



ISSN 2358-6060

DOI: 10.5216/ac.v8i1.73424

Thiago Abel
Daniel Aleixo

Butô e Formas Animadas

A partir de Tatsumi Hijikata e Tatsuhiko Shibusawa

Butoh and Animated Forms

By Tatsumi Hijikata and Tatsuhiko Shibusawa

RESUMO

O presente artigo visa partilhar reflexões sobre o conceito de *formas animadas* a partir do teatro de marionetes denominado bunraku em contraste com o *object*, termo apropriado do movimento surrealista e assimilado pelo escritor Tatsuhiko Shibusawa e desdobramentos na dança butô de Tatsumi Hijikata. Aqui, discute-se a ideia de animacidade partindo do princípio tangente à seres biologicamente ativos, em especial, marionetes e manifestações imanentes da natureza como doenças e youkais, a fim de ampliar a percepção sobre os corpos e sobre o movimento.

Palavras-chave: bunraku; butô; surrealismo; dança; animacidade.

ABSTRACT

This article aims to share reflections on the concept of *animated forms* from the puppet theater called bunraku in contrast to the *object*, an appropriate term of the surrealist movement and assimilated by the writer Tatsuhiko Shibusawa and developments in the Butoh dance of Tatsumi Hijikata. Here, the idea of animacy is discussed, starting from the tangent principle to biologically active beings, in particular, puppets and immanent manifestations of nature such as diseases and youkais, in order to broaden the perception of bodies and movement.

Keywords: bunraku; butoh; surrealism; dance; animacy.

Introdução

[...] *Hijikata tinha esse pensamento que consistia em revirar a posição do sujeito-objeto, de eu-outro, e reencontrar a vida no turbilhão da percepção que muda sem cessar de direção. [...] Em todo caso, crítica sempre os tipos de pensamentos que consideram o corpo como material, instrumento e valor de uso (Uno, 2018, p.195).*

Como discutir sobre o conceito de *formas animadas* comumente presentes nas Artes da Cena sem cair em dualismos como vivo e morto, sujeito e objeto, animado e inanimado? Uma vez que estas noções variam com o tempo e as culturas que as elaboram, é preciso tensionar alguns aspectos oriundos de paradigmas eurocêntricos. Se para alguém o trânsito entre real e virtual, ser e coisa, parece inflamado especificamente ao fim do século XX com o avanço das novas tecnologias, é porque este *alguém* não conhece o Japão:

[...] a cultura japonesa não concebe a diferença entre ser vivo e objeto inanimado da mesma forma que o resto do mundo. Isso se reflete de maneira relevante na relação com robôs e personagens, mas também está presente no teatro tradicional. (Greiner, 2020, p. 7).

Vale lembrar que, a partir da introdução de Greiner, o parâmetro entre objeto e não-objeto advindo da perspectiva nipônica é em grande parte mediado pela *intervivência* da filosofia xintoísta. Se ultrapassarmos o viés dos estereótipos de fé e religião

referenciadas exaustivamente ao termo, averiguamos como a percepção geral das pessoas na sua relação com o que é imanente se explicita não apenas em crença, mas em arte. Em outras palavras, a maneira com que algumas abordagens renegam o xintoísmo ao mero código religioso é um ônus para a falta de entendimento sobre a relação natural e rotineira que os japoneses possuem com o que para o ocidente, é dicotômico e até mesmo antagônico, como o supracitado dilema do objeto. Segue:

Uma das grandes manifestações artísticas no Japão é o teatro de marionetes, cujo gênero mais conhecido é o *bunraku*, concebido no século XVI. Na encenação, três manipuladores lidam com cada boneco que, por sua vez, torna-se protagonista da peça. O treinamento desenvolvido para dar vida a estes bonecos visa a continuidade radical entre o corpo vivo do manipulador e o corpo do boneco, de modo a tornar indistinta a fronteira entre um e outro, assim como faz parecer irrelevante a dicotomia entre corpo vivo e corpo morto. Neste contexto, todos os corpos são vivos e em movimento, uma vez que não se parte da hierarquia entre sujeito e objeto (Idem).

