

# ABRACE

**ARTES CÊNICAS NA AMAZÔNIA:**  
Saberes tradicionais, fazeres contemporâneos



ORGANIZADORAS  
**Alba Pedreira Vieira**  
**Vera Collaço**

**ARTES CÊNICAS NA AMAZÔNIA:**  
**Saberes tradicionais, fazeres contemporâneos**



**Anais do XII Congresso da Associação  
Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação  
em Artes Cênicas - ABRACE**

**Organizadoras**  
**Alba Pedreira Vieira**  
**Vera Collaço**

**Belém do Pará, PA**



Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

### **Diretoria ABRACE Gestão – 2022-2023**

Presidente: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)  
1º Secretário: Prof. Dr. Leonel Martins Carneiro (UFAC)  
2º Secretário: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC)  
Tesoureira: Profa. Dra. Lane Viana Krejcová (UFPA)

### **Conselho Editorial ABRACE em 2023 responsável pela organização destes Anais**

Profa. Dra. Alba Pedreira Vieira (UFV, PPGAC UFOP, PPG Artes UFMG)  
Profa. Dra. Vera Collaço (UDESC)

### **Conselho Fiscal**

Prof. Dr. Renato Ferracini (UNICAMP)  
Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFRJ)  
Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson (UNICAMP)

### **Suplentes do Conselho Fiscal**

Profa. Dra. Ana Cristina Colla (UNICAMP)  
Prof. Dr. Luiz Davi Vieira Gonçalves (UEA)  
Profa. Dra. Patricia Leonardelli (UFRGS)

---

Editora Asa Pequena  
CNPJ: 25.377.396/0001-11  
Prefixo Editorial: ISBN: 84.589

Capas externa e internas:  
Alba Pedreira Vieira

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares

Revisão de provas: Conselho Editorial ABRACE



Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO XII CONGRESSO DA ABRACE**

Alba Pedreira Vieira, Ana Cristina Colla, Andréa Carvalho dos Santos, Carlos Alberto Ferreira da Silva, Carlos Arruda Anunciato, Cecília Lauritzen Jácome Campos, Cícero Félix de Sousa, Clovis Massa, Cristiane (Tica) Raposo, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Dalmir Rogério Pereira, Daniel Furtado Simões da Silva, Daniel Marques da Silva, Daniela Maria Amoroso, Daniele Pimenta, Denise Mancebo Zenícola, Dodi Tavares Borges Leal, Eugênio Tadeu Pereira, Flávio de Campos Braga, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula, Janaína Maria Machado, João Carlos Machado (Chico Machado), João Cicero Teixeira Bezerra, Joice Aglae Brondani, José Denis de Oliveira Bezerra, Katya Souza Gualter, Lane Viana Krejcová, Leonel Martins Carneiro, Lidia Olinto do Valle Silva, Lígia Losada Tourinho, Lisandro Marcos Pires Bellotto, Lucia Regina Vieira Romano, Luciana da Rocha Lyra, Luiz Davi Vieira Gonçalves, Marcelo Sousa Brito, Marcos Machado Chaves, Maria Brigida de Miranda, Monica de Almeida Prado Montenegro, Natacha Muriel López Gallucci, Osvaldice de Jesus Conceição, Patricia Leonardelli, Paula Rojas Amador, Paulo Marcos Cardoso Maciel, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Ricardo Carlos Gomes, Robson Rosseto, Stênio José Paulino Soares, Stephan Arnulf Baumgartel, Tatiana Motta Lima, Vera Regina Martins Collaço, Vicente Carlos Pereira Júnior, Wania Mara Agostini Storolli, Wellington Menegaz De Paula, Whander Alípio Sulurico Silva, Yenny Paola Agudelo.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (24-30 jun. 2023: Belém, PA)

Artes cênicas na Amazônia [livro eletrônico] : saberes tradicionais, fazeres contemporâneos : Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE / organizadoras Alba Pedreira Vieira, Vera Collaço. -- Viçosa, MG : Editora Asa Pequena, 2024.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-84589-54-4

1. Amazônia 2. Artes cênicas - Brasil 3. Pesquisas I. Vieira, Alba Pedreira. II. Collaço, Vera. III. Título.

24-243168

CDD-791

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Artes cênicas : Artes da representação 791  
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Autoras e autores são responsáveis pela revisão gramatical de seu texto, pelo conteúdo textual e iconográfico, prezando pela adequação às normas acadêmicas (ABNT), à ética da pesquisa e aos direitos autorais de imagem e texto de acordo com a Lei no 9.610/98.

