



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ELISE HIRAKO DIAS

**PERFORMANCE INTERCULTURAL EM SITUAÇÃO DE SOLIDÃO
JAPONICIDADES E BUTOH NO PROCESSO CRIATIVO**

BRASÍLIA

2022

ELISE HIRAKO DIAS

**PERFORMANCE INTERCULTURAL EM SITUAÇÃO DE SOLIDÃO
JAPONICIDADES E BUTOH NO PROCESSO CRIATIVO**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Soraia Maria Silva

BRASÍLIA
2022

ELISE HIRAKO DIAS

**PERFORMANCE INTERCULTURAL EM SITUAÇÃO DE SOLIDÃO
JAPONICIDADES E BUTOH NO PROCESSO CRIATIVO**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Banca Examinadora

Prof. ^a Dr.^a Soraia Maria Silva - IdA/PPG-CEN/UnB

Orientadora

Prof. ^a Dr.^a Luisa Günter - IdA/PPG-Vis/UnB

Prof. ^a Dr.^a Valeska Ribeiro Alvim - UFAC/PPG-Artes Cênicas

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

HHIRAKO Hirako, Elise
, Performance Intercultural em Situação de Solidão -
Elisep Japonicidades e Butoh no Processo Criativo / Elise Hirako;
orientador Soraia Maria Silva. -- Brasília, 2022.
146 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Japonicidades para Cena. 2. Butoh. 3. Processo
Criativo em Situação de Solidão. 4. Performance
Intercultural . 5. Yurusanai. I. Silva, Soraia Maria,
orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

*Aos meus avós Keso Hirako e Massae Hirako,
honrarei e seguirei seus passos para o fortalecimento da cultura japonesa,*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de Brasília por todo o aprendizado e vivências. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas por todo o aprendizado. À minha orientadora, Dr.^a Soraia Maria Silva, pelas conversas e orientações, pelos encontros e pela linda amizade. Ao Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia - CDPDan pela confiança e apoio. À banca de examinadores, Dr.^a Luisa Günter, Dr.^a Valeska Ribeiro Alvim e Dr. Jonas de Lima Sales, pelas sugestões e disponibilidade.

Agradeço as Instituições: Associação de Cultura Nipo-Brasileira de Anápolis, a Rede Nikkei Brasil - REN Brasil e a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - BUNKYO pelo gentil Apoio Institucional e reconhecimento à pesquisa, pela boa relação pela difusão da cultura japonesa.

À minha filha, Midori Hirako, ela que é meu amor maior, e razão para buscar ser uma pessoa cada dia melhor. Agradeço pelo seu entendimento e companhia, conte comigo, sempre. Aos meus ancestrais, Keso Hirako, Massae Hirako, Angela Dias de Souza e Teotônio Dias de Souza, expresso aqui minha saudade e gratidão.

Aos meus pais, Missae Hirako e Manoel Dias pela vida, pelo amor e encorajamento.

Às minhas irmãs e ao meu irmão, pela compreensão e amizade que me foi dada durante a vida.

Ao meu namorado, Guilherme Mayer, por estarmos crescendo lado a lado com respeito, estudos e alegrias.

Que eu possa honrar todo o carinho e apoio recebido para dar continuidade à minha formação acadêmica, profissional e pessoal.

どうもありがとうございました。

Arigato gozaimashita.

Muito obrigada.

RESUMO

A pesquisa proposta nesta dissertação desenvolve imbricamentos dos conceitos de performance intercultural e ritual (Richard Schechner e Victor Turner), situação de solidão (Martin Heidegger e Cecília Ito Saito) e japonicidades (Elisa Massae Sasaki e Ismar Borges Lima) em processos composicionais para a cena. Desse modo buscou-se refletir sobre as práticas do Kumiodori, da Dança Butoh e do Teatro Noh objetivando uma criação cênica: Yurusanai. Por meio da metodologia cartográfica foi possível estabelecer o diálogo entre o estudo dos artistas japoneses Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata e da bailarina alemã Mary Wigman, em sua contextualização estética expressionista, entre guerras. Tal estudo integrado à uma compreensão da metodologia criativa de artistas como Maura Baiocchi, Rosa Saito, Takashi Morishita e Soraia Silva, visaram ampliar a compreensão de práticas criativas em contexto intercultural, as quais contribuem para os estudos da cultura japonesa.

Palavras-chave: Japonicidades para Cena; Butoh; Processo Criativo em Situação de Solidão; Performance Intercultural; Yurusanai.

ABSTRACT

The research proposed in this dissertation develops the overlapping of the concepts of intercultural and ritual performance (Richard Schechner and Victor Turner), situation of solitude (Martin Heidegger and Cecília Ito Saito) and japaneseness (Elisa Massae Sasaki and Ismar Borges Lima) in compositional processes for the scene. In this way, we sought to reflect on the practices of Kumiodori, Butoh Dance and Noh Theater aiming at a scenic creation: Yurusanai. Through the cartographic methodology, it was possible to establish a dialogue between the study of Japanese artists Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata and the German dancer Mary Wigman, in their expressionist aesthetic contextualization, between wars. This study, integrated with an understanding of the creative methodology of artists such as Maura Baiocchi, Rosa Saito, Takashi Morishita and Soraia Silva, aimed to broaden the understanding of creative practices in an intercultural context, which contribute to the studies of Japanese culture.

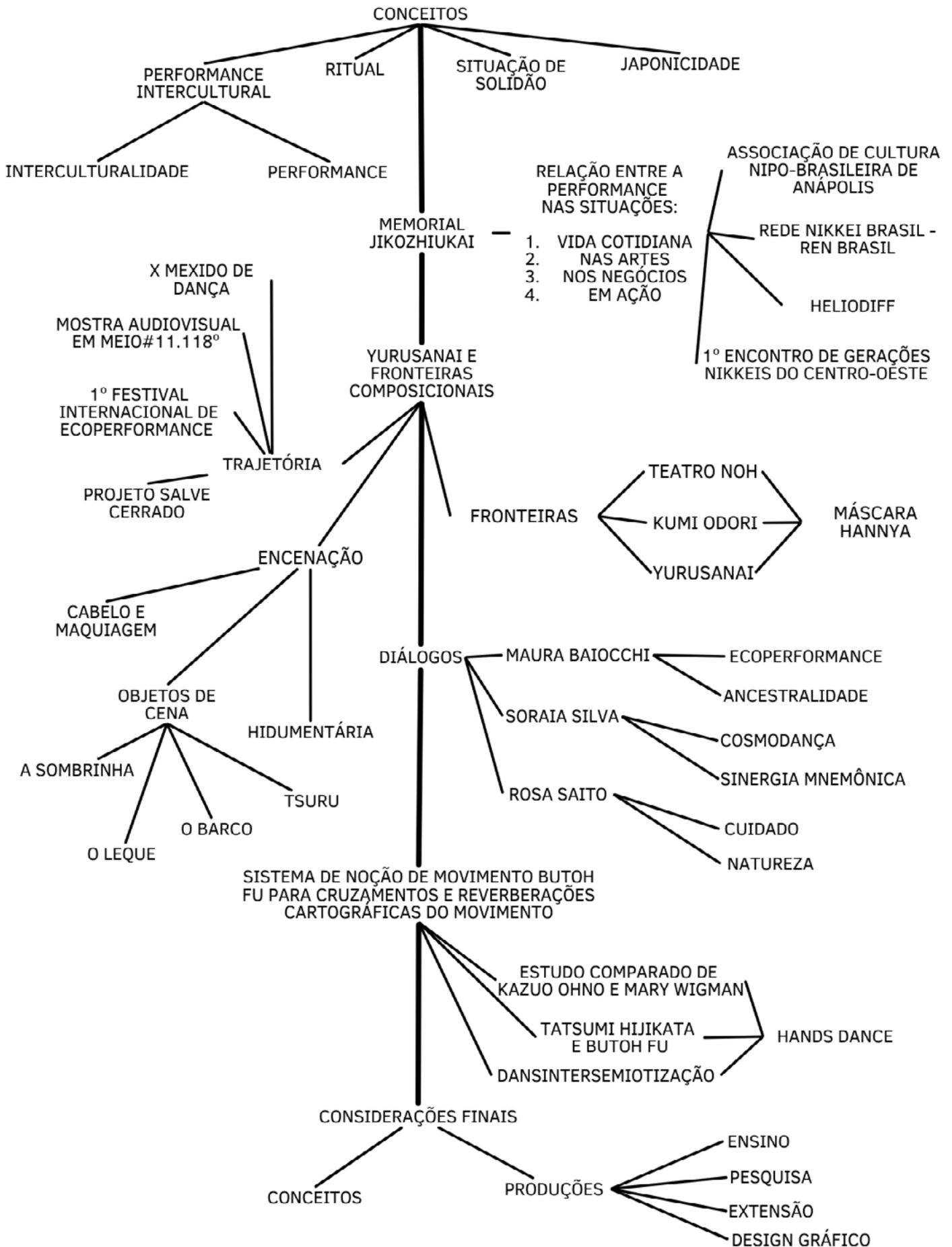
Keywords: Japaneseness for Scene; Butoh; Creative Process in Solitude; Intercultural Performance; Yurusanai

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Registro de bordo do Navio Kanagawa Maru.....	15
Figura 2: a família Hirako no séc XX.....	16
Figura 3: homenagem a Keso Hirako com medalha de Mérito Legislativo (2005)....	16
Figura 4: Keso Hirako no Almoço de Despedida do Cônsul Kamakura.....	17
Figura 5: apresentação do ACNBA- GO na Prefeitura de Anápolis, 2000.....	18
Figura 6: jantar REN Brasil, com o Embaixador Akira Yamada, 2021.....	20
Figura 7: cerimônia de celebração de um ano da REN Brasil no Japan House - São Paulo, 2022.....	22
Figura 8: 1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste, com o Sr. Embaixador Teiji Hayashi, 2022.....	23
Figura 9: 1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste.....	23
Figura 10: Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva.....	29
Figura 11: Yurusanai #1.....	30
Figura 12: o barco feito por meu pai, Manoel Dias.....	31
Figura 13: o kimono feito por minha mãe, Missae Hirako.....	31
Figura 14: Yurusanai #2.....	32
Figura 15: Yurusanai #3.....	33
Figura 16: Yurusanai #4.....	33
Figura 17: Yurusanai #5.....	34
Figura 18: A máscara Hannya de Yurusanai.....	42
Figura 19: exercício 25, estudo de movimento de John Martin.....	43
Figura 20: notação de movimento em frames 1.....	44
Figura 21: notação de movimento em frames 2.....	44
Figura 22: notação de movimento em frames 3.....	44
Figura 23: notação de movimento em frames 4.....	46
Figura 24: frames do Videoaula Três movimentações básicas com máscara do teatro Noh.....	47

Figura 25: Performance, no X Mexido de Dança, 2019.....	48
Figura 26: Yurusanai #2.....	48
Figura 27: Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva.....	64
Figura 28: Exercício 1 - Hands Dance based on the hands of Kazuo Ohno.....	70
Figura 29: Exercício 2 - Hands Dance based on the hands of Tatsumi Hijikata.....	71
Figura 30: Exercício 3 - Hands Dance based on the hands of Mary Wigman.....	72
Figura 31 - frame do Exercício 1 - Hands Dance based on the hands of Kazuo Ohno	74
Figura 32: frame do Exercício 2 - Hands Dance based on the hands of Mary Wigman.....	74
Figura 33: Frame do Exercício 3 - Hands Dance based on the hands of Tatsumi Hijikata.....	75
Figura 34: QR Codes do Exercício Hands Dance.....	75

CARTOGRAFIA DA PESQUISA



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. MEMORIAL OU JIKOSHOUKAI	14
2.1. Pressuposto para uma japonicidade em performance	14
2.1.1. Na vida cotidiana e nos negócios	15
2.1.2. Nos estudos performáticos das artes	23
3. YURUSANAI E FRONTEIRAS COMPOSICIONAIS	30
3.1. Trajetória de Yurusanai	30
3.2. Âncoras conceituais: a performance, o ritual, a interculturalidade e a situação de solidão no processo composicional dramatúrgico de Yurusanai	36
3.3. Inspirações: estreitando as relações de situação de solidão entre a dança Butoh e a Dança Expressionista de Mary Wigman	51
3.4. Diálogo com Rosa Saito, Maura Baiocchi e Soraia Silva	61
4. SISTEMA DE NOTAÇÃO DE MOVIMENTO DE HIJIKATA - BUTOH-FU PARA CRUZAMENTOS E REVERBERAÇÕES CARTOGRÁFICAS DO MOVIMENTO	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
GLOSSÁRIO	88
APÊNDICE A - CADERNO 1 - Linhas do Tempo de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno 91	
Linha do tempo de Tatsumi Hijikata	93
Linha do tempo de Kazuo Ohno	95
APÊNDICE B - CADERNO 2 - Entrevista: Maura Baiocchi e Rosa Saito	109
Entrevista Maura Baiocchi	111
Entrevista Rosa Saito	119
APÊNDICE C - Peça Sushin Kaneiri original no idioma japonês	122
ANEXO A - DOCUMENTOS	136
A.I. Agenda das reuniões da Missão REN Brasil (2022)	136
A.II. Programação do Encontro de Gerações Nikkeis do Centro-Oeste (2022)	139
A.III. Matéria sobre a REN Brasil no Jornal IMpresso Nippon Já (2022)	142

1. INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, investiguei o processo criativo unipessoal para a construção de uma performance intercultural em situação de solidão. Inspirada pela dança *Butoh* e aspectos da cultura japonesa para sua composição. Foi desenvolvida por meio do uso de ferramentas tecnológicas que sustentaram a metodologia do processo criativo, e ampliaram as possibilidades de expressão através de vídeoperformances.

Saliento que esta pesquisa somente foi possível através do edital N° 0001/2021 do DPG/DPO, Decanatos de Pós-Graduação (DPG) e de Planejamento, Orçamento e Avaliação Institucional (DPO), em que esta pesquisa foi contemplada com bolsa remunerada pelo Programa de Pós Graduação da Universidade de Brasília.

A pesquisa se apoia nas bases epistemológicas da sociologia e das artes, as quais tem-se maior ênfase a dança e o design. Adiante, a produção de estudos e análises serão realizadas de modo indutivo, isto é, da prática para teoria.

Será iniciada a pesquisa a partir da produção do memorial, e tem-se como objetivo expor práticas desenvolvidas em cruzamentos aos conceitos de japonicidade, de Cecília Sasaki, e performance, de Richard Schechner: na vida cotidiana (1), nos negócios (4) e nas artes (8)¹.

As japonicidades acontecem durante toda a escritura, sendo a vela mestra, ou seja, ela é o conceito principal, que funciona como um guarda-chuva, e que é utilizada para cuidar do vento quando está muito forte. Tal qual uma vela mestra de um barco que nunca é hasteada durante a viagem, a teoria da japonicidade está presente desde o memorial até os anexos.

A pesquisa navegará junto às ondas migratórias nipo-brasileiras, para se aportar em desdobramentos composicionais de performance intercultural, em que serão expostos os resultados da vídeoperformance *Yurusanai*.

A partir desta navegação, encontram-se os conceitos âncoras para o desenvolvimento da composição: a performance intercultural, ritual e situação de solidão, que reverberam em escolhas práticas. Este trabalho propõe uma hipótese: de que o cuidado é uma japonicidade em várias instâncias.

O primeiro capítulo irá expor as âncoras conceituais: a situação de solidão, a performance intercultural e o ritual em relação às artes dramáticas Teatro *Noh* e *Kumiodori*,

¹ Os números ao lado indicam as situações de performance conforme Richard Schechner (2013). Os quais serão desenvolvidos parcialmente no decorrer da presente dissertação.

para apontar as escolhas dramáticas e a cenografia, objetos de cena, para a criação da obra *Yurusanai*.

Ressalta-se que a situação de solidão, *a priori*, não tinha relação direta com o contexto pandêmico atual, todavia, não é possível ignorar os novos agenciamentos, conforme aponta Soraia Silva:

agora há uma dança da morte de pijamas, uma Cosmodança, que em tempo pandêmicos, quer agenciar poderes de interatividade do gesto desterritorializado, compartilhado, expandindo identidades, práxis, aplicativos, máquinas de rostadade e seus rastros por vezes narcísicos (SILVA, 2021, p.9).

A pesquisa não se ausentou do convívio em todas as etapas em que transitou, dialogando entre a filosofia, a dança, o teatro e a performance. Esta utilizou tal conceito no processo de criação, ao se aprofundar na solidão para execução do processo de produção.

A escolha surgiu a partir do questionamento: como o artista independente pode desenvolver um processo artístico na contemporaneidade? Entende-se que criar em situação de solidão é um ato de obstinação que gera e exige: autogestão, autonomia e descoberta de potencialidades, dada a compreensão das múltiplas inteligências a serem construídas e desenvolvidas a partir desse contexto.

A obra *Yurusanai* é resultante dessa questão e foi produzida enquanto performance e vídeoperformance. Desenvolver obras que dialogam com a tecnologia e inovação derivam de um fascínio pelo ciberespaço e indústria 5.0, como parte fundamental da formação cultural, educacional e artística.

Por meio de metodologia cartográfica, inspirada por Deleuze e Guatarri, a partir de leituras e apreensão de *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1986) e *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol 1 e 2* (1995), para a criação de reflexões estéticas, apontamentos históricos e o norteamento para a composição e reflexão acerca do processo criativo de *Yurusanai*, optou-se pela metodologia cartográfica, por se tratar de uma pesquisa no campo abrangente da performance.

O processo composicional situa-se na performance, que é uma linguagem inclusiva, que será explorada e cartografada. Esse mapeamento é uma tentativa de compreender a realidade e múltiplas relações com outras linguagens.

Por conseguinte, foi desenvolvido um estudo entre a dança expressionista na Europa Central, dando enfoque ao trabalho de Mary Wigman e o *Butoh*, que rompem com o paradigma existente, desencadeando tensões sobre o “fazer dança”, trazendo à tona questões

latentes como: por que se dança? Para quem se dança? Que corpo é este que dança? Existe uma única forma de se expressar?

Deste modo, foi aprofundada a dança *Butoh*, para tal, serão propostas as relações entre dois grandes expoentes do século XX, para construção do conhecimento sobre a estética do *Butoh* na sua relação com a realidade dos dançarinos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Como premissa desta dissertação, de que havia uma necessidade existencial da cultura japonesa naquele período, como um grito catártico de estar em face com o horror da existência humana, em dupla negação: estética e social. Esse apanhado histórico estará disposto no artigo, em desenvolvimento, *Perspectiva histórica japonesa e a insurgência da dança Butoh*, o qual irá contextualizar o as Era Meiji, Taishô e Showa.

No entanto, o enfoque desta pesquisa é refletir sobre a dança *Butoh* e a Dança Expressionista em relação ao conceito âncora situação de solidão, e de que modo ele se desenvolveu nas obras de Ohno e Wigman.

Adiante, foi estabelecido um diálogo entre Rosa Saito, Soraia Silva e Maura Baiocchi para observar a performance em duas situações: na vida cotidiana (1) e na arte (2). Observou-se seus processos criativos, que em algumas composições, utilizam o corpo em movimento para produção de fotografias, fotoperformances e vídeoperformances. Como método de coleta de dados foram realizadas duas entrevistas: com Rosa Saito e Maura Baiocchi, que encontram-se no APÊNDICE B desta dissertação.

Por fim, trata-se sobre os métodos composicionais de Tatsumi Hijikata e culmina na reflexão acerca do *modus operandi* para notação de movimento e processo criativo o qual é denominado, segundo Takashi Morishita de *Butoh-Fu*. A escolha de tal técnica, na presente dissertação, ocorreu pois o mesmo apresenta paralelos aos princípios desenvolvidos para a confecção da obra *Yurusanai*

Desta feita, espera-se que esta pesquisa contribua para o fortalecimento da cultura japonesa e nipo-brasileira na linguagem artística, para o desenvolvimento de japonidades no processo criativo, e ainda, para demonstrar a performance sendo exposta em seu sentido mais amplo, dentro dos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão.

2. MEMORIAL OU *JIKOSHOUKAI*²

2.1. Pressuposto para uma japonicidade em performance

O que é Japonicidade? Segundo Elisa Massae Sasaki, as teorias da japonicidade tratam de um gênero literário e acadêmico, ela define que a japonicidade “[...] remete à reflexão constante sobre a identidade nacional japonesa, de acordo com o contexto histórico em que se encontra, a partir do qual se constrói todo um debate e teorias que tentam explicar a si mesmo, no caso, o Japão” (SASAKI, 2011, p.11).

Outro autor que trata da temática é Ismar Borges Limas, ele expõe que o conceito japonicidade implica em uma abordagem sobre outras teorias sobre o Japão, ao explicar que é

“um termo usado em referência ao conjunto de elementos que contribuem para caracterizar uma cultura, um povo, uma nação, e uma sociedade e diz respeito a um consciente coletivo; uma palavra que tem o seu correspondente em inglês ‘*japaneseness*’. e que na língua japonesa se aproxima do termo ‘*nihinjiron*’ que, de modo literal, refere-se às discussões e teorias sobre os japoneses” (LIMA, 2012, p.43).

Entendo portanto, que a japonicidade é uma teoria, que promove uma reflexão sobre a identidade japonesa, por meio do estudo da cultura, da história e da sociedade, para além dos estereótipos *pop* culturais esteticamente conhecidos, e ainda, se estabelece enquanto um conceito em construção, que abarca questões sociológicas, culturais, identitárias, códigos morais, diplomáticos, artísticos e produção intelectual, enquanto uma experiência transcultural (BORGES, 2012, p.43) (SASAKI, 2011, p. 23).

O pressuposto para esta escritura é o entendimento dos estudos performáticos de Richard Schechner, em *Performance Studies* (2013), que se divide em oito situações, que podem ou não estar em relação. Em sua definição ele aponta: “1. na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, ‘ir vivendo’ 2. nas artes 3. nos esportes e outros entretenimentos de massa 4. nos negócios 5. na tecnologia 6. no sexo 7. nos rituais – sagrados e temporais 8. em ação” (SCHECHNER, 2013, p.31). A partir destas pontuações, na escritura deste memorial, optou-se por separá-las em duas subseções, para serem observadas e exemplificadas. A primeira seção trata da vida cotidiana (1) e nos negócios (4), e na segunda, será realizado o memorial sob o ponto de vista das artes (2).

² *Jikoshoukai*, じこしょうかい, é uma palavra japonesa que significa auto-apresentação.

2.1.1. Na vida cotidiana e nos negócios

*Sumimasen, Hajimemashite, watashi no namae wa Elise Hirako desu. Douzo yoroshiku onegai-itashimasu*³. Sou filha de um artista marinheiro e de uma arquiteta *nikkey*⁴ 日系, que pertence a uma família nipônica tradicional de Anápolis-GO. Neste lugar foi possível experienciar a cultura japonesa de modo parcial e convivial. Por isso, o imaginário japonês se reverberou em meu *modus operandi*, de criação e inspiração em diálogo com as japonicidades.

Esta pesquisa tem como um dos objetivos honrar e manter viva a memória do meu avô, Sr. Keso Hirako (圭造 平子) (*1902+2018), que veio para o Brasil dia 05 de dezembro de 1928, no navio Kanagawa Maru, (HIRAKO, 2013, p.17) e seu registro pode ser encontrado no acervo do museu da imigração do Estado de São Paulo¹.

Figura 1: Registro de bordo do Navio Kanagawa Maru.

Nome do Vapor		Classe		Matrícula		Procedência		Nome do Capitão		Nome do navio		Tonelagem		Velocidade		Tripulação		Data da chegada do vapor		Companhia e que pertence o vapor		
"KANAGAWA MARU"																		Nippon Yusen Kaisha				
PORTO DE EMBARQUE		NOME POR EXTENSO		Profissão		SEXO		ESTADO		Nacionalidade		Profissão		Religião		País de origem residente		BAGAGENS		Observações		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
Kobe	22	3A	Yendo Sataro	Imao	26	1	1	1	Japonesa	Agricultor	1	Sim	Japas	110								
"	23	"	Sasaki Tuzoo	Chefe	30	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	190				
"	24	"	Kosme	Mulher	29	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	25	"	Masano	Filho	4	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	26	"	AKIRA	Filho	2	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	27	"	YAROMA	Fao	58	1	1	1	"	"	1	Sim	"	1	"	"	"	"				
"	28	"	Shu	Mae	28	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	29	"	SHIYU	Irmão	18	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	40	"	KAWAJI	Irmão	15	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	41	"	YASUOKA	Irmã	11	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	42	"	KENICHI	Irmão	25	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	43	"	KIYAMURO	BOFE	40	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	210				
"	44	"	YANI	Mulher	38	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	45	"	KEIJO	Filho	2	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	46	"	SABURO	Adoptivo	12	1	1	1	"	"	1	Sim	"	1	"	"	"	"				
"	47	"	KIYASHI	Chefe	40	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	180				
"	48	"	MASU	Mulher	36	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	49	"	SHIMU	Filho	10	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	50	"	AKIRA	Filho	8	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	51	"	YOSHIO	Genro	21	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	52	"	YUKIO	Filho	18	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	53	"	TANIGUCHI	Tako	Chefe	28	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	165				
"	54	"	MASAE	Mulher	23	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	55	"	FUJIKO	Filho	2	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	56	"	KIRATA	Sobrinho	16	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	57	"	FUKUDA	HICHIKIHI	Chefe	37	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	185				
"	58	"	TOEI	Mulher	30	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	59	"	MIYAKI	Filho	9	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	60	"	KIJIRO	Filho	2	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	61	"	YUICHI	Filho	1	1	1	1	"	"	1	"	"	1	"	"	"	"				
"	62	"	YOSHIO	Irmão	14	1	1	1	"	"	1	Sim	"	1	"	"	"	"				

Fonte:online⁵

³すみません、はじめまして、わたしのなまえはエリセひらこです。よろしくお願ひします。Traduzido para português: Prazer em conhecê-lo! Meu nome é Elise Hirako.

⁴ Os *nikkeys* são descendentes de japoneses que nasceram fora do Japão, ou, ainda, japoneses que vivem no exterior.

⁵ Disponível em: http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/listas/BR_APESP_MI_LP_005453.pdf

Keso Hirako foi um dos fundadores juntamente com Sakunoshim Fujimori e Hissao Moribayashi instituíram a entidade da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - ACNBA-GO. Na Associação, ocupou os cargos de: tesoureiro, por toda vida; e ainda, de relações públicas; e secretário. A ACNBA-GO foi instituída para a filantropia, a união e preservação dos costumes do povo japonês no Brasil.

Figura 2: a família Hirako no séc XX.



Fonte: arquivo pessoal da família.

Na fotografia encontram-se presentes da direita para esquerda na fileira de trás: Susue (tia), Sra. Massae Hirako (avó/*batian*), Sr. Keso Hirako (avô/*ditian*), Ishie (madrinha); e na fileira da frente: Kinuó (padrinho), Sra. Ishi (bisavó), Missae (mãe) e Susumu (tio).

Keso Hirako dedicou sua vida ao trabalho em prol do progresso do estado de Goiás. Este foi reconhecido e expressado através: do Diploma de Honra ao Mérito (1979) concedido pelo Professor Venerando de Freitas Borges, primeiro prefeito de Goiânia; a Comenda Gomes de Souza Ramos (1988); o Diploma de Mérito da Goianidade pela Prefeitura Municipal de Anápolis; e foi homenageado com o Título de Cidadão Goiano com a medalha do Mérito Legislativo “Pedro Ludovico Teixeira” (2005).

Figura 3: homenagem a Keso Hirako com medalha de Mérito Legislativo (2005).



Fonte: acervo pessoal da família.

Um outro reconhecimento foi a Medalha de Honra ao Mérito concedida pelo Ministro do Exterior do Japão, comemorando os 90 anos de imigração japonesa (1988). Presente em ocasiões importantes para comunidade nipo-brasileira como na fotografia de um almoço de despedida do Cônsul Kamakura, em 2009, organizado pela FEANBRA.

Figura 4: Keso Hirako no Almoço de Despedida do Cônsul Kamakura.



Fonte: arquivo da FEANBRA, online⁶.

A jornada de Keso Hirako pode ser compreendida pelas suas performances, que em seu amplo espectro de entendimento, se deram na vida cotidiana em concordância a Richard Schechner quando diz que “[...] performar em situações sociais especiais (cerimônias públicas, por exemplo) e performar na vida cotidiana são um continuum” (SCHECHNER,

⁶ Disponível em: <https://issuu.com/feanbra/docs/166/6>.

2013, p.170, tradução nossa⁷). Ressalto ainda que, a performance nesse sentido, não tem relação com a atuação, pois “atuar é uma sub-categoria da performance” (SCHECHNER, 2013, p.174, tradução nossa⁸).

Na ACNBA-GO desfrutei, durante a infância de inúmeras manifestações tradicionais, como o *bon odori*⁹; da gastronomia, como o festival do *yakisoba*; da reunião de gerações, em brincadeiras no *undokai*¹⁰, e ainda, valores como a colaboração - onde o pensamento coletivo está em sobreposição ao individualismo - o cuidado, e a honra.

Segue abaixo uma fotografia de uma apresentação realizada pela ACNBA-GO na prefeitura de Anápolis-GO, em que tinha 10 anos de idade, aproximadamente. Apresentei, pela primeira vez, a dança *Bon Odori* e ainda cantei a canção *Shiki no Uta*¹¹, traduzida livremente como as quatro estações.

Figura 5: apresentação do ACNBA- GO na Prefeitura de Anápolis, 2000.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Certamente, as manifestações e valores apreendidos nesse território preservam uma tradição antiga e, provavelmente, muitas das atividades já foram reinventadas, desdobradas e desconstruídas pelo povo japonês no Japão, mas a preservação da cultura foi fundante para o fortalecimento da comunidade nipo-brasileira, que perseverou e resistiu ao esquecimento de suas origens.

⁷ “performing in special social situations (public ceremonies, for example), and performing in everyday life are a continuum” (SCHECHNER, 2013, p.170).

⁸ “acting is a sub-category of performing” (SCHECHNER, 2013, p.174).

⁹ “Dança tradicional japonesa apresentada anualmente no festival Bon Odori, que é um festejo onde se faz reverência aos antepassados e em comemoração e agradecimento À fartura da colheita” (HIRAKO, 2021, p.487).

¹⁰ Evento desportivo tradicional popular japonês em que as relações entre as famílias japonesas são mais estreitadas, a fim de contribuir com a socialização e troca de experiências. É considerado um evento que contempla todas as faixas etárias, em que a coletividade e divertimento são bases primárias. Na Associação Nipo-Brasileira de Anápolis, ocorre durante o mês de agosto.

¹¹ Música e letra disponíveis em:

https://www.youtube.com/watch?v=HkU0CqDQ98Y&ab_channel=KINOSAKIN.

Durante o período de 2015 a 2019, houve outro movimento importante nipo-brasileiro em minha vida cotidiana, em que foi necessário traçar uma nova rota profissional e estabeleci premissas que foram: que eu pudesse exercer liberdade de trânsito; desenvolvesse, de algum modo, a linguagem artística; e que me proporcionasse independência financeira.

No dia primeiro de julho de 2015, ingressei no curso de assistente de cabeleireiros na rede HelioDiff, a maior rede de salões do Centro-Oeste, com 40 anos de experiência. A empresa do segmento da beleza possui conceitos inovadores, de vanguarda e excelência, e tem como fundador o renomado cabeleireiro nipo-descendente Hélio Nakanishi¹².

Como assistente do Hélio, na unidade do Lago Sul, que é a matriz da rede HelioDiff, aprendi a criar e produzir, para além de técnicas de cor, corte e penteado, fundamentalmente o *marketing* de relacionamento, *networking* e redes sociais. Por vezes, o arquétipo da gueixa¹³ ressoava em meu modo de ser e estar nesse território, o que foi criativamente desenvolvido *a posteriori* em *Yurusanai*. Durante cinco anos de atividade, estudei no Instituto Hélio e me tornei cabeleireira/*personal beauty*, sendo especialista em colorimetria pela Pivot Point¹⁴.

Durante minha permanência participei de diversas empreitadas. Em 2015, participei do *reality show* de cabeleireiros, *Duelo de Salões* (2018), sendo a mais jovem profissionalmente, e me destacando entre os três melhores cabeleireiros do Centro-Oeste; no Torneio Nacional Taça Soho (2018), realizado na maior feira das Américas, ficando em 12º lugar; e ainda participei do concurso de beleza Miss Nikkey - DF, aos 27 anos. Foi possível ainda produzir e criar nas feiras no Templo Shin Budista, localizado na 716 Sul de Brasília, no Clube Nipo, nos eventos e Festivais de Cultura Japonesa. Nesses territórios, observei diversas manifestações culturais nipônicas que estão presentes no Distrito Federal.

Mesmo não desfrutando da vitória em nenhum desses três concursos entendo que estas foram experiências únicas, de aprendizados incalculáveis. Ao desenvolver múltiplas habilidades artísticas; me posicionar como profissional da beleza, que pode ser correlacionada com a performance nos negócios; e me impulsionaram a desenvolver a escritura inicial do meu projeto de pesquisa, em relação à arte do cuidar sendo esta uma expressão performática das japonidades contemporâneas. Hoje hipótese da presente dissertação.

Em 2021, recebi convite do empresário *nikkey* Hideo Mikami para integrar o grupo Rede Nikkei Brasil - Ren Brasil, e, mais adiante, fui convidada por Seiti Iwano para um jantar

¹² Hélio Nakanishi nasceu no Paraná e faz parte da segunda geração de japoneses que vieram para o Brasil.

¹³ “Mulheres japonesas que estudam as artes milenares japonesas” (HIRAKO, 2021, p.487)

¹⁴ Líder em Educação continuada para *hairstylists*, com impacto mundial. Criada em 1962, em Chicago, a Pivot Point está presente em mais de 70 países. Inspirados na Bauhaus, carregam a paixão pela criatividade e inovação passadas pelo fundador Leo Passage.

com a presença de sua excelência o Embaixador Akira Yamada e do conselheiro Hiro Namekawa, para uma noite de *networking*. No jantar estavam representantes do Clube Nipo e empresários *nikkeys* de diversos nichos. Ainda no jantar, fomos convidados a falar sobre as Olimpíadas de Tóquio em 2020.

A partir dessas reflexões, estou desenvolvendo um artigo chamado *Escalas transdisciplinares às Olimpíadas de Tóquio 2020: economia, opinião pública e estética*. O artigo se utiliza de pesquisa quantitativa e qualitativa e tem como objetivo verificar a relação fenomenológica dos fatores econômicos do Japão em relação à curva de SARS-CoV-2¹⁵, para aferir a procedência e relevância da opinião pública acerca das Olimpíadas de 2020, e assim, refletir sobre questões estéticas desse evento. O referido certame olímpico foi realizado no ano de 2021, entre os dias 23 de julho e 08 de agosto de 2021 em Tóquio, no Japão.

Figura 6: jantar REN Brasil, com o Embaixador Akira Yamada, 2021.



Fonte: fotografia de Sayuri Hirako.

Estar associada à Associação Nikkei Brasil - REN Brasil me proporcionou, em 2022, o fortalecimento de laços entre os *nikkeys* que residem em Brasília e na capital paulista, pois foi realizada a missão REN Brasil¹⁶ em São Paulo, sendo uma viagem com o objetivo de realizar atividades voltadas ao empreendedorismo e *networking*. Com uma comitiva de 10 empresários, sendo composta pelos diretores, conselheiros, presidente e empresários da REN Brasil, havia ainda representantes da Embaixada do Japão no Brasil.

¹⁵ Em fevereiro de 2020, o Comitê Internacional de Taxonomia de Vírus adotou o nome oficial de síndrome respiratória aguda grave coronavírus 2 - SARS-CoV-2.

¹⁶ Roteiro da agenda das reuniões da missão Ren Brasil localizado no ANEXO A desta dissertação.

A cerimônia¹⁷ de celebração de aniversário de um ano da REN Brasil ocorreu no espaço de encontro *nikkey, Japan House*, em São Paulo, em que fui convidada para ser a mestra de cerimônia (MC). Fiquei honrada por ser a profissional responsável para conduzir o evento pois estavam presentes representantes da Embaixada do Japão, Jica, JCI, Associação Brasileira de Ex-Bolsistas no Japão - ASEBEX, Fundação Japão, JETRO, NEB, Jornal Nippak, Câmara de Comércio e Indústria Japonesa do Brasil, Sumitomo, Bradesco Nikkei, Instituto Jô Clemente e KENREN. Essa cerimônia foi noticiada no jornal Nippon Ja¹⁸ e nos jornais com veiculação internacional Jornal Diário Brasil Nippou¹⁹ e Yahoo Japan²⁰.

Percebo alguns códigos que se estabelecem nesses territórios de negócios, acerca da cultura nipo-brasileira. Ao adentrar em cada uma das reuniões, antes de sentarmos à mesa, ao invés do clássico gesto aperto de mãos, foram realizadas o cumprimento *ojigi* (お辞儀), e ‘a troca de cartões’ associada a uma apresentação cordial. que é a entrega dos cartões.

Segundo Louis Frédéric *ojigi* é uma “forma de cumprimento que consiste em inclinar-se diante da pessoa que se queira cumprimentar ou saudar, feita de pé ou sentado” (FREDERIC, 2005, p.912).

Sob o ponto da cultura japonesa, parte-se do pressuposto que esta troca de cartões de visita se chama *meishi* (名刺) demonstram profissionalismo. Segundo Frédéric o *meishi* “são objetos indispensáveis para o vida dos japoneses, que nunca deixam, ao se apresentarem, de dar um *meishi*, no qual são impressos seu nome e sobrenome, endereço pessoal e profissional e o número de telefone” (FREDERIC, 2005, p.733). No entanto, com a mudança das comunicações, algumas informações foram acrescentadas e outras suprimidas.

Para além do objeto, cartão de visita, chamado de *meishi*, existe um código, uma gestualidade codificada para movimentação entrega/recebimento: ao segurar o cartão com as duas mãos com todas as informações visíveis e fazer o cumprimento *ojigi*. Ao receber um cartão é também deve fazer o *ojigi*, agradecer e ler este com interesse.

