

Dançando contra o organismo: o *butôh* de Hijikata Tatsumi¹

CÍNTIA VIEIRA DA SILVA

PROFESSORA DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFOP

Ankoku butôh nasce da constatação de uma grave crise. É uma forma de regressão para dentro das sombras, uma recusa da luz. E mais importante ainda, *ankoku butôh*, sempre diz “não”: prefere formas negativas, e seus dançarinos confrontam seus corpos com o medo de testemunhar a desintegração do corpo. HIJIKATA, citado por BARBER.²

Minha pesquisa em torno da dança começou pelo trabalho de Merce Cunningham (1919-2006), por ser um marco na pesquisa das possibilidades expressivas do corpo por si mesmo, independentemente de qualquer função narrativa ou representativa de modo geral. Nas coreografias de Cunningham, os gestos e movimentos valem por si, não por representarem sentimentos ou por constituírem peças de uma estória. Gostaria de voltar a atenção aqui para um dançarino e

¹Agradeço a Ramon Mazzini, que, atualmente, desenvolve sua pesquisa de mestrado tendo a mim como sua orientadora. Suas observações sagazes expostas de maneira delicada contribuíram imensamente para a finalização deste artigo.

² HIJIKATA Apud BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. Londres, Creation Books, 2006, pp. 93-94.

coreógrafo um pouco posterior a Cunningham e cujo trabalho tem também um papel fundador no campo da dança e das artes do corpo em geral: Tatsumi Hijikata (nascido 9 anos depois de Cunningham). Hijikata, nome artístico de Kunio Motofuji (1928-1986), foi o criador do *ankoku butôh*, ou dança da escuridão, mais tarde conhecido apenas como *butôh*, um estilo em dança reivindicado como fonte de inspiração de inúmeros trabalhos em dança e teatro até os dias de hoje.

Assim como no trabalho de Cunningham, a dança de Hijikata se constrói em ruptura com relação aos códigos da dança, neste caso, tanto ocidental quanto oriental. Apesar de romper com a tradição japonesa, o *butôh* de Hijikata se nutre desta mesma tradição em vários aspectos. A relação do *butôh* com a tradição passa menos por uma incorporação de gestos de dança ou teatro tradicionais japoneses do que por sua relação com a cultura tradicional em sentido mais amplo. Hijikata retorna periodicamente a sua terra natal, no norte do Japão, em busca de inspiração. Máscaras do teatro *nô*, sobretudo as *benshimi* ou *o-benshimi*, usadas para figurar divindades ou demônios, estão na base da maquiagem que se tornou típica do *butôh*.

A relação com a tradição vai se intensificando na obra final de Hijikata, composta por performances reunidas sob o título de *O espelho da grande dança sacrificial* e pela série que dirige, chamada *Tohoku kabuki* (kabuki de Tohoku, região nordeste do Japão, terra natal de Hijikata). Mas não se trata meramente de um retorno à origem, mas a exploração de elementos de uma memória corporal para a construção de uma corporeidade nova. Por um lado, segundo Kuniichi Uno, Hijikata

acentuou visivelmente todas as formas ancestrais do corpo japonês (as costas curvadas, os membros arqueados, a postura torcida, todas as dobras e nós sobre o corpo e seus gestos). Ele ficou mais e mais obcecado pelas lembranças das doenças, dos loucos, dos cegos que lhe haviam impressionado desde a infância,³

³UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo, n-1 edições, 2014, 2ª edição, p. 47.

retomando seus gestos, assim como os de sua mãe e de suas irmãs. Contudo, a incorporação desses gestos não é mera imitação, mas produção de uma nova corporeidade a partir do corpo dado.