É permitido o download e o compartilhamento deste e-book, desde que sejam atribuídos créditos à editora, às autoras e aos autores e respeitando a ficha catalográfica, não sendo permitida a alteração dos textos em nenhuma forma ou a sua utilização para fins comerciais.

<https://portalabrace.org/novo2022/e-books-da-abrace/>

# NÃO NASCEMOS AINDA: Corpos de carne e corpos sem órgãos

Tadzio Veiga<sup>1</sup>

## RESUMO

Busco, neste texto, observar e refletir sobre algumas aparições e acontecimentos de corpo que podem apresentar semelhanças na maneira como se manifestam e com quais questões estariam lidando. Os conceitos e expressões que me apoio para realizar tal reflexão são: *nikutai* (do japonês, “corpo de carne”) e *corpo sem órgãos*. Tais conceitos estão relacionados com buscas de corpo e de vida intensas em Hijikata Tatsumi<sup>2</sup>, dançarino e coreógrafo japonês do pós-guerra, e Antonin Artaud, poeta francês proponente de um teatro cruel. Apoio-me também na articulação dos termos referentes a essas aparições, segundo os filósofos Uno Kuniichi, Gilles Deleuze e Félix Guattari, assim como os pesquisadores Cassiano Sydow Quilici e Éden Peretta.

**Palavras-chave:** Corpo; Hijikata; Artaud.

## O QUE HIJIKATA FEZ?

Hijikata Tatsumi foi um dançarino e coreógrafo japonês; uma figura importante na contracultura e na arte experimental do período pós-guerra e pós explosões de Hiroshima e Nagasaki, pois operou, na sua dança e nos seus textos, uma forma singular de resistência ao imperialismo cultural que ocorria no Japão a partir da entrada dos Estados Unidos. Seu trabalho se inicia em 1959, com a performance “Cores Proibidas”<sup>3</sup> (*Kinjiki*), e se desenvolve em variados formatos ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. O trabalho de Hijikata encontra filiações e novas leituras no ambiente contemporâneo, que buscam desenvolver o que especificamente ele procurava realizar, assim como ampliar as possibilidades da chamada dança *butô*.

Hijikata parecia preocupado em fazer dançar o que não estava às luzes. O pesquisador Éden Peretta arrisca uma definição da dança de Hijikata, já no começo do seu livro “O soldado nu”: “[...] a materialização de um ambicioso projeto de transformação anatômica que pôde apresentar aos jovens desafetos do tradicionalismo das artes do espetáculo uma filosofia alternativa e persuasiva para a expressão teatral” (PERETTA, p. 10, 2015).

<sup>1</sup> Tadzio Veiga é diretor, performer e pesquisador. Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), sob orientação do Prof. Dr. Éden Peretta, investiga acontecimentos de corpo, de cena e de movimento em relação com a vida, a morte e as ambiguidades adjacentes. Diretor do Teatro da Matilha, amontoado de dança-teatro e linguagem performativa por onde realizou “Rito qualquer para qualquer coisa” (2023), “Foda-se eu” (2023) e “Dissolução festiva: geração z” (2019); e do Teatro da Destruição, núcleo de experimentação com recorte da destruição no sentido literal. Busca, em seus trabalhos, aglutinar e justapor universos e unidades de referência supostamente incompatíveis.

<sup>2</sup> Cito Hijikata como ele seria citado no Japão, com o sobrenome na frente do primeiro nome. Isso vai acontecer também com Mishima Yukio e Uno Kuniichi.

<sup>3</sup> Título remete ao romance homônimo de Mishima Yukio, embora não seja uma adaptação da obra para o formato cênico e coreográfico.

Podemos dividir Hijikata em dois momentos: o primeiro, considerado vanguardista, que se inicia em 1959 e segue até 1968, no qual Hijikata parece ter encontrado sua verdadeira obsessão; um segundo, em que uma busca pelo corpo de carne toma conta de seu processo de coreografia (Hijikata começa a deixar os palcos). Esse segundo momento é marcado pela radicalização da investigação anatômica, mediada por procedimentos similares à tortura (PERETTA, 2015) e em busca de uma espécie de verdade que o corpo viria a “secretar”. Esses procedimentos nada mais eram que uma tentativa de desfazer o corpo cultural e individuado (*shintai*)<sup>4</sup>, levando o corpo, territorializado pelo biopoder, a uma experiência diferente, um acontecimento extracotidiano. Desfazer o *shintai* era uma tarefa que o dançarino deveria enfrentar em dança, em salas de ensaio: era nessa desconstrução do self e da apropriação anatômica que a carne poderia ser reencontrada.