¹⁷ Cerimônia disponível em: <https://youtu.be/9v7oYF8KUaw>.

¹⁸ Impresso disponível no ANEXO A da presente pesquisa.

¹⁹ Disponível em: <https://www.brasilnippou.com/2022/220224-21colonia.html>.

²⁰ Disponível em:

<https://news.yahoo.co.jp/articles/d6f6cb70c1504c3813b292de9181be1b8a0b1d5b?fbclid=IwAR386eIwgUIP09bCNpplm19Xl1OvbhivjX7RkbKtT0wlxtEG5eOKvs7MmjY>.

Figura 7: cerimônia de celebração de um ano da REN Brasil no Japan House - São Paulo, 2022.



Fonte: fotografia de Marcel Uyeta.

A partir desse *networking* promovido pela REN Brasil, criou-se o grupo Henshin, que atualmente está vinculado ao CDPDan, por meio da linha de pesquisa Cultura Japonesa, e foi iniciada a pesquisa Empreendedorismo Nikkei - Covid 19, que conta com parceria do REN Brasil. Essa pesquisa foi liderada por Sandro Haruyuki Terabe e contou com os pesquisadores empreendedores Julia Kuniko Tani e Hideo Mikami.

A convite da Federação das Associações Nipo-Brasileiras do Centro-Oeste - FEANBRA, representada por Nelson Uema e Kuniyoshi Takaki Yasunaga, fui convidada para ser mediadora, juntamente com Laura Murakami, no evento 1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste²¹, realizado conjuntamente pela Embaixada do Japão no Brasil. O Encontro ocorreu no dia 26 de março de 2022, e estavam presentes os líderes: o novo Embaixador do Japão no Brasil, Sr. Teiji Hayashi; o presidente da FEANBRA, Sr. Luiz Nishikawa; o presidente da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social – BUNKYO, Sr. Renato Ishikawa, e o Monge do Templo Shin Budista, Sr. Keizo Doi.

O objetivo desse encontro foi a aproximação entre as organizações nipo-brasileiras a fim de detectar as tribulações e dificuldades e dialogar sobre ações para preservação das entidades nipo-brasileiras. Essa experiência serviu para vivenciar o espírito de *kaikan*²² e para traçar os próximos passos da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - ACNBA.

Figura 8: 1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste, com o Sr. Embaixador Teiji Hayashi, 2022.

²¹ Programação e divulgação disponível no ANEXO A da dissertação.

²² O espírito de *kaikan* é uma expressão utilizada para tratar do senso de coletividade, respeito e gratidão, entre a comunidade nipo-brasileira.



Fonte: fotografia de Augusto Hirako Dias.

Figura 9: 1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste.



Fonte: acervo da FEANBRA.

Ainda acerca das experiências da vida cotidiana (1) e dos negócios (4), vale destacar que o roteiro foi cumprido com pontualidade, e que foi possível estabelecer um diálogo entre as gerações veteranas, *senpai* (先輩) e jovens, *kōhai* (後輩), para trabalhar em parceria e desenvolver projetos futuros.

2.1.2. Nos estudos performáticos das artes

O estudo da interculturalidade na performance foi iniciado na graduação, ao desenvolver um projeto de iniciação científica intitulado *Manifestações Culturais Japonesas*

(HIRAKO, 2013)²³. Nessa pesquisa, foram contextualizadas algumas das manifestações culturais japonesas, para construção de uma performance desenvolvida em um processo criativo intercultural *Mou Sukoshi* (2013)²⁴.

Neste período, pude conhecer, em 2012, a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social - *Bunkyo*²⁵ - em São Paulo, para participar de um *workshop* de *Funsouhou* (Arte da transformação – roupas, maquiagens e penteados tradicionais de Okinawa). Durante esse curso, registrei uma frase, que foi dita pelo *sensei*²⁶, que mudou a minha forma de pensar minha movimentação para a cena. Ele disse: ”A complexidade está na simplicidade” (HIRAKO, 2013, p. 24).

Essa é uma premissa que será aprofundada no processo de criação de *Yurusanai*, desenvolvido a partir do conto apresentado no curso anteriormente exposto, o “*Shushin Kaneiri*”, que foi base para a composição da dramaturgia.

Em seguida, desenvolvi o trabalho de conclusão de curso, TCC, para obtenção de título em bacharelado em artes cênicas com a monografia, *Performance intercultural – um processo interdisciplinar* (2013)²⁷, que possuía como “objetivo refletir sobre o processo criativo da performance, num contexto teatral, dentro de uma perspectiva intercultural” (HIRAKO, 2013, p. 5). Por meio desse projeto, foram abordados os conceitos da sensação de apatridia, interdisciplinaridade, fronteira e embolhamento²⁸. Acerca da sensação apátrida exposta: “não se trata de um contexto de ações políticas, do sistema internacional, do Estado e dos cidadãos. Seria então uma impressão, de permear no meio, como uma percepção de ser um eterno estrangeiro” (HIRAKO, 2013, p.9). Essa sensação, associada, ao desencontro com o outro e não reconhecimento da fronteira, geraram o fenômeno embolhamento, que “é um neologismo a partir do substantivo feminino 'bolha' transformando em um verbo 'embolhar', sendo então, o embolhamento um substantivo derivado a partir do verbo embolhar” (HIRAKO, 2013, p.29). Esse fenômeno se tornou território fecundo para o desenvolvimento da interdisciplinaridade.

²³ Pesquisa contemplada com bolsa remunerada pelo Programa de Iniciação Científica - ProIC, edital ProIC 2012 -Darcy, orientado por Soraia Silva, 2012. Edital ProIC/DPP/UnB – PIBIC (CNPq) 2012- Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília (ProIC/DPP/UnB).

²⁴ Orientado por Soraia Silva.

²⁵ *Bunkyo* é uma palavra japonesa que significa Associação Cultural, derivada da contração das palavras *Bunka*, que significa Cultura em sentido ampliado, e *Kyokai*, que significa Associação.

²⁶ Lê-se em português, professor.

²⁷ Orientação de Simone Reis Mott, 2013. Com título, para a possibilidade de publicação em Livro de “Ela era só uma criança” Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/9846>

²⁸ O conceito de embolhamento advém da inspiração do filme *Jimmy Bolha* (2001), e será desdobrado e amadurecido para a situação de solidão.

O valor da interdisciplinaridade se dá no momento em que o estudante de arte, seja ela qual for, se coloca como um investigador de outros mundos a princípio, alheios à sua realidade, mas que, na realidade, sempre se fez presente dentro da composição. (HIRAKO, 2013, p.30) .

Estes conceitos foram desenvolvidos a *posteriori* e complementados. O embolhamento tornou-se, na presente pesquisa, a situação de solidão, o encontro interdisciplinar entre o teatro e o design: através da diagramação e criação e produção de zines,²⁹ e as artes visuais - ao criar performances, colagens, *assemblages* e desenhos - na graduação, foram fundamentais para as produções posteriores. Na presente dissertação essas fronteiras foram mais uma vez percorridas por conta da diagramação desta, bem como o uso de tais práticas em *Yurusanai*.

Em 2012, integrei a família de ecolaboradores de arte e permacultura, o Seiva Bruta, juntamente com integrantes do Teatro da Sacola, que é um coletivo teatral, do qual fiz parte (2012-2021). Neste coletivo executei as funções de: performer, cenógrafa e dramaturga, juntamente com Jean Bottentuit no espetáculo *Chá de Fúrias*, estreado no Festival da Seca, em 2013. Esse espetáculo foi selecionado em 2014 para o primeiro FIART – Festival Internacional de Arte e Tecnologia no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB Brasília/DF, e no BR-040: Prática de Proximidades, realizado por Brecha, É Tudo Nosso – Produções Artísticas LTDA, em projeto contemplado pela FUNARTE no Edital de Ocupação do Teatro Plínio Marcos 2014/2015 e indicado a melhor espetáculo de rua pelo prêmio SESC Candango de Teatro em 2016.

Contudo, era necessário retomar ao *campus* universitário, a fim de concluir meus estudos na licenciatura, no 2º semestre de 2019, e me preparar adequadamente como aluna especial para a seleção do mestrado.

Em 2019, tendo participado da disciplina Laboratório de Criação Artística em Artes Cênicas, oferecida por Soraia Maria Silva, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, retomei a prática artística voltada para a relação estética orientais em intersecção com o ocidente, em concordância com o âmbito da pesquisa. Dessa experiência, escrevi o capítulo de livro *A investigação sombria de uma performer intercultural*³⁰ (2019). Além do desenvolvimento da escrita acadêmica e marco do desenvolvimento da performance *Yurusanai*, que estreou no X Mexido de Dança³¹. Ainda

²⁹ Zines disponíveis em: <https://aliceeditora.wordpress.com/>

³⁰ Publicado no livro Diálogos: afetos compartilhados. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>

³¹ O Mexido é uma ação/iniciativa do CDPDan, grupo de pesquisa da Universidade de Brasília o qual faço parte, coordenado pela professora Soraia Silva.

cooperei na produção do livro *Diálogos: Afetos Compartilhados*, realizando a editoração - sendo o design gráfico, diagramação e capa.

A performance *Yurusanai*, desenvolvida nesse trabalho, também apresentou resultados estéticos na *Mostra Audiovisual EmMeio#11.118º* (Encontro internacional de Arte, Ciência e Tecnologia), realizado no Museu Nacional de Brasília em 2019. Em 2020, a performance circulou no *Festival Sacola Cena Ambiental*, e ministrei a oficina *A guardiã das artes*, em Alcântara-MA.

Ressalta-se que, simultaneamente à pesquisa de mestrado, estou concluindo meus estudos na licenciatura em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, e, por isso, no ano de 2020, quando ainda não tinha sido contemplada pela bolsa do mestrado, realizei um segundo projeto de iniciação científica, intitulado *Kazuo Ohno e Mary Wigman: Duas danças, Uma alma*³². Relacionado ao segundo capítulo da presente dissertação.

Ao ingressar como discente na turma de mestrado, em setembro de 2020, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, fui motivada, através da disciplina de Metodologia, ministrada por Marcus Mota, a realizar uma entrevista. Optei por desenvolver o diálogo com Maura Baiochi, a fim de estreitar relações, conhecer a produção artística da *Taanteatro*, ouvir sobre sua experiência com Kazuo Ohno e saber o que ela pensava sobre a situação de solidão no processo criativo. Essa entrevista está disposta no caderno de entrevistas, APÊNDICE B, da presente dissertação, e será mencionada ao longo dos capítulos. Através desse contato, assimilei o conceito de ecoperformance³³, e notei que este perpassa minha *poiesis*³⁴. Em 2021, a performance *Yurusanai* participou do 1º Fórum Internacional de Ecoperformance, organizado pela Taanteatro Companhia.

³² Pesquisa contemplada com bolsa remunerada pelo Programa de Iniciação Científica - ProIC e Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal - FAP, no Edital ProIC/DPP/UnB – PIBIC/PIBIC-AF (CNPq) 2020/2021, orientado por Soraia Silva.

Participei do Congresso Anual de Iniciação Científica que ocorreu entre os dias 27/09/2021 e 01/10/2021, e que integra as atividades da Semana Universitária da UnB.

Edital ProIC/DPP/UnB – PIBIC (CNPq) 2012- Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília (ProIC/DPP/UnB).

³³ “Ecoperformance entende o ambiente e o corpo como dimensões inseparáveis da criação performativa. Em uma ecoperformance, o ambiente constitui um jogo vivo e interativo de presenças e forças. O artista não é o agente central, mas um dos componentes da performance. Ao mesmo tempo que uma ecoperformance experimenta as interações ambientais como um evento performativo, ela se configura como um processo ambiental. A ecoperformance pode ocorrer em qualquer paisagem natural, urbana ou virtual, e pode, entre outras possibilidades, problematizar e reafirmar as interconexões ser humano-meio ambiente. Pode servir para aumentar a consciência sobre os impactos ambientais nocivos das ações humanas e, eventualmente, se tornar um veículo de denúncia política.” (2021, online) Disponível em: <<http://www.taanteatro.com/projetos/1o-festival-internacional-de-ecoperformance.htm>> acesso em 10 de out de 2021.

³⁴ A partir do ponto de vista heideggeriano “a *poiesis* não possui função, ela existe enquanto uma linguagem, pensar em *poiesis* em função, contradiz a questões estéticas de uma obra de arte em si, uma vez que, uma obra de arte não tem que ter função para existir” (HIRAKO, 2022, p.16).

Neste caderno também foi entrevistada a modelo Rosa Saito, dona de uma beleza estonteante, trajetória peculiar e gestualidade ímpar. Convidei-a para integrar o segundo caderno, falando sobre beleza, estilo de vida e costumes orientais, e sobre a performance do corpo em fotografia. Nessa entrevista, tracei paralelos entre a beleza, disciplina e japonicidade em criações de objetos estéticos. O desenvolvimento desses diálogos de três mulheres falando sobre a cultura japonesa, natureza e corpo em movimento irá contribuir para esta pesquisa.

Durante o segundo semestre do mestrado, enquanto prática docente, sob orientação de Soraia Silva, ministrei uma disciplina optativa para discentes da graduação do Departamento de Artes Cênicas: TEAC 01, Técnicas Experimentais em Artes Cênicas. Através dessa experiência, desenvolvi o capítulo de livro *Técnicas Experimentais em Situação de Solidão*³⁵, e, juntamente com os discentes dessa disciplina e das disciplinas ministradas por Soraia Silva, criamos o terceiro livro *Alquimias do Movimento: XI Mexido*, 2021, lançado no *XI Mexido de Dança*³⁶, - que, pela primeira vez, ocorreu em modo remoto. Nesse espaço pude compartilhar reflexões em uma mesa com os outros pesquisadores do CDPDan. No livro, se encontra o capítulo de livro resumido da presente pesquisa, *A performance intercultural em situação de solidão - japonicidades no processo criativo*³⁷ (2020). Além da produção acadêmica, foi desenvolvido, como parte integrante do grupo de pesquisa, a elaboração do design gráfico, diagramação e capa desses dois livros: *Alquimias do Movimento: XI Mexido* (2020) e *A Cena do Ensino Remoto: Relatos e Experiências* (2020).

A parceria com a minha orientadora, Soraia Silva, expandiu as estruturas formais entre professora e aprendiz, sendo uma relação afetuosa de uma década. Quando ela me convidou para realização do seu projeto livrodansintersemiotizado *Alquimia na Dança*³⁸ (2021), me senti honrada pelo convite, e desenvolvi a produção de vídeos e a editoração - sendo: o design gráfico, diagramação e capa - para realização desse marco em sua carreira. Houve um lançamento em *live*³⁹ no dia 23 e uma abertura com autógrafos no dia 24, no Jardim Botânico de Brasília.

Dessa parceria, resultou a produção da performance⁴⁰ *Oriente Ocidente*⁴¹ (2021), que foi apresentada na Semana Universitária - SEMUNI⁴², e, posteriormente, em um artigo

³⁵ Localizado no livro *A Cena do Ensino Remoto: Relatos e Experiências* (2020), Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40265>.

³⁶ Disponível em: <https://fb.watch/8y-b8-tLxj/>.

³⁷ Localizado no livro *Alquimias do Movimento: XI Mexido*. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/41277>.

³⁸ Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35619>.

³⁹ Disponível em: <https://youtu.be/Mbrz4fMrIRS>.

⁴⁰ Disponível em: https://youtu.be/7t7COii5s_U.

⁴¹ Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/40142/31193>.

⁴² Indicado na página 5, da programação disponível em:

homônimo à performance, publicado pela revista *Dramaturgias*, Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, 17º edição.

Esse foi um encontro entre as culturas orientais e ocidentais, em que dançamos vestidas de *kimono* e com leques na Praça do Cristais, localizada no Setor Militar Urbano. Reflito, em concordância com Soraia Maria Silva, acerca das manifestações culturais, seja a dança, gastronomia, no contato com objetos, a vestimenta/figurino, que possibilitam portais, janelas, experiências que ampliam a visão da múltipla cultura japonesa, tal qual o exercício da caligrafia japonesa, que

[...] se mostrou um ritual de arte com acesso direto à cultura japonesa, foi uma janela onde pude contemplar e escrever o meu nome pelas artes do oriente. Percebi que todos os gestos, assim como os materiais empregados no processo deveriam ser precisos, e não arbitrários (SILVA, HIRAKO, 2021, p.474).

E nesse contexto artístico, a experiência da japonicidade se estabeleceu como performance no modo, definido por Schechner como, ‘fazendo’. Assim sendo, pode-se situar *Oriente e Ocidente*, dentre as 8 situações de performance como: nas artes (6), no ritual (4) e em ação (8). Este trabalho tinha como característica a fronteira intercultural, ao compartilhar a performatividade intercultural, que é um conceito âncora desta dissertação.

A sugestão do nome da nossa performance partiu de Soraia Silva, em consonância ao que ela está desenvolvendo em sua própria trajetória de pesquisa. Ela estabelece uma relação entre a performance que desenvolvemos e a performance de alemã Susane Link

Em sua performance, chamada Oriente Ocidente, ela cruzava o palco de uma lateral à outra, fazendo uma progressão pelos níveis espaciais, e também por movimentos que remetiam à uma visceralidade na qual estavam presentes os desígnios do inconsciente coordenados com os domínios plenos da movimentação expressiva consciente. (SILVA, 2021, p.476)

A ação proposta por Soraia para a performance *Oriente Ocidente* foi cruzarmos um espelho d’água dançando com os leques até um encontro.

Este foi o segundo momento artístico em que Silva e eu estivemos em cena juntas, sendo a primeira, em 2012, ao contar que

Entre eu e Elise já existe uma cultura de troca cênica, de objetos e favores, assim entre limões e limonadas nossas conversas são regadas à muito apoio mútuo. Desde sua participação como minha aluna na graduação, já há mais de 10 anos, quando fui convidada a fazer uma performance de dança em um evento anual realizado pela ANAC (Agência Nacional de Aviação Civil). Naquela ocasião chamei Elise para participar comigo. Como ela sempre me presenteava com um *tsuru*, durante as aulas, tive a ideia de incluí-la na cena da performance para a ANAC, fazendo grandes *tsurus*, esse pássaro simboliza saúde, sorte, felicidade, longevidade e fortuna, e como símbolo aéreo, achei que seria pertinente essa participação no referido órgão. Assim, a

performance ocorreu com grande aceitação do público, pois, durante a realização da mesma, saímos distribuindo com gestos dançantes para a plateia, o origami do pássaro (SILVA, 2021, p.485).

Figura 10: Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva.



Fonte: fotografia de Walce Santos contida no artigo *Oriente Ocidente*, 2021.

3. YURUSANAI E FRONTEIRAS COMPOSICIONAIS

3.1. Trajetória de Yurusanai

Yurusanai significa em português: eu não posso perdoar. É uma performance intercultural que estreou em 2019, fruto da disciplina Laboratório de criação em Artes Cênicas, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, disciplina da qual participei como aluna especial.

Yurusanai é um espetáculo experimental em que foi possível testar e descobrir as âncoras conceituais em suas instâncias distintas: a performance intercultural, o ritual e a situação de solidão.

A situação de solidão foi um dos pilares metodológicos no processo composicional e unipessoal, pois, neste método, o ator desenvolve a direção e a dramaturgia. *Yurusanai* se propõe a ser um ritual de transformação em que questões imperdoáveis podem ser desveladas e transmutadas por meio da performance. *Yurusanai* foi apresentada quatro vezes em lugares distintos. Sua estreia ocorreu no X Mexido de Dança, em parceria com o Instituto Federal de Dança IFB, em 2019.

Figura 11: *Yurusanai* #1⁴³.



Fonte: fotografia de Tácito Silva, no X Mexido de Dança, UnB- IFB, Brasília, 2019.

⁴³ Registro completo disponível em: <https://youtu.be/tq1tf7bO2x0>

Para a realização desta apresentação, foi desenvolvido o figurino, caracterização e objetos de cena. O apoio familiar foi fundamental para produção dos elementos, o figurino foi produzido por Missae Hirako, minha mãe e o barco por Manoel Dias de Souza, meu pai.

Figura 12: o barco feito por meu pai, Manoel Dias.



Fonte: a autora.

Figura 13: o *kimono* feito por minha mãe, Missae Hirako.



Fonte: a autora.

A segunda apresentação ocorreu na Mostra Audiovisual EmMeio#11.118º - Encontro Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia, no Museu da República, em Brasília, 2019.

Figura 14: *Yurusanai* #2.

Fonte: fotografia de Santiago Echeverry, na Mostra Audiovisual EmMeio#11.118°, Museu da República, Brasília, 2019.

Em ambas as apresentações, a cenografia foi mantida, ou seja, com todos os elementos de composição acima apresentados e dramaturgia.

Em janeiro de 2020, *Yurusanai* compôs o quadro de performances do *Festival Sacola Cena Ambiental* – SCA, em Alcântara, Maranhão. No entanto, diante das adversidades de

traslado, os objetos de cena não foram utilizados, logo, foi necessária uma reinvenção. Esse trânsito proporcionou novas reflexões, pois tratava-se de um novo território, em que estavam latentes questões sociais e políticas.

Por conta destas intempéries e das estruturas sociais tive a inspiração por constituir esta obra no formato de vídeoperformance. *Yurusanai #3* e *Yurusanai #4* foram gravados na cidade de Alcântara-MA e Quilombo de Mamuna-MA. A edição da vídeoperformance foi feita durante o primeiro ano de pandemia de Covid-19.

Em 2022, foi apresentada a monografia para obtenção de título de licenciatura em Artes Cênicas intitulada *Vídeoperformance e Japonicidade no Ensino*. Nesta escritura, foi refletida a vídeoperformance enquanto obra de arte, a partir do pensamento de Martin Heidegger em *A origem da obra de arte* (2008), e se estabeleceu para pesquisa que: “registro + *poiesis* + audiovisual= vídeoperformance” (HIRAKO, 2022, p.18).

Figura 15: *Yurusanai #3*⁴⁴.



Fonte: fotografia de Tácito Silva, Festival SCA, Quilombo de Mamuna – Maranhão, 2020.

Figura 16: *Yurusanai #4*⁴⁵.



Fonte: fotografia de Tácito Silva, Festival SCA, Quilombo de Mamuna – Maranhão, 2020.

⁴⁴ vídeoperformance disponível em: <https://youtu.be/cYsyO9aemks>.

⁴⁵ vídeoperformance disponível em: <https://youtu.be/KrKVwRbjZRU>.

As novas provocações atravessaram as performances *Yurusanai* #3 e #4, que participaram do Festival Internacional de Ecoperformance⁴⁶, em 2021. Acerca desse novo conceito que dá nome ao festival, Maura Baiocchi diz que é “um trabalho importante voltado para a integração entre corpo e natureza, reforçou o que já estava presente no meu trabalho e me deu forças para aprofundar essas experiências que hoje denomino 'eco performances'" (BAIOCCHI, 2022⁴⁷). E ainda,

Obras artísticas podem contribuir para chamar a atenção para questões importantes sobre o meio ambiente, como por exemplo, a poluição ambiental, a destruição das fontes de água, e assim colaborar para alertar, denunciar esses processos devastadores da vida. Por outro lado, todos nós sabemos da relevância do meio ambiente para a arte (BAIOCCHI, 2022⁴⁸).

Em acordo com o conceito de ecoperformance, foi criado um último desdobramento da performance, até o presente momento: a vídeoperformance *Yurusanai* #5.

Figura 17: *Yurusanai* #5⁴⁹.



Fotografia: Thaisa Taguatinga, Fazenda Flor da Terra, Córrego do Ouro, Distrito Federal, 2020.

⁴⁶ Teaser disponível em: <https://youtu.be/tj8DQd6P6G4>.

Segundo dia do Festival Internacional de Ecoperformance, no segmento eco-poéticas em processo: <https://youtu.be/MCD0bKEVej8>.

Fala no espaço de diálogo: *Artist Talk Moment* no Festival Internacional de Ecoperformance 2021. <https://youtu.be/-jMP36umtW0>.

⁴⁷ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE A.

⁴⁸ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE A.

⁴⁹ Vídeoperformance disponível em: <https://youtu.be/6cA1rfxrY4s>.

A vídeoperformance foi contemplada pelo edital DPG N° 0004/2021 – Apoio à Execução de Projetos de Pesquisa Científicas, Tecnológicas e de Inovação de Discentes de Pós-Graduação; legendada para quatro idiomas - português, inglês, espanhol e japonês - e ainda contribuiu para o projeto Salve o Cerrado, mostrando a conexão do ser com a natureza e propondo uma reflexão sobre a destruição do bioma cerrado. O processo criativo de Yurusanai trouxe à tona, questões além da própria prática artística, o que coaduna com o pensamento de Maura Baiocchi, uma vez que

[...] além de ser uma prática artística, a ecoperformance, na teoria e na prática, é importante para qualquer momento de nossa vida. É urgente e vital desenvolvermos e incorporarmos essa consciência de que o meio ambiente, com todas as suas variações, e o corpo com todas as suas histórias, são inseparáveis, interdependentes e que a saúde de um é a saúde do outro, que a derrocada de um é a derrocada do outro. Precisamos aprender a criar um corpo conectado com todos os ambientes que constituem o mundo - natural, artístico, social, político etc. Lembrando que o ser humano não é o centro do mundo, o centro está em toda parte (BAIOCCHI, 2022⁵⁰).

Percebe-se que desenvolver ecoperformances está em diálogo com o *modus vivendi*, para além de sua prática artística. Esse pensamento é uma forma de cuidado, cuidado com o eu, o outro e o mundo. Retoma ainda valores, ou seja, princípios morais e éticos.

Acerca do cuidado do eu, foi entrevistada Rosa Saito, que trouxe a seguinte reflexão:

Limpeza e hidratação são essenciais. O mínimo que você fizer tem que ter esse cuidado. Somos como flores, precisamos de água todos os dias. E, quando digo de dentro pra fora, a alimentação é muito importante, o mais natural possível, com moderação. Hoje em dia todo mundo sabe o que faz bem e o que faz mal, então nutrir seu corpo com alimentos o mais saudável possível (SAITO, 2022⁵¹).

Rosa Saito carrega consigo aprendizados que advêm de sua própria criação enquanto nipo-brasileira. Ela conta que sua alimentação é em grande parte da culinária japonesa, que sua criação foi de base budista e conta que “desde pequeno tive contato com minha avó, eles não eram rigorosos, mas cobraram postura diante da vida, minha avó era tão exigente que fazia eu andar com livros na cabeça, ela era bem corcundinha então tinha medo que eu e minha mãe ficassem iguais a ela” (SAITO, 2022⁵²)^[OBI].

Práticas como a de Rosa Saito, retomam ao conceito de japonicidade, por expor práticas específicas da cultura japonesa no Brasil. Conclui-se sobre esse tema que o cuidado desde o corpo, passando pela natureza, e dos pensamentos é visto como um aspecto unitário e em conexão. Desta feita, para compreender o aspecto unitário e em conexão da movimentação da

⁵⁰ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

⁵¹ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

⁵² entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

obra de *Yurusanai*, cabe compreender as correlações com a dança *Butoh*, de acordo com a teoria da japonicidade, na qual está inserida.

3.2. Âncoras conceituais: a performance, o ritual, a interculturalidade e a situação de solidão no processo composicional dramatúrgico de *Yurusanai*

Análoga a uma embarcação que contém uma âncora, para manter-se firme e equilibrar a força da corrente marítima, a obra *Yurusanai* carrega, em seu processo de criação, âncoras conceituais, que foram utilizadas para dar estabilidade em pausas reflexivas, que são necessárias para este mapeamento composicional.

A escolha de territorializar o resultado da obra *Yurusanai* enquanto uma performance intercultural derivou da necessidade de expor os encontros fronteiriços em sua composição estética entre o ritual e a situação de solidão. Esse conceito âncora será aprofundado adiante para melhor compreensão, com base em Richard Schechner (2013) e Victor Turner (2007).

Em seguida, acerca do processo de criação, utilizar-se-á o conceito âncora do ritual, a partir da mesma base teórica exposta acima, uma vez que esse conceito foi indispensável para um desenvolvimento estético aportado na cultura tradicional japonesa, através da dança *Kumiodori* e do teatro *Noh*, em que foram observadas as construções das formas corporais, dramaturgia e ainda, do objeto máscara *Hannya*.

O conceito de ritual foi indispensável, para mim, enquanto artista para a composição de *Yurusanai*. Entretanto, este não está presente no resultado estético final da performance. Por isto decidi não apresentar tal conceito no título da presente dissertação. Viso, desta feita, entendê-lo como um procedimento que ainda pode ser desdobrado em pesquisas futuras.

Posteriormente, e ainda acerca da composição, a performance dissolveu suas matrizes das danças tradicionais, e desenvolveu sua corporeidade expressiva pela dança *Butoh*⁵³. E, por fim, optou-se pela situação de solidão, enquanto um pressuposto territorial de experimentação cênica, baseado na filosofia de Martin Heidegger (2005).

Os conceitos âncoras estarão em cruzamento com as inspirações estéticas da cultura japonesa para adequação das premissas supracitadas.

A princípio, indaga-se: por que tratar a obra *Yurusanai* como uma performance intercultural? Considerando ainda que esse conceito está datado nos anos 90 e novos

⁵³ Esta que será desenvolvida no capítulo subsequente.

pensamentos acerca da multiculturalidade, hibridismos seriam, *a priori*, desdobramentos contemporâneos?

Ocorre que a obra possui uma bússola personalizada, em que seu norte, isto é, sua orientação, possui uma agulha imantada que está apontada para o Japão, e este é o recorte necessário para um mergulho nesta rica cultura.

Contudo, antes de mergulharmos na performance intercultural, é pertinente que se retome o pensamento acerca dos estudos da performance de Richard Schechner, que diz que o estudo pode ser estruturado, *a priori*, em “sendo” e “fazendo”. O “sendo” se desenvolve a partir da existência, que pode ser material/espiritual, ativa/estática, expansão/contração e ainda, linear/circular (SCHECHNER, 2013, p.28).

No entanto, o “sendo” não será a escolha de reflexão parte deste momento, pois, o que se refere ao escopo desta pesquisa trata-se da segunda relação, o “fazendo”. Schechner expõe que este pode se bifurcar em dois, sendo o primeiro o mostrar fazendo, ao que se refere no mundo da performance, e do mundo enquanto performance, e o segundo, tratando dos estudos performáticos, como ações em fluxo (SCHECHNER, 2013, p.28).

Após expor a amplitude temática a que se refere a performance, torna-se fundante apontar quais serão as escolhas para este mergulho reflexivo, de que esta pesquisa irá tratar. Busca-se, portanto, a relação “fazendo”, por meio da bifurcação dos estudos performáticos como ações em fluxo.

Schechner expõe que:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances - de arte, rituais ou vida comum - são comportamentos restaurados, comportamentos duplamente comportados, ações executadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Que fazer arte envolve treinamento e ensaio é claro. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e prática, de aprender pedaços de comportamento específicos da cultura apropriada, de ajustar e desempenhar o papel da vida em relação às circunstâncias sociais e pessoais (SCHECHNER, 2013, p.28, tradução nossa⁵⁴)

Foi mencionado anteriormente, oito situações que Richard Schechner, em que a performance está presente. Na obra *Yurusanai*, trataremos das situações: nas artes (2) e nos rituais (7), logo, estas duas definições estarão em cruzamento. *Yurusanai* é, portanto, uma performance arte, que desenvolveu seu processo criativo inspirado nos rituais nipônicos.

⁵⁴“Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell storie. Performances - of art, rituals, or ordinary life- are “restored behaviors, twice-behaved behaviors, performed actions the people train for and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and pratice, of learning appropriate culture specific bits of behavior, of adjusting and performing one’s life role in relation to social and personal circumstances” (SCHECHNER, 2013, p.28).

Qual é a possível relação entre o ritual e a tradição? Etimologicamente, a palavra ritual deriva do latim *ritualis*, relativo a cerimônias religiosas, de *ritus*, rito, costume, uso, e a palavra tradição vem do latim *traditio*, um derivado de *tradere*, entregar, passar adiante. E este verbo se formava por *trans*, além, adiante, mais *dare*, dar, entregar.

Logo, a partir dessa via, pode-se dizer que a tradição é a ação, o ato de passar adiante, e o ritual é o objeto, ou seja, aquilo que é incorporado como costume.

Isso se confirma quando, por exemplo, no Teatro *Noh*, percebe-se que cada personagem carrega as suas próprias memórias, estéticas e notação de movimento que foram estabelecidas por seus antepassados, conforme estudos de Mamiko Sakamoto, quando expõe que “este teatro é comparável a uma “cápsula do tempo”. Possui cerca de setecentos anos de história e, desde o seu aperfeiçoamento entre os séculos XIV e XV, tem mantido as suas características, passando de geração em geração” (SAKAMOTO, 2013, p.10).

Sendo assim, pode-se inferir que o teatro *Noh* possui um processo ritualístico, ao transmitir sua estrutura cênica e memórias para as próximas gerações. Tal qual nos rituais, quando Richard Schechner diz que “Os rituais são memórias em ação” (SCHECHNER, 2013, p. 52, tradução nossa⁵⁵). Sobre a memória no teatro *Noh*, Monica Bethe e Karen Brazell, dizem que “A memorização fenomenal que esse mistério implica é auxiliada pela estrutura do *Noh*, pois é uma arte baseada na manipulação de módulos fixos de performance combinados de acordo com princípios subjacentes” (BETHE, BRAZELL, 2013, p.167, tradução nossa⁵⁶). Acerca dessa estrutura, é possível estabelecer cruzamentos entre o teatro *Noh* e a performance *Yurusanai*, uma vez que a estrutura dramaturgica é desenvolvida por dois atos⁵⁷, sendo:

ATO 1: *Yurusanai* - apresentação da gueixa e incorporação da *Hannya*

- ❖ Ação 1. imagem de abertura: a gueixa dança com sombrinha.
- ❖ Ação 2. ambientação: encontro e dança com o barco.
- ❖ Ação 3. tema declarado: a gueixa fica à deriva, o barco a abandona.
- ❖ Ação 4. o catalisador: em prantos a gueixa se transforma em *Hannya*.
- ❖ Ação 5. o debate: a dança da *Hannya* (clímax) entra em conflito através do sutra *Hannya Shingyo*.

⁵⁵ “Rituals are collective memories encoded into action” (SCHECHNER, 2013, p.52).

⁵⁶ “The phenomenal memorization that this mystery implies is aided by the structure of *Noh*, for it is an art based on the manipulation of fixed modules of performance combined according to underlying principles” (BETHE, BRAZELL, 2013, p.167).

⁵⁷ Ressalta-se que este roteiro foi criado a partir do 15 *beats* de Robert Mc Kee, que é um professor de escrita criativa norte-americano, consultor de projetos de filme e televisão, como Paramount, Disney entre outros.

- ❖ Ação 6. entrando na segunda parte: a gueixa consegue sublimar a *Hannya*, e deixa a máscara no centro do palco.

ATO 2: Torne-se mil ventos. (*em desenvolvimento*): a sublimação da *Hannya* por meio da transformação do *Tsuru*.

- ❖ Ação 7. a história B (subtrama): a gueixa canta a canção Torne-se mil ventos 千の風になって.
- ❖ Ação 8. o desfrute: a gueixa se encaminha para o barco e retira dele *tsurus*. Dança com os *tsurus* e entrega para a plateia⁵⁸.
- ❖ Ação 9. o ponto do meio: a gueixa começa a ouvir a mesma canção que a fez se transformar em *Hannya*.
- ❖ Ação 10. o mal se aproxima: o medo se instaura e ela descola o papel que está preso no chão do palco.
- ❖ Ação 11. tudo está perdido: em pânico ela recita um sutra enquanto começa a dobrar o papel, música de suspense.
- ❖ Ação 12. noite escura da alma: aterrorizada ela prende a *Hannya* dentro de um *tsuru* gigante construído em cena.
- ❖ Ação 13. entrando na terceira parte: após aprisionar *Hannya* no *tsuru*, ela o observa.
- ❖ Ação 14. final. a gueixa dança com o *tsuru*.
- ❖ Ação 15. imagem final: a gueixa suspende o *tsuru* e se posiciona tal qual a obra de Sadako, que está em Hiroshima. A gueixa diz: *Este é o nosso grito. Esta é a nossa oração. Para a construção da paz no mundo*⁵⁹.

“As peças do *Noh* têm normalmente um ou dois atos. Esta distinção não é apenas por duração ou cenário mas também depende da natureza da peça – se esta trata do mundo real ou do mundo dos mortos” (KEENE, 1990, p. 20 *apud* SAKAMOTO, 2013, p.83). Sobre esta última relação para esta escritura, entende-se que a parte amplamente exposta sobre *Yurusanai*, até o momento, configura-se no primeiro ato. O que ocorrerá com a personagem

⁵⁸ A movimentação de soprar e presentear *tsurus* é um desdobramento da performance realizada em 2012, juntamente com Soraia Maria Silva, exposta no *Artigo Oriente Ocidente*, 2021.

⁵⁹ A frase mencionada está inscrita no monumento de Sadako em Hiroshima. A temática foi desenvolvida no artigo *Tsuru: do método a escala Global (em análise na revista Visualidades, da Universidade Federal do Goiás - UFG)*. Neste artigo, foi apresentada a técnica de arte *origami*, contextualizada esta prática sob o ponto de vista histórico e exposição dos limites que foram estabelecidos na época, traçando um paralelo com sua utilidade nas escolas das colônias nipo-brasileiras e em práticas artísticas contemporâneas. Para tal, utilizou-se uma análise qualitativa - buscando refletir sobre o processo de aprendizagem; e demonstração de possíveis percursos de migração do *origami*. Esta que surgiu no Japão, e tornou-se uma arte de escalas globais inserida no ensino e na estética.

após se transformar em *Hannya*? Essa resposta será desenvolvida no Ato 2 - Torne-se mil ventos, para, por fim, se transformar em um espetáculo.

