

Leituras de um corpo *que não esta*: Traduções estéticas e testemunho a partir da dança butô de Hijikata

Viviana de Souza Coletty

Resumo: O artigo trata do artista japonês Tatsumi Hijikata, sua dança e alguns de seus ensaios. Abordamos aqui as novas perspectivas de pensar o corpo através da dança butô, sua busca por *um corpo que não está*, e propostas de pensar relações da arte no mercado. Sob uma perspectiva filosófica baseada em proposições de Deleuze, Guattari e Bergson, engajamos alguns aspectos estéticos de sua obra em uma leitura que coloca em evidência conexões entre política e estética, observadas pelos processos criativos que se operam no corpo. O que pode a criação na dança quando existe uma percepção do desaparecimento do corpo em si?

Palavras chaves : Dança ; corpo; estética; filosofia.

Readings of a body that it's not there: Esthetic's translations and evidence through Hijikata's butô dancing.

Abstract : The article deals with the Japanese artist Tatsumi Hijikata, his dance and some of his essays. Our approach here is on the new perspectives of thinking the body through the dance, the search for *a body that it isn't there*, and proposals of thinking relations of art in the market. In a philosophical perspective based on propositions of Deleuze, Guattari and Bergson, we confront here some aesthetic's aspects of his work in a perspective that puts in evidence connections between political and esthetics, enlightened by the creative processes that take place in the body. What can the creation in the dance when there is a perception of a disappearance of the body itself?

Keywords : Dance ; body ; aesthetic ; philosophy.

Lecturas de un cuerpo que no está allí : Traducciones estéticas y pruebas desde la danza butô de Hijikata:

Resumen: El artículo trata del artista japonés Tatsumi Hijikata, su danza y algunos de sus ensayos. Nos acercamos aquí de las nuevas perspectivas de pensar el cuerpo a través de la danza, su búsqueda de *un cuerpo que no estaba allí*, y las proposiciones de pensar las relaciones del arte en el mercado. En una perspectiva filosófica basada en proposiciones de Deleuze, Guattari y Bergson, nosotros engranamos los aspectos estéticos del su trabajo en una lectura que pone en evidencia las conexiones entre político y estético, aclarado por los procesos creativos que ocurren en el cuerpo. ¿Qué puede la creación en la danza cuando hay una percepción de la desaparición del cuerpo él mismo?

Palabras clave : Danza; cuerpo; estética; filosofía.

Introdução; o butô e as teias relacionais

Com a criação da dança butô, o dançarino e coreógrafo japonês Tatsumi Hijikata (1928-1986) não só cria um novo estilo de dança mas dialoga através de sua obra com artistas e pensadores de diversas culturas e disciplinas até os dias de hoje.

Muito tem sido escrito sobre o butô nesses quase sessenta anos desde sua criação (1959), e após a morte de seu fundador (1986). Entre as mais variadas perspectivas e interpretações, após uma primeira fase do encontro com a dança, entre oriente e ocidente, passadas as primeiras impressões e possíveis *mal-entendidos e facinações* (PAGES, 2015), novos encontros continuam à mobilizar e produzir idéias e conhecimento através de ressonâncias que se propagam, muitas vezes diluindo mal entendidos.

Baird, Pagès, Aslan, Greiner, De Vos, Holborn, Richtie, Kanelli, Nanako, Uno e Barber são alguns dos exemplos entre os pensadores e críticos que têm se interessado pelo butô entre França, Brasil, EUA e Japão.

O surgimento desta dança situa-se em 1959 com a apresentação de *Kijinki; cores proibidas*. Este espetáculo marca o início do *ankoku-butô* (denominação do que seria a primeira fase do butô), e tem a participação de Kazuo Ohno et Yoshito Ohno em cena. Entre outras referências o espetáculo é inspirado no romance homônimo de Yukio Mishima, que viria a ser amigo do coreógrafo através do intermédio do fotógrafo Eiko Hosoe (VOS, 2001).

A obra de Hijikata; entre espetáculos, ‘cursos’, ensaios escritos, filmes e fotografia, não cessa de interessar públicos variados, tanto em relação a prática da dança em si, quanto em relação aos aspectos teóricos que a obra problematiza.