A criatura apropriada de sua carne obteria o chamado *nikutai*, o corpo de carne, uma retomada da força que estava anestesiada. Hijikata parecia definitivamente preocupado com o corpo japonês e com tudo aquilo que cerceava e empobrecia suas forças, e não procurou resolver esse problema em ideias escritas, faladas ou proclamadas. Era a dança, em execução, que retomaria as forças, a dança *carnificada* era a força. Nesse sentido, entendemos que a guerra de Hijikata não será resolvida com algum tratado emancipatório, algum acordo institucional ou mesmo a destituição de determinada liderança. Seu inimigo é o biopoder e os mecanismos autômatos que fazem de nós cerceadores de nossa própria carne, de nossa própria anatomia.

Daí a importância de reencontrar seu *corpo de carne* e daí a importância de realizar investimentos intensos que poderiam superar as estratificações que o corpo vinha sofrendo. Entretanto, o *nikutai* não foi uma invenção de Hijikata em “Revolta da Carne” (*Nikutai no hanran*, 1968). A carne já era presente, mas surgia por acaso, tinha aparições. Os corpos que dançavam com Hijikata no seu primeiro período eram travestis, furtadores e homossexuais, pessoas que viviam à margem do sistema econômico e cultural que se estabelecia, composto de um misto da tradição disciplinar japonesa e do modo de consumo importado dos Estados Unidos<sup>5</sup>.

Tendo em vista a importância da investigação intensa, podemos reconhecer que o *nikutai* não se serve de uma imagem de corpo pleno, belo ou autêntico, nem de determinada referência para objetivar um corpo futuro. Este não deve ser entendido como uma realização mais ou menos específica de acordo com certos padrões de corpo e movimento.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em um dos muitos momentos que procuram definir estrategicamente o que seria um *corpo sem órgãos*, apontam que ele é “o corpo sem imagem” (DELEUZE, GUATTARI, p. 20, 2011). O *corpo de carne* de Hijikata deveria ser um *corpo sem imagem*. Hijikata parecia procurar, também, a realização de um corpo sem imagem, desfeito de qualquer fechamento que diminuiria a força do corpo. Nem mesmo os olhos revirados, as caretas, as pernas arqueadas ou a maquiagem branca definem um corpo de carne... não parece ser tão fácil assim constituir um.

A execução de um corpo improdutivo, verdadeiramente apropriado de sua anatomia, é, para Hijikata, uma frente contra o biopoder.

<sup>4</sup> Diferentes palavras situam, no Japão, o que aqui chamamos de “corpo”. Cada uma dessas palavras traz consigo alguma característica do corpo ou ainda denota a forma como se está observando o corpo.

<sup>5</sup> Christine Greiner escreve uma história do corpo japonês (que é também um modo de observar a história do Japão) em “Leituras do Corpo no Japão: e suas diásporas cognitivas”, n-1 edições: 2015.

“Além do mais, para uma sociedade orientada para a produção, o uso despropositado do corpo, que eu chamo de dança, é um inimigo mortal que deve ser tabu” (HIJIKATA, p. 44, 2000, tradução nossa).

## POR ONDE ARTAUD NÃO VIVEU?

Algumas décadas antes de Hijikata buscar um corpo de carne, uma outra figura se empenhou em refazer sua própria vida, e registrou essas tentativas e essa necessidade em desenhos, poesias e cartas. Trata-se de Antonin Artaud, um ator, poeta, dramaturgo e lúcido francês. Assim como Hijikata, a obra de Artaud também pode ser dividida estrategicamente em dois momentos: o primeiro em que ele está preocupado com o teatro e a força do teatro, e no qual encontramos frequentemente a importância de “reencontrar” o que perdemos e o que sempre tivemos; e o segundo (que defino aqui a partir de sua internação psiquiátrica, em 1937), aquele dos textos sobre o aprisionamento do corpo, das ideias e dos desejos. É nesse segundo momento que Artaud dá nome ao corpo desorganizado que perseguiu durante a vida.

