

CAPÍTULO 3.1.

Políticas do corpo esgotado na dança de Tatsumi Hijikata^{158.)}

Policies of the emaciated body in Tatsumi Hijikata's dance

Éden PERETTA^{159.)}

Resumo

A presente comunicação busca apresentar a noção de *suijakutai* (corpo esgotado), presente nos últimos espetáculos do dançarino e coreógrafo Tatsumi Hijikata, criador da dança *butô*, bem como introduzir o horizonte político ao qual aponta. O *suijakutai* parece oferecer-se como epicentro de potentes reflexões filosóficas, uma vez que materializa a dança como uma possibilidade de "uso despropositado do corpo", colocando em tensão inúmeras normatividades culturais que circunscrevem a experiência da corporeidade em nossa sociedade contemporânea, inscrevendo-se tanto no corpo físico, "de carne" (*nikutai*), como no corpo social (*shintai*). Neste sentido, a sobreposição entre *suijakutai* e as reflexões sobre biopolítica (Agamben) torna possível pensarmos também em dimensões "micropolíticas" (Rolnik) presentes neste corpo em cena, uma vez que potencialmente problematiza em um nível sensível/perceptivo os modelos normativos que constituem a nossa corporeidade, a nossa experiência física e abstrata de "ser corpo".

Palavras-chave: dança *buorpo*, biopolítica, micropolítica

Abstract

This communication seeks to present the notion of *suijakutai* (emaciated body), present in the latest performances by dancer and choreographer Tatsumi Hijikata, creator of the *butoh* dance, as well as introduce the political horizon to which it points. The *suijakutai* seems to offer itself as an epicenter of powerful philosophical reflections, as it materializes dance as a possibility of "unreasonable use of the body", putting in tension numerous cultural normativities that circumscribe the experience of corporeality in our contemporary society, inscribing itself both in the physical body, "of flesh" (*nikutai*), and in the social body (*shintai*). In this sense, the overlap between *suijakutai* and reflections on biopolitics (Agamben) makes it possible to also think about "micropolitical" dimensions (Rolnik) present in this body on stage, since it potentially problematizes the normative models that constitute the our corporeality, our physical and abstract experience of "being a body".

Keywords: *butoh* dance, body, biopolitics, micropolitics

¹⁵⁸⁾ A presente publicação é fruto da fusão de fragmentos de meu livro (*O soldado nu*, Perspectiva, 2015) com elementos de minha pesquisa atual

¹⁵⁹⁾ Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto - Brasil E-mail: edensp(at)ufop(dot)edu(dot)br



A sensibilidade superlativa de Hijikata desenvolveu a individualidade de cada dançarino e, através de suas performances de dança, revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia pessoal de vida ou de uma epistemologia (Gōda in Klein, 1988, p. 79).

O dançarino e coreógrafo Tatsumi Hijikata, sem dúvida, apresenta-se como um dos personagens mais importantes da cultura experimental japonesa da segunda metade do século XX. O seu trabalho influenciou decisivamente os fundamentos estéticos e filosóficos de toda uma geração, servindo como ponto de referência para representantes das diferentes modalidades de expressão artística que atravessaram aquela época ou que nela se inspiraram. O impacto que a sua dança e o seu pensamento provocaram no campo performático japonês deixou profundas cicatrizes em seu desenvolvimento futuro. Muito além da excelência de seu estilo ou de sua gestualidade, Hijikata jogou na face de toda uma geração a experiência do abismo da existência, das contradições e da escuridão que atravessavam seu corpo, fundando assim as bases de uma nova teoria do corpo, capaz de contaminar em modo significativo diferentes âmbitos da prática artística japonesa. Muito mais do que a codificação de uma série de técnicas do movimento, ele acabou concebendo um momento de insurreição ao interno das estruturas de poder da sociedade de seu tempo.