Outro cruzamento entre o ritual e o Teatro *Noh* é possível a partir da sua construção temática na dramaturgia. Afinal, o *Noh* é um “drama sobre a salvação da alma” (TAKARASHI, 2010 *apud* SAKAMOTO, 2012). Esta afirmação se dá pelas temáticas abordadas, que expõem em dois atos a história de sofrimento, morte e salvação. Em paralelo, segundo Victor Turner, os rituais reparadores incluem adivinhação sobre a causa oculta do infortúnio, conflito pessoal, social e doença; ritual curativo, e ritos iniciáticos ligados a esses rituais de aflição” (TURNER, 1997 p.11, tradução nossa⁶⁰).

O ritual pode ocorrer por meio de uma comunicação sacra, simbólica, seja por meio de objetos, instruções e ações, como o drama, por exemplo. Nesse processo ritualístico ocorre uma recombinação para uma nova configuração cultural. Quanto à temática dramaturgica, “de acordo com Takahashi, o *Nô* é um drama sobre a salvação da alma” (TAKAHASHI, MORITA, TAKAOKA, 2010, p.15 *apud* SAKAMOTO, 2013, p.85), e ainda são “baseados em eventos históricos ou sobrenaturais e são muitas vezes espirituais ou trágicos, sendo ligados ao conceito da morte” (SAKAMOTO, 2013, p.76).

Essa mesma relação pode ser feita com a obra *Yurusanai*, acerca da temática, pois se desenvolve em concordância ao ritual de reparação uma vez que os objetos e as sonoridades eram modos de comunicação simbólica para sublimação de conflitos pessoais, sendo um processo de transformação da mulher em uma *Hannya*. Sua dramaturgia foi inspirada no conto *Sushin Kaneiri*⁶¹ (6263_{三〇三}) - significa em português: Possuído pelo amor e frustrado pelo Sino - escrito por Tamagusuku Chokun, e apresentado no workshop de realizado no Bunkyo de São Paulo em 2012. Em *Yurusanai* #1 e #2, a dramaturgia foi desenvolvida sendo apoiada na dança com objetos e *foleys*, que funcionavam como deixas, ou dispositivos, acentuando as estruturas e liminaridades dramaturgicas da performance.

⁶⁰ “Redressive rituals include divination into the hidden cause of misfortune, personal and social conflict, and illness ; they include curative ritual; and initiatory rites connected with these rituals of affliction” (TURNER, 1997, p.11).

⁶¹ Resumidamente, a história de um viajante que pede abrigo para uma mulher, que se apaixona por ele. Como a personagem foi rejeitada, ela diz que não poderá viver sem ele e que eles devem morrer juntos. Ele foge para o templo e se esconde em um sino gigante, e ela procura-o no templo e se torna uma *Hannya*. Os monges espantam *Hannya* através de um mantra budista. Trechos da peça com legendas em inglês estão disponíveis em: <https://youtu.be/MkRoDnfD7iQ>.

⁶² Trechos da peça com legendas em inglês disponíveis em: <https://youtu.be/MkRoDnfD7iQ>. Peça na íntegra em japonês disponível em: <https://youtu.be/1H1zPos2Ghk>.

⁶³ O conto *Sushin Kaneiri* está disponível no Anexo C desta dissertação.

Ou seja, as inspirações do teatro *Noh* em *Yurusanai* podem ser notadas em três instâncias distintas. Primeiramente, a estrutura dramática organizada em 2 atos. Também se percebe a relação dos rituais. Por fim, a presença de seres sobrenaturais.

Seguindo o fio, Turner, afirma que o ritual passa pelo “processo circulatório ou oscilatório de sua modificação incessante mútua”⁶⁴ (TURNER, 1997, p.17, tradução nossa).

A transformação mencionada está relacionada à fase liminar do trabalho real do ritual, que pode ser sagrada ou secular. Compreendendo que o ritual pode ser analisado a partir da observação da estrutura, função, processo e experiência, percebe-se que o teatro *Noh* possibilita essa transformação de função-processo-experiência em trânsito liminar entre o sagrado e o drama sendo observados a partir dessas perspectivas.

Segundo Schechner, “na conclusão da fase liminar do ritual, ações e objetos assumem e irradiam significados em excesso ao seu uso ou valor prático” (SCHECHNER, 2013, p.66, tradução nossa⁶⁵). Deste modo, a utilização da máscara *Hannya* em *Yurusanai* promoveu uma ação ritualística de transformação sobrenatural, suspensão do espaço, e atribuindo múltiplos significados para este objeto.

A *Hannya*, segundo Louis Frederic é “uma máscara utilizada em algumas peças de teatro Nô que representa um demônio chifrudo de rosto vermelho e olhos grandes e que simboliza o ciúme” (FRÉDÉRIC, 2008, p.380). *Hannya* é um demônio, *oni*, uma criatura da mitologia japonesa e representa os confusos sentimentos de ciúme, paixão e ódio em várias apresentações. Ocorre que, segundo Tamagusuku,

Em Shūshin Kaneiri, apenas o demônio usa uma máscara, enquanto a mulher não usa nenhuma. O pano de fundo filosófico das tradições também difere. Em *nō*, o budismo está sempre presente, pregando a impermanência de todas as coisas e salvação por meio da renúncia. Em *Kumiodori*, o pano de fundo filosófico é o confucionismo, que é orientado para este mundo e ensina a moderação como um ideal em todas as atividades humanas.” (TAMAGUSUKU, 2005, p.86, tradução nossa⁶⁶).

Para além da inspiração dramática, o *Kumiodori* é uma arte reconhecida pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade. “Em particular, a arte *Kumiodori*, consiste em música, diálogo e dança e foi criada há cerca de 300 anos” (OKINAWA, 2021,

⁶⁴ “in the circulatory or oscillatory process of their mutual incessant modification”. (TURNER, 1997, p.17)

⁶⁵ “at the conclusion of the liminal phase of the ritual, actions and objects take on, and radiate, significances in excess of their practical use or value” (SCHECHNER, 2013, p.66).

⁶⁶ “in Shūshin Kaneiri only the demon wears a mask, while the woman wears none. The philosophical background of the two traditions also differs. In *nō*, Buddhism is ever present, preaching the impermanence of all things and salvation through renunciation. In *Kumiodori*, the philosophical background is Confucianism, which is oriented toward this world and teaches moderation as an ideal in all human activities” (TAMAGUSUKU, 2005, p.86).

0min 53s⁶⁷). É profícuo, para esta pesquisa, observar a movimentação que esta dança apresenta. Sobre este aspecto Tamagusuku sugere que:

O estilo de movimento do kumi odori é o clássico altamente estilizado forma de dança. Os movimentos são claros e simples, mas essa mesma simplicidade faz parte. A imagem geral lembra um pouco o Nô. Na caminhada característica, o pé desliza para a frente no chão com o dedo do pé saltando para cima e para longe do chão no último momento. O rosto registra pouca expressão aberta. Kin Ryōshō gostou de comparar o rosto do dançarino kumi odori à máscara do Nô. A cabeça baixa pode significar tristeza; um olhar para trás pode indicar medo. Os olhos, no entanto, são vivos e precede qualquer movimento corporal, focando a direção e o alvo do próximo movimento. A vitalidade desses olhos em um rosto que emula uma máscara neutra (aquela que não tem expressão particular) exemplifica a forma como quais emoções violentas estão contidas nesta forma de dança dramática refinada (TAMAGUSUKU, 2005, p.89, tradução nossa⁶⁸).

Apesar dos interesses acerca do conto de *Kumiodori* se iniciarem em 2012, somente em 2019 a performance *Yurusanai* foi concebida. Desta manifestação cultural japonesa foram amalgamados os seguintes elementos: a movimentação, a dramaturgia e a máscara *Hannya*.

Figura 18: A máscara *Hannya* de *Yurusanai*.



Fonte: fotografia da autora, máscara *Hannya*, criada por Elise Hirako para cenografia de *Yurusanai*, 2019.

Richard Schechner diz que “Uma máscara é mais do que uma maneira de doar a identidade da máscara” (SCHECHNER, 2013, p.203, tradução nossa⁶⁹), logo, não basta colocar a máscara para que se assuma a identidade. Em *Yurusanai*, a notação do movimento

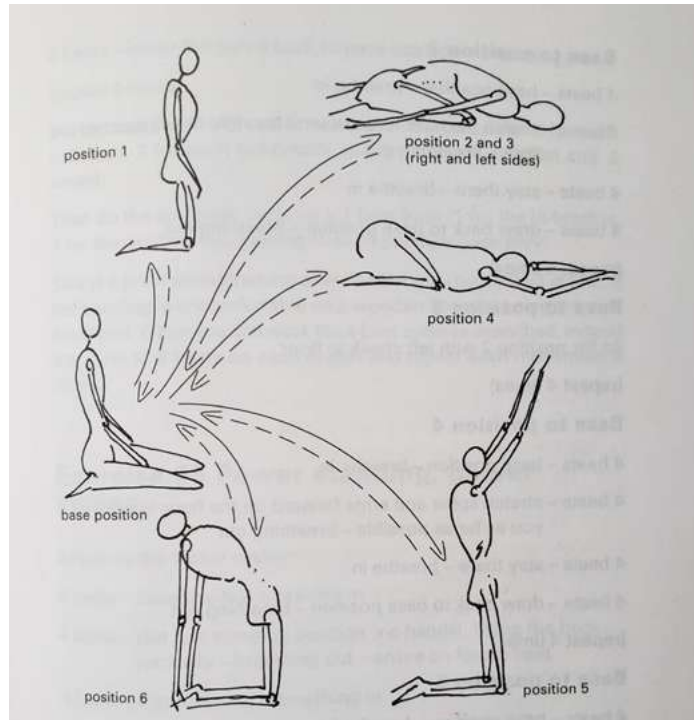
⁶⁷ Disponível em: <https://youtu.be/wbGH3a0i-bk>.

⁶⁸ “The movement style of kumi odori is the highly stylized classical dance form. Movements are clear and simple, but this very simplicity is part the general image is somewhat reminiscent of nô. In the characteristic walk, the foot slides straight forward on the floor with the toe springing up and away from the ground at the last moment. The face registers little overt expression. Kin Ryōshō liked to compare the face of the kumi odori dancer to the mask of the nô. A lowered head may signify sadness; a backward glance may indicate fear. The eyes, however, are alive and precede any body movement, focusing the direction and destination of the coming move. The vitality of these eyes in a face that emulates a neutral mask (one that has no particular expression) exemplifies the way in which violent emotions are contained in this refined dance-drama form” (TAMAGUSUKU, 2005, p.89).

⁶⁹ “A mask is more than a way to cloak the identity of the masker” (SCHECHNER, 2013, p.203).

que precede a imposição da máscara *Hannya* desenvolve-se do seguinte modo: A gueixa, em posição *seiza*, chora realizando o movimento do exercício 25 de John Martin, por meio de cinco posições, que segundo ele é “uma maneira excelente e lenta de gerar e controlar energia centrada em uma sequência simples e estruturada” (MARTIN, 2004, p. 42, tradução nossa⁷⁰).

Figura 19: exercício 25, estudo de movimento de John Martin.



Fonte: fotografia da página 43, do livro *The Intercultural Performance Handbook* (2005).

Reforça-se que neste exercício de energia são utilizadas seis posições, contudo a última foi descartada para que o movimento pudesse seguir em fluxo. Para ativá-la e o choro ocorrer em performance desenvolvi treinamentos próprios inspirado neste autor. Essa estrutura de movimento auxiliou no fluxo de respiração para ativar as lágrimas em cena enquanto giro *obi*. O *obi* é

uma faixa usada nos quimonos que vem da antiga capital japonesa Quioto. Sua criação, estilo e utilização leva em consideração as estações do ano e diferentes ocasiões, podendo ser um Maru obi, Hanhaba obi, Fukuro obi, Nagaya Obi entre outros (HIRAKO, 2021, p.487).

Dançar com este objeto representa, em *Yurusanai*, a energia da agitação mental da *gueixa*. Martin diz que no Teatro *Noh* há o seguinte princípio: “Sinta dez no seu coração mas mostrem apenas sete” (MARTIN, 2005, p.12, tradução nossa⁷¹). Nesse sentido, foi

⁷⁰ “This is an excellent, slow way to generate and control centred energy in a simple structured sequence” (MARTIN, 2004, p.42).

⁷¹ “Feel in the heart ten, but show in the body only seven” (MARTIN, 2004, p.12).

desenvolvido uma coordenação corpórea e mental para ativação da energia e concentração para que a mesma não dissipasse ou tomasse conta do movimento. As três imagens subsequentes demonstram a crescente acepção.

Figura 20: notação de movimento em *frames* 1.



Fonte: *frame* de *Yurusanai* no X Mexido de Dança, UnB- IFB, Brasília, 2019.

Figura 21: notação de movimento em *frames* 2.



Fonte: *frame* de *Yurusanai* no X Mexido de Dança, UnB- IFB, Brasília, 2019.

Figura 22: notação de movimento em *frames* 3.



Fonte: *frame* de *Yurusanai* no X Mexido de Dança, UnB- IFB, Brasília, 2019.

A máscara se faz presente em diversos teatros japoneses, como o *Kabuki*, *Gigaku*, *Bugaku* e *Noh*. Ainda neste capítulo foram mencionados os aspectos do *Noh* em relação à dramaturgia, ritual e sobrenaturalidade, entretanto, ao ser contemplado o assunto máscara, vale ressaltar que o *Noh* utiliza a máscara como um objeto sagrado e teatral. *Noh*⁷² é uma arte tradicional secular, pela temática dramática que trata de assuntos históricos, espirituais e sobrenaturais, por sua singular produção e pela utilização deste objeto para a cena. Também utilizando a máscara, no *Kumiodori* anteriormente apresentado e inspiração para *Yurusanai*, pela personagem feminina que se transforma em *Hannya* e é afastada do templo.

Como diferença destas duas formas de arte, no *Kumiodori* não há a possibilidade de transcendência da mulher possuída pela *Hannya*, enquanto no teatro *Noh* essa possibilidade se dá por conta dos dois atos. A importância da máscara no Teatro *Noh*, para além da caracterização, se dá por questões sagradas e filosóficas, ao encarnar através do côncavo uma relação mais íntima da máscara como uma parte de si mesmo, do invisível, do interior.

Ao colocar uma máscara, esta faz a função de conduzir o ator ao outro mundo para que ele se torne alguém originário desse local. Na escuridão do interior da máscara, está a ocorrer uma intensa interação entre o personagem do outro mundo e o ator (SAKAMOTO, 2012, p.117).

Schechner conta que “No Japão, um ator *Noh* às vezes dorme ao lado da máscara de um papel que ele irá representar para que a máscara se funda com o movimento dele”

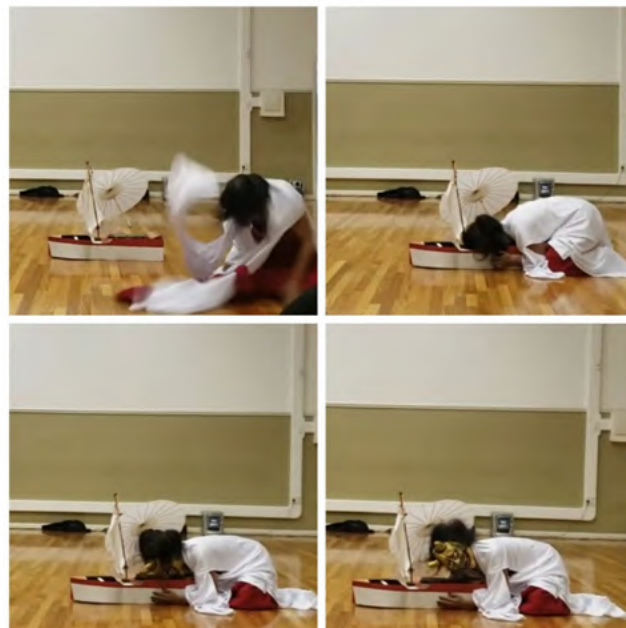
⁷² “Quando se fala do teatro *Noh*, é preciso falar também de um outro tipo de teatro, o *Kyôgen*. Estas duas artes performativas, *Nô* e *Kyôgen*, fundem-se numa única categoria teatral, designada *Nôgaku*” (SAKAMOTO, 2012, p.78).

(Schechner, 2013, p.203, tradução nossa⁷³). No teatro *Noh*, as máscaras podem ser consideradas sagradas, pois carregam consigo a verdadeira alma dos personagens. Elas são forjadas em madeira, e trata-se de um termo específico, que significa neste caso, o esculpir a madeira, estando relacionadas historicamente ao forjar de uma espada de samurai, com a mesma sagração. Acerca do tema,

Tradicionalmente, todas as máscaras são forjadas em madeira com dimensões exatas das narinas, chifres e dentes. Criou-se uma máscara com as técnicas apreendidas no período da graduação na disciplina ITT, Introdução às Técnicas Teatrais, ministrada por Sonia Paiva⁷⁴ (HIRAKO, 2019, p.39) .

Para criar a máscara foi necessário uma técnica⁷⁵: criar um negativo do rosto, preenchê-lo de gesso, e assim, ter o positivo, que serviria de base para criação de máscaras. Um último truque foi apreendido no curso de *Kumiodori*. O *sensei* expôs, no curso de *Kumiodori*, que ao invés de fixar na máscara uma fita que se prende ao redor da cabeça, utilizavam uma espécie de mordedor, o qual o ator deveria rapidamente morder para encaixar a máscara em seu rosto.

Figura 23: notação de movimento em *frames* 4



Fonte: *frame* de *Yurusanai* no X Mexido de Dança, UnB- IFB, Brasília, 2019.

⁷³ “In Japan, a noh actor will sometimes sleep next to the mask of a role he is to play so that the mask will meld with him” (SCHECHNER, 2013, p.203)

⁷⁴ Para maior aprofundamento sobre a técnica de encenação de Sonia Paiva, sugere-se o livro *Encenação Percurso pela Criação, Planejamento e Produção Teatral*, editora UnB, 2011.

⁷⁵No capítulo de livro *A investigação sombria de uma performer intercultural* (2019), foi dito que “Criou-se uma máscara com as técnicas apreendidas no período de graduação na disciplina extinta ITT, Introdução às Técnicas Teatrais, sendo ministrada pela Prof. Dr. Sônia Paiva (HIRAKO, 2019, p.39).

Em *Yurusanai* é feito desta forma, gerando um elemento surpresa. É preciso um tónus mandibular para não a deixar cair e torna-se inviável falar.

Somente o *Shite*, protagonista, utiliza a máscara, para interpretar seres sobrenaturais, como um espírito de um morto, ou demônio.

Assim como no *Kumiodori* uma caminhada circular completa pode significar uma viagem, no teatro *Noh*, cada gesto, cada movimento é cuidadosamente medido, estilizado para, por fim, ser realizado.

Neste teatro, busca-se o máximo de expressão, com o mínimo de movimento. O movimento de cabeça, ou de braço, pode estar carregado de diversos significados que poderão alterar o andamento do espetáculo. A respeito do movimento da máscara, é perceptível a diversidade de expressões através de três movimentos básicos. Estes movimentos serão melhor demonstrados na videoaula *Três movimentações básicas com máscara do teatro Noh*⁷⁶, como apresentado nos frame abaixo:

Figura 24: *frames* do Videoaula Três movimentações básicas com máscara do teatro *Noh*.



Fonte: vídeoaula disponível na plataforma de *streaming* YouTube no canal Elise Hirako, 2021.

De acordo com Kunio Komparu, existem apenas três movimentos de expressão; “*Terasu*”; leve inclinação superior para mostrar alegria, *Kumorasu*; leve inclinação para

⁷⁶ Disponível em: <https://youtu.be/B6-XJALGJK4>

inferior para a tristeza e *Kiru* que é um movimento de giro chicoteado e apontado para demonstração de fortes emoções como a ira” (KOMPARU, 1983 apud SAKAMOTO, 2012).

Figura 25: Performance, no X Mexido de Dança, 2019.



Fonte: fotografia de Tácito Silva, *Frame de Yurusanai* no X Mexido de Dança, UnB- IFB, Brasília, 2019.

Figura 26: *Yurusanai* #2.



Fonte: fotografia de Santiago Echeverry, na Mostra Audiovisual EmMeio#11.118°, Museu da República, Brasília, 2019.

Retomando as âncoras conceituais: *Yurusanai* foi estabelecida como uma performance, cujo processo criativo se desenvolveu por meio do ritual, inspirado na cultura japonesa, *Kumiodori* e teatro *Noh*. É prudente, neste momento, estabelecer os limites da interculturalidade. Schechner expõe que ela se desenvolve “entre duas culturas (em vez de nações). As performances interculturais enfatizam o que conecta ou é compartilhado ou o que separa ou é único; uma performance intercultural pode ser harmônica ou dissonante; ou ambos”(SCHECHNER, 2013, p.263, tradução nossa⁷⁷). Inicialmente, aponta-se a cultura japonesa, já explicitada, e onde está a segunda?

Enquanto performer, nipo-brasileira, *nikkey*, foi possível vivenciar a cultura nipo-brasileira, mas, estando inserida no Brasil, foi possível ainda experienciar múltiplas referências nacionais, e estas estão amalgamadas neste corpo e nesta mente. Nesse sentido, esse processo de criação foi um exercício de japonicidade, por mergulhar em manifestações culturais japonesas, mas partindo de uma perspectiva *nikkey*. Ou seja, a minha presença e estrutura de análise é de um nativo brasileiro. Sob o ponto de vista etimológico, nativo é uma palavra que advém do latim *nativus*, que significa nascido, logo, toda a minha forma de me relacionar com a cultura japonesa parte do ponto de partida de que eu nasci nesta territorialidade.

Acerca do conectar e compartilhar, harmônico e dissonante, características demonstradas como interculturais para Schechner, na performance *Yurusanai* enfatiza-se a cultura japonesa, em que é possível conectar e compartilhar, sob o ponto de vista do espectador. Acerca do harmônico ou dissonante, é relativo, pois, mais uma vez, depende do público ao qual será apresentado.

O último conceito âncora que será tratado é a situação de solidão. Durante o processo criativo, em meados de 2019, a solidão enquanto premissa metodológica foi determinada após leituras de Martin Heidegger e Gaston Bachelard. Acerca desses estudos, considero que a situação de solidão

[...] como território de investigação da performatividade e da gestualidade em busca da apropriação de si, do encontro com essência através da penetração do vazio. O processo criativo unipessoal sugere que o ser como investigador, se confronta e através da escolhida solidão como campo de criação poética e existencial (HIRAKO, 2019, 46).

Sabe-se que *Yurusanai* não é o primeiro nem será o último a se desenvolver enquanto objeto estético composto a partir do território de investigação performativa da situação de

⁷⁷ “between or among two cultures (rather than nations). Intercultural performances emphasize what connects or is shared or what separates or is unique; an intercultural performance may be harmonic or dissonant; or both” (SCHECHNER, 2013, p.263).

solidão. A escolha pode ser observada por meio de dois apontamentos, sendo o primeiro, sob o ponto de vista da produção, uma escolha de desenvolvimento pessoal, que advém de uma crise multifatorial; e o segundo, como uma escolha poética de apropriação de si mesmo.

Acerca do primeiro, foi percebido no processo de *Yurusanai* que, por um lado, houve um avanço na capacitação, por desenvolver múltiplas habilidades transdisciplinares, sendo aprendidas de modo autônomo, por meio de recursos digitais para potencializar criativamente. Por outro lado, não se pode ignorar o esgotamento causado pelas inúmeras responsabilidades que essa autonomia pode acarretar.

O processo criativo de *Yurusanai* me motivou a desenvolver, em 2021, a disciplina TEAC 01 Turma 06, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, cuja premissa era desenvolver vídeoperformance por meio de técnicas experimentais tecnológicas em situação de solidão. É possível afirmar que houve humanização nas relações mediadas pela tecnologia. Cada discente desenvolveu suas habilidades para trabalhar em conjunto com a máquina, seja por meio da produção de vídeoperformances - para tal, os discentes aprenderam a utilizar aplicativos e programas de audiovisual, a usar a tecnologia e o ciberespaço em favor da educação, otimização e potencialização de habilidades⁷⁸ - e ainda, pelos tutoriais desenvolvidos para a disciplina. Os tutoriais foram contemplados pelo edital DPG N° 0004/2021 – Apoio à Execução de Projetos de Pesquisa Científicas, Tecnológicas e de Inovação de Discentes de Pós-Graduação. São eles: Conceitos Básicos Audiovisuais⁷⁹ - Português; Conceitos Básicos Audiovisuais⁸⁰ - Inglês; Conceitos Básicos Audiovisuais⁸¹ - Espanhol; Aprenda a editar com *Youcut*⁸² - legendado em inglês e espanhol; Criando fotos a partir de vídeo para criação de figuras⁸³.

A situação de solidão, sob o ponto de vista da produção, por meio da união entre ser humano e máquinas para produção de sistemas criativos cada vez mais eficientes, aponta para as diretrizes da indústria 5.0, por horizontalizar a relação entre o humano e a máquina.

Em resposta ao segundo apontamento, o desenvolvimento de uma *poiesis* em situação de solidão, é visto, por exemplo, em Soraia Maria Silva na obra *Profetas em Movimento* (2007), na dança *Butoh* de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, ou ainda na obra de Maura Baiocchi, que sobre isso diz:

⁷⁸ Para mais informações, sugiro consultar a monografia *Videoperformance e Japonicidades no Ensino* (Hirako, 2022).

⁷⁹ Disponível em: <https://youtu.be/IeCTwGC2Sog>.

⁸⁰ Disponível em: https://youtu.be/m_Pmq-8vkJE.

⁸¹ Disponível em: <https://youtu.be/cL8by6Ii0qU>.

⁸² Disponível em: https://youtu.be/XWpdjYM2_3o.

⁸³ Disponível em: https://youtu.be/URxK-V9_7nE.

Essa questão da solidão está muito presente nos seres humanos em geral e em particular na comunidade artística. Principalmente durante um processo criativo porque gerar uma obra demanda momentos de você só com você. Você precisa botar o teu cérebro pra trabalhar, não é o cérebro de mais ninguém (BAIOCCHI, 2022⁸⁴).

Há, no estudo das vanguardas históricas da dança, artistas que criavam a partir desse “olhar para dentro”, como a ressonância interior da expressionista Isadora Duncan, e ainda, em situação de solidão, como na obra *Hexendans*, a dança da Bruxa, de Mary Wigman, entre inúmeros outros artistas que encontram na decidida solidão sua *poiesis*. Ou seja, essa escolha, não tem a intenção de ser original, mas, somente por meio da decidida solidão, foi possível desenvolver a expressividade no processo criativo para dar vida à obra *Yurusanaï*.

3.3. Inspirações: estreitando as relações de situação de solidão entre a dança Butoh e a Dança Expressionista de Mary Wigman⁸⁵

Certamente, não será a primeira vez em que se afirma que é possível encontrar similaridades entre as trajetórias de Ohno Kazuo e Mary Wigman, ambos vivenciaram esse período histórico em suas composições artísticas⁸⁶.

As rupturas, que correspondem a um dos princípios históricos desta dança oriental japonesa, dialogam com o movimento de vanguarda chamado Expressionismo, no início do século XX, na Europa Central. Soraia Silva aponta a questão principal desta corrente: “como levar o impulso criador a uma conexão orgânica e imediata com o movimento, buscando a integração e o aprimoramento em sua realização” (SILVA, 2002, p.287). Acerca das sombras, é possível encontrar mais uma relação quando Soraia Silva expõe que

No expressionismo, as luzes são utilizadas para ressaltar as sombras; por outro lado, a razão e a consciência se desdobram para que o inconsciente e o irracional também possam aflorar e oferecer um panorama das angústias do homem contemporâneo na busca de novos paradigmas do corpo em movimento (SILVA, 2002, p.288).

Quais são os paralelismos e cruzamentos entre esses acontecimentos sob o ponto de vista histórico e artístico estético e filosófico? De que forma o contexto atual pode afetar no processo de criação? Para dar continuidade a presente pesquisa, foram realizadas leituras

⁸⁴ entrevista concedida para esta dissertação, presente no APÊNDICE B.

⁸⁵ Esta seção 2 é uma ampliação o da pesquisa de iniciação científica Kazuo Ohno e Mary Wigman, duas danças uma alma (2020), que foi contemplada com bolsa remunerada pelo Programa de Iniciação Científica - ProIC e Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal - FAP, no Edital ProIC/DPG/UnB – PIBIC/PIBIC-AF (CNPq) 2020/2021, orientada por Soraia Maria Silva.

⁸⁶Segue em desenvolvimento o artigo *Perspectiva histórica japonesa e a insurgência da dança Butoh*, que irá contextualizar o as Era Meiji, Taishô e Showa.

bilíngues, observação e análise do acervo do CDPDan – Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia, e capítulo do livro publicado na coleção *Stylus* Universidade de Brasília, da editora Perspectiva (SP), de Silva sobre o Expressionismo e a dança, fundamentando o arcabouço teórico desta presente pesquisa.

Foram coletados vídeos e registros sobre Mary Wigman - documentário intitulado de *Minha vida é a Dança*, que conta a trajetória da artista e sua relação com a dança Expressionista. Já os estudos de Kazuo Ohno, e a dança *Butoh*, foram encontrados e compartilhadas no site de *streaming YouTube*. Ambos fazem parte do acervo do CDPDan. Objetiva-se assim desenvolver a pesquisa por meio de compilações de audiovisual.

Sabe-se, por meio de leituras, que as expressões artísticas orientais tradicionais, datadas de antes da Era Meiji⁸⁷ (1868-1912), desenvolviam-se objetivando um treinamento, um condicionamento e uma adequação às formas do movimento, como a dança *Kumiodori*, Teatro *Noh*. O período datado do surgimento da dança *Butoh* corresponde à segunda metade do século XX, quando surgiu o *Ankoku Butô* - por tradução: dança das trevas - no cenário pós-guerra, com os pioneiros Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

A dança *Butoh* é uma experiência para além de uma representação e apresentação, estando disposta a inquietar inúmeras questões existenciais. Estes princípios desta dança oriental japonesa dialogam com o movimento de vanguarda expressionista, no início do século XX, na Europa Central.

Mary Wigman, como dançarina e coreógrafa, escreveu muitos ensaios sobre seu processo de criação. É possível perceber algumas similaridades entre esses *modus operandi* de composição, pois Mary Wigman e Kazuo Ohno, pois estes criam a partir de uma situação de solidão, ou ainda em solo, sendo inspiradas por reverberações entre o interior e o exterior, entre o eu e o mundo. Em movimento cíclico de relação, que parte de pulsões internas, da relação com a palavra, de imagens poéticas particulares até a cena, mas que, certamente, essas pulsões não são exclusivas de cada um destes coreógrafos e compositores do movimento. Afinal, as pulsões e imagens podem ser comuns a mais de uma pessoa. Soraia Silva expõe que

Um dos aspectos fundamentais da arte de Wigman é que, para ela, a dança não resulta de um processo de raciocínio artístico, surgindo, pelo contrário, num momento em que a experiência de vida se realiza no movimento (SILVA, 2007, p.72).

Esta relação se confirma quando, ao ler o relato de Wigman em *Dance of Death* (1926)⁸⁸, que é uma de suas obras mais famosas, nota-se uma sensibilidade lírica, em que a

⁸⁷ Esta Era é conhecida como modernizadora por romper com o feudalismo e isolacionismo econômico sob o ponto de vista global.

⁸⁸ Relato disponível no livro *The Mary Wigman Book*, 1973.

dança e a palavra se transmutam em outra forma de expressão poética integrada. Mais uma vez, percebe-se um procedimento alquímico de expressões de linguagens, partindo de uma palavra para o movimento.

Nesta dança, utiliza-se a máscara, Wigman expõe que esta escolha advém de uma transformação que “somente quando a máscara é inerente ao tema da dança, quando algo evolui a partir do desenrolar dos movimentos e do seu significado, algo afeta Gestalt e sua metamorfose do dançarino” (WIGMAN, 1973, p.197).

Há um cuidado acerca dos elementos de composição, em que nada é por acaso, e ainda, há uma necessidade que se vincula não somente com a temática, mas com a transformação daquele que dança. Soraia Silva apresentou este marco fundamental para as práticas artísticas, em que foi possível compreender as pulsões que se manifestavam naquele período. Desta feita, foi possível romper com modelos estéticos vigentes na dança ocidental, para além dos movimentos coreografados, e

buscando num movimento de transcendência qualquer novo significado, “um novo homem”, uma “nova dança”, mesmo que partindo da oposição a um modelo “clássico/normativo”, em busca de um primitivo e livre poder de expressão do corpo/alma (SILVA, 2002, p.288).

A morte como tema de uma expressão artística foi tratada por vários artistas ao longo dos séculos da história da dança. A partir dessa observação, é possível comprovar o senso comum que diz que o artista é fruto de seu tempo. Contudo, para além do viés da representação ou apresentação, esta artista estava em busca de algo mais profundo no sentido ao investigar de modo mais sensível e de si mesma, a forma com que ela traduz as palavras para sua composição, quando diz

As sepulturas abrem-se e os mortos ressuscitam... isso foi o mais longe que cheguei em busca de um tema. Mas depois imaginei movimento: sinistro, demoníaco, significativo. Forças e contraforças, liberadas num campo espacial de tensões, ainda não criavam a imagem de um reino dos mortos. O aqui e o ali ainda estavam demasiado separados um do outro, e algo indefinível forçava o seu caminho na frente do olho interior (WIGMAN, 1973, p.97, tradução nossa⁸⁹).

Esse pensamento é reforçado no documentário *Minha vida é a Dança*, de Mary Wigman, localizado no acervo videográfico do CDPDan, e ela diz: "O corpo é o instrumento da dança, não dançamos história, mas sim, sentimentos. Se eu pudesse dizer em palavras meus sentimentos, já não haveria sentido para dançar" (WIGMAN, 1986, 00min 46s). Wigman dança aquilo que não pode ser traduzido em palavras.

⁸⁹ "The graves open up and the dead arise ... " This was as far as I got in search of a theme. But then I envisioned movement: eerie, demoniacal, meaningful. Forces and counterforces, released in a spatial field of tensions, did not yet create the image of a realm of the dead. The here and the there were still too much separated from one another, and something undefinable forced its way in front of the inner eye" (WIGMAN, 1973, p.97).

À medida que nos aproximamos da dança expressionista, é notável as reverberações naturais que surgem no diálogo entre a dança *Butoh* e seu modo de criação.

Nota-se ainda palavras como a tensão; transe; metamorfose do dançarino na busca do despertar do seu olho interior, do seu ser primitivo, que, expressado no corpo/alma, remetem também à dança *Butoh*, que se confirma quando Kazuo Ohno diz em seu aforismo

Gostaria de transmitir algo, mesmo que seja um pequenino grão de areia - talvez isso eu consiga. Se puder transmitir esse minúsculo grão, extraindo-o de tantos outros infinitos, talvez valha a pena investir minha vida nisso. É melhor penetrar fundo, até o âmago dos âmago, mesmo das coisas minúsculas, tratando-as com cuidado. Ainda há tempo (OHNO, 2016, p.24).

Soraia Silva relaciona Eros Volúcia às danças das primeiras décadas do século XX, “quando os artistas dessa arte procuravam coordenar mente/corpo, tentando encontrar a união do material com o espiritual e recuperar a integridade perdida na terra” (SILVA, 2007, p.169). Posteriormente, Soraia Silva aponta que “Mary Wigman, a quem os críticos também aproximavam a arte de Eros Volúcia, percorreu caminhos simbolistas⁹⁰ nas suas criações” (SILVA, 2007, p.170).

A partir dessas relações, constata-se que o processo criativo da artista está em diálogo com uma busca de encontrar movimentos que ultrapassem a barreira da dança como uma linguagem. Buscando atingir outras camadas de sentido que ultrapassem as barreiras da apresentação, interpretação ou representação. Por meio de uma dansintersemiotização daquilo que pulsa no interior sendo transmutado para o exterior.

Retomando o aforismo de Kazuo, à medida que o sujeito que se propõe a se mover, e porque não dizer dançar, partindo de uma expressão que surge de um grão extraído no fundo de si mesmo, com o cuidado.

No entanto, de qual cuidado está sendo dito? Ao pensar a partir do pensamento de Heidegger, filósofo alemão do séc. XX, e ler no artigo de Marco Aurélio Fernandes que “o cuidado é um ‘traço fundamental da presença” (FERNANDES, 2011, p.158), trocando em miúdos, ela se estrutura a partir de três momentos: existencialidade, facticidade e decadência.

Ele nos traduz que “A existência é, portanto, essencialmente extática. [...] Existir é, neste sentido, estar inserido na verdade do ser; é insistir nela; é nela estar arraigado”.

⁹⁰ Soraia Silva expõe que “o Simbolismo presente na dança expressionista dessa artista é mais obscuro e misterioso, e ela personificou a raiva na Alemanha” (SILVA, 2007, p.170), dialogando assim, com a dança *Butoh*. Em nota de rodapé, Soraia esclarece a partir de Antonio Soares Amora que “A palavra simbolismo surgiu no século IX” para designar os poetas franceses que, por volta de 1886, em Paris (veja-se o “Manifesto” de Moréas, publicado no *Figaro*, em 18 de setembro de 1886), se organizaram na defesa de uma poesia antiparnasiana, ou mais amplamente, antirealista, antimaterialista, antipositivista” (AMORA, 1955, p.110 *apud* SORAIA, 2007, p.60).

(HEIDEGGER, 1999, p.57-63 *apud* FERNANDES, 2011, p.158). A factível é o caráter de ser do fato de a presença já existir, mais precisamente, de já ser-no-mundo (HEIDEGGER, 1989, p.71-73 *apud* FERNANDES, 2011, p.158). E, por fim, a decadência, em que “a existência foge de si mesma, se aliena, se fecha, se aprisiona, gira de modo vazio em torno de si mesma, como em um vórtice” (HEIDEGGER, 1989, p.71-73 *apud* FERNANDES, 2011, p.158). Acerca do giro de modo vazio na decadência, se coloca em harmonia com o pensamento de Hijikata, exposto por Kuniichi Uno, quando diz que “O *Butoh* consiste talvez em dançar uma vida comportando um vazio. É uma carne que comporta o vazio. E começa com a imobilidade, espalha imobilidades, termina imóvel” (UNO, 2018, p.117).