A indiscernibilidade de fronteiras entre atores e bonecos presentes no *bunraku* é traço do animismo, um dos aspectos fundantes da ontologia xintoísta. Presente na trama cultural do Japão, o animismo evidencia a potência de vida das coisas, já que cada elemento da natureza, assim como cada objeto inanimado é considerado como dotado de sentimento e movimento. A exemplo, temos os *yokais* que, de acordo com Foster (2015), são seres sobrenaturais da mitologia do Japão divididos em cinco categorias:

humano, animal, planta, objeto ou fenômeno natural. Uma forte ventania congelante é compreendida como um youkai – *kamaitachi*¹ – assim como objetos abandonados ou apodrecidos – *tsukumogami*² –, que podem ganhar pernas e olhos e se tornar assombrações. Há um ditado popular no Japão que diz que cada grão de arroz contém um milhão de deuses. Podemos dizer que, na perspectiva xinto, todo corpo é animado, pois aqui *anima* não é sinônimo de espírito - noção que fundamenta a dicotomia e cisão corpo-alma - mas um estado ou qualidade presente em toda matéria; uma vida que não é pressuposto exclusivo dos corpos biologicamente ativos. Por fim:

Outras experiências artísticas também testaram a indistinção entre vida e morte, sujeito e objeto, como por exemplo a dança *butô* proposta por Hijikata Tatsumi no final da década de 1950. Hijikata propõe como ponto de partida da sua experiência um corpo morto que dança (Idem).

Robôs e inteligência artificial não são o início desta discussão, mas a dimensão avançada de uma milenar cosmovisão japonesa. Tatsumi Hijikata (1928-1986), apesar de ser um filho insurgente de seu tempo, foi genuinamente sensível a esta percepção do mundo que o cercava: o criador do *Ankoku Butô (Dança das Trevas)* encantou-se por utensílios domésticos, objetos, cadáveres, youkais e marionetes.

¹ A figura desse youkai de garras afiadas personifica as fortes ventanias do inverno capazes de cortar a pele.

² Youkai objeto. Segundo os ditados populares, um objeto que sobreviveu cem anos após a morte de seu detentor, ou que foi usado de maneira errada durante muito tempo torna-se uma criatura. Outras versões dizem que pode ser um objeto possuído por um espírito alheio ou pela alma do detentor.

Hijikata desenvolveu seu projeto político-artístico no início dos anos 1950, enquanto a capital vivia uma crise econômica e de modo custoso se reconstruía após a guerra. No início dos anos 1960, consolidou-se como artista e firmou sua dança como um dos mais importantes movimentos de contracultura japonesa inserido em um contexto radical de artistas da época, correspondendo-se com um dos maiores agitadores culturais de seu tempo: Tatsuhiko Shibusawa (1928-1987). Tradutor do francês para o japonês e ensaísta proeminente dos anos de contracultura no Japão, Shibusawa financiou exposições, trabalhou como editor de revistas independentes e contribuiu como patrono e provocador de inúmeros artistas de sua época. Em 1955, aos 27 anos, já tinha traduzido as obras de Cocteau – *O malfeitor* – e Sade – *Barganhas de amor*. No decorrer de sua carreira, traduziu obras de autores como Jacques Derrida, Leon Trotsky, Rosa de Luxemburgo, Takaaki Yoshimoto, Marquês de Sade, Bertolt Brecht, Georges Bataille, entre outros.

Segundo sua ex-mulher, Shibusawa conheceu Hijikata em agosto de 1959. Apesar de não haver detalhes claros desse encontro, não é difícil imaginar que Hijikata, que desenvolvera a *cena São Marquês* no ano seguinte, já conhecesse o trabalho de Shibusawa. Entretanto, em um sentido mais formal, esta relação profissional iniciou em julho de 1960, em uma das séries performativas de Hijikata

intituladas *Experiência 650*³. Após o ato, Mishima levou Shibusawa aos bastidores e o apresentou a Hijikata, marcando formalmente a correspondência profissional de ambos. Para Robert Ono (apud Baird, Candelário, 2018, p. 175), é possível dizer que durante a década de 1960 ambas as visões estavam entrelaçadas e que, até certo ponto, evoluíram em conjunto. Excêntricos defensores da decadência, Shibusawa e Hijikata elaboravam propostas que punham em xeque a concepção de sociedade disciplinada e os perigosos mecanismos biopolíticos de coerção e indução que sitiam a vida.

