

# A ARMA LETAL QUE SONHA: POÉTICAS POLÍTICAS NA DANÇA DE TATSUMI HIJIKATA<sup>84</sup>

## THE LETHAL WEAPON THAT DREAMS: POLITICAL POETICS IN THE DANCE OF TATSUMI HIJIKATA

*Éden Peretta*

Universidade Federal de Ouro Preto

**Resumo:** O presente artigo visa compartilhar algumas das camadas que constituem o projeto revolucionário de Tatsumi Hijikata, criador da dança butô, ressaltando alguns dos principais elementos que compõem a sua poética e que nos permitem fazer uma leitura também política de sua obra, principalmente a partir do tensionamento que propõe, em seu treinamento e em seus espetáculos, entre o corpo e as normatizações sociais.

**Palavras-chave:** dança butô; Tatsumi Hijikata; micropolítica; corpo.

**Abstract:** This article aims to share some of the layers that make up the revolutionary project of Tatsumi Hijikata, the creator of butoh dance, highlighting some of the main elements that make up his poetics and that allow us to make a political reading of his work, especially from the tension that he proposes, in his training and in his performances, between the body and social normatisation.

**Keywords:** butoh dance; Tatsumi Hijikata; micropolitics; body.

*Recebido em: 04/04/2025*

*Aceito em: 02/05/2025*

---

<sup>84</sup> As reflexões aqui apresentadas são fruto das pesquisas desenvolvidas nos últimos anos, dentro do projeto FAPEMIG APQ-00891-22: *Arquivo Memória Intercultural das Artes da Cena no Brasil*, revisitando e atualizando assim registros historiográficos publicados em congressos e no livro *O soldado nu: raízes da dança butô* (Perspectiva, 2015).

A dança, como meio entre um espírito e o impulso a um ritual secreto dedicado à carne e ao sangue de jovens, se destina a lapidá-los como armas letais que sonham.  
(HIJIKATA, *To Prison*, 1961, in TDR, 2000, p. 47)

No âmbito das artes, é possível observarmos inúmeras relações entre poética e política, isto é, entre um “fazer criativo” (do verbo grego *poiēn*) e os tensionamentos sociais necessários para uma vida em comum-idade. Seja na perspectiva mais ampla da relação entre arte e mercado – desde os antigos mecenatos até a modernidade com as políticas públicas ou os financiamentos privados que muitas vezes influenciam as escolhas estéticas –, seja na percepção da arte (e do/a artista) como catalisadora de questionamentos das normatizações sociais, o tensionamento entre poética e política apresenta-se sempre como uma possível chave de leitura para interpretarmos as experiências artísticas. Com esse olhar, podemos sobrevoar a história das diferentes linguagens artísticas identificando diversos modos de materialização dessa imbricada relação entre o fazer artístico e as potenciais ações disruptivas no âmbito social, seja em uma perspectiva macro ou micropolítica, como nos sugere Suely Rolnik (2018).

No contexto das artes da cena, mesmo as manifestações com características prioritariamente mais macropolíticas (ações mais discursivas, explícitas ou mesmo panfletárias) podem carregar consigo dimensões micropolíticas, isto é, podem apresentar uma organização de suas camadas dramatúrgicas que visa potencializar o tensionamento (ou a vacilação) de concepções possivelmente estagnadas na subjetividade dos espectadores. Subjetividade entendida aqui mais próxima de uma corrente contemporânea do pensamento que se refuta a concebê-la como uma matriz passiva, isto é, como uma espécie de império absoluto de uma suposta individualidade psíquica, para considerá-la enquanto um “processo de subjetivação”. Para além de uma simples renomeação, esta escolha semântica parece buscar destacar a maleabilidade e o constante movimento na configuração dessa dimensão humana que é essencialmente social – e por isso também política – mas vivida e experienciada de forma particular pelos indivíduos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 33).

Existem também manifestações artísticas que operam prioritariamente neste plano micropolítico, problematizando esteticamente (sensivelmente, do grego *aisthesis*) os

processos de subjetivação daquele/as que as testemunham, sem necessariamente materializar sua dimensão macropolítica, isto é, sem necessariamente sugerir ao espectador aquilo que ele supostamente deveria compreender em um plano racional. Ambas as perspectivas parecem ser válidas e necessárias nos tempos obscuros em que vivemos, onde informações falsas em redes sociais parecem esculpir subjetividades e definir a vida política e social de inúmeros países. Mas nos parece igualmente importante, para não dizermos urgente, compreendermos como e quanto os processos de subjetivação apresentam-se como um evidente espaço social do embate político.