Retomando a Kazuo, o que o cuidado que Ohno propõe tem a ver com o cuidado como um fenômeno ontológico sendo, segundo Heidegger, algo existencial básico? Uma expressão popular pode ainda ser relacionada: “Quem cuida, tem”. O cuidado opera nas coisas, nos sujeitos, nas partes de cada ser, e o cuidar é ao mesmo tempo algo que foge de si mesmo, que é necessário para existência e que enquanto houver sujeitos haverá o cuidar.

Pensar sobre o cuidado, considerando o momento histórico por que ambos passaram contemporaneamente, leva a considerar que, nesse período, o cuidado era algo fundamental para a existência da sociedade que trocava chumbos.

A guerra, a dor, a raiva, a ausência, a relação de poder e sociedade, as mortes, como lidar, e falar de cuidado como uma relação humana que garante a sua permanência em vida, de modo individual e coletivo, e considerando ainda, que ela se esvai, pois, segundo Heidegger, o cuidado também é finito, pois tem a temporalidade como premissa.

O apontamento final desta bifurcação acerca do cuidado é necessário para o entendimento do espaço que surge, parafraseando Kazuo Ohno quando diz que é no ordinário do cotidiano que a presença tem a experiência do extraordinário que é o existir. A dança cuidou da alma de Wigman e Ohno para existirem neste mundo, mesmo por vezes sozinhos.

Wigman e Ohno existiram em movimento. Suas presenças se confirmam na dança da conexão do interior para com o mundo, como o despertar de uma consciência, que transita por uma percepção existencial, ao ouvir o seu interior e, assim, existir, e porque não, ser no mundo. Sabe-se, através da linha do tempo contida no APÊNDICE A, que Kazuo Ohno, em 1933, estudou na Alemanha com Takaya Eguchi, discípulo de Mary Wigman, e entrou em contato com a dança expressionista.

Através dessas relações, percebe-se que o ocidente e o oriente buscavam por algo além da forma, e, por meio da dança, encontraram meios de expressar os estados da alma. Ambos

afetados por guerras mundiais, é possível notar o teor sombrio, doloroso e sensível em suas obras.

A dança *Butoh* pode mostrar a relação do ser sem máscara em choque com a cruel realidade. A expressão dos corpos pintados de branco, retorcidos, causa constantemente repulsa, angústia e tensão. Causar sensações como essas quebram o padrão e desdobram questionamentos para os espectadores. Sendo, pois, uma revolta do corpo e uma necessidade de deixá-lo falar por ele mesmo, sem os padrões comportamentais e gestuais da cultura, buscando uma nova identidade, algo que extrapola o exterior, em um caminho performático até o inconsciente, sendo exposto nessa dança singular. É necessário constatar a relação existente entre a dança *Butoh* e a morte. A destruição do superego, do externo, da importância da aceitação do outro com o parecer da máscara, sendo esta uma busca pela transformação e encontro do ser, um mergulho em busca da essência. O *Butoh* é uma dança única para cada bailarino, eles carregam consigo histórias, danças e discursos próprios sendo expressos de forma particular.

Kazuo Ohno diz:

Cai uma chuva fria. Evocar a imagem da chuva que cai. Uma chuva forte, uma chuva fina. Na hora do treino, é bom observar os movimentos dos insetos e treinar usando esses movimentos. Poucas pessoas pensam assim. Talvez todos achem óbvios demais. Começou a chover, começou a ventar; são fenômenos da natureza. De que adiantam pantomimas perfeitas? De nada adianta pensar. Então para que pensamos? (OHNO, 2016, p.24).

Percebe-se a partir deste aforismo um ensinamento sobre a percepção e a relação com o presente, de ser e estar no mundo, consciente e em fluxo com a natureza. Para que pensar? Segundo ele, de nada adianta. Conclui-se que é preciso sentir e observar para que os fenômenos possam atravessar a razão e transformar em movimento, pois, ainda segundo ele, é através do espírito que o vento sopra. O *Butoh* pode ser então também uma filosofia.

Qual a dimensão dos impactos da guerra de forma global, dos artistas Kazuo Ohno e Mary Wigman contemporâneos a este período? É exposto que Mary Wigman recusou o convite de dançar para Adolf Hitler na Alemanha, o que impactou em sua relação e exposição de sua arte, sendo ainda tachada de “arte degenerada” (SILVA, 2002, p.332).

Retorna-se aos dois mestres que sobreviveram à guerra, e percebe-se o peso de suas memórias e vivências, que impactam e refletem na poética da dança *Butoh*.

Sobre o nome *Ankaku Butoh* Takashi Morishita diz que

Hijikata adotou o termo aproximado ‘*ankoku butoh*’ para descrever sua série de trabalhos experimentais e de vanguarda. Este ‘*ankoku*’ (que significa ‘escuridão’) não era apenas a escuridão física da cor preta (‘*kuro*’), ou a escuridão das sombras

(‘*yami*’), era também um termo dirigido à escuridão da natureza humana e existência humana (MORISHITA, 2020, p.40, tradução nossa⁹¹).

Maura Baiocchi, apresenta no livro *Butoh Dança e Veredas d’alma*, o crítico de arte de vanguarda Yoshito Yoshie, que expõe o seguinte significado etimológico do *Ankaku Butoh*,

o ideograma *bu*, que também se lê *mai*, evoca as danças xamânicas, as *miko* da antiguidade. Realizadas pelas sacerdotisas, que rodopiam para provocar chuva. Ou as *tamafuri*, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. Sugere também o fato de sustentar-se nas bordas de um outro mundo diferente do cotidiano, ou a entrada, em um mundo sobrenatural. Portanto trata-se de um movimento que favorece a comunicação não verbal com o universo. O caractere *toh* representa o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo. [...] Para chamar as forças da terra, procede-se de uma forma fazer convergir toda a energia terrestre sob a planta dos pés.[...] Quanto ao termo *ankoku*, ou trevas, refere-se à origem do mundo que é inerente à obscuridade a qual, por sua vez, é repelidade pela luz da modernidade. Esta noção de tenebras nos remete também ao mundo do inconsciente, que os surrealistas nos fizeram descobrir (BAIOCCHI, 1995, p.21).

Em um encontro virtual com Maura Baiocchi em setembro do ano de 2020, que consta no APÊNDICE B desta dissertação, ela fez o seguinte relato sobre Kazuo Ohno: que ele, ao caminhar a passos lentos na dança *Butoh*, fazia reverência aos mortos que estavam embaixo de seus pés (BAIOCCHI, 2022⁹²).

A densidade dessa frase é intensificada através da tomada de conhecimento de sua trajetória de vida, por considerar que ele esteve no *front* de batalha. Possivelmente, esta imagem poética advém de uma perturbadora memória, o que novamente é exposto quando Nourit Masson Sékiné, neste livro de Maura Baiocchi, expõe uma frase de Ohno que diz: “Nós carregamos nossos mortos nas costas e eles nos guiam.” (BAIOCCHI, 1995, p.14). Esta referência se confirma quando Maura diz que o “*Butoh* é baseado na vida da mente (memória temporal e atemporal) e nas biografias pessoais como elementos da história universal” (BAIOCCHI, 1995, p.19).

Essa reverência aos antepassados, não somente de sua própria linhagem genética, coaduna um pensamento existencial na dança *Butoh*. A relação de modernidade, pontuada por Baiocchi, também pode se referir ao período transicional de governo na Era Meiji, que é tido na história como o período da aceleração em que o Japão estava em busca de se tornar uma potência mundial. No curso da *Keio University*, o professor Morishita Takashi nos contextualiza o significado do nome que deu origem à dança *Butoh*, o *Ankaku Butoh*.

⁹¹ “Hijikata adopted the proximate term “*ankoku buyoh*” to describe his series of avant-garde and experimental works. This “*ankoku*” (meaning “darkness”) was not only the physical darkness of the colour black (“*kuro*”), or the darkness of shadows (“*yami*”), it was also a term directed at the darkness of human nature and human existence” (MORISHITA, 2020, p.40).

⁹² Entrevista concedida a dissertação no APÊNDICE B.

Hijikata também se baseou no conhecimento e nas ideias desses apoiadores para expandir as possibilidades de criação de dança e buscar sua nova forma de dança. Ele chamou essa forma de dança de ‘*Ankoku Butoh*’ (‘dança das trevas’), e sugeriu que a dança ‘*Ankoku Butoh*’ visasse a condição física e espiritual de um prisioneiro condenado que caminha em direção à guilhotina. Como Hijikata escreveu em seu ensaio ‘*To Prison*’ (‘*Keimusho e*’): ‘[Há] um ser humano que não anda, mas é feito para andar, não vive, mas é feito para viver, não morre, mas é feito para morrer ... nesta passividade total - apesar dela, mesmo - a vitalidade fundamental da natureza humana é paradoxalmente revelada.’ Hijikata percebeu a forma fundamental do *Butoh* na imagem de um prisioneiro condenado e usou isso como núcleo para criar sua dança. Desta forma, ele deu o primeiro passo para a expressão do *Butoh* e para o estabelecimento da filosofia do *Butoh* (MORISHITA, 2020, p.33, tradução nossa⁹³).

A condição pós-guerra no Japão demonstra uma crise econômica, política, social e existencial. Econômica, pois esse conflito gerou uma inflação incalculável e destruição territorial. Política, porque, com a intervenção dos países aliados, na tentativa de erradicar os vestígios do militarismo japonês, o Japão impõe novas regras, condena à morte representantes militares por crimes de guerra e salvaguarda a condição do imperador, eximindo-o da responsabilidade de liderança suprema dos crimes cometidos para manter a monarquia e o respeito à reverência do povo japonês. Social, por perderem parte de seu povo, que foram mortos em combate, deixando famílias devastadas, famintas e em condições precárias. Por fim, existencial, pela crise da condição humana que apresenta seu lado sombrio, feroz e desumano, e ainda, a aceitação de existir e resistir em face ao terror da vida naquela situação. Ser prisioneiro da existência sabendo da certeza da morte iminente e herdar os efeitos colaterais secundários da radiação invalidam o desejo de poder, pois essa ambição desenfreada de operar uma máquina de guerra custou um genocídio mundial.

Para ampliar o conteúdo biográfico, segue no APÊNDICE A a linha do tempo de Hijikata Tatsumi, que foi traduzida no curso da Universidade de Keio Art Center. Pensar os efeitos da guerra sob o ponto de vista de Hijikata, que viveu em Tóquio a partir de 1948 e pôde observar multissensorialmente a devastação de seu país. Isso se confirma quando Takashi Morishita diz em seu curso que

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o Japão foi devastado. As cidades foram severamente danificadas. Tatsumi Hijikata, no entanto, não estava apenas deprimido,

⁹³ *Hijikata also drew on the knowledge and ideas of these supporters in expanding the possibilities for dance creation and in pursuing his new dance form. He called this dance form “ankoku Butoh” (“dance of darkness”), and suggested that “ankoku Butoh” dance should aim at the bodily and spiritual condition of a condemned prisoner who walks towards the guillotine. As Hijikata wrote in his essay, “To Prison” (“Keimusho e”): [There is] a human being not walking, but made to walk, not living, but made to live, not dying, but made to die... in this total passivity—despite it, even—the fundamental vitality of human nature is paradoxically revealed. Hijikata perceived the fundamental form of Butoh in the image of a condemned prisoner, and used this as the nucleus for creating his dance. In this way, he took the first step towards Butoh expression and towards establishing the philosophy of Butoh” (MORISHITA, 2020, p.33).*

mas também tentou aproveitar a oportunidade para desafios naquela situação caótica. (MORISHITA, 2020, 0min 2s, tradução nossa⁹⁴)

Será possível dimensionar os impactos da guerra de forma global, nos artistas contemporâneos a este período? Certamente, o *Butoh* compôs uma parte da ebulição das manifestações culturais que se revelaram ao fim da guerra.

A partir do *Ankaku Butoh*, Hijikata desenvolveu um novo estágio de composição. O filme *Navel and a-bomb, Heso to genbaku*, estreou em 1960, dirigido por Hosoe Eikoh, e em português se traduz para “O umbigo e a bomba”. Morishita nos conta que “De acordo com Hosoe, o ‘umbigo’ do título representava as origens da vida”, enquanto a

“Bomba atômica simbolizava a destruição total. O filme retrata um paraíso de paz com crianças brincando nuas na praia, mas corta para as imagens da explosão de uma bomba atômica quando um adulto solteiro toca o umbigo de uma criança. O filme então se encerra com a filmagem de uma única maçã descansando na beira da água. As ondas que batem suavemente refletem a luz do sol de verão, apresentando uma visão da eternidade, pois o filme representa simbolicamente o fim e o recomeço da história em um ciclo eterno de tempos míticos (MORISHITA, 2020, p.37, tradução nossa⁹⁵).

A dança *Butoh* tem um desdobramento existencial catártico, por expor as vísceras reprimidas e silenciadas de uma geração. Acerca das relações estéticas que se estabelecem, é possível notar, através da observação da movimentação do corpo e das expressões faciais, um paralelismo com uma face de horror.

A dilatação do tempo provoca uma densidade do gesto, e conduz ao limite da tensão do esgotamento humano. No entanto, esta é apenas uma das múltiplas interpretações e recepções que a dança *Butoh* pode sugerir ou provocar. Para além de visões e proclamações a uma anti-dança ressalta-se que esta estabelece um novo método de criação e expressão nipônica.

Enquanto nas composições de Tatsumi Hijikata é possível notar um teor sombrio, selvagem, agressivo e de revolta - ao se conhecer obras como *Nikutai no Hanran*, *Navel-as a Bomb*, *Forbidden Colours*- em Kazuo Ohno, percebe-se que, ao se assistir as apresentações,

⁹⁴ “After World War II had ended, Japan was devastated. Cities were severely damaged. Tatsumi Hijikata, however, was not only depressed but rather, he tried to seize the opportunity for challenges in that chaotic situation. How did he lived and what did he strangle with in Tokyo back then? Human network he established and his life in Tokyo did influenced to Butoh and his works” (MORISHITA, 2020, 00min 2s, tradução nossa).

⁹⁵ “According to Hosoe, the “Navel” of the title represented the origins of life, while the “A-Bomb” symbolized total destruction. The film depicts a peaceful paradise with children playing nude on a beach, but cuts to footage of an atomic bomb explosion when a single adult touches a child’s navel. The film then closes on footage of a single apple resting on the water’s edge. The waves gently lapping reflect the summer sunlight, presenting a vision of eternity, as the film symbolically represents the end and rebeginning of history in an eternal cycle of mythical time” (MORISHITA, 2020, p.37).

essas transitam por figuras femininas, e sugerem a morte um tom melancólico, como em *Dead Sea e My Mother*.

Hijikata, segundo Kuniichi Uno, "opôs seu ser-corpo à civilização moderna, ao capitalismo, à política e mesmo à democracia" (UNO, 2018, p. 30). Certamente, o *Butoh* e a dança expressionista compuseram uma parte da ebulição das manifestações contraculturais que se revelaram neste período de guerras.

A dança *Butoh* e a dança expressionista de Mary Wigman têm um desdobramento existencial catártico, por expor as vísceras reprimidas e silenciadas de uma geração. No entanto, esta é apenas uma das múltiplas interpretações e recepções que podem sugerir ou provocar. E, assim como a dança *Butoh*, a dança expressionista nasce como outra dança insurgente, para romper o paradigma das danças clássicas orientais e ocidentais, para expressão singular e feroz.

A relação que se estabelece entre a dança *Butoh* e a dança expressionista, ambas do século XX, se desenvolve em solo. Segundo Eugenia Casini Ropa, esta proposta de composição trata-se de uma proposta ideológica, e ainda, de uma estratégia de sobrevivência no século XX, quando diz que

E, sobretudo nas primeiras décadas, a nova dança para o novo século é individual e individualista, realização solitária de personalidades singulares e únicas, que escolhem e elaboram novas modalidades expressivas e performáticas e se colocam como modelos exemplares não só no interior da própria disciplina artística, bem como na sociedade em transformação. Daquele momento em diante, a dança solo se torna e permanece uma forma característica e constante por todo o século - e ainda o é no início do século XXI – como uma necessidade do artista moderno seja de pesquisa introspectiva como de uma maneira pessoal de refletir o mundo. Todavia, sua contribuição à reflexão e à crítica social assume nuances diversas de acordo com os diferentes contextos históricos (ROPA, 2009, p.62).

O solo está para a dança assim como o unipessoal está para o teatro, sendo ambos procedimentos em que se exige do artista criador uma versatilidade, um distanciamento sobre sua própria obra, uma criticidade para desenvolver um refinamento daquilo que produz, uma autonomia do sujeito e um posicionamento ideológico que transita pela autogestão e resistência enquanto artista independente solitário.

Essa escolha metodológica de trabalho reflete em *Yurusanai*, que se desenvolve em um processo composicional unipessoal, que é uma categoria que Juan David González Betancur escreve em *O ator em solidão* em que define o processo unipessoal conhecido como solo ou monólogo. No primeiro capítulo de sua tese o ator expõe que os significados de solo e monólogo são insuficientes para definir seu processo criativo sugerindo o termo de origem espanhola, o unipessoal, como uma possibilidade em que o ator deixa de ser intermediário e

passa a assumir os diferentes papéis como direção, dramaturgia e encenação de forma autônoma.

As possibilidades de criação em situação de solidão na cenografia, sonoplastia, edição de vídeos e produção, sendo este, um processo de versatilidade que se coloca em risco, por criar em diferentes linguagens para re-existir como artista que tem suas raízes culturais no movimento *punk* independente brasileiro, em que uma das linhas de mobilização se dá na construção ativa e organização de resistência, por meio do *Do it Yourself* (DIY), que é

a ideia de que você pode fazer por si mesmo como atividades normalmente reservadas para o reino da produção capitalista (em que os produtos são criados para consumo em um sistema que incentiva a alienação e não participação). Assim, qualquer coisa, desde música e revistas até educação e o protesto pode ser criado de uma forma não alienante, auto-organizada e propositalmente maneira anticapitalista (...) Embora faça você mesmo seja mais proeminente no reino da produção cultural, está continuamente sendo expandido para recuperar os mais complexos formas de trabalho, produção e resistência (HOULTZMAN, HUGHES, METER, 2007, p.44, tradução nossa).⁹⁶

Para além de questões políticas e econômicas, que não serão aprofundadas neste momento⁹⁷, interessa nesta pesquisa pensar sob a emancipação do sujeito para com os meios de produção cultural.

Nessa perspectiva, o solo, o unipessoal e o DIY trazem em seu modo de ação bases similares, cada uma sob um ponto de vista de um contexto particular para expressão artística.

3.4. Diálogo com Rosa Saito, Maura Baiocchi e Soraia Silva

Para esta seção, serão postos em diálogos os pensamentos entre as artistas Soraia Silva, Rosa Saito e Maura Baiocchi. Visando responder a seguinte questão: quais são as possíveis fronteiras artísticas, cotidianas e conceituais que elas podem estabelecer?

Inicialmente, parte-se do ponto de vista do contato com a natureza, em que percebe-se que uma vivência das três artistas durante a infância, e este pode ser um das formas e/ou

⁹⁶“*DIY is the idea that you can do for yourself the activities normally reserved for the realm of capitalist production (wherein products are created for consumption in a system that encourages alienation and nonparticipation). Thus, anything from music and magazines to education and protest can be created in a nonalienating, self-organized, and purposely anticapitalist manner. (...) Though DIY is most prominent in the realm of cultural production, it is continually being expanded to reclaim more complex forms of labor, production, and resistance*”(HOULTZMAN, HUGHES, METER, 2007, p.44).

⁹⁷ Segue em desenvolvimento o artigo *Perspectiva histórica japonesa e a insurgência da dança Butoh*, que irá contextualizar o as Era Meiji, Taishô e Showa.

métodos para encontros e desdobramentos, por meio do sentido amplo da performance em duas situações: na vida cotidiana (1) e na arte (2).

Adiante, será um exercício de análise, visando correlações acerca da utilização do corpo em movimento para se expressar, dançar, e performar ao vivo ou em relação a uma câmera.

Rosa Saito diz, acerca do seu convívio com a natureza, que um dos modos de relação foi a elaboração de arranjos com plantas vivas durante vinte anos. Em suas palavras “Eu fui criada muito natural, minha avó era muito rigorosa, minha mãe também. Nunca tomei comprimidos, tudo era na base do chá”(SAITO, 2022⁹⁸).

Ela conta que as plantas a fazem bem, desde a alimentação, “ao se nutrir de alimentos saudáveis e escolher o mais natural possível, com moderação. Na pandemia que vivemos, precisamos cuidar da saúde para combater qualquer coisa que vier e, sim, se hidratar com bastante água” (SAITO, 2022⁹⁹), sendo este, um dos seus muitos cuidados.

Em relação a isso, Soraia Silva aborda em seu memorial que

Até os nove anos morei em pequenos sítios nas imediações de cidades do interior de Goiás [...] e que neste território os sonhos compartilhados pelos bichos e plantas, sentia o movimento rítmico e harmônico do corpo. A natureza foi a minha primeira mestra, e formou em mim bases sobre as quais fui construindo a vida e a arte que hoje exerço: a Dança (SILVA, 2020, p.12, online¹⁰⁰).

Baiocchi conta que havia “desde a infância essa necessidade vital de criar junto à natureza (BAIOCCHI, 2022¹⁰¹).

Eu nasci no interior do Paraná, cresci junto aos animais, solta, nas ruas e na natureza, nadando nos rios e açudes da região, andando a cavalo, trepando em árvores, equilibrando-se em muros das casas. Sempre fui muito ligada à fauna e flora, às pedras... e também muito ligada e preocupada com a destruição do meio ambiente. (BAIOCCHI, 2022¹⁰²).

Esta relação se desenvolve na expressividade de Baiocchi, quando diz acerca da reflexão que partiu da experiência com Min Tanaka que “tem um trabalho importante voltado para a integração entre corpo e natureza, reforçou o que já estava presente no meu trabalho e me deu forças para aprofundar essas experiências que hoje denomino 'ecoperformances”

⁹⁸ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

⁹⁹ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

¹⁰⁰ Memorial Acadêmico da Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva, dia 08/04/2022, às 14h, disponível em: <https://memorialsoraia.wixsite.com/soraiasilva>. A defesa foi realizada de modo remoto e é pode ser assistida no canal ppg cen unb no link disponível: https://www.youtube.com/watch?v=q74hUUya09I&ab_channel=PPG-CENUnB. Parecer e deliberação disponível em> https://www.youtube.com/watch?v=NrMn1VZdH9w&t=0s&ab_channel=PPG-CENUnB.

¹⁰¹ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

¹⁰² entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

(BAIOCCHI, 2022¹⁰³). Outro ponto importante para a artista é a ancestralidade, conforme ela afirma:

Eu sempre fui ligada à natureza e à ancestralidade. Para mim, nossa ancestralidade é também anterior à genética dos corpos humanos. [...] Conectar-se com a porção de água do corpo, conectar-se com o ar, a terra, o fogo. essas forças todas são ancestrais e habitam nossos corpos desde sempre. De onde viemos, para onde vamos? São perguntas básicas, filosóficas, de todos os seres humanos, e permeiam toda arte, não importa se você faz dança isso, dança aquilo, dança aquilo outro, ou teatro isso, teatro aquilo ou teatro aquilo outro. São questões que habitam os corações e nos acompanham desde sempre (BAIOCCHI, 2022¹⁰⁴).

O pensamento acerca da ancestralidade e da arte dialoga com os princípios da cosmodança, de Silva. Este foi iniciado em *Profetas em Movimento* (1995), na pintura com pigmento mineral, e ainda, observados na obra *Alquimia na Dança* (2021).

Os trabalhos acima foram desenvolvidos a partir do conceito de sinergia mnemônica que está associada às “memórias pessoais, uma mnemônica, serve como gatilho de associação e memorização, basicamente intersemiótico” (SILVA, 2022, p.48). Em que “fatos diários constituem nossas impregnações afetivas no constructo mnemônico do conhecimento” (SILVA, 2022, p.51, online¹⁰⁵).

Uma segunda relação com a natureza, mais precisamente com os passarinhos, foi registrada na entrevista com Baiocchi quando falava acerca da noção de ecorporalidade, que é um dos conceitos da dinâmica taanteatro, e diz

[...]Estou com meus cachorros aqui em volta de mim assustados com os trovões. **Elise Hirako: Ai!** Maura Baiocchi: O que foi isso? **Elise Hirako: Foi um passarinho, ele deu um rasante na minha cabeça, me desculpa.** Maura Baiocchi: Esse passarinho que adentra seu aposento de surpresa e corta o espaço nos chamando a atenção, bem no momento que estamos falando de eperformance, parece que veio nos dar um recado: ... “olhem a minha eperformance relâmpago! Vamos dançar, cantar, e dar voz à natureza”! (BAIOCCHI, HIRAKO, 2022¹⁰⁶)

Em paralelo acerca do passarinho, Silva conta que a

performance *Oriente Ocidente* (2021), realizada na Praça dos Cristais em Brasília em parceria com Elise Hirako, com imagens de Antonio Candido Silva da Mata, o cosmogesto integrou a garça, presente no registro fotográfico da cena, o ritual de troca de gestos, objetos e figurinos tradicionais e customizados em suas japonidades (SILVA, 2022, p.74 online¹⁰⁷).

Nota-se que a presença do animal nas duas performances, pode ser uma situação de eperformance. Tal qual o passarinho desenvolveu uma eperformance ao som do

¹⁰³ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

¹⁰⁴ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

¹⁰⁵ Memorial Acadêmico da Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva, disponível em: <https://memorialsoraia.wixsite.com/soraiasilva>.

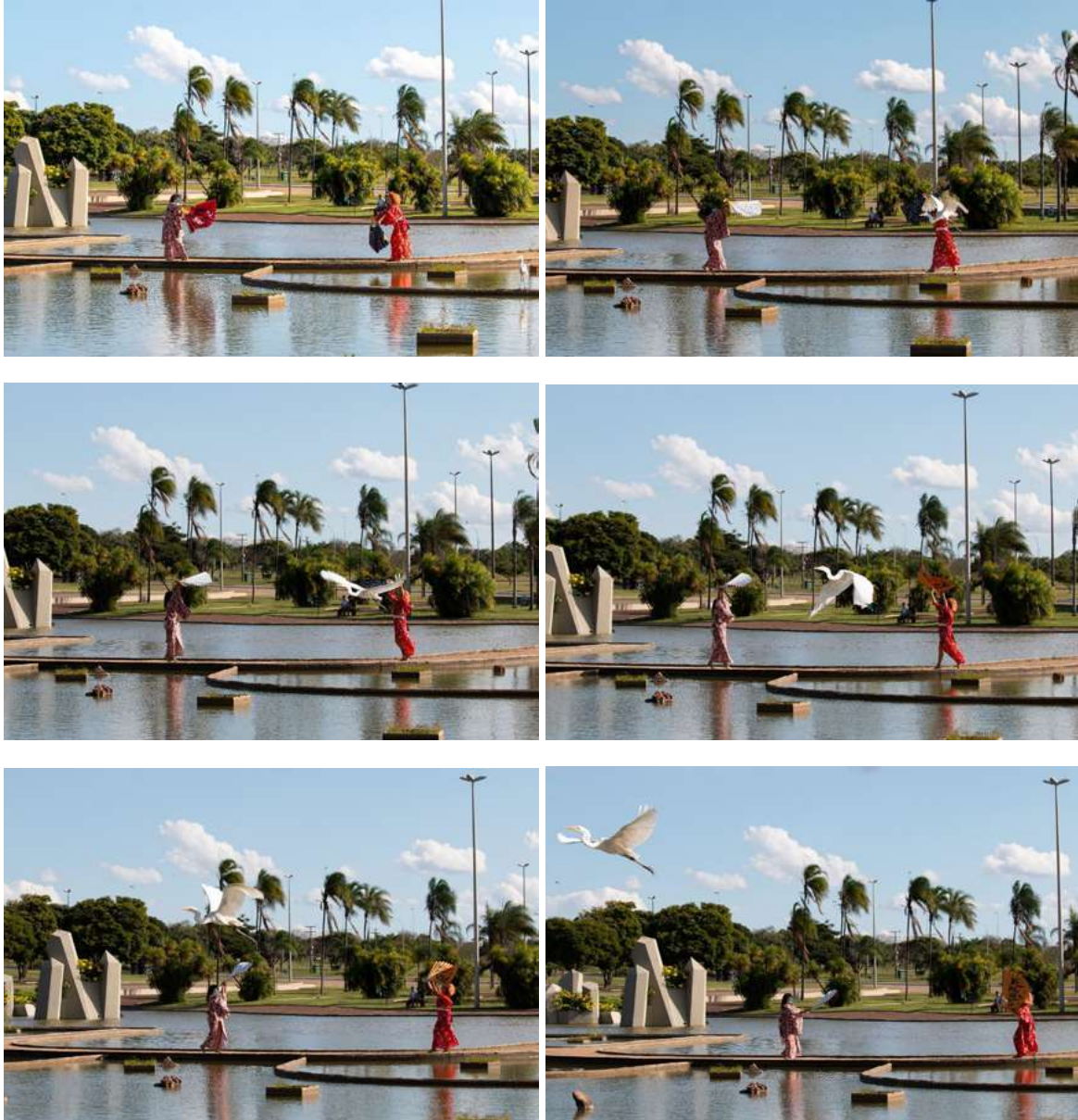
¹⁰⁶ entrevista concedida para esta dissertação presente no APÊNDICE B.

¹⁰⁷ Memorial Acadêmico da Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva, disponível em: <https://memorialsoraia.wixsite.com/soraiasilva>.

relâmpago observada na vida cotidiana da entrevista de Maura Baiocchi, a garça integrada pelo cosmogesto da dança de Soraia Silva e Elise Hirako em Oriente Ocidente.

Segue a dança com a garça nas fotografias abaixo:

Figura 27: Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva.



Fonte: fotografia de Walce Santos contida no artigo *Oriente Ocidente*, 2021.

Acerca dos processos criativos das três artistas em relação a linguagem da fotografia. Saito discorre sobre as poses no seu trabalho que cria movimentos, que geram uma dança em suas fotografias. Baiocchi desenvolveu uma série de ecoperformances em formato de ensaios fotográficos, o qual ela chama de foto-ecoperformances, como a obra *Mi madre y yo en la*

garganta e Ophelia subtraída (2012) em Tilcara. E Silva em sua obra *Alquimia na Dança*^{108 109} (2021), que propõe um “resgate se estende da pele/tecido/pintura para o corpo/palavra e suas sublimações poemadansintermediadas” (SILVA,2022, p.94) que são dispostos em um Cosmolivro com fotografias e poesias.

Os processos criativos de Baiocchi, de Silva, e de Saito, reverberam no processo composicional de Yurusanai. Isso se confirma pela escolha performática em diálogo com a natureza, a partir da vida cotidiana e na arte ao desenvolver as videoperformances no território natural, e na utilização de mídias, fotografia e vídeo para expressão artística do corpo em movimento.

¹⁰⁸ Projeto contemplado pelo apoio do FAC (Fundo de Arte e Cultura do GDF) na edição impressa do Cosmolivro em 2021, assim como para live de lançamento e exposição, realizadas no Jardim Botânico de Brasília. Equipe composta por Antônio Candido Silva da Mata, na fotografia e filmagem; Elise Hirako no design gráfico: diagramação, editoração dos textos e edição dos vídeos; Juana Miranda na produção; Antenor Ferreira no apoio para a submissão do projeto aos trâmites do FAC.

¹⁰⁹ E-book do livro *Alquimia na Dança* está disponível no Repositório Institucional da UnB em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35619>; <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/boo/157>. Imagens da exposição em: <https://youtu.be/ZM4K4IQyKg>. Ver live de abertura da exposição em: <https://youtu.be/zsjx9rTXMdo>. Ver Clipping de mídia em: https://issuu.com/portfoliosoraiasilva/docs/clipping_alquimia_na_dan_a_-_vers_o_final.

4. SISTEMA DE NOTAÇÃO DE MOVIMENTO DE HIJIKATA - BUTOH-FU PARA CRUZAMENTOS E REVERBERAÇÕES CARTOGRÁFICAS DO MOVIMENTO

Rosa van Hensbergen¹¹⁰ pesquisa os registros dos trabalhos escritos e performáticos de Tatsumi Hijikata, que, como foi mencionado anteriormente, como expoente da Dança *Butoh*, também foi coreógrafo.

Ela conta que, na década de 1970, Hijikata começou a criar álbuns de recorte, que culminaram em um sistema de criação de movimentos. Entre papéis de diversas revistas e tesouras, ele criava álbuns, além das colagens, inserindo desenhos feitos com suas próprias mãos.

Neste processo artesanal, Hijikata criou uma série de álbuns de recortes. Em suas palavras, Hensbergen nos conta que

Ele capta detalhes que o interessam, talvez a textura da tinta ou a direção particular de uma mão em uma das pinturas ou talvez um certo detalhe formal que o interesse. E a partir disso, ele então começa a derivar a linguagem, então você obtém pequenas notas sobre esses detalhes nas pinturas e então às vezes você começa a obter frases um pouco mais longas que talvez se tornem a coreografia. Mas ele não estava interessado apenas nas qualidades formais das pinturas que estava olhando (HENSBERGEN, 2021, 1min 27s, tradução nossa¹¹¹).

Existem ao todo dezesseis álbuns de recortes, que estão armazenados no arquivo. Percebe-se assim que Hijikata *dançintersemiotizava* as colagens que advêm de uma linguagem plástica, ou ainda, textos teóricos para a registros notacionais e composição do movimento em dança.

Hijikata usou uma linguagem de notação muito incomum para criar e registrar seu movimento. É incomum porque é poético em vez de, digamos, descritivo. Não fala sobre qual deve ser necessariamente a forma externa do dançarino, mas sim criar uma imagem com a qual o dançarino trabalhará quando estiver se movendo. Essa linguagem geralmente é chamada de *Butoh-fu*, ou notação *Butoh*, que designa literalmente algo escrito - um registro escrito por um dançarino ou coreógrafo. Mas é importante lembrar que este registro é apenas parte da imagem, então, embora tenhamos muitos documentos no arquivo que mostram esses registros notacionais, também temos que pensar no fato de que essa linguagem foi usada principalmente ao vivo entre um coreógrafo e um dançarino. Então, Hijikata dizia essa linguagem para seu dançarino enquanto eles se moviam, conforme aprendiam o movimento, e só depois eles anotavam como um registro prático para que pudessem reproduzir o movimento no ensaio ou na performance. E quando começamos a olhar para esses

¹¹⁰ Pesquisadora doutoranda na Universidade de Cambridge, e uma das educadoras do curso FutureLearn "Explorando a Arte de Vanguarda Japonesa Através da Dança *Butoh*".

¹¹¹ "He picks up details that interest him, perhaps the texture of the paint or the particular direction of a hand in one of the paintings or perhaps a certain formal detail that interests him. And from this, he then starts to derive language, so you get little notes about these details in the paintings and then sometimes you start to get slightly longer phrases which perhaps become the choreography. But he wasn't just interested in the formal qualities of the paintings he was looking at" (HENSBERGEN, 2021, 1min 27s).

registros, vemos uma variedade de documentos (HENSBERGEN, 2021, 00min 44sm, tradução nossa¹¹²).

O procedimento de registro manual, apesar de válido e eficaz, contém suas ineficiências. Fato é que há a necessidade de aprender o movimento para posteriormente registrar.

Esta metodologia de notação se estabelece dentro de um período histórico específico, com limitações tecnológicas para otimização da atividade, afinal, a relação enfática entre a dança e os recursos tecnológicos foi percebida durante o período pós-modernista¹¹³, conforme apresentado por Soraia:

A performance na dança pós-moderna busca o caráter enigmático do acaso, das coincidências, no seio de uma força racionalizadora que em oculta em novos meios, principalmente no computador (SILVA, 2005, p.430).

Esta linguagem de trabalho de Hijikata era constantemente alterada e não foi registrada de forma sistematizada, por isso, não pode ser constituída, efetivamente, como um método estático, mas sim, como um método dinâmico. Morishita diz que

Cada “movimento” criado tinha seu próprio nome - isto é, foi convertido em um símbolo ou signo. Isso é o que torna possível quantificar a “notação *Butoh*”, ou notas de *Butoh*, que seus alunos preservaram. [...] O método coreográfico básico de Hijikata era treinar dançarinos em cada "movimento", um por um, e então unir ou combinar os vários "movimentos". Quanto mais “movimentos” ele criava, mais possibilidades havia para combinações. Ao longo de muitos anos, Hijikata nomeou milhares desses “movimentos” para produzir um sistema de signos. Com milhares de “movimentos”, as combinações podem ser infinitas. Portanto, Hijikata não precisava continuar criando novos movimentos da maneira como fazia para criar novas performances. Mas mesmo assim concebeu e apresentou obras sempre novas, uma após a outra, para as quais criou e desenvolveu novos “movimentos”. Parece possível que ao invés de criar novos “movimentos” para os trabalhos performáticos, ele criou novos trabalhos a fim de desenvolver novos “movimentos”. Podemos ter registros de muitos desses “movimentos” em sua forma notada - isto é, na linguagem - mas a notação por si só não é suficiente para recriá-los. A linguagem notacional fragmentária de Hijikata é mais como um sistema de signos codificados. É difícil denominar isso de “notação” ou “pontuação”, porque não há uma imagem mostrando os movimentos, nem há uma “pontuação” mostrando o tempo dos movimentos. Sem Hijikata consolidando os

¹¹² *“Hijikata used a very unusual notational language to create and record his movement. It is unusual because it is poetic rather than, say, descriptive. It doesn't tell you about what the outward form of the dancer should necessarily be, so much as create an image for the dancer to work with when they are moving. This language usually gets called Butoh-fu, or Butoh notation, which most literally designates something written —a record written by a dancer or a choreographer. But it is important to remember that this record is only part of the picture, so while we have lots of documents in the archive which show these notational records, we also have to think about the fact this language was principally used live between a choreographer and a dancer. So, Hijikata would say this language to his dancer as they moved, as they learned the movement, and only afterwards would they note it down as a practical record so that they could reproduce the movement in rehearsal or in performance”* (HENSBERGEN, 2021, 00min 44sm, tradução nossa).