Esta nova epistemologia colocada em ato pela sua dança, a qual se refere Gōda, constrói-se a partir de uma coerência orgânica entre seu percurso criativo e uma particular concepção de corpo, uma vez que nasce embebida por uma atmosfera de contestação e subversão político-cultural. Esta nova práxis do corpo desenvolvida por Hijikata tornou visível alguns mecanismos sutis de resistência física e simbólica que até então habitavam a intimidade de seu corpo, imerso em um constante processo de busca pela sobrevivência às margens de uma sociedade destruída e violentada pelas novas imposições culturais do Ocidente.



Figura 30. Hijikata Tatsumi em Hôsôtan, 1972

Fonte: www.artistsspace.com

A morte, o erotismo e a marginalidade social experienciada cotidianamente, seja em sua vida real como em seu imaginário – povoado pela literatura francesa “maldita” –, o ajudaram em algum modo a reelaborar suas concepções de arte e de corpo, em meio ao turbulento contexto de revoltas políticas e artísticas de um Japão pós-guerra. Assim sendo, a arte performativa passou a apresentar-se a ele não mais como uma fábrica de sonhos e sim como possibilidade concreta de intervenção cultural, ao mesmo tempo em que seu entendimento de corpo passou a admitir o peso, os desejos e a decadência de sua carne enquanto matrizes de sua própria existência.



Muito além da *messa in scena* de polêmicos espetáculos, Hijikata estruturou toda uma singular metodologia de trabalho para a construção da presença cênica que revela, em cada ato, profundos sinais de pertencimento a um desejo mais amplo de subversão. Uma metodologia que se posicionou claramente, também em um plano ideológico, através de suas denúncias e de seus anúncios. Um percurso de subversão física e cultural do corpo que teve como ponto de partida a renúncia a uma precisa concepção de corpo e de sociedade, bem como um nítido esforço em direção a um determinado horizonte ideológico. Mesmo que a heterogeneidade de seus ideais não permita que Hijikata seja rotulado e limitado ao interno de um movimento organizado política ou socialmente, uma análise cuidadosa da complexidade de sua obra e de seus pensamentos nos autoriza ao menos a identificar com relativa precisão os horizontes em direção aos quais desejava caminhar.

Em *To prison* (Tatsumi, 2000, pp. 44-45), Hijikata denuncia claramente os ideais contra os quais se posicionava, bem como a quais princípios ideológicos corresponderiam seus esforços enquanto artista. A sua afinidade com a criminalidade e a evocação da dança enquanto uma forma de “uso despropositado do corpo”, ou como “instrumento de prazer”, ressalta nitidamente a sua oposição ativa contra a “moralidade civilizada” e a “alienação do trabalho”, edificadas por uma “sociedade orientada à produtividade” em modo coerente com o “sistema econômico capitalista e suas instituições políticas”.

Os métodos de treinamento cênico propostos por Hijikata procuravam, portanto, materializar um potente projeto estético-artístico, ao mesmo tempo em que revelavam um consistente posicionamento político e ideológico em suas raízes. Neste sentido, consciente do princípio dialético que compõe a relação entre corpo e mundo, indivíduo e sociedade, sujeito e cultura, bem como da prevalência do poder exercido pelos valores socioculturais na configuração de cada uma das fibras de seu corpo, Hijikata procurou estruturar as bases subversivas de suas ações político-artísticas. Para tanto, colocou em ação um processo de subversão deste *shintai* (“corpo cultural”) através de uma exploração profunda das diferentes qualidades da matéria que configuram o *nikutai* (“corpo de carne”), a materialidade crua do organismo humano.

Influenciado pelas experiências de vida que compuseram suas matrizes poéticas, Hijikata desenvolveu procedimentos técnicos objetivando a degradação do ser humano através de mecanismos de dissolução daquelas estruturas de sua identidade social que refletiriam – e reforçariam – os valores da sociedade aos quais se contrapunha. Assim sendo, estimulava a vacilação identitária de seus discípulos valendo-se principalmente de tudo aquilo que era considerado negativo pelas regras sociais, tais como erotismo, violência e criminalidade. Instaurava um processo de investigação de identidades polimórficas, no qual os indivíduos envolvidos buscavam esvaziar-se de seus automatismos cotidianos e, a partir de um novo ponto, podiam reconstruir-se através de contínuas metamorfoses.