Em 1965, Shibusawa encantou-se pelas bonecas criadas pelo escultor Hans Bellmer⁴, cujo principal diferencial eram as articulações esféricas – ainda não introduzidas no Japão –; Shibusawa visualizou nestas bonecas uma aura erótica e uma similaridade com a anatomia

³ [...] propondo inúmeros *happenings*, performances coletivas e espetáculos que envolviam uma vasta gama de especialidades artísticas, criando assim um fértil espaço de experimentação. Essa série de eventos irregulares, improvisados pelas ruas ou, posteriormente, organizados em seu estúdio - O Asbestos Kan -, reuniam diferentes movimentos artísticos contemporâneos que tinham como preocupação principal a ruptura estética e a desconstrução dos conceitos habituais do sistema dialogando principalmente com os artistas abstratos, surrealistas e neodadaístas. [...] Mais conhecida como *Dance Experience* essa série de *happenings* revelava, na realidade, uma densa concepção da arte e da dança, entendendo-a como uma experiência corporal profunda, não acessível somente através da observação e da interpretação. A dança não era concebida, portanto, como um objeto estético capaz de proporcionar uma fruição passiva do espectador, e sim, como uma experiência profunda que se daria na relação intersubjetiva entre dançarino e espectador, entendido nesse caso como um co-participante ativo. (PERETTA, 2015, p. 4-15).

⁴ Hans Bellmer (1902–1975), um pintor, fotógrafo e bonequeiro alemão, que trabalhou de perto com surrealistas em Paris. De acordo com Tanaka (2008), na década de 60, Bellmer foi apresentado ao Japão como o inventor das *Ball-Jointed Dolls* (bonecas de articulações esféricas) por críticos como Shibusawa e Takiguchi Shūzō, e teve portanto, mais impacto no público japonês do que no Ocidente, onde ele não é considerado um bonequeiro per se. Yotsuya Shimon (nascido em 1944), seguramente o bonequeiro mais reconhecido do Japão, por exemplo, renunciou ao seu estilo uma vez tendo lido o ensaio de Shibusawa sobre Bellmer publicado em 1965 na revista *Shin Fujin*.

humana que o fez compreender o corpo como uma espécie de quebra-cabeças de articulações. A partir disto, solicitou ao artesão japonês Shimon Yotsuya a criação de trabalhos similares aos de Bellmer, enfatizando que as articulações e formatos aderissem à poses sensuais. Em 1973, Yotsuya entregou a encomenda, batizada por Shibusawa de *Eva do passado e do futuro*; inicia-se assim, através da novidade, uma inovação técnica da manufatura de bonecos e brinquedos no Japão.

Shibusawa vai compreender o corpo como um *objet*. Segundo Prudente (2017) nos anos 1920, os artistas surrealistas, além de realizarem pinturas e esculturas, também criavam objetos, aos quais davam diversas classificações, tais como objeto encontrado, objeto natural, ready-made, assemblage, objeto incorporado, objeto fantasma, etc., denominando assim os objetos de arte que não eram pinturas, gravuras ou desenhos.

[...] eles (os objetos) partem de uma recusa a ocupar o mundo como ele é, e de um desejo dos artistas surrealistas de criarem novos usos e significados a objetos, revelando assim sua coisalidade. O autor explica este conceito como “[...] o que é excessivo em objetos, como o que excede a sua mera materialização como objeto ou sua mera utilização como objetos. Sua força (é) como uma presença sensual ou como uma presença metafísica, a magia pela qual os objetos se tornam valores, fetiches, ídolos e totens” (Prudente, 2017, p. 35).

Para Shibusawa, os objetos surrealistas são uma tentativa de restaurar a beleza crua dos objetos, revelada a partir do rompimento

com seu uso cotidiano. Libertando-se dos circuitos da sociedade capitalista, o objeto presentifica-se em seu estado original de falta de propósito, deixando de compactuar com os sistemas de produção (Shibusawa, 1976, p. 342). O objeto surrealista é um corpo sem sentido utilitário, é um corpo inútil, e justamente por sê-lo que enfim liberta-se de um sistema que sitia e manipula a vida⁵. Este corpo contraproducente também está presente em Hijikata. Em *Para a Prisão* – manifesto escrito pelo dançarino em 1961 – anuncia que sua dança pode ser encarada como um protesto contra a alienação do trabalho na sociedade capitalista, e que por este motivo aproximou-se dos criminosos, dos homossexuais, de festivais e rituais, “porque são comportamentos que explicitamente ostentam seu despropósito na face de uma sociedade orientada para a produtividade” (Hijikata apud Peretta, 2015, p.54):

Todo o poder da moral civilizada, de mãos dadas com o sistema econômico capitalista e suas instituições políticas, é profundamente oposto ao uso do corpo simplesmente para o objetivo, meio ou ferramenta do prazer. Ainda mais, para uma sociedade orientada à produção, o uso despropositado do corpo, ao qual eu chamo dança, é um inimigo mortal que precisa ser tabu (idem).