Para Uno, o livro final de Hijikata, *A dançarina doente (Yameru Maihime)*, registra os devires que atravessam o corpo dançante do criador do *butôh*, numa experimentação com a linguagem que faz dele “um livro de dança em devir”.⁴ O estudioso do *butôh* Édén Peretta afirma que, para Hijikata, “o corpo era uma metáfora das palavras e as palavras eram uma metáfora do corpo”,⁵ salientando o intercâmbio entre dança e escrita na criação artística de Hijikata. A conexão entre dança e escrita se fazia não apenas na medida em que Hijikata escrevia e publicava textos, como também enquanto registrava elementos imagéticos que compunham suas coreografias e o processo de composição das mesmas. Esse conjunto de anotações ficou conhecido como *butôh-fu* e permaneceu inédito, podendo apenas ser acessado nos arquivos de Hijikata. Nessas anotações, percebe-se o quanto a pintura, mas também a literatura, sobretudo a francesa, e a filosofia (Sartre e Marcuse, mas também Sade), eram apropriadas pela dança de Hijikata.

Para Kuniichi Uno,

desde o começo, a dança de Hijikata colocou em questão o movimento da dança em si, mas não só; de uma só vez, ele colocava tudo em questão: a vida, a sociedade, o espírito, o corpo, a sexualidade e também a dança, mas, a despeito de tudo, ele precisava de uma forma de dança para lançar suas questões.⁶

O pensamento em arte de Hijikata não se restringia à dança, mas passava necessariamente por ela. Talvez por possibilitar a criação de uma corporeidade liberada de fins ou funções. Para Hijikata, a dança era “o uso da carne sem objetivo”, contraposto tanto à “natureza primitiva” quanto à “sociedade produtiva”.⁷

⁴ Ibid., p. 48.

⁵ PERETTA, Édén. “L’anticorpo di Hijikata Tatsumi”. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studio, scrittura, visioni*, n.3, pp. 125-168, 2012, p. 134.

⁶ UNO, op. cit., p. 43.

⁷ HIJIKATA citado por UNO, op. cit., p. 44.

Essa dança e esse corpo combativos requeriam pesquisa e invenção, não se acomodando às formas de expressão disponíveis, embora pudessem dialogar com elas. Como afirma Kuniichi Uno, para Hijikata,

a dança não existia por antecipação, nem as danças ocidentais, nem as danças tradicionais do Japão constituíam dados imediatos. Não existia uma disciplina previamente ou uma aquisição sobre a qual se apoiar. A dança estava por ser descoberta, por ser encontrada, talvez reencontrada ou reinventada, mas, no final, ele estava sempre nas bordas das formas disciplinares de dança. Como a dança era apenas um meio de investigação para qualquer coisa de mais essencial, ele podia ficar sem dançar durante muito tempo se tivesse algo mais importante.⁸

A ruptura operada pelo *butôh* pode ser aproximada à transformação que ocorre no cinema posterior à Segunda Guerra, na medida em que nas duas expressões artísticas a crise da narrativa (ou ao menos da narrativa linear) deixa-se analisar como o caso do paradigma da ação. É o que faz Kuniichi Uno, com base nas análises propostas por Deleuze em *Imagem-tempo*.⁹ O ponto de partida dessas análises era a ruptura com o que Deleuze chama de esquema sensório-motor, a saber, um funcionamento do corpo em que suas ações motoras são engendradas a partir da recepção de estímulos sensoriais numa dada situação. A ação empreendida gera uma nova situação que pode deflagrar outra ação, de modo que as situações e ações vão se encadeando e produzindo uma linha narrativa. Essa cadeia ou a possibilidade mesma de tal encadeamento é arruinada com a falência do esquema sensório-motor, ou seja, com a ampliação do intervalo entre estímulo e resposta a um ponto tal que não se possa mais considerar um dado movimento como resposta a determinado estímulo. Nas palavras de Uno:

o corpo que dança recusa se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação. Esse corpo

⁸ UNO, op. cit., pp. 43-44.

⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

se constrói a despeito da ação, de acordo com uma outra unidade, distinta daquela que se submete à exigência de uma ação sensório-motora, coerente com todos os fluxos e as vibrações que atravessam o corpo.¹⁰

A aproximação entre *butôh* e o cinema do pós-guerra passa não apenas pela recusa do modelo da ação, mas também pela modalidade corporal a que os dois dão ensejo. A produção dessa corporeidade é contemporânea de um movimento de emancipação do tempo em relação ao movimento e ao espaço, ou de radicalização dessa emancipação, que atravessa o pensamento em distintas modalidades: várias artes, ciências e filosofias. Deleuze dedica um dos volumes dos dois que escreve sobre cinema para caracterizar a produção de imagens que dão acesso direto ao tempo, nomeadas por ele como imagens-tempo. O novo modo de acessar o tempo é acompanhado do surgimento de uma nova corporeidade. Nas palavras de Deleuze:

se o cinema não nos dá a presença do corpo e não nos pode dar, talvez seja porque também se propõe a outro objetivo: estende sobre nós uma “noite experimental” ou um espaço em branco, opera com “grãos dançantes” e “poeira luminosa”, afeta o visível com uma perturbação fundamental, e o mundo com um suspense que contradizem toda percepção natural. Produz assim a gênese de um “corpo desconhecido”, que temos atrás da cabeça, como um impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda se esconde à vista.¹¹

A expressão “um impensado no pensamento” remete à proposta de um pensamento diferencial, contraposto ao que Deleuze classifica como pensamento da representação, desenvolvida em *Diferença e repetição*.¹² Nesse livro de 1968, Deleuze sustenta que o pensamento do novo, daquilo que é efetivamente novo, ocorre quando algo toma de assalto as faculdades, perturbando seu funcionamento costumeiro. Cada faculdade é, então, impulsionada para além de seus

¹⁰ Op. cit., p. 46.

¹¹ DELEUZE, *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, p. 241.

¹² DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz & Terra, 2018.

limites, e o funcionamento conjunto das faculdades previamente existente entra em colapso, devendo ser engendrado a cada ocorrência do antes insensível e impensado que surge para ser sentido e pensado por elas. Aquilo que se constitui como objeto de cada faculdade nesse uso que Deleuze chama de diferencial ou disjuntivo, o uso envolvido pelo pensamento efetivamente novo, é inapreensível do ponto de vista do uso em pauta no pensamento da representação. A sensibilidade, no pensamento do novo, opera de modo a sentir o que seria insensível na perspectiva da representação. A imaginação torna-se capaz de imaginar o inimaginável segundo o uso concordante, previamente dado, das faculdades. O pensamento, de modo geral, dedica-se a pensar o que seria impensável nos moldes representativos. Assim, o inapreensível na perspectiva da representação é precisamente o que mais importa apreender na perspectiva diferencial, pois é o que pode levar as faculdades para além do já visto, imaginado, conhecido. Por isso, o novo corpo descortinado pelo cinema da imagem-tempo, corpo que constitui o impensado no pensamento, pode ser tomado como aquilo que mais importa ser pensado.

Esse corpo que deve ser urgentemente pensado e engendrado no pensamento diferencial (como faz o pensamento cinematográfico da imagem-tempo) atinge uma vitalidade superior à vida ou sobrevivência do organismo. Com o acirramento da disjunção entre som e imagem, ou entre imagem ótica e sonora, como às vezes prefere Deleuze, “a imagem-movimento revela a imagem-tempo e conduz a uma nova dimensão da vida e da vitalidade que incorporam o inorgânico. No fundo, todas essas reflexões sinuosas, cheias de dobras e camadas, servem para redescobrir, no *Cinema* de Deleuze”, afirma Uno, “uma dupla dimensão na qual a imagem se iguala à vida, a imagem não passa de imagem da vida, mas essa vida pode se unir a um cosmos inorgânico que surge nos interstícios das imagens. Esses pensamentos estão sempre em busca da imagem exata e precisa da vida, estendida até a dimensão inorgânica, o corpo sem órgãos”.¹³

Voltando à ruptura do esquema sensorio-motor, a aniquilação da unidade tranquila entre o sensorial e o motor se faz paralelamente à ruptura da harmonia prévia entre as palavras e a dimensão da significação, ou o aspecto representativo da linguagem. A ruptura com a significação, no entanto, faz-se em proveito de

¹³ UNO, op. cit., p. 127.

uma expressividade não narrativa, não orgânica, fragmentada, em que o sentido e o não-sentido paradoxalmente se entrecem. Nas palavras de Uno:

O corpo pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências. Mas a realidade dada através do corpo rompe com a significação. O corpo é essa ruptura inqualificável. Ele é esse estranho começo e recomeço que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que flui.¹⁴

A expressão empregada acima, “não orgânica”, foi escolhida para frisar a aproximação dessa corporeidade dançante que enfrenta os limites da expressão com o conceito que Deleuze cria a partir da expressão cunhada por Artaud: corpo sem órgãos. Mas também porque a metáfora do organismo teve seu uso consagrado para definir a unidade harmoniosa de uma obra de arte, remetendo à sua vitalidade – seu vigor, sua intensidade, seu frescor – mas também à impressão de vínculo necessário entre suas partes, além da confluência funcional entre elas. É dito orgânico um indivíduo cujas partes operam conjuntamente visando à consecução de um fim comum. Compreender a corporeidade produzida no *butôh*, como faz Kuniichi Uno, com ajuda da noção de corpo sem órgãos, parece-me acertado primeiramente pela contraposição a uma corporeidade finalizada. Como vimos, Hijikata ressalta o papel da ausência de objetivo no que caracteriza a corporeidade própria da dança.

Entretanto, o corpo do *butôh* pode ser descrito nos termos que definem a noção de corpo sem órgãos não apenas por se liberar do cumprimento de funções. Outro aspecto do corpo sem órgãos presente no *butôh* é seu caráter experimental, o fato de ser um corpo que precisa ser produzido por meio da experimentação, um corpo que não está dado. Hijikata escreve: “As danças do mundo começam por se colocar de pé. Mas eu começo pelo fato de não conseguir me colocar de pé”.¹⁵ Esse corpo precário, vacilante, trêmulo e recurvado dá a ver as forças que

¹⁴ Ibid., p. 51.

¹⁵ HIJIKATA citado em UNO, op. cit., p. 55.

atuam sobre ele e os diversos modos pelos quais é por elas afetado, o que é mais um componente da noção de corpo sem órgãos, corpo definido, à maneira de Espinosa, como capacidade de afetar e ser afetado e como superfície de circulação de intensidades – que eu definiria brevemente aqui como as unidades mínimas do sensível e, portanto, do que pode ser registrado, no que concerne ao âmbito material, pela percepção.

A experimentação, no *butôh*, passava pela desarticulação, pela tentativa de desfazer articulações de movimento habituais, características do corpo social. Nas palavras de Éden Peretta:

A decomposição anatômica – e atômica – do corpo humano tem um papel fundamental no trabalho proposto por Hijikata porque era através da sua indução que dava a seus dançarinos a experimentação de diversos possíveis estados do corpo de carne. Confrontando-se com a crua fisicalidade do corpo, o *butôhka* [dançarino de *butôh*] podia experimentar os interstícios do próprio *ankoku*, os estratos profundos da memória que compõem o peso e a obscuridade de sua matéria. Explorar e desdobrar esse *ankoku* tornava-se o epicentro de sua investigação, permitindo-lhe ampliar seu corpo acerca de novas experiências.¹⁶

Contudo, o antifuncionalismo do corpo sem órgãos, e do corpo do *butôh*, o fato de que é produzido por meio da subtração aos usos não apenas corriqueiros, mas próprios ao organismo, coloca-o em face de um limite potencialmente mortal. A fala, por exemplo, e mais ainda o canto, envolvem a apropriação de partes da fisiologia humana ordinariamente utilizadas para a respiração e alimentação para a produção de efeitos que nada têm a ver com tais fins. Desde que o corpo cantante faça intervalos para respirar e comer, a sobrevivência do organismo estará assegurada, mas não há garantia alguma de que esse corpo não seja inteiramente tomado pelo processo expressivo que se produz por meio dele e que o extrapola.