Ainda que o próprio artista negasse um pensamento filosófico na criação do butô, e afirmasse que o *pensamento sobre, se faria depois* (BAIRD, 2012), fato é que sua obra continua suscitando inúmeras provocações e novas perspectivas para se pensar política, estética e filosoficamente aspectos do corpo, da dança, das relações da arte no mercado, ou simplesmente as relações em si, como se gestos filosóficos fossem liberados através do gesto estético da cena.

A partir da análise interdisciplinar do *butô*, é como se a cada fio que puxássemos outros viessem junto, possibilitando a leitura de complexas teias relacionais entre política, estética, filosofia, cultura, corpo e arte, - assim como na análise de outras obras que continuam pontentes e de grande reverberação durante uma quantidade relativamente grande de tempo.

Paradoxalmente, ainda que o *butô* não tenha tido um reconhecimento da parte dos críticos e grande público no Japão, mantendo-se majoritariamente nos circuitos marginais de Tokyo e encarado como chocante e obscuro, essa dança atingiu uma notável reverberação mundial.

A potência estética da obra de Hijikata é inegável em uma série de aspectos; revolucionária com relação à concepção do que era considerado dança no Japão, impressionante na gestualidade, tratamento rítmico e desenvolvimento espacial, e ainda “chocante” no que concerne os temas tratados. Durante o tempo passado em Tokyo, Hijikata vivia cercado de artistas, boêmios, escritores, dançarinas de *streap*, fotógrafos, criminosos, prostitutas, cineastas, etc. No começo dos anos 50, Tokyo ainda estava ocupada pelas forças americanas e viver sem dinheiro *nesta época significava compartilhar o espaço com alcoolatras, drogados e criminosos* (BARBER, 2010), ainda segundo Barber, um de seus biógrafos, é possível que Hijikata tenha passado pela prisão.

Hijikata escolheu nunca sair do Japão, entretanto outros dançarinos e companhias de *butô* o fizeram (entre os dançarinos; Yoko Ashikawa, Kazuo Ohno, Carlota Ikeda, Ko Murobushi, Ushio Amagatsu, Min Tanaka, Anzu Furukawa, Yukio Waguri, são alguns exemplos), dessa forma, independentemente de Hijikata, interpretações e versões do *butô*, assim como escritos, filmes e fotografias, ficaram conhecidos em quase todo o mundo.

Parece ter se criado em torno dessa dança algo como um *território estético* que dura no tempo sem perder uma certa qualidade intensiva, uma potência estética que, ao se manter, continua a desestabilizar uma série de maneiras de ver e pensar a dança e o corpo.

O traço do que não está

Há entretanto algo que continua a escapar quando se tenta enquadrar esta dança a partir de definições ou categorias estéticas estabelecidas, e talvez justamente por esta razão ela continue a chamar a atenção e suscitar novas leituras.

Para tentar responder à esta questão nós nos voltamos para o corpo, este inevitável *a priori* espaço-temporal da existência. É precisamente o corpo que fará objeto da pesquisa de Hijikata, mais especificamente *um corpo que não está*.

Por diversas vezes Hijikata insistiu sobre um desaparecimento do corpo: seja *a carne que se tornava invisível na paisagem urbana japonesa*, seja *a percepção do corpo que se tornava estrangeiro ao próprio corpo* (UNO, 2012) ou ainda sua busca criativa, cheia de

metáforas, para redescobrir um corpo através da dança – ele se perguntava literalmente o que o aconteceria se ele “descesse por uma escada às profundezas e entranhas de seu corpo” (T. Hijikata, *Zensyuu*).

Em uma compreensão da memória como a matéria mesmo da qual nós somos feitos (GREINER, 2010), “funcionando” internamente em uma dinâmica simultânea, diferente daquela linear do tempo cronológico compartilhado (BERGSON, 1968), Hijikata se interroga igualmente sobre as memórias do corpo da infância buscadas em Tohoku, -região nordeste do Japão onde viveu durante a infância-, quando ele volta a região com o amigo e fotógrafo Eiko Hosoe para a seção de fotos Kamaitachi (1968). Esta concepção da memória implicará igualmente sua forma de criar.