Em Artaud, já encontraríamos inquietações sobre a retomada da vida desde os textos sobre o teatro, em especial o livro “O Teatro e seu Duplo”, que embora tenha sido publicado após o início de sua internação compulsória, é composto por escritos do começo da década de 1930 e por alguns textos inspirados na sua viagem ao México, em 1936, onde Artaud parece ter encontrado alguma coisa.

O Artaud do teatro nos diz que devemos reencontrar uma força que o teatro perdeu, e demonstra diversas vezes o problema que os órgãos podem ter em um corpo, quando contribuem para o entorpecimento. Isso é um problema do ocidente, como podemos observar quando Artaud declara seu respeito por experiências não ocidentais que lidam com o corpo de uma outra forma. Além dos Tahamuras do México, lemos sobre o teatro balinês (em “O Teatro de Bali”) e a acupuntura chinesa (em “Um atletismo afetivo”).

Já o Artaud da década de 1940, possui outra escrita, um outro traço (se pudermos levar em consideração seus desenhos). Onde antes podíamos enxergar certa animosidade, ainda que tensa, agora tínhamos um lúcido e violento desespero. A crueldade, que antes servia ao teatro que tinha o poder de “cercar” e “encerrar” os órgãos, se torna agora a única forma de viver. A submissão à necessidade (ARTAUD, 2002) que antes podia parecer apenas uma orientação para os atores verdadeiramente apropriados de sua força, agora é o vínculo que o lúcido deverá ter com a própria vida.

Artaud escreve sobre essa crueldade na vida em muitos textos, que são denominados aqui no Brasil, de “textos raros”. São textos que servem como dramaturgias, e alguns deles foram apresentados assim. É o caso de “O teatro e a ciência”, no qual ele reconhece o corpo que tem, e as consequências da territorialização nesse corpo: “é preciso sobretudo uma aparelhagem que eu não tenho”. E conclui com certa literalidade: “Teria sido preciso que eu cagasse sangue pelo umbigo para chegar àquilo que eu quero.” (ARTAUD apud VIRMAUX, p. 324 e 325, 2009).

O sofrimento de Artaud, segundo o próprio, lhe deu ferramentas para compreender tudo o que o corpo perdia. Em algum momento, sua anatomia, que é um fluxo multidirecional (VIRMAUX,

2009), precisava se desfazer das unidades inúteis, da estruturação dos fluxos. A anatomia liberada dos registros orgânicos possibilitaria a vida de passear por todo o corpo, sem ser predeterminada. Na conclusão da conhecida emissão radiofônica, Artaud dá nome ao corpo anatômico verdadeiro, e denuncia como esse seria alcançado e restituído:

Digo, para refazer sua anatomia.  
O homem está doente porque é mal construído.  
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animálculo que faz com que ele se coce mortalmente,  
deus,  
e com seu deus  
seus órgãos.  
Porque prendam-me se quiserem,  
mas não há nada mais inútil que um órgão.  
(ARTAUD, p. 85 e 86, 2020)

O corpo sem órgãos de Artaud não está em guerra com os órgãos somente, mas com a organização dos órgãos, com a definição dos órgãos. A partir de “corpo sem órgãos” também podemos entender “corpo desorganizado”, “corpo fora dos registros orgânicos e funcionais”.

## OS SEGUNDOS NASCIMENTOS

“Em suma, você nunca poderá começar nada. É sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você enquanto você não existe, ou quando você não sabe se algo começou. Você nunca poderá dominar o começo” (UNO, p. 78, 2018).

O filósofo Uno Kuniichi escreve sobre e a partir de Artaud e Hijikata. Uno foi orientado por Gilles Deleuze no doutorado e traduziu a obra “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2” para o japonês. As obras de Uno traduzidas no Brasil são “Gênese de um corpo desconhecido” (2012), “Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado” (2018) e “Artaud – pensamento e corpo” (2022). Uno parece interessado nos modos como se refazer o corpo, como se cria para si próprio alguma outra forma de existência.

Em Artaud e Hijikata encontraremos a importância de realizar um segundo nascimento, a importância de se refazer para então verdadeiramente nascer pela primeira vez (UNO, 2018). Um se valeu da peste, dos pregos e da crueldade para refazer-se; o outro, da carne apodrecida pelos mecanismos de individualização. Se “a vida e o corpo são no fundo uma mesma coisa” (UNO, 2018), refazer a vida, reencontrar a vida será também refazer o corpo, refazer suas condições.