A variedade de procedimentos com os quais procurou desconstruir o *self* físico de seus dançarinos revelou alguns de seus mecanismos de subversão física e cultural. A gestualidade por eles alcançada, buscando dissolver a dimensão social de seus corpos, colocava também em tensão os modelos que os padronizavam moral e funcionalmente ao interno da sociedade. O gesto podia assim adquirir, além de uma profunda organicidade, uma relativa valência política, uma vez que se mostrava destituído de uma coordenação racional – criticada enquanto matriz simbólica da organização moral e cul-



tural de uma sociedade conservadora – ao ser pressionado pelas dimensões instintivas do *nikutai*. Desta forma, Hijikata elaborou a sua particular *práxis* artística, materializando em cena e em seus treinamentos uma epistemologia do corpo que buscava despir o gesto de sua racionalidade funcional e, deste modo, tentar desconstruir a concepção de indivíduo normatizado pelos ditames de uma moralidade civilizada.

Desafiar o próprio corpo, e desafiar com/através do corpo significa que dúvida e desequilíbrio são impulsos motivadores para o movimento; eles direcionam o performer em direção a um corpo crítico, um corpo que fica em pé sobre o seu limite (Centonze, 2003/2004, p. 30).

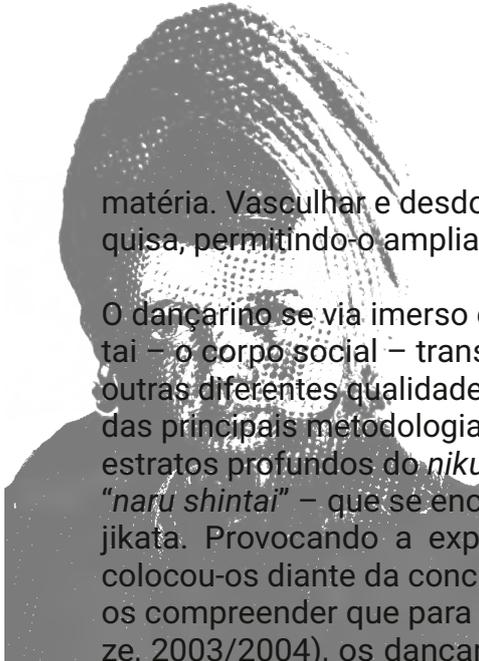
Ao centro do *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata encontra-se a carnalidade do corpo. A fisicidade do organismo humano, em seus diversos níveis de composição, serve como epicentro bidirecional do qual tudo parte e para o qual tudo retorna, para implodir-se. O *nikutai* – o corpo de carne – aparece transversalmente nos diferentes elementos que compõem a complexidade de seu projeto, o qual apresenta a investigação arqueológica de sua materialidade como um princípio, a transubstanciação psico e fisiológica desta matéria como recurso técnico, e a sua diluição ou transcendência como um de seus principais objetivos. Foi forçando os limites de seu *nikutai* que Hijikata esboçou as bases de sua dança, uma dança *do* e *desde* o corpo.

Considerado tanto um conjunto de fluxos de sensações como um reservatório da memória, o corpo de carne proposto por Hijikata refutou-se a submeter-se a hierarquias e subjugar-se perante a suposta superioridade da razão. A predominância de um comportamento anárquico nesta fisicidade deslegitimou uma possível configuração técnica para a sua ação performativa que proviesse do exterior, reivindicando-a e construindo-a, portanto, a partir de suas estruturas mais internas: o osso e a carne.