Não havia uma forma à atingir, sua dança não existia *antes*, como na maioria dos modelos ocidentais e orientais da época, era o caso de ao mesmo tempo inventar a dança e redescobrir o corpo (UNO, 2012) a dança mais do que qualquer coisa, era um dos meios de se conseguir essa reinvenção.

Vê-se em sua pesquisa uma busca incessante pelos movimentos que seriam inatos ao corpo, como se ele esperasse escutar o que o corpo queria dizer ou gritar, ele dizia literalmente aos dançarinos em suas criações de *escutar o que o corpo queria*. E esta busca não era em nada passiva ou ‘espontânea’, como existe a tendência de pensá-la à partir de algumas interpretações de suas obras. Hijikata criava todo um percurso tanto físico quanto imaginário (se é que podemos distinguir essas instâncias), para oferecer ao corpo esse espaço de *falar*. A idéia de que se tratava de uma improvisação era rechassada pelo artista.

Ora, este espaço de *falar do corpo*, que é finalmente aberto pela dança, *um* corpo que aparentemente não estava lá, não seria igualmente o compartilhamento de uma outra forma de *ser* deste corpo no mundo ? De criar outros movimentos possíveis à partir deste lugar inevitavelmente fronteiro que é o corpo, em fluxo constante entre exterior e interior; um espaço para criar outras formas no corpo e no mundo, à partir do poder de significar e expressar?

Através de suas criações que compreendiam o tempo das células, assim como o ritmo dos órgãos e do cosmo, ao redimensionar poéticamente a existência desse corpo em outra lógica espaço-temporal, Hijikata reorganiza e desierarquiza antigas dualidades que em boa medida determinam certas formas de existência do corpo até hoje, entre elas; o tempo e espaço, dentro e fora, belo e grotesco, pensamento e movimento, dor e prazer, e mesmo as

aparentes inevitáveis determinações de agentes externos, como aqueles biológicos, políticos e morais.

Borrando não somente essas dualidades em si, mas a antiga e persistente dicotomia entre *ocidente* ou *oriente*, - dicotomia que em muito explica as primeiras percepções do butô por públicos ocidentais como uma *alteridade radical* ou *exótica* (PAGES, 2015).

Longe de contemplar somente um tipo de corpo, as questões colocadas em cena, através dos gestos filosóficos, se quisermos, diluem fronteiras culturais problematizando o local do corpo na dança e no mundo em geral.

O butô desterritorializa o corpo cotidiano, assim como a imagem de um corpo esteticamente “belo” em cena. Como alguns exemplos, em seu processo criativo, Hijikata joga esteticamente com a (des)organizações dos membros, com o ‘movimento’ do corpo doente, ou com o ritmo dos vermes que comem esse corpo para recolocá-lo na terra. A questão é que entre o ritmo dos órgãos, dos animais e do vento não há hierarquia, e o corpo pode tudo ‘devir’ (tornar-se).

É importante ressaltar que essas novas formas propostas por sua dança não se tratam somente de formas à partir das quais dançar, mas propostas de novas possibilidades de relação através do corpo, implicando formas de agir e pensar ; processos que se dão igualmente através de movimentos, associações e relações operadas pelo corpo; *Não há nada que esteja em um pensamento que não tenha estado também no sistema sensorio-motor do corpo. Ou seja, quem dá início ao processo de comunicação é o movimento* (GREINER, 2010).

As questões abordadas por sua obra ultrapassam largamente o espetáculo em si, na lógica do dançarino e coreógrafo, o movimento que gerou um gesto poético que vemos em cena se iniciou talvez à um milhão de anos e continuará a mover-se durante um tempo indeterminado, pois ele gera outros movimentos criativos à partir do compartilhamento da experiência artística.

Ou seja, movimento gera percepções, que geram movimento, que geram pensamento, que geram criação, e assim incessantemente.

