

A SABOTAGEM DO MOVIMENTO, DE HIJIKATA TATSUMI,
E O DESEJO DE MATAR A IDEOLOGIA DA MORTE¹
Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death

Katja Centonze²

RESUMO

Morte e desejo aparecem como características essenciais no butô de Hijikata Tatsumi, o que traz em pauta o paradoxo da vida e da morte, da quietude e do movimento. Hijikata coloca essas contradições nas raízes da dança em si. Esta análise aponta vários aspectos encontrados na estética da morte e nos processos de execução do butô, que captam a tensão entre estar morto e/ou vivo, entre presença e ausência. Mostra-se como os estados físicos da morte biológica são encenados, e demonstra-se que, no teatro não humano do erotismo de Hijikata, a morte se destaca como um objeto colocado com outros objetos no palco, incluindo o corpo carnal (*nikutai*) do performer³. A discussão foca na investigação radical de corporalidade, de Hijikata, que coloca sob crítica não apenas o *nikutai*, mas até mesmo o cadáver (*shitai*), revelando as narrativas culturais às quais estão sujeitos.

Palavras-chave: Hijikata Tatsumi, Butô, Morte, Erotismo, Shibusawa Tatsuhiko.

ABSTRACT

Death and desire appear as essential characteristics in Hijikata Tatsumi's butoh, which brings the paradox of life and death, of stillness and movement into play. Hijikata places these contradictions at the roots of dance itself. This analysis points out several aspects displayed in butoh's death aesthetics and performing processes, which catch the tension between being dead and/or alive, between presence and absence. It is shown how the physical states of biological death are enacted, and demonstrated that in Hijikata's nonhuman theatre of eroticism death stands out as an object aligned with the other objects on stage including the performer's carnal body (*nikutai*). The discussion focuses on Hijikata's radical investigation of corporeality, which puts under critique not only the *nikutai*, but even the corpse (*shitai*), revealing the cultural narratives they are subjected to.

Keywords: Hijikata Tatsumi, Butô, Death, Eroticism, Shibusawa Tatsuhiko.

1 Gentilmente cedido pela autora e originalmente publicado em inglês na obra Ca' Foscari Japanese Studies 6- *Morte e Desejo no Japão Contemporâneo: Representação, Prática, Performance*. Editado por Andrea De Antoni e Massimo Raveri, 2017. ISBN [ebook] 978-88-6969-151-5 | ISBN [print] 978-88-6969-150-8. Disponível em <https://edizionicaforcari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8.pdf>

2 Pesquisadora e professora Associada junto ao Departamento de Estudos Asiáticos e do Norte da África da Universidade Ca' Foscari - Veneza, Itália. Pesquisadora visitante junto ao Tsubouchi Shôyô Memorial Theatre Museum, da Universidade de Waseda, Japão. Colaboradora junto à Universidade de Tréveris, Alemanha. Autora de diversos artigos e livros sobre a dança butô, como *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kô on Hijikata Tatsumi*, (Libreria Editrice Cafoscarina, 2018).

3 N. do T.: Conforme especificado no 4º subitem deste ensaio, o termo performance, do inglês, tem um significado etimológico, podendo ser traduzido como desempenho, apresentação, realização, execução ou experiência. O mesmo serve para o termo performer, que indica, sempre neste ensaio, aquele que executa ou que realiza a dança. Sempre que utilizados pela autora, preferi mantê-los para fins de unidade, até mesmo por serem termos utilizados mesmo no português.



“Comecei a dançar quando decidi morrer”
(MUROBUSHI apud CENTONZE, 2016a).

Labirinto erótico mortal

Morte e desejo são pressupostos e princípios fundadores da dança butô. Como sua definição anterior, *ankoku butô* (dança da profunda escuridão)⁴ implica discutir a morte e o erotismo em relação a ela, isso nos conduz a um discurso tautológico. O butô oferece um imenso e diversificado panorama em referência a ambos, à interrelação entre eles e suas implicações. Ao nos aventurarmos nesse labirinto, vemos como ele explora em profundidade os dois domínios acessando territórios imaculados, embora a morte e o eros sempre tenham sido pilares da história da dança.

Esta dança de vanguarda condensa e articula princípios ctônicos e catatônicos em um nível corpóreo e traz em pauta o paradoxo da vida e da morte, da quietude e do movimento. Hijikata Tatsumi coloca esse dilema nas raízes da dança em si. Sua busca por repensar radicalmente a dança é refletida neste polioxímoro: “A dança pode ser definida como um cadáver (*shitai*) em pé diante ao risco de sua vida”⁵ (HIJIKATA, 1987b, 87).

Falando de modo geral, a vanguarda dos anos 1960, no Japão, existiu e se desenvolveu sob a bandeira da morte e do desejo, as quais foram incorporadas em sua estratégia contracultural de dissidência contra a situação estabelecida pela política interna do pós-guerra e a política de aliança entre Japão e EUA, que se instaurou com base no Tratado de Segurança, assinado, primeiramente, em 1951.

O butô de Hijikata surge como uma revolta estética e corporal, forjando, através de atos ultrajantes, a corporalidade especial que sustenta essa década inovadora e turbulenta: o *nikutai*, o corpo carnal⁶. A intervenção por meio do próprio corpo, como local de protesto, caracteriza seu engajamento subversivo.

O *nikutai*, transitório e anárquico, é a corporalidade viva e crua mais exposta à deterioração e mais ligada à vida e ao erotismo. Sua maior expressão e potencial são mostrados em processos como metamorfose, modificação e mutação. Ele paira continuamente entre estados de vida e morte, presença e ausência. Neste estudo, o *nikutai* pode ser interpretado como o núcleo da morte, o que “desaparece” transformando-se no *shitai*, o cadáver. Lidar com o *nikutai* implica em, necessariamente, enfrentar a morte e a mortalidade.

Hijikata desentranha e eviscera o corpo e a dança, mostrando o risco que eles implicam e o quão perto eles estão da morte. Em seu desafio ao teatro e à dança,

4 Para as distintas formas e definições de butô ao longo da história, ver Centonze (2014, pp.91-96). Para o conceito de *ankoku*, ver Centonze (2002). Um discurso generalizado sobre o butô pós-guerra seria falso. Até mesmo a dança de seus fundadores, Hijikata Tatsumi e Ohno Kazuo, difere uma da outra. Aqui, vou me concentrar na arte mais antiga, que, por sua vez, muda ao longo da sua história. Uma grande parte das questões apresentadas neste ensaio foram direcionadas para os seus limites no trabalho artístico e na vida de Murobushi Kô. Infelizmente, após a morte de Murobushi, em 2015, não consegui centrar este ensaio em sua estética de morte.

5 Todas as traduções do japonês são da autora.

6 Como discutido em estudos anteriores (ver, por exemplo, CENTONZE, 2002; 2009; 2010), eu intencionalmente não traduzi *nikutai* como “carne”, mas como “corpo carnal”.



ele empurra a dimensão não humana em performance para os extremos e investiga, intelectual e coreologicamente, processos para os quais o dançarino, ou experimentador, começa a animar o inanimado e tornar inanimado o animado. Em sua dança, o cadáver se destaca como protagonista. Indo para além da dramatização e do propósito religioso, o corpo é vivido em seu colapso fatal.

Obliterando e suspendendo a dimensão da transcendência, esta forma de arte não direciona a atenção para o conceito ou a imagem da morte, mas encena sua presença “omni-invasiva”. A plateia é guiada pelo túnel do abismo do *ankoku* e mergulha fundo em suas profundezas sem fim.

A estética da morte para uma dança criminosa e erótica

Concentrando-se nas práticas de caminhar e ficar em pé⁷, Hijikata coloca sua dança em paralelo ao andar do criminoso no corredor da morte. Conforme discutido em *Keimusho e* (“Para a prisão”, HIJIKATA, 1961), ele estuda a dança dos criminosos, os quais não precisam aprender como se portar em uma prisão, um lugar que ele coloca como o palco da tragédia e do drama, onde “corpos nus e a pena de morte estão indivisivelmente unidos” (p.47). Citando Georges Bataille⁸, ele se refere à conexão entre solidariedade humana, nudez, solidão, continuidade do ser, morte e obscenidade.

Sua dança tenta captar o estado de tensão entre estar morto e/ou vivo, percebido no momento em que um condenado à morte é forçado pelo sistema jurídico a caminhar em direção à guilhotina. Nesta situação paradoxal, a vitalidade atinge seu ápice.

A guilhotina direciona nossa atenção para a condição acefálica, o corpo decapitado⁹. A corporalidade decapitada explorada nas *performances* do butô¹⁰ desafia outras características relacionadas à imagem do *acéphale*¹¹, escolhida por Bataille, que escreve: “o homem escapou de sua cabeça, assim como o homem condenado escapou de sua prisão” (BATAILLE, 1985, p.181). Para simplificar, no caso do butô de Hijikata, todo o corpo é concretamente desafiado e colocado em questão. No início do butô, o performer é decapitado de expressões faciais, escondendo o rosto e a cabeça e privilegiando as

7 Para os princípios, na prática butô, de *aruku* (caminhar) e *tatsu* (em pé), tirada sua conotação social comum, ver Centonze, 2002.

8 Hijikata cita palavras da introdução de *L'Érotisme* (1957), mas, infelizmente, a fonte japonesa a que ele se refere não é especificada. A primeira tradução japonesa de *L'Érotisme*, de Bataille (1957), foi publicada em 1959 por Muro Junsuke. Se confrontarmos a citação de Hijikata com a tradução de Muro, ficará claro que as duas versões, embora semelhantes, são diferentes. Parece que o dançarino teria pego partes das frases da tradução de Muro e recriado o texto com omissões e pequenas mudanças. Além disso, na “citação adaptada” de Hijikata aparece, por exemplo, o termo *shikei* (pena de morte) (HIJIKATA, 1961, p.47), provavelmente dando suporte a *mise à mort* (BATAILLE, 1957, p.25), traduzido por Muro como *shinaseru koto* (o ato de fazer morrer) (BATAILLE, 1959, p.17).

9 Para a guilhotina no pensamento de Bataille, ver, por exemplo, Bataille (1985, pp.220-221).

10 Ver, por exemplo, o uso de painéis de latão como guilhotinas nas performances questionadoras de gênero de Murobushi: *Bibô no aozora* (*Handsome Blue Sky*, 2003) e *Heels* (2004), discutidas em Centonze, 2009.

11 *Acéphale* foi a revista (1936-1939) fundada por Bataille, além da sociedade secreta associada a ela. Sua imagem de capa, um desenho de André Masson inspirado no Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, retrata um homem sem cabeça simbolizando a morte de Deus e o conceito clássico de homem, e a recusa de uma figura de liderança, portanto, da hierarquia (BATAILLE, 1985, XIX-XXIII, pp.178-181). Sua virilha é oculta por um crânio. No lugar da razão, esta imagem mostra a cultura gnóstica.



costas¹². Como Hijikata declarou em *Kinjiki* (Cores proibidas”, 1959)¹³, em sua dança, a expressão do corpo se contorcendo em agonia é reorientada do rosto para a parte posterior, que, juntamente com o peito, emana todo o mal e é priorizada (apud CENTONZE, 2016b, pp.451-452).

Cabeças embrulhadas em jornais são expostas, por exemplo, em *Anma - Aiyoku o sasaeru gekijô no hanashi* (“O massagista - Uma história teatral em apoio ao amor e à luxúria”, 1963). O uso das costas e do corpo acefálico surge, também, em *Heso to genbaku*, (“Umbigo e Bomba atômica”, 1960) de Hosoe Eikô¹⁴. Neste curta-metragem, Hijikata e Ohno Yoshito aparecem nus, ou de cueca, com as cabeças cobertas por tecidos brancos (fig.1)¹⁵, ou com uma corda grossa amarrada no pescoço, indicando a situação de serem enforcados ou capturados. Dando um close no tronco sem membros de Hijikata, suas costas criam contrações e movimentos sincopados. Sua cabeça está escondida atrás das costas e, portanto, ausente da cena, já que ele a dobra perfeitamente. Figuras masculinas usando cuecas estão alinhadas na lateral, com as costas para a câmera, em posição de homens urinando (fig.2). Uma galinha branca decapitada orna a cena e luta, agitando-se nervosamente, em agonia, à beira-mar.



Figura 1. As cabeças cobertas de Hijikata Tatsumi e Ôno Yoshito em *Heso a genbaku* (1960), por Hosoe Eikô (Cortesia de Hosoe Eikô).

12 Murobushi fez desta condição sua marca registrada. Para o corpo sem cabeça no butô, ver, também, Centonze (2014, pp.79-80; 2009, pp.175-6). Para uma comparação entre a máscara neutra em Etienne Decroux e no butô, ver Centonze (2014, p.79).

13 Apontamentos escritos para a performance *Kinjiki nibusaku* (Cores Proibidas, 2 de setembro de 1959).

14 Refiro-me aos frames do filme experimental de curta-metragem de 16mm *Heso a genbaku*, dirigido por Hosoe Eikô, no Japão. Este retrato único da morte e destruição centrado na vida e no sexo pode ser considerado um dos mais importantes documentos fílmicos das experimentações iniciais do butô (CENTONZE, 2012, 228-230). Para a colaboração entre Hijikata, Hosoe e Mishima Yukio, ver Centonze (2012).

15 Nas fotos de Hosoe, tiradas naqueles anos, podemos ver que os performers costumavam envolver suas cabeças em tecidos pretos. Eu discuti o paralelismo entre esses tecidos pretos e as longas capas pretas de cabeça, chamadas *hikosa zokin*, usadas durante o *Nishimonai bon odori*, em Ugo, Akita (CENTONZE, 2014, p.80). *Bon odori* são danças folclóricas realizadas durante o ritual de morte dos *obon*, que são festivais celebrados para honrar os espíritos que partiram.





Figura 2. Homens em posição de urinar vistos por trás: cena de *Heso a genbaku* (1960), por Hosoe Eikô (Cortesia de Hosoe Eikô).

O submundo fora perfilado a partir do duo de Hijikata com Ohno Yoshito, *Kinjiki* (maio de 1959), considerado, oficialmente, a estreia do butô. Um jovem (Ohno) aparentemente estrangula uma galinha branca entre suas coxas. Um homem mais velho (Hijikata), deitado sobre ele, age como se o estivesse sodomizando¹⁶. Em referência à relação entre o jovem, a galinha e o homem mais velho, o crítico Gôda Nario vislumbra um ciclo de violência e abuso, uma coerção sexual vivida, pelo homem mais jovem, como um pesadelo, enquanto é iniciado no submundo (apud CENTONZE, 2013, pp.659-661). Com *Kinjiki*, Hijikata consagra a dança e o corpo à escuridão, morte e desejo, e traz em pauta heresia cênica, zooerastia/zoofilia, homoerotismo, assassinato, sacrifício, crueldade. Androgenia e *cross-dressing* são aprofundados em seus projetos seguintes, como durante as sessões de *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (1960-1961). Esse estágio inicial da dança aberrante de Hijikata, de acordo com a periodização¹⁷ de Ichikawa Miyabi, se integra e elabora à literatura escabrosa de Jean Genet, Comte Lautréamont e Marquês de Sade.

A intrincada intimidade entre morte e desejo/sexo, que nada mais é do que a textura da vida, é destacada desde o início da aventura do butô na declaração de Hijikata sobre sua nova dança:

É um percurso extremamente natural eu ser impelido ao mundo do amor do macho¹⁸, que o drama priorizado, misturado com o sêmen e o suor da sala de ensaio, perfura com o uso da técnica da ereção. Também nos gestos dos dançarinos machos (*osu no*) de natureza delicada, este é um óbvio começo. Neste momento, aperto seis pênis em minha mão. Na pele dos jovens que recebem o ataque de músculos rígidos, formam-se vergões após serem tocadas pelo fio suspenso. Isso dá significado à morte (HIJIKATA, 1959).

Osu é o termo que se refere ao macho em animais e plantas. A erotologia de Hijikata

16 Para uma análise detalhada de *Kinjiki*, suas versões e a presença do animal no palco, ver Centonze (2013).

17 Para o olhar histórico de Ichikawa, ver Centonze (2014, pp.86-88). Para a periodização proposta por Shibusawa Tatsuhiko, que difere da de Ichikawa, ver Shibusawa (1992).

18 N. do T.: No inglês, o termo *male* pode se referir tanto ao gênero masculino em homens ou animais, mas, neste caso, conforme especificado mais à frente, Hijikata não faz distinções entre um e outro em sua dança.

vai além do *Menschanschauung*. Ele rompe com a suposição de que o erotismo diz respeito exclusivamente à esfera humana, como sugerido por Bataille. É importante considerar, aqui, que o filósofo francês, embora obscureça categorias, desenvolve o conceito de erotismo como uma “experiência interna” ligada ao misticismo, que transcende a “carne” (BATAILLE, 1969 [1962], pp.23-33, 88). Para Bataille, o erotismo humano se difere da sexualidade animal e traz em pauta a vida interior (p.23). Por outro lado, para Hijikata, que oblitera drasticamente a dialética entre dançarino/ser humano, animal e objeto, tudo acontece através do nosso corpo, incluindo o conhecimento. Como consequência, a dança, se levada aos extremos, é a arte capaz de produzir e concretizar o preciso momento da morte e do desejo. Como será discutido mais adiante, a experiência é a matéria-prima da performance; ela é colocada como a “matéria interna e matéria” (HIJIKATA, 1960) e, portanto, a experiência não se limita à vida interior, mas é depositada em nossos corpos (materiais). A “dança do terrorismo” de Hijikata, como ele mesmo define sua dança (HIJIKATA, 1960), desdobra-se não apenas em um plano sociopolítico, mas coloca a própria concepção de criação artística como sendo um domínio humano. Em sua dança não humana e amorfa, ele coloca o corpo metamórfico em prática. A mutabilidade é absorvida pela textura morfológica do butô e se torna a condição fundamental de sua corporalidade.

Rigor Mortis e Imobilidade

Eu diria que o butô abarca os diferentes estágios da morte biológica¹⁹, subvertendo as leis coreográficas e instituindo estados antiestéticos e grotescos do corpo. Ele rompe com as leis físicas ordinárias que associam o movimento à vida e a imobilidade à morte. A morte, sem um começo e um fim, é utilizada em seu processo, incluindo os estados *pre-mortem* e *post-mortem*. Estes são experienciados pelo dançarino (e pela plateia), que encena as condições do corpo e se torna um praticante da morte e do eros.

Hijikata dissocia morte (e dança) do tempo. Devido à revogação do monopólio cronológico, que prevalece no conceito de ritmo e de frase coreográfica, o tempo é radicalmente esfacelado. É minha opinião que Hijikata, em vez de “repensar” o tempo, “mata” o tempo na prática da dança.

Os corpos enrijecidos e paralisados, nas performances de butô, lembram o estado de *rigor mortis* (fig.3).

Conforme destacado por Mishima Yukio, um dos aspectos específicos desta dança de vanguarda é a descontinuidade, a interrupção inesperada do movimento, que desobedece a consciência télica do espectador (apud CENTONZE, 2012, p.220; 2016b, pp.442-446)²⁰. Essa prática se torna um elemento de distinção na estratégia experimental de Hijikata. Sua renovação consiste em se compreender a dança sufocando-a, o que significa prevenir e sabotar a sua essência dinâmica ordinariamente percebida, ou seja, o movimento. A dança de Hijikata promoveu um ataque às raízes da arte terpsicoreana, negando sua dinâmica harmônica e fluente, e promovendo o corpo não dançante e não

19 Os sinais reconhecíveis de morte biológica considerados aqui são: *pallor mortis*, *algor mortis*, *rigor mortis*, *livor mortis*, decomposição/putrefação e esqueletização.

20 Para uma análise da literatura de Mishima sobre a dança de Hijikata, ver Centonze (2016b).



móvel. Ohno Yoshito costuma recordar (apud CENTONZE, 2013, p.657) que não lhe disseram para executar uma série de caminhos, mas apenas para endurecer seu corpo. O corpo petrificante apresentado em *Kinjiki* é controverso, autocontraditório e separa o performer da dança comum, dificultando o ato de evolução das formas no espaço. A fisicalidade pétrea fora uma clara manifestação e declaração para a morte da dança. Essa inversão de perspectiva nos conduz ao fato de que imobilidade é dança. O paradoxo de vida e morte se realiza no palco, desde que o sangue do dançarino imóvel circule e seu coração bata.



Figura 3. A corporalidade do cadáver performada na dança de Murobushi Kô: *Quick Silver* (2006). Azabu Die Pratz, Tóquio. Foto de Awane Osamu (Cortesia de Awane Osamu).

Uma nova plataforma, que não é um palco horizontal, mas um espaço náufrago e em colapso, é colocada²¹. O *butô* evita a perspectiva tridimensional e abre a dança para um *playground* multidimensional. Esses fatores levam a novas possibilidades de movimento, ou aos corpos potenciais, que permitem ao performer explorar diferentes aspectos da mobilidade mesmo na quietude, abordando, também, a esfera do corpo morto.

O corpo “sem movimento” pode ser associado ao que Hijikata defende como o *mumokutekina nikutai*, o *nikutai* atético, sem objetivo (apud HIJIKATA, 1961, p.46; CENTONZE, 2010, pp.118-119; 2016b, pp.442-446). Em sua crítica e resistência à sociedade de consumo, Hijikata redime a corporalidade do propósito direcionado imposto pelo sistema capitalista, que veste nossos corpos com falsas necessidades. O sistema de produtividade é decapitado por esse *nikutai* atético, e não por um conteúdo coreográfico ou por um conceito ideológico. Ao mesmo tempo, o *nikutai* atético está isento de sua função de “meio”, ou “instrumento de expressão” subordinado a leis e metodologias coreográficas. Hijikata despe o corpo dançante de sua vetorialidade dirigida

21 Para o conceito de *kūkan o tsukuru* (construir/abrir espaço) nas artes performáticas japonesas, ver Centonze (2011).

e age fora do sistema de coordenadas cartesianas, consagrando-o à esfera entrópica²².

Em termos técnicos e práticos, esta dança, nutrida pelo desequilíbrio e pela crise, destrói o conceito comum de coreografia. Movimentos lineares e geométricos são ainda mais ameaçados e negados pelas *keiren*, crises convulsivas ou contrações nervosas. Esses espasmos ou calafrios se assemelham a um ataque distônico que afeta uma ou diferentes partes do corpo, ou toda a sua constituição. *Keiren* podem incorporar a interseção entre o ápice do orgasmo e o *tremor mortis*. Distúrbios do movimento, geralmente descontrolados e involuntários, aparecem como dinâmicas construídas nesta arte corêutica. Encenados, são micromovimentos e, às vezes, tremores infinitesimais, imperceptíveis ao olho, mas profundamente sentidos pela plateia. O *teboke* (senilidade das mãos ou tremor ocorrendo nas mãos), discutido também por Mishima em termos de *Begriffe begreifen* (CENTONZE, 2012, p.224-225)²³, destrói a relação entre objeto e corpo e, dessa forma, a vetorialidade da linguagem e da denominação.

Também, técnicas de queda refinadas são realizadas. Quedas repentinas são executadas no solo a partir de uma posição vertical, às vezes sem movimentos intermediários e mudança de intensidade. O corpo cai pesadamente e rigidamente como um bloco compacto, sob a influência da gravidade.

Os movimentos intermitentes executados no butô podem ser comparados à fase agonizante da galinha decapitada em *Heso a genbaku*, lutando vívida e violentamente, até parar de se mover.

Apenas recentemente que teorias inovadoras e novas visões de dança passaram a se referir à concepção da dança como um fenômeno antidinâmico e não fluente, conforme mostrado na investigação ontológica de André Lepecki (2006).

Em um estudo seminal, Peggy Phelan (1997) ilustra o caso de uma dançarina do New York City Ballet²⁴ que, após uma lesão, experiencia o impedimento de seus movimentos. A bailarina, imobilizada, explora a interrelação conflituosa entre a expressão verbal na psicanálise e a necessidade de fazê-lo de forma performática e corporal. A análise de Phelan ajuda o leitor a compreender que “os espasmos podem estar mais próximos do movimento ‘puro’ do que a dança” (p.67). Embora a condição da bailarina possa parecer semelhante, a sabotagem do movimento, na estratégia de Hijikata, é um ato consciente que ultrapassa os termos psicanalíticos ou conflitantes entre corporalidade e expressão verbal²⁵. Ao mesmo tempo, a negação da dança torna-se, em Hijikata, um caminho para a emancipação desta arte em um mundo dominado por práticas verbais (teatro e literatura), visuais (artes visuais e cinema) e acústicas (música).

Shibusawa Tatsuhiko. Performance como sacrifício e experiência

22 Eu demonstrei, em outro lugar, que Hijikata realiza o salto para onde a dança passa a ser vista como movimento entrópico ou termodinâmica (CENTONZE, 2013, 672-676).

23 Mishima discute a relação entre objeto, corpo e palavras no butô de Hijikata (apud CENTONZE, 2016b, 455-458).

24 Aqui, devemos ter em mente a diferença fundamental entre a corporalidade na coreografia de Balanchine e no butô.

25 Como discuti em Centonze (2016c), Hijikata trata corpos como palavras e palavras como corpos.



Uma extensa literatura sobre erotismo, fetichismo e obscenidade fora produzida por Shibusawa Tatsuhiko, cujas obras são um importante canal que levou para o Japão cultura e arte relacionadas também à demonologia e ao esoterismo medieval ocidental. Figura influente da contracultura, e amigo íntimo de Hijikata, ele recusa a visão sentimental e otimista da década rebelde difundida durante os anos 1980, e afirma que é impossível descrever sua experiência dos anos 1960 sem falar sobre a figura do dançarino (SHIBUSAWA, 1992, p.223).

Shibusawa (1992, p.231) expressa sua convicção pessoal de que a ideia definitiva da dança de Hijikata reside no conceito de Bataille de “não continuidade da vida”²⁶. Quando Shibusawa escreve sobre o dançarino, uma forte ênfase é colocada no aspecto do sacrifício, que o próprio Hijikata considerou como “a fonte de todo o trabalho” (HIJIKATA, 1960). A interpretação de Shibusawa dá destaque ao “erotismo do sacrifício ritual” (SHIBUSAWA, 1992, p.227)²⁷, destacada como a principal característica da dança de Hijikata de sua primeira fase. Em relação a essa faceta, o crítico o retratou como *hansai no buyôka* (“dançarino das oferendas em chamas”²⁸).

Dançarino das oferendas em chamas

O imperador romano Caracala, no meio do caminho de sua peregrinação ao Templo da Lua, morreu após ser esfaqueado pelo assassino enquanto urinava ao ar livre (*tachishôben*). O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, expõe a posição da crise humana na imagem de um homem em pé, urinando ao ar livre, visto de trás²⁹. No alvorecer da segunda metade do século XX.

Os teólogos bizantinos discutiam interminavelmente, durante uma noite cheia de estrelas brilhando serenamente, para definir o sexo dos anjos. O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, coreografa interminavelmente, durante a noite escura, para atribuir o sexo a todas as coisas do universo. Ascetismo.

O déspota italiano da Idade Média, sob a resplandecente luz do sol do meio-dia, amputou os órgãos de jovens rapazes a fim de preservar o *castrato*. O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, a fim de realizar o milagre do rejuvenescimento, na dança, amputa o órgão venenoso do coreógrafo, que não consegue mais dançar. Em cima disso, (tudo isso) na trágica e ampla luz do dia produzida pelos refletores.

O poeta e estudioso da metafísica, Joséphin Péladan, no crepúsculo da decadência latina, sonhava com a androginia que torna real a mágica pureza dos sexos. O dançarino japonês, Hijikata Tatsumi, depois de ter deixado a vida cotidiana de fora, cria o andrógino como seu novo conceito de *nikutai*, a fim de capturar a possibilidade da dança na ficção criminal.

Esta é a dialética da arte coreográfica de Hijikata Tatsumi. Todas as danças são

26 Shibusawa, estudioso da literatura francesa, traduziu obras de Jean Cocteau e de Sade e publicou, em 1973, a tradução de *L'Erotisme*, de Bataille (1957). Sobre esse companheirismo entre Shibusawa, Mishima e Hijikata, ver Centonze (2016b).

27 Mishima define a performance de Hijikata como um rito herético (apud CENTONZE, 2012, p.223).

28 N. do T.: A expressão em inglês *burnt offerings* pode ser traduzida livremente também como “holocausto”. Contudo, preferimos manter esse entendimento da oferenda em chamas, em sacrifício, por entendermos que se aproxima mais da poética e do entendimento de Hijikata. A ambiguidade do termo, porém, pode nos trazer interessantes reflexões, por isso apresenta-se digna de nota.

29 Como Hijikata declarou, em uma conversa com Mishima, em referência à sua “dança da crise”, uma das posições emblemáticas que refletem essa condição é a retaguarda de um homem em pé que urina ao ar livre (*tachishôben*) (apud CENTONZE, 2012, p.224; 2016b, pp.450-451).



suas experiências, e são oferendas em chamas para a terra. Isso deve ser pensado como se não houvesse palco (SHIBUSAWA, 1961).

Hansai indica o sacrifício por queima, ou seja, uma das principais formas de sacrifício, em que a vítima é completamente queimada no altar. O conceito, que aparece no *Livro de Levítico*, é conhecido, em inglês, também, como *holocaust*. Em 1970, o termo *hansai* é recuperado quando Hijikata passou a assinar suas produções como *Hangidaitôkan*. Conforme referido por Motofuji Akiko, este acrônimo fora selecionado pelo poeta Takahashi Mutsuo. *Han* representa a primeira sílaba de *hansai*, e *gi* representa a primeira sílaba de *giseishiki* (rituais de sacrifício)³⁰. Takahashi, um amigo íntimo de Mishima, descreve Hijikata como “um personagem que sobe ao altar, o palco, e marca³¹ a grande terra simbolizada pelas tábuas de madeira” (CENTONZE, 2016b, p.441). Para o poeta, Hijikata é o dançarino que alimenta a chama do sacrifício em direção ao céu, aspirando por um modelo de *butô* tão grande quanto o grande universo e escolhe o caminho mais difícil: viver honestamente.

Apenas alguns meses antes de seu próprio sacrifício ritual e ato de denúncia, Mishima, cuja morte autoinfligida tornou-se um divisor de águas entre os anos 1960 e 1970, escreveu, com um pincel, o epíteto *Hangidaitôkan* em um tecido branqueado de dois metros de comprimento. Ele foi destinado a ser pendurado no terraço da Loja de Departamentos Seibu, em Ikebukuro, onde a mostra performática *Hijikata Tatsumi Hangidaitôkan (fu) korekushontenji sokubai* (*Hijikata Tatsumi Hangidaitôkan*, com venda de itens de coleção em exposição, 28 de agosto - 1 de setembro de 1970) estava acontecendo (CENTONZE, 2016b, p.442)³².

Shibusawa continua a articular o discurso sobre o sacrifício e o liga à discussão do termo *pafômã* (performer). Ele chama a atenção para o uso inicial dessa definição por Hijikata, demonstrando que o conceito de performer, ou *taikensha* (literalmente “experimentador”)³³, era altamente levado em consideração pelo dançarino. Conforme elucidado pelo crítico: “o performer, neste caso, é o executor que oferece no altar, em sacrifício, sua carne (*niku*)³⁴” (SHIBUSAWA, 1992, p.227). O autossacrifício, uma auto-imolação que aparece como conseqüência de uma dança arriscada e desafiadora, onde o próprio corpo do intérprete está envolvido, está implícito aqui³⁵. De acordo com Shibusawa (1992, p.227), o assassinato de uma galinha no palco deveria ser considerado

30 *Dai* (macro) deriva de *daiuchû* (macrocosmo), e *kan* deriva de *kikan* (modelo, exemplo) (para uma explicação detalhada de *Hangidaitôkan*, ver CENTONZE, 2016b, pp.441-442). *Tô* refere-se a *fumu* (marca). A marcação dos pés é um elemento universal na dança e nos rituais, nos quais a morte e o sexo convergem. Reevocada também em *bu-tô*, sua importância na tradição teatral japonesa e na dança folclórica é transversal. O *fumu* é utilizado em rituais de morte como o *chinkon*, executado para o apaziguamento das almas, ou em ritos de fertilidade e colheita abundante, como o *ta-ue odori* (CENTONZE, 2008, pp.129-130).

31 N. do T.: o termo em inglês *stamping* indica a ação de marcar com o pé, ou pisar o chão, selar.

32 Seu curador artístico foi Nakanishi Natsuyuki.

33 Desde suas anotações de planejamento para *Kinjiki nibusaku*, Hijikata define os performers como *taikensha*.

34 Neste caso, a corporalidade é definida como *niku*; portanto, traduzo, em sentido estrito, como “carne”.

35 Para uma discussão sobre *kagura* (dança ritual) como sacrifício nas artes performáticas japonesas, ver Centonze (2008, pp.130-133). Para uma análise do sacrifício e do animal no palco, como concebido no *butô* e na performance contemporânea, ver Centonze (2013, pp.661-666).



como uma consequência, naqueles anos.

A qualidade intrínseca da arte entendida não como representação, mas como a experiência *hic et nunc* (“aqui e agora”), que envolve tanto o performer quanto a plateia, surge aqui. Hijikata frequentemente enfatiza que o teatro requer um senso de realidade (HIJIKATA, 1961, p.48).

Se seguirmos o argumento de Shibusawa, que pontua a importância da *experiência* e da *performance*, o dançarino *butô* *experiencia* a morte, enquanto *performa* (em seu significado etimológico) a morte.

Pallor mortis e shironuri

Não somente o *rigor mortis* é buscado, mas outros estágios da morte também podem ser detectados de forma visível e sensível.

O *pallor mortis* é retratado pelo *shironuri*, a prática de pintar de branco o corpo dos dançarinos, implementada especialmente depois de *Anma*³⁶. Por outro lado, em seus primeiros anos, Hijikata tinha a tendência de escurecer sua pele com graxa preta e azeite de oliva (CENTONZE, 2013; 2014, p.80)³⁷. Comparado com a tinta preta, que é mais associada ao “ardor implacável” (HIJIKATA, 1960), o *shironuri* se difere pela algidez, ou o processo de *algor mortis*, e aumenta a condição de ambiguidade. De fato, este dispositivo cromático leva a uma suspensão da estética em si, aproximando-se do indefinível, que é a essência do corruptível *nikutai*. Os corpos brancos nus são projetados com um erotismo refratado e distorcido. Por um lado, a cor aplicada abafa a nudez. Por outro lado, fortalece a expressão erótica, desviando-a.

Putrefação e decomposição são aspectos estéticos comuns mostrados na dança *butô*. Ambas são articuladas, também, em relação ao movimento (CENTONZE, 2016b). A maquiagem branca misturada com cola pendurada no corpo dos performers como farrapos pode se referir ao corpo sujo e em decomposição. Pode aparecer como uma estética de perturbação visual e, portanto, sua nudez não necessariamente estimula o desejo sexual da plateia³⁸.

O *shironuri* pode disfarçar a idade do performer. Esta estratégia teatral cria um jogo peculiar de sombra e brilho, visibilidade e não visibilidade, e interage com as luzes do palco. Um efeito importante, gostaria de salientar aqui, é que essa maquiagem apaga a identidade, gênero e status social do performer, e aparece como um forte recurso de pulverização de resíduos de subjetividade³⁹.

Além disso, desvincula o performer de sua identidade humana ao nivelar a

36 Para a conexão entre o nome da dança de Hijikata e *shironuri*, ver Centonze (2012, p.221). Para mais detalhes do *shironuri*, ver Centonze (2004, p.69-73).

37 Os corpos foram pintados com pó dourado nos espetáculos de dança dirigidos por Hijikata, uma prática ainda hoje cultivada pelo *Dairakudakan*, de Maro Akaji, em cujas performances os dançarinos às vezes também são pintados de azul, sugerindo, também, o *livor mortis*. Em contraste, a cor escolhida por Murobushi, nos últimos tempos, é prata.

38 Por outro lado, devido à sua estranheza, os dançarinos podem parecer mais desejáveis. Há uma conexão com a estética conhecida pelo nome de *ero guro nansensu*, baseada na combinação de erotismo, grotesco e absurdo expressos na literatura e arte modernistas surgidas entre os períodos *Taishô* (1912-1926) e *Shôwa* (1926-1989).

39 Para o discurso de Ohno Yoshito sobre o *shironuri* e identidade, ver Centonze (2004, p.70).



diferença entre a anatomia humana e o espaço orgânico/inorgânico ao redor, paisagem ou elementos naturais, objetos artesanais que facilitam o processo heteromórfico⁴⁰. O dançarino se move entre o aparecimento e o desaparecimento da existência, presença e ausência no palco, entre este e o outro mundo, que são indistinguíveis.

A esqueletização também se manifesta. Os ossos e o esqueleto do dançarino são colocados em foco em dinâmicas performativas.

Gunji Masakatsu (1977, p.43) considera o *ankoku butô* como uma segunda vinda da dança da morte, ou *danse macabre*, difundida na Europa durante a Idade Média⁴¹. Gunji vê a dança de Hijikata em contraste com a metrópole de Tóquio, que floresce em seu crescimento econômico após a Reconstrução do pós-guerra (p.43). Ele retrata o dançarino com uma máscara de caveira e uma grande foice, performando secretamente sua dança esquelética nas profundezas da cidade.

Em seus estudos, são traçadas várias conexões entre a nova dança e aspectos do folclore japonês e da dança tradicional, na medida em que, em sua opinião, a arte de Hijikata, que mostra o moribundo *nikutai* a todo o momento, sintetiza “uma bela dança clássica da morte” (GUNJI, 1973, p.121) que irradia erotismo⁴². O estudioso especifica que não é uma dança artística que coloca o *nikutai* como seu elemento. Em vez disso, é uma dança pré-artística da morte, que é validada como tal porque é o ato em si de devorar esse mesmo *nikutai* (p.122).

Examinando o sentimento de terror provocado pela cor branca, Gunji (1985, p.86) percebe que os corpos pintados de branco conferem uma sensação de estarem rebocados na parede, como se essa condição fosse consequência da punição por um crime de insurreição. Sua brancura não conota uma clara franqueza; ao invés, “nas profundezas dessas figuras brancas e nuas, depois de afundar na escuridão das trevas, um odor de dissimulação é estranhamente condensado” (GUNJI, 1985, p.86)⁴³. Por outro lado, a fulgurosa transparência de Ohno Kazuo “não mostra essa misteriosa e sórdida escuridão” (p.86).

De acordo com Gunji (1985, p.86), os corpos manchados de lama branca ecoam a ideia de que todas as criaturas vivas estão cobertas com as cinzas da morte da Segunda Guerra Mundial. Desde os tempos antigos, a brancura tem sido associada aos ossos brancos dos cadáveres. O estudioso (1985, p.88) argumenta que o *ankoku butô* adota um *shironuri* vingativo, como um tabu que se rebela contra a teoria médica e a ciência, que determinam aqueles que estão sujeitos à segregação social. Sua brancura traz, também, a ideia do retorno ao útero (GUNJI, 1985, p.88).

Em um sentido contrastante, a maquiagem branca é aplicada, também, para “sugerir a existência do corpo (*karada*), definido como *nikutai*, dentro da escuridão” (GUNJI, 1991a, p.250). A corporalidade definida como *karada* desempenha um papel fundamental na cultura da morte japonesa, como salientado por Gunji Masakatsu (apud

40 É importante notar, aqui, que o corpo metamórfico não realiza um ato de mimesis no *butô* de Hijikata.

41 Para um estudo comparativo do Tarantismo, *danse macabre* e *butô*, ver Centonze (2008).

42 Para uma análise sobre artes performáticas tradicionais japonesas e o *butô*, ver Centonze (2004; 2008).

43 Essa brancura suja é, também, discutida por Shimizu Masashi (apud CENTONZE, 2004, p.71-73).



CENTONZE, 2008, p.126-128). Também indica o recipiente oco, a cigarra⁴⁴.

É ainda sugerido, por Gunji (1991d, p.260), que esses corpos irregularmente manchados de branco, com o pó descascando e caindo da pele, criam uma imagem onde a relação sexual é relegada às sombras. O pó branco, com o qual estão incrustados, se arrefece e provoca intoxicação por chumbo; portanto, na dança clássica japonesa, esta maquiagem se associa à morte desde o seu uso. Gunji (1991b, p.257) compara as figuras brancas da dança a pessoas hibernando, enfatizando a condição de rigidez, que também está relacionada à condição climática da congelada Tōhoku, região nativa de Hijikata.

Shitai e *suijakutai*. *Os mortos estão dançando*

A corporalidade e suas nuances fluidas passam por precisas análise e investigação nas práticas de dança e escrita de Hijikata. A partir do final dos anos 1960, Hijikata articula a corporalidade do *suijakutai* com mais ênfase. Este corpo está impelido à astenia, debilitação, fraqueza, emagrecimento, definhamento e provoca uma crítica contra a próspera e higienizada sociedade pós-guerra do Japão (HIJIKATA, 1985, p.70). O *suijakutai* é um corpo desidratado, que também pode ser visto em contraste com o corpo saudável e estável apresentado pelo *Körperkultur* alemão (CENTONZE, 2015, pp.102-108)⁴⁵. Ele pode ser interpretado, também, como um corpo contaminado, ou híbrido (CENTONZE, 2008, pp.127-128; 2016c, p.129).

Desde o início dos anos 1970, a estética da morte e os aspectos folclóricos tornaram-se mais refinados, como é visível, por exemplo, em *Hôsôtan* (*História da Variola*, 1972). Gunji (1991c, p.84) observa que, num sentido amplo, o *butô* de Hijikata e Ohno Kazuo, que incorpora o corpo japonês caindo aos pedaços após a derrota e sua realidade desesperadamente grotesca, pode ser rastreado até o *'honegarami' no nikutai buyô*, a dança do *nikutai* reduzida a pele e osso, que ele considera estar na raiz dos costumes folclóricos japoneses.

Conforme observado por Shibusawa (1992, p.229), o último período do *butô* de Hijikata, com suas coreografias construídas em torno de Ashikawa Yōko, é caracterizado por uma mudança de gênero em direção ao feminino⁴⁶, e se concentra na acima mencionada tese de Hijikata que postula a dança como um cadáver em pé.

Um *topos* bem conhecido na dança de Hijikata é a identificação de seus mestres *butô* com os mortos⁴⁷ e por deixar sua irmã mais velha habitar dentro de seu corpo (HIJIKATA, 1985, p.75)⁴⁸. Ele expõe essa situação em termos de fazer os gestos dos

44 O termo *karada* é composto por *kara*, que significa o lamaçal (*nukegara*) completamente privado de seus líquidos e vida, e o sufixo *da*. Foi usado durante o período *Heian* (794-1185) para designar a pele rejeitada da cigarra após sua ecdise, ou o corpo morto (*shitai*). Para *karada*, ver, também, Centonze (2010, p.115-117).

45 Para a relação entre *Ausdruckstanz* e a dança no Japão, ver Centonze (2015).

46 Figuras de mulheres falecidas também se tornam centrais no *butô*, a partir dos anos 1970.

47 Por outro lado, o lema *mortui vivos docent*, adotado pela comunidade médica, passa um sentido relacionado à prática científica da dissecação anatômica. A afirmação de Hijikata pode ser lida, também, como uma intenção de enfraquecer o sistema *iemoto*, as escolas estruturadas hierarquicamente nas artes tradicionais japonesas, centradas no diretor, com uma relação professor-aluno condicionada.

48 Na dança de Ohno Kazuo, sua mãe defunta e a dançarina de flamenco modernista Antonia Rosa Mercè y Luque (1888-1936), conhecida por seu nome artístico La Argentina, aparecem.



mortos morrerem novamente dentro de seu corpo e fazer os mortos morrerem mais uma vez, completamente. Para ele, aqueles que já morreram podem morrer repetidamente dentro de seu corpo. Em referência à sua irmã, ele acrescenta: “quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu involuntariamente acabo me sentando. Minha queda é, na verdade, sua queda”(HIJIKATA, 1985, p.75). Nesse caso, o performer age e é feito para agir⁴⁹. Os mortos podem se tornar mais presentes ou vivos do que o próprio dançarino, como se ditassem o movimento. Eles são companheiros do ato performático. O defunto é um corpo que se move dentro do dançarino, cujo próprio corpo é estranho ao próprio dançarino. Levando à cena a unicidade contraditória da vida/desejo e morte, o falecido se levanta, senta-se, enquanto o corpo estranho se opõe, ou se compara com os movimentos dos mortos quase que automaticamente.



Figura 4. Gokurakuhama (Paradise Beach), um dos pontos de Osorezan, a Montanha do Medo na Península de Shimokita, Prefeitura de Aomori. Osorezan é venerada como o portal para o mundo dos mortos. A área pacífica e bela de Gokurakuhama é considerada o lugar onde os vivos podem encontrar os mortos chamando seus nomes. Foto da autora (agosto de 2015).

Embora eu tenha elaborado essa situação em relação ao *butô* e à memória como um processo de “reificação da memória” (CENTONZE, 2003-2004, p.34), eu diria que, em vez do ato mnemônico, a prioridade, no *butô* de Hijikata, deveria ser direcionada à *res* da morte, à sua objetificação, isto é, à reificação da morte.

O caso *return of the corps* explicado no estudo de Phelan (1997, p.66-68), que

49 Para a condição de “ser dançado”, ver Centonze (2008). Em relação a essa ideia, também tracei uma conexão entre o *butô* e o “polimorfismo diacrônico” do *wazaogi* nas artes performáticas japonesas (CENTONZE, 2004, pp.73-75; 2008, pp.130-133). Em *Nihon shoki* (Chronicles of Japan, 720), a primeira *kagura* (uma dança de striptease de marcação [N. do T: stamping]), executada pela deusa *Ame no Uzume*, é definida como *wazaogi*. *Wazaogi* é um conceito polissemântico que abrange o significado de “invocar as almas”, “gesto imitativo” ou “dança mimética”. Além disso, indica a performance, bem como o performer. *Ame no Uzume* é considerada, também, ancestral de *Sarume no Kimi*, a performer feminina, que faz o ritual do *chinkon*.



explora profundamente a corporalidade feminina em relação aos eventos psíquicos e onde os problemas relativos à verdade e ao tempo⁵⁰ - embora desclassificados - ainda estão em pauta, está ligado a experiências traumáticas e manifestações sintomáticas. Por outro lado, no butô, podemos falar de “return of the corpse” (“o retorno dos cadáveres”). A aparência ou presença dos mortos na dança de Ohno Kazuo e Hijikata é separada dos processos psicanalíticos. Presente e passado não são questionados. É difícil discernir em Ohno Kazuo e Hijikata o senso comum da dor da perda ou o luto. Não há a perda da presença da pessoa (morta). Pelo contrário, sua dança morta, embora diferente uma da outra, desencadeia uma espécie de *parousia*, tomada em seu sentido etimológico de presença ou chegada física - ambas incorporam corpos femininos/cadáveres e, conseqüentemente, produzem danças transgêneras auxiliadas pelo *cross-dressing*, sem apagar completamente sua parte masculina. No caso de Hijikata, o corpo feminino é do cadáver, que questiona o dançarino (HIJIKATA, 1985, p.75), enquanto no discurso de Phelan sobre a gravidez psicológica da paciente Anna O. e o corpo feminino é enfatizado que: “feminidade é aquela parte dos corpos que a lógica pode apenas tratar como uma pergunta: o corpo feminino, o corpo psicanalítico, pode assumir apenas uma forma interrogativa” (PHELAN, 1997, p.67).

Como Hijikata (1985, p.74) delinea em relação à sua dança e treinamento, os movimentos, em seu butô (e, portanto, a presença dos mortos), são naturalmente forçados a sair de seu corpo, e “não há tempo para a expressão”. Sua dança é um fluxo natural, e não uma forma de possessão ou transe.

A reiteração da morte e a miira

A interminável reiteração da morte desenvolvida no butô se desdobra como uma constante em diversos níveis, considerando, também, o engajamento contínuo do performer, que enfrenta sua própria mortalidade no palco. Murobushi Kô, por exemplo, perseverou durante décadas em sua prática da morte perseguindo a dança da *miira* ou *sokushinbutsu*, “os ascetas”, como explicou Massimo Raveri (1990-1991, p.250), “que buscava alcançar a salvação e a imortalidade através da automumificação”. Aqui, encontramos um dos paradoxos em Murobushi, que abordou exclusivamente a prática física, sem visar a “salvação” e a “imortalidade”. Em suas performances, ele rasteja como um anelídeo perto da morte, saboreia a textura rarefeita e densa dele e propaga sua ressonância erótica e mortífera por entre a corporalidade da plateia.

O paradoxo mostrado no butô é sintetizado na imagem da múmia/*miira*. Como resalta Raveri (1990-1991, 256), “a automumificação ascética significa a conquista de uma condição ambígua que não é a vida (porque a *miira* não tem todas as características de uma pessoa viva), mas que também não é morte (porque a *miira* carece de todas as características classificatórias de uma pessoa morta)”. A *miira* pode ser denotada como uma catalisadora anti-*establishment*, que lança dúvidas sobre a diferença cultural entre a vida e a morte (RAVERI, 1990-91, p.257).

No início de sua carreira, Murobushi conduziu, no site de Dewasanzan, uma pesquisa das técnicas corporais de *shugendô*, praticadas pelos ascetas da montanha,

50 Phelan (1993, pp.127-129) discute a perspectiva de uma “segunda vez”, um conceito adotado a partir da teoria de Ilya Prigogine sobre a reversibilidade na termodinâmica.



yamabushi (CENTONZE, 2009, pp.168-169).

Em seu ensaio sobre a performance *Komusô* (1976)⁵¹, de Murobushi, Hijikata (1987c, pp.227-228) declara que descobriu na estranha dança de Murobushi uma nova forma dos restos sagrados de Buda (*bukkotsu*), uma nova *miira*, um novo butô, que ele considera muito próximo ao ponto de partida de seu próprio butô.

Eu diria que o hendecassílabo eufônico de Dante ||*E caddi come corpo morto cade*|| (“E caiu, como um cadáver cai”) (DANTE, *Inferno*, 5, l. 142; apud DI SALVO, 1987, p.93), ganha corpo quando Murobushi esmaga violentamente seu corpo no chão (fig.5). Oda Sachiko (2016) descreve as peculiares quedas do dançarino como *hotokedaore* (literalmente queda de Buda), uma terminologia emprestada da técnica Nô, que indica a queda para trás tal como uma estátua de Buda⁵².

Uma faceta controversa é que a prática corporal de Murobushi é desvinculada de propósito religioso, místico ou extático; sua arte performática não contempla estados de transe. Isso nos ajuda a enquadrar, também, os conceitos incongruentes de ascetismo e sacrifício na dança de Hijikata, que deslizam sobre oxímoros, como o que ele chamou de o “sublime sofrimento kármico (*kugô*) do crime” (HIJIKATA, 1961, p.48)⁵³. A dissonância estridente das categorias é destacada, também, por Gunji (1991c, p.84), que ressalta que o *ankoku butô* é caracterizado pela abstinência sexual, ao mesmo tempo que desenvolve o erotismo.



Figura 5. O corpo endurecido de Murobushi Kô e sua técnica de queda: *Krypt* (2012). Kamakura, Shogai Gakushu Center Hall, Kamakura. Foto de Awane Osamu (Cortesia de Awane Osamu).

Hijikata (1985, p.72) enfatiza que aprendeu seu butô da lama, e que não tem relação com as artes performáticas dos santuários e templos.

51 *Komusô* são monges Zen mendigos, que escondem a cabeça sob um cesto de palha.

52 Deve ficar claro que o teatro Nô, e grande parte do teatro tradicional japonês, são baseados na morte e no desejo.

53 No entanto, deve-se observar que, alguns dias antes de suas performances, Hijikata praticou *danjiki* (fixação). Provavelmente, isso deve ser interpretado em termos de “preparar o corpo” para sua prática de dança, e não em termos de alcançar purificação ou iluminação. Aqui, devemos nos utilizar do conceito de *karada o tsukuru* (construir/fazer o corpo), que desempenha um papel fundamental nas artes performáticas japonesas (CENTONZE, 2011, pp.213-215).



Um requisito fundamental na arte de Hijikata é a distância entre o dançarino e seu corpo, entre o dançarino e seus movimentos. Em sua discussão com Suzuki Tadashi e Senda Akihiko (1977, pp.119-120), Hijikata observa que a dança, a arte que é baseada em seu próprio corpo, é facilmente suscetível ao êxtase e reconhece nele um perigo. Consequentemente, ele desaprova a tendência da dança moderna para o “êxtase sem resistência”, e rejeita a improvisação nas performances, quando esta resulta em uma “ecologia superficial” (HIJIKATA et al., 1977, pp.119-120).

Aí reside, também, a diferença em relação à disposição de Bataille com o misticismo e o êxtase. Em contraste com Hijikata, Bataille parece defender o estado de arrebatamento:

Aquele que tenta ignorar ou não compreender o êxtase, é um ser incompleto cujo pensamento é reduzido à análise. A existência não é apenas um vazio em agitação, é uma dança que força a pessoa a dançar com fanatismo (BATAILLE, 1985, p.179)

O shitai sob crítica. A morte e o nikutai como objeto

Os escritos de Hijikata trazem à tona não apenas a consciência da natureza ilegível com a qual nosso corpo é dotado, mas também revelam a ininteligibilidade da morte. Todos nós estamos familiarizados com a morte, que eletrifica nossos corpos e partes mais profundas, mas nunca experimentamos isso perfeitamente a menos que estejamos completamente mortos e mudos. Como ele diz: “mesmo que eu não conheça a morte, ela me conhece” (HIJIKATA, 1985, p.75).

O ensaio de Hijikata *Nikutai ni nagamerareta nikutaigaku* (*The study on the nikutai scrutinised by the nikutai*, 1969) se sustenta como um *nikutai* que observa a prática cognitiva relativa à corporalidade⁵⁴. Este “texto corporal”⁵⁵ torna-se um exemplo representativo do intrincado debate sobre o *nikutai* nos anos 1960. É, também, uma chave importante para se acessar a conceituação de corporalidades diversas de Hijikata e seu intrigante relacionamento com a linguagem e as palavras.

A investigação corpórea de Hijikata envolve, por exemplo, corpos criminosos, refletindo sobre as declarações em seus depoimentos jurídicos. Kodaira Yoshio (estuprador e *serial killer* executado em 1949), e sua relação com os corpos femininos que ele estuprou, são colocados em pauta. Sem tocar em questões morais, Hijikata aborda, também, a corporalidade de Abe Sada, a quem ele pessoalmente encontrou (fig.6)⁵⁶. O caso de Abe⁵⁷ tornou-se um símbolo de sexo e morte depois dela asfixiar eroticamente seu amante, Ishida Kichizô, em 1936. Ela castrou o cadáver e carregou consigo o pênis e os testículos durante dias.

54 Aqui, a conexão entre o *nikutai* e o discurso sobre o *nikutai* é invertida. Os atuais estudos da dança pontuam este mesmo aspecto: o corpo do estudioso deve ser incluído epistemologicamente na análise e a corporalidade deve ser trazida de volta ao seu sentido corpóreo (CENTONZE, 2016c, pp.134-135).

55 Neste ensaio, oralidade e escrita, performance e grau de instrução, corpos e palavras são fundidos. Para escrita corporal, ver Foster (2010).

56 Hijikata e Abe aparecem no filme de Ishii Teruo, *Meiji, Taishô, Shôwa: Ryôki onna hanzaishi* (*Love and Crime*, 1969).

57 Abe é considerada um ícone da cultura *ero guro nansensu*. Ela também é conhecida mundialmente graças a *Ai no kôrida* (*O império dos sentidos*, 1976), de Ôshima Nagisa.





Figura 6. Abe Sada e Hijikata Tatsumi: panfleto de *Shiki no tame no nijūnanaban* (*Twentyseven Nights for Four Seasons*, 25 de outubro a 20 de novembro de 1972). Esta série de performances realizada no Art Theater Shinjuku Bunka por Hangidaitōkan incluiu também *Hōsōtan*. A foto original, que mostra Abe Sada e Hijikata, foi tirada por Fujimori Hideo em 1969. (Cortesia do Centro de Pesquisa para as Artes e Administração das Artes da Universidade de Keio).

Hijikata discute, também, *nikutaigaku* (estudo sobre o corpo carnal) e *nikutaishi* (história do corpo carnal). Ambas não são designações comuns. Na minha opinião, estes neologismos são enfatizados em relação ao *shintai* (corpo), a corporalidade predominantemente considerada em uma pesquisa filosófica. Como consequência, *nikutaigaku* e *nikutaishi* podem ser vistos em contraste com a designação comum *shintairon*, a teoria sobre o corpo (CENTONZE, 2010; 2011). Em relação ao *nikutai*, *shintai* é mais como uma espécie de corpo normalizado inserido em um contexto social.

Hijikata compara *nikutaishi* e *nikutaigaku* a bactérias e considera ambas as disciplinas como uma mitologia, que é compartilhada por um grande número de pessoas e vive na superfície do corpo carnal. Ele, ironicamente, observa que esses discursos sobre o *nikutai* são destinados a manter a “higiene do corpo (*karada*)” (HIJIKATA, 1969, p.31). Aqui, novamente, ele manifesta uma espécie de crítica contra as normas de higiene introduzidas pela força de ocupação, na sociedade do Japão pós-guerra. De acordo com o dançarino, essa condição do “descursificado”⁵⁸ *nikutai* é transitória e, em seguida, ele acrescenta que a “extinção real” faz sua entrada. Aqui, Hijikata pontua a diferença entre a extinção real e o cadáver: o *shintai* não toma parte da extinção real e, portanto, também o cadáver é afetado por bactérias mitológicas.