¹¹³ Soraia Maria Silva desenvolveu, em *O Pós-Modernismo na Dança* (2005), uma ampla pesquisa acerca do tema. Como não pretendo bifurcar para essa temática, sugiro leitura para maior verticalização.

“movimentos” nos corpos de seus dançarinos, eles não poderiam se tornar dança. Esse processo de consolidação passou pelas seguintes etapas:

- 1) Criação e desenvolvimento de movimentos (usando referências, como imagens visuais)
- 2) Ensinando as palavras associadas aos “movimentos” para seus alunos (codificação)
- 3) Registro dessas palavras recebidas por seus alunos (criação do livro de códigos)
- 4) Transformação de "movimentos" da linguagem em movimento corporal (incorporação)
- 5) Regravação desta linguagem agora incorporada por seus alunos (texto) (MORISHITA, 2021, p.18, tradução nossa¹¹⁴).

Pensar sobre essa técnica coaduna com a sensação de Hijikata, exposta por Kuniichi Uno quando “Para meu *Butoh*, era preciso sentir a necessidade de qualquer coisa que poderia se chamar de corpo esgotado, arrisco” (UNO, 2018, p.5). A questão que culmina a partir do sistema de notação é: como otimizar, criar e desenvolver movimentos e se lembrar das experimentações?

Afinal, o corpo se encaminha para o esgotamento. Morishita diz que “O *Butoh* de Hijikata, ao contrário, é uma arte corporal cuja expressão é uma convulsão de existência. A outra ideia é que o método no *Butoh* de Hijikata é “expressar sem se expressar” (MORISHITA, 2015, p.88, tradução nossa¹¹⁵).

O método será maior aprofundado na vídeoaula¹¹⁶ criada em 2022, no site de *streaming YouTube* a partir da transcrição, tradução e do curso *Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance*.

¹¹⁴ “Each created “movement” had its own name—that is, it was converted into a symbol or sign. That is what makes it possible to quantify the “Butoh notation,” or Butoh notes, that his students have preserved.[...] Hijikata’s basic choreographic method was to train dancers in each “movement,” one by one, and then to bridge or combine the various “movements.” The more “movements” he created, the more possibilities there were for combinations. Over many years, Hijikata named thousands of these “movements” to produce a system of signs. With thousands of “movements,” the combinations could be endless. So Hijikata didn’t need to keep creating new movements in the way he did in order to create new performances. But he nonetheless conceived and presented works that were always new, one after the other, for which he created and developed new “movements.” It seems possible that rather than create new “movements” for the performance works, he rather created new works in order to develop new “movements.” We might have records of many of these “movements” in their notated form—that is, in language—but the notation alone is not enough to recreate them. Hijikata’s fragmentary notational language is more like an encoded sign system. It is hard to term this a “notation” or a “score,” because there is neither an image showing the movements, nor is there a “score” showing the timing of the movements. Without Hijikata consolidating the “movements” in the bodies of his dancers, they couldn’t become dance. This process of consolidation went through the following stages:

- 1) Creation and development of movements (using references, such as visual images)
- 2) Teaching the words associated with the “movements” to his students (encoding)
- 3) Recording of these received words by his students (creation of code book)
- 4) Transformation of “movements” from language into bodily movement (embodiment)
- 5) Re-recording of this now embodied language by his students (text)” (HENSBERGEN, 2021, p.18).

¹¹⁵“Hijikata’s *Butoh*, rather, is body art whose expression is a convulsion of existence. The other idea is the method in Hijikata’s *Butoh* is to express without expressing” (MORISHITA, 2015, p.88).

¹¹⁶ Vídeoaula Criação de Movimento - *Butoh-Fu* de Tatsumi Hijikata, disponível em <https://youtu.be/B0K554N4HpM>.

Esta videoaula foi apoiada pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (PPG/CEN/UnB) e Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP - CAPES), e recebeu auxílio financeiro para desenvolvimento de dissertações e teses, Edital N° 5/2021¹¹⁷.

Nesta vídeo-aula, foi apresentado seu método. De tal sorte, é factível considerar que a inspiração na metodologia de Hijikata ainda é iniciática, contudo esta foi uma primeira aproximação para desenvolvimento de pesquisas futuras. Os verbos iniciais de sua metodologia de notação são: criar, desenvolver, ensinar/codificar, registrar, transformar e regravar.

Acerca da transformação, em Hijikata existe a transformação da linguagem palavra e recortes visuais para a linguagem da dança. Sobre essa transformação, ainda, é possível estabelecer correlação com a pesquisa de Soraia Silva em *Poemadançando*¹¹⁸, quando ela *dasintersemiotiza* a poesia para a dança.

Para desenvolver outros estudos de notação de movimento em *Hands Dance* (2021), foi utilizado as colagens de Hijikata como inspirações para uma *dansintersemiotização* das fotografias de Hijikata, Ohno e Wigman.

Acerca deste conceito, Silva sintetiza como a “ação de traduzir para o movimento da dança diversas leituras intersemióticas de objetos observados, desde um texto, um ruído, a uma imagem em movimento” (SILVA, 2020, p.7).

Respectivamente, em que foram recortadas as imagens do site de busca *google* para dar evidências às mãos, e assim, construir uma possível sequência de movimentos.

Ao assistir registros de suas apresentações, é possível observar as mãos que expressam com evidência a alma de Hijikata, Wigman e Ohno.

Sabe-se que, em uma de suas últimas apresentações¹¹⁹, em Tóquio, no ano de 2002, Ohno está sentado em uma cadeira, em virtude de sua idade avançada, e é levado para o palco e dança com suas expressivas mãos.

Neste sensível registro, Ohno, com o mínimo de movimento, é capaz de alcançar uma máxima expressiva. Esta qualidade de movimento só pode ser desenvolvida através de anos do corpo em movimento.

¹¹⁷ Edital e resultado disponíveis em:

<https://cen.unb.br/posgrad/editais-de-selecao/item/524-chamada-simplificada-de-auxilio-financeiro-a-discentes-n-05-2021> ;

<https://cen.unb.br/posgrad/editais-de-selecao/item/528-resultado-final-chamada-simplificada-n-05-2021>.

¹¹⁸ Mais informações no livro *Poemadançando* (2007)

¹¹⁹ Trecho disponível em:

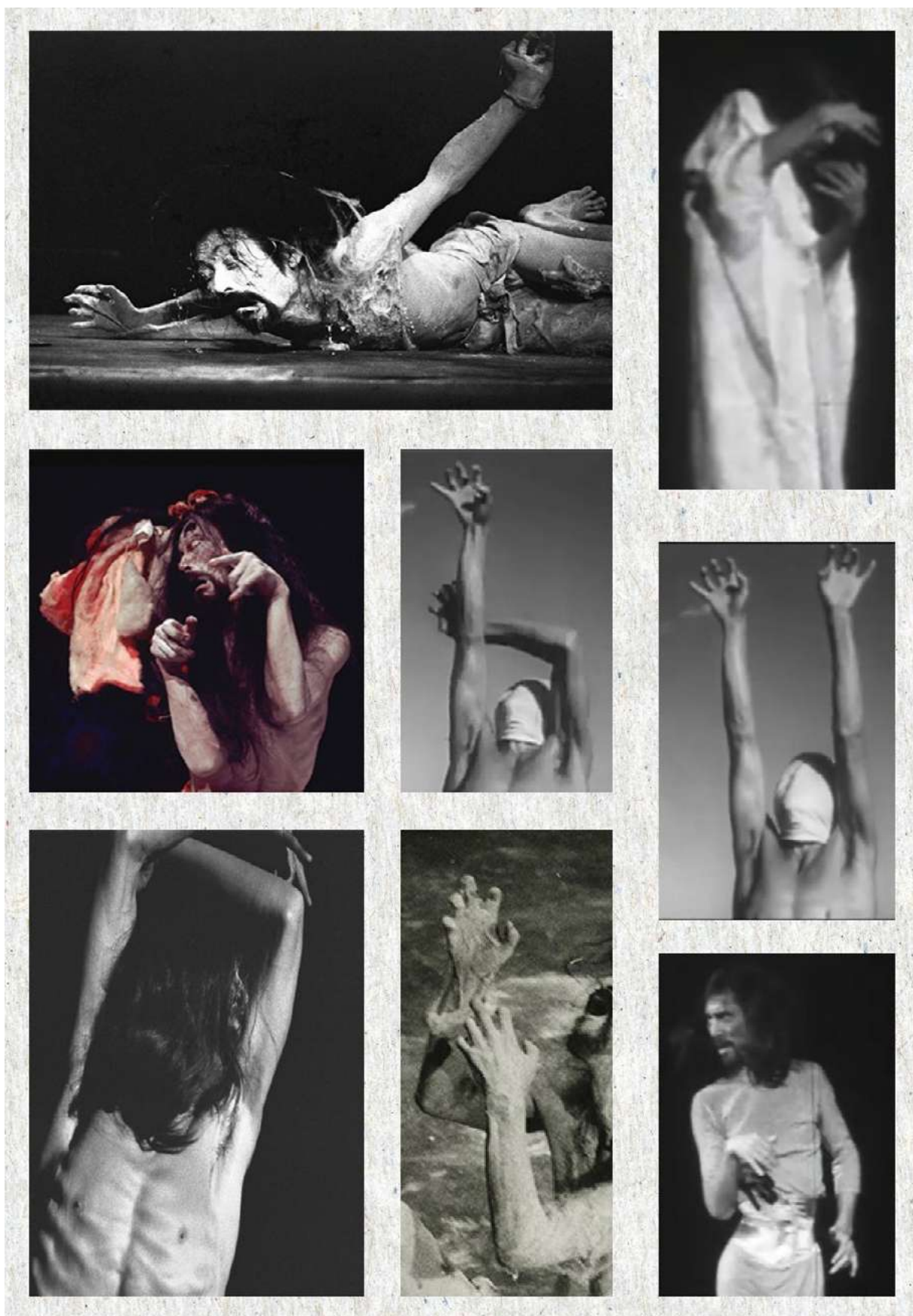
https://www.youtube.com/watch?v=retkrupRUqA&list=PLAI5mqyvH2c1kM3YZwHWgr5oVyljvpgM5&index=11&ab_channel=%D7%90%D7%99%D7%9C%D7%AA%D7%90%D7%95%D7%9C%D7%9E%D7%9F.

Figura 28: Exercício 1 - *Hands Dance based on the hands of Kazuo Ohno.*



Fonte: Compilação da autora.

Figura 19: Exercício 2 - *Hands Dance based on the hands of Tatsumi Hijikata.*



Fonte: Compilação da autora.

Figura 20: Exercício 3 - *Hands Dance based on the hands of Mary Wigman.*



Fonte: Compilação da autora.

Kazuo Ohno faleceu aos 103 anos em 2010. Hijikata faleceu aos 57 anos e sua última coreografia foi *Tahoku Kabuki Keikaku*. Mary Wigman faleceu aos 86 anos de idade e, ao final de sua carreira, é possível encontrar sua última coreografia, aos 56 anos, chamada de *Agradecimentos e Despedidas*, sendo um pequeno poema lírico composto por ela.

De que modo mergulhar na história desses artistas reverbera no processo criativo do corpo? Como foi mencionado, o artista é fruto de seu tempo.

Ser performer na vida pós-moderna pode ser entendido, pelo menos de um ponto de vista, como um não ser, ou melhor, um sair de si, e ser invariavelmente outro, ou outros, conforme pensamento de André Lemos (LEMOS, 2000, p.5). Nessa diluição existencial, sendo aquilo que precisa ser, exercita-se a multiplicidade e a capacidade de adaptação, não somente de um modo dócil, mas, sob o ponto de vista estratégico, como um sobrevivente criativo. Tal qual Ohno ensinou, a dança deve ser primeiro percebida como algo que não é remoto da vida cotidiana, e assim o fez, durante toda sua vida.

Ao refletir sobre o digital, as mãos, a ação, a diluição da existência como operadora de mídias, ou ainda, apertadora de botões, Byung-chul Han expõe que “a palavra ‘digital’ se refere ao dedo, cuja principal função é contar. A cultura digital assenta nos dedos que contam [...] Hoje, tudo o que não se pode contar numericamente deixa de ser” (HAN, 2018, p.47). Os corpos, por vezes, antes de agir e ser, digitam e postam, enfatizando sua existência virtual.

Na vídeoaula *Hands Dance* (2021), foi feita uma releitura dos movimentos das mãos de Ohno, Hijikata e Wigman, em dança combinada de fluxo contínuo, percebe-se naquela instância, uma tensão muscular que modifica a dança e toda a estrutura do corpo.

Ao direcionar a atenção a esta parte do corpo, é observável que Hijikata e Ohno desconstroem fortemente o parâmetro estético da simetria, e é possível notar que Wigman dança com resquícios da estrutura clássica.

Observação esta que é corroborada pelo ponto de histórico, afinal, a dança expressionista precede a dança *Butoh*. Soraia Silva afirma que Mary Wigman¹²⁰ “é considerada a maior representante da dança expressionista, a mais ‘selvagem’, a mais livre de qualquer convenção que favorecesse a expressão individual” (SILVA, 2002, p.292).

Segue abaixo os *QR codes* para acesso aos três vídeos experimentais, e, em nota de rodapé, os respectivos *links*, que foram criados a partir do exercício *Hands Dance*, e ainda, pode ser executado por todos que assim o quiserem. A proposta é observar cada compilado de recortes de mãos de Ohno, Wigman e Hijikata que constam nas páginas anteriores, e, em uma

¹²⁰ Optou-se por não criar uma linha do tempo de Mary, pois a mesma encontra-se disponível de modo discursivo no livro *O Expressionismo* (2002), de Soraia Maria Silva.

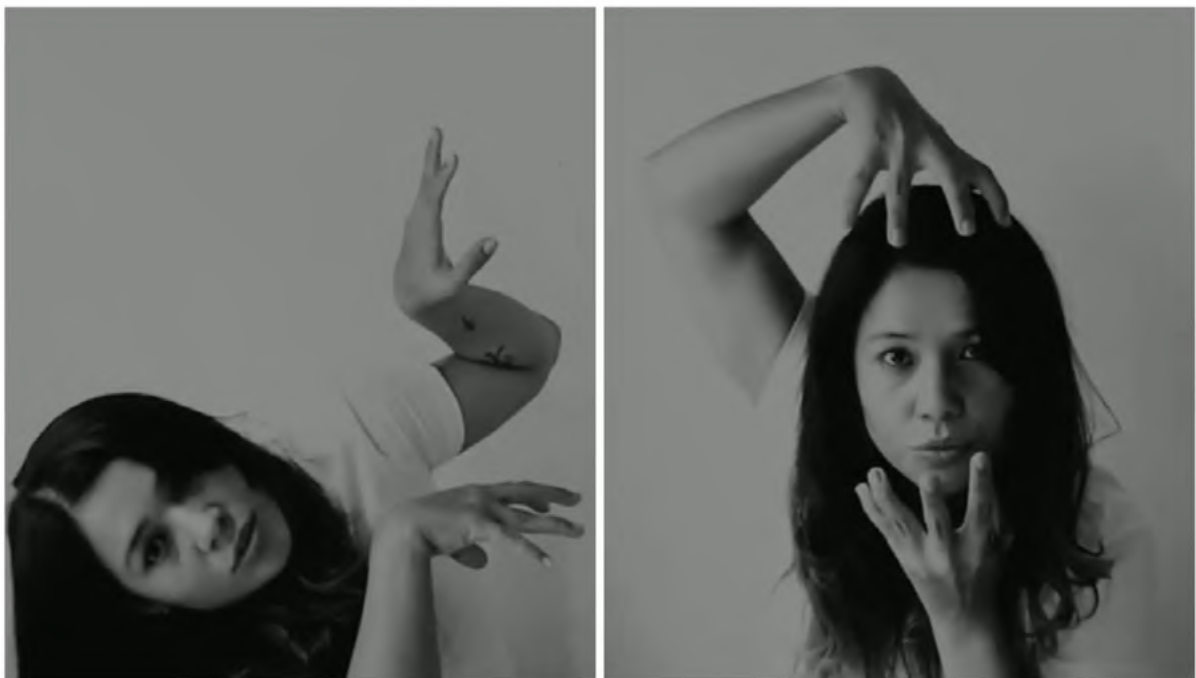
tentativa de reprodução do gesto, desenvolver uma estrutura sequencial particular, tornando-se assim, um exercício de expressão das mãos que pode ser realizado em situação de solidão, e que pretende ser desenvolvido em *Yurusanai*.

Figura 31 - *frame* do Exercício 1 - *Hands Dance based on the hands of Kazuo Ohno*.



Fonte: exercício disponível no *site* de *streaming YouTube*, no canal da autora.

Figura 32: *frame* do Exercício 2 - *Hands Dance based on the hands of Mary Wigman*.



Fonte: Exercício disponível no *site* de *streaming YouTube*, no canal da autora.

Figura 33: Frame do Exercício 3 - *Hands Dance based on the hands of Tatsumi Hijikata*.



Fonte: Exercício disponível no *site* de *streaming YouTube*, no canal da autora.

Figura 34: QR Codes do Exercício *Hands Dance*¹²¹.



Fonte: a autora.

¹²¹ Exercício Hands Dance – Kazuo Ohno disponível em: <https://youtu.be/O7HyJJ3zYo0>.
 Exercício Hands Dance – Tatsumi Hijikata disponível em: <https://youtu.be/1TovppO8M4s>.
 Exercício Hands Dance – Mary Wigman disponível em: <https://youtu.be/9uZ1K89083w>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ほたるのひかり, まどまどゆき,
ふみよむつきひ, かさねつゝ,
いつしかとしも, すぎのとを,
あけてぞけさは, わかれゆく

とまるもゆくも, かぎりとて,
かたみにおもふ, ちよろづの,
ころのはしを, ひとことに,
さきとばかり, うとうなり。

蛍の光、チカイイナガキ

*Pelo brilho dos vaga-lumes, e a neve enluarada na janela,
Dias e meses passados lendo,
Anos até se passaram, pela porta de cedro,
Esta manhã, partimos.*

*Seja ficando, seja indo embora,
Lembre-se um do outro, nas
profundezas de nossos corações, em uma palavra,
Cante, "Boa sorte".*

Brilho de um vagalume, Chikai Inagaki

O barco Yurusanai navega para longe do cais, avante. A bússola segue apontando para o Japão, marcando o rumo das novas navegações acadêmicas. O centro de comando esteve atento durante toda a viagem, e agora, resta registrar neste livro de bordo as reflexões desenvolvidas ao longo do percurso.

A canção exposta na abertura das considerações fez parte do repertório das escolas primárias no Japão no final do século XIX, sendo uma canção de despedida, cantando-se somente as duas primeiras estrofes e sendo apresentada, na íntegra, em cerimônias de formatura no Japão.

Através do memorial observou-se os estudos da teoria da japonicidade partindo de próprio contexto vivencial, em relação aos estudos da performance de Richard Schechner, que

ampliaram as formas de ser, viver e observar o cotidiano (1), a arte (8) e os negócios (4) nos territórios onde são difundidas atividades nipo-brasileiras.

Tais experiências performáticas estão imbricadas gerando uma formação transdisciplinar e contribuindo para um desenvolvimento de múltiplas habilidades. Ao aproximar de outras organizações entidades *nikkeys*, foi possível perceber que essas passam por dificuldades similares, de diálogo entre gerações e uma preocupação em preservar a existência das mesmas, sendo necessário uma reinvenção, da relação entre os membros e interessados, de estratégias de negócios para captação de recursos, e ainda, de um olhar mais ampliado acerca das manifestações culturais japonesas.

Por meio desta trajetória, o estudos performáticos das artes se inclinou para a temática intercultural, com foco na cultura japonesa para produção artística no ambiente acadêmico. Sabe-se que o ensino, a pesquisa e a extensão, formam o tripé obrigatório e princípio indissociável, segundo o artigo 207 da Constituição Brasileira, 1988, que diz

Art. 207. As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão (FEDERAL, 1988, p.167).

Deste modo, a pesquisa, desenvolveu-se os estudos acadêmicos:

- ❖ PIBIC - *Manifestações Culturais Japonesas*, 2012- 2013;
- ❖ TCC - *Performance Intercultural - Um processo interdisciplinar*, 2013;
- ❖ Capítulo de livro - *A investigação sombria de uma performer intercultural*, no livro *Diálogos: Afetos Compartilhados*, 2019;
- ❖ PIBIC - *Kazuo Ohno e Mary Wigman: Duas danças, uma Alma*, 2020-2021;
- ❖ Capítulo de livro - *Técnicas Experimentais em Situação de Solidão, Alquimias do Movimento: XI Mexido*, 2021;
- ❖ Capítulo de livro - *A performance intercultural em situação de solidão - japonidades no processo criativo*. No livro *A Cena do Ensino Remoto: Relatos e Experiências*, 2021;
- ❖ Artigo - *Oriente Ocidente*, juntamente com Soraia Silva, publicado pela revista *Dramaturgias*, Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, 17ª edição, 2021;
- ❖ E a presente dissertação.

E ainda, o estudos das japonidades ampliaram as seguintes produções que estão em desenvolvimento ou *no prelo*:

- ❖ Artigo - *Escalas transdisciplinares às Olimpíadas de Tóquio 2020: economia, opinião pública e estética*, em desenvolvimento.
- ❖ Artigo - *Tsuru: do método a escala Global, no prelo*, em análise na revista *Visualidade* - UFG.
- ❖ Perspectiva histórica japonesa e a insurgência da dança *Butoh*, em desenvolvimento.

Sob o ponto de vista do ensino, foi possível desenvolver:

- ❖ Prática docente - TEAC 01, turma 06, no departamento de Artes Cênicas da UnB.
- ❖ Tutorial - Conceitos Básicos Audiovisuais - Português;
- ❖ Tutorial - Conceitos Básicos Audiovisuais - Inglês;
- ❖ Tutorial - Conceitos Básicos Audiovisuais - Espanhol;
- ❖ Tutorial - Aprenda a editar com *Youcut* - legendado em inglês e espanhol;
- ❖ Tutorial - Criando fotos a partir de vídeo para criação de figuras.
- ❖ Vídeoaula - *Três movimentações básicas com máscara do teatro Noh*;
- ❖ Vídeoaula Criação de Movimento - *Butoh-Fu* de Tatsumi Hijikata.
- ❖ Exercício *Hands Dance*, 2021.

E por fim, da extensão, que durante o curso do mestrado, fomentou intercâmbio nacional e internacional, ampliou conhecimento sobre a teoria da japonicidade e manifestações culturais japonesas, expondo experiências inovadoras com impacto social, cultural e econômico, em relação ao ensino, pesquisa e produção das artes ao participar dos seguintes eventos e grupos de pesquisa:

- ❖ Participação no *1º Fórum internacional de Ecoperformance*, 2021;
- ❖ XI Congresso da ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 2021;
- ❖ *Mostra Audiovisual EmMeio#11.118º* (Encontro internacional de Arte, Ciência e Tecnologia), realizado no Museu Nacional de Brasília em 2019.
- ❖ Festival *XI MEXIDO DE DANÇA*, 2021;
- ❖ 12º Reunião Estudantil do Brasil e Japão, 2021;
- ❖ *Missão REN Brasil* em São Paulo, 2022;
- ❖ *1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste*, 2022.
- ❖ Grupo de Pesquisa: Pesquisadora no Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia - CDPDan, desde 2019 - atual.

- ❖ Grupo de Pesquisa: Pesquisadora no grupo de pesquisa Henshin, sobre Empreendedorismo Nikkei - Covid 19, 2021- atual.

A pesquisa desenvolveu imbricamentos dos conceitos de performance intercultural e ritual, a partir dos estudos de Richard Schechner e Victor Turner, situação de solidão, desenvolvidos sob o ponto de vista filosófico de Martin Heidegger e Cecília Ito Saito, e japonicidades segundo Elisa Massae Sasaki e Ismar Borges Lima, para desenvolvimento de processos composicionais para a cena.

Primeiramente, a japonicidade foi constituída como um conceito de vela mestra, isto é, ele é o principal, que não é baixado sob nenhuma condição de vento. Percebeu-se que:

- ❖ O cuidado é uma japonicidade, a partir de Martin Heidegger, em várias instâncias, uma vez que pode ser observado desde a beleza interior e exterior de Rosa Saito, e na dança *Butoh*, que fazem do cuidado um *modus operandi* e um *modus vivendi*;
- ❖ A japonicidade pode ser observada desde o memorial, ao expor vivências nipo-brasileiras que culminaram nesta pesquisa;
- ❖ E o estudo da japonicidade pode propor procedimentos metodológicos para o processo criativo, como percebidos em *Yurusanai*.

Em seguida, os conceitos âncoras proporcionaram pausas para a embarcação, e constitui sua importância teórica para a obra *Yurusanai*.

A performance intercultural, retomou o conceito da performance de Richard Schechner e Victor Turner, que proporcionou:

- ❖ uma identidade para obra, desenvolvendo-se entre duas culturas, e ainda, entre a arte e o ritual;
- ❖ um espaço de experimentação de expressividades auxiliadas pela tecnologia, videoperformance, para refletir sobre o “fazendo” neste estudo performático.

Justificou-se o conceito âncora ritual desenvolvendo-se um estudo comparado entre a dança *Kumiodori* e o teatro *Noh*, em relação às escolhas dramáticas e estéticas de *Yurusanai* por

- ❖ se tratar de memórias em ação;
- ❖ de um drama em que a gueixa, a personagem principal, tem a redenção de sua alma, enquanto um ritual reparador;
- ❖ no trânsito liminar entre o sagrado e o drama em seu processo de criação;

- ❖ e os objetos em *Yurusanai* assumem uma sagração na ação ritualista.

O *Kumiodori*, tem como pano de fundo o confucionismo, ensinou que a moderação é um ideal para as atividades humanas. Esse pensamento é estilizado em dança de olhos vívidos, de movimentos simples associado a um complexo refinamento.

Um dos princípios do Teatro *Noh*, em que o budismo está sempre presente, foi exposto por John Martin sobre a energia interna do coração e a demonstração controlada. Esse princípio para a concentração e movimento pode ser transposto para diversas situações em performance.

A máscara *Hannya* utilizada em *Yurusanai*, foi um objeto de análise desta dissertação, sendo um elemento cênico no Teatro *Noh* e *Kumiodori*. A partir desta pesquisa pode-se concluir que:

- ❖ ela é um objeto sagrado e cênico por carregar a alma dos personagens;
- ❖ para assumir a identidade de máscara é necessário mais do que simplesmente colocá-la no rosto;
- ❖ questões filosóficas e sagradas estão imbricadas no encarnar da máscara propondo uma interação entre o personagem e no mundo, que vive no interior da máscara, e a atriz;
- ❖ necessita de um treinamento para desenvolver movimentações corporais específicos para expressão;
- ❖ e a produção da mesma se dá de modo artesanal, mas existem inúmeros modos de confecção.

Sobre a máscara, foi exposto sua importância na dança, Mary Wigman, apontou que esta deveria ser utilizada com cuidado, para uma metamorfose da dançarina.

Para o terceiro conceito âncora, a situação de solidão, foi proposto um estudo comparado dos artistas da dança Soraia Maria Silva, Maura Baiocchi, Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata e Mary Wigman. Estreitou-se as relações da dança *Butoh* e da dança expressionista de Mary Wigman. Observou-se a situação de solidão inserida nas duas danças, para o entendimento do conceito de cuidado, e concluiu-se que

- ❖ a solidão pode ser uma premissa metodológica para uma escolha poética de apropriação de si mesmo;
- ❖ as danças do ocidente e oriente, no século XX, buscavam por algo além da forma, da apresentação ou representação e expressavam os estados de suas almas;

- ❖ A situação de solidão foi um território profícuo para desenvolvimentos dessas danças, porque através dela é possível refletir sobre seu eu, e o eu no mundo, e ainda, enquanto uma disciplina artística, para uma sobrevivência criativa.
- ❖ O teatro unipessoal, a dança solo e o DIY possuem bases teóricas e práticas similares, todavia, cada um está inserido em um contexto específico.

As três âncoras conceituais e a vela mestra proporcionaram para o barco *Yurusanai* o desdobramento enquanto uma ecoperformance, conceito de Maura Baiocchi, como um corpo conectado com os ambientes que constituem o mundo. Esteve também em diálogo com Rosa Saito para refletir sobre o *modus vivendi*, observando os rituais diários do corpo e da mente.

Por fim, tratou-se da exposição do Sistema de notação de movimento de Hijikata - *Butoh-Fu*, por meio de Rosa van Hensbergen e Takashi Morishita. Este estudo notacional de movimento foi iniciado nesta dissertação, em relação com a dansintersemiotização, de Soraia Silva, para desenvolvimento das vídeoaulas *Hands Dance*.

A partir do estudo de Takashi Morishita, dar-se-á continuidade a pesquisa com desdobramentos de uma prática estética criativa partindo de elementos da japonicidade integradas em contextos estéticos da cena e seus processos pedagógicos.

Espera-se que seja desenvolvido em pesquisas futuras o estudo notacional *Butoh-Fu* com o Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança - CDPDan, representado pela coordenadora Soraia Maria Silva. Acredita-se nessa possibilidade pois esse espaço acadêmico sempre ofereceu o suporte necessário para dar continuidade a pesquisa, e inaugurou ainda, a linha de pesquisa Cultura Japonesa.

Acerca das perspectivas futuras: sob o ponto de vista da produção artística, a obra *Yurusanai* já possui seus elementos cenográficos e sua dramaturgia, e obteve o resultado estéticos de vídeoperformances, de modo investigativo. Espera-se que se desdobre em um espetáculo presencial, cujo projeto segue em desenvolvimento.

Espera-se que em novas pesquisas, seja possível discutir a ancestralidade e a identidade de forma mais transversalizada, e entende-se que as situações performances na vida cotidiana, nos negócios e nas artes, tratam de relações humanas, de trocas, em uma rede de partilha de agenciamentos e afetos, a qual novamente reitero, muito obrigada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: Dança veredas d'alma**. [S.l.]: Palas Athena, 1995.
- BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. **The practice of Noh theatre**. By Means of Performance, p.167-93, 1990.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**, 2 vols., 12. ed. Brasília: Editora UnB, 1999.
- BONAVIDES, Paulo. **Ciência Política**. Rio de Janeiro: Editora. FGV, 1967.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Suely Rolnik. 34 ed. São Paulo, 1996.
- CALAMONERI, Tanya. **Bodies in Times of War: A Comparison of Hijikata Tatsumi and Mary Wigman's Use of Dance as Political Statement**. Congress on Research in Dance, v. 2014, p. 32-38, 2014.
- CUNNINGHAM, Merce. **Notations from Merce Cunningham - Changes: Notes on Choreography**. 2018. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/activities/centennial/changes-notes-on-choreography-by-merce-cunningham/> Acesso em: 15 maio de 2021.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1 e 2.
- FEDERAL, Senado. **Constituição. Brasília (DF)**, 1988.
- FELINTO, Erick. **A religião das máquinas: pressupostos metodológicos para uma investigação do imaginário da cibercultura**. XII Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Pernambuco, 2003.
- FRÉDÉRIC, Louis, **O Japão: dicionário e civilização**, São Paulo: Globo 2008.
- GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GONZÁLEZ Betancur, Juan David. **O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- HAN, Byung-chul. **No Exame: perspectivas do digital**. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. (1927). **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes / Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

HIRAKO, Elise. **Performance Intercultural: Um processo interdisciplinar**. 2013. 41 f., il. Monografia (Bacharelado em Artes Cênicas)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013a.

_____. **Manifestações Culturais Japonesas: Recortes para uma performance**. In: 19º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Vol 1. 2013. Universidade de Brasília. *Anais....* Brasília: 2013b, p.518.

_____, E. **Manifestações Culturais Japonesas: Recortes para uma performance**. In: 10º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO DISTRITO FEDERAL. Vol 1. 2013. Universidade de Brasília. *Anais...* Brasília: 2013, p.518.

_____. **A investigação Sombria de um Performer Intercultural**. In: SILVA, Soraia Maria (org.). *Diálogos: afetos compartilhados*. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>. Acesso em: 15 maio de 2021.

_____. **Técnicas Experimentais Tecnológicas em Situação de Solidão**. In: SILVA, Soraia Maria (org.). *Ensino Remoto: Relatos de Experiências*. Brasília: UnB/PPG-CEN, p. 41-53, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40265>. Acesso em: 10 de março de 2021.

_____. **A performance intercultural em situação de solidão - japonidades no processo criativo**. In: Soraia Maria (org.). *Alquimias do movimento: XI Mexido*. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021. E-book (210 p., il.). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/41277>. Acesso em 16 de agosto de 2021.

HOULTZMAN, Bem; HUGHES, Craig; METER, Kevin Van. **Do It Yourself... and the Movement Beyond Capitalism**. In: *Constituent Imagination: Militant Investigations/Collective Theorization*. Oakland, CA: AK Press, 2007.

INOURA, Yoshinobu; KATAWAKE, Toshio. **Traditional theater of Japan**. Tokyo: Japan Foundation, 1981.

JANSEN, Marius Berthus. **The Making of Modern Japan**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

KIKUCHI, Wataru. **Relações Hierárquicas do Japão Contemporâneo: um estudo da consciência de hierarquia na sociedade japonesa**. 2012. 221f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28082012-123242/publico/2012_WataruKikuchi_VRev.pdf. Acesso em 06 Dez. 2020.

KUSANO, Darci Yasuco. **O que é teatro nô**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

LEMONS, André. **Ciber-sociabilidade: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Salvador: UFBA, Centro de Estudos e Pesquisa em Cibercultura, [s.d.]. LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **As tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da**

informática. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIMA, Ismar Borges de; SAITO, C. N. I.; SOUSA, M. F.; AVILA, E. A.; YAMADA, R.A.; LIMA, L.D. de. **Japonicidades: Estudos sobre a Sociedade e Cultura Japonesa no Brasil Central.** Curitiba: CRV, 2012. 188p .

LOUIS, Frederic. **O Japão, dicionário e civilização.** São Paulo: Globo, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIN, John, **The intercultural performance handbook.** London: Routledge, 2004.

MORI, Mariko. **Oneness.** Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

MOTA, Fátima Alcídia Costa; ANBG - Associação Nipo-Brasileira de Goiás. **Meia Volta ao Mundo: Imigração Japonesa em Goiás,** 2008.

MYAZAKI, Nobue. **Cultura japonesa pré-industrial, aspectos socioeconômicos.** São Paulo: Editora Edusp, 1998.

MAGNO, Bruno. **Segunda Guerra Sino-Japonesa: Gênese de um modo asiático de fazer a guerra?** 2015. 124 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Relações Internacionais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/140739/000989147.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 Nov. 2020.

MORISHITA, Takashi. **Hijikata Tatsumi Notational Butoh, an inovational method for Butoh creation.** Tokyo: Keio University Art Center, 2015.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema.** São Paulo: n-1 edições, 2016.

OIDA, Yoshi. **Um Ator errantes.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OLIVEIRA, Lima. **No Japão, impressões da terra e da gente.** 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PHILLIPS, Charles; AXELROD, Alan. **Encyclopedia of Wars.** Volume 3. 2004.

RENÓ, Denis Porto. **O audiovisual contemporâneo: Mercado, educação e novas telas.** Rosario: Editorial de la Universidade de Rosário, 2016.

SAITO, Cecilia *et al.* **Japonicidades: estudos sobre sociedade e cultura japonesa no Brasil Central.** Curitiba: CRV, 2012.

SAKAMOTO, Mamiko. **As máscaras do Teatro Tradicional Japonês Nô: A tradução em contexto de intercâmbio cultural e patrimonial.** 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução e Comunicação Multilíngue, Universidade do Minho, Braga, 2012.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses.** São Paulo: Contexto, 2007.

SASAKI, Elisa Massae. **Nihonjinron-teorias da japonicidade**. Estudos japoneses, n. 31, p. 11-25, 2011.

SCHECHNER, Richard. **By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual**, Cambridge University Press, 1990.

_____. **Performance Studies: Introduction**, Routledge. 3º edição, 2013.

SILVA, Soraia Maria. **O Expressionismo e a Dança**. In: GUINSBURG, Jacó. (org.). O Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, p. 287-360, 2002.

_____, Soraia Maria. **O Pós-Modernismo na Dança**. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae. (org.) O Pós-Modernismo. São Paulo: Perspectiva, p. 429-472, 2005.

_____, Soraia Maria (org). **Diálogos: afetos compartilhados**. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>. Acesso em: 15 maio de 2021.

_____, Soraia Maria (org): **Ensino Remoto: Relatos de Experiências**. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40265>. Acesso em: 01 junho de 2021.

_____, Soraia Maria. (org.). **Alquimias do movimento: XI Mexido**. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021a. E-book (210 p., il.). Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/41277>. Acesso em 16 de agosto de 2021.

_____, Soraia Maria. **Cosmodança**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021b.

SILVA, Soraia Maria. HIRAKO, Elise. **Oriente Ocidente**. Dramaturgias - Revista do Laboratório de Dramaturgia, Brasília, 17 ed. out. 2021.

TADA, Michitarô. **A cultura gestual japonesa: manifestações modernas de uma cultura clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. TAMAGUSUKU, Chokun *et al.* Shushin Kani'iri (Possessed by Love, Thwarted by the Bell): A Kumi Odori by Tamagusuku Chokun, as Staged by Kin Ryosho. *Asian Theatre Journal*, vol. 22 no. 1, 2005, p. 1-32.

TAKEUCHI, Márcia Yumi. **O Perigo Amarelo: Imagens do Mito, Realidade do Preconceito (1920-1945)**. 1. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2008.

TURNER, Victor. **Are there universals of performance in myth, ritual, and drama**. By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual, v. 9, 1990.

UNO, Kuniichi.Hijikata Tatsumi. **Pensar um corpo esgotado**. São Paulo: N-1edições, 2018.

VILA NOVA, Sebastião. **Introdução a Sociologia**. São Paulo: Atlas, 1985.

WATANABE, Yohko; MORISHITA, Takashi, HENSBERGEN, Rosa van. **Exploring Japanese Avant-Garde Art Through Butoh Dance**. Apostila do curso. (Professora Yohko Watanabe.) Keio University. Out. 2020.