Esta continuidade criativa de sua dança se deve talvez à uma estética onde não há uma finalidade à atingir, nem como um estilo de dança fechado e ‘belo’, nem como espetáculo bem sucedido e reconhecido, nem mesmo na finalização da forma. Hijikata buscava antes intensidades e potências nos menores gestos. Em sua dança há sempre algo que continua no espaço, propositalmente inacabado, dilatando-se – o gesto dos dedos da mão, o topo da cabeça.

Durante os ensaios ele dizia “cresçam, cresçam com a cabeça!”, ou para os pés; “eles vão até o centro da terra!”, os olhos deveriam atravessar o espaço; “eles olham dentro de si e muito longe, o que vocês vêem?”, entre outros estímulos e metáforas, a criação na dança tinha uma dinâmica associativa parecida com aquela da criação de um poema (WAGURI, 2014). O gesto não acaba em si, as tensões implicadas, vão além dos limites físicos do corpo.

Para tanto Hijikata estrutura sua dança à partir deste *aqui: inevitável agora* (FOUCAULT, 1966) que é o corpo, e ele o faz ao se colocar poéticamente no irremediável lugar da carne, lá onde se operam as lutas invisíveis do corpo; entre as dualidades corpo e mente, os corpos e a força da gravidade, entre o nascimento e a morte, o sagrado e profano, a memória que desliza pelo presente sempre instável. Este lugar poético implicava igualmente as lutas invisíveis contra o pensamento subserviente à consciência, o corpo obediente às ‘organizações’ e objetificação da carne, e contra as forças morais civilizadas que alienam o corpo dele mesmo isolando-o do que ele pode. Nas palavras do dançarino;

“Todas as forças morais civilizadas em colaboração com o sistema de economia capitalista e aquele da política excluem firmemente a carne como objetivo, meio ou instrumento de alegria. Sem dizer que o uso da carne sem objetivo, que eu chamo de dança, será o inimigo mais execrável e um tabu para a sociedade produtiva. Isso porque minha dança é uma operação para exibir a esterilidade absoluta contra a sociedade produtiva. Ela partilha um fundo comum com os crimes, a homossexualidade, as orgias, os ritos. Neste sentido, minha dança é baseada em (...)uma revolta contra a alienação do trabalho humano na sociedade capitalista. É por isso que os criminosos estão presentes na minha dança.”(T. Hijikata, *Zensyuu* [Obras completas de Tatsumi Hijikata], tomo I, Tóquio, Kawade Shobou Shinsha, 1998, p.198.) (In UNO, 2012, pp. 46-47)

Ainda que não se possa identificar à partir de uma solução estética, as tensões que as provocaram ou que fizeram parte de seu processo de criação, as tensões políticas que são traduzidas no trabalho do dançarino não são aleatórias. Como nós começamos a desenvolver acima, elas são em grande parte bem identificadas, e o que elas tensionam por sua vez continua a mover complexas tramas culturais e políticas de relações estéticas e morais, e a desestabilizar conceitos e signos aparentemente fechados – à partir desta instância do corpo redescoberta; de maneira indireta através da dança, entretanto não menos potente.

O filósofo Uno Kuniichi, que escreveu muito sobre o butô e conhecia Hijikata, fala sobre o trabalho de Artaud em sua tese; *A transformação do signo nada mais é que a abertura do corpo às forças* (UNO, 1980, p.111).

Nós reconhecemos que também Hijikata encontra uma forma de, ao abrir o corpo às forças exteriores, resitir à determinadas organizações impostas de fora, pelos agentes de um sistema. O corpo buscado em sua dança se cria em uma organização própria, este processo redimensiona as forças (DELEUZE & GUATTARI, 1997), transforma a natureza do que é tratado (BERGSON, 1907), porque se trata de uma criação, que pode ser lida como uma tradução de forças e tensões, nem exteriores, nem interiores, mas tomadas no próprio fluxo, através desta dimensão temporal particular do corpo, distinta daquela compartilhada pelos relógios, territórios e máquinas do sistema.

Estas proposições atravessam o evento do espetáculo em si, e a dança é somente o meio pelo qual transmitir outra coisa, talvez uma outra maneira de existir. Hijikata deixava claro que não havia um método para dançar o butô, que cada um teria seu proprio butô. Naturalmente, nem tudo que é feito em nome desta afirmação está em acordo com o que Hijikata propunha.

