

FUNDAÇÕES E FILIAÇÕES: O LEGADO DE ARTAUD EM HIJIKATA TATSUMI<sup>1</sup>  
*The legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi*

Samantha Marenzi<sup>2</sup>

O ano de 1938 testemunhou a publicação, em Paris, de *O Teatro e seu Duplo*, um conjunto de ensaios escritos por Antonin Artaud. Em comparação com as consequências extraordinárias que os conteúdos deste livro teriam tido sobre o teatro durante a segunda metade do século XX, sua primeira aparição foi ofuscada nos anos seguintes pela guerra e pela ocupação nazista. Além disso, em 1938 Artaud foi trancado em um manicômio onde permaneceu até 1946.

*O Teatro e seu Duplo* é um livro peculiar. Contém muitas histórias, além do manifesto anunciando o teatro como um lugar onde a vida pode ser reconstruída. Não um lugar onde se imita a vida, mas um lugar para materializar as forças ativas por trás da aparência da realidade e por trás das formas de arte domesticadas. As edições do livro marcam alguns dos estágios da experiência de Artaud: seu desaparecimento dentro dos manicômios franceses, seu retorno à vida e à escrita e seus ensinamentos para gerações vindouras de todo o mundo. Quando foi reimpresso em 1944, algumas pessoas que reconheceram o autor como um mestre, se aproximaram dele e obtiveram sua liberação do hospital psiquiátrico de Rodez, assumindo o controle de seu destino e salvando a si mesmos do vazio cultural causado pela guerra. Eles eram jovens atores, poetas, escritores e, até a morte de Artaud em 1948, formaram uma pequena comunidade de discípulos em torno dele. Participaram das atividades do falecido Artaud, que voltou a Paris como um mártir e um santo, agora liberto do contrato com uma sociedade que o atormentava. Deixou a poesia invadir sua vida cotidiana, e essa invasão, que quase derrotou a necessidade do ritual da performance, era ainda chamado de teatro: “o estado, o lugar, o ponto, para apreender a anatomia humana e, através dela, cuidar e governar a vida” (ARTAUD, 1996)<sup>3</sup>.

Em 1958, 10 anos após a morte do autor, o livro começou a penetrar nas mais diversas culturas teatrais, graças à sua primeira tradução à língua inglesa, e também, à influência que teve em grupos como o *Living Theater*, a companhia estadunidense que foi símbolo da militância política, do transbordamento do teatro para a vida e do uso

---

1 Originalmente publicado em inglês no livro *Routledge Companion to Butoh Performance*, organizado pelos professores Bruce Baird e Rosemary Candelario (Routledge, 2018). Este capítulo foi gentilmente cedido pela editora e sua reprodução pode ser feita somente com autorização expressa da mesma.

2 Pesquisadora e professora vinculada à Universidade Roma Tre, Itália. Autora de vários artigos, ensaios e livros com destaque para *Trasform'azioni - rassegna internazionale di danza butô. Fotografia di un'esperienza* (org.)(Editoria & Spettacolo, 2010), *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro* (Bulzoni, 2013) e *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento* (Editoria & Spettacolo, 2018).

3 O excerto (traduzido por C. Schumacher em *Artaud on Theatre*, Methuen, Londres, 1989) foi retirado do *Aliener l'acteur*, um dos cinco textos que Artaud escreveu sobre teatro em 1947, em parte para a leitura pública na Galeria Pierre durante uma exposição de seus desenhos.



subversivo do corpo fora da cerca protetora do palco. Sua influência não foi simplesmente conceitual, pois *O Teatro e seu Duplo* não atingiu apenas o cérebro – ele atinge também os olhos e gera visões; apela às entranhas e provoca sensações; fala ao coração, como Artaud desejava para seu ator, um atleta dos músculos emocionais, que pudesse controlar as paixões e, dessa forma, provocá-las. O ator é um atleta do coração: do seu próprio, do espectador<sup>4</sup> e, podemos acrescentar, do leitor. Esse livro é como uma performance: permanece na memória e a partir desse lugar evoca um novo teatro, diferente a cada vez.