_____, **The Language of Dance**. The NEH/Mellon Open Book Program, Dance Titles – open access Ebooks, 1966.

WIGMAN, Mary. **The Mary Wigman Book**. The NEH/Mellon Open Book Program, Dance Titles – open access Ebooks, 1973.

FILMOGRAFIA

HANAMI CEREJEIRA EM FLOR. Direção: Doris Dörrie. Produção de Olga Filme GmbH, Bayerischer Rundfunk, ARD-Degeto e Arte. Alemanha. Distribuição Filmes da Mostra, 2008. Youtube.

TOKYO IDOLS. Direção: Kyoko Miyake. Produção de Bob Moore, Felix Matschke e Kyoko Miyake. Japão, Canadá e Reino Unido. Distribuição BBC, NHK e WDR, 2017. Netflix.

MINHA VIDA É DANÇA. ALE, 1986, 29 minutos. Acervo do Coletivo de Documentação em Pesquisa em Dança CDPDan.

ARAÚJO, Lindomar. Dança expressionista e Mary Wigman. Youtube, 7 set. 2011. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=c-qfwHvyVTw&ab_channel=LindomarAraujo

UNIVERSO HISTÓRIA. O Japão na segunda guerra mundial. YouTube, 10 mar. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqAtDRYSsnU>

UFF – Universidade Federal Fluminense. Micropolítica e fascismo: linhas de fuga, linhas de morte, mundos possíveis e resistências. Youtube, 6 fev. 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Aa8cja7_w&feature=youtu.be

KAZUO OHNO DANCE STUDIO. 大野一雄「美と力」(ラ・アルヘンチーナ頌). YouTube, 2 MAR. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/cG4H4yeNHs0>.

OHNO, Kazuo. Kazuo Ohno - Performance. Youtube, 3 mai. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3lbLkYxDgTY&ab_channel=tabernacritica

OHNO, Kazuo. Mother. Youtube, 7 mai. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V-roXj8UBIA&list=PLAI5mqyvH2c1kM3YZwHWgr5oVyljvpgM5&index=3&ab_channel=FernandaPreta

OHNO, Kazuo. The Dead Sea. Youtube, 6 jan. 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZUjhQLB0hXY&list=PLAI5mqyvH2c1kM3YZwHWgr5oVyljvpgM5&index=4&ab_channel=BobDeNatale

OHNO, Kazuo. My Mother. Youtube, 16 jan. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hzmkyu0d8rM&list=PLAI5mqyvH2c1kM3YZwHWgr5oVyljvpgM5&index=5>

WEBSITES CONSULTADOS

HIRAKO. Creative Survivor. 6 abr. 2020, disponível em:

<http://www.creativesurvivor.wix.com/elisehirako>. Acesso em 28 abr. 2020.

MACHADO, Juliano. Brasil e Japão podem fortalecer laços econômicos, diz embaixador japonês. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 out. 2015. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/10/1699775-brasil-e-japao-podem-fortalecer-lacos-economicos-diz-embaixador-japones.shtml>. Acesso em: 24 abr. 2020.

ZENI, Bruno. Brasil tem maior comunidade fora do Japão. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jan. 1995, Seção Mundo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/19/mundo/10.html>. Acesso em 24 abr. 2020.

GLOSSÁRIO

ACNBA-GO - Sigla Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - Goiás.

Antiniponismo - Ações de cunho ideológico sendo manifestadas através da rejeição e xenofobia em relação aos japoneses e seus descendentes.

Bon-Odori - Dança tradicional japonesa que reverencia os antepassados e em comemoração e agradecimento à fartura da colheita.

Butoh - Dança pós-guerra japonesa criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Butoh-Fu - Sistema de notação de movimento criado por Tatsumi Hijikata.

CDPDan - Sigla Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança - Eros Volússia, diretório vinculado ao CNPQ.

Ecolaborador - Palavra que advém da junção da palavra ecologia, em que eco vem do grego *oikos*, e significa casa. Colaborador deriva da palavra colaborar, que vem do latim *colaborare*, e significa trabalhar junto.

Ecoperformance - Conceito criado por Maura Baiocchi, que trata de expressões artísticas em relação à natureza.

Era Meiji - Período da história do Japão que compreende de 23 de outubro de 1868 a 30 de julho de 1912.

Era Taisho - Período da história do Japão que compreende de 30 de julho de 1912 a 25 de dezembro de 1926.

Era Showa - Período da história do Japão que compreende de 25 de dezembro de 1926 a 7 de janeiro de 1989.

FEANBRA - Federação das Associações Nipo-Brasileiras do Centro-Oeste.

Hannya - Máscara utilizada em espetáculos de Teatro Noh, entre outras artes dramáticas.

Henshin - Significa em japonês transformação, e é um grupo de pesquisadores de Brasília.

Japonicidade - Teoria que abarca o estudo da cultura japonesa sob o ponto de vista histórico, sociológico, político, arte enquanto uma experiência transcultural.

Jikoshoukai - Palavra japonesa que significa auto-apresentação.

Kaikan - Clube e/ou associação de comunidades japonesas.

Kazuo Ohno Dance Studio - Fundado por Kazuo Ohno em 1949, construído pela primeira vez em 1961, em Hodogaya, Yokohama.

Keio University Art Center - Centro de pesquisa interdisciplinar, criado em 1933, vinculado à Universidade de Keio, no Japão.

Kiru - movimento expressivo de máscara, sendo a cabeça fazendo um chicotear com giro, que simboliza alegria.

Kumiodori - dança tradicional de Okinawa reconhecida pela Unesco.

Kumorasu - movimento expressivo de máscara, sendo uma inclinação da cabeça para baixo, que simboliza tristeza.

Meishi - cartão de visita

Networking - termo em inglês que advém da junção das palavras *net*, que significa rede, e *working* deriva do verbo *work*, que significa trabalhar, logo, tem-se rede de relacionamento.

Nikkei - denominação japonesa dada para descendentes nipônicos nascidos e japoneses que residem em outros países.

Ojigi - *costume japonês*; cumprimento que pode designar uma saudação e cumprimento.

Personal beauty - profissão que engloba a atividade de cabeleireiro, em inter-relação com a moda, bem-estar e visagismo, por meio de um atendimento personalizado e individualizado, e consultoria de transformação do visual com técnicas específicas de transformação capilar.

REN-Brasil - Rede Nikkei Brasil, profissionais empreendedores que utilizam o *networking* como ferramenta para desenvolvimento de novas gerações e fomento da cultura japonesa.

Sakoku - política externa isolacionista utilizada pelo xogunato japonês, que durou 264 anos, durante o período Edo.

Shushin Kaneiri - conto de espetáculo de Kumiodori, que significa possuído pelo amor e frustrado pelo sino.

Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo - Entidade cultural fundada em 17 de dezembro de 1955, em São Paulo, referência de representatividade da comunidade nipo-brasileira.

Sumimasen - palavra japonesa que significa com licença.

Shite - personagem principal do teatro Noh.

Teatro Noh - expressão dramática clássica japonesa do séc. XIV reconhecida pela Unesco.

Terasu - movimento expressivo de máscara, sendo uma inclinação da cabeça para cima, que simboliza alegria.

Undokai - Evento desportivo tradicional popular japonês em que as relações entre as famílias japonesas são mais estreitadas, a fim de contribuir com a socialização e troca de experiências. É considerado um evento que contempla todas as faixas etárias, em que a coletividade e divertimento são bases primárias.

Vídeoperformance - expressividade artística que envolve artes performáticas e audiovisual.

Yakisoba - comida japonesa feita com macarrão frito com legumes, frango e/ou carne, ao molho feito com açúcar, saquê mirim, *shoyu*, *hondashi* e óleo de gergelim.

Yurusanai - expressão japonesa que significa eu não posso perdoar.

APÊNDICE A - CADERNO 1- Linhas do tempo: História do Japão período 1857 a 1946,
Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

CADERNO 1

Linhas do tempo



Nota ao leitor,

Seja bem vindo ao Caderno 1 - Linhas do Tempo, ANEXO 1 da dissertação Performance Intercultural em Situação de Solidão: *Japonicidades e Butoh no Processo Criativo*, escrita por mim, Elise Hirako.

Antes de mergulharmos na trajetória do Japão, período 1857 a 1946, gostaria de ressaltar que a presente linha foi composta por mim, através de inúmeras leituras e cruzamentos históricos, já bem desenvolvido por muitos professores pesquisadores, mas que foi necessário construir uma estrutura própria de compreensão para melhor entendimento dos fatos.

Em seguida adentraremos nas linhas do tempo de Tatsumi Hijikata, esomente foi possível encontrar a trajetória de Hijikata, pois realizei um curso remoto oferecido pela Universidade de Keio, no Japão, o Japanese Avant-Garde Art Butoh, em que tive acesso a fonte da linha cronológica criada por Takashi Morishita, que é um dos educadores e diretor dos Arquivos de Tatsumi Hijikata no Keio University Art Center.

Adiante, conheceremos a linha do tempo de Kazuo Ohno, está que se encontra disponível no site oficial *Kazuo Ohno Dance Studio*, o qual foi traduzido por mim, para melhor absorção e progresso da escritura acadêmica.

Por fim, vale ressaltar que este Caderno 1 - não possui fins lucrativos e é um material educativo de apoio a pesquisa, desejo uma boa leitura.

Elise Hirako



Tatsumi Hijikata

1928 Nasceu na prefeitura de Akira, no norte do Japão. o nome dado era “Kunio”.

1946 Começa a ter aulas de dança moderna na escola de dança Masumura Katsuko na cidade de Akita. Aprende dança expressionista alemã (Neuer Tanz).

1948 Muda-se para Tóquio. hospedou-se no shogenjy, localizado em Tóquio Minatoku.

1949 Impressionado com a primeira apresentação solo de dança moderna de Kazuo Ohno.

1952 Fica em um albergue localizado em tóquio minaroku (ponte Azabu Sannohashi). seu amigo o guia até a cidade de Mannen, no distrito de Ueno, conhecida como uma das piores favelas de Tóquio. as cenas da cidade de Mannen influenciaram Butoh e suas obras.

1953 Começa a ter aulas no Instituto de Dança Mitsuko Andô.

1954 Faz sua apresentação na performance especial Andô Mitsuko Dancing Heels. Kazuo Ohno fez uma aparição especial no palco e Taro Okamoto ficou responsável pelos ajustes do palco.

1958 Mudou seu nome artístico para Tatsumi Hijikata.

1959 Executa versão revisada de **Forbidden Colors (Kinjiki)**. que incluía uma seção coreografada para Ohno baseada no personagem Divine, de Jean Genet. Participou com Kazuo Ohno em **6 Avant-garde Artists- An Experience for 650 People** no Daiichi Seimei Hall.

1960 Atua como protagonista do filme de **Navel and a-Bomb (Heso to Genbaku)** dirigido por Eikoh Hosoe.

1962 Primeira apresentação Butoh no Asbestos Hall. o salão passou a abrigar as atividades de Hijikata, e também recebeu o nome de Asbestos Hall.

1963 Coreografa e executa **Masseur (Anma)**.



1965 Coreografa e dirige **A Rose-colored Dance: A La Maison de M. Shibusawa**. Retorna para sua prefeitura de Akita com o fotógrafo Eikoh Hosoe. aparece no filme **Horrors of Malformed Men** (dirigido por Teruo Ishii). aparece no filme **O conto da serpente branca (Eso Kakka)** (dirigido por Takayuki Nishie).

1966 Dirige e Coreografa **Illustrated Textbook of the Rewards and Punishments of Sex** Tomato no Shinjuku Kinokuniya Hall.

1968 **Revolta da carne - Nikutai no haran**. Dirigiu e coreografou **Mandala Mansion** ecital de dança de Tomiko Takaino Daiichi Seimei Hall.

1970 Desempenha na peça **Honegami-toge Hotokekazura**. o filme **Birth** - no qual Hijikata apareceu foi exibido no Midori-kan (Green Pavilion). Japan World Exposition, Osaka.

1972 Encena um grande ciclo de desempenho de Butoh, intitulado **Vinte e sete noites para as quatro estações (Shiki no same no nijunanaban)**.

1973 Torna-se o último ano em que se apresenta no palco. doravante, ele se concentra em escrever, dirigir ou coreografar.

1976 Coreografa **Human Shape (Hitogata)** como parte da série de apresentações de Hakutōbō no Asbestos Hall. Coreografa **Lady on a Whale String (Geisenjō no Okugata)** como parte da série de apresentações de Hakutōbō no Asbestos Hall.

1977 Começa uma obra literária serializada **Yameru Maihime (Ailing Dancer)** na revista de teatro **Shingeki (New Theatre)** coreografa e dirige a performance de Kazuo Ohno **Admiring La Argentina**.

1983 Sua série de artigos **Yameru Maihime (Ailing Dancer)** é compilada como um livro e publicada.

1985 Coreografias **Tahoku Kabuki Keikaku 4 (Tahoku Kabuki Plano 4)** que se torna seu último trabalho.

1986 Morre aos 57 anos, dia 21 de janeiro vítima de câncer.

1987 Fundação do Arquivo Memorial de Hijikata no Asbestos Hall.

1996 Criação do Arquivo de Tatsumi Hijikata no Keio University Art Center.



Kazuo Ohno

1906 Nasceu dia 27 de outubro em Hakodate, Hokkaidô - Japão

1926-1928 Formou-se na Ohdate Public High School na prefeitura de Akita. Depois de lecionar um ano na Izumizawa Elementary School em Ohdate, foi para Tóquio para entrar no Japan Athletic College (Nihon Taiiku Daigaku). Estudou os Exercícios da Dinamarca e os Exercícios de Expressão de Rudolf Bode.

1929 Assistiu a dançarina espanhola "La Argentina" Antonia Merce no Teatro Imperial de Tóquio. Ohno aponta essa experiência como a origem de seu desejo de se tornar um dançarino. Graduado pelo Japan Athletic College. Começou a trabalhar como professor de educação física na Kanto Gakuin High School, uma escola cristã particular em Yokohama. Em algum momento durante os próximos cinco anos, ele foi batizado como cristão na praia de Kamakura.

1934-1936 Ver o dançarino expressionista alemão Harold Kreutzberg (discípulo de Mary Wigman) dançar em 1934 o influenciou a começar a estudar com Takaya Eguchi e Souko Miya em 1936. Eguchi e Miya, dois dos pioneiros da dança moderna japonesa, trouxeram de volta "Neue Tanz" de seu estudo no instituto de dança de Mary Wigman na Alemanha.

1938 Convocado para o exército japonês como segundo-tenente, acabou se tornando um capitão encarregado de provisões.

1945 - 1946 Após retornar ao Japão, começou a lecionar na Soshin Girls School e começou a dar aulas substitutas na Eguchi Dance School.



1949-1955 Primeiro concerto de dança, uma performance conjunta com Mitsuko Ando (outro discípulo de Eguchi): **Ennui for the City, Shoes, A Hat e Kind God**. Tatsumi Hijikata viu essa performance e foi influenciado por ela para começar a estudar com Ando quando se mudou definitivamente para Tóquio em 1952. Ohno e Hijikata se conheceram por meio de Ando em algum momento entre 1952 e 1954. Primeiro recital de dança solo realizado em 1949 Devil Cry, Tango, First Flower of the Linden Tree. Recitais subsequentes realizados em 1950 Spring Offer Festival, Beyond the Field, Harp of Zion, Lotus Wandering Child, 1951 Spring Tide”, “Downtown Dance e 1953 Ele também apareceu na televisão em 1953 e nos concertos Unfinished Thoughts, Fox and Stone Figuree Fruits from Heaven e participou de um dos shows de Ando em 1954.

1956 Participou de uma apresentação **Ballet Pantomime** com Mamako Yoneyama e Tatsumi Hijikata, no teatro Haiyu-za em Roppongi.

1959 Apresentou **The Old Man and the Sea** (baseado no romance de Ernest Hemingway) no Daiichi Seimei Hall. Participou com Hijikata em **6 Avant-garde Artists- An Experience for 650 People** no Daiichi Seimei Hall. Hijikata executou uma versão revisada em duas partes de “Kinjiki” (Forbidden Colors), que incluía uma seção coreografada para Ohno baseada no personagem Divine, o velho prostituto masculino em “Notre-Dame -des -Fleurs” de Jean Genet.

1960 Participou do primeiro Tatsumi Hijikata Dance Experience Concert no Daiichi Seimei Hall. Dançou uma versão revisada de **Divine** e uma peça baseada em “The Song of Maldoror” de Lautreamont.

1961 Participou do segundo “Tatsumi Hijikata Dance Experience Concert” no Daiichi Seimei Hall. As danças incluíram **A Secret Daytime Ritual of Hermaphrodite e Sweet Cake**.

1963 **Sacrifice Ceremony** no Asahi Hall. Kazuo Ohno dançou o papel de koken (o assistente vestido de preto no teatro tradicional), Monaaru Sato interpretou o ritualista, outros dançarinos incluíram Akira Kasai e Takeshi Watanabe.



1965 Participou de **A Rose-colored Dance: A La Maison de M. Shibusawa**, coreografada e dirigida por Hijikata; artistas incluíam Natsuyuki Nakanishi e Tadanori Yoko, outros dançarinos incluíam Yoshito Ohno, Mitsutaka Ishii, Koichi Tamano e Akira Kasai.

1966 Participou da apresentação de separação do grupo de Hijikata **Ankoku Butoh-ha: Illustrated Textbook of the Rewards and Punishments of Sex Tomato** no Shinjuku Kinokuniya Hall. Dirigido e coreografado por Hijikata.

1967 Participação como convidado no recital de dança de Tomiko Takai, **Keijijogaku** - emoção metafísica. Baseado na coleção de poesia homônima de Ikuya Kato. Hijikata dirigido e coreografado; artistas incluíam Akira Shimizu, dançarinos incluíam Yoshito Ohno, Koichi Tamano e Akira Kasai. Participação como convidado no concerto de dança de Ishii Mitsutaka no Daiichi Seimei Hall, **Butoh Genet**, uma dança influenciada por Jean Genet e Aubrey Beardsley.

1968 Participação como convidado no concerto de dança **O Genet** de Ishii Mitsutaka no Ginza Gas Hall. Participação como convidado no segundo recital de dança de Tomiko Takai, **Mandala Mansion** no Daiichi Seimei Hall. Tema retirado de uma coleção de poesia de Ikuya Kato. Hijikata dirigiu e coreografou.

1969 Estrelou em **A Portrait of Mr. O**, um filme dirigido por Chiaki Nagano.

1971 Estrelou um segundo filme dirigido por Nagano, **Mandala of Mr. O**.

1973 Estrelou um terceiro filme dirigido por Nagano, **Mr. O's Book of the Dead**.

1975 Participação como convidado no concerto de dança de Yasuhiko Takeuchi, **Song of Narcissus**, no pequeno salão de Shinjuku Kosei Nenkin.



1977 Estreia de **Admiring La Argentina**, no Daiichi Seimei Hall. Dirigido por Hijikata. Recebeu o prêmio Dance Critics 'Circle Award em 1977.

1979 Apresentou **A Canoe Passes under the Cherry Blossoms** (baseado em um poema de Kazuko Shiraiishi) como parte de um concerto de dança em homenagem a Takaya Eguchi no Yubin Chokin Hall.

1980 Convidado para o 14º Festival Internacional de Nancy, França. Apresentou **Admiring La Argentina** e **A Dreame of a Fetus**. Em junho e julho fez apresentações com seu grupo (que incluía Minoru Hideshima, Mitsuyo Uesugi, Moritsuna Nakamura e Tokuji Ikebe) em Strassbourg, Londres, Stuttgart, Paris e Estocolmo. Em agosto deu uma palestra de demonstração como parte do "Simpósio '80" de Montreal na Universidade de Quebec. Apresentou **Admiring La Argentina** no Teatro Alfred la Liberte.

1981 Apresentou **My Mother** no Daiichi Seimei Hall. Dirigido por Hijikata. Em julho apresentou "Admiring La Argentina" no Festival Internacional de Teatro de Caracas, Venezuela. Deu uma palestra de demonstração na Universidade de Caracas. Apresentação de seis noites alternando **Admiring La Argentina** e **My Mother** no La Mama ETC em Nova York.

1982 Toured Europe: apresentações incluíram festivais de teatro em Munique, Copenhagen, Barcelona e Avignon.

1983 Apresentado na Itália em fevereiro e em Israel em março. Visitou o Mar Morto pela primeira vez.

1985 Participou do Festival Butoh de 1985 em Tóquio. Apresentou **Admiring La Argentina** e estreou **The Dead Sea** (uma dupla apresentação com Yoshito Ohno) no Marion Asahi Hall. Apresentou **The Dead Sea** e **Admiring La Argentina** no Joyce Theatre em Nova York, como parte da série "Close-up of Japan" patrocinada pelo Mitsui Group

1986 Falecimento de Hijikata dia 21 de janeiro, vítima de câncer. Performou na Austrália, Brasil, Argentina, Estados Unidos e países europeus.



1987 Estreou **Water Lilies**, uma dupla performance com Yoshito Ohno, em Stuttgart. Apresentou **Water Lilies** como parte do Festival de Dança Butoh “Homage to Tatsumi Hijikata” no Teatro Ginza Saison.

1988 Participou do Primeiro Festival Internacional de Artes de Nova York. Apresentou **Water Lilies** na Asia Society. Estreou **Mushi Biraki** (Insect Metamorphosis) como parte do Festival Internacional de Teatro de Tóquio, no Seibu Studio 200 em Ikebukuro. Participou do Festival de Música Contemporânea de Dresden. Deu uma palestra de demonstração na anterior Mary Wigman School e apresentou **Admiring La Argentina** na Kleines Haus.

1989 Toured Italy: workshop em Veneza e apresentações ao ar livre nos festivais de verão de Sardenia, Lipari e Salina na Sicília. Deu workshop e apresentações em Viena. Participou no Festival International de Nouvelle Danse em Montreal, no Festival IMMT em Budapeste, no Europalia Japan na Bélgica e no Festival Cervantino no México.

Em novembro se apresentou no Teatro Petruzzeli em Bari e no Spazio Zero em Roma. Workshop e apresentações em Berlim Ocidental. Visitou Cremona, onde Stradivalius, o fabricante de alaúde, morava. Decidiu criar uma peça relacionada a Stradivalius no teatro municipal de Cremona em 1990.

1990 Apresentou “Admiring La Argentina” e “The Dead Sea” no AI Hall em Itami e “Insect Metamorphosis” no Nanatsu-Dera Kyodo Studio em Nagoya.

O primeiro livro “The Palace Soars into the Sky” foi publicado pela Shicho-Sha. O livro inclui seus ensaios sobre a criação de peças de Butoh, fotos de cada obra e artigos sobre Ohno.



Em maio estreou **Ka Cho Fu Getsu** Flores-Pássaros-Vento-Lua, uma dupla apresentação com Yoshito Ohno no Teatro Ponchielli em Cremona.

Apresentado no Japão: em Yokohama dentro da criação da cidade de Yokohama-Barcelona em junho e em Takamatsu, Sapporo e Kushiro em agosto.

Em setembro se apresentou **Water Lilies** no Premier Dance Theatre de Harbourfront em Toronto, como parte da série "Close-up of Japan" patrocinada pelo Mitsui Group.

Em outubro e novembro se apresentou em Göttingen, Paris e Praga. Em Paris ficou 3 semanas para dar workshops e apresentações dentro do Festival Iles de Danse.

1991 Apresentou **Water Lilies** no Cultural Hall da cidade de Kanazawa em janeiro. Apresentou **Ka Cho Fu Getsu** no Teatro Ginza Saison em Tóquio em agosto. Percorreu a Europa de agosto a setembro: apresentações nos festivais de Castiglione e Rovereto na Itália, Helsinque e Genebra. Em setembro apresentou **Hook-nose Salmon of Ishikari** como uma homenagem ao rio Ishikari e salmão retornando em um palco ao ar livre na foz do rio Ishikari e **The Dead Sea** no recinto do templo Chofuku-ji em Nanao.

Estrelou **The Scene of the Soul** filme dirigido por Katsumi HIRANO. Apresentou **Admiring La Argentina** no Centro Cultural Shonandai em Fujisawa.

1992 Apresentado em Wuppertal e Göttingen em janeiro. Uma série de 4 apresentações, intitulada **Dreams of 10 Nights**, comemorando o 10º aniversário do Teatro Terpsichore no Terpsichore em Tóquio em fevereiro.



Estreou **A White Lotus Bloom** no Tokyo FM Hall com Yoshito Ohno (dançarino) e Haruna Miyake (compositor) em março. Apresentado em Berlim como parte do “Close-up do Japão” patrocinado pelo Grupo Mitsui, e em Bremen em abril. Percorreu o Brasil e participou de festivais em Londrina, Santo André e Belo Horizonte de junho a julho.

“Dessin”, seu segundo livro, foi publicado pela Ryokugei-Sha. O livro inclui seus desenhos e notas sobre as criações de peças de Butoh. Estreou uma peça Butoh de **Oguri-Hangan e Terute-Hime** com Yoshito Ohno (dançarino), Toshiyuki Tsuchitori (percussionista) e Harue Momoyama (cantor) em Ogaki em novembro. Apresentou **Ka Cho Fu Getsu** em Kushiro em novembro e **Water Lilies** em Tóquio em dezembro.

1993 Apresentado no Festival de Artes de Hong Kong em fevereiro. Aparece em um programa de TV da NHK, “Music Fantasy - KUROZUKA”, baseado em uma peça Noh **Kurozuka** em março. Apresentou “A White Lotus Bloom” no Museu da Cidade de Kawasaki em março.

Apareceu em na peça de Butoh **Palace Soars Across the Sky** nas instalações do Red Brick Warehouse de Yokohama em abril.

Em agosto se apresentou **A White Lotus Bloom** em Odate e **The Dead Sea** em Akita como parte do JADE Festival e também participou do Butoh Festival em Seul.

Percorreu os Estados Unidos, incluindo Los Angeles, Seattle, Omaha, Kansas City, Minneapolis, Nova York, Richmond, Amherst de outubro a novembro.

Recebeu um Prêmio Cultural da Prefeitura de Kanagawa em novembro.

Apresentou **Oguri-Hangan e Terute-Hime** com Yoshito Ohno (dançarino), Toshiyuki Tsuchitori (percussionista) e Harue Momoyama (cantor) no Centro Cultural Shonandai.

1994 Em abril realizou **Water Lilies** no Teatro Fonte em Yokohama, como o primeiro programa da Retrospectiva Kazuo Ohno de suas obras representativas desde 1977.



1995 Em fevereiro apresentou **The Dead Sea** no Teatro Fonte em Yokohama, como o terceiro programa da retrospectiva periódica.

Em abril estreou **The Road in Heaven, The Road in Earth** na Universidade Keio em Yokohama. “KAZUO OHNO”, a 14min. filme de Daniel Schmid estreou em maio.

Em outubro participou do Art Summit Indonesia'95 e visitou Padangpanjang (West Sumatra) e Jakarta. Em novembro apresentou **My Mother** no Teatro Fonte em Yokohama, como o 4º programa da retrospectiva periódica.

Participou do Singapore Festival of Arts e do Guandu Arts Festival of Taipei de maio a junho.

Percorreu Lisboa, Paris, Avignon e Perigueux em julho e agosto. Em setembro apresentou **Admiring La Argentina** no Teatro Fonte em Yokohama, como o 2º programa da retrospectiva periódica.

Em outubro, foi convidado para um evento do 30º aniversário do Odin Theatre em Holstebro da Dinamarca e se apresentou em Varsóvia.

Em dezembro apresentou “Oguri-Hangan Terute-Hime” em Tóquio.

1996 Apresentou **My Mother** em Nova York em fevereiro.

Apareceu em **The Written Face**, um filme de Daniel Schmid.

Em março apresentou **The Road in Heaven, the Road in Earth** em Osaka.

Em maio apresentou **Ka Cho Fu Get-su** como o 5º programa da retrospectiva periódica no Teatro Fonte. Participou do Carrefour International de Theatre em Quebec.



Em outubro apresentou **The World of Kazuo Ohno - From Divinarianes de Jean Genet** em Yokohama.

1997 Em março apresentou **The Road in Heaven, The Road in Earth** em Ferrara, Rimini e Remscheid.

“Palavras do Workshop” foi publicado pela Film Art Sha em abril.

De maio a junho fez uma turnê pelo Brasil. Apresentou **Water Lilies** em Osaka em setembro e em Hakodate em outubro.

Em novembro apresentou **The Road in Heaven, the Road in Earth** como o 5º programa da retrospectiva periódica no Teatro Fonte.

1999 Em março deu uma performance de ateliê no estúdio ao lado de sua casa.

Em junho participou do Festival Internacional de Artes Juksan na Coreia.

Em setembro, **Bread for Soul** foi publicado pela Film Art Sha. Fez operações de catarata e hemorragia cerebral.

Em outubro recebeu o Prêmio Michelangelo Antonioni de Artes e realizou **Celebration** em Veneza.

Em dezembro, apresentou **Requiem for the 20th Century** em Nova York.

2001 Em janeiro, o vídeo / DVD **Kazuo Ohno: Beauty and Strength** foi publicado pela NHK software.

Em março retomou a apresentação do ateliê em Kamishoshikawa, Yokohama e continuou a fazer uma apresentação por mês até julho. Em outubro, apresentou **Flower** no Shinjuku Park Tower Hall, em Tóquio, no Festival Internacional de Artes Cênicas de Tóquio. Em novembro recebeu o grande prêmio do Prêmio Oribe.



1998 Em fevereiro apresentou **My Mother** em Yokohama. Eleito o Mensageiro do Ano no Dia Internacional da Dança pelo International Theatre Institute.

Em junho se apresentou **Mu** com Hideo Kanze (ator Noh) em Tóquio.

Em novembro recebeu um Prêmio Cultural da Cidade de Yokohama e apresentou **The Road in Heaven, The Road in Earth** em Tóquio. Em dezembro apresentou **The Road in Heaven, The Road in Earth** em Osaka.

2000 Em janeiro se apresentou no Torii Hall em Osaka.

Em junho apresentou **Flower of the Universe** em Yokohama. Em outubro se apresentou **Flower of the Universe** em Tóquio no Festival Internacional de Artes Cênicas de Tóquio.

Em novembro hospitalizado por causa de hemorragia interna na nádega esquerda e cancelou as apresentações para o resto do ano.

No mesmo mês foi realizado **Kazuo Ohno On Screen**, onde 16 filmes sobre Kazuo Ohno foram exibidos.

2002 Em janeiro se apresentou na Kyoto Seika University e recebeu o Prêmio Especial do 1º Prêmio Asahi de Artes Cênicas.

Em maio participou da performance **Flower Fanatic** de Nakagawa Yukio na trienal de arte Echigo-Tsumari 2003. Em setembro apresentou **Life, in My Butoh: the form and the soul** em Tóquio.

Em novembro se apresentou no Isamu Noguchi Room, Keio University.

2003 Em fevereiro apresentou **My mother's song** no Kanamori Hall por seu 15º aniversário de sua inauguração.



Em abril, apresentou e exibiu **Palace Soars Across the Sky** no Yokohama Red Brick Warehouse por seu primeiro aniversário de sua inauguração.

Em agosto se apresentou no Aichi Arts Center em Nagoya para comemorar a inauguração da videoteca Kazuo Ohno.

Em setembro deu uma performance ao ar livre **Death connection** no Site do Destino Reversível - Yoro Park, Yoko, Gifu.

Em outubro se apresentou no Museu de Arte Taro Okamoto dentro da exposição In honor of Tatsumi Hijikata.

Em novembro, apresentou **The dearest person** com Yoshito Ohno em Kiryu.

2004 De junho a julho, o Festival Kazuo Ohno 2004 foi realizado sob o patrocínio conjunto de Kazuo Ohno Dance Studio e BankART 1929. O DVD "KAZUO OHNO & Portrait of Mr.O" foi publicado pela Canta Ltd. "KAZUO OHNO" foi originalmente dirigido por Daniel Schmid em 1995 e "Portrait of Mr .0" foi dirigido por Chiaki Nagano em 1969.

2005 De outubro a novembro, o Festival Kazuo Ohno 2005 foi realizado sob o patrocínio conjunto de Kazuo Ohno Dance Studio e BankART 1929. Na ocasião, "Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata nos anos 1960" foi publicado pelo BankART 1929.

Em dezembro se apresentou em **Is-shin** de Yoshito Ohno no Teatro Fonte de Yokohama.



2006 Em julho, o diretor de cinema, Koki Tange, filmou Kazuo em casa e no estúdio de dança para **Jesus Flowers Death Life**.

Em outubro, o Festival Kazuo Ohno 2006 foi realizado sob o patrocínio conjunto de Kazuo Ohno Dance Studio e BankART 1929. Participou das comemorações de seu 100º aniversário com muitos simpatizantes. **The Butterfly Dream** de Eikoh Hosoe foi publicado pela editora Seigensha.

De outubro a janeiro de 2007, o Museu do Louvre exibiu **The Portrait of Sr. O** como parte de sua exposição Corps étrangers, Dance, Dessin, Film. Em dezembro, o Centre Pompidou de Paris exibiu Kazuo Ohno A Long Interview.

2007 Em janeiro, o Concerto de Gala Hyakkaryouran foi realizado no Centro Seishonen da Prefeitura de Kanagawa para comemorar o aniversário do centenário de Kazuo. Film Art-sha publicou A Hundred Years of Butoh. Em março, foi exibido Kazuo Ohno as though speaking to himself, documentário de Koshiro Otsu. De março a abril uma exposição Buon Compleanno, Maestro. Omagio a Kazuo Ohno foi realizado no Museu Arqueológico de Bolonha, Itália.

Em outubro, o Festival Kazuo Ohno 2007 foi realizado sob o patrocínio conjunto de Kazuo Ohno Dance Studio e BankART 1929. Juntou-se a Carolyn Carlson no palco após sua apresentação de **Double Vision**. O BankART 1929 publicou Kazuo Ohno at 100. A Japan Society em Nova York organizou Kazuo Ohno at 101. Em novembro, a Universidade Meiji Gakuin organizou o simpósio: Kazuo Ohno: Butoh and Life. Em dezembro internado, período em que recebeu um fluxo constante de visitantes.



2008 Em fevereiro teve alta do hospital. Depois disso, permaneceu amarrado à cama em casa. De março a maio foi realizada a exposição Kazuo Ohno 101 no SESC Palista, em São Paulo. A mostra foi exibida também em Campinas e Rio Preto.

Em outubro, o Festival Kazuo Ohno 2008 foi realizado sob o patrocínio conjunto de Kazuo Ohno Dance Studio e BankART 1929.

2009 De setembro a outubro, o Festival Kazuo Ohno 2009 foi realizado sob o patrocínio conjunto de Kazuo Ohno Dance Studio e BankART 1929.

2010 Em fevereiro, Yoshito Ohno colaborou com Anthony e os Johnsons em Anthony and the Ohnos no Sogetsu Hall de Tóquio, apresentando uma exibição dos filmes de Kazuo. DVD de Kazuo Ohno Flower/ An Offering to Heaven. Ikebana Master Yukio Nakagawa's Challenge foi publicado pela Canta Co. Ltd e NHK Enterprise.

No dia 1º de junho foi hospitalizado com urgência em Yokohama. Cercado por sua família e pessoas próximas a ele, Kazuo Ohno faleceu aos 16:38, com 103 anos de idade.

Em 17 de julho, Bravo! A Joyous Send-off for Kazuo Ohno foi realizado no BankART Studio NYK, Yokohama. Mais de 700 centenas de pessoas se despediram e mostraram sua gratidão a Kazuo. O livro memorial Kazuo Ohno Chronicle of a Lifetime 1906-2010 foi publicado pela Canta Co. Ltd.



“O único movimento que tem significado é aquele que deriva da alma”.

Kazuo Ohno

“Nascer é a grande improvisação”

Tatsumi Hijikata

“Se eu pudesse dizer com palavras O que meus danças expressam, eu não ter um motivo para dançar.”

Mary Wigman



APÊNDICE B - CADERNO 2- Entrevistas: Maura Baiocchi e Rosa Saito

CADERNO 2

Entrevistas

Nota ao leitor,

Seja bem vindo ao Caderno 2 - Entrevistas, da dissertação Performance Intercultural em Situação de Solidão - Japonidades no Processo Criativo, escrita por mim, Elise Hirako.

Neste caderno daremos vozes a duas mulheres que possuem uma relação excepcional a japonidades e cultura japonesa.

Inicialmente, foi convidada Maura Baiocchi, coreógrafa, dançarina e diretora e atriz. Ela nos contará sobre sua trajetória artística, ecoperformance e o Taanteatro, bem como sobre a dança Butoh e diálogos com Kazuo Ohno e Min Tanaka.

Posteriormente, encontrei com a modelo Rosa Saito, inicialmente na rede social instagram, e diante de sua beleza estonteante, trajetória peculiar e gestualidade ímpar, convidei para integrar neste caderno falando sobre beleza, estilo de vida e costumes orientais, sobre a performance do corpo em fotografia.

Espero por fim, que estas entrevistas contribuam para o reconhecimento da cultura japonesa sob o ponto de vista feminino.

Elise Hirako



Isadora Ducan e o Tour, Martha Graham na Floresta e Pina Baush Dormindo - Maura Baiocchi - 1998. Fotografia de Raphael Mendes

ENTREVISTA¹ REALIZADA COM MAURA BAIOCCHI

(24/10/2020)

Elise Hirako: Bom dia, estamos aqui hoje com a coreógrafa, dançarina, diretora e atriz Maura Baiocchi. Maura iniciou sua trajetória artística nos anos 1970 em Brasília, onde estudou comunicação na UnB e colaborou com as companhias de dança de Hugo Rodas, Regina Miranda e Yara de Cunto. A partir de 1980, atuou como solista e criou vários grupos de dança e performance (Previsão do Tempo, Fotógrafo Nua, Corpo Estranho). De 1984 a 1986, lecionou Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB) e na Faculdade Dulcina de Moraes. Maura foi também uma das fundadoras do projeto Cometas Cenas e do movimento Cabeças.