Através de suas pesquisas e criações, nos parece possível a leitura de que sua dança traduz em termos estéticos uma série de questões políticas e filosóficas. Isso se opera no corpo, testemunhando paradoxalmente a existência de um *corpo que não está*, ou que ao menos é latente, está em potência. Ela testemunha a sensação do desaparecimento de intensidades deste corpo, ou talvez a falta de um território para a existência dessas instensidades.

Um territorio de intensidade

Em nossa « era pos-moderna » dominada pelo jogo de concorrências entre etiquetas [...] que servem antes para mascarar as empresas de vigilância (TANCELIN, 2013), no cenário contemporaneo do XX séc, no qual os sacerdotes foram substituídos por publicitários (FUGANTI, 2007) novos territórios surgem à cada instante, nos quais nem sempre nós sabemos nos localizar.

Curiosamente, em uma época onde somos confrontados à uma escolha cada vez mais ampla de territórios, a sensação da falta dos mesmos é surpreendente, desde discussões da psicologia à questão de imigrantes e refugiados, até a questão imobiliária e ambiental. No que concerne o corpo e a carne, parece não se tratar de outra questão, senão de uma questão em ressonância com este panorama, uma vez que o corpo é/esta no mundo, e inversamente.

Muitos estudiosos de diferentes linhas observam que a carne parece sistematicamente excluída, e o corpo de torna cada vez mais invisível, (mais passivo?) à sua própria existência. Não se trata certamente de uma questão nova, entretanto ela tem se deslocado por entre contextos conceituais diferentes. Para citar alguns exemplos, nós encontramos ressonâncias da questão em Nietzsche, Espinosa, Heidegger, Merleau-Ponty, Artaud, Deleuze, Guattari, Foucault, Agamben. Pensadores dos quais grande parte Hijikata era leitor.

Este fenômeno pode parecer paradoxal uma vez mais, pois vivemos em uma época onde os processos de identificação, categorização e estetização da imagem do corpo criam aparentemente muitos territórios que promovem visibilidade e liberdade para *um corpo*: saudável, feliz, cada vez mais visível e contemplado em suas instâncias estéticas, biológicas e políticas. Entretanto o corpo não é somente o que nele é visível, é nesse sentido que apontamos um movimento em proporcional intensidade de desaparecimento desse corpo, ou ainda do desaparecimento de um tipo de existência do corpo.

Felizmente, discussões sobre o corpo parecem ajudar à diluir aparentes barreiras entre disciplinas diversas, revelando tramas mais complexas de relações, às quais demandam muitas vezes outras conexões para se fazerem compreender, criando não raras vezes outras linguagens.

Para citar alguns exemplos de pensadores mais recentes que tratam dessa questão do desaparecimento ou exclusão do corpo, encontramos ressonâncias em Luiz Fuganti (*Corpo em devir*, 2007), David Lapoujade (*O corpo que não aguenta mais*, 2012) e Peter Pal Pelbart (*O reverso do niilismo, cartografias do esgotamento*, 2013).

Nos parece sintomático também os inúmeros títulos de espetáculos de dança contemporâneos que adotam nomes que incluem fadiga, esgotamento, queda, fracasso entre outros adjetivos.

Hijikata assim como diversos filósofos e pensadores do mundo contemporâneo observam a objetivação sistemática de tudo, devido à ampla mercantilização das últimas décadas, na qual o corpo se inclui. Tudo está contaminado pelo imperativo de cumprir uma finalidade. Esta objetivação encerra as possibilidades e preenche certos intervalos criativos. Em uma leitura deleuziana seria como se a existência se concentrasse mais em um futuro/avenir/à vir do que em um devir/tornar-se.

O tempo cronológico, àquele que nós seguimos todos os dias, nos faz perder igualmente esses intervalos. Se trata aqui de um pensamento análogo àquele do preenchimento paradoxal dos espaços em plena proliferação de territórios, como

desenvolvemos anteriormente. Assim, quanto mais nós preenchamos nosso tempo para aproveitá-lo, mais intervalos e tempos nós perdemos.