Retomando à *Eva do passado e do futuro*, sua exposição repercutiu como uma inovação na área de brinquedos e *love dolls* ao

⁵ No caso das bonecas, em razão de sua semelhança com o corpo humano, é possível utilizar também o termo *seres-objetos*, criado por Salvador Dali, descrito na revista *Minotaure* como corpos estranhos do espaço (Alexandrian, 1970, p. 154).

trazer na boneca um senso de erotismo palpável, engatilhando o desejo carnal e autêntico entre humanos e objetos⁶; isto difere da intenção da narrativa teatral de bunraku, que fazia uso do teatro de formas animadas para potencializar relações entre os humanos, isto é, o realismo cênico das marionetes é utilizado como recurso para promover alteridades, fazendo uso das marionetes para alcançar este objetivo. Se no bunraku a boneca é a ferramenta para o exercício da alteridade, Eva radicaliza a alteridade e torna-se passível de desejo, por ser um fenômeno que destitui qualquer distanciamento entre o objeto e o humano, Eva pode ser amada, expandindo ainda mais a indiscernibilidade ontológica entre ser e coisa⁷.

Talvez com esforço árduo o corpo humano possa ser transformado em algo próximo de uma boneca. Eu amo profundamente a performance do senhor Hijikata Tatsumi que é cheia de momentos espasmódicos, dolorosos e perigosos, que superam a impossibilidade de libertar o eros do corpo (Shibusawa, 1976, p. 361).

Longe de ser um apontamento inédito, o paralelo de Shibusawa é apenas uma constatação mediante ao que já vinha sendo apresentado por Hijikata em seus projetos. O que ele propõe a partir de uma indiscernibilidade entre sujeitos e objetos

⁶ Dados coletados da entrevista com Shimon Yotsuya em *Shibusawa Tatsuhiko: O universo dos olhos* (2007).

⁷ No conto *Um braço* (1963), de Yasunari Kawabata, um homem se vê em um relacionamento romântico-erótico de uma única noite com um braço de uma mulher. Trata-se de uma das várias empreitadas surrealistas na literatura japonesa que aborda a temática do distanciamento entre corpos, mas ao mesmo tempo da alteridade entre corpos inteiramente constituídos e corpos aparentemente incompletos. O braço, no final das contas, está ali apenas pelo fato de existir já que é totalmente inutilizável devido a todas suas limitações. Pode-se intuir que a existência das coisas vem da vontade de existir.

evidenciando suas materialidades animadas é compreender que o ser humano não detém um lugar privilegiado no Cosmos e que todos os corpos detêm um ponto de vista. É a compreensão do corpo enquanto objeto que faz Hijikata abrir-se para as singularidades de animais, vegetais, minerais, como também objetos do cotidiano. Em seu último discurso – Daruma de Vento –, relata sobre uma experiência de sua infância, que consistiu em levar uma colher de pau para ver a paisagem, depois de angustiar-se por senti-la entediada e aprisionada na fria e escura cozinha (Hijikata, 2005, p. 116). Em seu único livro – Bailarina Doente – disse ser capaz de ouvir as paredes respirarem. Há aqui um exercício de alteridade para com todas as existências; uma transposição de perspectivas alicerçadas por concepções presentes no Surrealismo desde sua origem. Reforçando o argumento supracitado, Kusano afirma:

No âmbito do teatro japonês contemporâneo, a Companhia Kaitaisha (Teatro da desconstrução) parece desconstruir a própria noção de performance, uma vez que para o diretor Shinjin Shimizu, a única coisa que pode ser feita é expor o corpo ao público. Mas quem radicaliza a desarticulação do corpo social é sem dúvida a dança de vanguarda butô. Isto através do processo de desconstrução de todos os valores sociais e inclusive do corpo em si mesmo, o que não se verifica, por exemplo, no balé de Béjart. No butô Hosôtan, Hijikata inseriu o guidayu-bushi, que seu pai costumava praticar, pois a partir de então, todas as outras canções lhe pareceram tênues e amorfas. No bunraku A Escola da Vila (Terakoya), vemos a cabeça de Kotarô, filho do samurai Matsuômaru, ser decapitada em substituição ao filho do seu amo, como prova de lealdade ao senhor que fora capturado pelo inimigo. Hijikata fez a narrativa intensa deste bunraku ser acompanhada por

movimentos extremamente tensos das dançarinas de butô (Kusano, 2018, p. 85-86).