A partir de 1988, tornou-se grande referência como pioneira da dança Butoh no Brasil, após ter estudado com Kazuo Ohno e Min Tanaka em 1987 no Japão. Em 1995, foi idealizadora, curadora e produtora da Mostra Butoh e Teatro Pesquisa, realizada em São Paulo, Curitiba e Brasília. Por ocasião dessa Mostra, que trouxe pela primeira vez os dançarinos Min Tanaka, Ko Morubushi, Ura-ra Kusanagui e Iwana Masaki ao Brasil, Baiocchi lançou Butoh Dança Veredas D'Alma, o primeiro livro sobre o Butoh em língua portuguesa.

Em 1990, Maura Baiocchi se mudou para São Paulo, onde seu projeto "Taanteatro: uma pesquisa para a transformação da dança" é contemplado pelas Bolsas Vitae. Maura é a criadora do Taanteatro, ou Teatro Coreográfico de Tensões, e diretora-fundadora da Taanteatro Companhia desde 1991.

A Maura é autora de mais de 80 espetáculos coreográficos (elenco e solo) autorais e alguns foram baseados na vida e obra de artistas e pensadores como Frida Kahlo, Florbela Espanca, A. Artaud, Comte de Lautréamont, Shakespeare, Nietzsche, Deleuze; bem como em problemáticas ambientais, decoloniais e de gênero. O trabalho de Baiocchi foi premiado e fomentado pelas esferas municipal, estadual e federal. Ela fez carreira internacional mostrando sua obra na Alemanha, Argentina, Bélgica, Estados Unidos, França, Inglaterra, Japão, Moçambique e Rússia.

Publicou vários livros sobre o taanteatro, entre os quais *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões* (Azougue Editorial, RJ, 2007); *Taanteatro: Rito de passagem* (Transcultura, SP, 2011); *Taanteatro - Teatro Coreográfico de tensiones* (Editorial UNV, Córdoba, Argentina, 2011); *Taanteatro: MAE: Mandala de energia corporal* (Transcultura, SP, 2013); *Taanteatro: [des]construção e esquizopresença* (Transcultura, SP, 2016), *Taanteatro: forças & formas* (Transcultura, SP, 2018); *Choreographic Theater of Tensions: forces & forms* (Transcultura, SP, 2020).

Para quem quiser conhecer mais sobre o Taanteatro, segue aqui os contatos:

Website: <http://www.taanteatro.com>

¹ Entrevista realizada em modo remoto no dia 24 de outubro de 2020, pelo Zoom, que é uma empresa norte-americana que oferece serviço de videoconferência remota disponível em conferência, telefonia nuvem, webinar, chat | Zoom.

Instagram: @taanteatrocompanhia

Youtube: <https://youtube.com/user/taanteatro>

Vimeo: <https://vimeo.com/user9504695>

Facebook: <https://www.facebook.com/taanteatro.companhia>

<https://www.facebook.com/groups/1654665821515498>



DAN (devir ancestral) - Maura Baiocchi - 2010 - Foto de Joana Limongi

Elise Hirako: Tudo bom? Muito obrigada. Estou lendo o livro *Taanteatro: Forças e Formas* com muito carinho!

Maura Baiocchi: É um prazer para mim. Seu convite me reconecta com uma etapa do meu desenvolvimento artístico. Essa entrevista é para o seu mestrado?

Elise Hirako: Sim, é para o mestrado. Estou investigando a situação de solidão no processo composicional da dança Butoh.

Maura Baiocchi: Eu achei muito interessante sua proposta.

Elise Hirako: Que bom, fico muito feliz! Ao aproximar da sua pesquisa, li que, em 1991, você ganhou a Bolsa Vitae de Artes com o projeto Taanteatro: uma pesquisa para a transformação da dança, impulso decisivo para a criação e fundação da Taanteatro Companhia. O Jornal de Brasília atribuiu aos seus integrantes “um processo muito particular de aperfeiçoamento do corpo e identificação completa com o estilo de linguagem Butoh”. No mesmo artigo, você diz que “a introdução do texto e do personagem literário no universo do Butoh” traz “um risco e um desafio inéditos, que levarão, naturalmente, a uma ultrapassagem da forma/conteúdo do Butoh tradicionalmente conhecidos”. Gostaria que você falasse sobre como foi para você, este processo de criação do Taanteatro.

Maura Baiocchi: Logo que regressei do Japão, em 1988, estava muito impregnada da cultura japonesa e da dança Butoh. Inicialmente, sofri um choque cultural. E, à medida que voltei a trabalhar e a me reconectar com minha própria cultura, fui sentindo a necessidade de introduzir novos elementos nas minhas criações. Para ser bem sintética, entre todas as necessidades, uma que falou alto foi a introdução da palavra e do estudo de textos literários nos trabalhos que eu fazia. Percebi que Kazuo Ohno e Min Tanaka nunca utilizavam textos ou palavras em cena. Grupos grandes, como Biakko-sha, abusavam de gritos e grunhi-

dos. Como sempre trabalhei com teatro paralelamente aos meus estudos de dança, eu tinha muita vontade de fazer essa conexão com o texto literário e o uso da palavra na cena, então, aqui e ali, eu explorava isso. Sentia que fugia do Butoh como é tradicionalmente conhecido, focado principalmente no gesto, nos movimentos. Poderia apontar outra questão importante: que a dança Butoh é extremamente atávica à cultura japonesa, com todos os seus aspectos éticos e estéticos, sociais e políticos. Portanto, eu, como brasileira, me envolvi até certo ponto, porque tinham coisas que não me diziam muito respeito, por isso eu achei por bem que teria que haver uma “ruptura”, mas uma ruptura amorosa, porque eu nunca neguei as influências que eu sofri da dança Butoh, e que permeiam muitas das técnicas de treinamento que eu desenvolvi, e também no que diz respeito a alguns conceitos que desenvolvemos no contexto da nossa própria pesquisa, ou *dinâmica taanteatro*. Nós estudamos muito, e existe muita autocritica também no processo constante de busca de aprimoramento. Como eu fui a primeira brasileira a estudar a dança Butoh com Kazuo Ohno e com Min Tanaka, eu senti uma responsabilidade muito grande quando voltei para o Brasil. E essa responsabilidade aumentou quando Kazuo Ohno falou assim para mim: “agora que você vai embora, você continua desenvolvendo esse trabalho, passa para adiante...”, assim, eu me senti validada para oferecer oficinas de Butoh e passar adiante o que eu tinha aprendido. Eu optei por desenvolver um conjunto de práticas e uma metodologia que fosse minha, e não a do Kazuo Ohno, porque a forma dele ensinar era por meio de laboratórios de improvisação a partir do repertório de imagens poéticas muito pessoais, dele mesmo. E, à medida que o tempo foi passando, eu cheguei à conclusão que estava criando uma abordagem muito própria, e, em muitos aspectos, diferente da dança Butoh. Então, em 1991, eu sedimentei a dinâmica taanteatro, graças à Bolsa Vitae de Artes que recebi naquele mesmo ano, em São Paulo.

A maioria dos trabalhos que fiz no Japão tinha como fonte de inspiração minha relação com o universo afro-indígena brasileiro, porque eu tenho sangue indígena, negro, europeu... típica brasileira. Eu sempre prezei a cultura dos nossos ancestrais, então eu trabalhei, por exemplo, as forças da natureza presentes nas entidades/deidades do candomblé e do universo indígena. Eu sempre fui ligada à natureza e à ancestralidade. Para mim, nossa ancestralidade é também anterior à genética dos corpos humanos. Se você imagina o planeta Terra como sua casa, e o próprio universo como um de seus ancestrais, essas forças cósmicas e também terrenas, ligadas aos elementos da natureza, ligadas aos estados da matéria - líquido, sólido, gasoso e suas variações. Conectar-se com a porção de água do corpo, conectar-se com o ar, a terra, o fogo, essas forças todas são ancestrais e habitam nossos corpos desde sempre. De onde viemos, para onde vamos? São perguntas básicas, filosóficas, de todos os seres humanos, e permeiam toda arte, não importa se você faz dança isso, dança aquilo, dança aquilo outro, ou teatro isso, teatro aquilo ou teatro aquilo outro. São questões que habitam os corações e nos acompanham desde sempre. Eu acho que voei um pouco, não é?

Um fator importante ao refletirmos sobre uma arte performativa é considerá-la como parte dessa grande rede de relações ou rede de tensões que configura a vida e o mundo e que flui e muda constantemente. Não existe uma coisa apartada da outra. As coisas só existem porque estão em relação, se tensionando, se casando ou conflitando, mas sempre uma coisa em relação à outra.

Eu queria ressaltar que também sofri outras influências além da dança Butoh. Antes de 1987, ano em que fui para o Japão, eu já tinha entrado em contato com outras modalidades de artes performativas. Já tinha estudado um monte de coisas: dança clássica, várias modalidades de dança moderna, artes marciais, yoga, tai chi e teatro. Antes de ter conhecido o Butoh, em 1986, quando Kazuo Ohno e seu filho, Yoshito, apresentaram *La Argentina* e *Mar Morto* em Brasília, eu estava experimentando junto com algumas pessoas aí em Brasília, onde vivi por 25 anos, uma pesquisa do movimento e do corpo que quebrava com os cânones existentes, cânones esses que vinham da dança clássica, e mesmo do teatro. A gente estava procurando criar a partir de nossas próprias coisas, das nossas próprias vontades e concepções de vida, concepções estéticas e éticas. Éramos jovens loucos para se expressar, saindo de uma ditadura, de extrema censura, de proibição, de falta de liberdade própria daqueles "anos de chumbo".

Elise Hirako: Gostaria de fazer uma pergunta, qual a influência que a dança Butoh exerce em você e no Taanteatro?

Maura Baiocchi: Já se passaram muitos anos e a influência do Butoh no meu trabalho foi mais forte no período entre 1987 e 1995.

Essa compreensão de que existe sentido em processos criativos ancorados na subjetividade ou narrativas pessoais, e que é muito forte na dança Butoh, foi extremamente importante para nós. Tocou fundo em nós, artistas brasileiros, em uma época em que começávamos a retomada da democracia. Abria-se todo um horizonte novo de inúmeras possibilidades. E quando a dança Butoh chega aqui no Brasil, em 1986, com toda aquela desenvoltura ética-estética corporal libertária, bizarra, crua, parecia dizer para mim e meus pares que já vínhamos experimentando a todo vapor, desde meados dos anos setenta: vai lá, se expresse, não tenha medo de "errar", não ligue para o que os outros vão pensar. E aquele recado "oculto" nos conquistou e influenciou intensamente, a nós que aqui e ali ainda sofriamos censura e autocensura, ora vindo de dentro de nosso próprio grupo, ora vindo de fora. Kazuo Ohno e seu *Butoh* nos encorajam a seguir adiante com nossas, digamos... loucuras criativas, porque contrastavam, como acontece também com a dança Butoh, com tudo que se conhecia ou era aceito como dança até então.

Além de receber influências de Kazuo Ohno e Min Tanaka, percebi algumas coincidências ou similaridades com coisas que já explorávamos antes mesmo do primeiro contato com o Butoh. Por exemplo, a exploração de gestualidades e deslocamentos extremamente lentos. Em 1985, iniciei experimentos performativos com a proposta de criar danças 'estáticas-extáticas'. Buscávamos uma dança onde o deleite estético do observador seria desencadeado a partir da radicalidade da presença cênica do/da performer que se movimentaria em 'velocidade fotográfica'. A esse grupo-experimento chamei *Fotógrafo Nua*. Optei pela palavra *fotógrafo*, no masculino, e *nua*, no feminino, para provocar uma reflexão sobre questões de gênero. E Kazuo Ohno falava que o deslocar lentíssimo de um corpo vem do respeito por se estar caminhando sobre os mortos quando se dança.

Outra coincidência foi a realização de oficinas e performances na natureza. Eu tenho desde a infância essa necessidade vital de criar junto à natureza. Minha experiência com Min Tanaka, que, além de se apresentar em teatros, tem um trabalho importante voltado para a integração entre corpo e natureza, reforçou o que

já estava presente no meu trabalho e me deu forças para aprofundar essas experiências que hoje denomino ‘ecoperformances’.

Nos anos 70, 80 essas experiências, aqui no Brasil, eram chamadas de dança em espaços alternativos, e não eram levadas muito a sério. Em Brasília, éramos com frequência taxados de “loucos”. Mas também tínhamos ótima acolhida no contexto do Concerto Cabeças, e em *vernissages* de artistas plásticos. Quando dei aulas práticas de teatrodança na UnB, de 1984 a 1986, muitas vezes fazíamos do *campus* universitário nossa sala de aula...

Em uma de suas aulas, Min Tanaka passou um exercício criativo a partir da seguinte imagem: um mendigo bêbado andando na rua e que precisa encontrar um lugar para mijar, para se aliviar. Só que era para imaginar a cena de ponta cabeça, com os pés rumo ao céu. A poética de Min trazia a rua com os seus habitantes à margem da sociedade. Hijikata também retratava essas personagens. Já Kazuo Ohno trabalhava com imagens poéticas protagonizadas por fetos sendo gerados no útero materno, imagens de nascimento, de morte, sobre a figura materna....

A identificação desses artistas com as imagens poéticas que propunham era muito grande e importante não só para a criação de coreografias, mas até mesmo para definirem e conceituarem seus estilos. Eles produziam imagens incríveis para todos trabalharem, mas chega um momento que você quer trabalhar as suas próprias imagens, não quer trabalhar as imagens do seu mestre ou do seu professor ou do seu coreógrafo, você quer contribuir com suas próprias questões e identificações, quer deixar uma marca.

Nos processos criativos de coreografias e cenas, incentivamos os performers a criarem suas próprias imagens poéticas. Isso não era possível quando a gente trabalhava com Kazuo Ohno, isso também não era possível quando a gente trabalhava com Min Tanaka. Quando coreógrafo, eu abro mão, muitas vezes, das minhas imagens e me concentro em organizar o produto que surge a partir de sucessivas improvisações dos performers. No taanteatro, no âmbito do treinamento corporal, as imagens são compartilhadas. Por exemplo, você visualizar que seu corpo é líquido ou sólido, gasoso, viscoso ou ígneo e criar danças a partir daí. Nós desenvolvemos técnicas dentro de uma prática que chamamos Mandala de Energia Corporal (MAE), que exploram os estados da matéria no corpo, entre outras coisas.

Acho que o *Butoh* me incentivou a continuar a inde-



TAANTEATRO - Maura Baiocchi - 2022

pendência criativa no seu mais amplo sentido. E assim, eu dei cada vez mais asas à imaginação e criei as práticas de treinamento do taanteatro, como MAE, Zerar, (des)construção de performance a partir da mitologia (trans) pessoal, caminhadas, ecoperformance, rito de passagem, e a nossa abordagem conceitual, que inclui, por exemplo, as noções de pentamusculatura ou ecorporalidade, tensões, esquizopresença, eterno originar. Esses são conceitos que dançam, porque são dinâmicos, em constante aprimoramento.

A dança *Butoh* tem um componente importante para o processo criativo de performances solo que poderíamos chamar de processo de subjetivação ou individualização. Nos convida para um mergulho radical em nós mesmos. Mas é um mergulho que funciona, muitas vezes, como uma limpeza, um expurgo, um esvaziar-se de si mesmo. Acredito que o *Butoh* tenha sido influenciado pelo Zen.

Imagina que você é um copo. Que seu corpo é um copo cheio de líquido. Esse líquido é suas ideias, sua visão de mundo, seus sentimentos. Quando criamos uma obra a partir de nossos conteúdos, é como se nos embriagássemos de nós mesmos. E isso é adubo, é o esteio de sua obra de arte. E, durante um processo criativo, retemos e transbordamos conteúdos o tempo todo, alternadamente. Acredito que todo artista é como um corpo-copo que retém e transborda. Ao transbordar, se esvazia, e esse estado vazio também importa, tanto para processos criativos, como para a preparação corporal. Essa reflexão eu transformei numa ecoperformance intitulada CO[R]PO, que pode ser acessada em nossos canais da Taanteatro Companhia.

O conteúdo de um corpo configura uma poderosa micropolítica. Como você sente é como você vê e interpreta o mundo. Tanto um coreógrafo de *Butoh* quanto um performer do Taanteatro buscam criar a partir dos seus próprios sentimentos, das suas próprias razões e pensamentos, mas também a partir de seus vazios. E, à medida que você se expressa, vai se esvaziando, vai transbordando, vai se tornando público, vai compartilhando suas forças e formas para que outras pessoas possam desfrutar delas também. Você entendeu?

Elise Hirako: Sim.

MAURA volta com um copo e diz

Maura Baiocchi: Oi! Fui buscar mais conteúdo, porque aquele já acabou.

Elise Hirako: Para se preencher...

Maura Baiocchi: Voltando ao caso específico do taanteatro, a influência estética inicial da dança *Butoh* foi se diluindo a partir do incremento do uso da palavra e do texto literário combinado com a dança e a performance. Nós fazemos esse entrelaçamento entre essas modalidades e mais recentemente também com o filme.

Elise Hirako: No seu livro *Taanteatro: forças & formas*, que você desenvolve o conceito de *ecoperformance*, que ampliou meu entendimento sobre a relevância da arte para o meio ambiente. Em 1988, você realizou, na UNIPAZ, em Brasília, uma série de *ecoperformances* em formato de ensaios fotográficos, como *Isadora Duncan e o touro*. Em 2011, no Centro de Dança Umberto da Silva, em São Paulo, a Taanteatro Companhia realizou o 1º Fórum de *Ecoperformance – o meio ambiente é a gente, com a participação dos grupos Omstrab e Passo Livre. DAN – devir ancestral integra a programação da Bienal Internacional de Dança do Ceará*. Em 2012, no espaço cultural Mundo Pensante, a companhia coordenou o 2º Fórum de *Ecoperformance: meio ambiente e artes performativas – um desafio, com participação de Cassiano Quilici, Marta Soares, Mirtes Calheiros, Rodrigo Reis Rodrigues e Solange Borelli. Apresenta DAN – devir ancestral no Teatro Sérgio Cardoso, durante a III Plataforma Estado de Dança*. Em Tilcara, nos Andes argentinos, realizou as *foto-ecoperformances Mi madre y yo en la garganta e Ophelia subtraída*, em Tilcara. Em 2013, na Argentina, Rodolfo Ossés coordena o NUTAAN/Córdoba. No Espacio La Caracola, em colaboração com *Mudanzas Escénicas Clap!*, a Taanteatro Companhia organiza o 3º Fórum de *Ecoperformance – E l a m b i e n t e c o m o P e*

r f o r m a n c e . E s t e c o n c e i t o , e c o p e r f o r m a n c e , p e l o q u e v e j o , q u e j á a c o m p a n h a t o d a s u a t r a j e t ó r i a . D a r a u l a s a o a r l i v r e , d a n ç a r i n t e g r a d a c o m o m e i o a m b i e n t e , c o m a n a t u r e z a . E n t ã o e u q u e r i a q u e v o c ê f a l a s s e u m p o u c o s o b r e i s s o .

Maura Baiocchi: Eu nasci no interior do Paraná, cresci junto aos animais, solta, nas ruas e na natureza, nadando nos rios e açudes da região, andando a cavalo, trepando em árvores, equilibrando-se em muros das casas. Sempre fui muito ligada à fauna e flora, às pedras... e também muito ligada e preocupada com a destruição do meu ambiente.

Então, a vontade de dançar interagindo com ambientes alternativos como a rua, as praças e parques, bosques, cachoeiras, montanhas, plantações etc., fora das salas tradicionais de teatro sempre me atraiu muito porque nos dá a sensação de liberdade de expressão no seu mais amplo sentido. Realizamos uma comunicação direta com a realidade momentânea, onde você não é protagonista, mas apenas mais um elemento do acontecimento. Cada experiência é sempre única e irrepetível.

Elise, você disse que a leitura sobre *ecoperformance*, no livro *Taanteatro: forças & formas*, lhe ajudou a ampliar seu entendimento sobre a relevância da arte para o meio ambiente. Sim, certas obras artísticas podem contribuir para chamar a atenção para questões importantes sobre o meio ambiente, como por exemplo, a poluição ambiental, a destruição das fontes de água, e assim colaborar para alertar, denunciar esses processos devastadores da vida. Por outro lado, todos nós sabemos da relevância do meio ambiente para a arte.

A *ecoperformance* está intimamente relacionada com a noção de *ecorporalidade*, outro conceito que dança da dinâmica taanteatro. Esse prefixo 'eco' vem da palavra grega 'oikos', que significa casa. A Terra é nossa casa. E o corpo, entendido como casa ou meio ambiente que performa, que realiza ações, que cria acontecimentos, está contido no planeta Terra, mas também a contém. Somos corpo-Terra, corpo-natureza. Nosso planeta-casa existe desde sempre, antes dos seres humanos existirem ele já estava girando e flutuando no universo em processo de formação de toda a rede de fenômenos e acontecimentos do reino mineral, vegetal e animal. A Terra é o útero que nos gerou, nosso útero ancestral. E o útero que gerou a Terra é o Universo, também um de nossos ancestrais mais antigos. Portanto, o corpo humano é feito de matéria cósmica e também de terra, água, ar, fogo. Além disso, comungamos com toda a fauna e flora laços de pa-

rentesco tão importantes na formação do nosso DNA quanto aqueles herdados dos nossos parentes - pais, avós, bisavós, tataravós e assim por diante. Estou com meus cachorros aqui em volta de mim assustados com os trovões.

Elise Hirako: Aí!

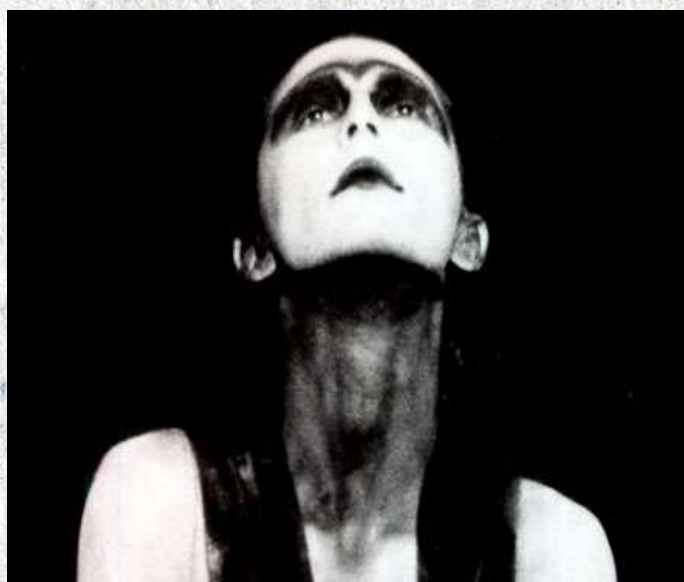
Maura Baiocchi: O que foi isso?

Elise Hirako: Foi um passarinho, ele deu um rasante na minha cabeça, me desculpa.

Maura Baiocchi: Esse passarinho que adentra seu aposento de surpresa e corta o espaço nos chamando a atenção, bem no momento que estamos falando de ecoperformance, parece que veio nos dar um recado: ... “olhem a minha ecoperformance relâmpago! Vamos dançar, cantar, e dar voz à natureza”!

Um passarinho que passa, um trovão que arrebenta ..., o Rio Doce que virou lama tóxica e a população ribeirinha que não tem mais o peixe para comer... a ecoperformance investiga as tensões entre nosso corpo (individual e/ou coletivo), o meio ambiente e a ancestralidade.

Esse entendimento de que o meio ambiente é a gente - subtítulo de um dos Fóruns de Ecoperformance que realizamos - aponta para o fato de que nós somos indissociáveis de tudo que nos rodeia. Somos seres porosos, o ar entra por nossas narinas, os acontecimentos e circunstâncias da vida entram pelos olhos, ouvidos, boca, pele. É uma troca constante. Nós interferimos no mundo e o mundo interfere em nós e nos delinea, nos forma e transforma. Um trabalho de ecoperformance investiga essas relações ou tensões. Mas além de ser uma prática artística, a ecoperformance, na teoria e na prática, é importante para qualquer momento de nossa vida. É urgente e vital desenvolvermos e incorporarmos essa consciência de que o meio ambiente, com todas as suas variações, e o corpo com todas as suas histórias, são inseparáveis, interdependentes e que a saúde de um é a saúde do outro, que a derrocada de um é a derrocada do outro. Precisamos aprender a criar um corpo conectado com todos os ambientes que constituem o mundo - natural, artístico, social, político etc. Lembrando que o ser humano não é o centro do mundo, o centro está em toda parte. Uma árvore ou um animal, uma pedra ou um rio são tão importantes quanto um corpo humano. Nós não somos mais importantes que um pássaro, a chuva, o vento, o fogo... nós achamos que somos os donos do mundo porque temos um cérebro muito desenvolvido, capaz de construir naves espaciais e bombas. Interferimos e modificamos o meio ambiente mais do que



Frida Kahlo - Uma mulher de pedra dá luz à noite, 1991. Foto de Raphael Mendes

qualquer outro ser, infelizmente, na maioria das vezes, causamos um estrago danado. Provocamos grandes desequilíbrios que acabam por desencadear tragédias ambientais e pandemias, como essa do covid 19, por exemplo. Urge mudarmos nossa percepção sobre o meio ambiente no sentido de desenvolvermos cada vez mais ações que colaboram para construirmos um corpo ao mesmo tempo eco-ético e eco-poético. A ecoperformance pode ajudar nessa construção.

Elise Hirako: Sobre a peça radical solidão, de 1984, como foi esse processo? E como você vê a solidão dentro do processo de criação?

Maura Baiocchi: Então você também queria saber a relação desse tema com a dança Butoh?

Elise Hirako: Isso, e a relação da dança Butoh com a solidão.

Maura Baiocchi: Sobre o processo criativo, não é? Pois é, sabe o Cometa Cenas? Você conhece o Cometa Cenas?

Elise Hirako: Sim, minha graduação foi em Artes Cênicas, na UnB também.

Maura Baiocchi: Eu dava aulas na UnB em 1984, e participei do lançamento desse projeto, que foi uma ideia da saudosa professora Helena Barcelos e de João Antônio. Criei esse trabalho - *Radical Solidão* - para ser apresentado no Cometas Cenas. Isso foi alguns anos antes de eu tomar conhecimento do Butoh.

Essa questão da solidão está muito presente nos seres humanos em geral, e em particular na comunidade artística. Principalmente durante um processo criativo, porque gestar uma obra demanda momentos de você

só com você. Você precisa botar o teu cérebro pra trabalhar, não é o cérebro de mais ninguém. Agora, você estará sempre inserida em um ambiente ou um contexto e em conexão com pessoas, mesmo que virtualmente. Porque o artista e seu público fazem parte da mesma moeda, que é a obra de arte. Então essa coisa solitária absoluta é meio difícil de acontecer.

Eu gostaria de lhe contar que o que me inspirou a fazer esse trabalho, Radical Solidão, foi um fragmento de um texto que me tocou muito, do filósofo espanhol Ortega y Gasset. É assim: “conforme vamos tomando posse da nossa vida e encarregamo-nos dela, averiguamos que, quando chegamos a ela, os demais se tinham ido e que temos que viver nosso radical viver, sozinhos, e que somente na solidão somos verdade. Nesse fundo de solidão radical, que é, sem remédio, nossa vida, emergimos constantemente em uma ânsia não menos radical de companhia. Desejaríamos achar aquele cuja vida se fundisse integralmente, se interpenetrasse com a nossa. Fazemos as mais variadas tentativas. Uma é a amizade, mas a suprema entre elas é a que chamamos de amor. Que nada mais é senão a tentativa de permutar duas solidões.” Foi esse pequeno trecho do livro *O homem e a gente* a minha fonte de inspiração.

Os artistas gostam de abordar o assunto da solidão, tão importante e inspirador, não é? Agora vou tentar falar um pouco da solidão nos processos criativos da dança Butoh. Essa arte surgiu no contexto da cultura japonesa, da sociedade japonesa que muitas vezes é interpretada como uma sociedade de solitários. Não sei se você concorda com isso.

Elise Hirako: Sim.

Maura Baiocchi: O Japão, apesar de ser um país bem pequeno comparado ao Brasil, tinha, na época em que morei lá, anos 80, uma população igual ao do Brasil - 100 milhões de habitantes. Agora deve ter muito mais. Eu morei em Tóquio e morei também em Kamakura. Kamakura é uma cidade menor, mais tranquila, mas Tóquio é aquela loucura, muita gente. Você conhece? Você já foi lá?

Elise Hirako: Ainda não, mas vou ano que vem passar sete dias, estou fazendo planejamento para aproveitar o máximo possível.

Maura Baiocchi: Então, lá você cruza com gente, gente, gente o tempo todo, dependendo do lugar que você está. Por exemplo, Shibuya é um bairro extremamente movimentado, e eu morei em Shibuya um tempo. Uma coisa que me chamou muita atenção logo de cara é que você anda na rua, aquele tanto de gente

cruzando com você, mas ninguém te olha. Ninguém olha para você, para o seu rosto. Ninguém olha. Então eu estranhei aquilo demais, porque aqui no Brasil as pessoas olham para todo mundo a todo o momento. As pessoas são muito invasivas aqui no Brasil. A gente se agarra, a gente se abraça, a gente dá beijinho, é uma cultura do toque, da pegação, poderíamos dizer (risos). E no Japão, não. As pessoas se cumprimentam de longe, ninguém toca em ninguém. As pessoas se resguardam, parecem viver em uma bolha e você não pode penetrar naquela bolha. E eles se assustam quando você toca nelas. Então de vez em quando eu tocava em alguém, que eu já conhecia, porque estava rindo, estava alegre, e sem querer você encostava a mão na pessoa, sem querer você bate na mão, bate na perna da pessoa. E a pessoa dava pulos. A pessoa não entendia aquilo.

Também é uma sociedade de poucos filhos, são famílias muito pequenas, a maior parte. E tem todo esse distanciamento físico e as pessoas lá são acostumadas a viver também em lugares muito pequenos. Eu morei em um lugar de quatro tatames e meio em Tóquio. Um cubículo. Sabe, a medida lá é não é por metro, mas por tatame. E muita gente mora lá assim, meio em cavernas, lugares muito pequenos. Eu acho que essa questão dentro dessa cultura já é muito bem introyetada, faz parte e é natural.

Você já ouviu falar de Krishnamurti?

Elise Hirako: Não.

Maura Baiocchi: Ele foi um pensador indiano ligado à Teosofia. Faleceu em 1986, com 91 anos. Ele costumava dizer que o problema não é a solidão, o problema é o que você vai fazer com ela. Me corrijo, na verdade ele falava muito sobre a questão do desejo. Ele dizia que o problema não é o desejo, mas sim o que é que se deseja.

Eu fiz uma analogia com a questão da solidão. O problema não é a solidão, o problema é o que você vai fazer com ela. O escritor Reiner Maria Rilke fala mais ou menos a mesma coisa, só que com outras palavras. Rilke, escreveu um lindo texto chamado *Cartas Para Um Jovem Poeta*. Você conhece o livro?

Elise Hirako: Sim! Eu li há muito tempo atrás, presenteado por minha mãe, então eu era muito nova, e não me lembro.

Maura Baiocchi: Então tenta revisar, reler esse livro. Rilke fala muito sobre a solidão. Nesse livro tem uma parte em que ele narra uma vez em que um aluno lhe perguntou se a solidão era um empecilho para o escritor, porque ele se sentia muito solitário como poeta.

Rilke respondeu ao jovem poeta mais ou menos assim: não fuja da solidão, aprenda com ela. Não encare a solidão como um problema que você tem que resolver no sentido de se ver livre dela. Em vez disso, você pode aprender a aprender com ela. Aprofundar-se nela e entendê-la. E você pode, a partir daí, criar com ela. É uma grande oportunidade para você estar com você mesmo. É um privilégio você conseguir ficar com você mesmo. Ter momentos com você mesmo.

Então eu aprendi que, em vez de ficar choramingando porque se está só, não, encara isso como uma dádiva, um momento especial, um mergulho em você mesmo. E aí você vai aprender muitas coisas sobre você mesmo e o seu mundo. E você vai amadurecer. E vai amadurecer sua criatividade. Então a solidão pode ser uma verdadeira preciosidade para processos criativos. Contanto que você mude a perspectiva de encarar a solidão.

Então eu sinto que o artista faz muito isso, que a solidão do artista é um campo fértil para a criatividade. Que a solidão pode ser um super assunto para sua obra. O que eu senti em relação à dança *Butoh*, onde existe um grande percentual de solistas... os artistas-solos são pessoas que aprendem a valorizar, cultivar e colher os frutos da solidão e assim transmutá-la em potência criativa.

A questão da solidão do artista cênico é paradoxal. Porque ele precisa se conectar o tempo todo com seu público. Além disso, toda obra, para ser realizada, com raras exceções, precisa de uma equipe. São várias pessoas envolvidas, mesmo que seja um solo. Você talvez precise de um músico, um cenógrafo, um figurinista etc.

Em essência, o ser humano é um ser coletivo, e, por isso, estaremos sempre em busca de companhia, seja de uma pessoa, de um livro, de um animal de estimação. A própria obra de arte é companheira.

Kazuo Ohno costumava falar assim: “eu sou a soma das mortes que eu trago comigo. Os mortos vivem em mim”. São todas aquelas pessoas que ele conheceu, que ele viu viver e morrer. Então, à medida que a gente vai vivendo, a gente vai somando todas essas pessoas, esses mundos, essas vidas, esses ambientes, e a gente vai carregando todos com a gente. Essa questão da solidão é tragicamente bonita e rica, importante ser trabalhada. É uma coisa que deveria servir de adubo para a criação artística. Você muda de perspectiva e aí sim, a solidão é uma coisa muito importante para processos criativos. Principalmente quando você faz solos, você sabe que vai chegar uma hora que você vai ter que compartilhar sua solidão com outras solidões.

São obras-tentativas que a gente faz para permutar solidões. Comunicar solidões. Compartilhar solidões.

Elise Hirako: Que lindo.

Maura Baiocchi: E até mesmo o amor, para o filósofo, é essa tentativa, e compartilhar solidões, e ele chama a vida, uma radical solidão, o ato de viver, um exercício de radical solidão. E faz com que a gente sempre esteja em busca de companhia. Entendeu?

Elise Hirako: Entendi. Senti aqui dentro.

Maura Baiocchi: É bonito, né. Muito inspirador, e ao mesmo tempo eu acho que é uma resposta possível para o que você me perguntou, sobre a questão da solidão dentro dos processos criativos na dança *Butoh*. Mas veja, não só na dança *Butoh*, em qualquer outro tipo de dança, em qualquer tipo de arte.

E não vamos esquecer de transmutar nossas radicais solidões. Se alguém se sente muito só, melhor que desistir é aproveitar esse momento para se auto-conhecer e trabalhar a fundo seus sentimentos a seu favor, e abrir espaço para dar o salto e transformar uma radical solidão em obra de arte compartilhada.

Elise Hirako: Sim. A busca dessa solidão, dessa situação, é de também exercer uma autonomia para consigo, com sua própria arte, pelo menos é nisso que eu tenho me proposto. Ter uma disciplina, de priorizar, porque, à medida que a gente está inserido na sociedade, e faz interações, eu sinto que eu me perco. Então, esse momento de se fechar, de olhar para si e criar, pode ser olhado com bons olhos. Porque é um espaço onde tudo pode, onde cada pessoa que está trabalhando sozinho descobre aquilo que é essência, ou melhor, fundamental, afinal estamos diluídas dentro do coletivo e um caminho para se encontrar é na solidão. E, nossa, foi muito forte, essa última frase, que a vida é uma radical solidão, e isso é bom também. Olhar com essa outra lente, através de outra perspectiva. Muito obrigada pela disponibilidade, por essa experiência compartilhada neste dia, pela troca, enfim, por tudo, eu estou muito satisfeita, pois sempre tive vontade de conhecê-la e de trabalhar de algum modo com você.

Maura Baiocchi: Foi um prazer te conhecer. Obrigada por se lembrar de mim. Foi muito rica nossa conversa. Me fez reconectar com uma porção de coisas. Espero que eu tenha contribuído positivamente para sua investigação.



Fotografia: Leo Fagherazzi
extraída do instagram: @rosa.saito

ENTREVISTA¹ REALIZADA COM ROSA SAITO

(27 de outubro de 2021)

Setsuko Saito, Rosa Saito é modelo nipo-brasileira, 71 anos. A aquariana, nissei, nascida em Araçatuba. Já desfilou na São Paulo Fashion Week pela A. Niemeyer, fotografada por Bob Wolfenson, saiu na página da Elle Brasil, noticiada na CNN Brasil, UOL, Estadão, O Globo, Forbes Life BR, entre outros canais de comunicação. Realizou campanhas publicitárias para Authentic Feet, Natura, iFood, Farm, C6 Bank e Motorola.

instagram: @rosa.saito

Elise Hirako: Primeiramente, muito obrigada por sua disponibilidade, peço licença para chamar de

1 Entrevista realizada em modo remoto no dia 27 de outubro de 2021, pela plataforma Teams, que oferece serviço de videoconferência remota disponível em conferência, telefonia nuvem, webinar, chat.

você. A entrevista irá contribuir para minha pesquisa, por que você é uma referência artística.

Rosa Saito: Eu também agradeço e, por favor, faço questão. Se eu puder ser útil de alguma forma, ficarei muito feliz.

Elise Hirako: Você poderia contar como iniciou sua carreira de modelo?

Rosa Saito: Eu estava na avenida paulista e fui abordada pela Mega Model, duas vezes, em ocasiões diferentes. Precisei amadurecer a ideia, porque eu nunca havia me visto como modelo. Após um ano, resolvi tentar. Entrei com cara e coragem, buscando sempre entender aquilo que eles querem de mim. Eu adoro a criatividade, já fui artesã por muitos anos. Quando se trata de criar, a criatividade e intuição andam de mãos dadas.

Elise Hirako: Qual tipo de artesanato você fazia?

Rosa Saito: Eu fazia montagem de vasos com plantas vivas durante vinte anos. Depois que fiquei viúva, pensei em partir para esse lado. Desde a infância eu adoro plantas, elas me fazem bem. E eu, como uma simples artesã, fui convidada para ser modelo, algo inesperado e gratificante. Todos os trabalhos que faço eu dou a minha alma, pois faço com muito carinho e amor, independente do valor, uma vez que eu aceitei, eu me sinto na obrigação de dar o meu melhor. Baseado no respeito de quem me contactou e teve o cuidado de me convidar. Eu faço questão de fazer as coisas com o coração.

