

Corpo–gênese ou tempo–catástrofe: em torno de Tanaka Min, de Hijikata e de Artaud

Kuniichi Uno

Quer se trate de um bailarino, um ator, um desconhecido, um amigo ou um parente: quando você encontra um corpo, quando você descobre um corpo, o corpo está ali, de uma só vez, descolado da pessoa, da fala, do contexto, do sentido, da história, da paisagem. Um corpo é sempre estranho e estrangeiro, em sua opacidade inapreensível, inesgotável, irreduzível. O corpo pode significar algo, enquanto signos, gestos, mímica, com todas suas mobilidades, mas o real que aí se dá como corpo é aquele que rompe com a significação. O corpo é esta ruptura. O corpo é este estranho começo e recomeço que pode colocar tudo em questão, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que escoo. O corpo como ruptura implica uma figura quebrada do tempo, da história. Não é de se estranhar que certas artes intensamente ligadas ao corpo evoquem uma imagem rompida, barroca, da história – logo, uma figura catastrófica do tempo...

Mas é necessário explicar tudo isso mais precisamente.

Gostaria de falar do corpo a partir de um certo ponto de vista, levando-se em conta que o que se passa no teatro atualmente concerne, em muitos casos, à dança e ao corpo, ao corpo dançante, à dança que descobre o corpo, ou certos aspectos do corpo que são invisíveis no cotidiano. Isto também concerne ao corpo que põe em jogo a dança e à dança que põe em jogo o corpo. Não se trata somente do corpo de um bailarino, mas do corpo que é nosso corpo na vida; e aqui, somos obrigados a repensar o que este “nosso” quer dizer, qual a natureza desta relação, desta pertença entre o corpo e nós, qual lugar o corpo ocupa na vida e em nós.

Quando vi pela primeira vez a performance de Tanaka Min, há vinte anos, encontrei-me diante de um corpo que vivia em um outro tempo; tempo geológico em que um corpo biológico desperta lentamente, em que um germe petrificado está prestes a florir de modo invisível. Em seguida, este mesmo corpo deitado lentamente se metamorfoseava, levantava-se também muito lentamente, como se retraçasse o tempo imenso da evolução que a espécie humana viria a realizar um dia, ficando em pé e andando sobre as duas patas. Eu estava diante de uma figura desconhecida do corpo, tomada em um estranho escoamento do tempo. Eu descobria o corpo naimensidão do tempo que o atravessa, que o preenche. Eu captava não somente a presença de um corpo desconhecido, mas o tempo sem medida que tornou possível a evolução da vida, ou ao menos todas as flutuações

do corpo humano sem forma, aberto sobre o tempo infinito não-humano, aberto aos animais, às plantas, aos minerais, às moléculas.

Certamente Tanaka Min não ficou na mesma dimensão desde este período. Ele introduziu narrativas, histórias, emoções, sensações, lembranças e mesmo paisagens, mas o núcleo de sua performance permanecerá incompreensível se não situamos todos esses elementos no tempo infinito que atravessa o corpo que dança. Os movimentos, os elementos ou os materiais estão aí para se abrirem sobre este tempo infinito fora de medida, que assistiu à gênese do corpo e a todas as metamorfoses do corpo desde uma remota época pré-histórica. Mas isto não implicaria em incluir a dança de Min em uma perspectiva mística ou cósmica, associando-a à imagem da Grande Natureza que ultrapassaria largamente a humanidade.

O que conta, sobretudo, não é a imagem, mas o que se passa entre as imagens. Não é nem mesmo o movimento ou os movimentos, mas o tempo em pessoa, com todos os aspectos da petrificação, da coagulação, da cristalização, da decomposição. A lentidão de seus gestos quase invisíveis trabalha certamente o corpo que se abre sobre tudo aquilo que é virtual no tempo. Aqui não é o lugar para expor minha pequena teoria sobre o tema do tempo na filosofia, o que demandaria necessariamente uma reflexão profunda e paciente. Mas ao refletirmos sobre o tempo, logo nos damos conta ao menos do virtual no tempo, daquilo que é irredutível ao tempo marcado por nossos sofisticados relógios. Há um aspecto do tempo indivisível, irregular, irredutível às unidades já estabelecidas. Há o tempo vivido não somente por um indivíduo, ou a humanidade, mas pelo ser antes da humanidade.