Em 1965, o livro foi traduzido para a língua japonesa, trazendo as palavras de Artaud para o ambiente das vanguardas do pós-guerra, entre intelectuais em busca de uma identidade cultural ao interno do país americanizado do período pós-guerra, atravessado por ondas de protesto que marcavam movimentos políticos, bem como a pesquisa artística. Era um ambiente receptivo, onde Artaud juntou-se a uma constelação de escritores franceses altamente influentes: Jean Genet, Georges Bataille, até mesmo Isidore Ducasse, redescoberto pelos surrealistas e amado por Artaud. Ao poder da literatura, aos temas subversivos da homossexualidade, erotismo, crime, blasfêmia e revolta contra a coerção social, Artaud agregou a ciência do palco.

Esse ensaio explora a profunda influência de Artaud sobre Hijikata, seu *butô*, sua escrita e seu papel como intelectual, uma influência que defino como fundação e filiação. Por fundação quero dizer a criação de um método, a teorização, a fina sintonia entre a linguagem e a literatura que se relacionam com o *butô*: um conjunto de proficiências que gera não apenas um novo estilo, mas uma nova cultura de dança. A filiação então, passa a representar a transmissão do legado humano, onde a técnica é usada para transmitir uma ferramenta para a transformação do corpo e da consciência. Nesse caso, a filiação é ativa em duas direções, em direção ao passado, com o reconhecimento da voz dos “pais” e em direção ao futuro com a transmissão dessa voz aos “filhos”.

### *Fundação*

Quando o livro apareceu no Japão, a elaboração do *butô* de Hijikata Tatsumi, frequentemente vista como uma realização do Teatro da Crueldade<sup>5</sup>, estava em seu estágio experimental, levando a pesquisa sobre o movimento às fronteiras da dança, performance art, happenings e ações de vanguarda. Removida dos códigos dessas formas, além do impacto escandaloso de sua estreia (*Kinjiki*, 1959), havia sua rigorosa pesquisa permitindo o diálogo entre técnica (em busca de novos movimentos e novas relações entre dançarino e público) e escrita: sua própria escrita, assim como a dos autores que o influenciaram, e os intelectuais compartilhando sua aventura e criando um ambiente onde essas tensões poderiam prosperar.

---

<sup>4</sup> Artaud define o ator como um atleta do coração no capítulo *Um atletismo efetivo*, do livro *O Teatro e seu Duplo*. Sobre o coração do espectador ver Franco Ruffini (1994).

<sup>5</sup> Vários estudiosos lidaram com a crueldade no *butô* usando o paradigma artaudiano para decifrar a experiência de Hijikata. Nesse ensaio, embora eu tenha escolhido traçar um caminho diferente, estou em dívida com os estudos realizados por Kurihara Nanako (1996); Michael Hornblow (2006); Orlando Vincent Truter (2007); Catherine Curtin (2010); Efrati Benjamin (2012).



Hijikata estava familiarizado com Artaud antes mesmo que a tradução de 1965 ficasse disponível. No final da década de 1950, junto com Ohno Kazuo, ele estudou mímica com Oikawa Hironobu, fundador do Artaud-kan em Tóquio. Oikawa estudou em Paris com Jean-Louis Barrault e Étienne Decroux, onde assimilou as técnicas do ambiente no qual Artaud havia treinado como ator. Exercitando o elo entre imaginação e movimento e usando sugestões literárias, Oikawa montou um método de ensino que muito influenciou Hijikata e até hoje é conhecido pelo nome de Sistema Artaud (BARBER, 2005, pp.27-28).

Como é sabido, Hijikata também foi iniciado à complexidade da experiência de Artaud pelo escritor Shibusawa Tatsuhiko, um estudioso francês que foi levado ao tribunal por suas traduções à língua japonesa de De Sade. Para Hijikata, que o descreveu como “o último dos literatos” (SAS, 2003, p.37), Shibusawa foi um guia para o pensamento de Artaud. Antes e juntamente com o acesso direto aos seus textos, o poeta francês penetrou o butô através das histórias de Shibusawa, as noites de conversas com essa figura que olhava para Artaud de uma perspectiva que não era nem teatral – portanto não limitada ao ascendente mito do teatro da crueldade – nem filosófica – baseado na ideia de que livros são veículos de conceitos abstratos. A mediação de Shibusawa trouxe Artaud para dentro do trabalho de Hijikata sob o signo fulminante de Heliogábalo, o protagonista do romance de 1934 de Artaud, *Heliogábalo, ou o anarquista coroado*. No início da década de 1960, Shibusawa escreveu um texto sobre o imperador romano, amplamente baseado na interpretação de Artaud e citando algumas de suas passagens (SHIBUSAWA, 1987, pp.42–76). Então, em 1968, ele traduziu o romance. No mesmo ano, a imagem de Heliogábalo fez uma aparição em *Hijikata Tatsumi e os japoneses: Rebelião do corpo de carne*<sup>6</sup>. Juntamente com a representação do jovem sacerdote que entrou em Roma carregado em uma padiola em meio a uma procissão bizarra, e a dança com o grande falo dourado, os princípios recolhidos por Artaud no livro penetraram na performance.

Para Artaud, Heliogábalo foi a gênese de numerosos temas que, despojados da narrativa ficcional, encontram suas conclusões em seus escritos pós-internação. Um desses temas é o poder mágico dos sons das palavras, o que permite que as palavras parem de ser apenas o veículo para significados lógicos e, que o ato de se expressar verbalmente tenha um efeito sobre a realidade. Artaud procurou essa eficácia no teatro e, especialmente depois de sua internação, na poesia. Outro aspecto que ganhou importância nos anos seguintes foi o elo entre insurreição e loucura e, portanto, o valor político da insanidade, que marcou a violência acusatória de suas últimas peças. O livro também expõe o conflito entre cultura e poder, situando cultura numa posição subversiva contra a ordem social. Finalmente, revela a ideia do corpo como prisioneiro dos órgãos, que acorrentam os humanos ao mundo racional. A liberação do funcionamento orgânico do corpo foi o aviso de Artaud no último texto de sua vida, *Para acabar com o julgamento de Deus*, o qual também marcou o último estágio do trabalho de Hijikata, a ser discutido abaixo.

---

6 Para a imagem de Heliogábalo na dança de Hijikata, consultar Bruce Baird (2012, pp.105–136).



## Filiações

Durante o período que Artaud passou no hospital psiquiátrico de Rodez, ele foi submetido a mais de 50 eletrochoques, descritos por ele como repetidas mortes nas quais ele perdeu o corpo e a memória. Em face dessa experiência de morte, ele usou suas ferramentas de ator e poeta para recuperar o domínio sobre si mesmo, sobre seu pensamento, seu corpo, sua história e seu destino. Em Rodez, ele começou a praticar exercícios respiratórios que se desenvolveram em vocalizações, declamações e, finalmente, poesia. Em 1945, Artaud começou a escrever e desenhar novamente. Ele escreveu cartas para reconstruir relacionamentos e renascer para o mundo, escreveu cadernos onde ele desconstruiu e reconstruiu sua história, sua anatomia, sua linguagem, para renascer em um novo corpo habitado pela consciência. Artaud percebeu que, além de órgãos, ossos, músculos, nervos, o corpo é feito de memória e de vozes, pensamentos, cultura, imagens e imaginação. Em seus desenhos e cadernos, nos quais ele preencheu com fúria<sup>7</sup> até a morte, os demônios são tão reais quanto as pessoas que ele perdeu. Fantasmas e memórias se misturam para dar à luz figuras poéticas entre biografia e poesia: Artaud chama essas figuras de “filhas do coração ainda por nascer”<sup>8</sup>; elas são velhas amigas, avós, uma irmã que morreu quando criança, alguma mulher desaparecida, algumas que eram apenas sonhos. Ele as invocava, desenhava, localizava-as em sua própria estrutura física, deixava-as falar e as chamava de consciências que escaparam do corpo, para o qual ele tentava trazê-las de volta. De algum modo elas retornavam, pois Artaud posteriormente atribuiu suas características aos jovens poetas e escritores que o procuraram após ler suas cartas e a nova edição de *O Teatro e seu Duplo* e, finalmente, o libertaram do manicômio. Seu retorno de lá, que representa um retorno da insanidade, coincide com um retorno ao teatro, não mais separado da vida.

Através do elo entre corpo e escrita, Artaud criou um espaço onde realidade e ficção, vida e criação artística coexistem. Nesse espaço ele mudou-se para recuperar seu corpo, removendo-o do controle da sociedade, da política e do manicômio.

Enquanto Artaud deixava o corpo penetrar sua escrita e sua poesia, Hijikata deixava a poesia e a escrita penetrarem seu corpo e sua dança. Quando Hijikata escreve sobre dança, ele não a descreve, mas coloca a poesia em movimento. Um exemplo disso são suas notas coreográficas, que não são transcrições do movimento, e sim um dos níveis em que a dança pode existir. Seus álbuns de recortes, preenchidos com imagens coladas,

---

7 No *Œuvres Complètes de Artaud*, publicado por Gallimard e editado por Paule Thévenin, o *Cahiers de Rodez* (Fevereiro de 1945 – Maio de 1946) corresponde aos volumes de XV a XXI, o *Cahiers du retour à Paris* (Maio de 1946 – Janeiro de 1947) aos volumes de XXII a XXV. Os cadernos escritos entre fevereiro de 1947 e março de 1948 aparecem em dois volumes editados por Évelyne Grossman, intitulado de *Cahiers d'Ivry*, Paris: Gallimard, 2011.

8 N. do E.: “*Les filles du coeur a naitre*” – “As filhas do coração por nascer” (ou que ainda não nasceram) – é uma expressão que aparece algumas vezes nos cadernos de Artaud, escritos durante seu período de internação em Rodez, e se refere a diferentes mulheres – vivas, mortas, imaginadas – que na “esterilidade de seu confinamento em Rodez”, incorporaram também seu desejo de liberdade e cura no porvir: mulheres ferozes, livres, guerreiras sempre prontas para batalha. Suas avós e sua irmã caçula, mortas ainda em sua infância, e muitas outras mulheres que o inspiraram ao longo de sua vida se tornariam assim, através da poesia e de seus desenhos, em sua luta por reconstruir sua memória e seu corpo estraçalhados após inúmeras sessões de eletrochoque, suas “filhas do coração”, não nascidas e, por isso mesmo, partes constituintes de si mesmo (apud BARBER, Stephen. *Blows and Bombs*, 2003).



anotações e signos, são um método para criar linguagens e pensamentos coreográficos, para gerar associações entre elementos distantes, para reunir fontes e reformulá-las em vista da sua transformação em movimento real<sup>9</sup>. Outro exemplo é o uso que ele faz da poesia para transmitir movimento, sua maneira de guiar os dançarinos através de uma palavra que traz não somente um significado literal, mas também consequências reais no corpo, espaço e imaginação. Ashikawa Yôko, a dançarina que foi o símbolo da metamorfose corporal investigada por Hijikata na década de 1970, descreve seu treinamento de dança destacando a importância das palavras de Hijikata, “que ele proferiu em um fluxo como poesia. Quando dançamos, as imagens eram todas derivadas de sua expressão verbal. Sem as palavras não poderíamos dançar, então era como seguir um poema” (HOFFMAN et al., 1987, pp.16-18).

Na passagem de dançarino para professor e coreógrafo a questão torna-se não mais transformar o próprio corpo e sim, então, forjar palavras e imagens capazes de transformar outros corpos, ou seja, outras memórias e outras consciências. Artaud também fez essa passagem e escolheu uma pupila durante os últimos anos de sua vida: Colette Thomas, uma jovem atriz que incorporou perfeitamente o papel de filha do coração<sup>10</sup>, na vida e no teatro de Artaud. Também para Artaud a poesia havia se tornado uma técnica para transformar corpos e consciências, e assim as pessoas, não personagens. Esse paralelo é o sinal de um legado duplo: como dançarino, Hijikata é influenciado pelo *o que* Artaud escreve; como professor, coreógrafo e também como escritor, ele desenvolve um interesse em *como* Artaud escreve e como ele muda a realidade através de suas palavras, transformando o passado (biografia e fontes de inspiração), o presente (vida, linguagem, corpo e criação) e o futuro (alunos e leitores).

O entrelaçamento entre corpo e escrita requer rigor. Uma vez que eles atingiram esse ponto de contato, tanto Artaud quanto Hijikata falaram sobre renascimento. Os dois trabalharam para o rompimento e reconstrução do corpo no nível da anatomia, pensamento, memória e movimento. Eles perguntavam a si mesmos como o corpo é formado, do que é composto, pelo que é afetado e o que ele pode ser, o que pode fazer. Ambos viam a possibilidade de regeneração: ao abandonar suas origens, eles nasceram em um novo corpo.

Há uma assonância em Artaud e Hijikata envolvendo o processo de transformação das suas próprias histórias pessoais, a sobreposição das realidades artística e biográfica, onde a história do passado se torna mito. Isso é evidente, por exemplo, no livro *Dançarina Doente (Yameru Maihime)*, a “autobiografia” de Hijikata bem como uma representação de um mundo de invenção visto através da aparência enganosa das coisas, um livro no qual o ambiente e os eventos moldam os personagens e, ao mesmo tempo, induzem às metamorfoses físicas. Publicado em 1983 pela mesma editora das traduções de Artaud, é sintomático como Hijikata, neste como em outros textos, trabalha sua história de vida da mesma maneira que trabalha seu corpo e sua dança, seguindo a ideia de transformação.

---

9 Para mais informações sobre os livros de colagem de Hijikata ver Kurihara (2000), Wurmlí (2008), Morishita (2015) e os ensaios recolhidos no *Dossier Butoh-fu. Dance and words* organizado por Marenzi (2016).

10 Sobre as filhas míticas de Artaud e suas alunas reais, ver o meu livro: MARENZI, Samantha. *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*. Roma: Bulzoni, 2013.



A mesma mudança emerge quando Hijikata fala sobre a irmã morta que habita seu corpo<sup>11</sup>, que se agacha quando ele se levanta, tornando-o denso - história que se conecta, por um fino ténue, à biografia do dançarino, que menciona também outra irmã desaparecida, vendida por seus pais à prostituição, para que ele pudesse dançar. Isso é muito provavelmente uma mistificação, mas oferece um vislumbre do mito que Hijikata construiu para si mesmo e da maneira que essas imagens se transformam em dança. Misturando memória e imaginação, Hijikata atua no nível duplo da reinterpretação de sua história familiar e do seu corpo como espaço ocupado e habitado por seus demônios. Hijikata provavelmente leu ou ouviu algo sobre os textos de Artaud nos quais as filhas aparecem, mas o que é realmente interessante é como eles concretamente representaram o efeito da memória de um ser no corpo: as presenças vindas do passado têm um impacto real no corpo presente.

Miryam Sas, que analisou a relação entre Hijikata e Artaud, e entre o butô e o surrealismo, sublinhou a identificação, por parte de Hijikata, de um dos nodos centrais da aventura artaudiana: a união entre metafísica e matéria<sup>12</sup>. Essa indicação vem diretamente de Hijikata, que escreveu um ensaio sobre Artaud em 1971. O texto *As pantufas de Artaud* é, ao mesmo tempo, mágico e lúcido (tradução em SAS, 2003, pp.39-40). O monólogo com o qual Hijikata termina o texto contém as palavras supostamente faladas pela pantufa que Artaud segurava em sua boca (na realidade em sua mão) no momento de sua morte. Hijikata conhece a aventura humana de Artaud e, nesse caso, novamente ele transforma os detalhes em uma história. Uma transformação que realça o significado dos eventos ao invés de mudá-los. Ele também reconhecia a universalidade de um princípio que Artaud considerava como uma doença do Ocidente, a doença que ele pessoalmente confrontava no teatro, no manicômio, na vida e na poesia: a cisão entre corpo e pensamento.

No mesmo ano em que Hijikata escreveu *As pantufas de Artaud*, dois textos divulgaram os escritos de Artaud depois de sua internação. Esses textos foram traduzidos para a língua japonesa: 1971 viu a tradução japonesa de *Van Gogh: O Suicídio pela Sociedade* (1947)<sup>13</sup>. É um texto deslumbrante no qual Artaud lança uma de suas inventivas mais ferozes contra a psiquiatria para reivindicar os videntes que a sociedade reduziu ao silêncio. Nesse mesmo ano, o primeiro volume de seu *Obras Completas* foi traduzido. Ele recolhe os escritos da década de 1920 e um prefácio escrito por Artaud em agosto de 1946, três meses após seu retorno a Paris. Algumas das “filhas do coração” apareceram

---

11 Kitayama Kenji dá um vislumbre de uma misteriosa assonância entre as filhas de Artaud e a irmã de Hijikata, presenças incorporadas que respondem a suas negações de origens biológicas, familiares e culturais. A interpretação proposta vai em direção ao incesto e, as inclui entre os temas que reverberam de Artaud a Hijikata, mesmo além das leituras desse último. Cf. *Hijikata, un autre Artaud ou un autre qu'Artaud*, entrevista concedida para a Sociedade de Linguagem e Literatura Francesa da Universidade de Seijo, julho de 2003.

12 Ver também Domitie De Lamberterie (2012).

13 N. do E.: A autora do presente ensaio utilizou a versão inglesa do livro, intitulado *Van Gogh: The Man Suicided by Society*. No Brasil este livro foi publicado pela editora José Olympio em 2003, com tradução de Ferreira Gullar, sob o título *Van Gogh: O Suicida da Sociedade*. O livro original foi publicado em francês, em dezembro de 1947, pela K Éditeur, com o título *Van Gogh: le suicidé de la société*. A sutil diferença entre as traduções dos títulos parece modificar semanticamente a perspectiva do autor, por isso nos parece aqui digna de nota.



nele e entre elas a irmã caçula, um das primeiras a nascer das páginas do caderno. Artaud apresentou as obras sob duas palavras: teatro, que é um crematório ou um manicômio, e crueldade, que são seus corpos massacrados<sup>14</sup>. Depois de sua internação, Artaud voltou a usar a definição Teatro da Crueldade, mas as palavras passaram a corresponder a um novo significado.

Não sabemos o que mais Hijikata leu dos últimos escritos de Artaud, ou quais temas lhe eram conhecidos através da mediação dos intelectuais francófonos. O que sabemos é que, desde o final da década de 1950 até o momento em que ele escreveu seu texto, sua exploração do pensamento de Artaud foi nutrida pelo ensino prático de Oikawa e pela orientação de Shibusawa nos escritos e no ambiente cultural do poeta francês. Isso incluía a leitura de *O Teatro e seu Duplo* e a percepção do seu impacto no teatro de todo o mundo; de *Heliogábalo* como um livro amuleto que sintetiza todos os temas importantes do corpo e da linguagem; do livro sobre Van Gogh e o texto explosivo apresentando o *Obras completas*. Próximo desses textos e dos anos surrealistas, estava o conhecimento sobre os eventos biográficos e clínicos de Artaud, suficientes para ir além do fascínio. Depois das referências à imagem de Heliogábalo em sua performance solo de 1968 e o projeto fotográfico contemporâneo *Kamaitachi* realizado em colaboração com Hosoe Eiko, Artaud permaneceu uma importante referência, mas entrou numa camada invisível da obra de Hijikata que, depois de 1973, nunca mais dançou para o público novamente.

As referências a Artaud se tornam explícitas novamente quando Hijikata encontra o som de sua voz, a voz do poeta e do ator. No começo da década de 1980, Hijikata escutou a leitura de *Para acabar com o julgamento de Deus*, gravada por Artaud em novembro de 1947 e censurada pela rádio pública da França. A violência dos textos é realçada pelo poder da voz de Artaud, seu grito e respiração reais. Hijikata recebeu uma cópia de Uno Kuniichi, um estudante de Gilles Deleuze que foi educado em Paris no ambiente da reinterpretação de Artaud por filósofos pós-estruturalistas especialmente interessados nos últimos escritos do poeta e na sua aventura psiquiátrica, desencadeando uma onda explícita de interesses renovados sobre Artaud. Juntamente com Uno, Hijikata trabalhou em seu último projeto, interrompido por sua morte em 1986: *Experiment with Artaud*. A voz de Artaud se tornou uma fonte real para Hijikata (assim como para outras pessoas de teatro ao redor do mundo). Através das assonâncias sombrias entre sua imagem e o legado do poeta, nesse teatro furioso feito apenas de som, o dançarino se reconheceu. Em 1984, quando o dançarino experimental Tanaka Min pediu que Hijikata fizesse uma dança para ele, utilizou essa gravação. A obra intitulada *Foundation of the Dance of Love*, traz consigo a ideia da fundação e filiação, duas palavras que reverberam no título da performance e na linguagem utilizada por Tanaka para falar sobre seu encontro com Hijikata:

Desde que Hijikata picou meus olhos eu me tornei seu filho. Ainda estou intensamente irritado. Gostaria de me tornar um artista que lança uma flecha para a vida cotidiana. Hijikata constantemente sussurra estratégias em meus ouvidos e eu gostaria de apresentá-lo a todos vocês arduamente em pé sobre

---

14 Duas versões preparatórias do *Préambule* aparecem em ARTAUD (1956-1994) nos volumes XXII ( pp.429-432) e XXIII ( pp.45-47), e a versão definitiva aparece no vol. I\* ( pp.7-12).



pernas debilitadas... Por fim, gostaria de declarar que Min Tanaka é um filho legítimo de Tatsumi Hijikata (In HOFFMAN et al., 1987, p.65).

Mais tarde, Tanaka utilizou a voz de Hijikata em várias obras. Em sua experiência, essas duas vozes se entrelaçam. No ensaio especial de *Yuriika* (1996) dedicado a Artaud, Tanaka publicou um texto chamado *Antonin-Hijikata*. Dois anos depois ele encenou uma trilogia baseada em *The conquest of Mexico*, escrita por Artaud em 1933. Em 2002, na ocasião da performance de Tanaka, *Infant Body out of Joint*, em Montreal, Uno Kuniichi uniu os fios desta rede, introduzindo a obra com um discurso intitulado *Body-genesis or Time-catastrophe – About Min Tanaka, Tatsumi Hijikata and Antonin Artaud*. O mesmo Uno que trouxe a voz de Artaud para Hijikata. Essa mesma voz<sup>15</sup>, depois da morte do dançarino, foi editada como fundo sonoro para os fragmentos de vídeo que documentam seu *Hijikata Tatsumi e os japoneses: Rebelião do corpo de carne*.

Vários dentre os estudantes e dançarinos de Hijikata reivindicam o legado de Artaud para si mesmos, em parte filtrados por Hijikata, em parte nutridos por leituras e sugestões pessoais. Por exemplo, Murobushi Kô, que estudou com Hijikata de 1968 a 1970, cultivou uma memória corpórea conectada a Artaud, que o permitiu escrever que podia sentir enquanto dançava, a mão direita do poeta agarrando sua costela, próximo ao coração, uma mão tirada da imagem do velho Artaud em fotografias dos seus últimos anos, que torceram as entranhas do dançarino (OSAWA, 1985). Mas o único a trilhar o caminho traçado pelo “anarquista coroadado” foi Kasai Akira, que colaborou com Hijikata durante a década de 1960 e, em seguida, partiu em sua jornada autônoma na dança. Muito interessado no poder do som da palavra, o qual reconhece na escrita corpórea de Artaud e o usa como energia de movimento ao praticar a eurtmia de Rudolf Steiner, Kasai considerava a figura do Heliogábalo como um arquétipo de sua dança e via o livro de Artaud como um verdadeiro manual para dançarinos, um texto que não é herético, mas ortodoxo, pois fala a *verdade*<sup>16</sup>. Com base nessa afirmação é possível ler, se não a influência, a maneira com que a escrita de Artaud agiu na criação de uma nova dança e uma nova linguagem, escapando de todas as definições de coreografia existentes no dicionário, dedicado à negação da expressão de conceitos e sentimentos.

Hijikata entregou Artaud à memória de seus dançarinos, criando um elo entre passado e futuro. Ele seguiu o exemplo de um poeta que viu a realidade escondida por trás da aparência e usou as ferramentas do teatro para revelar e viver essa realidade. Porém, Hijikata o deixou atravessar seu corpo, sua dança, sua escrita, sua voz, revertendo o legado em uma nova fundação.

Tradução: Amanda Lopes Galvão

---

15 A dançarina Koseki Sumako disse: “Butoh é a voz de Artaud no fim da sua vida”. In *L’Autre Journal*, março 26, 1986, p.55.