A dança do *nikutai* não admitia assim a existência de uma gestualidade codificada e nem de um universo técnico pré-existente, pois na crueza de sua anarquia, via celebrada a efemeridade de suas estruturas ao sujeitar-se à decomposição e às metamorfoses da matéria, as quais a impossibilitam de ser fixada em categorias ou formas definitivas. Este caráter de caducidade e de corruptibilidade do corpo de carne ressalta a ligação do ser humano com a sua esfera biológica, seus instintos, sua dimensão animal e caótica, e sobretudo, com seu *ankoku* (sombas, escuridão). Com isso, privilegiando as dimensões concretas da carne, foi possível subverter a primazia das abstrações racionais – tão caras às concepções de origens platônicas provindas do mundo ocidental – e, assim, imunizar-se de possíveis valores semânticos para seus atos.

O gesto executado por um corpo de carne apresentou-se, portanto, não como uma inferência racional ou tradução de um signo exterior, mas como uma experiência profunda da fricção entre a velocidade e a direção, entre o espaço e o tempo internos. A sua expressividade, por sua vez, não provém de uma vontade pessoal e subjetiva, mas de uma secreção, que resulta da colisão ou do colapso destas categorias ao interno do corpo. A decomposição anatômica – e atômica – do corpo humano (Centonze, 2003/2004, p. 22) possui um papel fundamental no trabalho proposto por Hijikata, pois era através de sua indução que ele proporcionava aos seus dançarinos a experimentação de diferentes possíveis estados do corpo de carne. Desta forma, deparando-se com a crua fisicidade de seu corpo, o *butōka* podia experimentar os interstícios de seu próprio *ankoku*: os estratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua





matéria. Vasculhar e desdobrar este *ankoku* passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências.

O dançarino se via imerso em um contexto no qual era convocado a esvaziar o seu *shintai* – o corpo social – transformando-o em um recetáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. Esta diluição do *shintai* apresenta-se como uma das principais metodologias de trabalho construídas por Hijikata, para tentar acessar os estratos profundos do *nikutai*. É justamente neste corpo em constante transformação – “*naru shintai*” – que se encontra a substância fluida e primordial da obra de Tatsumi Hijikata. Provocando a exploração de identidades polimórficas de seus dançarinos, colocou-os diante da concretude de seus *kanōtai*, ou seus “corpos possíveis”. Fazendo-os compreender que para se aproximarem destes seus “corpos em potência” (Centonze, 2003/2004), os dançarinos deveriam atingir seus estados de objeto, de realidade concreta e não simbólica, deveriam experimentar a instabilidade de suas instâncias de carne, perseguindo assim a “verdade” (*hontō no koto*). Neste modo, antes de oferecer-se como um instrumento, o *nikutai* seria um horizonte a ser alcançado através de um árduo processo de experimentação, no qual o dançarino deve descobrir a qualidade íntima, o estado de ser dos objetos, tendo principalmente, para isso, que concebê-los ontologicamente.

O treinamento proposto por Tatsumi Hijikata tinha, portanto, como objetivo construir uma plena consciência física capaz de possibilitar aos seus dançarinos uma espécie de domesticação do gesto e a consequente obtenção de uma máxima disponibilidade de seus próprios corpos. Guiados por estímulos verbais e por seus impulsos instintivos, podiam acessar imagens que lhes ajudavam a desconstruir seus *shintai* ordinários e os devolviam à materialidade de seus *nikutai*, desvelando os infindáveis estratos de seus corpos-memória.

Hijikata, portanto, considerava o corpo como um reservatório da memória do inconsciente coletivo e sua dança partia da exploração deste universo de reminiscências encravadas na própria carne. Ao interno de sua obra é possível perceber que esta conceção atingiu a sua plena expressão em seu projeto *Shiki no tame no nijushichiban* – “Vinte e sete noites para quatro estações”, de 1972, no qual utilizou uma releitura da memória dos corpos e dos movimentos dos agricultores de Tōhoku, criando um universo cinético que posteriormente foi interpretado como o estereótipo gestual da dança Butō.

Esta espécie de repositório da memória é, na verdade, permeada simultaneamente por diferentes estratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o *ankoku* de cada dançarino: a sua matéria escura. Neste sentido, o *butōka* tem diante de si o seu *ankoku* como matriz expressiva e, ao mesmo tempo, *locus* de realização de sua dança. O desmembramento desta memória, assim como a fragmentação de seu corpo, institui um percurso extremamente físico para a sua composição cênica, empurrando-o para a experimentação de seu abismo e a realização de sua essência, em termos fenomenológicos, ajudando-o assim a evitar que permaneça na superficialidade de um simples redesenhar da realidade.