Neste sentido, há algo de catastrófico no tempo, independentemente de todos os acontecimentos catastróficos que se produzem no tempo histórico. E quero dizer que os gestos de Tanaka Min trabalham este tempo, de modo que seu corpo se introduz em uma dimensão que põe em xeque todas as condições que definem a realidade habitual do corpo humano. Um corpo descolado de todas as determinações sensório-motoras, expressivas, práticas se constitui unicamente de tempo puro, virtual e invisível – e que se torna, apesar de tudo, um pouco visível. Esse corpo e esse tempo são a fronteira entre o visível e o invisível. Tanaka Min me fez descobrir essa fronteira.

Em um certo sentido, o corpo é um fato ou um fenômeno completamente banal. Não há ser mais ordinário do que o corpo, uma vez que ninguém vive sem corpo. Mesmo o ser o mais espiritual precisa de um corpo para ser espiritual, espiritualmente corporal. Mas o corpo não é nunca um objeto puro, na medida em que, ao mesmo tempo em que se possui um corpo, é-se simultaneamente este próprio corpo. Seu corpo é o sujeito indivisível, inseparável de você mesmo, ainda que ele jamais se submeta inteiramente à sua observação, ao seu pensamento, ao seu olhar. Filósofos como Gabriel Marcel ou Jean Wahl foram muito sensíveis a esse duplo aspecto do corpo.

Aquilo que pensa é o que não é pensado enquanto corpo; aquilo que é consciente é o inconsciente. É assim que o corpo é esta realidade dupla que é ao

mesmo tempo sujeito e objeto, que é ao mesmo tempo meu fora infinito e meu dentro como abismo sem fundo.

“Dilatar o corpo de minha noite interna”: uma frase inesquecível de Artaud. Há uma dimensão que apenas o corpo pode captar, da qual ele mesmo provém e sobre a qual o pensamento não pode exercer sua visão dominante – já que só é possível para o pensamento dominar um objeto que dele esteja separado. O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que toca e o que é tocado. Ele não é nem uma coisa, nem uma ideia, mas é o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é esse enrolamento, essa circulação, esse enlaçamento, essa dobra de meu interior e meu exterior, entre eu e o mundo, a visibilidade e a opacidade, esse quiasmo do qual o filósofo Merleau-Ponty falou nas belas páginas de *O visível e o invisível*, definindo-o como algo que fornece a base do ser sensível no mundo, o que faz com que esse quiasmo seja uma espécie de harmonia preestabelecida do ser.

No entanto, não são todos os que são capazes de viver a realidade do corpo como expressão de uma certa harmonia preestabelecida. O corpo é frequentemente vivido como experiência catastrófica. Um dos pacientes do neurologista Oliver Sachs dizia: “Algo terrível está acontecendo, eu não sinto mais meu corpo. É um sentimento estranho. Parece que perdi o corpo”. Assim acontece que perdemos ou esvaziamos o corpo. Em japonês, significaria que a palavra “karada”, que quer dizer corpo, entrelaça-se forçadamente ao vazio que significa “kara”. Mas é claro que existe um outro tipo de catástrofe do corpo, de experiência catastrófica do corpo.

Uma tal catástrofe é terrível, insuportável e cruel, mas ela pode ser singularmente positiva. Ela pode nos fazer romper com a linha reta contínua, visível, que determina o mundo e a nossa vida.

Hijikata Tatsumi, criador de uma nova dança no Japão nos anos 1960, está longe de ser simplesmente alguém que renovou a dança como gênero já existente. Era preciso que sua experiência profundamente singular encontrasse, antes de tudo, um meio de sobrevivência ou uma saída e, para isto, era preciso experimentar o corpo e ao mesmo tempo a percepção, o pensamento e a linguagem. Nada estava a salvo. Em suas experiências e pesquisas, reunidas em torno da questão do corpo, muitas coisas eram postas em jogo simultaneamente – ainda que a criação de uma nova dança fosse uma parte importante, um dos frutos de tudo o que ele buscou e experimentou.