No caso do corpo, parece não se tratar de tempo ou espaço, mas de intensidades que se perdem.

O excesso de linguagem e informação de nossa época, como o sugere Fuganti (2007), poderia ser, em analogia ao tempo cronológico e aos territórios em proliferação, uma das causas da perda destes lugares (ou não lugares) de criação, de liberdade, que seriam os lugares de um corpo em *devir ativo* (FUGANTI, 2007). Ele explica que o devir (reativo) no qual nós estaríamos, se trata de um devir que busca simplesmente a conservação de si, no qual a questão criativa seria secundária, o que opera uma inversão total na compreensão do que é um estado de devir. Como se abortássemos o pensar e etiquetássemos o real, ao substituí-lo por uma cadeia de signos e linguagens, nesta lógica nós nos separaríamos simultaneamente da capacidade de acontecer; no corpo e no pensamento.

Voltando a obra em questão esta situação de um afluxo importante de informação, signos, valores e linguagens, é flagrante na história recente do Japão, desde a abertura ao ocidente, às invasões norte-americanas e transformações econômicas que seguiram o pós segunda guerra. O desaparecimento desses espaços/tempos pode também ser lido como desaparecimento de um espaço de existência criativa para o corpo. O exemplo do Japão se aplica igualmente à outros países inseridos nos mesmos parâmetros de sistema, onde tudo busca uma finalidade/objetividade.

Esta organização aparentemente insuperável de nossa “realidade” separa o eu do mundo, o eu do outro, o eu de um devir-juntos – que seria talvez um verdadeiro devir político. E preenche finalmente um território que seria um interstício, um espaço possível de conexão. O testemunho feito por essa e outras danças, é finalmente essencial pois ele testemunha um grito que está aí, calado, mas que vibra. Para citar Deleuze e Guattari; *O que é um grito independentemente da população que ele chama ou que ele toma como testemunho?* (DELEUZE & GUATTARI, 1980).

Eu me fiz infiltrar em todos os interstícios das coisas [...] como se eu tivesse contemplado tudo me escondendo (T. Hijikata, *Zensyuu*). Esta citação de Hijikata ilustra bem nosso pensamento. Seu corpo se infiltra nos interstícios das coisas, nos hiatos, os não-lugares, que são paradoxalmente espaços possíveis. A partir da sensação da falta de si mesmo na existência, ele encontra nos interstícios, um lugar do mundo no corpo, e cria um lugar no corpo do mundo; um lugar para uma outra existência possível.

Esse testemunho atesta talvez o sofrimento de perceber a carne do corpo como separada da carne do mundo (MERLEAU-PONTY, 1964). Ele sente uma falta *de* e *em* si-mesmo, testemunhando esta existência que só está lá como potência. E isto se faz à partir dos espaços gerados por esta ausência, raciocínio que nos leva ao pensamento de Merleau Ponty, pois se a ligação entre o mundo e eu deveria revelar uma “copresença” na ambígua unidade que é o corpo, há algo que não está presente.

Segundo leituras de Agamben, em *O que resta de Auschwitz* (2000), um testemunho é uma seleção, consciente ou não, do que foi experimentado, visto ou vivido, ele pode reconstituir fragmentos e reorganizar uma parte das consciências sociais e políticas através do traço que ele gera. Trazendo em si a potência da reflexão sobre o que não é dito.

Este testemunho do qual falamos aqui, cria e organiza um espaço poético, aquele de um corpo em estado poético, e os espaços poéticos unem os novos não-lugares aos lugares que os determinaram através de pontes inéditas.

Voltando à nossa primeira questão, a potência estética da obra estaria talvez no fato de que a experiência compartilhada da carne do mundo como nossa própria carne seja tão rara. O despertar desta consciência, social e política, nos conduz à carne do outro, em direção aos inúmeros gritos calados, mas que nos fazem vibrar porque se tratam também dos nossos gritos. Nesse sentido *a poesia não é um efeito, ela é uma urgência* (TANCELIN, 2013).