Quando observamos todo o percurso artístico de Tatsumi Hijikata (1928-1986) – dançarino e coreógrafo japonês, criador da dança butô – talvez seja possível localizarmos a sua atuação mais nesse polo micropolítico. As utopias que propulsionaram a arte de Hijikata, bem como o seu caráter particular, não o permitiram submeter-se a um projeto macropolítico, isto é, a envolver-se explicitamente com ações políticas coletivas e formais, mesmo que nunca tenha trabalhado sozinho. Mas quando observamos com atenção o percurso de constituição de sua poética – as matrizes que constituem o seu fazer artístico – torna-se evidente a dimensão política de sua obra.

Tatsumi Hijikata constitui-se como um dos artistas mais contundentes no contexto da cultura experimental japonesa, aquela que nutriu a assim chamada “vanguarda suja”, protagonista dos férteis anos do segundo pós-guerra japonês. É notório que Hijikata influenciou, de forma radical, toda uma geração de artistas, tornando-se uma referência para diferentes linguagens. Portanto, para compreendermos a complexidade e a dimensão política de sua obra, é necessário sobrevoarmos as diferentes camadas que constituem o projeto revolucionário deste “soldado nu”, debruçando-nos sobre alguns dos principais elementos que compõem a sua vida e sua arte, em uma perspectiva histórica e poética.

Descendente herético de seu tempo, Hijikata materializou em sua obra o hibridismo cultural próprio a atmosfera que respirava, embebida ao mesmo tempo pelos conservadorismos e pelos atos de resistências que atravessavam aqueles anos de experimentação artística e de convulsões sociais. Dentro de uma perspectiva histórica mais estrita, aquilo que hoje denominamos de dança butô na realidade seria o complexo desenvolvimento do projeto político-artístico colocado em movimento por Tatsumi Hijikata, a partir do final dos anos 1950. Ele seria então considerado o verdadeiro fundador da

dança butô<sup>85</sup>, uma vez que foi a sua específica biografia que construiu os fundamentos filosóficos, técnicos e metodológicos de uma espécie de “dança do terrorismo”, forjada entre a carne e a poesia em seu duro cotidiano às margens de uma sociedade urbana, por toda a década de 1950. Em seus textos-manifesto, publicados posteriormente em inglês pela revista *The Drama Review* (2000), este contexto é evidenciado por seus relatos e reflexões, de uma forma poética e contundente.

Para compreendermos o projeto político-artístico de Tatsumi Hijikata, é necessário, portanto, descermos às raízes de seu percurso histórico, trazendo à superfície um universo subterrâneo de relações que compõem, de modo rizomático, as suas matrizes poéticas. Sem desprezarmos as particularidades que compõem o duro percurso de sua vida, nos parece necessário evidenciarmos as relações de consonância e de contestação que estes acontecimentos estabeleciam com a atmosfera daquela época.

## Ventos do norte

“O que foi chamado de Butô de Hijikata era simplesmente seu corpo (...)”.  
(GÔDA, in KLEIN, 1988, p. 85)

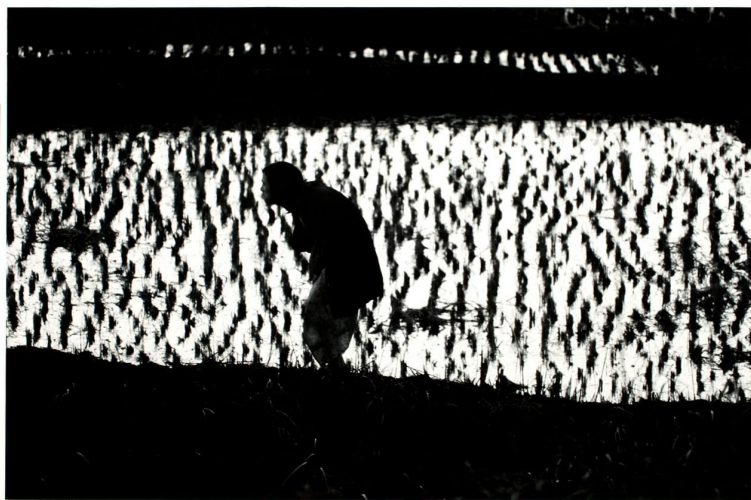


Figura 1: Hijikata, em fotografia do ensaio fotográfico Kamaitachi, de Eikoh Hosoe, 1969.  
Disponível em <https://www.mmoca.org/artwork/kamaitachi-eikoh-hosoe/>.

<sup>85</sup> Contudo, no fundamento deste seu projeto político-artístico de insurreição física não é possível desconsiderar a essencial figura de Kazuo Ohno, dançarino moderno que se apresenta como a sua inspiração poética original. Hijikata (in *Inner Material*, TDR, 2000, p. 39) denominou Ohno como o “dançarino da poção mortal” (*the poison dancer*). O termo inglês “poison”, presente no texto original, apresenta uma potente polissemia sendo traduzido por diferentes obras como “remédio”, “veneno” ou “feitiço”, mantendo sempre a referência a algo inebriante, mágico ou curativo. A fundamental existência de Kazuo Ohno na poética de Hijikata, bem como o longo período de colaborações conjuntas e experimentações artísticas que orientaram a vanguarda da dança japonesa dos anos 1960, faz com que a fundação da dança butô – em uma concepção mais ampla – seja historicamente compartilhada entre estes dois protagonistas.