Na dança *O massagista cego* (1963), corpos eram jogados para fora do tatami, destacando tanto sua capacidade de serem simultaneamente sujeitos atuantes e peças de uma dança que Hijikata elaborou como uma espécie de mecanismo; em *A história da varíola* (1972) o próprio Hijikata concebeu a doença enquanto forma animada, abrindo espaço em sua carne para uma dança que nasceu das forças e formas do vírus, mesmo que para isso seja preciso encontrar uma dança inoperante e débil; em *Kamaitachi* (1968), elaborou um ensaio fotográfico em parceria com Eikoh Hosoe, onde experimentou um processo criativo a partir do youkai doninha do vento. Em 1974, após fundar o grupo *Pêssegos Brancos*, Hijikata passa a propor exercícios baseados em marionetes⁸. Tais dinâmicas são bem aplicadas nos palcos pela dançarina do grupo, Yoko Ashikawa, como em *Forma humana* (1976). Hijikata elabora possibilidades para tornar visível a atuação de outros entes - para

⁸ Nota de aula por Thiago Abel: em 2020, frequentando o workshop de butô ministrado por Seisaku, um dos aprendizes do grupo *Pêssegos Brancos* (*Hakutobo*), foram aplicados exercícios de corpos tênues cuja prática começa a partir de quatro ideias de fio. Um fio que puxa o peito direito, um fio que puxa o peito esquerda, e dois fios que estão respectivamente posicionados nas costas. Um fio por vez é puxado e isso leva o corpo a se mover, guiado e sem lutar contra ele. Em outro momento, os fios vêm de cima e mantêm o corpo suspenso. Ao se cortar um deles, o membro suspenso pende, inoperante. É possível que a queda seja fragmentada em vários momentos antes do baque final no solo. Mesmo sentado, mesmo deitado, os fios continuam existindo, e o corpo se move e se locomove. Em outra dinâmica prática, com o estímulo de uma música aguda, uma linha muito fina atravessa os dois ouvidos e interliga um corpo hipotético de aracnídeo. A movimentação segue segmentada em dezenas de etapas, como se cada uma das várias pernas cilíndricas que saíssem dos lados do corpo fossem conduzidas individualmente por fios.

além do humano - tensionando questões acerca do que é *corpo* e o que está *animado*.

Ele compreende que um corpo ensimesmado na crença em rígidas fronteiras entre *eu* e o mundo é o que impossibilita que o corpo que dança seja tomado por forças e formas outras, para além das estabilizações da subjetividade. Desde os anos 1960, ele aprimora os procedimentos de criação para alcançar um *corpo morto*⁹ que insiste em dançar. O que morre neste corpo são as noções de identidade demasiadamente psicológicas. Não é a proposta – inútil e impossível – de uma anulação da subjetividade, mas a compreensão desta enquanto sistema poroso e aberto.

Nesse sentido, o próprio corpo seria reconstruído enquanto objeto, uma vez que sua carne, ao despir-se das configurações cotidianas [...], poderia assumir outras qualidades físicas e cinéticas provindas de diferentes objetos ou seres nos quais se transmutaria. [...] (O dançarino) se sente desafiado em descobrir o verdadeiro estado de ser do objeto. Essa compaixão quase ontológica pelo objeto, isto é, esse radical compartilhamento dos pesos inerentes ao seu estado de ser, desdobraria, diante do dançarino, [...] seus “corpos possíveis”, ou seus “corpos em potência”. Essas diferentes condições e modos de ser [...] circunscreveriam as potencialidades do corpo de produzir uma infinita gama cinética, bem como as diversas qualidades de sua presença (PERETTA, 2015, p.152-153).

⁹ A breve explicação que trazemos neste parágrafo trata de um conceito elaborado por Tatsumi Hijikata, também presente no trabalho de Kazuo Ohno, denominado *Corpo Morto*. Para mais informações sugerimos o artigo *Preciado e Hijikata: dançar e escrever como um decapitado*.

Em um primeiro momento, pode parecer contraditório como a reificação do corpo potencializa a alteridade, uma vez que justamente utilizam-se termos como *objetificação* e *fetichização* para tratar da transformação do outro em produto ou moeda, excluindo qualquer possibilidade de alteridade, onde o outro será apenas consumido. Mas estes termos, apesar de parecerem similares em uma leitura apressada, referem-se a operações distintas quando apresentam-se elaborações com objeto surrealista, Eva do passado e do futuro e seu desdobramento nas *love dolls* e inteligência artificial e no butô de Hijikata.