Se o corpo sem órgãos é atravessado pela extrema vitalidade do desejo que impulsiona sua produção e das intensidades que nele circulam e que ele produz,

¹⁶ PERETTA, op. cit., p. 160.

por outro lado, guarda uma tenebrosa relação com a morte, pois sua tendência a fugir do organismo como corpo finalizado, se empreendida de modo radical, pode levar à extinção da vida mesma em favor da qual o corpo sem órgãos procurava atuar como libertador. Essa corporeidade constituída no esforço para levar o corpo a explorar territórios desconhecidos (ou criar novos), para fazê-lo ultrapassar os limites dados pelo cumprimento de funções fisiológicas ou sociais – para além dos corpos dóceis, produtivos e disciplinados – em proveito de mais vida, produzida nas novas possibilidades afetivas e expressivas, pode terminar na morte do organismo, na extinção do suporte físico de toda a experimentação. Os termos com que Hijikata define sua dança – “o cadáver que se coloca de pé, arriscando a vida” –¹⁷ evocam a relação dessa corporeidade com a morte. Parece-me que o corpo em estado de *butôh* é dito cadáver por se contrapor ao organismo. Talvez também para ressaltar que é um corpo esvaziado de alma, um corpo que não é comandado por um princípio ou entidade incorporeal.

Há ainda outro aspecto que aproxima o corpo do *butôh* da noção de corpo sem órgãos. Hijikata pergunta: “o que aconteceria se descêssemos no corpo, colocando uma escada até sua profundidade?”¹⁸ Em *Lógica do sentido*, primeiro texto de Deleuze¹⁹ em que aparece a expressão “corpo sem órgãos”, esta remete a uma dimensão em que os corpos não têm limites ou contornos precisamente definidos, a um caos povoado por um excesso de determinações que, por seu caráter excessivo mesmo, não se configuram em indivíduos ou corpos bem delimitados. Deleuze nomeia essa dimensão como profundidade, descrevendo-a como lugar em que os corpos se absorvem uns aos outros ou se entredevoram. Essa formulação surge em meio à elaboração de uma gênese da linguagem e, posteriormente, do sentido, a partir dos corpos. Deleuze se vale da teoria de Melanie Klein para criar uma maneira de compreender a produção do sentido a partir de uma vida psíquica, baseada em e originada de afetos corporais. O sentido, assim como a linguagem, dependeria de uma superfície incorporeal engendrada na vida dos corpos. Mas essa superfície não está assegurada uma vez que é produzida, sendo uma conquista precária, ameaçada pela profundidade de corpos indiferenciados que subsiste.

¹⁷ HIJIKATA, apud UNO, op. cit., p. 55.

¹⁸ Ibid., p. 56.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

O pensamento de Artaud, criador da expressão “corpo sem órgãos”, busca manter algo da força dessa profundidade de corpos que podem se devorar, o que envolve o risco de nela se afundar. Pode-se descrever a temporada de Artaud em Rodez, suas crises psíquicas, como episódios de naufrágio nessa tentativa. Contudo, se não temos acesso aos experimentos artaudianos em torno do teatro da crueldade, Artaud deixou um volume massivo de textos. Uno fala da relação com a linguagem presente nesses textos nos seguintes termos:

A linguagem é o corpo do pensamento, mas, em relação ao corpo orgânico, ela pertence ao incorpóreo. Para Artaud, ela está, portanto, sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo. Sua escrita poética constitui uma operação difícil sobre esse limiar, no qual o corpo e a linguagem são, ao mesmo tempo, colocados em risco.²⁰

De maneira semelhante, a experimentação corporal de Hijikata tem paralelo, ou, na fase final de sua vida, é substituída por uma experimentação com a linguagem. O mergulho na experimentação desse corpo desorganizado na dança, no entanto, depara-se com o limite dado pelo risco de dissolução total do organismo. Uno supõe que o abandono progressivo da dança em proveito da escrita por parte de Hijikata tem a ver com a maior amplitude de experimentação facultada pela escrita: “na sua escrita, ele podia ser mais livre do que na dança, uma vez que podia deformar e distorcer as palavras, fragilizando sempre seus limites. Não se pode arriscar o corpo da mesma maneira”.²¹ A leitura da correspondência entre Artaud e Jacques Rivière, contudo, mostra que a latitude usufruída por Hijikata na experimentação da escrita está longe de ser garantida a todos, e pode levar ao enfrentamento dos limites da afasia e da loucura.