[...] Mas de que eu dispunha para mudar minha vida?  
EU  
NADA, nada [...]  
(ARTAUD, 2022, p. 23)

Para se refazer, estratégias de esvaziamento e povoamento do corpo serão encontradas. Para Hijikata, a tortura em busca de uma anatomia apropriada de sua carne era o caminho. Para Artaud,

a respiração fornece um atletismo potente, mas que ainda não parece refazer o corpo com a crueldade que seria necessária. O corpo sem órgãos não tem nenhuma receita, nenhuma “exposição sistemática de métodos e exercícios desta ‘ocupação consigo mesmo’” (QUILICI, 2015, 103).

Décadas depois da emissão radiofônica de Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari parecem ter encontrado na figura de Artaud uma ampla resistência da subjetividade. Fazem do corpo sem órgãos um protagonista na guerra com o inconsciente tomado pelo capitalismo e os cerceadores do desejo (manicômios, tratamentos compulsórios, sistemas aniquilatórios e fascistas). A obra que confere ao corpo sem órgãos tal importância é denominada “Capitalismo e Esquizofrenia” e é composta pelos livros “O anti-Édipo” e “Mil platôs”.

O corpo sem órgãos é, para Deleuze e Guattari, a obtenção de um corpo e de uma vida aparelhada em seu próprio desejo, destituindo qualquer outro sistema de produção compulsória de desejos capitalísticos e de opressão dos mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Fizeram-nos máquinas desejantes, fizeram-nos acreditar que os desejos que temos são fundamentalmente nossos, frutos de um inconsciente essencial à natureza humana, explicitamente vinculado à falta.

O problema de Édipo seria ter se tornado um plano de fundo para todas as possibilidades do corpo. O problema é que toda e qualquer singularidade é forçosamente encaixada em um sistema de desejo e de falta preestabelecido (e tratado como natural). Mais importante que analisar o passado com base em um mito da sexualidade, para os autores da chamada esquizoanálise, era criar meios para contribuir para a singularização e apropriação das possibilidades de criação do desejo (DELEUZE, 2013).

Nesse sentido, em “Mil platôs”, Deleuze e Guattari trazem certa literalidade para o corpo sem órgãos, assim como apontam os perigos que envolvem sua realização. O corpo sem órgãos será criado, programado, agenciado, de acordo com o meio e as ferramentas no qual e com que ele se encontra.

Para cada CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 15)

Recrutar a si próprio, refazer seu corpo e consistir em um outro. A tarefa do corpo sem órgãos é essa. Não teremos receitas para essas criações, porque efetivamente é em busca de se realizar que o corpo sem órgãos será encontrado. Em movimento, um corpo sem órgãos mantém sua potente desorganização.

Como bem explicado por Uno, não somos nós que começamos. É sempre um outro, que nós ignoramos, mas que está sempre ali; sempre esteve. “Algo vai acontecer, algo já acontece” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 14). O corpo sem órgãos está calcificado em uma organização que ele não suporta.

Como vimos mais cedo, o corpo de carne de Hijikata estava em busca de uma força que havia sido também perdida. A retomada da anatomia, em seu sentido mais profundo, era de grande importância para o corpo. Mas há ainda uma diferença fundamental entre Hijikata e Artaud (suplementada por Deleuze e Guattari): a relação com o vazio.

## FICA VAZIO?

O vazio é cheio de possibilidades para Hijikata, é ele que permite o corpo se metamorfosear, se tornar tudo aquilo que nunca foi. É na tortura, na raspagem da casca do corpo, que encontraríamos o *ma*. “Ma” é o vazio que comportaria tudo aquilo que nunca foi. Reprogramar o corpo a ponto de ele poder se tornar uma pessoa que já morreu, se tornar uma planta, um outro animal. Em algum momento, já no período coreográfico, Hijikata entendeu o corpo como um receptáculo para todas as outras coisas. Esvaziá-lo seria o mínimo.

Enquanto isso, o vazio é o fim da vida para o corpo sem órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari. O vazio é a morte, a inércia que o biopoder já opera, o indesejado. O corpo inerte já estaria vazio para eles, e deveria, então, ser “povoado por intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, p. 16, 2012).