Enquanto traço desse itinerário de experimentações, sua escrita é preciosa. Hijikata descreve frequentemente as lembranças do corpo da criança que ele foi, redescobrimo e revivendo esse corpo infinitamente aberto a tudo, o ar e o vento, as luzes e as sombras, os sopros e os olhares, a vida dos insetos e dos animais, o cheiro e o bolor. As lembranças do corpo doente ou aquele dos deficientes físicos são muito presentes. E não se trata de cantar a nostalgia da infância. Ao reviver todos os acontecimentos que visitam o corpo da criança, Hijikata tenta recriar um corpo singularmente aberto ao fora. E, explorando esse espaço aberto, ele tenta fazer uma revolução (uma de suas performances

monumentais se chama “A revolta da carne”), revolução que destruiria todas as fronteiras que determinam os contornos e as formas da vida social, razoável, moral ou sentimental.

Sabemos daqueles revolucionários para os quais a vontade e a causa eram bem fundadas sobre a ideia de justiça social e liberdade humana; mas, mesmo aí, sabemos daqueles que eram revolucionários por um outro viés: revoltados para os quais as paixões deviam—se sobretudo ao ódio contra aquilo que enclausura a vitalidade, que mutila a vida do corpo, ódio contra aquilo que impede de “dilatar o corpo de minha noite interna”, ou seja, dilatar a opacidade e a abertura próprias ao corpo. Artaud, Pasolini, Jean Genet são desta raça, partidários da vida singular do corpo. Hijikata os ama enormemente. E penso também em Espinosa como um dos primeiros filósofos que afirmam o corpo como potência de afetar e ser afetado, o corpo absolutamente fluido, composto por partículas infinitas que variam sem cessar. Este filósofo foi inteiramente defensor da vida contra os poderes e as instituições da morte.

Vejam o que Hijikata escreveu em 1969: “No mundo todo, as danças começam com o corpo em pé. Mas eu começo pelo fato de não poder me colocar em pé. Eu estava em um beco sem saída. Eu não era um corpo vidente que urina inconscientemente antes que as coisas aconteçam. A situação dessa paisagem é como aquela de um mistério que se transformou em inseto, mas não são as articulações de um esqueleto que restariam depois que a velocidade inapreensível deixa o corpo. Eu me dirigia à terra natal do corpo. Certamente esse corpo dobrado demonstra uma forma que poderia servir para retomar a força, mas é porque ele é formado com uma fissura, quando a paixão que se ligava a um xamanismo se resseca ao se esgotar. Os corpos dos adultos que rodeavam a criança eram do mesmo gênero”. Hijikata definiu sua dança (Butô) com uma fórmula bastante conhecida: “o cadáver que se põe em pé desafiando a morte”. “Nem uma vez a carne nomeou o que está nela. A carne é assim simplesmente obscura”, diz ele. A escrita de Hijikata é ilegível à primeira vista, pois desarticula o japonês comunicativo, normativo. Ela se desarticula carregando—se de uma densidade e sensibilidade extraordinárias, de experiências e pensamentos sobre o corpo, retrazendo a “fissura” do corpo que ele acaba de definir. A experiência do corpo para ele é, sobretudo, esta da fissura. Seu pensamento é profundamente ligado a esta fissura.

No início dos anos 1970, Hijikata interrompe longamente sua atividade de bailarino, e depois a de coreógrafo sem jamais recomençar — em razão de sua morte. Sua última criação é um livro intitulado *Bailarina doente* (*Yameru Maihime*), cujo assunto é indicado assim pelo autor: “Exteriorizando abertamente tudo o que está escondido atrás, gostaria de me aproximar do mundo que minha infância viveu”. Tudo isto indica que para Hijikata havia coisas que contavam um pouco mais do que a dança. A dança não existia de antemão. Era preciso ao mesmo tempo inventar a dança e redescobrir o corpo. Segundo sua expressão, “o que será que se passaria se colocássemos uma escada em nosso corpo e descêssemos em direção a sua profundidade”?

Algo de singular em sua experiência também singular do corpo lhe pedia para dançar. Era preciso dançar para saber e poder exprimir o que o corpo vivia de singular. Mas este vivido não cessava de se dilatar, não cessava de ultrapassar a dança. Hijikata era extremamente sensível a tudo que se instala, se fixa, se formaliza, se cristaliza nas artes e nas expressões; a dança não era uma exceção. Tudo o que é expresso, mesmo delicada e sinceramente, pode trair aquilo que era preciso exprimir, ao explicitá-lo, exteriorizá-lo. Ele buscava algo que trasborda a dança através da dança. Esse algo ultrapassa a dança, mas a esse algo pouco importa esta ultrapassagem. Cabe à dança questionar esse algo, esse gesto de ultrapassagem.

Sua escrita é repleta de perversões que traçam fielmente esse complexo movimento e que marcam todas suas criações e experiências. Eu adorava sua perversidade e seu humor.

Ele colocava em dúvida muitas coisas: “Nossos olhos talvez estejam perdidos pelo fato de serem olhos”. “As mãos do senhor Takiguchi não param de transgredir as funções realistas das mãos.” É Merleau-Ponty quem disse: “Uma mão não é suficiente para tocar”. Um órgão jamais é inteiramente definido pelas funções visível e localmente determinadas. Antes que o sujeito e o objeto se dividam, há uma espessura. Hijikata, outro filósofo do corpo, também questiona os órgãos e suas funções, o olho que vê, a mão que toca. Ele se põe de algum modo diante e dentro de um caos que exclui os órgãos funcionalmente determinados. Esse caos é uma profundidade em que nada seria ainda discernível, em que seria possível apenas medir o que aí surge.

Hijikata diz em uma entrevista: “Desde que sai do ventre de sua mãe, o homem não tem meios para medir seu tamanho e seu peso. Ele não pode portanto medir o comprimento de seu corpo. Ele está com tudo aquilo que não pode medir, apesar disto, ele quer se aproximar do que é mensurável, ao mesmo tempo em que quer se deixar levar livremente por alguma coisa; e é por isto, sem dúvida, que fazemos amor”.

Na língua japonesa, há uma expressão significativa: “não saber onde colocar o corpo”. É verdade que somos todos jogados no mundo como um corpo só e isolado. Esse corpo é isolado do mundo e ao mesmo tempo ligado ao mundo, invadido por esse mundo. Esse corpo está entre outras coisas e outros corpos, na distância entre eles, medindo essa distância sem cessar. Mas a distância não cessa de variar no espaço que constitui o mundo com sua profundidade imperceptível. A forma, a grandeza, a qualidade, tudo o que é mensurável sai somente dessa profundidade. Certamente cada um pode descer a essa profundidade. Não há regra nem escala para medi-la. Os pintores que descem a essa profundidade são frequentemente obrigados a reinventar a perspectiva ou a geometria. Penso em Turner, Michaux, De Kooning, que sempre interessaram Hijikata.

Hijikata trabalhava bastante sobre as imagens vindas desses pintores. Retraçando-as, analisando-as, comentando os detalhes, ele retirava materiais para a dança. Descobri uma passagem engraçada em um texto de De Kooning. O

pintor conta a história de um homem que queria medir tudo o que se encontrava a seu redor. “Tudo ele mediu: rua, sapo, suas próprias pernas, parede, seu nariz, janela, serra, lagarta. (...) Não havia nem a nostalgia, nem a memória, nem o sentido do tempo. Tudo o que ele sabia sobre si mesmo era que seu tamanho mudava sempre.” Eu interpretaria esta passagem de De Kooning ao mesmo tempo como ilustração do que motiva sua criação pictórica e como ressonância com o pensamento da profundidade sem medida de Hijikata. Face ao mundo sem medida, um artista procura medir sua profundidade, e sem dúvida que o ato mesmo de medir acaba por constituir a medida. “O eu é destruído assim que ele nasce”, há “o ponto em que o visível se deteriora”. A dança pode se fazer para jogar o corpo nessa profundidade; e é preciso dizer que o corpo é apenas uma figura que explicita essa profundidade de um determinado modo. A dança é uma tentativa de medir essa profundidade sem medida, essa flutuação permanente que só podemos medir sem nos perguntarmos acerca da qualidade ou da forma.

Neste ponto, arrisca-se a destruir a dança como uma forma de expressão. Em sua escrita, Hijikata podia ser mais livre do que na dança, podendo deformar e torcer as palavras sempre ultrapassando um pouco os limites. Já o corpo, não se pode arriscar da mesma maneira.

Tive a sorte de testemunhar uma conversa interessante entre Hijikata e Tanaka Min. Hijikata disse a Min, em um tom ao mesmo tempo simpático e provocativo: “O fato de ter nascido já é uma improvisação, por que você improvisa na dança?”. Sabemos que Min começou a dançar e se formou fora da filiação do Butô criado por Hijikata. Foi quando Hijikata estava afastado da dança, e a performance de Min já havia adquirido um estilo original e excepcional, que eles se encontraram. Quero dizer que a relação que existe entre esses dois incríveis artistas do Japão é antes espiritual que genealógica. E o que aprecio nos dois bailarinos é que a dança para eles é um modo de colocar uma questão que ultrapassa largamente a dimensão do espetáculo ou mesmo da arte da narração, da expressão ou aquela da estética.

Mas volto à pergunta: por que improvisar uma vez que o próprio nascimento já é improvisado? Penso que aí há uma questão que não é sem importância. Há a vontade singular de refazer o nascimento, de realizar um segundo nascimento. E não se trata simplesmente da história de um pessimismo desesperado, negativo, raivoso, contra a vida. Hijikata se exprime frequentemente quase rindo: “Eu nasci já destruído, fui quebrado desde meu nascimento, nasci com uma fissura”. O bailarino do Butô deve ser como um cadáver que se levanta. E há somente Hijikata que diz esse tipo de coisa sobre o nascimento e que dele faz o fundo potente de uma criação.

Fui arrebatado um dia ao ler uma fala de Samuel Beckett em sua conversa com Charles Juliet – e não foi Beckett mas o psicanalista Jung que teria dito isto primeiramente a propósito de uma jovem paciente sua. A frase de Jung, que Beckett teria ouvido em uma conferência, era esta: “No fundo, ela jamais havia nascido”. É uma afirmação espantosa. Mas parece que Beckett retoma esta frase

deslocando um pouco o contexto. A frase de Beckett continua sendo espantosa, mas de outra maneira. Ela me arrebatou tanto quanto um dos textos enigmáticos e engraçados que compõem *Pour finir encore*, que começa assim: “Eu renunciei antes de nascer, não é possível de outro modo, era preciso contudo que isto nascesse, foi ele, eu estava dentro, é assim que vejo a coisa, foi ele quem gritou, foi ele quem viu o dia, eu não gritei, eu não vi o dia...”. Então eu não nasci, no fundo eu jamais nasci, enquanto que ele, essa outra pessoa, nasceu no meu lugar. O nascimento não é nem mesmo improvisado, é a recusa da improvisação, a recusa do fato de nascer, de ser criado. A recusa de nascer com o inatismo, com tudo o que é inato. Pois o homem nasce, mas inato. Isto que é terrível, insuportável para alguns.

Antonin Artaud escreveu exatamente sobre esta questão:

“Sou um genital inato, olhando de perto isto quer dizer que jamais me realizei. Há imbecis que se creem seres, seres por inatismo. Eu sou aquele que para ser deve chicotear seu inatismo.”

Um genital inato é portanto alguém que tenta nascer por si mesmo, tenta fazer um segundo nascimento para excluir seu inatismo. Pois se sou inato, eu jamais nasci. No fundo, eu jamais nasci. Nas obras de Beckett, este eu que não nasceu, que recusa o nascimento, escreve sobre o outro que nasceu. Esta recusa singular do nascimento, esta vontade de um segundo nascimento, eu não sei se é o signo de um pessimismo, mas, neste caso, é certo que se trata de um pessimismo intenso e criador. E a história de um “genital inato” é a história que põe em xeque seu corpo nascido com todas as funções e todos os órgãos, a mão que toca, o olho que vê etc. Artaud declara desde o início uma guerra singular contra os órgãos, pelo corpo sem órgãos. Creio que essa experiência do corpo é primordial para compreender o que se passa não somente nas artes da performance, mas também na escrita e no pensamento. Hijikata articulou de sua maneira única essa pesquisa do segundo nascimento e do corpo que exclui os órgãos.

O começo é uma questão sempre complicada. Como começar? Quando você começa, se nada há antes de você, você não pode nem mesmo começar; e, se já havia algo antes que você comece, você não poderá jamais de fato começar. Logo, você não chegará a começar coisa alguma, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa por detrás de você, enquanto você não existia ou enquanto você não sabia que aquilo começava. Você nunca poderá dominar o começo. Artaud que diz que “sou um genital inato” manifesta a vontade de dominar inteiramente o começo, o nascimento? Sim e não. Mais do que dominar o começo, o importante é recriar o corpo que tem o poder de começar, livrar o corpo da consciência, de seu projeto ou do projeto de um outro que tenta dominar o corpo. Se você não pode começar, um outro não pode começar por você, não mais: é o corpo que começa sem querer dominar, como “genital inato”.