Mishima diz em *A Relação Entre A Dança de Vanguarda e As Coisas* (apud Baird; Candelário, 2018, p.140-144) que a dança de Hijikata rompe “o véu confortável” que mascara “a relação cruel e terrível entre a humanidade e a coisa”, denunciando o enlace cruel que domestica o corpo social ao imaginário de que toda interação entre carne e objeto está fadada à fragilidade e ao desgaste. Quem diria que seria a materialidade, a imanência, a possibilitadora da alteridade. Entretanto, ao refletir com um pouco mais de calma, não deveria surpreender-nos, afinal, foram os ideais transcendentais e sua noção de espírito que, ao cindir corpo e alma, elegeram quais seres eram aqueles que possuíam uma alma – sendo apenas estes dignos do estatuto de pessoa – e os que não possuíam – sentenciados aos piores horrores da História.

REFERÊNCIAS

ABEL, Thiago; Aleixo, Daniel. (2020). Sol e Lama: Corpo e morte em Tatsumi Hijikata e Yukio Mishima a partir de Cores Proibidas. **Arte Da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, UFG, v. 6, n. 2, p. 468–493, dezembro 2020.

ABEL, Thiago; MASCHIO, Bruno. Preciado e Hijikata: dançar e escrever como um decapitado. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, PUC-SP, v. 13, n. 20, p. 23-36, março 2019.

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. São Paulo: USP, 1973.

BAIRD, Bruce; CANDELÁRIO, Rosemary. **The Routledge Companion to Butoh Performance**. Nova York: Routledge, 2018.

PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz. O Desmembramento do Corpo no Surrealismo: As Bonecas de Hans Bellmer. **Revista do Colóquio**, Campinas, UNICAMP, v. 7, n.12, 30–41, julho 2017.

BROWN, Bill. Thing Theory. **Critical Inquiry**, Chicago, University of Chicago, v. 28, n. 1, p. 1-22, setembro 2001.

_____. Reification, Reanimation, and the American Uncanny. **Critical Inquiry**, Chicago, University of Chicago, v. 23, p. 175-207, dezembro 2006.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. A potência da arte e do corpo no exercício da alteridade. In: MOURA, Gilsamara; EMILIO, Douglas de Camargo (org), **Ágora**. São Paulo: Alumínio, 2019.

HIJIKATA, Tatsumi. **Obras completas**. Tóquio: Kawade Shobo Shinsha, 2005.

KAWABATA, Yasunari. **One arm**. Buenos Aires: Emecé, 1964.

KUSANO, Darci. Bunraku, teatro do futuro. **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. São Paulo, UDESC, v. 1, n. 15, p. 71-90, abril 2018.

LUCCIO, Riccardo. **Gestalt problems in cognitive psychology**: Field theory, invariance and auto-organisation. Heidelberg: Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. KG, 2006.

MICHAEL, Foster. **The Book of Yokai**: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Berkeley: University of California Press, 2015.

MISHIMA, Yukio. **Cores proibidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NHK. Shibusawa Tatsuhiko: o universo dos olhos. in: **Minhas biografias favoritas**. Tóquio: Japan Broadcasting Corporation, 2007.

ONO, Robert. A la Maison de Shibusawa: The draconian aspects of Hijikata's butoh. In: BAIRD, Bruce; CANDELÁRIO, Rosemary. **The Routledge Companion to Butoh Performance**. Londres, Nova York: Routledge, 2018, p. 1-7.

PERETTA, Éden. **O Soldado nu**: raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SAS, Miryam. Hands, lines, acts: butoh and surrealism. **Qui Parle**, Lincoln, University of Nebraska Press vol.13, n. 2., p. 19-51, maio 2003.



ISSN 2358-6060

DOI: 10.5216/ac.v8i1.73424

SHIBUSAWA, Tatsuhiko. **Shibusawa Tatsuhiko Zenshō**. (24 volumes).
Tóquio: Kawade Shobō Shinsha, 1976.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1
edições. 2012.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi: Pensar um Corpo Esgotado**. São
Paulo: n-1 edições. 2018

TDR – The Drama Review, Cambridge, v. 44, n. 1, spring 2000.
(Hijikata Tatsumi: the words of Butoh. Org.: Nanako Kurihara).