16 Kasai dedicou vários projetos a Heliogábalo, entre os quais uma coreografia para um grupo de dançarinos italianos, dos quais eu fiz parte. A frase aqui citada é retirada de minhas anotações (Roma, 8 de agosto de 2009). Sobre isso ver também, D’ORAZI, Maria Pia. *Akira Kasai, il fantasma di Eliogabalo. Tre studi su Artaud*. Biblioteca Teatrale, n°. 99–100, 2011.



## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1956–1994.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *Cahiers d'Ivry*. Paris: Gallimard, 2011.
- ARTAUD, Antonin. *Aliéner l'acteur, le théâtre et la science*. Bolonha: Il Pomerio, 1996.
- ASLAN, Odette; PICON-VALLIN, Béatrice. *Butô(s)*. Paris: CNRS, 2002.
- BAIRD, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave Macmillan Press, 2012.
- BARBER, Stephen. *Hijikata: Revolt of the Body*. Londres: Creation Books, 2005.
- CURTIN, Catherine. Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud. *Contemporary Theatre Review*, 20, nº 1, 2010.
- DE LAMBERTERIE, Domitie. *La métaphysique de la chair. Antonin Artaud et la danse butô*. Avion: Éditions du Cénacle de France, 2012.
- D'ORAZI, Maria Pia. *Akira Kasai, il fantasma di Eliogabalo. Tre studi su Artaud*. Biblioteca Teatrale, no. 99-100 (July-Dec.): 79-105, 2011.
- DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud*. Paris: Seuil, 1996.
- EFRATI, Benjamin. *Fonctions de la cruauté dans l'oeuvre de Tatsumi Hijikata*. Disponível em: [http://miracle.nu/pdf/Efrati\\_Memoire\\_Hijikata\\_maquette\\_finale.pdf](http://miracle.nu/pdf/Efrati_Memoire_Hijikata_maquette_finale.pdf), 2012.
- HOFFMAN, Ethan; et al. *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York: Aperture, 1987.
- HORNBLow, Michael. *Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata*. Performance Paradigm 2 (Março de 2006), pp.26-44, 2006.
- KITAYAMA Kenji. *Hijikata, un autre Artaud ou un autre qu'Artaud*. Entrevista concedida à Sociedade de língua e literatura francesa da Universidade de Seijo, Julho, 2003.
- KURIHARA, Nanako. *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*. Tese de doutorado. Universidade de Nova Iorque, 1996.
- KURIHARA, Nanako. The Words of Butoh. In *The Drama Review*, 44, Spring, 2000.
- MARENZI, Samantha. *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*. Roma: Bulzoni, 2013.
- MARENZI, Samantha (org.). Dossier Butoh-fu: Dance and Words. In *Teatro e Storia* (Vol. VIII, Nuova Serie), nº 37, 2016. Disponível em: [http://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=102](http://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=102)
- MORISHITA Takashi. *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: An Innovative Method for Butoh Creation*. Tóquio: Keio University Art Center, 2015.
- OSAWA, Akihiro. *Scènes*. nº. 1, Revue de l'espace Kiron, Março, 1985.
- RUFFINI, Franco. *Teatro e Boxe. L'“atleta del cuore” nella scena del Novecento*. Bolonha: Il Mulino, 1994.
- SAS, Miryam. *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- SAS, Miryam. *Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism*. Qui Parle, 13, nº. 2 (Spring/Summer), pp.19–51, 2003.



SHIBUSAWA, Tatsuhiko. Kyôtei Heriogabarusu aruiwa dekadensu no ikkôsetsu (O louco imperador Heliogabalus, uma consideração da decadência). In *Shinsei Jutai* (Concepção Divina), pp.42–76. Kawade Shobô, 1987.

TANAKA, Min. *Antonin-Hijikata*. Yurûka, 28, n° 382, pp.214-215. Dezembro, 1996.

TRUTER, Orlando Vincent. *The originating impulses of ankoku butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*. Tese de doutorado, Universidade de Rhodes, 2007.

WURMLI, Kurt. *The power of image: Hijikata Tatsumi's scrapbooks and the art of Butô*. Tese de doutorado, Universidade do Havai, 2008.