Hanna Arendt refletiu bastante sobre o começo no contexto político, muitas vezes em termos da “fundação”. A vida política a mais dinâmica, fundada sobre o pensamento público que os gregos antigos inventaram pela primeira vez, é

para Arendt profundamente ligada à força e ao estado do começo. Para ela a revolução é, por fim, menos importante do que o começo. A revolução significa demasiadamente o retorno a algo, copiar o começo com a razão dominadora, enquanto que no começo há debates, diálogos, reconhecimento mútuo entre um e outro, através da diferença. A política do começo consiste então em criar e recriar o começo como algo que se parece com o “genital inato”.

Está na hora de terminar. Não me esqueci da questão colocada no início a partir da performance de Tanaka Min. Tratava-se do corpo e do tempo. Um aspecto especial do corpo revela uma figura singular do tempo. O corpo está sempre ali, mas como diz Hijikata: “Nem uma vez a carne nomeou o que está nela”. O corpo pode estar presente e ausente, e quando está presente, ele sai da linha contínua do tempo que escolhe, determinada pela ação, a significação, a economia, a representação do mundo. É um outro tempo que surge na fissura dessa linha quebrada.

Uma das grandes obsessões de Antonin Artaud era que seu corpo não passava de um autômato manipulado por Deus. Mas ele não queria destruir esse autômato, se livrar dele, se desfazer de seu próprio corpo paralisado. O que ele queria era reconstruir ou descobrir um outro autômato que se gerasse seguindo as forças, os fluxos e o tempo, um outro tempo. Os órgãos são execráveis na medida em que representam e articulam as ordens determinadas pelo autômato de Deus. É por isto que Artaud teve de conduzir a luta contra os órgãos durante toda sua vida. É uma guerra louca, singular e singularmente universal, se refletirmos um pouco sobre todas as rotinas e os dispositivos que objetivam e coisificam a realidade vivida pelo corpo. Essa guerra “para acabar com o julgamento de Deus” é sobretudo inspirada pela questão do corpo, aquela do “genital inato”, do autonascimento, que exclui a determinação vinda das instituições e tecnologias visíveis ou invisíveis para gerar o corpo. O que chamamos de biopolítica não deixa de ter relação com todo esse sistema de geração do corpo. Há redes múltiplas e extensas que penetram por toda parte na vida do corpo.

A história é uma imagem do tempo, mas o tempo não é a história. Há algo de catastrófico no tempo que transborda a história. E o corpo enquanto pura gênese envelopa esse tempo nas dobras da carne. O tempo se abre com esse corpo liberto dos órgãos, esse autômato criado segundo fluxos intensos e flutuantes da vida. A vida e o corpo são no fundo a mesma coisa, mas para que eles efetivamente sejam a mesma coisa é preciso descobrir o corpo em sua própria força de gênese. Pois o corpo é esse lugar único existencial e mesmo político, sobre o qual se acumulam, se agrupam, se dobram todas as determinações da vida. É um campo de batalha em que se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, em que se encadeiam as redes, os poderes, as porcarias.

Deixo a conclusão para Artaud:

“É todo mundo que não é mais consciente e que não sabe mais o que é viver, pois viver é reerguer-se em si mesmo, a todo instante, com obstinação, e é este

o esforço que o homem atual não quer mais fazer. Ele prefere que o autômato dos limbos conduza a obra de seu próprio si. – E aquele que não era nem mesmo um espírito jamais desfrutou de algo além do que a fraqueza dos seres para se dar a ilusão da vida. À força de não se escolher e não se abandonar às atrações do não-ser, o homem acabou por dar lugar no ser a algo que não era da vida, e que nele se tornou um espírito.”

Tradução de Annita Costa Malufe

* Kuniichi Uno é filósofo, crítico e tradutor. Traduziu para o japonês, entre outros, *Mil Platôs* e *O Anti-Édipo*. Sua pesquisa se dá na intersecção entre a dança japonesa, a literatura francesa e a filosofia contemporânea. Foi aluno e amigo de Gilles Deleuze, sob cuja orientação escreveu uma tese sobre Artaud.