O treinamento no *Ankoku Butō* teria assim como foco principal a identificação do estímulo do movimento, da raiz dinâmica da própria ação, a partir de um processo de imersão nos diferentes estratos da memória física de um corpo em constante descon-



trução, tornando possível a latência de diferentes identidades metamórficas. Neste sentido, é válido afirmar que o *Ankoku Butō* trabalhou com a messa in scena de uma espécie de reificação da memória, um processo no qual um gradual desvelamento dos diferentes estratos que a compõem ao interno do *nikutai* do dançarino torna possível as suas combinações e sobreposições que serão projetadas sobre o palco (Centonze, 2003/2004, p. 22). A performance poderia, portanto, ser vista como o suceder de fragmentos sobrepostos de uma memória reificada, isto é, transformada em objeto, em coisa.

Tatsumi Hijikata proporcionava assim a possibilidade de o dançarino desafiar o seu próprio corpo, confrontando-se com o seu *ankoku* objetificado, através da reificação de suas memórias pessoais e universais, entremeadas na materialidade de seu *nikutai*. A este corpo que dança, apresentava as origens do “si” enquanto um cemitério, enquanto um terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos. Desvelava assim o fato de que um corpo-memória jamais se esgota em uma existência individual e subjetiva, mas traz consigo uma pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material.

Hijikata criou desta forma as bases para a construção de um corpo crítico, um corpo de carne que pode acolher na densidade de sua matéria a multiplicidade de existências que o compõem, levantando-se nos confins de si contra uma conceção alienada de indivíduo e contra os determinismos culturais que se impõem sobre a sua carne. Construiu assim as matrizes para a construção de uma corporeidade crítica, isto é, um modo de “ser corpo” fluido e polimórfico que assume na configuração de sua materialidade uma resistência radical às imposições culturais das estruturas de poder dominantes. Um corpo que, em contraste com a efemeridade de suas identidades metamórficas, apresenta uma consistência - e uma existência - realmente política. Nas palavras de Centonze, as “políticas do corpo carnal” (Centonze, 2009, p. 183) no *Butō*, isto é, as expressões de contestação encarnadas na natureza básica e orgânica das existências físicas do *butōka*, são assim apresentadas:

As políticas do corpo carnal no *Butō* são visíveis em um nível coreográfico. Como dança, o *Butō* revela um criticismo corporal dissidente e rompedor, que implica uma resistência radical ao corpo no modo como é manipulado pela sociedade do espetáculo. O corpo é empurrado além de seus limites, e sua essência deve ser preservada de esteticismos, sensacionalismos ou exibicionismos. Desta forma, a radicalidade do *nikutai* torna-se um ato político. Alcançar uma alta intensidade desse emprego do corpo implica uma posição política. O movimento torna-se então uma práxis política, anticapitalista na sua economia (Centonze, 2009, p. 183).

Mesmo que a análise da autora, neste caso, apresente-se circunscrita ao universo coreográfico da performance propriamente dita e tenha como foco a resistência contra os valores da sociedade do espetáculo, seria possível desdobrar seu raciocínio incorporando-o também na interpretação do processo de treinamento proposto por Hijikata, ampliando, portanto, a leitura das políticas colocadas em ato pelo corpo de carne, bem como suas consequências. Muito além do âmbito intersubjetivo, isto é, das relações entre espectador e dançarino, proporcionado pelo espetáculo, os procedimentos metodológicos de Hijikata na preparação de seus dançarinos criaram um campo subjetivo que também poderia servir como referência para a instituição de análogas políticas do corpo.