O cadáver (*shintai*) é uma extinção temporária e se assemelha à paisagem (*fūkei*). Mesmo a este (cadáver), insiram as bactérias do mito. Nosso *nikutai* é algo que se precipita na vida enquanto ela já se extingue, e sabemos disso através da fisiologia (HIJIKATA, 1969, p.31).

58 N. do T.: O termo em inglês *discoursified* é um neologismo da autora.



A crítica lúcida e radical de Hijikata sobre a corporalidade é levada ao extremo. Não apenas o *nikutai*, mas até mesmo o *shitai*, é colocado sob análise, e o dançarino individualiza as narrativas culturais a que esse está sujeito. Em outra passagem, Hijikata comenta sobre os cadáveres de crianças afogadas e foca, sem um brilho retórico, na relação entre a catástrofe natural e o corpo infantil:

Desastres naturais e crianças estão conectados. Há muitas crianças colocadas como apêndices de desastres naturais. É um desastre natural quando são varridas por doenças, assim como quando um *mochi* (bolo de arroz) fica preso na garganta. As crianças estão em pé ao lado das calamidades naturais. Elas gritam, não porque encontraram seus chapéus ou um de seus sapatos caiu, mas sim porque não conseguem encontrar seus corpos (*karada*).

Eu tive a experiência, uma após a outra, de ser quase jogado dentro da panela de ferro, mas eu não fui capaz de presenciar tal desastre natural pela cidade. Falar sobre desastres naturais me faz lembrar de enchentes. Juntamente com as enchentes vêm os cadáveres de crianças afogadas (*kodomo no suishitai*), e quando a barriga branca e inchada das crianças vem à tona, dá uma sensação de calma (HIJIKATA, 1969, p.33).

Suas palavras secas e frias manifestam uma ausência de desespero e estão fora da esfera à qual se aplicam os julgamentos morais. O dançarino parece ainda mais “impassível” quando descreve as barrigas inchadas, que são “grelhadas” pelo sol e flutuam na superfície da água, enquanto continuam inchando e expelindo coisas. Acontece dele confundir o cadáver com um boneco, um saco de palha ou um cão, e cutucá-lo com uma vara (apud HIJIKATA, 1969, p.31).

Parece evidente que suas afirmações ou imagens, e sua dança mortal, em geral, não são entendidas em termos de *memento mori*. Os exemplos dados acima confirmam a reificação da morte e dos mortos no *butô*. Os cadáveres são semelhantes a objetos, e o corpo humano, morto ou vivo, e o objeto são equalizados.

Um aspecto importante na revolução de Hijikata, enunciado por Mishima *ante litteram*, é a relação entre o corpo e o objeto, exemplificado pelo dançarino como um paciente afetado pela poliomielite tentando pegar um objeto. Mishima vislumbra um processo de estranhamento nessa relação e detecta a coisa (*mono*) como uma coisa, em si, pavorosa (*monojitai*) (apud CENTONZE, 2012, pp.224-225). Eu acredito que o que é descrito por Mishima pode ser conectado e estendido àquela corporalidade específica do *hagurete iru nikutai* (o *nikutai* alienado e perdido)⁵⁹, frequentemente mencionado por Hijikata (CENTONZE, 2016c, pp.132-133).

Ichikawa Miyabi foca nessa relação *nikutai*/objeto e discerne, na dança de Hijikata, uma operação, que ele define como a *nikutaika sareta mono*, ou a coisa “*nikutai-zada*” (apud CENTONZE, 2014, pp.96-100; 2016b, p.457).

Em sua dança “desumanizante” centrada *no hinigen* (não humano), Hijikata descarta uma visão antropocêntrica da dança em termos de expressão humana:

59 Em Hijikata, essa definição assume várias conotações (CENTONZE, 2016b, pp.455-456; 2016c, pp.132-3).



Na dança (butô), que entretém a si mesma, [...] o estímulo usado para se esquecer o fato de que se é humano provoca a condição de se sentir afeto pelas coisas abaixo da humanidade. A posse de poder não humano e de poder subumano atinge a emoção cáustica, que extirpa a psicologia dos objetos inanimados (HIJIKATA, 1987a, p.92).

Em *Nikutai ni nagamerareta nikutaigaku*, Hijikata argumenta que muito já se escreveu sobre o *nikutai*, e que o *nikutai* destrinchado por teorias já é um *nikutai* morto. Ele enfatiza, então, que não considera a morte do outro como sua.

A morte é discutida, também, em relação aos natimortos, que não têm genealogia e cuja beleza o atrai. O dançarino especifica: “o corpo morto em pé enquanto arrisca a própria vida nos pertence, e as coisas projetadas à distância estão localizadas em nosso *nikutai*” (HIJIKATA, 1969, p.31).

Contra a Ideologia da Morte

À luz das questões discutidas até agora, a percepção da morte de Hijikata, se vista por uma certa perspectiva, parece próxima à especulação política de Herbert Marcuse, exposta em “Die Ideologie des Totes” (2002)⁶⁰.

Marcuse (2002, 102-3) critica o pensamento ocidental, que postulou a morte como um telos de vida e um privilégio existencial como ser humano. Ele discute a morte em sua construção histórica e demonstra o processo de sua elevação para uma categoria metafísica. Como Marcuse sustenta (p.104), a morte foi submetida a uma “inversão ontológica” e o processo biológico de morrer, que é uma questão de fato, foi culturalmente transformado em uma necessidade inelutável, que permite que os seres humanos preencham seus seres ontológicos.

O filósofo mostra evidências da estreita relação entre poder e morte e remapeia a ligação entre o eros e a morte. Não apenas no passado, mas também em sociedades contemporâneas higienizadas, o poder sobre a morte é um dos mais importantes instrumentos de repressão e a ideologia da morte ainda está em ação. Portanto, o controle social repressivo e a coerção resultam na institucionalização da morte e o direito de administrá-la. Neste caso, a pena de morte desempenha um papel fundamental. Marcuse (2002, p.109) priva a morte do medo que ela naturalmente evoca, de sua violência e transcendência intangível. Ele afirma que a liberdade só é possível quando a morte não aparece como negação da negação, ou como redenção da vida. O poder sobre a morte deve ser trazido de volta e todos devem decidir sobre seu próprio fim.

Nos termos de Marcuse (2002, pp.112-113), podemos dizer que Hijikata “traz a morte para sua autonomia” e a subtrai das regras sociopolíticas e culturais impostas. O dançarino mina a base da opressão social desintegrando o controle que ela exerce sobre nossos corpos e fortalecendo a consciência corporal em uma conexão complexa e conflituosa com a ficção (teatral). Focalizando seu discurso sobre a pena de morte e a corporalidade (HIJIKATA, 1961), Hijikata se direciona à expressão direta da ideologia da morte.

60 Publicado pela primeira vez em 1959 como *The Ideology of Death*, em *The Meaning of Death*, editado por Herman Feifel (Nova York: McGraw-Hill).





Figura 7. Utagawa Toyokuni (1823). *Ehon kaichū kagami*. Picture Book: Pocket Mirror, considerado inovador por seus temas macabros e violentos na época: a morte e o desejo, como retratado no período Edô. Aqui, a história de amor entre um *rônin* (samurai sem mestre) e uma mulher fantasma é destaque (Cortesia do International Research Center for Japanese Studies).

Sua operação iconoclasta, alcançada através de palavras e corpo/dança, desfigura e destrói a ideia, em si, da morte, que ele realoca em um nível orgânico/inorgânico. No entanto, a desintegração das categorias culturais de Hijikata vai além: sua crítica do *nikutai*, do *shitai*, do *nikutairon* e do *nikutaishi* desmantela o ôntico e a ontologia. Ele vai além dos termos culturais convencionais sobre a condição cadavérica, falimentar e defeituosa que o conceito de morte implica, jogando sutilmente com presença e ausência e apagando sua definição e percepção comuns. Hijikata atua em um contexto onde a existência e a realidade são colocadas em um sistema diferente. Ele desestabiliza o conceito de morte dissecando os de existência e de presença e fragmentando a condição de *fuzai* (ausência) e *hizai* (inexistência), transformando a morte em uma forma diferente de presença.

Depreciando o teatro de seu tempo, Hijikata insiste na necessidade da realidade (*akuchuariti*) e no direito de reivindicar sua segurança (HIJIKATA, 1961, p.48). Ele despoja a cultura produzida pela civilização da máquina e leva em consideração a situação de facto de seus dias, que é realçada pela repetição do *kyô* (hoje, os dias de hoje). Ele reflete sobre a geração mais jovem, que se alista na *Jietai* (Força de Autodefesa), e os define como “armas letais que sonham” (p.48), que, embora almejem o sofrimento imposto (*kugô*)⁶¹, em vez de se preocuparem com seu sustento, sacrificam suas vidas em nome do ideal de morte. Em seu ensaio *Keimusbo e*, Hijikata (1961, pp.48-49) liga sua arte ao pensamento de Marcuse declarando que o conceito de “provocação” traçado pelo filósofo é, para ele, “dança”. Mas, como o dançarino enfatiza, esta provocação não faz sentido se “nós lambermos as feridas da civilização da máquina estando fora de controle”. Para se opor

⁶¹ Eu, deliberadamente, não toquei na questão da dor no *butô*, pois requer uma seção específica para sua análise.