Quadro teórico de referência

Para concluir, nós propomos um diálogo entre os processos de criação de Hijikata, as proposições de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1980) sobre a criação de territórios e as leituras de Bergson sobre a criação em si em *Evolução Criativa* (1907). Estas associações nos ajudaram a desenvolver as idéias expostas acima.

Segundo nossa análise, a dinâmica criativa do corpo na dança de Hijikata - uma dinâmica de associações, rítmica, em movimento e ryzômica, em constante jogo com o espaço, em fluxo entre dentro e fora, entre memórias e projeções no espaço – cria sua dança e seu testemunho, pois essa criação não está separada das implicações de sua própria existência.

No Japão a relação entre *corpo e espírito nunca foi reduzida à inserção de uma substância não extensa em um corpo máquina* (GREINER, 2015), as diversas ações sígnicas (visíveis e invisíveis) se constituem em fluxo entre diversos circuitos do corpo e ambiente em uma dinâmica muito específica (GREINER, 2015). Estas afirmações recolocam em causa a

hierarquia entre aspectos políticos, estéticos e mediais que envolvem/atravessam ou ainda determinam um corpo. Hijikata dizia que não dançava, mas que era dançado.

Este processo estabelece o *butô*, em tanto que nova linguagem estética, como uma espécie de território estético, esta espécie de território que nos falam Deleuze e Guattari; *que é um ato, no qual os componente param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles deixam de ser funcionais para de tornarem expressivos*; em outras palavras, quando eles assumem outra lógica de existência que àquela na qual estamos imersos cotidianamente. Para nos aprofundarmos em nossa proposição, essas traduções pelas quais se insurge a linguagem do *butô* são também traduções de si mesmo, que redefinem o corpo como sujeito e objeto através do qual se fazem esas traduções.

Hijikata buscava algo além de um estilo de dança ou um método, ele queria engendrar uma nova maneira de existir, novas formas de tensionar velhas questões. Suas insistências sobre o corpo não são aleatórias, elas abrem novos espaços políticos, nos dando pistas para alternativas de ver, e de ser do corpo.

REFERÊNCIAS

ASLAN Odette, PICON-VALLIN Béatrice (études réunis et présentés). *Butô(s), Spectacles, histoire, société*. Paris : CNRS éditions, 2002, 388 p.

BERGSON Henri. *Durée et simultanéité*. 2^o Ed. Paris : Quadrige Presses Universitaires de France, 1968, 214 p.

BERGSON Henri. *L'évolution créatrice*. 1907. Paris : Les Presses universitaires de France, 1959, 86e édition, 372, p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix. *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : 1980, 645 p.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*, 1966. Disponível ; <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>.

GREINER Christine, *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo : N-1 Edições, 2015, 222.p.

GREINER Christine. *O corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo : Annablume, 2010, 148 p.

GREINER Christine. *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo : Annablume, 2005, 152 p.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, Paris. 1964, 331, p.
- PAGES Sylviane, SALVATIERRA Violeta. *Pistes de réflexion sur la transmission des œuvres en butô (Comment le butô se confronte à sa mémoire)*. *Funambule*, Paris, n-8, p.26-39, 2008.
- PAGES Sylviane. *Lu butô en France, malentendus et fascination*, CND - Centre national de la danse, Pantin 2015, 304, p.
- TANCELIN, Philippe. *Au large... de l'éphémère (Penser poétique pour le théâtre)* ; Ed. CICEP : Centre International de Créations d'Espaces Poétiques - Edition – Université Paris 8, Paris, 2013, 177 p.
- UNO Kuniichi, *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012, 144 p.
- UNO Kuniichi. *Artaud et l'espace des forces*. 1980. 400 p. Tese de doutorado. Curso de Filosofia, (Doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, 1980.
- VOS Patrick de. *Le temps et le corps : dedans dehors, Sur la pensée du butô chez Tatsumi Hijikata. Le temps des œuvres, mémoire et préfiguration*. Paris. Éd. por Jacques Neefs (dir.). Paris : Saint Denis Presses universitaires de Vincennes, coll. Culture et société, 2001.