O perigo do esvaziamento do corpo sem órgãos é também da experiência da morte, da catatonia, do vício etc. Quando um corpo sem órgãos realiza seu programa de criação, e não tem prudência, ele poderá cair no vazio que serviria ao mesmo sistema de cerceamento que organizou o corpo anteriormente. A prudência funciona como uma reterritorialização estratégica do corpo sem órgãos, uma maneira de ele reconhecer e lidar com os estratos que envolvem o seu corpo e sua existência. Sem a prudência necessária, o corpo cai no esvaziamento. Para elucidar esse sentido, Deleuze e Guattari trazem um exemplo um pouco diferente de Artaud: o masoquista.

O masoquista é uma figura importante para confrontar a interpretação que a psicanálise freudiana coloca. Segundo os autores, o masoquista “serve-se do sofrimento como de um meio para constituir um corpo sem órgãos e depreender um plano de consistência do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19). O corpo do masoquista não se dirige ao sofrimento porque tem a “ridícula pulsão de morte” (p. 19), mas porque esse procedimento convém a ele. As chicotadas, queimaduras e o teatro de submissão que se estabelece são o que retoma sua anatomia, fazem por ela passar fluxos adormecidos, experimentando, assim, um momento em que o corpo pleno ocorre.

O masoquista, assim como Artaud, não busca paz por meio de um sofrimento que levaria ao fim de sua vida de uma vez por todas. Ao contrário: a crueldade e o procedimento doloroso correspondem às forças adormecidas que precisariam finalmente ser colocadas para fora, como num gesto de expurgo, ainda que despreocupado com a significação deste. Por mais que a imagem consequente ao procedimento não se aproxime das ideias e versões ocidentais e clássicas da “vida”, é neste ardor que algo será reencontrado. O corpo é sem imagem, é desprovido de outras necessidades além de seu próprio acontecimento.

Podemos entender então que o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari, a partir de Artaud, é movido em direção à vida. Ele acontece sendo preenchido, ocupado. Ele é puro desejo ao mesmo tempo em que é precisamente improdutivo. Certas práticas, por mais dolorosas que sejam, estão definitivamente preocupadas em alcançar a vida, e o corpo sem órgãos entendi isso da vida.

Enquanto para Hijikata o pacote vazio (*karada*) é um intermediário na obtenção da potência do corpo, em Artaud o vazio seria o fim do corpo. Podemos, a partir dessa diferença no uso e aplicação de termos ao corpo, observar a maneira como a cultura determina de formas completamente opostas algumas noções sobre ele. Embora Uno nos diga que Hijikata criou a seu próprio modo um

corpo sem órgãos (UNO, 2018), é importante salientar que são órgãos diferentes, isto é, são organizações que corresponderiam somente por analogia. Ambos descobriram o corpo sem órgãos, mas assim como escrevem Deleuze e Guattari: para cada corpo sem órgãos teremos que lidar com as questões que os envolvem.

São acontecimentos de corpo, sim, mas são sempre acontecimentos de corpo diferentes. Precisam ser assim para que sejam acontecimentos. A correspondência de um corpo de carne e um corpo sem órgãos talvez não deva ser baseada em imagens de corpo ou conceitos e termos atribuídos a esses acontecimentos. Assim como Hijikata zomba de sua passagem na dança, enquanto realiza a passagem (UNO, 2018), o corpo sem órgãos deverá se manter em um recorrente esquecimento, favorecendo a memória rápida e a associação de fatores pelo imprevisto (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Haveria ainda outras diferenças entre Hijikata e Artaud, a partir do procedimento de corpo e de acontecimento do mesmo. São questões da vida, da morte, do preenchimento, do vazio, da coreografia e do imprevisto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Vida**. Organização de J.Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Artaud, o momo**. Tradução de Sílvia Fernandes. São Paulo: n-1 edições, 2022.

\_\_\_\_\_. **Para acabar com o juízo de Deus**. Organizado por Alex Galeno. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3ª edição. São Paulo: Editora 34: 2013. p. 11-49.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

\_\_\_\_\_. **Fabulações do corpo japonês: e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

HIJIKATA, Tatsumi. **To Prison**. TDR, v. 44, n. 1, p. 43-48. Cambridge: The MIT Press, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1146813?origin=JSTOR-pdf>

UNO, Kuniichi. **Gênese de um corpo desconhecido**. Traduzido por Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

\_\_\_\_\_. Hijikata **Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Traduzido por Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

\_\_\_\_\_. **O ator-performer e as poéticas das transformações de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

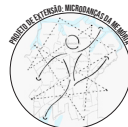
VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.



REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO

