas concepções de Hijikata, o processo de desaparecimento da estrutura física socialmente concebida, apegado a ótica do trágico, faz o corpo adquirir uma forma mais nítida. E esta nitidez só seria possível a partir do momento que se promovesse um desarranjo do *corpo social* para se alcançar a matéria de criação, o *corpo de carne*. O *nikutai*, deste modo, estaria sempre em processo de desconstrução/construção, *narushintai*, modulando sua matéria física, sua carne, para compor imagens que envolvessem toda sua complexidade poética, tornando-se, assim, um corpo não capturável. Estaria, portanto, em um movimento contínuo que envolveria o ato de se estabelecer em constante transformação, um *devir corpo*.

Tornar viva e manifesta a impossibilidade de um corpo inteiro, completo e fechado como sede da existência humana foi um dos principais objetivos delineados por Hijikata. O seu *Ankoku Butō* sugeria assim um árduo processo de fragmentação do corpo, através da formulação de contextos geradores de uma gestualidade capaz de impulsionar uma ulterior transformação atômica. (PERETTA, 2015, p.87)

O *Butō* de Hijikata não se configura de forma tão distinta da natureza serena, vinda da cultura oriental, apesar do mesmo provocar uma rebelião contra a própria estrutura física do corpo. Deste modo, a promoção de uma eliminação da corporalidade, aparentemente, de forma áspera, o que impulsionaria um olhar sobre a morte, teria assim uma precisão rigorosa na execução da estética de sua gestualidade. Portanto, o *Butō* se apresenta como um operador poético para os

processos formativos a partir do elemento corpo, isto é, o corpo para além de suporte; o corpo como material:

O *Ankoku Butō* nasceu da realização de uma grave crise. Ele é uma forma de regressão às sombras, uma recusa às luzes. É mais importante do que isso, *Ankoku Butō* sempre diz “não”: ele prefere formas negativas, e seus dançarinos confrontam seus corpos sem o medo de testemunhar as suas desintegrações. (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p.89)

Para Hijikata, os movimentos executados a partir de sua técnica ofereceriam a consciência necessária para alterar o corpo em um trânsito, em que as recordações de Tōhoku, das lamas do início da primavera e das demais materialidades incorporadas por este dançarino, o fizessem, à passos no chão, tatear o mundo e redescobri-lo em uma perspectiva diferenciada das impostas socialmente. Portanto, o *Butō* não seria uma dança propriamente apegada às concepções inteiramente designadas sobre a morte, mas se colocaria em um *entrelugar*, se equilibrando a beira do abismo para poder falar da vida, quem sabe, mesmo que em seu último alento; um mover dentro de um vazio que se estabelece como potência para atos de criação; espaço permeado pela possibilidade de as coisas acontecerem.

Meu *Butō* começa ali, com aquilo que aprendi na lama do início da primavera, não de algo que tenha a ver com artes performativas de santuários e templos. Estou claramente consciente de que nasci da lama e que meus movimentos hoje são todos construídos por ela. (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p. 67)

Este é um dos motivos da escolha de seu pseudônimo Hijikata que significa *do lado da terra*. Por meio deste simbolismo, podemos conceber sua trajetória por uma corporalidade instável que rejeita sua condição estrutural, política e cultural. Seria este corpo pregado ao chão, que luta para se manter erguido, que expressa a força necessária para se pôr em devires, um corpo, no instante agora, posto em criação.

2.2.4. O Corpo-estar no Limiar dos Ossos e da Pele

O que pode o corpo dizer nas fronteiras do sentido? Existe um percurso que nos conduz para além do signo e, neste caso, é preciso desvencilhar-se de uma linguagem carregada de significâncias para poder, assim, afirmá-la em estruturas silenciosas que tendem a fazê-la surgir. A sociedade ocidental se sobrecarrega em uma urgência de

sentido (BARTHES, 2007 p. 92). Se pensarmos o silêncio, tal como explorou o artista norte-americano John Cage, este nos revelará sua condição atordoadora; o silêncio emerge como um grito sem precisar dizer nada. Praticamos, talvez, pouco esse ímpeto que nos direciona para um lugar de pouca significância e, por isso, ainda nos vemos sombreados por uma malha do desconhecimento que, de uma outra maneira, nos encaminha a ressignificações, a outras possibilidades e lugares de leitura como também de criação poética. O que a corporificação da linguagem, ou seja, a matéria corpo, apresentada em estado de presença, pode nos fazer mirar como um rumo possível? Deixamos que o pensamento acerca das linguagens as coloque em risco, porém, conforme afirma Barthes, “é o símbolo como operação semântica que é atacado” (2007: p. 99). E este acontecimento nos revela algo de novo ou apenas nos permite sair de lugares outrora outorgados pelo pensamento cartesiano.

Dessa forma, torna-se possível a compreensão de que a contemporaneidade nos desperta algumas incertezas, onde muitas ainda se estabelecem em pensamentos não bem definidos. Giorgio Agamben, em seu ensaio *O Que é Contemporâneo*, aborda a contemporaneidade utilizando o termo *obscuridade*, não em um sentido de total desorientação, mas com bastante discernimento sobre a precisão de se pensar de forma ampla:

O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, algo como a não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Sendo assim, desenvolver uma análise dentro de uma esfera hodierna nos conduz por caminhos onde os conceitos ainda são firmados em definições não-limitadas, o que as revela como um processo do próprio tempo. Lançar-se a um pensamento que concede espaço para analisar o corpo como linguagem permite a compreensão de alguns aspectos ainda a serem difundidos na epistemologia contemporânea. O caráter intermediário e de interartes, pilares que sustentam a noção ampliada de algumas terminologias, nos conduz rumo a um obscuro repleto de incertezas. Porém, seria este um caminho necessário a ser percorrido por nos revelar indícios importantes no que se refere aos estudos sobre o *Butō*.

O que se anseia é poder conduzir nossas reflexões a um entendimento sobre o que as manifestações que apresentam o corpo como dispositivo de linguagem, preservam ou revelam enquanto recurso analítico. Didi-Huberman (2015, p.13), em seu texto *Falenas*, diz que “um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a morte do seu objeto”. Apenas poderíamos dizer com plena convicção sobre algo que envolvêssemos totalmente nesse ato ríspido para com o que observamos. Podemos pensar, portanto, em uma compreensão que se dá pelo instante, que não configura seu objeto em uma forma fixa, porém o capta quando se metamorfoseia na eventualidade de sua passagem. Seria esse breve acontecimento um acender e apagar que nos colocaria diante de uma perspectiva epistêmica, ou seja, alcançaríamos o conhecimento a partir do próprio deslocamento da nossa percepção do mundo e das coisas. Diante disso, as inquietações que permanecem eloquentes em nossas reflexões, nos permitem olhar para o *Butō* de Tatsumi Hijikata, refletindo sobre a construção corpórea aplicada por ele como um processo de criação de um estado de corpo, ou seja, a dança se daria dentro de uma condição de consciência e de experiência que possibilitaria a construção de um *corpo-estar*.

A *Cultura de Presença*, assunto importante nas concepções de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), anuncia uma fragilidade da linguagem e sua dependência do sentido. O conhecimento para ele estaria, de certa forma, mais aproximado ao corpo. A experiência estética e a experiência de sentido em linhas perceptivas encontrariam uma saída através da corporificação de algo que seja uma conversa ou um dia perfeito (GUMBRECHT, 2010, p. 167). O homem moderno se constituiu na ausência desse corpo, em um afastamento dele das coisas do mundo.

Porém, o processo criativo de Hijikata busca promover uma estética que vai ao encontro do corpo. Uma maneira de utilizá-lo de forma a fazer um desnudamento em seus movimentos que fugiam dos paradigmas acertados nas várias categorias de danças já sistematizadas. Assim, sua gestualidade contorcida, sua estética marcada pela feiura e pela marginalidade, seus passos lentos e precisos seriam uma forma vazia. Não teriam em si uma necessidade ou um peso quanto ao significado de tudo aquilo. Era a pura construção de seu *butōtai*, corpo aberto as possibilidades propostas pelo *Butō*, formado em constante transformação e crise, servindo de matriz para a

elaboração de uma corporalidade crítica (PERETTA, 2015, p. 155). E apenas essa elaboração subversiva foi suficiente para causar um emaranhado na crítica da época e promover um rompimento de paradigmas no que se refere ao gestual da dança.

O *butōtai* seria a própria insurgência de um *corpo-estar*. Como foi explorado acima, o processo de alcance desta corporalidade se dá mediante a recuperação de memórias que levariam o corpo a entrar em um estado metafórico. Hijikata teve uma aproximação muito grande com sua irmã mais velha que o criou durante sua infância devido à constante ausência da mãe por causa dos trabalhos e das responsabilidades com todos os outros filhos. Após a venda e depois a morte dessa sua “irmã-mãe”, Hijikata se viu profundamente abalado, fazendo com que ele sentisse a sua presença dentro de si pelos anos da sua vida e acabou se servindo disso como grande influência para sua poética, despertando um amadurecimento significativo no seu percurso artístico:

Ele ficou mais e mais obcecado pelas lembranças das doenças, dos loucos, dos cegos que lhe haviam impressionado desde a infância, então não parou de copiar seus gestos. A mãe e a irmã são muito presentes em sua memória, tanto que lhe ocorre dizer “quando danço, é minha irmã que se ergue em meu corpo”. (UNO, 2012, p. 47)

Portanto, o percurso para a construção de sua gestualidade é permeado por um imaginário feminino, não é por menos que em alguns de seus espetáculos a imagem da mulher se mostra bastante evidente mediante a utilização de vestimentas e outros aspectos simbólicos que remetem a este universo. Porém, a distinção para com o ato de se travestir dentro da ótica ocidental é que:

O travesti oriental não copia a Mulher, ele a significa: não se envisga em seu modelo, desliga-se de seu significado: a Feminilidade é dada a leitura, não a visão: translação, não transgressão. (BARTHES, 2007, p. 69)

Sendo assim, Hijikata não propunha realizar movimentos meramente copiados dos arquétipos daquilo que ele tomava como materialidade para seu *butōtai*, pois sua vontade verdadeira era trazer a lembrança desses objetos para seu corpo e torná-los tão familiar a ponto de incorporá-los em um processo de devir *outro*. Sua inteligência corpórea estaria profundamente intrincada nesta construção. Dessa maneira, “a materialidade do corpo transforma-se assim no próprio *Butō*” (PERETTA, 2015: p. 95). Ou seja, não seria um movimento *exasperado* que nos permitiria uma aproximação

com esta dança, mas um movimento *interno*, onde os tecidos, os órgãos se desfizessem em prol de um *corpo-estar* completamente diferente daquilo que comumente se depara em seu *shintai*. Isso nos leva a pensar:

[...] se as coisas e as maneiras japonesas nos parecem pequenas (nossa mitologia exalta o grande, o vasto, o largo, o aberto), não é em razão de seu tamanho, é porque todo objeto, todo gesto, mesmo mais livre, o mais móvel, parece emoldurado. A miniatura não vem do tamanho, mas de uma espécie de precisão que a coisa põe ao delimitar-se, deter-se, acabar. (BARTHES, 2007, p. 57)

O *Butō* de Hijikata, conseqüentemente, não se configura de forma tão distinta dessa natureza serena, vinda da cultura oriental, apesar do mesmo provocar uma rebelião com a própria estrutura física do corpo. Deste modo, a promoção de sua eliminação mesmo de forma áspera, o que impulsionaria um olhar sobre a morte, teria assim uma precisão rigorosa na execução da estética de sua gestualidade.

O *Ankoku Butō* seria, então, uma dança que tem em seu desperte principal a realização de um exercício de capturar memórias e as converter em uma gestualidade bem característica de sua estética. Tatsumi Hijikata ao promover seu percurso pelas possibilidades de corpos, rompendo com o corpo cotidiano, estabeleceria, dessa forma, uma elevada fase de sua poética, o *corpo morto*. Este corpo promoveria, então, um trânsito entre estados corporais através de uma técnica pautada pela desconstrução/construção de movimentos. Sendo assim, o *corpo-estar*, matéria importantíssima na composição do *nikutai*, apenas se tornaria possível mediante um caminhar repleto de esquecimentos e de lembranças próprios da vida do dançarino. O pensamento sobre o corpo como receptáculo aguça essa compreensão quando o *Butō* propõe uma metamorfose das materialidades que impulsionam a construção da dança. Por fim, este intermédio entre memória e movimento é que possibilita a configuração de uma corpografia crítica que Hijikata, partindo de uma movimentação político-artística, denominou de Dança das Trevas.

3. CORPO E CATÁSTROFE: OS ECOS DE UMA ROSA DENTRO DOS CORPOS (IM)POSSÍVEIS

3.1. Notas gerais sobre o curta ou para os Filhos Menores do Sol

O *Umbigo e a Bomba Atômica (Heso to Genbaku)*⁹ é uma experimentação cinematográfica de Eikō Hosoe com a participação de Tatsumi Hijikata e Yoshito Ōno, apresentada em outubro de 1960 no Vídeo Hall em Yurakuchō (Tōkyō) durante uma serenata dedicada à poesia, ao Jazz e ao cinema do grupo Jikkenshitsu Jeune, de que fazia parte o poeta Tanikawa Shuntarō, Terayama Shūji, o dramaturgo Ishihara Shintarō, o compositor Takemitsu Tōru e o fotógrafo Eikō Hosoe.

Este curta, de 16mm em preto e branco e com a duração de 15 minutos, foi filmado na praia de Ōhara em uma província próxima de Tōkyō, Chiba. Contou a participação também de pescadores e crianças locais que não possuíam experiências concretas na área da atuação e da dança, mas que obtiveram êxito sob a direção de Hijikata. Este trabalho dirigido e idealizado por Hosoe é composto pela música de Norio Maeda, pela poesia de Tarō Yamamoto, recitada na voz de Hiroshi Mizushima, tendo a fotografia e a edição de Meike Higashikata e Hosoe, e com a coreografia de *Butō* de Hijikata e Yoshito Ōno.

O trabalho de Hosoe traz em sua composição os reflexos dos corpos japoneses após os disparos das bombas nucleares sobre as cidades de Nagasaki e Hiroshima no final da Segunda Guerra Mundial, como também do enfrentamento para a construção de uma nova perspectiva para o Japão do pós-guerra. Sob duas alusões imagéticas que fazem referência aos ataques atômicos¹⁰, o curta estabelece um jogo de tensão entre os artefatos bélicos e o umbigo dos dançarinos, a notar pelo próprio título da obra. Estes dois elementos distintos geram forças opostas e conflituosas que possibilitam um cenário rico para os desdobramentos do *Ankoku Butō*. Hosoe ao discursar sobre

⁹ Título em inglês *Navel and A-Bomb*.

¹⁰ A primeira de maneira abstrata utilizando o recurso de derramar tinta sobre a água; e a segunda mais realista, sendo apresentadas imagens de noticiário que foram cedidas pelo *Signal Corps* dos EUA.

essa produção (*apud* RICHIE, 2014, p. 99 - 100) diz que o umbigo poderia ser conduzido a uma compreensão ligada “a própria energia da vida – a sexualidade” e que a bomba como ponto expressivo de oposição seria “aquilo que pode destruir todas as coisas”. Para Donald Richie (2014, p. 100), a origem do filme de Hosoe se dá através destas forças opostas. Vida e destruição ou Umbigo e bomba atômica, signos que expressam uma potência metafórica para uma criação que manifesta um sentimento ambíguo internalizado no imaginário japonês, principalmente, após o tratado estabelecido entre o Japão e os EUA.

Heso to Genbaku é um filme que expressa o anseio ou a esperança do nascimento de um país novo atravessado pelas memórias trágicas da guerra. Este retorno ao passado, quinze anos depois dos lançamentos das bombas atômicas, foi algo também explorado no final dos anos de 1960 pelos escritores Akiyuki Nosada e Yukio Mishima que “se agarravam a fisicalidade dos corpos como último refúgio para uma reconciliação com o passado” (IGARASHI, 2011, p. 392). Hosoe também se apega a materialidade do corpo ao dar visibilidade ao *nikutai* de Hijikata para realizar uma releitura do passado e para assim se lançar em uma perspectiva do que há de vir dessa sociedade japonesa atravessada por um sentimento ambíguo e pouco trabalhado na realidade pós-atômica. Dessa forma, o jogo de oposição também se mostra presente nessa relação estabelecida pelo curta entre a dança *Ankoku Butō*, entendida como uma manifestação da vanguarda japonesa, e os disparos atômicos em Hiroshima e Nagasaki. O passado e o presente são convocados a caminharem juntos para comporem o futuro, o nascimento dos filhos menores do sol como expõe Tarō Yamamoto no poema que atravessa as cenas do curta:

“O platô escuro

Da morte de uma noite

Se despedaça

A luz queima

Esta frente que não pertence a ninguém

As chamas vêm do Oeste
Neste dia em que as barbas dos deuses
Definham

Nuvens envenenadas
fluindo no céu
tra-la-la
tra-la-la

Oh, não é o som das ondas
Mas o eterno movimento
do mar materno
O que vem desta pátria
da vida
Não é ira
Mas filhos resplandecentes

Nós nascemos
De modo inevitável
Nós viemos
sem a luz
De repente nascem
Para viver mais que tudo
na intensidade

Sob o grande céu
De pé e desnudados
os filhos menores
Do sol.”

(Tarō Yamamoto, tradução nossa)¹¹

¹¹ Poema de Tarō Yamamoto retirado do Curta *Heso to Genbaku*: Le plateau noir / De la mort d'une nuit / se brise / la lumière brûle / Ce front qui n'appartient à personne / Le flammes viennes

Dessa maneira, a poesia de Yamamoto dentro da composição fílmica de Hosoe se apresenta como um elemento adicional que situa o espectador para as cenas que serão apresentadas.

3.2. Os Corpos (Im)possíveis

3.2.1. O Corpo Fragmentado

Em *Heso to Genbaku* (1960), *O Umbigo* e *A Bomba Atômica*, conseguimos visualizar aspectos importantes da dança *Butō* que se desdobraram no decorrer dos experimentos artísticos de Hijikata. É importante salientar que o curta foi produzido após à primeira aparição considerada da Dança das Trevas em público com a peça *Kinjiki, Cores Proibidas*, em 1959, mas que já apontava elementos que, posteriormente, seriam mais bem trabalhados por Hijikata em seu *Tōhoku Kabuki*, em que ele abordará mais das questões de sua terra natal e de tudo que circulou sua infância na região onde nascera.

A impossibilidade de um corpo inteiro, proposta nesta junção entre cinema e dança, nos permite conceber a existência de um *corpo fragmentado* que se estrutura a partir da inconsistência de seu todo. Essa fragmentação do corpo foi trabalhada *a posteriori* por Hosoe no catálogo fotográfico de 1961, intitulado *Man and Woman (Otoko to Onna)*, tendo a participação de Tatsumi Hijikata como modelo. As corporalidades expostas nas fotografias de *Man and Woman* é atravessada pelo forte contraste de luz e sombra que oferece ao espectador a sensação de se adentrar ao espaço íntimo da matéria humana. A incompletude dos corpos marcados por este contraste, promove um distanciamento da percepção completa da fisicalidade apresentada.

de l'ouest / En ce jour où la barbe de dieux / s'est flétrie / Des nuagues empoisonnés / s'écoulent
dans les cieux / LOLELULILA / LOLELULILA
Oh, cen'est pas les bruits des vagues / Mais le mouvement éternel / de la mer maternelle / Ce qui
vient de cette patrie / de la vie / Ce n'est pas la colère / Mais de enfants resplendissants / Nous
sommes nés / irrémidiablement / nous sommes vênus / Sans la lumière / Jaillis soudainement /
Pour vivre plus que tous / dans l'intensité / Sous le grand ciel / Debout nus / les enfants le plus petits
/ Du Soleil

Dessa maneira, nos deparamos com uma perspectiva inquietante que fomenta a construção de um *corpo outro*. Ao direcionar nosso olhar também à dança *Butō*, percebemos que ela destina uma atribuição valorosa aquilo que escapa da corporalidade do *shintai*, isto é, um estado distinto que possui a capacidade de transitar pelo pelos caminhos obscurecidos do íntimo do ser. Sendo assim, o primeiro passo para se ter contato com essa dança expressiva seria através da experimentação da matéria incapacitada como um elemento importante para a sua corporalidade.

Dessa forma, a noção que concebe o corpo como algo incólume se distancia da estética aplicada no *Butō*, o que também nos revela indícios dos impactos do próprio contexto sociopolítico que o Japão enfrentava no período do pós-guerra em que as memórias das perdas e da devastação ainda eram refletidas no ambiente cultural. O *nikutai* apresentado em algumas partes do curta sob a forma de um *corpo fragmentado* também pode ser visto sob o caráter de oposição à narrativa que propagava imagens de *corpos higiênicos e democráticos* que era alimentada diante da aliança entre EUA e Japão para se demarcar uma nova identidade nacional para os japoneses.

As muitas imagens corporais produzidas no ambiente cultural do pós-guerra japonês devem ser lidas de novo e em oposição ao impulso da narrativa oficial em construir um corpo a-histórico. (IGARASHI, 2011, p.47)

O cenário em que o curta foi produzido, então, é de larga atividade cultural em que diversos artistas pertencentes ao movimento conhecido como *angura* (cultura marginal) passaram em suas produções artísticas a modificar essa noção de *corpo nacional*, partindo de elementos marginais para suas composições em artes. Apesar de Hijikata estar inserido neste contexto histórico, não podemos reduzir ou apenas amparar nossas inquietações sobre o seu *Ankoku Butō* mirando a esfera pós-atômica ou apenas o referenciando a este acontecimento histórico. Stephen Barber (*apud* PERETTA, 2015, p. 12) afirma que embora haja tal proximidade, Hijikata nunca assumiu em sua trajetória alguma participação em movimentos artísticos. O percurso trilhado por Hijikata é mais complexo do que as limitações que tendem instituir sobre sua arte. Ao mesmo tempo que seus esforços traduzem uma criação dentro do tempo, pela sua vivência e partilha de um sentimento de perda de identidade em detrimento da guerra (BAIOCCHI, 1995, 30), ele a faz extrapolar os limiares de uma história

precisa e linear. O *Butō* está em suspensão; no trânsito intermitente dos corpos e das memórias que o habitam. E por isso a importância de situar nossa leitura, não para limitar nossas interpretações, mas para alcançarmos uma compreensão mais apurada das criações produzidas por Hijikata.

O impacto da bomba atômica, sem dúvida alguma, provocou muitos reflexos históricos e culturais em todas as esferas constituintes do imaginário social e coletivo da época, e, naturalmente, a vanguarda artística que se desenvolvia naqueles anos não foi uma exceção. Contudo vincular, em um sentido restrito, o nascimento da dança *Butō* a esse caloroso fato histórico, aproximando a sua estética e a sua poética aos momentos de holocausto vividos pela sociedade japonesa, é uma atitude superficial, quando não, equivocada. Na verdade, as matrizes que se oferecem como contexto gerador da dança *Butō* são muito mais complexas protagonizadas por existências individuais e coletivas potencializadas pela atmosfera de contestação, promiscuidade e fermentação artística características de sua época. (PERETTA, 2015, p. 44)

Dessa maneira, embora a temática do curta, imagetivamente, dialogue com o pós-guerra nipônico através da presença de signos que caracterizam o período, o olhar direcionado para a coreografia apresentada por Hijikata necessita ser amparado por uma noção mais ampla, diante da complexidade que ele estabelece em suas produções, percebendo suas inter-relações com outros estilos e movimentos artísticos na construção de seu projeto político de dança para, assim, compreendermos de maneira significativa sua produção.

O curta, então, se inicia com a recitação de trechos do poema de Tarō Yamamoto na voz Hiroshi Mizushima. Este texto, como elemento transartes, estabelece uma interação com as cenas fílmicas através de um norteamo das sequências que serão expostas e faz uma amarração da linha dramatúrgica assumida por Hosoe. Dessa forma, o método de apresentação do poema também é trabalhado pelo diretor de uma maneira em que o conteúdo seja disposto como peças fragmentadas, isto é, o público não toma conhecimento do todo, porém são oferecidas frações que precisam ser reconstruídas para se obter o conhecimento completo da obra. Além dessas pequenas partes, o conteúdo também é segmentado em dois grandes blocos, o que reforça esse entendimento fragmentar convencionado em *O Umbigo e a Bomba Atômica* e nos induz a refletir sobre dois momentos significativos trabalhados no curta: um período sob a eminência da Bomba, que é firmado diante do espectro intervalar

dos ataques atômicos, e um outro que indica um período em que se anuncia o que no poema de Yamamoto é apresentado como o “nascimento dos filhos do sol”.

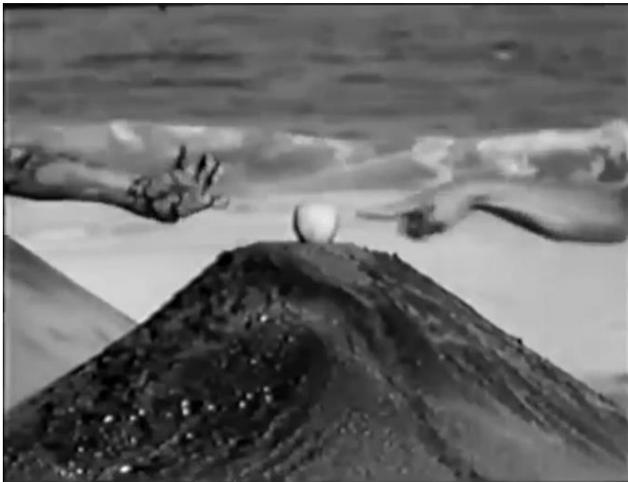
Após a apresentação do poema, dá-se lugar para uma dança também exibida de maneira que dá a entendê-la como alvo de uma fragmentação, que mostra no recorte da tela, em um primeiro momento, apenas as mãos, braços e cotovelos em um cenário litorâneo que dispõe de uma maçã posta em cima de um monte de areia e centralizada na trama. Esses membros interagem entre si e em momentos com a fruta exposta. A maçã carregada pelo simbolismo do conhecimento, sedução, desejo, nos expressa neste momento do curta, a batalha entre os *corpos fragmentados* em proveito de se apossar da única materialidade apresentada por completo. Destacamos que a maçã não é uma fruta natural da agricultura nipônica, apesar de sua produção e consumo na atualidade, certamente, após seu ulterior contato com o ocidente. No final da década de 1930, foi desenvolvida, pela Estação de Pesquisa de Tōhoku em Fujisaki, a maçã do tipo Fuji a partir do cruzamento de duas variedades norte-americanas. Consequentemente, sua compreensão cultural acompanha o pensamento popular e religioso do ocidente e serve também como um signo para se analisar o antagonismo entre oriente-ocidente que marcou o período pós Guerra, como afirma Maura Baiocchi:

Um sentimento ambivalente tomou conta da sociedade japonesa após o final da Segunda Guerra Mundial: aceitar a América do Norte (os “vencedores”) como modelo ou agarrar-se à tradição do próprio país, que ainda chorava seus mortos? Modernização significava americanização. As bombas de Hiroshima e Nagasaki criaram dispositivos antagônicos e conflitantes.

Mudanças nos hábitos e costumes e a desenfreada urbanização deixaram os japoneses confusos entre a obsessão pelo progresso e o refúgio na nostalgia. (BAIOCCHI, 1995, p. 25)

Acrescentamos, portanto, que esta disputa entre os *corpos fragmentados* com o intuito de interagir ou de dominar o fruto também expressa um caráter de divergência na forma adotada de manipulação do conhecimento. Possuir a maçã, isto é, o símbolo da totalidade, seria o mesmo que deter poder sobre as formas e, consequentemente, sobre a vida em sua qualidade antagônica de criação e/ou de destruição.

Figura 19: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 20: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Esse jogo é o despertar para a primeira aparição de uma explosão. O eclodir da primeira bomba atômica é caracterizada pelo deslocamento sutil de formas que se criam e se mutam por meio de seu próprio movimento em uma tela branca e expõe, nesta ação, a oposição das cores preto e branco e a construção de contornos fluidos que, a partir de sua interação, preenchem o espaço do enquadramento. Sob o surgir de um sol agudo, corpos passam a estabelecer novos parâmetros de movimentação seja através de uma simples caminhada ou no contato com animais e objetos. Essa configuração diferenciada ainda mantendo-se sob a ótica fragmentar dos corpos desde suas relações com o espaço possibilita um deslocar do ponto de vista. O que vemos se confirma como uma apresentação que a todo momento se esquia do cotidiano e ao mesmo tempo se utiliza dele como elemento de criação estética. Neste dualismo, se estabelece um ato performativo que cinde e, concomitantemente, aproxima a dança dos aspectos da vida e do contexto histórico do Japão.

O *corpo fragmentado* como signo ou resposta das artes diante das ruínas de um mundo pós-guerra, gera uma abertura para se pensar/fazer a imagem do corpo dentro de um princípio de construção e reconstrução da matéria:

A constante presença do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade que caracteriza a modernidade. O homem é apenas efêmero um fragmento do mundo contingente e errante. (MATESCO, 2009, p. 35 - 36)

Figura 21: Cena de Heso To Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Sob o espectro da bomba, a partir de sua rememoração, os corpos dançantes passam a se expressar pela ausência de sua totalidade. É interessante concebermos que a experiência atômica e seus desdobramentos evidencia no povo japonês, seja pelas perdas e/ou pelas ruínas de paisagens que desapareceram, certo vazio que direciona seus anseios e, desta forma, contribui para o pensamento que configura o corpo:

A “crença” hoje é uma tentativa de ameaça e de opressão vinda de cima. Entre o povo japonês, a “crença” manteve um viés despótico - tingido com tirania - sobre os japoneses. Mas, agora o corpo está se rebelando claramente. Os japoneses, sistematicamente, desconfiam da crença. Não acreditamos em nada que não seja os nossos corpos. O corpo é a verdade. A dor do corpo, o desejo do corpo, a fúria do corpo, o êxtase do corpo, a confusão do corpo, o sono do corpo - estas são as únicas verdades. (TAMURA *apud* IGARASHI, 2011, p. 144)

Então, para a sobrevivência deste corpo foi necessário desprendê-lo de todas as amarras, sistematizações que reincidiam sobre ele, conjuntamente, esta ação promoveu um deslocamento na percepção de suas dimensões físicas, sociais etc. O que nos é apresentado, portanto, é uma gênese corpórea que renuncia sua estrutura para assumir o caráter aberrante do seu devir em dança. Tatsumi Hijikata em posição

fetal assombra seu próprio dorso com o aparecimento de uma fisicalidade instável e fragmentada. Eliane Moraes expõe algo importante para traçarmos proximidades com a abordagem fragmentar disposta no curta:

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. (MORAES, 2015, p. 55)

Hijikata se coloca, portanto, diante de seu tempo munido de suas experiências históricas e a-históricas, concebendo um percurso entre os destroços de sua própria carne, do espírito da época e da materialidade última dos espaços urbanos. E, assim, evidencia uma corporalidade destoante que inquieta por meio de sua imagem inconstante e violenta. Do orgânico a uma animalidade que pulsa nos entraves de uma liberdade do corpo: “o corpo não aguenta mais precisamente o adestramento e a disciplina” (PELBART, 2010, p.63). Seria, então, através da captura dos fragmentos do mundo e de suas projeções sobre a sua própria corporalidade que Hijikata estabelece uma anti-imagem pautada na morte, na destruição e no erotismo.

Figura 22: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 23: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Em *Heso to Genbaku* nos deparamos com o avesso da pele, com uma matéria em crise que se predispõe a eliminar-se para poder inventar-se e reinventar-se constantemente. O corpo como objeto plástico está disponível para metamorfosear-se a partir de suas ausências, na busca por ocupar seus espaços vazios; que nunca cessam, e por isso, geram movimentos em cima de movimentos. A incompletude fragmentar permite esse trânsito por se colocar apta a novas organizações corporais, sendo essa a linha tênue que surge entre a vida e a morte.

O corpo tomado como unidade material se tornou o primeiro alvo a ser atacado. Destruir a forma humana supunha operação inversa àquela renascentista; retirar o homem do centro da cena significava desumanizar a arte. (MATESCO, 2009, p. 36)

A figura humana foi dilacerada por Hijikata. Trabalhar a matéria sombria e desconhecida de si mesmo passou a apossar-se de seu desejo em cena. Moraes (2017) diz que a ideia assumida na desumanização pode, a princípio, sugerir uma negação do corpo; propõe uma fuga de tudo que é corpóreo (MORAES, 2017, p. 59). E aqui podemos entender que a autora se refere a coporalidades que permanecem reproduzindo uma realidade que não dialóga com o caos do momento histórico. Estes corpos de, certa forma, higienizados, docilizados e obedientes, isto é, que utopicamente, se exprimem como algo completo e organicamente estáveis seriam o que Igarashi anunciou como fruto das práticas nacionalistas de um Japão pós-guerra. Foi preciso, então, redescobrir e apoderar-se deste corpo:

[...] o corpo surgia de novo junto com o caos, a forma final do que tinha restado para ser seguido e vivido. O corpo foi a única coisa que restou aos japoneses, e somente em seus corpos permaneciam as possibilidades para o futuro. (IGARASHI, 2011, p. 146)

Destituí-lo de suas amarras sociais para que apenas a carne pudesse fazer/dizer por si mesma¹². Ato que coloca o *corpo de carne, nikutai*, a experienciar uma força violenta que perturba a tranquilidade dos sentidos. O *Ankoku Butō* evoca uma passagem por novos paradigmas a partir de uma revolta estética e corporal. Se é através da

¹² “Na história de nossa ética, o espírito [sempre] contemplou o corpo. As pessoas se esqueceram, não souberam, ou sequer pensaram que o corpo pode falar por si mesmo, ou inclusive que até existisse tal opinião”. (SAKAGUCHI, Anjo *in Nikutai Jitai ga Shikōsuru apud* IGARASHI, 2011, p. 148)

realidade do corpo que situa-se e percebe-se o mundo (NÓBREGA, 2010, p.11), então, é através de sua exploração por via erótica que se pode conhecê-lo em suas múltiplas facetas, isto é, por meio do estado fragmentar de sua matéria alimentada por uma fisicalidade incapacitada que se torna possível conhecer o obverso sombrio da existência humana. Jean Genet, escritor estimado por Hiikata, em seu livro *Diário de um Ladrão* nos oferece um pouco dessa dose inebriada quando enuncia que:

Dou o nome de violência a uma audácia em repouso apaixonada pelo perigo. Pode ser percebida num olhar, num andar, num sorriso, e é dentro de nós que ela produz redemoinhos. Ela nos desmonta. Essa violência é uma calma que nos agita. (GENET, 2015, p.15)

Figura 24: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 25: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 26: Cena de Heso To Genaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

É em contato com esta violência que nos distanciamos enquanto homens, que seria possível nos conhecermos em nossa totalidade. Essa transgressão da matéria nos abre para o ilimitado de uma experiência da continuidade, como expressaria George Bataille. Traríamos para o corpo uma experiência para além da sua utilidade e/ou de seu uso direcionado ao trabalho. O trabalho, como ele afirma, está relacionado com o mundo da acumulação, da ordem e da disciplina. Apesar de não conseguirmos separar totalmente a animalidade da humanidade, é por intermédio do trabalho que o homem se distingue, se torna descontínuo, passando a destinar sua energia apenas às atividades consideradas úteis e produtivas. Hijikata converge com o pensamento de Bataille ao sistematizar em seu projeto político-artístico, o *Ankoku Butō*, a dissolução de formas completas e assumir a instabilidade de seus devires:

No limite, o movimento do erotismo tem sempre o mesmo fim implicando uma convulsão interior não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa. Trata-se de violar a integridade dos corpos de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas. (MORAES, 2017, p.311)

Este processo, que se dá numa dimensão interior, faz uso da força dessa violência para transgredir seus interditos e, assim, alcançar sua condição erótica. O Erotismo

para Bataille seria uma “aprovação da vida até na morte” (2017, p. 35). E dessa maneira, nos deparamos com a estética grotesca aplicada no curta por Hijikata, mas não somente, é importante perceber que também estamos diante da potência criadora de sua arma letal chamada *Butō*. Os *corpos fragmentados* experimentam a violência da carne ao exprimir visualmente em dança seus abismos e horrores. Sua sobrevivência se dá pelo *nikutai* que, segundo Katja Certone (2019), se estabelece como um núcleo da morte, permitindo o *desaparecimento* da matéria para se transformar no *shitai*, o cadáver. Certone ainda acrescenta que para lidar com o *nikutai* é necessário enfrentar a morte e a mortalidade. Com isso, Hijikata dissolve os contornos dos corpos e pelas víceras e entranhas expostas, a fisicalidade apresentada se torna pura potência criadora.

Figura 27: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 28: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 29: Cena de Heso To Genbaku



Fonte:
[https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE
&t=36s](https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s)

Assim sendo, Hijikata assume a personificação de um demônio que sai do mar para roubar o umbigo das crianças (BAIOCHI, 1995, 32), o que reforça as imagens corpóreas as avessas e calcadas nas trevas trabalhadas tanto no curta quanto na experiência estética do dançarino, e revela uma força arrebatadora que irrompe-nos do destino ultrajante da vida apenas orientada por uma sociedade produtiva. O demônio é uma criatura mítica que opera sobre a regência de outros domínios e, deste modo, não se torna distante conceber suas mutações orgânicas nem a imposição de suas atribuições em prol dos seus gostos e vontades. Portanto, a evocação deste ser nos leva a refletir sobre as trevas que o *Butō* propõe percorrer, e permeado pelo seu pensamento, podemos compreendê-la com certo distanciamento dos dualismos do bem e do mal ou da moral e do religioso que circundam as concepções ocidentais. Sua presença está melhor alicerçada no potencial que o lado escuro tem de estimular os sentidos e as percepções das coisas consideradas de pouca valia (PERETTA, 2015, p. 69)¹³. Esta nova corporalidade apresentada com o decorrer do curta passa a ser exibida de maneira mais completa, porém sua concretude é atravessada pelo

¹³ “Eu acho que as coisas comidas no escuro têm um bom sabor. Mesmo agora, eu como doces na escuridão de minha cama. Eu não posso ver com o que eles se parecem, mas sei dizer que possuem um sabor muito melhor. A luz, em geral, às vezes parece indecente para mim.” (HIJIKATA *apud* PERETTA, 2015, p.69)

simbolismo do *corpo fragmentado*. Assim, sua movimentação em cena continua a expressar todos os desafios e processos característicos de uma matéria em constante mutação.

Para essa criatura, o umbigo como elemento metafórico da energia criadora, surge como um novo ponto do desejo a ser possuído. É por meio dele que os corpos se colocam em mutações, alterando suas formas no sentido de recriar a vida. Podemos dizer que Hijikata estabelece, para tecer um paralelo com o artista Hans Bellmer (MATESCO, 2009, p.39), uma anatomia metamórfica ao articular, desarticular e manipular sua carne livremente, instituindo combinações destoantes e violentas em suas dimensões físicas. Por entre a estética convulsiva e terrorista do *Ankoku Butō* que *Heso to Genbaku* vai pouco a pouco direcionando nosso olhar para as novas formas de vida e expressões humana que vão despontando após os impactos de rosas ao chão.

3.2.2. O Corpo Acéfalo

Dentro das análises dos corpos (im)possíveis de Tatsumi Hijikata no curta *O Umbigo e a Bomba Atômica*, nos deparamos com a materialidade dançante de um *corpo acéfalo*. A cabeça ocultada e retirada de cena por meio do uso de uma cobertura de tecido nos conduz a uma reflexão acerca dos caminhos da presença. Ao fazermos aproximações dos rastros do que ainda sobrevive poderemos refletir também, mais sobre os processos metamórficos do corpo, principalmente, no que cerne a experiência com a dança *Butō*.

Ao ocultar a face, nos deparamos, imediatamente, com uma perda simbólica da identidade. O rosto com seus traços, contornos e feições expressam com nitidez a identificação de seres. Salienta, portanto, aquilo que podemos tratar como sendo características físicas singulares. Com o movimento de encobri-lo passamos a permear um campo de deslocamento, em que surge a possibilidade da materialização de seu desaparecimento. O desaparecer exerce uma força em favor da diluição da individualidade. Com a apresentação de um *corpo acéfalo*, Hijikata nos coloca diante

de uma corporalidade coletiva, definida agora a partir de uma estrutura imersa no caos dos atravessamentos de outros corpos além dos seus.

Figura 30: Cena de Heso To Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlGAqjzT3JE&t=36s>

Perder a face ou fazer-se morrer na qualidade de indivíduo é oferecer-se para o uso da continuidade que Georges Bataille reclama em seus estudos sobre o Erotismo. O ser humano, segundo ele, torna-se descontínuo ao se afastar da natureza através da invenção do trabalho (BATAILLE *apud* VIEIRA, 2014). A partir da manipulação técnica de objetos, transformando-os em ferramentas para utilidade prática, ocorreu sua distinção ao compreender o outro como um *não eu*: “entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 36). E é a morte que nos guarda o sentido da continuidade, neste instante último em que nossas individualidades se diluem. Com a intenção de tornar mais claro o pensamento aqui exposto, Bataille diz:

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 2017, p. 38)

Dessa maneira, a proposta coreográfica de Hijikata de promover o ocultamento dos rostos, passa a revelar a instância de uma dança que não é somente sua, mas que reserva a carne para os materiais internos ou não que se dispõem a caminhar firmemente no chão. Insumos que se movimentam recorrentemente em fluxo durante a criação coreográfica da dança *Butō*. É pôr-se diante da morte de sua individualidade para através de processos metamórficos apresentar-se como um *corpo devir*, instaurado em um *não-eu* e em um *não-outro*, isto é, que se mostra enquanto pura intensidade dos entrelaçamentos de si com outras individualidades destituídas em um contínuo processo que não se cessa.

Podemos conceber o *dizer não* ou melhor, as *formas ou estados negativos* adotados pelo *Butō* por meio da práxis de dissolução do *self* e do aparato dialético que se interpõe em sua prática. A subversão do corpo, como vimos anteriormente, ao discutirmos sobre o *nikutai*, se transforma em um dispositivo conceitual e motor para a concepção de novos parâmetros corpóreos no que tange, principalmente, a sua corporalidade e a sua movimentação. Dessa maneira, o projeto político-artístico de Hijikata perpassa a ideia da criação e da investigação de uma construção autônoma de corpo que se estrutura a partir da negação de si mesmo e daquilo que o rodeia. E não obstante, ele afirma-se, como também o seu entorno, por meio desta prática que renuncia o alcance de uma matéria pura, isto é, a concepção das estruturas físicas e motoras a partir desta via negativa, desse lugar outro, se estabelecem sob novas conexões e sistemas de corpo que possibilitam o surgimento de uma materialidade afastada das percepções do cotidiano. Portanto, o corpo precisa experienciar a liberdade de sua própria carne; estar em contato com a energia, por vezes violenta, que o pulsa a dançar para pôr-se diante de um movimento que lhe é próprio. E esta movimentação advém da imanência e, dessa maneira, se mostra como uma afirmativa à vida, apesar deste tênue percurso que, com um olhar de pouca profundidade, nos faz realizar aproximações restritas à morte. Percebemos, diante disso, um aspecto dialético que compõem o pensamento do *Ankoku Butō*, e gera a partir destes estados antagônicos de luz/escuridão, sim/não, vida/morte uma forma de conceber a realidade do corpo em constante transformação, principalmente, por colocar em foco uma perspectiva que foge das utilizadas habitualmente.

Ao promover o ocultamento do rosto, Hijikata nos aproxima de uma corporalidade inorgânica, isto é, o corpo passa a não dispor de sua estruturação/organização completa. Essa desorganização física apontada na ausência da cabeça anuncia uma ruptura brusca com a racionalidade e escancara uma outra metade animalesca e selvagem. Podemos refletir que o que denominamos como animal/animalesco se configura à medida que se distancia dos arquétipos firmados para classificar o humano.

A consciência deste corpo, a partir de sua nova configuração, passa a se arquitetar por meio dos sentidos profundos e das experiências que lhe são guardadas na própria materialidade corpórea. Dessa maneira, podemos observar o corpo sob o cruzamento de duas óticas, a do humano e a do animal, ao enxergá-lo em uma perspectiva inumana, que Jacques Derrida melhor classifica como “confins do homem” (1930, p.14). Em complemento ao seu pensamento, Derrida ainda diz que ao atravessar as fronteiras ou os fins do homem é que se chega ao animal (1930, p. 14 -15). Mas precisamos ter ciência dos empecilhos que dificultam se alcançar tão fidedignamente o *status* de animal apesar da selvageria que pode se mostrar presente nas movimentações. Existe em nós a sombra que nos deixam próximos de nossa humanidade por mais que lutemos contra. Ao experienciar os confins do homem deixam-se de o ser dentro das qualidades constituídas socialmente, como também, não se tornará totalmente um animal apesar do surgimento de indícios deste *status quo*.

Presenciamos, dessa forma, uma corporalidade que se classifica entre o *não-homem* e o *não-animal*. É neste ambiente de ambivalências que poderemos traçar maneiras de compreender os estados de corpo que são trabalhados nas produções do *Butô*. Portanto, diante de forças que divergem entre si mesmas e umas com as outras que esta dança acaba por promover uma desestabilização psicofísica do corpo do dançarino, o que proporciona o alcance de um repertório de movimentos que surge por meio de estímulos que circundam a percepção profunda de si e do ambiente ao seu redor em um espaço-tempo repleto de ruínas e desassossegos e põe o homem junto de sua natureza a caminhar em estado de devir. O corpo em devir é um corpo que não se alcança; ele já é no *ad infinitum* do seu próprio movimento de vir a ser.

Esta aproximação estabelecida no trânsito entre o homem e o animal que irá permitir uma abertura para uma ampla possibilidade para criação e para também poder se pensar as metamorfoses do corpo:

Não se trata de virar animal ou imitá-lo, mas se colocar em uma zona de indiscernibilidade na qual a fronteira se embaralha – nem humana, nem animal, nem vegetal, nem mineral, nem desumana: inumana. (PELBART, 2019, p. 246)

É importante salientar que o corpo sempre continuará sendo corpo. Michel Foucault afirma: “Meu corpo, *topia* implacável” (2013, p. 7). Não podemos fugir do espaço do nosso corpo: “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado” (FOUCAULT, 2013, p. 7). E por não ter escapatória dessa massa movente que damos vida e que, indissociavelmente, é a nossa vida que Foucault passa a considerar o uso das utopias como dispositivo que se coloca contra esta rígida estruturação com o intuito de dissolvê-la e torná-la, de certa maneira, outra:

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal. (FOUCAULT, 2013, p. 8)

Dessa forma, através do pensamento levantado sobre a utopia descobrimos outras possibilidades de lidar e compreender a materialidade do corpo em suas interrelações com os espaços internos e externos a ele. Com isso, buscamos refletir sobre o *corpo acéfalo* imerso em uma perspectiva que o enquadra dentro dos aspectos de um ator utópico, isto é, ao concebermos o deslocamento de partes do corpo por intermédio de um artifício cênico, como o utilizado por Hijikata, passamos a conceber a imagem deste corpo conjuntamente correlacionada com o material disposto em cena e toda imbricação de significados que se revelam nesta interseção entre esses dois elementos. Portanto, o corpo se estabelece envolto de outra *topia*. Foucault vai dizer que esses métodos são “operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (2013, p.12). Um corpo que dispense de sua arquitetura rígida para pôr-se de maneira outra. Este é um ponto importante para apreciarmos o trabalho que Hijikata desenvolve, no decorrer de sua vida, com a materialidade do corpo, a carne. Retirar os corpos dos seus habituais lugares e

entregá-los ao desespero de ver a si mesmos completamente desnudados. Assim sendo, manter erguido o corpo *nikutai* pode significar convergir o interno com o externo por uma parcela de tempo. A dança pode se suspender nesse instante, e se bastar neste fluxo por vezes acompanhado de demasiada violência. O *Ankoku Butō* não se limita a pantominas ou gestos cerceados a métricas coreográficas, se trata de lançar-se por inteiro em uma experiência que expõe a matéria corpo em seus estados sensíveis. Os movimentos visíveis poderíamos concebê-los como o que escapa da dança, porque no âmbito do invisível, daquilo que nossos olhos não refratam a luz, se passa sob o espectro das trevas um corpo que se coloca em zona de risco, isto é, que diante de sua própria ameaça ele acessa novas corporalidades e maneiras de se organizar. Sendo assim, ao lidar com imagens de corpos com suas faces apagadas e entregues a uma perda simbólica de suas identidades, passamos a percebê-los imersos em outra *topia*, ou melhor, em um *corpo outro*.

Estas novas *topias* exploradas por Hijikata marcam seu interesse pela experiência de fusão entre o seu próprio corpo e o de outro, e “tal experiência não poderia ser plenamente vivida a não ser no gesto de amor de um morto” (Greiner, 2009). A morte como já fora expressada traz em si o espírito da continuidade, aquilo que nos une e que faz desaparecer nosso caráter individual: o eu estaria nesse espaço de confluência entre si mesmo e o outro. A partir disso, Hijikata encara seu projeto artístico-político como uma busca incansável para destituir do corpo aquilo que promove seu distanciamento.

Hijikata sentia profundamente que a carne era excluída, sufocada, alienada na sociedade mais e mais rapidamente urbanizada, capitalizada, uniformizada. O corpo era cada vez mais estrangeiro, invisível na vida e na paisagem urbana japonesa. (UNO, 2012, p. 44)

Dessa maneira, o alvo da batalha que ele denominou de *Ankoku Butō* foi a própria natureza. Passou, então, a questionar as convenções que as estruturas partilham na sua construção vinculada à esfera social. Na sua busca, procurava não uma imagem esfumada da realidade. Porém, desejava encontrar no mais obscuro do homem, nas margens de sua existência, um material corpóreo que não fosse uma mera reprodução, mas que se movesse com toda sua verdade. Assim, ele se opunha a docilidade de corpos:

Eu eventualmente chego ao meu material andando com cuidado em torno de Tōkyō onde a geração que as mãos fizeram olhos não morreu totalmente. É bom estar apto a coletar material junto a garotos que limpam em oficinas de chapeamento ou ficam agachados em garagens. Eu olho para as suas mãos. Um movimento de partículas grossas se espalha. Suas costas inclinam-se ligeiramente para frente. Há uma dança que desliza nesta encosta. Gelatina que pode ser alterada com um olhar infeliz. Não há cabeças quentes. Vingança fixada no lugar de botões congelados é algo reverenciado; o material tem que ser um amante. Eu me aproximo. Um odor cria um equilíbrio quase ascético entre mim e os rapazes, cujos corpos usualmente se tornam tensos por causa do sacrifício que se espalha amplamente, como as costelas de uma abertura de sombrinha para repelir o que vem de cima. De dentro da circunferência desses jovens de 20 anos de idade, cujos corpos totalmente humanos, desajeitados e facilmente quebráveis, tomam o lugar de formas elegantes, linhas quase próximas da corroboração ganham preferência de várias maneiras. Esta grande Tōkyō está apodrecida de corpos. Há uma geração letárgica e arrogante de gordos e eu vomito em sua pele pálida efeminada com pó e loção. Um pênis nesse caso nunca se torna uma adaga radiante. (HIJIKATA, *in* TDR, 2000, p. 40. Tradução Nossa)¹⁴

A poética de Hijikata era profundamente ligada ao desejo transgressivo. Os corpos dóceis não partilham deste interesse e, por isso, sua luta por aquilo que integrava a carne, sua procura mais estimável de corpo. Dessa maneira, evocar como método uma configuração acéfala além de promover uma distorção física, contribuiria de maneira significativa para a produção de metamorfoses corporais. A destituição de características singulares ao corpo através da noção de uma materialidade não orgânica permite transpassar as formas e figuras viventes:

Uma vez liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Instaure-se uma atmosfera de indeterminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses. (MORAES, 2017, p. 74)

¹⁴ “I eventually arrive at my material by carefully walking around Tokyo where the generation whose hands made eyes has not altogether died out. It's good to be able to pick up material from among the boys wiping up at metal-plating workshops or squatting in garages. I look at their hands. A movement of coarse particles spills over. Their backbones incline slightly forward. There is a dance that slides down that slope. Gelatin can be changed by an unfortunate glance. There are hot heads. Revenge fixed in place by frozen buttons is somewhat bowed; the material has got to be a lover. I approach. An odor creates an almost ascetic balance between me and the boys, whose bodies usually become taut for the sake of the sacrifice which spreads wide, like the ribs of an umbrella opening to ward off what tails from above. From within the circumference of these 20-year-olds, whose totally human bodies, awkward and easily broken, take the place of elegant shapes, lines almost close to corroboration are given preference in numerous ways. This big Tokyo is rotten with bodies. There is a lethargic generation arrogant with fat and I vomit on its lotioned and powdered pale effeminate skin. A penis in such a case never becomes a radiant dagger.”

Sendo assim, passamos a compreender a possibilidade de se reinventar o corpo a partir de um grau zero, em que seus elementos se encontram em completo trânsito; não se limitam a formas fixas ou já pré-estabelecidas. Antonin Artaud nos esclarece que tudo na criação se ergue contra os estados de seres constituídos (1984, p. 118) e, por conseguinte, desloca o entendimento de origem e essência. Por sua vez, este estágio primeiro pensa não possuir relações anteriores. Ele se encontra no completo vazio atravessado de forças criadoras. Dessa forma, a dança *Butō* reconhece em seu processo um caráter metamórfico que foge dos aspectos exclusivamente representativos por colocar em evidência o corpo permeado pelas experiências da vida. Depara-se, portanto, com modificações severas da matéria que acontecem mediante os impulsos físicos e simbólicos em direção a sua dissolução, esta como premissa para se instaurar um ato criador que coloca o corpo em questão.

Imersos neste pensamento, a configuração acéfala se apresenta como uma estrutura negadora que garante o alçar de novas perspectiva para as formas viventes. Moraes presume que para “desumanizar” o homem “não bastava cortar sua cabeça: era preciso também abandoná-la por completo” (2017, p.87). E acrescenta Bataille ao fazer uma análise da imagem do primeiro número da Revista *Acéphale* algo que pode dilucidar a compreensão aqui adotada para observar a produção de Hijikata:

O acéfalo não é um homem. Tampouco é um deus. Ele não é eu, mas ele é mais eu que eu: seu ventre é o dédalo no qual ele perde-se de si mesmo, perde-me com ele, e no qual eu me reencontro sendo-o, quer dizer, monstro. (BATAILLE *apud* MORAES, 2017, p.87-88)

Sem o desaparecimento da cabeça e, concomitantemente, de seu rosto, o corpo é apenas um corpo sujeitado que ainda reflete sua hegemonia perante todo o resto de sua forma e, principalmente, perante o outro. Sua presença, portanto, como estrutura singular é o que marca a identidade. Dessa maneira, como explicita José Gil ancorado pelo conceito de *rostidade* de Deleuze e Guattari, o rosto irá sustentar dois processos: o de produção de signo e outro de produção de subjetividade (1997, p.165). Dessa maneira, ele se apresenta como uma superfície que centra o sentido e que permite a circulação do exterior para o interior. Com isso, Gil explora as questões do rosto remetendo-o como um lugar, o rosto do sentido, e explica:

O rosto do sentido seria o que, no circuito da fala entre um locutor e um interlocutor, se apresenta como condição primeira do diálogo: que cada um compreende que o outro compreendeu. Ou seja, que se reconhece no outro qualquer coisa que não é dito na mensagem mas que é condição da sua recepção: um rosto daquilo que diz, o rosto do sentido. (GIL, 1997, p.166)

Sendo assim, podemos perceber que o rosto participa efetivamente dos processos dialógicos, contribuindo para a construção de sentido. E mais, segundo Deleuze e Guattari, o rosto não se contenta em recobrir somente a cabeça, mas “afetará as outras partes do corpo, e mesmo, se necessário outros objetos sem semelhança” (2012, p. 40), o que o estabelece como aparato para a subjetividade humana, isto é, a concepção do *eu* está interligada entre suas fronteiras internas e externas e a percepção de nós mesmos fundadas sob concepções identitárias constituídas a partir do outro; o único que temos em vista. Diante disso, Deleuze e Guattari (2012) nos alertam que apesar do rosto ser produzido pela humanidade, ele tampouco expressa uma necessidade do homem, sendo visto como algo inumano do homem (2012, p. 40). E declara a necessidade de escaparmos do rosto:

A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios *traços de rostidade* se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes. (Deleuze; Guattari, 2012, p.40)

Por sua vez, este ato corrobora para o rompimento da supremacia afixada também na razão e coloca em evidência um corpo em pura intensidade, como potência transformadora das experiências físicas.

Sim, o rosto tem um grande porvir com a condição de ser destruído, desfeito. A caminho do *a-significante*, do *a-subjetivo*. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 41)

O *corpo acéfalo* segue, à vista disto, uma precisa vertente que busca a desconstrução da figura humana. E por desconstituir toda precisão sígnica de sua própria estrutura, ele se reorganiza como um elemento formado a partir do suporte material de um significante flutuante, isto é, que não pertence a nenhum código simbólico, o que permite a ele se estabelecer em diversas correspondências, metáforas e metonímias

em suas figurações (VILLAÇA, 2011, p. 60). Gil identifica que os seres e as coisas estabelecem relações precisas entre significantes e os significados (1997, p.16). Porém, quando existe alguma inadequação entre estes dois componentes, seja no sentido referencial ou na ausência de um ponto de fixação no significado, os códigos simbólicos são colocados em risco, o que ocasionaria a perda de sua função. Dessa maneira, a existência acéfala impõe sobre o corpo a perda de seu ponto de referência no campo semântico, tornando-o como algo desconhecido, não identificável. Com isso, este corpo se instalaria em uma “zona de indeterminação”, sendo restrito a ele a atribuição de significar tudo ou nada, o símbolo em seu estado puro, segundo Gil (1997, p. 18): “Estes significantes flutuantes não designariam nada de preciso, teriam muito simplesmente <<um valor simbólico zero>>” (GIL, 1997, p 18). Um significante flutuante, portanto, se recusa a um significado definido, o que o possibilita seu movimento dentro de uma variedade possível.

E desta maneira, o *corpo acéfalo*, penetrado pelo movimento do próprio código indeterminável inscrito sobre ele, abre caminhos para concebê-lo como possibilidade metamórfica do corpo, mediante seu poder de migração. Assim, atravessado por uma fisicalidade anômala e por movimentações desconcertadas, este corpo enfrenta a perturbação de se manter erguido mesmo na ausência de um órgão pensante.

No curta, Tatsumi Hijikata e o Yoshito Ōno transformam suas materialidades corpóreas, e apresentam ao espectador uma proximidade com os animais domesticados. Seus corpos exercem, portanto, entre o limite da pele, a força transgressora que, apesar da contiguidade, também apresentam um distanciamento destes que poderiam ser seus semelhantes. Os dançarinos exibem uma dança preenchida por movimentos tensionados e com os tonos e costelas bem aparentes. Entre o caráter de dominantes e dominados, indicado por em momentos estarem em posse de uma grossa corda e em outros estarem sob efeito de amarrações destas no pescoço e nos pés, o que nos dá indícios de enforcamento e/ou de captura, estes corpos destinam seus passos quase que instintivamente rumo a sua libertação. Libertar-se é caminhar ao encontro do espaço tênue entre vida e morte. Desnudar-se rompendo a própria dimensão do corpo para experienciar uma anatomia

compartilhada pelo desejo, foi assim que Artaud apontou os meios de se alcançar “o espaço corporal da liberdade” (*apud* MORAES, 2017, p.68).

Figura 31: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 32: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 33: Cena de Heso To Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Para o *Butō*, o ato de caminhar se torna algo necessariamente muito importante para os efeitos da dança. Hijikata em seu artigo *To Prison* nos esclarece que para alcançar a forma original dos movimentos se faz indispensável estar disposto a caminhar feito um criminoso. Na cultura japonesa, a palavra *Dō* (*caminho*) tem seu significado muito presente no cotidiano, pois engloba componentes religiosos, filosóficos, artísticos e até científicos. O *caminho* se revela, então, como um processo de aprendizagem e de transformação da pessoa por estar imbricado em seu sentido o curso de autoconhecimento. Para Hijikata, o *caminho* na dança *Butō*, apesar de apresentar um significado ao avesso e muitas vezes transgressor no ponto de vista de uma moral estabelecida, é um fundamento básico para se concretizar uma prática de movimentação que pudesse estimular as qualidades do corpo. Seria, pois, no percurso no qual os dançarinos são colocados a percorrerem como “soldados nus” no intervalo entre vida e morte que encontrariam suas verdades aprofundadas em seus abismos próprios. Assim, eles seriam como “armas letais que sonham” diante de uma cultura desnudada.

Pelo espectro metamórfico instituído pela diluição do *self*, os *butōka* – dançarinos de *Butō* – apenas concretizariam suas poéticas transfigurativas ao seguir o curso de seus desejos e atravessamentos mais profundos. É interessante concebermos que no Japão a noção de sujeito não se constitui em si mesmo:

O *eu* dos japoneses encontra-se num estado de indefinição, por assim dizer, por falta de pontos de referência, enquanto um objeto particular ou um parceiro concreto não aparecer e o locutor não lhe tiver determinado a natureza exata. (SUZUKI *apud* NAKAGAWA, 2008, p. 26)

Assim, a concepção do *self* para os japoneses está interligada em uma relação intrínseca com o *outro* e com o *espaço*, *lococentrismo*. O que acontece diferentemente nas sociedades ocidentais, em que esta noção se afirma indiferentemente do meio ao qual se está inserido; o ser se define independentemente da situação ao seu redor (NAKAGAWA, 2008, p. 26). Dessa forma, o espaço e suas relações sistêmicas fazem parte da condição da existência humana, e revela um corpo que se mantém em trânsito, sem se fechar em algo determinante. Este fator reitera e auxilia na compreensão das transformações metamórficas do corpo. Claro que essas expressam uma poética da carne e maneiras de se criar a partir delas:

A transformação metamórfica possui assim um papel decisivo no conjunto dos procedimentos técnicos desenvolvidos por Hijikata para a desconstrução do corpo cultural e da individualidade de seus dançarinos. (PERETTA, 2015, p. 91)

Hijikata e o jovem Ōno atravessados pela presença de animais, criando espaços de convergência entre as existências expostas em cena, reconfiguram suas formas na desorganização conceitual e motora de seus corpos. A construção identitária como reflexo da transitoriedade e de processos de correspondência com o espaço, torna a anatomia acéfala uma possibilidade utópica e vivente do ser. Dessa maneira, podemos entendê-la como uma existência poética que permeia os espaços pouco explorados na natureza humana. Ao se promover uma alteração estética do corpo, visando a queda de um elemento significativo para a verticalização do homem, ponto chave de separação hierárquica com suas aproximações animais, desloca-se a partir deste efeito estético a maneira de construção do seu próprio pensamento.

Assim, podemos considerar indissociável ao corpo e à concepção de *self* o processo complexo e dinâmico que se dá por vias internas e externas a eles. O que queremos dizer é que esse processo ocorre de maneira coevolutiva e não se cessa. A coevolução, como explica Greiner, “significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo” (2005, p. 43). Portanto, ao trazermos este entendimento para o campo da arte, notamos que a construção e utilização da imagem de um ser acéfalo funciona como dispositivo de agenciamento de forças interiores e exteriores que fortalecem o processo de criação alicerçado ao corpo, operando na formação e alcance de estados corpóreos. Estes estados estão em completo diálogo com os elementos dispostos em uma produção artística, e por isso, o acéfalo, apesar de apresentar uma corporalidade própria que diverge dos parâmetros constituídos no âmbito social, não para de lançar estímulos de sentidos diferenciados que alteram a percepção dos dançarinos e, concomitantemente, projeta impulsos reativos que alteram seus padrões de movimentação e presença em cena.

Um ponto importante para compreendermos melhor a posição explorada na coreografia de Hijikata acerca deste corpo que rompe com sua própria perfeição estrutural é na apresentação de uma das cenas mais fortes exibidas no curta, em que

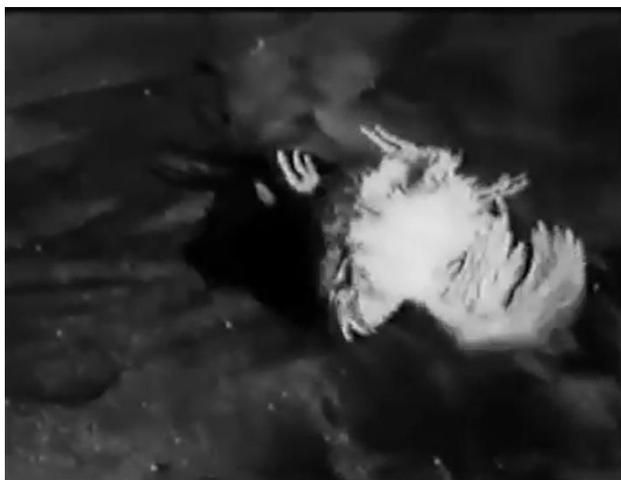
uma galinha é exposta tempos depois de ser degolada. Este ato coloca o espectador frente a frente à crueldade e violência oriundas da dança *Butō*, consideradas em seu sentido amplo, como evoca Artaud em uma de suas Cartas Sobre a Crueldade (1984, p. 131), ou seja, afastadas do sentido que normalmente lhes são empregadas, podendo, esta crueldade pura, ser apreendida para além de uma violência material, mas considerada como operador simbólico que a partir de sua noção concreta possa evocar valores abstratos que rompem com a própria linguagem.

Hijkata ao trazer essa imagem para cena interrompe sistematicamente o pacto representativo do material fílmico. Coloca, então, o espectador diante do horror da própria existência, experienciando os limites da matéria em seu tênue movimento entre vida e morte. Neste momento, elimina-se o distanciamento causado pelo *status* de obra em seu sentido restrito e fechado, e conduz o espectador a abandonar sua posição de mero observador (RANCIÈRE, 2012, p. 10), portanto, sob os efeitos de apatia ou simpatia, de recusa ou aceitação, promove-se um lugar comum entre os dois polos que compõem o ato em si, intermediados pela presença da ação exibida. Jacques Rancière ao apresentar o conceito de emancipação nos diz:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a posição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Dessa maneira, o *Ankoku Butō* perturba o espectador ao posicioná-lo em um contato desnudado com a matéria humana. E assim, traz para o epicentro do jogo de cena sua moral e valores para serem esgarçados, juntamente, com seus corpos. Se estabelece uma conexão entre vida e arte, e esta aproximação desestabiliza a arquitetura de um espetáculo por retirar ou anuviar a concepção categórica de um espectador passivo e/ou de um ator que não se expõe à dimensão dos limites da vida.

Figura 34: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 35: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Em *Kinjiki, Cores Proibidas*, Hijikata também faz uso de uma galinha em cena como nos narra Nario Gōda:

Primeiro apareceu um menino [Ōno Yoshito], ele se move para a direita. Um outro [Hijikata] que carrega uma galinha nos braços, se aproxima do fundo até ficar atrás do menino [...] Hijikata corre na penumbra, quase invisível, mas de maneira bizarra, as pernas estendidas, batendo no chão com os calcanhares para trás de Ōno. Ao perceber que alguém se aproxima, o garoto endurece angustiado, olha suas próprias mãos, suas palmas, e bate em seu próprio corpo, como se previsse seu destino e decidisse se abandonar. O centro do palco é iluminado por um ponto de luz e quando o menino se aproxima arrastando os pés (ou endurecendo suas pernas), o homem já esperava por ele, logo ao lado do centro iluminado [...], estica seus braços segurando a galinha. Esta bate as asas sobre a luz branca, destacando-se no palco escuro. O menino paralisado recebe a galinha. (GŌDA *apud* UNO, 2018, p. 107)

O animal exibido em cena é estrangulado entre as pernas de Yoshito Ōno. E revela uma matriz repleta de escuridão:

Eu teria entendido melhor este trabalho, de forma mais equilibrada, se tivesse me perguntado em determinado momento qual era a quantidade de escuro ocupando 90% da cena do começo ao fim. [...] Se tivéssemos olhado as ações do homem, do menino e da galinha ao prestarmos atenção a essa escuridão e a esse espaço, teríamos notado que o sentido de sua presença e ações estavam em outro lugar e que esse espaço e essa escuridão existiam em nós, espectadores, por empatia. [...] O menino, o homem e a galinha residem no escuro, e o escuro é apenas o espaço-tempo dentro da carne do próprio Hijikata. (GŌDA *apud* UNO, 2018 p. 108)

Em *Heso to Genbaku*, Hijikata também faz uso deste escuro ao incluí-lo no espaço cinematográfico de Hosoe. Esta escuridão não mais provocada por efeitos de luz, mas colocada dentro dos corpos *nikutai* que experienciam esta natureza marginal em suas carnes. Os nervos, ossos e pele se reinventam neste espaço de completa permissividade, em que o homem extrapola seu limite e encontra a si mesmo diante de seu engajamento subversivo. Dessa maneira, o *corpo acéfalo* da galinha expõe uma corporalidade que não pensa, ela apenas vive em sua crueza e deterioração. Após sua decapitação, surge em um momento sutil, apesar de toda esfera de violência, uma movimentação involuntária que se pauta apenas no corpo. Era isso que chamava atenção de Hijikata:

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

É este momento que Hijikata instiga os *butōka* a terem contato. Seria pela matriz poética de um *corpo morto* que os dançarinos passariam, então, a estabelecer seus deslocamentos partindo de um outro lugar, que se mostra fora das codificações motoras pré-determinadas pela consciência. A galinha, por exemplo, passa a habitar o espaço sob uma nova dinâmica. Em momentos, se coloca em voo e cai abruptamente ao chão batendo suas asas em uma espécie de contorção. Segue em direção ao mar, que com suas ondas a envolve por completo. Com o tempo, a movimentação começa a mostrar-se mais calma. E como em uma espécie de espasmos, presenciamos uma dança que acontece no limiar, em um espaço-tempo ínfimo capaz de capturar uma vida inteira.

Figura 36: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 37: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

O *corpo acéfalo* no curta expressa, então, uma condição importante para os desdobramentos estéticos e filosóficos do *Butō*. Pensar o *corpo morto*, dentro de parâmetros simbólicos, não como elemento limitador, porém, mirando uma experiência de exploração dos primórdios, mediante o domínio de se trabalhar com a complexidade de sua nova organização. O *Butō*, portanto, opera no dinamismo da matéria, na capacidade de estabelecer-se em devires. A configuração acéfala, conseqüentemente, é pura intensidade e não guarda em si uma estrutura fixa. Recusa-se, dessa maneira, seu idealismo sob a forma. Ela move-se rumo ao seu estado inacabado e informe, fazendo com que o restante de seu corpo resista à sua própria destruição: “o homem desfigurado se apresentava então como um sobrevivente” (MORAES, 2017, p. 225). E neste confronto com a natureza humana, Hijikata abre espaço para uma dança que foge de sua própria cabeça.

3.2.3. O Corpo Criança

O segundo bloco do curta que se inicia após a apresentação da parte final do poema de Tarō Yamamoto na voz de Hiroshi Mizushima. Com a presença de um som de jazz bem marcado e dançante de Nario Maeda, surgem corpos de crianças rastejando pela

areia. Corpos que neste início expõe ao expectador uma maneira de se deslocar pelo espaço pouco habitual. A composição entre a música e a presença destes corpos, marcadamente, expressam uma alteração no ritmo do curta. Algo ainda não explorado por Hosoe na parte anterior. Se em um primeiro momento o que podíamos ver era a imagem de corpos desfigurados pela fragmentação ou aniquilamento de parte de suas estruturas, nesta há a exposição completa da estrutura física sem o atravessamento de animais ou de indumentárias. É o corpo sendo mostrado com toda sua nudez e inteireza.

Figura 38: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 39: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Os corpos se erguem, então, como se aprendessem a ficar de pé, e põem-se a dançar uma dança como a de Henri Matisse, remetendo a todo caráter selvagem e primitivo do ser humano. Dessa maneira, nos deparamos com movimentações espontâneas que, em seus aspectos estéticos, ascendem a nossa percepção para algo ainda em seu estado primário. Neste momento, a estranheza dos corpos assumem uma aparência mais leve, mas que ainda guarda em si a crueza de suas desfigurações.

O *corpo de criança, kodomo shintai*, como evidencia Keisuke Sakurai em seus estudos (apud UCHINO, 2008, p. 138), se apresenta como um corpo imaturo e assexuado que causa no espectador um efeito sinestésico ao se deparar com seus momentos em performance. Para Sakurai, estes corpos de criança revelariam a oposição aos corpos adultos influenciados pelas técnicas ocidentais. Seu modo de operação trata de desconstruir e subverter, através do *mau uso*, a utilização de técnicas aplicadas na execução de danças.

Embora o termo *komoda shintai* expresse as qualidades que nos chamam atenção para a presença deste corpo em performance, figurado no semblante de criança, o professor Tadashi Uchino nos alerta que ainda assim ele pode se mostrar restrito por Sakurai estabelecer seu discurso dentro de comunidades de danças específicas:

Apesar de tais falhas, entretanto, a teoria de Sakurai ou, mais precisamente sua classificação, ajuda a reformular uma maneira local de articular os corpos-em-performance da dança contemporânea japonesa e explica por que Sakurai e seus pares estão tão encantados com a dança japonesa. Para eles, a noção de *kodomo* pode ser parafraseada como *detarame* na forma de adjetivo. (UCHINO, 2008, p. 139)

O termo *detarame*, por sua vez, pode ser traduzido como *irresponsável, disparatado, fortuito, selvagem* ou *aleatório*. Uchino aplica, então, esta terminação para danças que parecem sobretudo serem imprevisíveis. A imprevisibilidade fulgurante nos corpos de criança era o que atraía os olhares de Hijikata e é o que também nos atrai enquanto possibilidade corpórea:

Na minha infância, que se estende em minha memória como uma monótona planície sem esperança, permanentemente caía neve do céu. Durante a época do plantio e da colheita todos os adultos ficavam fora de casa. Apenas as crianças de três e quatro anos permaneciam em casa sozinhas. Andava pela vizinhança para observar as crianças. Crianças pequenas fazem esquisitos e sinistros movimentos e gestos. Uma, por exemplo, tentava alimentar sua mão, com bocados de alimento. (HIJIKATA apud BAIOCCHI, 1995, p.53)

Existe, então, um fascínio por uma natureza descompromissada com sua própria anatomia. Assim, a imprevisibilidade apontada por Uchino nos revela um traçado permanente ao colocarmos em destaque a corporalidade da criança. Esses corpos operam, portanto, sem impedimentos em seus fluxos. Algo que Hijikata observou profundamente nos lugares que percorreu:

Uma vez vi uma criança que tentou destorcer a própria orelha. Pode ser uma história boba, mas aqui fica uma das origens do movimento corporal de meu *Butō* posterior. A observação de crianças e de como elas se comunicam com seus gestos influenciou fortemente meu *Butō*. (HIKATA *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 54)

Tendo em vista esta abertura de possibilidade ao mirar o comportamento e a forma de lidar com o corpo característico da criança, que se promove em um inconsciente dançante, ponto-chave para o *Butō*, que discernimos esta utilização dos corpos como uma prática de manuseá-lo como material autônomo de criação. Para elucidar melhor o entendimento deste *corpo criança*, buscamos, então, fazer uma aproximação às três metamorfoses do espírito anunciadas por Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*, em que nos deparamos com a categorização da criança em sua terceira transmutação. Para ele, este estágio se diferencia dos outros dois, camelo e leão, por abrir a possibilidade do desejo criador. E diz:

A criança é inocência, esquecimento, um recomeço, um brinquedo, uma roda que gira por si própria, movimento primeiro, uma santa afirmação.

Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso uma santa afirmação. O espírito quer agora sua própria vontade. Tendo perdido o próprio mundo, quer conquistar seu mundo. (NIETZSCHE, 1990, p. 32)

Para ele, tornar-se criança é um processo que, pelo percurso desenhado para alcançá-la, imprime também em sua concepção seu grau de dificuldade, isto é, não se trata, simplesmente, de um período da vida, um mero pensamento de retorno ao passado. Nietzsche, por sua vez, explora o espaço enigmático e metafórico deste estado, encherando-o como potência afirmadora. A criança, dessa maneira, é um constante dizer *sim*. Estrutura que rompe seus paradigmas e coloca-se frente ao ato primário, a criação:

O que da criança se ressalta é a inocência, entendida como leveza que não pode ser contagiada por qualquer “tu deves” e como a tranquilidade de quem já conquistou a liberdade e não mais precisa lutar; é ainda, a capacidade ativa do esquecimento, associada à boa digestão, ao novo começo, e considerada por Nietzsche como condição de possibilidade de toda felicidade, saúde e presente, é igualmente o ser capaz de brincar, de jogar, em um movimento autônomo, autorregulado, que prescinde de leis e de supostas finalidades impingidas de fora. (FERRAZ, 2002, p. 33 – 34)

Dessa maneira, esta corporalidade se rege sob o prisma de algo que se encontra supra quaisquer leis ou categorizações que cerceiam a construção, ou melhor, o entendimento do que consideramos fazer parte do movimento dos corpos. Esta movimentação, então, se distancia e até nega seu amparo no contexto social e nas imposições estruturais que lhes são atribuídas como normas ou padrões. O *corpo criança* opera, portanto, em uma margem dissoluta e repleta de liberdades. É um *sempre dizer sim* como posição para o ato criador. É um corpo que se movimenta em suspensão; pautado apenas no seu desejo criador.

Figura 40: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 41: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

É assim que o curta apresenta as crianças em cena. Apesar de estarem em coro, com a presença de um corpo coletivo, suas articulações expressam ao mesmo tempo suas individualizações. Cada corpo revela-se como um acontecimento único. Roland Barthes (2007) ao comentar sobre o corpo japonês e suas semelhanças físicas nos aponta que os nipônicos tensionam até o extremo de suas individualidades de uma maneira distinta do Ocidente. O intuito não é fazer do indivíduo um corpo original, mas fazer que cada individualidade possa ser percebida simplesmente pela sua diferença, e não por uma singularidade inacessível (BARTHES, 2007, p. 134). Dessa forma, seguindo esse traçado feito por Barthes, podemos elucidar nossa leitura deste montante de

corpo como algo que se organiza de maneira sistêmica por operar sob linhas de deslocamento parecidas, porém que ainda assim é pautado pela imprevisibilidade da atuação autônoma de suas partes, isto é, daquilo que os mantém no todo e ao mesmo tempo os diferenciam deste complexo. São corpos, portanto, que estão em contato constante com os aspectos de continuidade e descontinuidade. Se instauram e guardam em si este fluxo de passagem entre um e outro.

Este estado devir *corpo criança* expressa, portanto, uma aproximação entre vida e morte. O *dizer sim* do ato criador contido neste corpo é também um método dialético. Assim, ele interpõe em sua concepção seu oposto. Neste caso, a afirmativa esboçada por este pensamento promove a diluição daquilo que compreendemos como *shintai* para que assim pudesse ser estabelecido novos parâmetros para a corporalidade. Dessa forma, o *dizer sim* no entendimento do *Butō* é dizer adeus a um corpo segmentado e regido sob ordenações de uma biopolítica ligada ao sistema capitalista de produção. Para Hiikata, a materialidade corpórea envolvida pela noção que se alimenta do sentido da infância é um corpo que rompe com este sistema de uso dos corpos e passa a expressar uma fisicalidade cheia de rupturas e sem fronteira, atravessada por diversas forças que atuam de maneira alternada: vida e morte, luz e sombra, tudo aquilo que penetra esse corpo da infância. O *corpo criança*, por sua vez, é uma materialidade que permite a passagem dos tempos, passado, presente e futuro, e liga-se profundamente a um estado primário do ser, sua ancestralidade:

Tudo é presente e tudo se passa ao mesmo tempo. Por isso, o adulto é, simultaneamente, a criança. É como se a criança em Hijikata chutasse seu adulto e dispersasse a ilusão do tempo – essa ordem ilusória do passado e do presente. (UNO, 2018, p. 38)

Hijikata nos diz que sua dança nasceu das lamas de Tōhoku (HIKATA *apud* BAIOCCHI, p. 50). Este é um ponto importante para traçarmos um entendimento do *corpo criança* e do *Butō*. A região de Tōhoku como já fora dito em outros momentos era uma localidade subdesenvolvida, fria e de cultura camponesa, ligada a produção agrícola de grãos. Por ser uma região fria, não teve nenhum destaque na agricultura de arroz como nas demais áreas do Japão que prosperavam com essa cultura. Pelo contrário, como suas colheitas eram frequentemente danificadas por conta do clima, aqueles que se dedicavam a este ofício eram forçados a viverem uma vida difícil.

Consequentemente, essa diferença no clima de Tōhoku afetou o estilo de vida desta região e propiciou uma cultura distinta das áreas mais temperadas do país. Dessa maneira, a infância de Hijikata, atravessada pela paisagem singular de Tōhoku, foi ancorada por todo desafio advindo dos fortes ventos do inverno e de uma certa solidão compartilhada por todas as crianças que ficavam grande parte do tempo sem a presença dos pais ou deixadas dentro de cestos às margens dos campos de plantação de arroz.

No início da primavera, o vento é especial, soprando sobre a lama úmida e desleixada. Às vezes, no início da primavera, eu desbotava na lama e meu corpo infantil, lamentável em sua essência, flutuava suavemente ali. Tento falar, mas é como se algo já tivesse sido dito. Tenho a sensação de que há um nó de madeira, em algum lugar do meu abdômen preso, ali na lama, que está gritando alguma coisa. Enquanto estava na lama, me ocorre que poderia muito bem acabar sendo uma presa. Ao mesmo tempo que essa sensação insuportável vem à tona em meu corpo, algo estranho toma forma na lama. É como se meu corpo tivesse, desde o âmago, voltado ao ponto de partida. Caído na lama e incapaz de me mover, me vejo com o olhar estreito de um bebê cujos olhos parecem estar despertos, mas na verdade estão adormecidos. E então, a cabeça de um bebê rola na lama. Isso é estranho? Eu penso que sim. Quero dizer, por que haveria a cabeça de um bebê rolar por aí? Enfim, fico brincando na lama com aquela coisa parecida com a cabeça de um bebê. Não sinto que estou jogando; é mais como se eu acabasse fazendo isso. Embora eu possa não ser capaz de explicar por que isso aconteceu, realmente aconteceu e é por isso que posso falar sobre isso agora. Seja o desbotamento de uma flor de abóbora ou o rosto de um cavalo emagrecendo, tudo se resume a uma história do corpo. Enquanto estou afundado na lama, uma boca sai da sola do meu pé e suga a lama por ela. Línguas de lama aparecem entre meus dedos do pé e minha cabeça e meus pés ficam invertidos. Essas imagens do início da primavera, da minha infância lamentável, vêm à mente, imagens de me transformar num carvalho japonês e ser soprado pelo vento. (HIJIKATA *in* TDR, 2000, p. 73. Tradução Nossa)¹⁵

¹⁵ “*In early spring the wind is something special, blowing over the sloppy, wet mud. Sometimes in early spring I would fad down in the mud and my child's body, pitiful to its core, would gently float there. I try to speak but it's like something has already been spoken. I have the feeling there is a knot of wood, somewhere in my lower abdomen stuck there in the mud, that is screaming something. While in the mud, it occurs to me that I could very well end up being prey. At the same time that this unbearable feeling surfaces in my body, something strange takes shape in the mud. It's as if my body had, from its very core, returned to its starting point. Fallen down in the mud and barely able to move, I see myself with the narrow gaze of a baby whose eyes appear to be awake but are really asleep. And then, a baby's head comes rolling in the mud. Is this strange? I think so. I mean, why would there be a baby's head rolling around there? Anyway, I fool around in the mud with that thing like a baby's head. I don't feel I'm playing; it's more like I just end up doing it. Though I may not be able to explain why that was, it really happened and that's why I can talk about it now. Whether it's a squash blossom fading or a horse getting thin in the face, it all comes down to a tale of the body. As I 'm sunk there in the mud, a mouth comes out from the sole of my foot and sucks the mud up from my sole. Tongues of m u d appear between my toes and my head and feet go topsy-turvy. These early spring images from my utterly pitiful childhood come to mind, images of turning into a Japanese poplar and being blown in the wind.*”

Assim, Hijikata nos apresenta um ponto de partida para concebermos este corpo permeado pelas lembranças e pelo simbolismo presente em sua infância. Nas lamas de Tōhoku o corpo entra em contato com seu estado primeiro. Nele tudo é possível de acontecer. E para o *corpo criança* que é corpo em criação, posto em movimento de devires e metamorfoses, isto se faz importante para sua sobrevivência. Dessa maneira, ele expressa-se como uma potência metafórica alicerçada no nascimento. O nascer para aqueles que foram atravessados pelas imagens dos ventos de Tōhoku e pelas lembranças das bombas atômicas que percorreram décadas e agora dispõem-se ambos como objeto de sua própria ressignificação. Este nascimento concebido por Hijikata e Hosoe, permite colocar-se frente a história de maneira difusa e ruíosa, operando seus aspectos relacionados às lembranças e ao esquecimento. Ao apresentar este movimento por meio do corpo permite que a pele salte aos olhos e ela mesma se faça dizer. A única verdade é o corpo. E em sua fuga dos órgãos, eis que se põem em evidência a desordem do mundo. É neste momento que o *Butō* surge como possibilidade de tomada de posição diante do tempo histórico. Didi-Huberman nos diz que “para saber é preciso tomar posição” (1953, p.17). Para o autor, a tomada de posição é um caminhar rumo ao conhecimento atravessado pela força dialética das temporalidades. E assim, faz com que o próximo passo seja permeado pelo desvio, pelo desejo, pelo situar-se perante algo, sabendo que o que deixamos também faz parte deste movimento. A nosso ver, o nascimento expressado no curta pela imagem do *corpo criança* é uma maneira de posicionar-se ante o período histórico de guerra e pós-guerra do Japão. Portanto, uma maneira de conceber o passado de maneira crítica e pautar o presente através destes pontos ressignificados da memória: “os corpos que permaneceram entre as ruínas das cidades foram celebrados como signos da nova vida no Japão” (IGARASHI, 2011, p.121). Este novo, como afirma Tajirō Tamura (*apud* IGARASHI, 2011, p.146), só foi possível após a libertação dos corpos dos vínculos de restrição do passado e ao revelá-los sob o respirar das crianças:

Ao seguir um esquema de desenvolvimento evolutivo, que se iniciava no estágio da infância, os japoneses alcançariam um nível mais aprimorado de humanidade. Uma noção mais abrangente e qualificada de humanidade poderia resgatar os japoneses, finalmente, das singularidades de sua história, que os tinha forçado a experimentar as provações da guerra. (IGARASHI, 2011, p. 147)

Figura 42: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 43: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

O *corpo criança* é, portanto, visto também como uma síntese dos rastros dos tempos e o anúncio de um futuro que se constrói no cruzamento *suprahistórico* entre a memória e o esquecimento. O uso desta materialidade é uma das saídas para lidar com o passado problemático e mirar através da carne novos rumos. Mas este corpo guarda em si uma natureza ambígua. Revela-se como uma potência criadora e como uma força de destruição. Após o impacto da primeira bomba o curta nos dá indícios da necessidade de uma reformulação corpórea, em que a sobrevivência estava ligada ao processo de reconfiguração do corpo a partir de suas ruínas e perdas, isto é, em sua dimensão inorgânica. Contudo, o *corpo criança* ainda se apresenta como uma materialidade suspensa neste tempo por não ter experienciado de fato o passado. Sua ausência, conseqüentemente, se dá pela ruptura dos seus laços anteriores. O *corpo criança* está em estado de gênese. E por isso, suscetível a diversas forças presentes em seu cotidiano. Sendo assim, ele se mostra como um *detarame*, isto é, sob a perspectiva da imprevisibilidade. Contém em si a energia capaz de se arquitetar como também de se autodestruir. O curta nos expressa este ponto ao colocar Hijikata como um demônio que sai do mar e rouba o umbigo de uma criança. Podemos compreender o umbigo como resquício desta conexão física com o passado por meio do ventre da mãe. Porém, ao conceber estes corpos ausentados deste ponto de convergência, abre-se para uma ampla possibilidade de acontecimentos. E, dessa maneira, pela

manipulação do espectro vindo do mar, a criança desperta uma segunda explosão atômica.

Eu nasci já destruído, dilacerado desde o nascimento, nasci com uma quebra. (HIKATA *apud* UNO, 2012, p. 58)

Figura 44: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Figura 45: Cena de Heso to Genbaku



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE&t=36s>

Em *Heso to Genbaku*, o corpo se torna um meio para se reencontrar as experiências traumáticas da guerra. Porém, isso não deve ser visto como um fator que limita as leituras sobre os trabalhos de Hijikata e de seu *Ankoku Butō*. Sua dança rompe com o próprio tempo e a faz escapar das significações. “Hijikata tentou recriar um corpo singularmente aberto ao exterior” (UNO, 2012, p. 55) e, com isso, destruiu todas as fronteiras que determinavam seus contornos e formas. A gênese corpórea que Hijikata promove, desarticula a fisicalidade, os sentidos e a experiência do próprio corpo.

Na cena final do curta, após as imagens da explosão atômica, o quadro se inicia com a força das ondas vindo ao encontro da costa. O som se aproxima ao da bomba e o jazz que marcava o ritmo das cenas é interrompido. Apenas a oposição destes sons é evocada. De uma força antinatureza e outra da própria natureza. Elas dialogam entre

si, apresentam suas semelhanças e diluem-se neste encontro. Posteriormente, é lançado em cena, novamente, uma maçã. Este fim causa uma sensação cíclica no espectador de um passado não totalmente esquecido e um porvir de grande insegurança e imprevisibilidade.

3.2.4. Provoações Prismáticas sobre o Corpo-Poiético

Nosso corpo sempre nos acompanha onde quer que estejamos. Somos indissociáveis a ele. E assim olhamos para o corpo como um terceiro. Damos um passo para nos distanciarmos e isso nos aproxima cada vez mais. O corpo, então, pode ser percebido como sujeito e objeto. Agente que se firma subjetivamente e fisicamente no meio no qual está inserido. O corpo é material e distanciamento da matéria:

O corpo é *nosso* e nos é próprio na exata medida que não nos pertence e se retrai na intimidade de nosso ser próprio, se é que esse existe, algo que precisamente o corpo coloca em dúvidas. Mas essa medida, que não sofre nenhuma limitação, nosso corpo é não somente nosso mas *nós, nós-mesmos*, até dizer a sua morte e decomposição de que nós poderemos e seremos decompostos identicamente. (NANCY, 2015, p. 96)

Assim sendo, o corpo se expressa diante de sua complexidade no trânsito ininterrupto entre o material visível e o invisível. A percepção de si ainda engloba os aspectos internos e externos a esta materialidade. O corpo, por assim dizer, põe-se em fluxo direto com todas essas vertentes; quando pensamos sobre o dentro e o fora dele, precisamos conceber que as suas relações são estabelecidas de maneira dinâmica com o ambiente, com suas interrelações e até em seu contato com outro e com ele mesmo. Portanto, ele é um sistema complexo. E por isso, mas não somente, motivo da inquietação do homem. É nele que se promove o intermédio da existência: existir converge em sua experiência no mundo:

Existir significa em primeiro lugar mover-se em determinado espaço e tempo, transformar o meio graças à soma de gestos eficazes, escolher e atribuir significado e valor aos inúmeros estímulos do meio graças às atividades perceptivas, comunicar aos outros a palavra, assim como um repertório de gestos e mímicas, um conjunto de rituais corporais implicando a adesão dos outros. Pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à

ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural. (BRETON, 2010, p. 8)

O que podemos pensar sobre o corpo no *Ankoku Butō*, esta dança que explora os estados da matéria ao tensionar mediante exercícios seus limites físicos e imanentes? O *Butō* coloca como base ou ponto de partida o corpo suspenso de sua trama social, isto é, o espaço de convergência entre o corpo e o cotidiano ao ser tensionado com a ideia do *corpo morto* passa a evidenciar sua face criadora. Para Hijikata, o *Butō* é um cadáver que tenta ficar em pé (ŌNO, 2016, p.72). Esta afirmação nos mostra de imediato a complexidade de seu projeto artístico por criar um jogo de oposições na linguagem. Nancy (2015) nos diz que o *corpo morto* seria:

Uma massa pesada, depositada, inerte, ou seja, inapta, inábil – *in-ars* – sem arte, sem saber-fazer, sem procedimento. Corpo que não é mais capaz de nada, nem mesmo de ser o corpo que ainda é e que começa a abandonar e dele se dissociar.

Corpo que se desnuda e separa de si mesmo. (NANCY, 2015, p. 53)

E, posteriormente, expõe suas considerações acerca do cadáver:

Cadáver: vem de *Cadere*, cair; o cadáver é aquele que caiu e não mais haverá de se levantar. É o indelével. A palavra “cadáver” é difícil, não a suportamos. (NANCY, 2015, p. 54)

Manter um cadáver em pé é colocar todo sistema corpóreo operando sob o signo da (im)possibilidade. E isso só poderá ser imaginado e/ou realizado com o amparo das artes. Por meio deste contato, temos o corpo alicerçado também como uma materialidade plástica. Dessa forma, ele receberá estímulos para atingir o grau de experiência estética. Hijikata, então, estabelece em sua filosofia de corpo uma ruptura com o pensamento que o enquadra em estereótipos da sociedade. Fazer a dissolução do *shintai* não é apenas um princípio técnico, porém um movimento simbólico para extrair do corpo todos os arranjos sociais que ao seu ver impedem sua livre construção. A disciplina característica do corpo *Shintai* “exclui tudo o que existe no corpo” (UNO, 2018, p. 49). Subvertê-lo expressa o desejo de restabelecê-lo como dispositivo e material para o processo de criação. A dança *Butō* em sua prática reinventa os códigos aplicados sob a matéria para assim poder redescobrir o corpo.

Estou mastigando os gritos e a profundidade dos gestos esotéricos ao contemplar de perto e sem cessar o mundano. Estou inventando uma caminhada moldada no presente do alto da terra escura, onde dançar e pular não poderiam ser unidos. Na infância de garoto, a terra escura do Japão foi minha professora em várias formas de desmaiar. Devo trazer para o teatro essa sensação de pisar. Sou um soldado voluntário nu que força essa pisada a enfrentar o manuseio de pernas domesticadas pelo chão.

[...] A remodelação humana só será alcançada envolvendo-se com uma arma letal sonhadora que por muito tempo ignorou a pobreza da política. (HIJIKATA, *in* TDR, 2000, p. 48. Tradução Nossa.)¹⁶

A autenticidade do corpo humano para Hijikata era, portanto, uma maneira de retirar de sua forma a finalidade utilitária. O historiador e crítico de arte, Herbert Read (1967), ao discursar sobre a origem da forma estética nos diz que ao separar dos objetos suas funções, isto é, torná-los objetos não-utilitários, estes por meio da liberdade adquirida pelo afastamento, desenvolvem-se segundo novos princípios e leis que para Read fundamentam os parâmetros estéticos (1967, p. 74- 75). Desse modo, ao retornarmos à noção do *corpo morto*, podemos perceber que Hijikata promove um movimento similar ao lidar com os deslocamentos da materialidade corpórea. Se para Nancy este corpo é *nada a dizer* (2015, p. 54), para Hijikata, por outro lado, ele é o tudo que pode ser dito; o avesso da linguagem em caráter de subversão. Modificar a linguagem é fazer oposição a sua construção excludente e criar possibilidades com os corpos que foram restritos de alguma forma pelo sistema social. Assim, seu olhar era direcionado aos corpos dos criminosos, dos marginalizados, dos doentes... Aqueles que podiam com muita nitidez afirmar a vida.

O corpo morto é um corpo que trabalha em um universo de leis particulares. Ele não as despreza, já as conhece. Trabalha com processos invisíveis, emprestados de outros universos de criação, como aqueles que coexistem em nosso corpo mas não aparecem com clareza. Levados para o nível das visibilidades, tornam formas inusitadas (convulsões, *beshimi kata*¹⁷, e assim por diante). O corpo morto é ainda uma afirmação da vida. A vida como replicação (que faz parte de todo ser vivo) e não como vida especificamente,

¹⁶ “*I am chewing on cries and the profundity of esoteric gestures by gazing closely and unceasingly at the mundane. I am inventing a walk molded of the present from atop the dark earth where dancing and jumping could not be united. In boyhood the dark earth of Japan was my teacher in various ways of fainting. I must bring to the theatre that sense of treading. I am a naked volunteer soldier who forces this treading to confront the handling of legs that have been domesticated by floors. [...] Human remodeling will be accomplished only by-getting involved with a dreaming lethal weapon that has long ignored the poverty of politics.*”

¹⁷ Segundo Christine Greiner, *beshimi kata* são posições corporais na qual “o corpo tem convulsões espasmódicas, os olhos reviram e a língua sai para fora.” (GREINER, 1998, p. 97).

de ser humano. O corpo morto é o receptáculo do lugar onde está, dizia Min Tanaka. É mais uma vez a replicação dos movimentos que estão na natureza. (GREINER, 1998, p. 89)

Então, o *corpo morto* se constitui enquanto um substancial poético para a dança *Butō*. É interessante considerar que como aparato ligado ao campo poético, parafraseando Octavio Paz (2012), ele se estabelece em estado amorfo (2012, p. 22). Com isso, sua potência criadora advém de sua capacidade e de sua liberdade de tomar alguma forma. Porém, Paz nos alerta que a criação poética não se trata de uma vitória perante a matéria, mas sim, dos agenciamentos que provocam sua libertação, abrindo a possibilidade, sem romper com sua estrutura de significação e comunicação, de se transformarem em *outra coisa* (2012, p. 30). E o autor ainda complementa que esta criação tem seu início como uma violência sobre a linguagem (PAZ, 2012, p. 46). Dessa maneira, a relação com a morte e com tudo que rodeia a atmosfera marginal pode ser visto como um fator que intensifica a noção de reformulação do corpo. Éden Peretta (2015) diz que o *corpo morto*, dentro de um processo de fragmentação da estrutura corpórea, seria o estado de esvaziamento da matéria para posteriormente poder abrigar sua reconstrução partindo de um novo ponto de referência (2015, p. 87).

Seria, portanto, através dessa corporalidade amorfa que Hijikata habitaria o *ma*, compreendido como espaço-tempo intervalar. O *ma* seria o espaço de passagem, em que a estrutura seria estimulada para adquirir formas ao serem atravessadas por energias metamórficas e outros impulsos para se alcançar uma diversa possibilidade de estados corporais, isso mirando a construção/criação do corpo no *Butō*. Segundo Hachimoto, o *ma* pode ser entendido como um “lugar que estimula as energias potenciais e transforma a potencialidade em realidade” (*apud* GREINER, 1998, p. 40). Em complemento, Masakatsu Gunji nos diz que o *ma* é o “espaço ou tempo entre um movimento e outro” e, por isso, não pode ser apreendido simplesmente como um espaço vazio (*apud* GREINER, 1998, p. 40). Portanto, se faz importante expressar aqui uma diferença: este espaço vazio no qual Gunji faz menção está relacionado com o termo *mu* que significa nada mesmo, mas não confundamos com o nada expressado pela cultura zen, este sim, estaria próximo do entendimento do *ma*. Dessa forma, a concepção que ampara este intervalo de espaço-tempo pode ser compreendida como um local onde tudo pode acontecer; espaço onde as forças de criação se manifestam.

O *corpo morto*, então, envolvido por esta energia criadora vinda do *ma* instaura em si uma passagem para acomodar novas materialidades para o corpo. É neste momento que Tatsumi Hijikata nos apresenta o *nikutai*, *corpo de carne*, como produto de sua poética. Este corpo é habilitado a partir de sua essência subversiva, “fazendo com que a dança passe a ter as suas origens na densidade da própria carne” (PERETTA, 2015, p. 95). Percebemos, portanto, que o *nikutai* pode ser caracterizado pela plasticidade da sua matéria. E com isso, ele se estabelece como objeto artístico. Desse modo, a partir do processo criativo de Hijikata, vemos o *nikutai* dentro da possibilidade de compreender sua estruturação como a de um *corpo poiético*. Estabelecemos, dessa forma, uma compreensão deste corpo como uma matéria plástica que opera como um suporte capaz de promover a interação entre linguagens e de se arquitetar como obra de arte. Segundo Massaud Moisés, o vocábulo *poiético* que se origina de *poiein*, palavra de origem grega que significa *fazer*, tinha em Aristóteles o sentido de “objeto estético’, ou antes, acerca da criação do objeto estético” (1997, p. 14). Assim o *poiético* está intrinsecamente relacionado à atividade de criação, de produção artística. O *corpo poiético* seria, portanto, compreendido como uma materialidade do processo criativo. O pensamento que abarca este corpo movimenta-se junto com o entendimento das artes fronteiriças que se mostram no contexto moderno e contemporâneo como um fator que instiga as produções no campo da interartes, isto é, da relação entre as artes. Também compreendemos o *corpo poiético* como uma natureza correspondente a um sistema autônomo que possui propriedades inatas para especificar aquilo que é próprio dele. Para Maturana e Varela, a autonomia apenas é concebida através de uma organização que possibilita um sistema se definir como unidade, isto é, sua organização *autopoiética* (1995, p. 88). Aproximando este conceito desenvolvido pelos dois pesquisadores mencionados, a *autopoiesis*, para lançar uma reflexão sobre o *corpo poiético* e firmar sua conexão com o *nikutai*, nos faz percebê-lo dentro de uma complexidade dinâmica e de uma criação contínua que só se concretiza, de fato, no movimento de sua reorganização.

O uso do corpo dentro do pensamento que cerca a dança *Butô* nos faz mirar, então, a matéria *poiética* que surge na gênese de um *nikutai*. A *poieticidade* gerada neste movimento transformará o corpo como linguagem e, assim, este passará a expressar-se por meio de atos comunicativos. Fazer essa interferência não corresponde a uma

certa taxação de que essa linguagem que parte do corpo e que é o corpo tenha algum propósito de ser compreendida. Estamos lidando com uma linguagem sensível que desperta a condição de ser apreendida por meio dos sentidos. Dessa maneira, ao tratarmos do caráter *poiético* do corpo, estabelecemos que em sua formação exista um processo autônomo para gerenciar e criar seu próprio sistema de códigos. Merleau-Ponty expõe que o corpo é envolvido por uma atmosfera poética e que sua melhor compreensão pode ser concebida através da metáfora da obra de arte (PONTY *apud* NÓBREGA, 2010, p. 88). Com isso sua configuração plástica permite que se construa novas formas e que sua relação com o meio se dê por intermédio do campo sensível. Ao deslocar a materialidade corpórea de seu ponto social e colocá-la dentro de outra esfera, promovemos, assim a desmaterialização do corpo. Apesar de sua fisicalidade ainda se mostrar presente, rondea sobre ele uma força que joga com os limites materiais e imateriais com o interesse de eliminar sua disposição anterior e determinar novas condições dessa matéria a partir de sua experiência estética.

Um fator que não podemos perder de vista é que o *nikutai* apresenta um conteúdo autobiográfico. Quando o corpo é manejado como obra desperta duas naturezas que se entrelaçam e criam entre si um sistema particular. Estas naturezas compreendem os domínios do sujeito e do objeto. E o conteúdo estético criado a partir deste corpo coincide com a execução destes papéis concomitantemente, isto é, o artista desempenha ao mesmo tempo o seu ser físico e meio de expressão estética. Lucia Santaella (2004), afirma que “os artistas eles mesmos são objetos de arte” (2004, p. 69). Dentro desta problematização podemos perceber, então, que o *nikutai* se configura como um corpo construído para os manejos da criação artística, retirando-o da ótica de objeto contemplativo e passando a utilizá-lo como meio de expressão.

Este sistema dinâmico *corpo-obra* evidencia, por sua vez, outros acontecimentos que acabam influenciando nas questões do corpo. José Gil (1997), por exemplo, nos chama atenção ao fato do corpo também ser concebido como espaço de inscrição de signos/códigos, mas também como um transdutor, aquilo que transforma estes signos:

Em particular, convirá dar lugar de importância ao corpo, à sua aptidão para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para traduzir uns nos outros. (GIL, 1997, 32)

Nesta condição, o corpo atua em processos trans-semióticos, criando possibilidades diversas para operacionalizar todo o sistema de significação e produção de significados. Com isso, chegamos ao ponto de que além de produzir e gerar signos, o corpo é capaz de desarticular a linguagem e passar a articulá-la de modo próprio. E assim põe-se em comunicação com o mundo; o cocria em sua relação com o ambiente. Dessa maneira, o corpo como figura centralizada na construção de sentido, converge para si as linguagens, podendo estabelecer contaminações entre elas durante o ato comunicativo com propósito de subvertê-la e/ou de estabelecer novos parâmetros na manipulação dos signos.

E se tratando do *corpo poiético*, estas relações acontecem entre as linguagens artísticas, constituindo-se assim o rompimento e/ou a fragilização de suas fronteiras. Este corpo como meio de recepção e repasse dessas linguagens, torna-se ele mesmo uma superfície intermediática, que recai em seu procedimento lidar com os atravessamentos interrelacionais destes códigos.

É nesta atmosfera, envolvendo as fronteiras fragilizadas das expressões artísticas como, também, da própria linguagem, que o surgimento deste *corpo poiético*, na qual aproximamos sua compreensão com base nos estudos sobre o *Butō*, terá condições de transpassar as barreiras impostas pela própria arte. Isto é, teremos a presença de um corpo-linguagem que poderá permear a dança, o teatro, a poesia etc. Neste aspecto, ao pôr em evidência o *nikutai*, Hijikata desenvolve uma dança que “é fruto de complexas inter-relações e influências, desde as muitas colaborações artísticas e contaminações em outras linguagens” (PERETTA, 2015, p.44). Para o *Ankoku Butō*, o corpo do dançarino configura-se como uma potência plástica capaz de operar, como foi exposto, dentro de fluxos de desconstrução/construção, a partir de um ponto de encontro entre interferências de outras linguagens. Diante do entendimento do *corpo poiético* como uma mídia eficiente para atuar no agenciamento dos processos interartes e, por fim, se constituir não somente como suporte para arte, porém como obra em trabalhos artísticos. O *corpo poiético* é, então, aqui definido como a corporificação do fazer em artes. Portanto, o *nikutai*, seguindo este fluxo de

pensamento, pode ser compreendido como matéria *poiética* que possui a capacidade, a partir de seus trânsitos entre as linguagens, de colocar-se em obra como manifestação de um conhecimento advindo da experiência estética.

3.2.5. Uma Caminhada no Limiar: Ações Poético-Corpóreas

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, viu-se a necessidade de experienciar de modo prático a sua temática para melhor compreender os estados de corpo que Tatsumi Hijikata promovia a partir do *nikutai* e da matéria morta que o antecede e estabelecer uma relação de proximidade também com a insurgência de um corpo no campo da poesia. Estas movimentações conceituais e práticas puderam amparar de modo significativo a construção do pensamento que envolve a ação poético-corpórea. Seu entendimento se relaciona precisamente com o aspecto de contaminação das linguagens a partir do corpo. E este por meio da centralidade no tratamento dos códigos, intensifica seu caráter dúbio, e se apresenta como uma obra no âmbito da poesia; o poema, portanto, é o próprio corpo. O processo deste trabalho também apreende como fruto das investigações um material artístico que pode ser apreciado em seu anexo II.

Podemos dizer que não é de agora que acontecem as combinações entre linguagens que podem ser vistas desde a iniciativa de alguns artistas como Marcel Duchamp, Allan Kaprow e Robert Rauschenberg, que passaram a experimentar outros materiais na construção de suas obras. Essas aglutinações fizeram com que o campo das artes, já em meados de 1950 sob o panorama da arte contemporânea e dentro de um ambiente caracterizado pelo avanço da globalização, da cultura de massa e do desenvolvimento de novas tecnologias e mídias, percorresse por uma reformulação, em que as fronteiras de suas áreas artísticas chegassem a se tornar mais flexíveis, assentindo, posteriormente, às interferências de outros fenômenos artísticos. Um aspecto muito abordado nos estudos de intermedialidade que, para Glüver (2006), seria a fusão e/ou interação de dois ou mais sistemas de signos e/ou de mídias. Com isso, nos aproximamos de uma “sociedade sem classe, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante” (HIGGINS, 2012, p.41). Este período contemporâneo, fortemente caracterizado pelas mudanças radicais nos parâmetros

artísticos, reviraram as noções do que seria arte com o intuito de se reexaminar os seus objetivos.

Na década de 1960, além do *happening*, termo criado para designar uma forma de expressão que buscava fundir artes visuais e teatro, começou-se a sistematizar o que viria a ser a *Body-art*¹⁸, uma tendência artística contemporânea, que explorava a presença do corpo e seu emprego no campo artístico. Nesta manifestação, que se expandiu pela América, Europa e Japão, também havia um agrupamento de diversas tendências artísticas que percorriam da dança ao teatro como afirma o ensaísta Jorge Glusberg (1932, p. 42-43). Este é um ponto importante para as nossas aproximações, pois através deste entendimento alguns críticos passaram a enquadrar o *Butō* ao movimento da *Body-art*, por estabelecer conexões dentro do seguimento da arte-do-corpo e, assim, instituir como princípio básico a transformação do artista em sujeito e objeto da sua criação. O mesmo acontece com nossas experimentações ao utilizarmos a linguagem da poesia neste esgarçamento dos signos por intermédio do corpo.

Estas contaminações entre as artes através da utilização da materialidade corporal como meio de produção, começou a se mostrar cada vez mais visível, mais claramente, com a *performance*. Este gênero se mostrou ser mais amplo e acabou por colocar em oposição o caráter representativo que era imposto artisticamente, e se lançava de modo a romper com as regras dos espetáculos, evidenciando o rompimento da demarcação que separava arte e vida pela exibição estética do corpo (JEUDY, 2002, p. 110 – 111). Com isso, ficou mais evidente dentro das provocações dessa linguagem artística, as *fragilidades* nas fronteiras no campo das artes (dança, poesia, teatro, etc.), uma importante questão para se discutir elementos que possam auxiliar o entendimento das manifestações artísticas na atualidade. Rajewsky aponta a necessidade de estudos sobre as interferências que acontecem nestas *zonas*

¹⁸ É válido salientar que, antes de sistematizarem o que viria a ser denominado de *Body Art* nos anos de 1960, os japoneses já realizavam experimentações com o intuito de explorar novas formas de artes, realizando combinações entre linguagens a partir da relação do corpo, matéria e o espaço com o Grupo Gutai. O Gutai foi o primeiro grupo artístico radical do período pós-guerra e surgiu diante do contexto reacionário da época. Foi fundado em 1954 pelo pintor e pioneiro da arte abstrata Jirō Yoshihara junto com o artista Shozo Shimamoto na cidade de Osaka, Japão.

fronteiriças, sendo importantes para se compreender como transcender ou subverter essas fronteiras (RAJEWSKY, 2012, p. 71). Dessa maneira, conduzimos nosso olhar para os ambientes construídos tanto no *Butō* quanto nas ações poético-corpóreas que extrapolam seus limites como linguagem, passando a ser amparados pela fluidez das categorias das artes. Dessa maneira, ao instituir em suas produções a presença do corpo como uma importante ferramenta para se explorar as expansões no campo das linguagens, gerou-se um efeito de transgressão quanto aos rótulos disciplinares, o que possibilitou um fazer artístico mais fluido, colocando em questão as institucionalizações da própria arte (ZONNO, 2008). Assim, o corpo passou a ser abordado como elemento indisciplinar, que guarda em si qualidades que fomentam este caminhar por um ambiente fluído permeado de entrecruzamentos.

Sob essa luz, podemos conceber o corpo como um instrumento significativo para a prática na *body art*, na *performance art* e, no esforço por ampliar esse entendimento, no próprio *Butō* e nas ações poéticas que passaram a rejeitar, seguindo um pensamento vindo da Arte Conceitual e de demais aplicações outrora aparelhadas, os produtos comumente designados como obra (quadros, esculturas etc.) ou esteticamente aceitos. Neste caso, a ideia e o corpo do artista lançaram-se na linha de frente, ocupando um local diferente do que já se havia habituado. Zonno (2008) ao discorrer sobre o campo ampliado na arte diz que “ser artista é atuar em complexidade, transitando entre vários suportes ou mídias. O perfil do artista contemporâneo é ser múltiplo” (ZONNO, 2008). Este é o ambiente que nos foi anunciado, no qual não se impusesse limites para a criação. Dessa maneira, a linguagem passou a ocupar lugar de destaque. Para Lawrence Weiner, “sem linguagem não existe arte” (*apud* SMITH, 1991, p. 185). Logo, ao assumirmos o discurso do corpo, este desempenhará o papel de obra durante suas manifestações e, assim, poderá lançar questionamentos para a sociedade/público como também para os desdobramentos da própria arte. Dessa maneira:

A utilização do corpo como meio de expressão artística tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. (GLUSBERG, 1932, p. 51)

Além desse manejo heterogêneo entre as categorias artísticas, vindo com a necessidade de buscar uma reflexão acerca deste espaço das artes do pós-guerra,

as próprias barreiras conceituais, aquilo que as compactuam por semelhança técnica, que segmenta cada linguagem, também se enfraquece e abre caminho para que se possa compreender a arte de forma mais ampla. A partir de uma publicação da historiadora Rosalind Krauss (1979), toma-se corpo a noção de *campo ampliado*, em que se aponta indagações sobre a aplicação do termo escultura e seu conflito entre o paisagismo e arquitetura.

É neste ambiente de fluidez que se torna claro ou que seja tranquilo de assimilar que a práxis da arte contemporânea já não se sustenta na organização feita, basicamente, pela utilização de materiais, mas que se expande para além do conceito que as delimitava, as colocando em uma posição complexa que é o *entrelugar*. Este espaço estaria presente em um conflito dicotômico entre duas negações, no caso de Krauss, a escultura estaria cercada por uma não-paisagem e uma não-arquitetura. Mas é importante salientar que esse processo de negação tem como premissa o rompimento de paradigmas que possibilitariam uma forma distinta de pensamento. Sendo assim, a arte passaria a transitar pelos demais termos, cabendo ao artista atuar nesta complexidade explorando os diversos materiais e mídia. O artista contemporâneo, como afirma Zonno (2008), atua sob essa multiplicidade.

No campo da poesia, surge o interesse de alguns poetas em investigar e explorar a manifestação poética, de tal modo, que torne possível apreendê-la de forma expandida, onde os processos intermediáticos e de interartes fossem incorporados em produções ligadas à poesia. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, em seu ensaio *Poesia Expandida*, este meio mostra-se em descontentamento com seu formato tradicional, o que possibilitou que o fenômeno poético, diante de seu percurso histórico, sofresse algumas modificações com relação a sua base estrutural. Dessa forma, a poesia passou a ser explorada fora de seus limites gráficos e físicos dos livros, passando ser amparada em outras categorias expressivas, algumas delas imbuíram em suas produções a presença do corpo como uma importante ferramenta para se explorar esse campo ampliado.

À vista disso, seu uso não poderia estar firmando, apenas, em um corpo comum, cotidiano. Teria, então, que se descobrir e alcançar um corpo extracotidiano produzido

com o intuito de se reestabelecer neste ambiente repleto de interferências. Tendo nos gestos e no próprio movimento corporal a permissividade para uma criação poética carregada de signos e de relações semióticas. Também compreendemos o *corpo poético* como uma natureza correspondente a um sistema autônomo, ou seja, que possui propriedades inatas para especificar aquilo que é próprio dele:

O Corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: e ele que vivo, possuo e sou para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2018, p. 25)

Dessa maneira, esse período contemporâneo possibilitou, também, que a poesia perpassasse por caminhos de experimentações que evidenciaram uma aproximação com outras manifestações artísticas. Dessa forma, a poesia através da recepção de outras linguagens passou a não se limitar apenas na palavra escrita, mas, também, apresentou como resposta a este impacto a própria presença do corpo dentro de um fazer poético. Paul Zumthor (2018) diz que se faz necessário quebrar, no caso da poesia, o círculo vicioso dos pontos de vista *grafocêntricos* (2018, p. 13).

Dentro dessa perspectiva, em um cenário amplo com limites não tão definidos, surge a possibilidade de se pensar o corpo no âmbito da poesia. Assim sendo, torna-se possível que o percebamos dentro do campo literário ao compreendê-lo como uma estrutura sígnica capaz de alcançar o status de poema, este entendido também de uma forma abrangente, que:

Para Aristóteles a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, tal como a tragédia e a épica. [...] Uma pintura, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito com palavras. A diversidade da arte não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a. (PAZ, 2012, p.26)

Nesse impulso de assumir o movimento do visível e do invisível nos é permitido tornar consciente o próprio devir da linguagem. Tencionar a ponto de fazê-la exprimir algo para além de seus sentidos e, assim, romper com ela mesma. O homem moderno se constituiu na ausência do corpo, em um afastamento dele das coisas do mundo. Já o pensamento aqui exposto toma base na procura de como resgatá-lo em um sentido de evidenciar o aparecimento do corpo nas manifestações poéticas em contexto amplo. Dessa maneira, tanto a configuração corpórea estipulada a partir do *nikutai* quanto a da ação poético-corpórea são encarados como procedimentos que podem estabelecer contribuições significativas para o entendimento da arte na esfera contemporânea. O *Ankoku Butō*, por exemplo, margeando sua construção filosófica acerca do corpo instaura componentes dinâmicos que põe em foco uma antropofagia e uma síntese que dialoga com as temporalidades do passado e presente. Tatsumi Hijikata em sua revolução da carne nos oferece um acesso para alcançarmos o mais profundo da natureza humana. E, com isso, nos desperta para o que há de primitivo em nós, como também para o que pode surgir de original ao atribuirmos ao nosso corpo sua extensão estética.

Ao conceber os corpos de Hijikata no âmbito da (im)possibilidade, destacamos aqui uma construção poética da palavra para dialogar com a atmosfera caótica e de tensão que este artista propõe, buscamos estabelecer um panorama daquilo que foi formado na absoluta escuridão e que fluiu na sua mente criadora como uma grande possibilidade para a vida. Corpos que com tamanha precisão fissuram o puro sentido e instalam-se como um imenso dizer sim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo criativo de Tatsumi Hijikata nos revela indícios importantes para concebermos o contemporâneo. Quando se promove uma ida para além das estruturas físicas do corpo o que encontramos é um espaço para criação. Hijikata durante a construção do que ele denominou de *Ankoku Butō*, tentava evidenciar toda a possibilidade ocultada na materialidade da carne. As trevas na qual ele habitava e disponibilizava como acesso a sua filosofia de corpo, tornava tudo mais consciente;

mais visível. A sua escuridão era o avesso do tempo e dos corpos. Era uma reorganização de todos os atravessamentos da pele. O limiar de qualquer estrutura. Assim, Hijikata nos conduz a experienciar uma dança que é pura energia criadora. E por isso, em contato com tamanha liberdade.

A (im)possibilidade de seus corpos se instala em um local de tensão. De confronto com a estrutura física, mas, primeiramente com o ser. A construção corpos fragmentados, acéfalos, da criança e de outras corporalidades exploradas por Hijikata guardam em si a sua reconstrução pautada na experiência da vida. É por colocar a vida no jogo desta dança que se é possível acessar os estados de corpo através de uma desobediência da carne. Desobedecer para Hijikata era romper com o campo do interdito. Dessa maneira, para o corpo tudo era possível em sua construção metamórfica. Os movimentos internos e externos impulsionam o corpo a encontrar em sua fisicalidade novos espaços de sobrevivência. Lugares de devires, de encontros e desencontros com a matéria. O *Butō* nos escapa quando tentamos delimitá-lo. Porém, neste escape ele se firma em um presente instante mínimo. Ele é um ponto de passagem de um *entre-lugar*.

Em *Heso To Genbaku*, Hijikata conjuntamente com Eikō Hosoe exploram os limites da linguagem fílmica ao apresentarem uma temática suspensa de seu tempo e ao reformular a apresentação dos corpos no curta. Outro fator que expõe este esgarçamento é a sua composição estabelecida pela contaminação de outras linguagens como a dança, a música e a poesia. Desse modo, o corpo é apresentado como operador capaz de transitar por diversos códigos e estabelecer-se como uma linguagem repleta desses atravessamentos.

Para o meio artístico, o corpo em seu desempenho plástico, o *nikutai*, oferece subsídios para uma construção estética que se situa no espaço como uma força política. Explorar as dimensões da carne é colocar em evidência um posicionamento diante do próprio tempo. É colocar-se próximo dele, mas também afastar-se para observar e cocriar com a própria existência. E assim, se dispor a trilhar por caminhos estabelecidos em raízes profundas do humano. Com esse movimento, Hijikata

desconstruiu as certezas de seu tempo e das artes ao levar ao limite as percepções do corpo na sua investigação do *Ankoku Butō*.

Por fim, os corpos (im)possíveis de Tatsumi Hijikata nos convidam a ter uma experiência sensível com as práticas poéticas através deste espaço sem fronteira que ele constitui para sua dança e nos revela em seu estado radical de subversão a potência criadora vinda com a possibilidade dos corpos de se transformarem e pôr-se em confronto com as noções que exprimem seus limites. A estrutura aberrante de sua carne, deste corpo em estado *poiético*, portanto, se firma como uma linguagem que apresenta a materialidade corpórea como elemento indissociável e efêmero para as artes. Como objeto artístico seu corpo coloca em questão além de sua estrutura física, o próprio cenário epistemológico das artes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? E Outros Ensaio*s. Chapecó-SC: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 1ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.

BAIOCCHI, Maura. *Butô: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos* [trad. Leyla Perrone Moisés]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada*. Tradução de César Tozzi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BRETON, David Le. *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2013.

BRETON, David Le. *A Sociologia do Corpo*. Tradução Sonia M.S. Fuhrmann. 4. ed. – Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CENTONZE, Katja. *A Sabotagem do Movimento, de Hijikata Tatsumi, e o Desejo de Matar a Ideologia da Morte*. *Ephemer*a: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, v. 2, n. 2, 2019, p. 31 – 55, agosto, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/issue/view/157>> Acesso em: 30 de outubro de 2019.

CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. *Do: A essência da cultura japonesa*. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.

CLÜVER. Claus. *Inter textus/Inter artes/Inter media*. In *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 11 - 42, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>> Acesso dia 7 out. 2016.

COHEN. Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUNHA, Clovis Marcio. *Introdução a arte da performance*. Guarapuava: UAB-UNICENTRO, 2015.

DELLEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs - Vol.3: Capitalismo e esquizofrenia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *O Animal que Logo Sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: Ensaio sobre a aparição 2*. trad. António Preto et. al. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens Tomam Posição: O olho da história*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DINIZ, Thais Flores; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALÉ/UFMG, 2012.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Poesia, Performance e Tecnologia: em busca do corpo mediatizado*. In: *Hiper Textus Revista Digital*. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/volume4/Conrado-Vito-Rodrigues-FALBO.pdf>> Acesso em: 05 jun. 2018.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove Variações Sobre Temas Nietzscheanos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, As Heterofobias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANKO, Mark. Given Moment: Dance and the event. In LEPECKI, André (ed.). *Of The Presence Of The Body: Essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p. 113 – 123.

GENET, Jean. *Diário de um Ladrão*. Tradução de Jacqueline Laurence; Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. Tradução de Renato Cohen. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org). *Leituras do Corpo*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. *Fabulações do Corpo Japonês: E seus microativismos*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GREINER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão e suas Diásporas Cognitivas*. São Paulo: N-1 edições, 2015.

GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz (org). *Tōkyōgaqui: Um Japão imaginado*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2008.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir* [trad. Ana Isabel Soares]. 1ªed. Rio de Janeiro-RJ: Contraponto: Editora PUC Rio, 2010.

HARVEY, David. Pós-modernismo. In: *Condição Pós-Moderna*. 10ª ed. São Paulo-SP: Edições Loyola, 2001. Capítulo 3, p. 45 - 67.

HIJIKATA, Tatsumi. Inner Material/Material. *The Drama Review (TDR)*. Vol 44, Nº 1, p. 36 – 42, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. *To Prison*. *The Drama Review (TDR)*. Vol 44, Nº 1, p. 43 – 48, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. *From Beingjealous of a Dog's Vein*. *The Drama Review (TDR)*. Vol 44, Nº 1, p. 56 – 59, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi. *Wind Daruma*. *The Drama Review (TDR)*. Vol 44, Nº 1, p. 71 – 81, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991* [trad. Marcos Santarrita]. 2ª ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória: Narrativas do Pós-Guerra na cultura japonesa (1945-1970)*. Tradução de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KEEGAN, John. *Uma História da Guerra*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

LINS, Danniell. Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A Árvore do Conhecimento: As bases biológicas do entendimento humano*. Tradução de Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

MOISÉS. Massaud. *A Criação Poética*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. USP, 1977.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2017

NAKAGAWA. Hisayasu. *Introdução à Cultura Japonesa: Ensaio de antropologia recíproca*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

NANAKO, Kurihara. *Hijikata Tatsumi: The Words of Butō*. The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 12 – 28, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, Fora*. Tradução de Mácia Sá Cavalcante Schuback. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Editora Escala, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Editora Escala, 2007.

NÓBREGA. Terezinha. *Uma Fenomenologia do Corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) Poema*. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

O UMBIGO e a Bomba Atômica. Direção: Eikoh Hosoe, Fotografia e Edição: Meiki Higashikata e Eikoh Hosoe, 1960.

OKANO, Michiko. *Ma: A Estética do “Entre”*. In Revista USP, São Paulo, nº 100: Ed. USP, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/76178/79922>> Acesso em 10 out. 2016.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELBART, Peter Pál. *Ensaio do Assombro*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PERETTA, Édén. *O Soldado Nu: raízes da dança Butô*. 1ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SESC CONSOLAÇÃO. *Corpos de Imagens: Eikoh Hosoe*. São Paulo: SESC CONSOLAÇÃO, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/catalogo_eikohhosoe> Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

SESC SP. *A Revolta da Carne: Diálogos Brasil-Japão*. São Paulo: SESC-SP, 2009. Disponível em: < https://issuu.com/varzeadesign/docs/revolta_programa > Acesso em: 12 de março de 2018.

SHIBUSAWA, Tatsuhiko. *Hijikata Tatsumi: Plucking off the Darkness of the Flesh An Interview By Shibusawa Tatsuhiko*. The Drama Review (TDR). Vol 44, Nº 1, p. 49 – 55, 2000.

UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n -1 edições.

VIALA, Jean; MASSON-SÉKINÉ, Nourit. *Butō: Shades of Darkness*. Tóquio: Shufunotomo, 1988.

VIEIRA, Susana de Castro Amaral. Introdução À Metafísica De Georges Bataille. Revista Perspectiva Filosófica, Pernambuco, v. 41, n. 1, p. 1 – 12, 2014. Disponível em:
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230239/24473>>
Acesso dia 28 de outubro de 2020.

VILLAÇA, Nízia. *A Edição do Corpo: tecnologia, artes e moda*. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora Ltda, 2011.

ZONNO, Fabiola. *Campo Ampliado: desafios à reflexão contemporânea*. In: IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. Disponível em:
<<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf>> Acesso em: 02 agosto de 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ANEXO I

Cronologia de Tatsumi Hijikata

Abaixo segue uma breve histórico das atividades de Tatsumi Hijikata:

1928	Nasceu na província de Akita, no norte do Japão.
1946	Começou a ter aulas de dança moderna na Escola de Dança Katsuko Masumura, na cidade de Akita. Tem seu primeiro contato com a dança expressionista alemã (<i>Neue Tanz</i>).
1948	Mudou-se para Tóquio. Ficou instalado na região de Shōgenji, localizado em Tōkyō Minatoku.
1952	Ficou em um alojamento, localizado em Tōkyō Minatoku (ponte Azabu Sannohashi). Suas experiências periféricas influenciaram Butō e suas obras.
1953	Começa a ter aulas no Instituto de Dança Mitsuko Andō.
1954	Realiza sua primeira apresentação no Recital de Dança de Andō Mitsuko. Kazuo Ōno fez uma aparição especial no palco.
1958	Mudou seu nome artístico para Tatsumi Hijikata.
1959	Executa <i>Cores Proibidas (Kinjiki)</i> com Yoshito Ōno, filho de Kazuo Ōno.
1960	Desempenha a liderança no filme <i>O Umbigo e a Bomba Atômica (Heso to genbaku)</i> , dirigido por Eikoh Hosoe.

1961	Apresentação da "Cerimônia Secreta para um Hermafrodita" <i>Ankoku Butō-ha</i> em Osaka.
1962	Realiza uma primeira performance de Butō no Asbestos Hall, salão começou a abrigar as atividades de Hijikata.
1963	Coreografa e executa <i>Massagista (Anma)</i> .
1965	Retorna para sua prefeitura natal de Akita com o fotógrafo Eikō Hosoe. As fotografias foram depois reunidas e publicadas sob o título <i>Kamaitachi</i> ; Coreografa e executa a <i>Dança Cor-de-Rosa (Barairo dansu)</i> . Começa a referir suas danças de vanguarda como <i>Ankoku Butō</i> .
1966	Coreografa e executa o <i>tomate</i> .
1967	Executa <i>Emoção em Metafísica (Keijijougaku)</i> .
1968	Coreografa e executa <i>Tatsumi Hijikata e os japoneses: Rebelião do Corpo</i> .
1969	O livro de fotografia <i>Kamaitachi</i> , uma colaboração entre o fotógrafo Eikō Hosoe, é publicado; Aparece no filme <i>Horrors of Malformed Men</i> (Dirigido por Teruo Ishii); Aparece no filme <i>O Conto da Serpente Branca Heso Kakka</i> (Dirigido por Takayuki Nishie).
1970	O filme <i>Nascimento</i> - em que Hijikata apareceu - foi exibido no Midori-kan (Pavilhão Verde), Japan World Exposition, Osaka 1970.

1972	Fases de um grande ciclo de performances de Butō, intitulado <i>Vinte e Sete Noites para Quatro Temporadas (Shiki no tame no nijūnanaban)</i> , no qual faz parte a peça <i>Hosotan (História da Varíola)</i> .
1973	Torna-se o último ano em que ele se apresenta no palco. A partir de agora, ele se concentra em escrever, dirigir ou coreografar.
1976	Coreógrafa <i>Human Shape (Hitogata)</i> como parte da série de performances de Hakutōbō no Asbestos Hall; Coreografias “ <i>Costume en Face</i> ” (<i>Shōmen no Ishō</i>) como parte da série de performances de Hakutōbō no Asbestos Hall; Coreografias <i>Lady on a Whale String (Geisenjō no Okugata)</i> como parte da série de performances de Hakutōbō no Asbestos Hall.
1977	Começa uma obra literária em série, <i>Yameru Maihime (A Dançarina Doente)</i> , na revista de teatro <i>Shingeki (New Theatre)</i> . Coreografa e dirige o desempenho de Kazuo Ōno <i>Admirando La Argentina</i> .
1983	Sua série de artigos <i>Yameru maihime (A Dançarina Doente)</i> é compilada como um livro e publicada.
1985	Coreografias <i>Tōhoku Kabuki Keikaku 4 (Tōhoku Kabuki Plano 4)</i> , que se torna seu último trabalho.
1986	Morre aos 57 anos.
1987	Fundação do Arquivo Memorial Hijikata no Asbestos Hall.
1996	Estabelecimento do Arquivo Hijikata Tatsumi no Keio University Art Center.

ANEXO II

Ação Poético-Corpórea

O desenvolvimento deste trabalho foi acompanhado por uma inquietação que instituiu o desejo de experienciar em prática o que estava sendo construído por via teórica. Dessa maneira, o percurso que aqui se deu foi atravessado por esta busca em dispor o corpo às práxis físicas e filosóficas do *Butō*. Esta aproximação acabou acontecendo por diversos encontros e experimentações com outros pesquisadores que também se debruçam sobre esta temática e por meio de cursos e oficinas.

A ação poético-corpórea é uma experimentação do autor que o acompanha desde antes dessa pesquisa, mas que acabou encontrando nela um suporte fundamental para dar mais consistência aos seus anseios no campo da poesia. Os trabalhos são de caráter performativo e, portando, se estabelecem em um campo fronteiro das artes. Dessa maneira, busca utilizar o corpo como dispositivo poético para construir poemas incorporados, isto é, modo de conceber o corpo no movimento de expansão da arte poética.

É importante dizer que os trabalhos que serão apresentados não são realizações de *Butō*. Estas obras acontecem tendo como ponto de aproximação esta manifestação artística, fazendo uso da concepção de estados corporais para edificação de uma materialidade plástica a ser moldada na relação corpo, espaço, tempo e demais objetos. Seu objetivo é constituir, então, um *corpo-imagem* que tome forma nesta confluência por meio do movimento performativo. Sua estrutura toma como base a busca por uma corporalidade extracotidiana que possa criar interferências em seu meio. O *Butō*, por sua vez, oferece a estes subsídios tidos como fundamentais para a elaboração dessas ações poéticas.

A série de performances artísticas que serão apresentadas, portanto, exploram o espaço interartes da poesia e buscam por meio do corpo investigar o processo da criação poética fora do amparo *grafocêntrico*. O que permite, dessa forma, o

surgimento de um *corpo poiético* e de uma poesia *incorporada*, materiais importantes para investigar o campo da poesia na esfera contemporânea. Estas ações poéticas movimentam-se junto com o entendimento das artes fronteiriças, campo importante para se investigar as manifestações do corpo em seus muitos desdobramentos. E por isso, alicerça o desejo do autor de continuar esta pesquisa em outras instâncias acadêmicas e artísticas, em que se possa subsidiar uma construção mais apurada desta investigação acerca deste *corpo poiético* e de suas aproximações com outras manifestações artísticas, como o *Butô*.

Terra Adentro, 2016

A partir da leitura e análise do poema *Lira Itabirana* de Carlos Drummond de Andrade e de notícias sobre o crime ambiental ocorrido em Mariana. *Terra Adentro* surge com o anseio de encarar este acontecimento amparado por um ponto de vista crítico. A imposição de uma mudança na constituição espacial, a partir do agressivo movimento dos rejeitos da barragem, que alteraram as paisagens habitadas e, concomitantemente, os corpos que lá se mostravam presentes, passam a ser materiais importantes para o desenvolvimento conceitual e prático desse trabalho. Os corpos dos *performers* se apresentam como suporte para a poesia na construção de uma imagem-poética que terá seu ponto de partida amparado pela força arbitrária de um mar de dejetos e lama que rompe suas fronteiras na busca de fazer seu novo leito. Sob uma imersão de descasos e impunidades surgem corpos-viventes que vagam neste espaço tênue de seus desaparecimentos. Sobreviventes, eles [r]existem imanentes na pele dos performers. Por meio de um respiro de memória, os corpos tornam-se capazes de mudar suas configurações corpóreas, e passam a ecoar tudo que os atravessam, vozes, gestos, ruídos e o próprio silêncio.

Figura 46: Ação poético-corpórea Terra Adentro



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 48: Ação poético-corpórea Terra Adentro



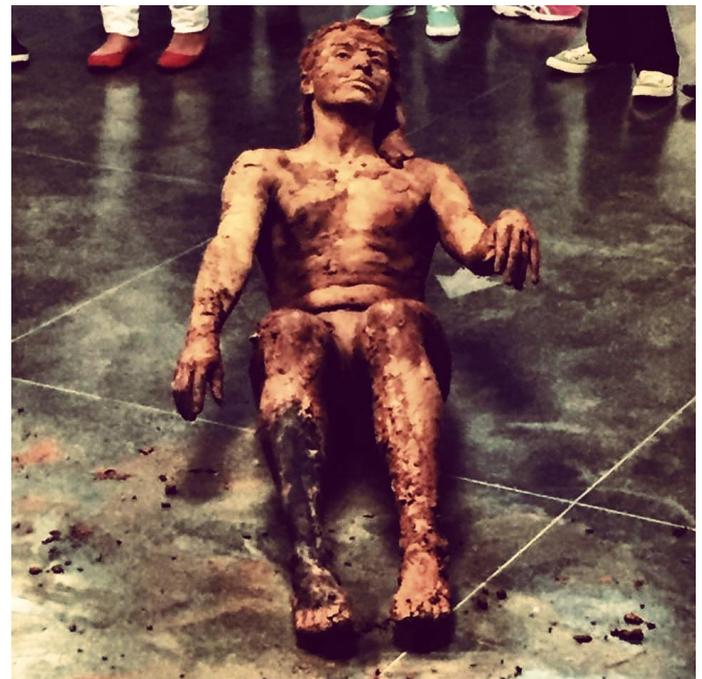
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 47: Ação poético-corpórea Terra Adentro



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 49: Ação poético-corpórea Terra Adentro



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

É Proibido Atravessar, 2016 - 2019

Com o olhar direcionado às questões que envolvem o sentimento de pertencimento que se mostra possível através de uma *afirmação espacial*, surge a intenção da proposta performativa *É Proibido Atravessar*. Nesta ação, busca-se promover uma reflexão acerca dos espaços físicos e não-físicos que ocupamos. É dentro de um conflito que envolve questões críticas da situação das *minorias* no nosso país que surge a problemática deste trabalho. Pensar sobre os espaços territoriais demarcados e/ou excluídos, sejam eles de âmbito cultural, político ou social. O quanto de território (físico ou não) nos é negado? O acesso a áreas que, por tamanha ironia, ainda não foram legitimadas a nossa entrada. *Pertencer*. Ser parte; estar contido. Porém, somos assombrados por um pensamento dicotômico que circunda nosso imaginário, anulando constantemente o outro; limitando, restringindo os espaços de ocupação, os espaços de existência. A Ação Poético-Corpórea *É Proibido Atravessar* opera neste ambiente de tensão interna e externa do corpo que o possibilita alcançar algo que se encontra no devir. Este tateia com a pele em extensão. Expande-se e cria uma nova proposição espacial e gestual.

Figura 50: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 51: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 52: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 53: Ação Poético Corpórea É Proibido Atravessar



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Exercício para Desaparecer, 2018

Ação poético-corpórea (experiência performativa dentro do campo da poesia) que busca refletir sobre o desaparecimento/silenciamento. Quais corpos e quais vozes ainda se mostram ofuscados ou desaparecidos? O quanto de fala que não foi dito ou simplesmente não recebeu um lugar para se dizer? Nesta investigação, o movimento a ser feito é de trazer um corpo-linguagem a tensão do desaparecer e, assim, revelar uma potência do devir... uma nova corpografia capaz de fazer surgir. A ação poética *Exercício para Desaparecer* consiste na busca de uma nova corporalidade a partir da sobreposição de pedaços de jornais na pele. Com uma cadeira ou em algum banco, o *performer* estabelece um local fixo, onde seja possível acomodar os materiais (uma pilha de jornal e uma bacia com líquido para umedecer o papel). A ação se configura no movimento de manuseio desses utensílios no esforço de cobrir o corpo do próprio *performer*.

Figura 55: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer

Figura 54: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer



Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 56: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 57: Ação Poético-Corpórea Exercício para Desaparecer



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Didática do Homem-Flor, 2019

Colocando em evidência o espaço da cidade cada vez mais cerceado por uma urbanização que em nada compõem com o meio natural, a ação poética *Didática do Homem-Flor* arquiteta por artifícios performáticos e a partir de experiências estética e filosófica da dança *Butō* uma corporalidade que opera no interstício destes ambientes. Transita, portanto, instituindo uma alteração significativa no tempo do movimento do corpo. E com isso, a maneira de configuração do espaço também se altera em uma convergência mútua. Neste jogo performático, o corpo do performer instaura uma intervenção na paisagem urbana que manifesta o dualismo crítico criado por uma sociedade sem planejamento de suas áreas e lançada a um capitalismo selvagem. O quanto de nós, movimento, tempo, olhar e presença, não foi também esquecido ou reconfigurado a partir de nossas vivências em uma urbe? Esta ação projeta a imagem poética de um corpo utópico que sobrevive neste espaço através da latência de sua própria intensidade; um homem que na junção ao estado de flor, caminha suavemente no intervalo de seu florescer e desabrochar.

Figura 58: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 59: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 60: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 61: Ação Poético-Corpórea Didática do Homem-Flor



Fonte: Arquivo pessoal do autor.