A gradativa desconstrução do *self*, as diferentes formas de fragmentação do corpo, a incorporação de identidades fluidas e metamórficas, os mortos e as outras existências que habitam ao interno do corpo, são muito mais do que exemplos de procedimentos técnicos de construção cênica. Esses são, na verdade, efêmeros momentos de resistência cultural experimentados por uma subjetividade que se percebe complexa e plural. Neste sentido, poderiam apresentar-se também como sólidos pilares para a edificação de uma espécie de criticismo corporal que, mesmo experimentado inicialmente em um plano individual, desdobra-se inevitavelmente em um âmbito coletivo, devido à conscientização do dançarino seja sobre a interdependência que sustenta a sua existência, como sobre as determinações culturais que configuram ordinariamente o seu *shintai*.

A partir desta perspectiva, é possível afirmar que os mecanismos de construção do corpo cênico propostos por Hijikata são também, potencialmente, instrumentos de subversão antropológica e política, uma vez que buscaram desestabilizar os modelos culturais de organismo social e individual. Ao fragmentar o corpo de um indivíduo e induzir a sua vacilação identitária, Hijikata desestabilizou a matriz mais íntima e concreta de todo um sistema político-econômico, desconstruindo seus valores, certezas e padrões. Sob esta ótica, torna-se viável conceber – além do espetáculo – o treino físico proposto pelo *Ankoku Butō* também como um espaço de afirmação de “políticas do corpo carnal” (Centonze, 2009, p. 183). Neste sentido, pode-se chegar à conclusão de que o critério que define a existência, ou não, destas políticas não seria necessariamente o seu *lócus* de manifestação (treinamento ou espetáculo) e sim o seu *lócus* de origem: a própria carne, ou ao menos o tratamento crítico e subversivo das qualidades de sua matéria (Peretta, 2015).

Os trabalhos propostos por Hijikata a partir do final da década de 1970, trouxeram à tona uma outra concepção de corpo que, de algum modo, pode refletir uma síntese mais madura e contundente deste seu projeto herético de subversão física e social: o *suijakutai* (corpo esgotado). Para Kuniyoshi (2002, p. 64), *suijakutai* corresponderia ao corpo que você sente vivendo dentro de você para além de seu próprio *self*. Esta alteridade fantasmagórica que habita o próprio corpo foi destacada e reconhecida por Hijikata em seus textos-manifesto nos quais indicava a sua irmã morta como a sua maior professora de *Butō*. Ele dizia que a irmã habitava seu corpo e sempre se contrapunha a seus movimentos, oferecendo-lhe uma contradição em todos os gestos, e, assim, uma maior densidade à sua existência.

Segundo Kurihara, a dançarina Yoko Ashikawa foi quem mais se aproximou da encenação desejada por Hijikata do *suijakutai*. Em um dos últimos espetáculos encenados por Hijikata, Tōhoku Kabuki Project 4, Ashikawa movia-se

Como se estivesse flutuando, seus olhos quase fechados, como se seu corpo estivesse desaparecendo [...] [Hijikata] parecia ambiciosamente tentar apagar o corpo e ir para além dele, para além de qualquer coisa com uma forma material (Kurihara, 2000: 25).

As potências que habitam assim os interstícios da carne, oferecem-se como significativas matrizes para o repensamento do corpo e de suas práticas. A poesia ácida que emana como uma secreção dos corpos colocados em cena por Tatsumi Hijikata podem nos desvelar algo sobre a dimensão carnal de uma práxis política. Delineando, deste modo, um projeto herético, eternamente aberto e pleno de fissuras, que problematiza



profundamente os usos que fazemos de nossos corpos na sociedade globalizada contemporânea, evidenciando práticas onde a carne não se afasta nem um milímetro sequer de seu compromisso radical com a poesia e a política.