Nas raízes da poética de Hijikata encontram-se as memórias de sua infância, vivida na cultura camponesa do cultivo dos campos de arroz, típica do Tōhoku, região norte da ilha de Honshu, no Japão. Mesmo sendo morador da capital Akita, Hijikata passou muito tempo de sua infância no distrito de Ogachi<sup>86</sup>. Nesta vida rural, a neve derretida da primavera e a fertilidade dos campos criavam um duro, mas produtivo, contexto para os camponeses que deviam trabalhar na lavoura. Enquanto os adultos trabalhavam, os bebês eram amarrados em tecidos e deixados por muitas horas dentro de cestos de palha, às margens das plantações. Ali, choravam incansavelmente devido à fome, à solidão e à imobilidade, em um grito apagado pela fúria dos ventos do norte. Os gritos inauditos destas crianças, afogadas em suas próprias lágrimas e remelas – ícones de suas escuridões –, permaneceram nas memórias de Hijikata. A exploração instintiva que esses bebês estabeleciam com os movimentos de suas próprias mãos, e das poucas partes livres de seus corpos, serviu como forte inspiração<sup>87</sup> para as futuras bases do *Ankoku Butō*.

No ensaio *Vento Daruma* (1985), Hijikata nos conta como a lama que se formava no início da primavera deixou marcas profundas em suas memórias, compartilhando, com detalhes, a experiência de quando caiu dentro de uma poça de lama, ainda criança, e vivenciou estranhas sensações em seu corpo. Em uma descrição com matizes surrealistas, ele identificou a impotência de seus movimentos e a impossibilidade de sua fala como um verdadeiro retorno ao ponto de partida de seu próprio corpo:

Meu butō começa ali, com aquilo que aprendi da lama do início da primavera, não de algo que tenha a ver com artes performativas de santuários e templos. Estou claramente consciente que nasci da lama e que meus movimentos hoje são todos construídos sobre ela. (HIJIKATA, *Wind Daruma*, 1985, in TDR, 2000, p. 74)

---

<sup>86</sup> Região natal de sua mãe e responsável por uma grande produção de arroz, onde foi estruturado o *Kamaitachi Museum of Art*, em memória a esse importante projeto artístico de Eikoh Hosoe e Tatsumi Hijikata.

<sup>87</sup> "(...) seus corpos eram realmente seus, mas com suas mãos, eles lidavam como se fossem coisas. Eis por que eles provavelmente sentiam a si mesmos como 'outro'. Eles faziam todo o tipo de coisa, como girar suas orelhas para tirá-las fora. Mesmo que esta história soe totalmente ridícula, aqueles movimentos tiveram mais tarde um efeito de longo alcance sobre meu butō. O que eu aprendi destas crianças influenciou enormemente meu corpo. (...) O sentimento de que, em algum lugar dentro de seu corpo, seu braço não é realmente seu, oculta um importante segredo. As raízes de meu butō estão escondidas aí" (HIJIKATA, *Wind Daruma*, 1985, in TDR, 2000, p. 75).

O inverno da região de Tōhoku possuía noites de um escuro profundo que tornavam mais visíveis as estrelas (BARBER, 2006, p. 13), ajudando Hijikata a construir outra percepção das trevas e da escuridão, permeada por uma dialética essencial. Portanto, a sua concepção de *ankoku* (trevas ou escuridão) distancia-se muito da concepção hegemônica no Ocidente, baseada em um dualismo simplista permeado de valências morais e religiosas. Para Hijikata, o lado escuro de algo pode ressaltar o reflexo de sua dimensão brilhante e, ao mesmo tempo, aguçar os sentidos e a percepção das ínfimas coisas<sup>88</sup>.

Para Hijikata, porém, o escuro era também a cor do abismo do corpo humano; um corpo capaz de implodir-se por meio de seus gestos, construindo um instante de irrepetível incandescência, até o ponto de absorver completamente a luz (BARBER, 2006, p. 13). As trevas de Hijikata, portanto, enfatizam dialeticamente múltiplas recusas, seja à concepção de corpo humano hegemonicamente vigente, seja ao Japão contemporâneo como um todo e aos modelos estrangeiros de dança. Em seu *ankoku* – a escuridão de seu corpo – também estavam contidas a criminalidade, a decadência e as sexualidades transviadas. As danças, festas e rituais de inversão celebrados pela cultura popular camponesa sempre propuseram ao seu corpo uma vacilação de gêneros e o enaltecimento de símbolos sexuais indicativos da fertilidade da natureza. Criado em meio a este universo de festividades e religiosidades populares, Tatsumi Hijikata conseqüentemente desenvolveu outras concepções de corpo, sexo, humor, dança, transgressão, escuridão, vida e morte<sup>89</sup>... dimensões essas que configuram essencialmente a sua poética, e que foram sendo reelaboradas a partir das novas experiências realizadas em sua juventude no meio urbano, traduzidas gradativamente para um plano estético durante todo o seu percurso artístico.