à “política que inala para dentro de seu peito funções esqueléticas” (HIJIKATA, 1961, p.49), nesta situação real, é necessário nos armarmos com um apagador de quadro negro e apagar “a cultura das lágrimas e das tristezas que existem na carcaça da mentalidade das vítimas”, assim como seus sinais de um impotente futuro.



Figura 8. Utagawa Toyokuni (1823). *Ehon kaichū kagami*. Picture Book: Pocket Mirror. A mulher é transformada em um esqueleto e o *rônin* continua a abraçá-la (Cortesia do International Research Center for Japanese Studies).

Tradução: Eduardo Miele Dal Secco Junior

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions De Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges. *Erotishizumu*. Traduzido por Muro Junsuke. Tōkyō: Daviddosha. Traduzido de: *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions De Minuit, 1957[1959].
- BATAILLE, Georges. *Death and Sensuality. A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Ballantine Books, 1969.
- BATAILLE, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*. Editado por Allan Stoekl. Traduzido por Allan Stoekl; Carl R. Lovitt; Donald M. Leslie Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- CENTONZE, Katja. La ribellione del corpo di carne nel butō. In BOSCARO, Adriana (org.), *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, 151-65, 2012.
- CENTONZE, Katja. Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō. In CERESA, Marco (org.), *Asiatica Venetiana*, 8-9. Venezia: Cafoscarina, 21-36, 2003-2004.



- CENTONZE, Katja. Ankoku butô. Una politica di danza del cambiamento. In BOSCARO, Adriana (org.), *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, 61-76.
- CENTONZE, Katja. Finis terrae. Butô e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale. In MIGLIORE, Maria Chiara (org.), *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*. Galatina (Lecce): Congedo Editore, 121-37, 2008.
- CENTONZE, Katja. Resistance to the Society of the Spectacle. The 'nikutai' in Murobushi Kô [online]. In CASINI ROPA, Eugenia (org.). *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 1(0), 2015, pp.163-86. Disponibile em <http://danzaericerca.cib.unibo.it/article/view/1624>.
- CENTONZE, Katja. Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai. New Generation Facing Corporeality. In CENTONZE, Katja (org.), *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butô. Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*. Venezia: Cafoscarina, pp.111-141, 2010.
- CENTONZE, Katja. Topoi of Performativity. Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces. In SCHOLZ-CIONCA, Stanca; REGELSBERGER, Andreas (org.), *Japanese Theatre in a Transcultural Context. German and Italian Intertwinings*. München: Iudicium, 211-230, 2011.
- CENTONZE, Katja. Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikô. In ECKERSALL, Peter Geilhorn, Barbara; GROSSMAN, Eike; MIURA, Hiroko (org.). *Enacting Culture-Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*. München: Iudicium, pp.218-237, 2012.
- CENTONZE, Katja. I colori proibiti di Kinjiki 1959-2009. Ôno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel butô. In COCI, Gianluca (org.), *Japan Pop.Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*. Roma: Aracne Editrice, pp.653-684, 2013.
- CENTONZE, Katja. Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza. Ankoku Butô. In RUPERTI, Bonaventura (org.) *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*. Venezia: Cafoscarina, pp.74-100, 2014.
- CENTONZE, Katja. Butô, la danza non danzata. Culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania [online]. In CASARI, Matteo; CERVELLATI, Elena (org.). *Butô. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*. Bologna: Università di Bologna, Dip.delle Arti e ALMADL, 102-22, 2015. *Arti della performance. Orizzonti e culture* 6. Disponibile em <http://amsacta.unibo.it/4352/>
- CENTONZE, Katja. Kô Murobushi Faces Murobushi Kô. A Stranger In His Home Country And In His Body [online]. *Theatre Arts*, 2016a. Disponibile em <http://theatrearts.aict-iatc.jp/201602/3962/>
- Centonze, Katja. Letteratura invaghita del corpo.La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio. In MANIERI, Antonio; MIGLIORE, Maria Chiara; ROMAGNOLI, Stefano (org.). *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*. Roma: Aracne, 2: pp.439-462, 2016b.
- CENTONZE, Katja. Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice. In MARENZI, Samantha (org.), *Butoh-fu. Dance and Words*. Dossier 37. Teatro e Storia. Roma: Bulzoni Editore, pp.127-138, 2016c.
- DI SALVO, Tommaso (org.). *Alighieri, Dante: La Divina Commedia*. Bologna: Zanichelli, 1987.



- FOSTER, Susan Leigh. Choreographing History. In CARTER, Alexandra; O'SHEA, Janet (org.). *The Routledge Dancer Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge, pp.291-302, 2010.
- GUNJI, Masakatsu. *Shi to iu kotenbutô* (A Classical Dance Called Death). *Bijutsu techô* (Art Notebook), 2, pp.121-123, 1973.
- GUNJI, Masakatsu. *Hakai no naka no kongi – Butô e no michi* (Nuptial Ceremony Within Transgression. The Path Towards Butô). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 20(4), pp.43-47, 1977.
- GUNJI, Masakatsu. *Butô to kinki* (Butô and Taboo). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 28(6), pp.86-89, 1985.
- GUNJI, Masakatsu. *Butô to kinki* (Butô and Taboo). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: pp.247-252, 1991a.
- GUNJI, Masakatsu. *Hijikata Tatsumi to iu kotenbutô* (A Classical Dance Called Hijikata Tatsumi). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: pp.253-258, 1991b.
- GUNJI, Masakatsu. *Nobiru to kagamu* (Extension and Bending). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: pp.79-86, 1991c.
- GUNJI Masakatsu. *Shironuri jigokukô – Chôshizen no shikisai* (Shironuri Infernology. Tints of Supernatural). *Gunji Masakatsu santei shû – Gen'yô no michi* (Gunji Masakatsu Revised Collection. The Path Towards Shapes of Illusion). Tôkyô: Hakusuisha, 3: 259-262, 1991d.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Kinjiki* (Forbidden Colours). *Kugatsu itsuka rokuji no kai – 6nin no abangyarudo* (Meeting of 5 September at 6 o'clock. Avant-garde by 6 Artists) = Programme note, 650 EXPERIENCES no kai (Meeting of 650 EXPERIENCES. Daiichi Seimei Hall, Tôkyô, 5 September), s.p., 1959.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Naka no sozai/sozaim* (Inner Material/Material). *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai*. *Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikô shashinshû* (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Meeting. Hosoe Eikô's Photo Collection to Offer as Gift to Mr. Hijikata Tatsumi) = Programme notes, *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE meeting. Daiichi Seimei Hall, Tôkyô, 23-24 July), s.p., 1960.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Keimusho e* (To Prison). *Mita bungaku* (Mita Literature), 1, pp.45-49, 1961.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Nikutai ni nagamerareta nikutaigaku* (The Study on the nikutai Scrutinised by the nikutai). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 12(10), pp.30-35, 1969.
- HIJIKATA, Tatsumi; SENDA, Akihiko; SUZUKI, Tadashi. *Ketsujo toshite no gengo – Shintai no kasetsu. Butai kûkan e no puroseshu* (Language as Lack. Assumptions about the Body. Processes Towards the Performance Space). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 20(4), pp.108-126, 1977.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Kaze daruma* (Wind Daruma). *Gendaishi techô* (Contemporary Poetry Notebook), 28(6), 70-6. Hijikata Tatsumi (1987a). "Asobi no retorikku" (Divertissement Rhetoric). *Hijikata, Tatsumi, Bibô no aozora* (Handsome Blue Sky). Tôkyô: Chikumashobô, pp.90-97, 1985.



- HIJIKATA, Tatsumi. *Hito o nakaseru yôna karada no irekae ga, watashitachi no senzo kara tsutawatte iru* (The Replacement of Bodies, which Makes People Cry, is Transmitted by Our Ancestors). Hijikata, Tatsumi, Bibô no aozora. Tôkyô: Chikumashobô, pp.77-89, 1987b.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Miira no butô. Murobushi Kô* (The miira butô. Murobushi Kô). Hijikata, Tatsumi, Bibô no aozora. Tôkyô: Chikumashobô, pp.227-231, 1987c.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London; New York: Routledge, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *Die Ideologie des Totes*. Jansen, Peter-Erwin (org.), Nachgelassene Schriften Herbert Marcuse. Luneburg: Zu Klampen, 3: pp.101-14, 2002.
- ODA, Sachiko. *Kemonoburi no hito* (The Beast-dance Man) [online]. *Theatre Arts*, 2016. Disponível em <http://theatrearts.aict-iatc.jp/201602/4089/>.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.
- PHELAN, Peggy. *Mourning Sex. Performing Public Memories*. London; New York: Routledge, 1997.
- RAVERI, Massimo. In Search of a New Interpretation of Ascetic Experiences. In BOSCARO, Adriana; GATTI, Franco; RAVERI, Massimo (org.). *Rethinking Japan*. Sandgate: Japan Library, pp.250-261, 1990-1991.
- SHIBUSAWA, Tatsuhiko. *Hansai no buyôka* (Dancer of Burnt Offerings). Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai. Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikô shashinshû 2 (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Meeting. Hosoe Eikô's Photo Collection to Offer as Gift to Mr. Hijikata Tatsumi 2) = Programme notes, Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai (Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Meeting. Daiichi Seimei Hall, Tôkyô, 3 September), s.p., 1961.
- SHIBUSAWA, Tatsuhiko. *Hijikata Tatsumi ni tsuite* (About Hijikata Tatsumi). Hijikata Tatsumi, Yameru maihime (The Ailing Dancer). Tôkyô: Hakusuisha, 223-32. Shibusawa Tatsuhiko (1968). "Nikutai no fuan ni tatsu ankoku buyô" (Ankoku buyô Standing in the Uneasiness of the nikutai). *Tenbô* (Perspectives), 115, pp.100-103, 1992.





Filiações