Mantendo-se aquém do limite mortal ou daquele de um enlouquecimento que viesse impedir o processo de pensar, de criar, Hijikata deseja subverter a ordem social e a padronização que ela impõe, daí sua atração por aquilo que é considerado marginal em relação a esse padrão. Segundo Éden Peretta, com o propósito

²⁰ UNO, op. cit., p. 35.

²¹ Ibid., p. 58.

de realizar seu “projeto estético-artístico”, permeado por um posicionamento “político e ideológico”, Hijikata “colocou em ação um processo de subversão do *shintai* (“corpo cultural”) através de uma exploração profunda das diferentes qualidades da matéria que definem o *nikutai* (‘corpo de carne’). Para tanto,

instaurava um processo de investigação de identidade polimórfico, no qual os indivíduos envolvidos procuravam esvaziar-se dos próprios automatismos cotidianos para poder se reconstruir, de um certo ponto em diante, através de contínuas metamorfoses.²²

A produção desse corpo em constante metamorfose constitui um “*ethos* do devir”, segundo a expressão de Fraleigh e Namura. A instabilidade e a precariedade das formas configuram uma espécie de método paradoxal do *butôh*, um método tomado como percurso, mas não como protocolo a ser seguido. Na descrição de Peretta,

o *ankoku butôh* de Hijikata apresenta como matriz metodológica a necessidade de destruir e deformar o equilíbrio do corpo, torturando-o e forçando-o para submetê-lo a transformações desfigurantes. Concretizava-se, assim, seu desejo de demolição do organismo social – ou da sociedade – através da ruptura das estruturas de seu microcosmo simbólico, seu organismo individual, ou seja, o corpo humano.²³

Por meio da quebra dos automatismos constituintes do corpo social, da descoberta de movimentos e gestos que emergem da materialidade da carne, independente da intervenção racional, inúmeras possibilidades corporais vêm a surgir, e essa criação mesma é a contribuição política e subversiva almejada por Hijikata. Numa imagem simples, Hijikata resume o combate a uma racionalidade que anseia dominar o corpo para adestrá-lo e torná-lo eficaz: “Pernas retas são engendradas por um mundo dominado pela razão. Pernas arqueadas nascem de um mundo que não pode ser expresso em palavras”.²⁴

²² PERETTA, op. cit, p. 127.

²³ Ibid, p. 157.

²⁴ VIALA & MASSON-SEKINE. *Butoh. Shades of Darkness*. Tóquio, Shufunotomo, 1988,

Referências bibliográficas

- BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. Londres: Creation Books, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- PERETTA, Édén. “L’anticorpo di Hijikata Tatsumi”. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studio, scrittura, visioni*, Bolonha, n. 3, pp. 125-168, 2012.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. 2ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- VIALA, Jean & MASSON-SEKINE, Nourit. *Butoh. Shades of darkness*. Tóquio: Shufunotomo, 1988.



RESUMO: O presente artigo arqueia-se sobre o *corpus* criador do *ankoku butôh*, ou *dança da escuridão*. A dança *butôh* de Hijikata Tatsumi arranca, com a tensão de seus movimentos, a finalidade dos corpos que a encarnam. Como cadáver arriscado, nas experimentações mais exaustivas, transmuta-se em escrita para o contínuo engendramento de corporeidades. Tal processo será aqui trazido à luz com o auxílio, sobretudo, do “corpo sem órgãos”, conceito trazido à baila por Antonin Artaud e Gilles Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: dança; corpo; corpo sem órgãos; *butôh*; Hijikata Tatsumi.

ABSTRACT: This article addresses the *ankoku butôh* creative *corpus*, or the *dance of darkness*. Hijikata Tatsumi’s *butôh*, with the tension of its movements, pulls off the purpose out of the bodies which incarnate the dance. As a cadaver risking its life, in the most exhausting experimentations, it transmutes itself into writing for the sake of the continuous engendering of corporealities. Such a process will be brought to light here with the assistance, above all, of the “body without organs” – a concept brought up by Antonin Artaud and Gilles Deleuze.

KEYWORDS: dance; body; body without organs; *butôh*; Hijikata Tatsumi.