## Marginalidades sociais

“Eu cresci sempre farejando criminosos”.  
(HIJIKATA, *To Prison*, 1961, in TDR, 2000, p. 43)

---

<sup>88</sup> “Acho que as coisas comidas no escuro são deliciosas. Ainda hoje como doces na cama, no escuro. Não consigo ver o seu aspecto, mas sei que são duas vezes mais gostosos. A luz, em geral, parece-me por vezes indecente” (HIJIKATA, *Plucking off the Darkness of the Flesh*, 1968, in TDR, 2000, p. 49).

<sup>89</sup> Interpretada sob esse prisma, a polêmica cena inaugural do *butô*, em *Kinjiki* (1959), na qual Yoshito Ohno mata uma galinha entre suas pernas, enquanto são escutados passos e a respiração ofegante de um velho provindos da penumbra do palco, parece ganhar outras leituras possíveis.



Figura 2: Kazuo e Yoshito Ohno com Tatsumi Hijikata. Miyazawa, Tokyo, 1961.

Foto de William Klein, disponível em

[https://www.artnet.com/artists/william-klein/kazuo-ohno-hijikata-miyazawa-tokyo-1961-Pji6Xk24iODyAlAJvkCN\\_g2](https://www.artnet.com/artists/william-klein/kazuo-ohno-hijikata-miyazawa-tokyo-1961-Pji6Xk24iODyAlAJvkCN_g2).

As formas de vida socialmente rejeitadas, como os ladrões, prostitutas e transexuais, conviviam cotidianamente com Hijikata em sua vida urbana, iniciada nos anos 1952, quando começou a viver nos albergues dos bairros periféricos de uma Tóquio em reconstrução. Convivia de modo tão orgânico com essas formas de vida que seus pequenos furtos e suas experiências sexuais abertas pareceram, neste contexto, mais um ato de conservadorismo do que de transgressão.

As penumbras da sociedade contemporânea chegaram a Hijikata trazidas por um novo Japão urbano, erigido sobre o concreto, a industrialização e as reminiscências da dominação estadunidense. A experiência de habitar às margens do sistema marcou profundamente a sua futura poética, deixando traços evidentes em sua concepção de mundo e, conseqüentemente, em seus espetáculos. Em seus escritos, Hijikata afirmava a aliança de seu trabalho com as dimensões consideradas sujas e abjetas, ressaltando deste modo a natureza arbitrária daquilo que, de um momento ao outro, poderia ser considerado “sujo” pela sociedade: “a sujeira é a beleza e a beleza é a sujeira, e eu circulo entre elas para sempre” (Hijikata, in BARBER, 2006, p. 63).

Suas primeiras experiências no campo artístico vão estruturando as bases daquilo que denominou como uma “dança criminal”, na qual a frase “caminhar incansavelmente” (*walk tirelessly*) resumiria a sua essência. Uma dança que vê na prisão a sua matéria

poética; a prisão enquanto um palco de tragédias, enquanto o palco de um drama no qual o corpo nu e a morte são inseparavelmente desfrutados<sup>90</sup>. Hijikata pôde assim encontrar na prisão os princípios da forma original desta sua dança, ao observar a caminhada dos prisioneiros:

O modo de caminhar de um criminoso na fila da guilhotina é já o de uma pessoa morta, mesmo que ele se apegue, em seu verdadeiro fim, à vida. O violento antagonismo entre vida e morte é empurrado ao extremo e é coerentemente expressado nesta existência solitária e miserável que, em nome da lei, é forçada à uma condição injusta. Uma pessoa não caminhando, mas forçada a caminhar; uma pessoa não vivendo, mas forçada a viver; uma pessoa não morta, mas forçada a morrer, deve, paradoxalmente, a despeito de sua total passividade, expor a vitalidade radical da natureza humana. (HIJIKATA, *To Prison*, 1961, in TDR, 2000, p. 46)

A sujeira da criminalidade, a prisão e os paradoxos incorporados pelas pernas que nelas transitam, bem como a intrínseca relação entre nudez e morte, apresentam-se como matérias poéticas para Hijikata começar a esboçar os fundamentos de sua dança. Uma dança que edifica em seus gestos uma crítica micro e biopolítica, ao tensionar os processos de subjetivação do dançarino e do espectador, desvelando a existência de complexas ações e normatizações que um sistema social impõe sobre os corpos.