Essa centralidade do corpo de carne (*nikutai*) e seu imbricamento ontológico com a política desvelada no projeto artístico de Tatsumi Hijikata - levada ao seu extremo em sua concepção de *suijakutai* - é que nos permite pensar aqui em zonas de intersecção com as problematizações biopolíticas introduzidas por Michel Foucault (2013) e reelaboradas pelo pensamento de Giorgio Agamben (2017, 2015, 2013, 2005). De um lado, a sua crítica às consequências nefastas de um gradativo protagonismo da dimensão biológica da vida e do corpo nos projetos modernos totalitários de poder, parece reivindicar a desconstrução da "máquina antropológica" que fundamenta as sociedades ocidentalizadas. De outro lado, as suas reflexões filosóficas sobre conceitos jurídicos e históricos como forma-de-vida, *usus pauper*, estado de exceção, (an)arché, inoperância, dentre outros, parecem compartilhar muitas zonas de contato com as denúncias e anúncios contidos no esgotamento dos corpos colocado em cena pela obra tardia de Hijikata. Este é, enfim, o horizonte em direção ao qual minhas pesquisas começam a caminhar...

Uma perspectiva de pesquisa que se insere em um campo mais amplo do pensamento filosófico comprometido com o movimento de crítica da Modernidade, no qual possui um importante papel a problematização da "máquina antropológica" e do "danificado" projeto racionalista/iluminista (Adorno & Horkheimer, 1985) que sustenta as sociedades ocidentalizadas. Deste mesmo modo, ao projetar-se no campo da dança, torna possível percebermos como o "corpo esgotado" de Hijikata nos ajuda a vislumbrar possibilidades estéticas de desconstrução das estruturas do pensamento de matriz platônica que dicotomizam e superestimam o plano abstrato das ideias na mesma medida em que desvalorizam o plano baixo e concreto da carne. A afirmação do *nikutai* (corpo de carne), base do projeto político-artístico de Hijikata, quando levada ao seu extremo, ao seu esgotamento, torna possível considerarmos a dança como um espaço concreto de ação micropolítica (Rolnik, 2018), uma vez que tensiona de modo radical e sensível estruturas normativas sedimentadas em níveis inconscientes da vida subjetiva e social.

Neste sentido, as zonas de intersecção que vejo como horizonte dessa pesquisa buscam destacar o protagonismo das dimensões políticas da arte, comumente submersas ou enfraquecidas em meio à discussão sobre o "belo" advindas da Estética enquanto corrente



Figura 31. Yoko Ashikawa

Fonte: Pinterest.



filosófica. Em outras palavras, buscam destacar as reverberações políticas concretas e simbólicas no repensamento das normatividades que circunscrevem nossa vida em comum, ressaltando a potência coletiva e transformadora da experiência sensível e subjetiva.

A dança, como meio entre um espírito e um impulso a um ritual secreto dedicado à carne e ao sangue de jovens, se destina a lapidá-los como armas letais que sonham (Hijikata, 2000, p. 47).

Financiamento

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal de Ouro Preto / Brasil.



Refêrencias Bibliográficas

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1985) *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Agamben, G. (2005) *Homo Sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (2013) *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Agamben, G. (2015) *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Agamben, G. (2017) *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Centonze, K. (2003/2004) Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory. In A. But . *Asiatica Venetiana*, 8/9, 21-36. <https://iris.unive.it/handle/10278/3716967#YVStP0bMJQI>
- Centonze, K. (2009) Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" Murobushi K . *Danza e Ricerca: Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni*, 0, 163-186, <http://danzaericerca.cib.unibo.it>.
- Foucault, M. (1993) *Microfisica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Hijikata, T. (2000) *To Prison, 1961*. *The Drama Review (TDR)*, 1(44), 165.
- Klein, S. (1988) *Ankoku but : the premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness*. Ithaca: Cornell University.
- Kurihara, N. (2000) *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*. *The Drama Review (TDR)*, 1(44), 10-28.
- Kuniyoshi, K. (2002) *Yume no ishô: Kioku no tsubo (Dance and Modernism)*. Tokyo: Shinshokan.
- Peretta, E. (2015) *O soldado nu - raízes da dança butô*. Rio de Janeiro: Perspectiva.
- Rolnik, S. (2018) *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.
- Tatsumi, H. (2000). *To Prison*. *TDR*, 44(1), 43-48. <https://chokohma.files.wordpress.com/2014/09/hijikata-words-to-prison.pdf>