Em um terreno sexualmente aberto, fruto de um Japão pós-guerra que ainda procurava reinventar-se diante dos novos valores morais impostos pelos norte-americanos nos anos de ocupação política, Hijikata pôde vivenciar diversas experiências hétero e homossexuais. Estas experiências sexuais o projetaram nos abismos do corpo humano, apresentando-lhe inúmeras potencialidades da energia sexual. Quando as memórias de seu corpo encontraram as leituras de poetas e pensadores como Jean Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Marquês de Sade, Herbert Marcuse e Georges Bataille<sup>91</sup>, começaram

---

<sup>90</sup> A inspiração para esta relação entre o corpo nu e a morte provém das palavras de Georges Bataille em *Erotismo: Morte e Sensualidade* (1957): “A nudez oferece um contraste à autopossessão, à existência descontínua, em outras palavras. (...) Ela é um estado de comunicação revelando uma busca por uma possível continuação da existência, para além dos limites de si. Corpos abertos para um estado de continuidade através de canais secretos que nos dão um sentimento de obscenidade. A nudez é vista em civilizações onde o ato de desnudar-se possui um significado pleno, se não como um simulacro do ato de matar, ao menos como um equivalente despojado de gravidade” (in PERETTA, 2015, p. 77).

<sup>91</sup> É interessante observar como as influências ocidentais sofridas por Hijikata não se deram somente no âmbito literário, mas na pluralidade de manifestações inerentes a diversos movimentos artísticos, como o surrealismo, o neodadaísmo, o existencialismo e o expressionismo. Foi a partir de seu texto *To Prison* (1961) que Hijikata revela explicitamente a presença de outros pensadores em suas referências. Destacamos aqui a

a transmutar-se em novos princípios filosóficos e poéticos, que acompanharam todo o seu percurso artístico.

Este universo marginal influenciou também a sua concepção estética e o seu conceito sobre a beleza. Quando estas dimensões da vida – permeadas pelo disforme – somaram-se às suas memórias camponesas da “estética da feiura”<sup>92</sup> e dos rituais de inversão, já reelaboradas pela estética paradoxal do universo literário das obras “malditas” de Genet, construiu-se em sua poética um conceito de beleza em grau de acolher a imperfeição e a anormalidade. Hijikata passou então a ressignificar o corpo disforme e decrépito, colocando-o ao centro de sua poética, uma vez que a ele é “garantida a objetividade e a materialidade graças ao elemento negativo de sua deficiência” (SAKURAI in BIBLIOTECA TEATRALE, 2006, p. 211). Essa espécie de zona de afecção instaurada pela deformidade e pela decomposição da matéria passou a seduzi-lo, fazendo crescer a sua admiração por animais molhados e pelos corpos dos velhos, construindo um de seus mórbidos desejos:

Eu estimo animais molhados e os corpos dos velhos, secos como árvores mortas, precisamente porque eu acredito que através deles eu possa ser capaz de aproximar-me de meu desejo. Meu corpo anseia ser cortado em pedaços e escondido em algum lugar frio. Eu acho que este é, depois de tudo, o lugar para onde eu devo retornar e estou certo que, congelado e prestes a cair, aquilo que meus olhos terão visto ali será simplesmente uma intimidade com as coisas que continuam a morrer as suas próprias mortes. (HIJIKATA, *From Being Jealous of a Dog's Vein*, 1969, in TDR, 2000, p. 56)

Mesmo que o *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata não tenha se organizado explicitamente a partir de ideais coletivos ou político-partidários, é nítido em suas matrizes poéticas muitos sinais de pertencimento a um contexto cultural subversivo mais amplo. No magma que dá vida à sua “dança das trevas” encontra-se uma substância similar àquela que alimentou, de forma difusa, tanto as manifestações estudantis como o idílico

---

polêmica sobre as possíveis influências recebidas da obra de Antonin Artaud, a qual é muito bem problematizada pela pesquisadora Samantha Marenzi (2019).

<sup>92</sup> A “estética da feiura” (*shōaku no bi*), por exemplo, pode ser uma dessas importantes influências transversais, pois se apresenta como uma característica legitimada tanto pela tradição do folclore, como pela arte clássica japonesa. Quando observada no teatro Kabuki, essa “beleza negativa” revela a dramatização de alguns dos aspectos do ser humano concebido em sua totalidade, uma vez que procura colocar em cena também a parte obscura da existência e não somente a sua dimensão idílica (PERETTA, 2015, pp. 21-22).

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 1, jan-jun 2025

pensamento antropológico nativista<sup>93</sup>, passando pelas revoltas sociais e a exploração artística características daqueles anos. O trabalho de Hijikata compartilha assim – de modo genético – a atmosfera que movia os coletivos de contestação artística e social naquele preciso momento histórico. Compartilha, mais especificamente, muitos elementos colocados em movimento pela práxis de um coletivo maior denominado pela mídia da época de “vanguarda suja”. Um coletivo que se manifestava por meio da pesquisa artística multilinguagens, fundindo e explorando as possibilidades da música, da pintura, do vídeo e da performance. Esta multiplicidade de experiências, em uma perspectiva mais geral e difusa, refletia e repropunha um conjunto de elementos que se movia subterraneamente no âmbito mais amplo da cultura japonesa do pós-guerra, e Tatsumi Hijikata, a seu modo, figurou como um de seus grandes protagonistas.

Nos anos 1960, o movimento crítico da sociedade japonesa contestava duramente os valores e paradigmas impostos pelo Ocidente em suas mais variadas esferas. A renúncia às imposições norte-americanas impulsionou, em modo transversal, diferentes formas de manifestação e organização coletiva, as quais se nutriam dos ares “nativistas” propagados pelos intelectuais críticos do pós-guerra. A decadência e a destruição do Japão, nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, foram um terreno fértil para a proliferação da utopia de um possível retorno a um Japão “melhor”, baseado em uma cultura camponesa, com profundas relações com a natureza e a comunidade.

A vanguarda artística japonesa dos anos 1960 relia esse contexto de crítica às imposições culturais no campo artístico, combatendo os mecanismos instaurados pela nova democracia capitalista que instituíam a onipresença de uma “sociedade de produção”, a qual, por sua vez, transformava a própria arte em produto e mercadoria (FRALEIGH e NAKAMURA, 2006, p. 44). No âmbito da dança, esta contraposição aconteceu tanto em um plano técnico como estético, refutando os modelos expressivos da

---

<sup>93</sup> Os trabalhos de etnografia nativista (*Minzokugaku*) conduzidos por Kunio Yanagita legitimaram uma identificação de dimensões críticas ou revolucionárias em diversos elementos das raízes rurais do Japão, e suas tradições indígenas. As discussões antropológicas dos anos 1960, portanto, pregavam a preservação de uma suposta “essência japonesa”, elevando intelectualmente a sua noção de autenticidade, ao mesmo tempo em que acabou revertendo alguns dos preconceitos históricos em relação às zonas menos desenvolvidas do país, como o próprio Tōhoku, enaltecendo as festas tradicionais, as histórias regionais e a dimensão misteriosa que se oferecia como resistência na periferia de uma vida urbana dramaticamente industrializada. Em Barber (2006, p. 80) é possível verificar como o contato – direto ou indireto – destes princípios com outros âmbitos constituintes da sociedade possibilitou o surgimento de diversas modalidades de ação e intervenção social, fundamentadas na hipotética existência de uma “cultura essencial” e da conseqüente concepção de um possível “corpo autêntico”, o qual poderia dar origem a um “gesto verdadeiro” (PERETTA, 2015, p. 19).

*modern dance* americana e das “danças de salão” praticadas pelos soldados norte-americanos.

A “dança das trevas” nasce neste contexto, proposta por Tatsumi Hijikata como uma espécie de manifesto do corpo de carne (*nikutai*), refutando não somente a dança, mas também a concepção de corpo que representava as bases culturais de uma civilização e de todo o seu sistema de valores: um organismo físico que se levantava contra o organismo social do qual provinha. Assim, para Hijikata, a dança deveria ser uma experiência profunda, feita de carne e sangue, e, por isso, na sua concepção, seria absolutamente incompatível com a dança ocidental até então conhecida, isto é, debitária de sua relação com as artes visuais e composta por gestos provindos do exterior. Em sua oposição voraz aos gestos pré-estabelecidos, Hijikata deu forma às suas bases poéticas decrépitas, legitimando a natureza escura e efêmera do corpo, qualidades estas tão negadas pela sociedade da imagem que começava a impor-se naqueles anos.

### Dança, carne e poesia

A questão micropolítica – ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social – diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de “molar”), com aquele que chamei de “molecular”. Entre esses dois níveis, não há uma oposição distintiva que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar a lógica. Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares... (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 127)



Figura 3: Hijikata no espetáculo *Hosotan*, 1972, imagem disponível em <https://www.damianofina.it/en/tatsumi-hijikata-founds-butoh-dance-for-a-revolution-of-the-body/>

Tatsumi Hijikata concebia a dança como uma experiência profunda da existência, e não como um conjunto de gestos ou movimentos pré-determinados que organizam o corpo desde fora, o que torna difícil a delimitação homogênea de um possível método didático de sua parte. Hijikata construiu um projeto político-artístico disruptivo com os valores contemporâneos, propondo uma nova concepção de dança que tinha como fundamento poético a parte decrépita e anômala da sociedade. Como visto até aqui, a sua dança valia-se poeticamente da marginalidade repudiada pelas estruturas de poder japonesas para contrapor-se aos paradigmas de um coletivo social conservador. Um projeto constituído por uma profunda investigação do corpo humano, visando transformá-lo radicalmente, em suas múltiplas dimensões.

O seu *Ankoku Butō* estruturou-se como um sistema gestual que operava pela via negativa, privilegiando a renúncia, a negação e a metamorfose constante de si mesmo, ao invés de afirmar um conjunto de procedimentos previamente codificados que deveriam ser assimilados e fixados pelo corpo que dança. Hijikata via o seu próprio trabalho como algo sempre aberto, que demandava um processo constante de desconstrução e reinvenção. Esta constante abertura de seu projeto artístico, tanto em um plano estrutural quanto semântico, refletia também a concepção de corpo que estava em sua base: um corpo repleto de fissuras, constituído por intervalos, fragmentos e abismos. Neste sentido, podemos dizer que uma das principais contribuições de Hijikata, em um plano estético – e por isso também micropolítico – foi evidenciar a impossibilidade da existência de um corpo completo e fechado, isto é, de uma corporeidade isolada, estática e definida.

O seu *Ankoku Butō* propunha assim um árduo processo de fragmentação do corpo, em busca pela experiência movediça e sensível proporcionada pelos processos metamórficos que sustentam suas metodologias de trabalho. Poderíamos assim dizer que, essencialmente, Hijikata desenvolveu um processo de investigação arqueológica da materialidade do corpo de carne (*nikutai*), enquanto um reservatório da memória, valendo-se de processos metamórficos que possibilitavam a sua reificação – a sua transformação em “coisa” – e uma conseqüente subversão do corpo cultural (PERETTA, 2015, p. 90).

O seus estímulos buscavam proporcionar uma gradativa subtração das energias expressivas do corpo, visando, no extremo limite, instaurar uma espécie de zeramento expressivo do corpo, isto é, um estado que denominava de “corpo morto”, tornando

possível então a sua reconstrução a partir de um novo ponto de referência. Em sua proposta, o dançarino renunciava à expressividade intencional de seu corpo, dilatando seus silêncios e renunciando a seus automatismos, em busca da experiência de um espaço fértil de (re)construção de uma outra existência.

Tendo como matriz poética aquilo que era considerado negativo pela sociedade, Tatsumi Hijikata buscava assim estimular a sensibilidade corporal de seus dançarinos. Estimulava o surgimento de algumas sensações que, até então, estavam encobertas pelas regras e normatividades sociais para, deste modo, construir a experiência fugaz de um corpo que as conseguisse colocar em tensão. Com este processo sensível de “escavação arqueológica do corpo”, desvendou comportamentos, sensações e ações sepultadas nos estratos profundos do corpo físico, o qual revelou-se como um reservatório de sensações, um acúmulo de experiências sensoriais sobre o tempo e o espaço.

A carnalidade do corpo apresenta-se assim como o epicentro do *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata. O *nikutai* aparece transversalmente nos diferentes elementos que compõem a complexidade de seu projeto, o qual apresenta a investigação arqueológica de sua materialidade como um princípio e a transformação psico e fisiológica desta matéria como um de seus principais recursos técnicos. A crueza inerente à anarquia colocada em movimento pela dança do *nikutai*, traz assim, em sua poética, a decomposição e as metamorfoses da matéria. Este caráter de caducidade e de corruptibilidade do corpo pode colocar em evidência as esferas biológicas do ser humano, protagonizada pela sua dimensão animal e caótica, com seus instintos, e sobretudo, com seu *ankoku*.

O gesto executado por um corpo de carne apresenta-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 fricção ou do colapso destas categorias ao interno do corpo. (PERETTA, 2015, p. 98)

Provocando a exploração de identidades polimórficas de seus dançarinos, Hijikata colocou-os diante da concretude de seus “corpos possíveis” (*kanōtai*), edificadas na experiência instável de suas instâncias de carne, nessa matéria sensível que não se esgota em sua fisiologia, mas se potencializa em suas escuridões, sensações e desejos. Desse modo, os seus dançarinos tornavam-se capazes de desafiar os seus próprios

corpos, por meio da reificação – na transformação em coisa – de suas memórias pessoais e sociais, entremeadas em suas carnes, em seus *ankoku* objetificados. Esses corpos-memória nunca se limitam a uma existência individual e subjetiva, afirmando-se, pelo contrário, na pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material. Na memória objetificada também habitam seus mortos... habita a consciência de que o corpo é composto por uma pluralidade de existências que o antecedem e o acompanham.

Hijikata criou assim alguns fundamentos técnicos e poéticos que tornam possível a construção de um corpo crítico: um corpo que oferece a sua carne – na densidade e polissemia de sua matéria – como palco para o fluxo da multiplicidade de existências que o compõem, opondo-se a uma concepção alienada de indivíduo e aos seus respectivos determinismos culturais. Construiu assim os princípios de sua poética política. Uma poética que se oferece, ainda hoje, como matriz de uma possível corporeidade crítica, isto é, um modo fluido, complexo e plural de “ser corpo”. Um corpo que assume em 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 políticas.

As políticas do corpo carnal no Butô são visíveis em um nível coreográfico. Como dança, o Butô 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)

As diferentes formas de fragmentação do corpo, a composição de identidades fluidas e metamórficas, a gradativa desconstrução da alienação do self por meio da percepção da pluralidade de existências que constituem o corpo, não seriam assim somente exemplos de procedimentos técnicos para a construção de um corpo cênico. Essas experiências podem ser vistas, na verdade, como dimensões operativas de uma real poética política, isto é, como procedimentos artísticos que proporcionam efêmeros momentos de resistência cultural, experimentados por subjetividades (ou por processos de subjetivação) que se percebem complexas e plurais. Neste sentido, poderiam apresentar-

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 1, jan-jun 2025

se também como princípios para a estruturação de uma espécie de criticismo corporal que, mesmo experimentado inicialmente em um plano individual, desdobra-se potencialmente em uma dimensão coletiva, devido à conscientização do dançarino seja sobre a interdependência que sustenta a sua existência, seja sobre as determinações culturais que configuram a sua dimensão social (*shintai*).

A partir desta leitura, podemos perceber que as experimentações propostas por Hijikata poderiam também ser consideradas verdadeiras operações de subversão antropológica e política, pois buscavam desestabilizar os modelos culturais que a sociedade impunha ao organismo individual. Ao estimular a percepção de uma corporeidade fragmentada e induzir a vacilação identitária de seus dançarinos, Hijikata chega assim a desestabilizar sensivelmente a matriz mais íntima e concreta de todo um sistema sócio-político-econômico, ao tensionar a vitalidade e a pertinência de seus valores, normas e certezas. Nesse sentido, as suas técnicas de treinamento e composição cênica podem se apresentar como espaços de afirmação de “políticas da carne”, uma vez que emergem do tratamento crítico e subversivo das qualidades da materialidade do corpo, proporcionando a percepção de uma corporeidade fluida e instável.

Se observamos a obra de Hijikata, portanto, a partir desta perspectiva, é possível percebermos a dimensão micropolítica de sua proposta, seja no processo de criação com seus dançarinos seja no contexto mais performativo de seus espetáculos. Ao instaurar processos de vacilação identitária e metamórficos sobre o palco, seus espetáculos nos convidam a desestabilizar nossas concepções acostumadas de corpo, vida, morte, doença e sociedade... e, ao admitirmos a instabilidade dessas dimensões que nos constituem, somos provocados, de forma profunda e sensível, a reelaborarmos essas instâncias de nossa existência. A poética de Tatsumi Hijikata revela assim sua potência micropolítica: sua capacidade de problematizar, de modo crítico e diretivo, os processos de subjetivação das pessoas que testemunham o seu trabalho, seja como dançarino seja como espectador. O corpo de carne de Hijikata, quando em estado de dança, nos proporciona assim a experiência de sua inerente corruptibilidade; a sua decadência e a sua força; a sua instabilidade e a sua poesia; a sua poética e a sua política.

## Referências

BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. London: Creation Books, 2006.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 1, jan-jun 2025

BIBLIOTECA TEATRALE (BT). *Ritorno a Hijikata*: il Butō e la danza moderna nel XX secolo, 79-80, SALERNO, Giorgio (org.), Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo. Roma: Bulzoni, 2006.

CENTONZE, Katja. *Resistance to the Society of the Spectacle*: the “nikutai” in Murobushi Kō, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, n° 0, p. 163-186, Università di Bologna, 2009. Disponível em <http://danzaericerca.cib.unibo.it>. Acesso em 12/11/2009.

FRALEIGH, Sondra e NAKAMURA, Tamah. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge, 2006.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Ed. vozes, 1986.

KLEIN, Susan Blakely. *Ankoku butō*. The premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness. East Asia Program, Cornell University. New York: Ithaca, 1988.

MARENZI, Samantha. *Fundações e Filiações*: o legado de Artaud em Hijikata Tatsumi. In *Ephemera*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 21-30, 31 ago. 2019.

PERETTA, Éden. *O soldado nu*: raízes da dança butō. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

THE DRAMA REVIEW (TDR). *Hijikata Tatsumi*: The Words of Butoh, 1, vol. 44, (T165). KURIHARA, Nanako (org.) Primavera, 2000.