Elise Hirako: Algumas palavras me chamam a atenção, o compromisso e dedicação de fazer o melhor. E, pensando sobre isso, você acha que se refere à sua japonicidade?

Rosa Saito: Eu creio que sim, apesar de não poder falar sobre os outros. Acredito que a criação japonesa de base budista contribuiu para quem sou hoje.

Elise Hirako: Quais hábitos, cotidianos e gestuais, você sente que vêm dessa cultura?

Rosa Saito: Meu cotidiano é alimentação japonesa. Eu aprecio um arroz branco e nos gestos não sei ao certo, porque é intuitivo, que nasceu em mim. Certa vez, fiz um curso para me aprimorar, mas, uma vez que você começa a modelar, você percebe que você precisa estudar. A campanha Natura foi o primeiro serviço que recebi cachê, depois convidada para uma convenção, entre muitas escolheram seis. Para mim,

foi uma honra, desfilamos um salão enorme, e somente uma sabia desfilou. Por isso fiz o curso. O professor me chamou a atenção, ele disse: nossa, você tem modos que te diferenciam das outras, talvez por ser uma ser oriental.

Elise Hirako: Quando eu olho seus trabalhos individuais e coletivos, vejo que sua postura tem uma elegância e polidez que me remete à postura japonesa tradicional. Eu olho e vejo as linhas bem definidas. Pensando sobre as manifestações culturais japonesas de dança, relaciono sua gestualidade à construção das linhas do corpo.

Rosa Saito: Nossa, você observar isso, para mim, é uma surpresa, e eu fico feliz. Minha origem descende de samurais, então, desde pequena tive contato com meus avós. Eles não eram rigorosos, mas cobraram postura diante da vida, minha avó era tão exigente que fazia eu andar com livros na cabeça, ela era bem corcundinha e tinha medo que eu e minha mãe ficassem iguais a ela. O cuidado com a postura era normal, e foi muito importante cuidar desde pequena.

Elise Hirako: E hoje colhe os bons frutos desta disciplina.

Rosa Saito: Que se torna um hábito, se torna natural.

Elise Hirako: A disciplina, quando se torna um hábito, se traduz em beleza, o corpo fica ativo, com presença. Em uma de suas fotografias, que mostra seu rosto e suas mãos, vejo uma leveza, mas firme,



Fotografia: para Elle Brasil
extraída do instagram: @rosa.saito

não é uma mão solta, tem uma precisão ali. Vejo que tem um pouco da cultura japonesa que atravessa a poética da sua expressividade, acho isso muito belo. Então, gostaria de te perguntar: o que é a beleza para você?

Rosa Saito: A beleza vem da alma, não tem idade, não tem cor, não tem tempo, eu acho eterno. Porque o corpo pode envelhecer, a beleza da alma não. Independente do seu semblante, a pessoa que transmite essa energia de beleza, de dentro pra fora, é a verdadeira beleza. Pode ser uma criança ou uma pessoa idosa. Naturalmente, isso não quer dizer que não devemos nos cuidar. Primeiramente, temos que nos amar, cuidar dos pensamentos, monitorar a mente, e viver em paz consigo mesmo, para transmitir a energia de beleza. A própria sinergia, a gente troca. No trabalho, tento levar sempre um alto astral, por isso vai influir no resultado do trabalho de todos.

Elise Hirako: Quando a energia de alguém está mal, sobrecarrega a energia de todos. E isso não é proveitoso para a dinâmica do trabalho.

Rosa Saito: E cada pessoa tem uma sensibilidade de captar essa energia também.

Elise Hirako: A gente falou da beleza que pulsa de dentro pra fora, mas você também falou do cuidado, do nosso corpo, que nós habitamos, então, gostaria de saber como você se cuida, me conte seus segredos!

Rosa Saito: Por incrível que pareça, eu me cuido com



Fotografia: Michael Willian
extraída do instagram: @rosa.saito

o que eu tenho. Na pandemia, quando ficamos isolados, quais eram os meus produtos de beleza: óleo de coco, azeite, babosa. É preciso se cuidar, ter essa vaidade. Você reparou que estou de batom vermelho? Eu posso atender alguém na porta, mas eu tenho que passar o batom vermelho, pra me sentir bem. Quando eu falo que vou me maquiar, é o meu batom, e pronto, já estou maquiada. Agora, com a máscara, apesar de não ser visto, eu me sinto melhor, isso sempre foi assim, independente de ser modelo, desde mocinha. Agora, aos cuidados do corpo, quando comecei a modelar, percebi que ele se torna um produto, logo, o *book* tem que estar condizente com o que vai oferecer. O rosto e o corpo estão cuidados diariamente, e não tem soninho, não tem preguiça. Limpeza e hidratação são essenciais. O mínimo é esse cuidado. Somos como flores, precisamos de água todos os dias. O cuidado do corpo também é de dentro para fora, por isso, a alimentação é algo muito importante, escolher o mais natural possível, com moderação. Na pandemia que vivemos, precisamos cuidar da saúde para combater qualquer coisa que vier e, sim, se hidratar com bastante água. Não são cuidados muito específicos. Eu fui criada muito natural, minha avó era muito rigorosa, minha mãe também. Nunca tomei comprimidos, tudo era na base do chá. Então, nesse sentido de químicas corantes, esses pequenos cuidados eu sempre tive. Tenho o maior carinho pelo meu cabelo, porque o grisalho é o cabelo mais sensível, pois, como é poroso, absorve as cores. Então, ao longo do tempo, uso só shampoo de bebê, neutro e incolor.

Elise Hirako: Eu acho o cabelo grisalho muito elegante.

Rosa Saito: Você tem que pensar no que te faz feliz. Não adianta falar pra todo mundo: deixe natural, cada um tem que encontrar algo que dê a satisfação própria.

Elise Hirako: Uma última pergunta, o que de mais especial ou diferente da sua experiência como modelo você poderia contar?

Rosa Saito: É difícil mencionar um, porque toda experiência é um aprendizado, logo, todo trabalho é único. O primeiro foi marcante, porque me falaram: onde você estava escondida? Quando fiz o trabalho da Natura, fiquei emocionada. Mas todos os trabalhos estão me fazendo sentir que devo aprender cada vez mais. Como te falei, fiz o curso de modelo e, certa vez, no início da minha carreira, fiz um teste, e eles disseram: faz de conta que você voltou da balada às cinco da manhã e dança. E eu pensei, eu que não fui nem na balada de bairro, mas pensei: vamos criar, o que pedirem eu tenho que fazer, interpretar. Acredito que.



Fotografia: Michael Willian
extraída do instagram: @rosa.saito

o teatro esteja muito ligado ao trabalho de modelo. Por isso, fiz um curso de teatro para câmera, descobri os movimentos como tem que ser. Eu vejo que o trabalho de modelar, tem a ver com descobertas, aprendizados de dança, idiomas, pois tudo isso soma no trabalho de modelo, naturalmente não cheguei lá ainda, mas quero aprender a dançar.

Elise Hirako: Mas dança com as fotografias, em cada pose, há uma sequência de movimento de poses, está dançando também!

Rosa Saito: Sim, exatamente, não que eu saiba dançar, mas criei movimentos que geram uma dança.

Elise Hirako: Eu vejo muito com uma dança a sequência de fotografias parece pois você vê o movimento acontecendo. Muito obrigada Rosa, pela disponibilidade, obrigado!

Rosa Saito: Eu quero te desejar muitas felicidades na sua vida, porque é algo que desejamos. Agradeço o convite, foi feito com amor e espero que de alguma forma seja útil para seu trabalho. Muito obrigada, felicidade, beijos!

Elise Hirako: Foi engrandecedor essa felicidade sinto aqui, e sua fala tudo que trouxe é de grande valia para pesquisa e minha vida, foi um prazer, muito obrigada! Felicidade para nós!

APÊNDICE C - Peça Sushin Kaneiri original no idioma japonês

執 SHUU

心 SHIN

鐘 KANEI

入 IRI

○てだ、日太陽。

○○傘みや
ひや公や
らてつだい
よりあつり、
一人つめ。御

○あて、あて。

若松道行歌、企武ぶし、橋掛より出る

照^てる^ただ^や西^に

Tiru tida ya nyishi nyi

布^だけ^にな^ても、

Nuuu daki nyi natin,

首^み里^やだ^いり^やて^と

Shuyi myadeyi yati du

ひ^ちよ^り行^きゆ^る。

Fichuyi ichuru.

若松詞

わ^ねぬ^や中^城

Wan ya Nakagusiku

若^わ松^まと^やゆる。

Wakamatsi du yayuru.

み^やだ^いり^ごも^てと

Myadeyi gutu ati du

首^み里^にの^ほる。

Shuyi nyi nuburu.

廿^ふ日^に夜^のく^らさ

Fatsikayu nu kurasa

行^い先^まや^まて、

ikusachi ya mayuti,

こ^とに^し山^ま路^の

kutu nyi yamamichi nu

○物しられ案内、

○からち貸して。

○たる、誰。

露^{つゆ}も^しけ^さ。

wiyun shijisa.

あ^の村^のは^づれ

Anu mura nu fajiri

火^ひの^光便^て、

fi nu fikari tayuti,

立^たち^寄り^今宵^は

tachiyuyayi, kuyuyi

あ^かし^ほし^やの。

akashi b:sha nu.

此^こ宿^のう^ちに

Kunu yadu nu uchi nyi

物^{もの}し^られ^しや^べら。

munushirari shabira.

旅^{たび}に^行幕^れて、

Tabi nyi ichikuriti,

行^い先^もな^いら^ぬ。

ikrasa:hin neran,

御^ご情^に一^夜

unasaki nyi ichiya

か^らち^貸う^れ。

karachi tabori.

女詞、南装の幕内にて

た^るよ^夜深^さに

Taru yu yubusaku nyi

〇〇
のいで、
はふすや、
首ふ

宿^{やど}からんでいふすや、
親^{おや}の留守^{るす}やれば、
自^{みづか}由^ゆもならぬ。

yadu kara ndi 'yusi ya?

Uya nu rusi yari ba,

jiyun naran.

若松詞

露^{つゆ}でやんす花^{はな}に
宿^{やど}かゆる浮世^{うきよ}、
慈^{あはれ}悲^{かな}よ御^ご悔^{くわい}に
からちたばうれ。

Tsiyu densi hana nyi

yadu kayuru uchiyu;

jifi yu unasaki nyi

karachi tabori.

女詞

親^{おや}の留守^{るす}なかに
宿^{やど}からち置^おて、
興^{きよう}所^{じよ}知^ちれてわぬや
憂^{うれ}名^な立ちゆめ。

Uya nu rusi naka-ny.

yadu karachi uchoti,

yusu shiriti wan ya

uchina tachumi?

〇
かたしゆめ、立つ

〇
て、アヤリ、と書つ

若松詞

おやの留守^{るす}てやり
自^{みづか}山^{やま}ならぬでいふすに
繼^{つぎ}返^{かへ}ちまたや
いひくれしやあすが、
わぬや申^{まを}城^{しろ}、
荒^{あらい}松^{まつ}どやゆる。
みやだいらごもあてと
首^{くび}里^りにのほる。
廿^{ふた}日^{にち}夜^やのくらさ
行^い先^{さき}も見^みらぬ、
戻^{かへ}る道^{みち}ないらん
行^い語^ごてをもの。

Uya nu rusi tiyari

jiyu naran di 'yusi nyi

kuyikéchi mata ya

i gurisha asi ga,

wan ya Nakagusiku

Wakamat i du yayuru.

Myadeji gutu ati du

Shuyi nyi nuburu.

Fatsikayu nu kurasa

ikusachin miran,

muduru michi neran

ichitsimati wu munu,

○たんで、何答。

○のよで、なんで、
 ○どい、い、香、
 ○ふい、い、香、
 ○が、が、夜、よ、す
 ○か、が、が、夜、よ、す
 ○た、ら、が、が、夜、よ、す
 ○ま、せ、う、ら、ら、話

○なだん、居つた。

たんで御情に
 からちたばうれ。

女出羽歌、干瀬に居るとりぶし、前髪の裏より出る、

里と思は、のよで
 いやでいふめ御宿
 冬の夜のよすが
 互に語やべら。

tandi unasaki nyi
 karachi ta'ori.

Satu lumi ta, nuyu 'i
 Yiya di 'yu mi uyadu.
 Fuyu nu yu nu yusiga
 tage nyi katayabira.

若松詞

廿日夜のくらさ

道まよてをたん。

御情の宿に

しばしやすま。

Fatsikayu nu kurasa

michi mayuti watan.

Unasaki nu yadu nyi

shibashi yasi ma.

女詞

○まれ、稀。

○あまく、時く間。

○對はつ御行合、初

○だにす、げにこ
 ○しちやれ、した
 ○袖のふやせ、
 ○行きのすりにおふ
 ○御縁、因縁

まれの御行合さうめ

あまく片時も

起きれく里よ

語らひほしやの。

Mari nu 'wiche sarami

amaku katatuchin

ukiri kiri ! satu yu !

katare busha nu.

若松詞

今日のはつ御行合に

かたる事ないさめ。

Chû nu fatsu'wiche nyi

kataru kutu nesami.

女詞

約束の御行合や

だにすまたしちやれ、

袖のふやはせと

御縁さうめ。

Yakusoku nu 'wiche ya

danyisi mata shichari,

sudi nu fuyawashi du

guyin sarami.

若松詞

御縁みゆかりてす知らぬ。
戀こひの道みち知らぬ。
しばし待まちちかねる
夜明よあけしら曇くも。

Guyin tisi shiran,
kuyi nu michi shiran;
shibashi machikaniru
yuaki shirakumu !

女詞

深山みやま鷲じゆの
春はるの花はなごと
吸すゆる世よの中なかの
習なや知らね。

Miyamauguyisi nu
haru nu hana gutu nyi
suyuru yununaka nu
nare ya shirani ?

若松詞

知らぬ。

Shiran.

女詞

をとこ生なれても

Wutuku 'mmaritin,

○これは徒然草の
「よるつにいかみ

戀こひしらぬものや
玉たまのさかつきの
底そこも見みらぬ。

kuyi shiran munu ya
tama nu sakazichi nu
sukun miran.

若松詞

女生おんなれても
義理ぎり知らぬものや
これと世よの中なかの
地獄じごくたいもの。

Wunna 'mmariitn,
jiri shiran munu ya
kuri du yununaka nu
jigoku demunu.

歌 干瀬かみに居いるとりぶし

及およばらぬ果はと
かねてから知しらば、
のよで惡縁わるゆかりの
袖そでに結むすひやべが。

Uyubaran satu tu
Kaniti kara shira ba,
Nuyndi akuyin ru
Su i nyi musibyabi ga?

○地獄、淫賢婦、
國語を輸入せし
もの。

○結むすひやべが、結むす
びませうが。

○むすばはんばからひ。
なせらひのなはんばからひ。
なふものか。か。むもか。

○いきゆる行く。

○はなちはなされめ。
はなちはなされめ。
さめ、なちはなされめ。
うか。ほな。

○それ、もし

若松詞

悪縁あくえんや袖そでに

むすばはんばからひ。
わ身わみや首里しゅりみやだいら
やとやと行きゆる。

Akuyin ya sudi nyi
musibawam bakari,
wan ya Shuyi myadeyi
yati du ichuru.

歌 干瀬くせに居るとりぶし

悪縁あくえんの結むすで、

はなちはなされめ。
ふりふり捨てすていかは、
一いっ道みちたいもの。

Akuyin nu musidi,
Hanachi hanasarimi?
Furisititi ikawa,
Chumichi demunu.

若松詞 北表きたへの幕前まくまへにて案内

それ、座主ざす加那志かなし

露つゆの身みのいのち

Sari sari! zasi ganashi!
Tsiyu nu mi nu inuchi

○これ、い、こんな
におれ、い、こんな

○これ、い、こんな
の詞ことばを、い、こんな
輸入こました、い、こんな

○八八、五五、行目
べじから八八、五五、行目
さでの七、五、行目
ある、い、置、す、置、女

救たすてたばうれ。

座主ざす詞 此表こゝの幕上まくのうへ、出で

こねや夜よぶかさ
わらへ壁かべのあすが
いと不思議ふしぎたいもの
急いそち聞きかに。

sukuti taboril

Kuniya yubukasa nyi
warabi gwi nu asi ga,
itu fushiji demunu,
isuji chika nyi.

若松詞

一夜いちやかりそめの

宿しゆくの女むすめ

悪縁あくえんの網あみの

はなちはなさらぬ

終はつに一いっ道みちと

跡あとから追お付き。

Ichiya karisumi nu
yadu nu wunna
akuyin nu tsina nu
hanachi hanasaran.
T-i nyi chumichi tu
atu kara 'wits'ki,

いにては、
 通つ
 末の
 山を
 住し
 職せ
 れる
 若に
 口し
 未の
 葉な
 がれ
 が、
 終ん
 へん
 だ
 事
 な
 事
 大
 ○
 一
 だ
 ん
 な
 事
 よ、

命を
 とらんとよ。
 行く末吉の
 この御寺
 頼まば終に
 我が命
 たんで御助け、
 わがいのち。

tsiyu nu inuchi wu
 turan tu yu.
 Yuku Suyiyushi nu
 kunu utira!
 tanuma ba tsf nyi
 wa ga inuchi!
 tandi utasiki
 wa ga inuchi!

座主詞

あゝ一だんな事よ、
 一だんな事よ。
 命ふりすて、
 恥もふり捨て、

A, ichidan na kutu yu!
 ichidan na kutu yu!
 Inuchi furi sititi,
 hajiu furi sititi,

○とまいて、
 探して、
 求め

とまいて来るばかり
 たゞやいくまい。

tumeti kuru bakayi
 tada ya iku ma!
 Wunna kuyi gukuru

○そさう、
 うっかり、
 粗酔

爺相にも思ふな。
 思積てからや
 命も取ゆん。
 隠すかた無らん、

suso nyi dun umu na;
 umitsimuti kara ya
 nuchin tyuyun.

○〇むは、
 〇〇言いやにすは、
 〇〇言いやにすは、
 〇〇言いやにすは、
 〇〇言いやにすは、
 〇〇言いやにすは、

むはでいやにすれば、
 見ちやる目のいちやえ
 わ肝くれしや。

mpa di 'yanyi siri ba,
 ncharu mi nu ichasa
 wa chimu gurisha.

若松詞

行く先もないらぬ
 頼でわないきちやん

Ikusachin neran
 tanudi wane chichan-

○きちやん、来た。

○いよしがな、
どうしてしまあ。
○かくち、隠して。

○折せ、
か、か、か、
○折せ、
か、か、か、
○折せ、
か、か、か、

慈悲よわが命
救てたばうれ。

座主詞

いきやしかなわらぐ
花の類かくち、
露の身の命
听けほしやの。
戻る道ないらぬ
戀のせめかこも
開けてかいじやうがねの
下に隠さ。
たうく
入やうれく。

Jifi yu! wa ga inucht
sukuti tabori!

Ichashi gana warabi
hana nu kawu kakuchi,
tsiyu nu mi nu inuchi
tasiki bushanu.
Muduru michi neran
kuyi nu shimikakun
ak ti kejogani nu
shicha nyi kakusa.
Tò tò
iyô:i iyôri.

小僧共集め、
番のしめさしやう。
小僧どもやう
く。

小僧詞 此表の森より出る

ほう。

座主詞

耳の根よあさて、
だによ聞きとめれ。
花ざかり女
人とまいてきちも。
禁止よ、この寺や
魔相にどもするな。

Kuzû dumu at:imi,
ban nu shimisa shô.
Kuzû dumu yô
kuzû dumu yô.

Mimi nu ni yu asati,
danyi yu chichi tumiri.
Hanazakari wanna
fitu tumeti chichin,
chiji yu! kuuu tira ya
suso nyi dun siruna

○あまて、ほしく
つめて。
○だによ、誠に、
能く。
○まぢも、未ても。
○ども、なぞ、な

〇〇〇〇
 〇〇〇〇
 〇〇〇〇
 〇〇〇〇

たどひ寺内や
 ちがさはもはからひ。
 この鐘の近く
 をそうにするな
 く。

Tatuyi tirauchi ya
 sagasawam bakari,
 kunu kani nu chikaku
 suso nyi siruna
 suso nyi siruna.

小僧共詞

おう。

ū

小僧(一)詞

やかれよも座主が
 かじめたる若衆
 留守ならば互に
 語る嬉しや。

Yakari yumu zasi ga
 kajim'taru wakashu
 rusi naraba tage nyi
 kata u ur'sha.

小僧(二)詞

〇すいさん、推參。

〇やとて、であつ
 ら。でありなが
 〇よりや、よりは。

〇ならに、ならう
 のな。

あたら花盛り
 ひちよりしちならぬ。

Atara hanazakari
 fichuyi shichi naran.

小僧(三)詞

御綴つくかたど
 句やうつす。

Guyin tsiku kata du
 nyiwi ya uchusu.

小僧(一)詞

いや、すいさんな小僧。

Iya, sisan na kuzu.

女道行 七尺ぶし 南表の森より出る

露の身はやとて、
 自由ならぬよりや、
 里とまいて互に
 一導ならに。

Tsiyu nu mi wa yatuti,
 Jiyu naran yuyi ya
 Satu tumeti, tage nyi
 Chumichi nara nyi.

小僧(二)詞

○ことやればことい
いものかは

女は法庭へ。
戻れへ。

Wunna wa hattu hattu!

Mu luri! mudur!

歌 七尺ぶし

禁止のませ垣も

Chiji nu mashigachir

ことやればことい

Kutu yuri la k-tuyi?

花につく胡蝶

Hana nyi tsiku habiru

禁止のなやめ。

Chiji nu nayumi?

小僧(一)詞

昔から寺や

Nkashi kara tira ya

女禁止ならぬ

wunna chiji sarami;

いきやる事あとて

icharu kutu atuji,

とまいてきちやが。

tumeti chicha ga?

女詞

○七つ瓜へたる、皿

七つ瓜へたる

Nanatsi kasabitaru

年比の野に

tushiguru nu satu nyi

思事のあとて

umukutu nu ati da

とまいてきちやる。

tumeti chicharu.

小僧(一)詞

都ねゆる里や

Tazuniyuru satu ya

○ぼやちやうも見たぬ

夢やちやうも見たぬ。

imi ya chon ndan.

急ち立戻れ。

Isuji tachimuduri,

女わらへ。

wunna warabil

女詞

蟻山のたくひ

Ayimusbi nu taguyi

情ある浮世

nasaki aru uchiyu,

是非も定めらぬ

jifin sadamiran

○ゆるち見せら、
ほ許して置かろ。

○あたま丸めて
も刺染しても。

○ひとつけたる、
ひつけたる、言

人の怨めしや。

小僧(一)詞

うらめゆす聞けば、
理どやゆる。
知らぬふりしちゆて、
ゆるち見せら。

小僧(二)詞

あたま丸めても
慕悲知らぬものや
石か朝夕その
薪木こころ。

小僧(三)

座主のとげけたる

fitu nu ramisha.

Uramiyusi chiki ba,
kutuware du yayuru;
shiran furi shichuti,
yuruchi mishira.

Atama marumitin
jifi shiran munu ya
ishi ka asayusa nu
tachiji gukuru.

Zasi nu tuzikitaru

事や忘れとて、
のよて寺内を
庵相に入れる。

小僧(一)詞

いや、推参な小僧。

小僧(三)詞

あたま丸めても、
女花盛り
匂にひかされて、
をかしゃく。

小僧(二)詞

いや、推参な小僧めが。

小僧(一)詞

kutu ya wasirituti,
nuyudi tirauchi wu
susu nyi iriru?

Iyal sisan na kuzû.

Atama marumitin,
wunna hanazakari
nyiwi nyi fikasariti,
wukasha wukasha!

Iyal Sisan na kuzûme ga.

○笑なかしや、
止々々。

○異本には、小僧
が點めで消ぬが、
最初に出る朱

○なて、にて。

○この時、女狂の状、狂なる。

○異本「ばあ」一段、な事よ事、戻れ「や戻れ」。

○この時、座主若衆を鐘より引出す。

春の花櫻、
色美さあすが、
まとも句まさる
梅どやゆる

Haru nu hana zakura
irujurasa asi ga,
matan nyiwi masaru
'mimi du yayuru.

歌 さん山ぶし

此世をて里や
御縁ないぬさらめ、
一人こがれとて、
死ぬが心氣。

Kunuyu wuti satu ya
Guyin nen sarami;
Fichuyi kugarituti,
shinu ga shinchi.

座主詞

はあ、
だいな事があつた。
早くにけれ〜。

Ha!
Denna kutu ga atta.
Hayaku nyigiri! nyigiri!

所につれ、更に安全な

たう〜。

Tô tô.

女詞

今に不審な
あの鐘、

Ima nyi fushin na
anu kani!

但、此時女鐘に入、鬼に成る。

座主詞

これや
いきやしらやる事が、
〜。

Kuri ya
ichashicharu kutu ga?
ichashicharu kutu ga?

小僧(一)

鬼の〜。

Unyi nu unyi nu.

座主詞

ほれたか。

Furita ka?

○ふれたか、異本「ふれたか」の義か。

○とめ、
しの回義刹止、
器。ま

○寺の内、異本、
寺内」

○まとひつつちやる
鬼ひつついだちやる

小僧(二)詞

魔まのく。

Kani nu kani nu.

座主詞

ふれたかく。

Furita ka furita ka ?

小僧(一)詞

禁ち止もきじらいぬ、

Chijin chijiraran

とめもとめらいぬ、

tumin tumiraran

若わ衆しゆ尋ねたる、

wakshu tazunitaru

女なわらべ。

wunna warabi.

寺の内を探ち。

Tira nu uchi wu sagachi,

あはぬ恨いめしやに、

awan uramisha nyi,

鬼まになて魔に

unyi nyi nati kani nyi

まとひつつちやる。

matuyi tsicharu.

33

○れおれよく、
だことか。そ

○しでやち、
仕出

○いきやがしゆゆら
ちどうしゆゆら

○いつかなまからや、
らたらはかや、
も上ほかうな今
も首つて

座主詞

おれよく、

Uri yu uri yu !

とづけたる事や

Tuzikitaru kutu ya

魔ま相にしちをとて、

suso nyi shichi wututi,

かにやることしちやち。

kanyaru kutu shiachi,

いきやがしゆゆら

icha ga shuyura ?

たうく。

Tô tô,

なまからや

nama kara ya

いきやいちも

icha ichin

ならぬこと。

naran kutu.

法ほ力りを盡ち、

fôr:chi yu tsikuchi,

祈いりのけらうよ。

inuyi nukirô yu.

たうく。

Tô tô.

24

○東方に降三世明
王云々、是より
五明王の御名を
稱へて、惡魔降
伏を祈る。
○糞談三曼多轉云
々、以下陀羅尼
および經の文
句。
○以上は道成寺に
あるものを拜借
したもので、發
音も其のまゝだ
から、ローマナ
イズする必要を
見ない。

小僧共詞

おう。

東方に降三世明王、南方軍荼利夜叉明王、西方大威德明王、北方金剛夜叉明王、中央大聖不動明王。

糞談三曼多轉日羅南、旋多摩訶嚕遮逢、娑婆多耶吽多羅叱干銘、聽我說者得大智惠、知我身者即身成佛。

附 いのりに取付候時、笛太鼓小鼓にて拍子有る。橋掛にをさまる。

ANEXO A - DOCUMENTOS

A.I - Agenda das reuniões da missão REN Brasil (2022).

REN BRASIL CELEBRA 1 ANO

A REN Brasil, em fevereiro de 2022, celebra seu primeiro ano de fundação e propõe atividades voltadas ao empreendedorismo e networking de seus participantes e comunicam o início da missão empresarial que contará com 10 empresários, em São Paulo, de fevereiro. O cronograma, composto de visitas técnicas e institucionais, tem o objetivo de Rede Nikkei de Empreendedores – REN Brasil e proporcionar um ambiente propício aos contatos entre os eixos político e de negócios do Brasil. Já em 07 de março, em Brasília, uma celebração maior, que contará com a presença de empresários e entidades representativas do Distrito Federal, Goiás e Tocantins.

1. COMITIVA

A missão empresarial conta com o apoio da Embaixada do Japão no Brasil e reúne, além da REN Brasil, representantes de entidades locais e proprietários de empresas de diversos setores sediadas em Brasília e São Paulo.

Embaixada do Japão

- Hirochika NAMEKAWA, Conselheiro;
- Katsuki URASHIMA, Secretário de Cultura e Imprensa.

REN Brasil

- Seiti IWANO, Presidente;
- Daniel ICHIHARA, Diretor de Relações Institucionais;
- Eiji IWANO, Diretor de Negócios;
- Eiji YAMASAKI, Diretor Jurídico;
- Flávio Hideo MIKAMI, Diretor de Cultura.

Empreendedores

- Elise HIRAKO – Empreendedora de Artes e Pesquisadora (DF)
- Jhonny KOBAYASHI – Empatia Talentos Humanos em TI, Gohan com Feijão (DF) e Conselheira REN Brasil;
- Márcia MIKAMI – Grupo Mikami (DF) e Conselheira REN Brasil;
- Thiago de Alcântara SILVA – Empreendedor (DF) e Conselheiro REN Brasil;
- Ricardo MORIYAMA – Analytica Sociedade Unipessoal (SP) e Conselheiro REN Brasil em

2. AGENDA

- **04.02.22 (sexta-feira)** Deslocamento BSB/SP (conforme horário de conveniência dos participantes)
- **05.02.22 (sábado)**

11h00: Breve visita ao Museu da Imigração e encontro com Dr. **Renato Ishikawa**, presidente da missão.
Local: Bunkyo - Rua São Joaquim, 381 - Liberdade.
- Traje Esporte Fino

12h00: Restaurante e Karaoke Samurai
Local: R. da Glória, 608 – Liberdade

14h30: Encontro com **Keisuke Ohno**, Presidente Daiso Brasil.
Local: Daiso Japan - Av. da Liberdade, 151 - 1º andar.
- Traje Esporte Fino

16h00: Encontro **Minoru Kamachi**, Diretor Soneda Perfumaria
Local: Daiso Japan - Av. da Liberdade, 151 - 1º andar.
- Traje Esporte Fino

20h00: Jantar Livre

- **06.02.22 (domingo)**

16h00: Cerimônia REN Brasil e reunião com **Cláudio Hagime Kurita**, Diretor de Eventos, Operações e Institucional da Japan House

Local: Japan House. Av. Paulista, 52 - Bela Vista
- Traje Social

20h00: Jantar com **Hirochika Namekawa**, Conselheiro e **Katsuki Urashima**, Secretário de Cultura e Imprensa, da Embaixada do Japão.

Local: A Figueira Rubayat. Rua Haddock Lobo, 1738 - Jardim Paulista, SP, 01415-000

- **07.02.22 (segunda-feira)**

08h30: Café da Manhã com **Chieko Aoki**, fundadora e presidente da rede Blue Tree Hotels.

Local: Blue Tree Premium Paulista. Rua Peixoto Gomide, 707 - Bela Vista.
- Traje Social

10h00: Visita ao **Jornal Nippon**

Local: Bunkyo – 6º andar. Rua São Joaquim, 381 - Liberdade.
- Traje Esporte Fino

12h00: Almoço

Rota 1: Liberdade: **Sukiyaki House** - R. da Glória, 111; **OU Takô** - R. da Glória, 746.

Rota 2: Shopping Metrô Santa Cruz - R. Domingos de Moraes, 2564 - Vila Mariana - CEP: 04036-100

-> Deslocamento para Vila Mariana (25 min metro ou 25 min carro)

14h30: Encontro com **Mário Sato**, Presidente do Hospital Japonês Santa Cruz

Local: Auditório Hospital Santa Cruz. R. Santa Cruz, 398 - Vila Mariana, SP, 04122-000
- Traje Social

15h00: Visita de Cortesia ao Consulado-Geral do Japão (Agenda Presidência REN Brasil)

Local: Consulado-Geral do Japão. Avenida Paulista, 854. 3º andar
- Traje Social

19h00: Posse **JCI Brasil** – Japão (Junior Chamber International).

Local: Bunkyo – Salão Nobre. Rua São Joaquim, 381 – Liberdade.
- Traje Social

21h00: Coquetel ou Happy Hour com JCI **(a confirmar pela JCI)**

Local: Liberdade

- **08.02.22 (terça-feira)**

- Retorno a Brasília (conforme horário de conveniência dos participantes)

- Agenda da Presidência REN Brasil

08h00: Café da manhã com Hirochika Namekawa e Katsuki Urashima (Embaixada do Japão).

Local: Hotel Blue Tree Premium Paulista. Rua Peixoto Gomide, 707 – Bela Vista

12h00: Almoço com jovens nikkeis de São Paulo









Local: Restaurante Shin-zushi. Rua Afonso de Freitas, 169 – Paraíso.

15h00: Visita do Museu da imigração em Liberdade - Bunkyo.

ORIENTAÇÕES:

1. Lembre-se de levar cartão de visitas suficiente para as agendas;
2. O Estado de São Paulo está exigindo o passaporte da vacina com duas (2) doses da vacina contra o COVID, além da obrigatoriedade no uso de máscaras. Leve seu certificado digital impresso e não confie no App. do SUS, pois a medida é obrigatória para bares, restaurantes, shoppings e cinemas na capital paulista;
3. A Embaixada do Japão e alguns membros da Comitiva estarão hospedados no Hotel Blue Tree Premium Paulista (Rua Peixoto Gomide, 707 – Bela Vista), caso opte por outra hospedagem, tenha em mente o tempo de deslocamento e a demora em conseguir um Uber em SP. Priorize hotéis na Zona Sul;
4. As despesas com deslocamentos e refeições serão individuais - custeadas por cada participante;
5. Observe as indicações de trajes para as agendas.
6. Vai postar? Lembra de marcar @renbrasil #missaorenbrasil
7. Compartilhe suas fotos/vídeos no nosso grupo de Whats App para termos divulgação em tempo real.

Sugestões de restaurantes próximos ao Hotel Blue Tree Premium (até 10 min de Uber)

-  **Ráscal Alameda Santos** - Alameda Santos, 870 - Jardim Paulista, São Paulo - SP, 01419-000
-  **Osteria Generale** - R. Pamplona, 957 - Jardim Paulista, São Paulo - SP, 01405-000
-  **Altruista Osteria** - Alameda Campinas, 952 - Jardins, São Paulo - SP, 01404-200
-  **Padaria Bella Paulista** - Rua Haddock Lobo, 354 - Cerqueira César, São Paulo - SP, 01414-000
-  **Aguzzo Cucina Italiana** – Jardins - Rua Haddock Lobo, 1002
-  **Spot** - Alameda Min. Rocha Azevedo, 72 - Bela Vista, SP, 01410-000
-  **Pão de Ló- Padaria e Restaurante**. R. São Carlos do Pinhal, 451 - Bela Vista, SP, 01333-001
-  **Zi Tereza Di Napoli Jardins** - Alameda Lorena, 1040 - Jardim Paulista, SP, 01424-001

A.II - Programação do Encontro de Gerações *Nikkeys* do Centro-Oeste (2022).



1º ENCONTRO DE GERAÇÕES NIKKEYS DO CENTRO-OESTE *Diálogo sobre o passado, presente e futuro das entidades nipo-brasileiras*

Dia: 26 de março de 2022

Local: Auditório do San Marco Hotel

Hora: 8h às 17h

Realização: FEANBRA - Federação das Associações Nipo-brasileiras do Centro-Oeste

Correalização: Embaixada do Japão no Brasil

Público-alvo: representantes de organizações culturais da região

Tema: palestras sobre as dificuldades e conquistas do passado, presente e futuro das organizações nipo-brasileiras.

O objetivo do **1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste** é aproximar e melhorar a comunicação entre os agentes que atuam em organizações nipo-brasileiras. Detectar as dificuldades e buscar levantar diálogos sobre ações e soluções para a preservação de suas entidades que tem como foco, a cultura japonesa.

Muito se comenta da falta de voluntários e evasão de jovens nas associações, principais ambientes de preservação da cultura nipônica, das dificuldades de formação e manutenção de grupos artísticos e culturais. Há muito tempo, não existe nenhuma entidade na região que possua um *seinen-kai*, associação de jovens, o que traz preocupações sobre o futuro destas organizações. Mas, antes de se formar qualquer opinião, é preciso ouvir seus representantes (do passado, do presente e daqueles que herdarão a missão de propagar a cultura) e tentar fortalecer o diálogo entre todos. E este é o tema para este encontro.

Assim, convidamos representantes de entidades que tem prestado grande contribuição em suas organizações para compartilharem suas experiências. O encontro será realizado, anualmente, com a importante correalização da **Embaixada do Japão no Brasil** e esperamos que a iniciativa possa trazer grande contribuição para todos os envolvidos. Aproveitaremos a ocasião para apresentar o novo Embaixador do Japão no Brasil, **sr. Teiji Hayashi** e o novo monge do Templo Shin Budista, **sr. Keizo Doi**.

REALIZAÇÃO FEANBRA E EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL

FEANBRA - Federação das Associações Nipo-brasileiras do Centro-Oeste é uma entidade particular sem fins lucrativos, criada em 1976, pelas associações nipo-brasileiras do Distrito Federal com a missão de promover atividades culturais, esportivas e recreativas entre suas filiadas, gerenciar conflitos, tendo o poder de representá-las nacional e internacionalmente. Atualmente, a FEANBRA é formada por 6 associações filiadas.



ASSOCIAÇÕES FILIADAS

- **ARCAG:** Associação Rural e Cultural de Alexandre de Gusmão (Brazlândia-DF)
- **INCRA:** Associação Nipo-brasileira do INCRA (Brazlândia-DF)
- **ACENBVB:** Associação Nipo-brasileira de Vargem Bonita (Park Way-DF)
- **AELJB:** Associação de Estudos da Língua Japonesa de Brasília (Brasília-DF)
- **ACENP:** Associação Nipo-brasileira de Paracatu (Paracatu-MG)
- **ANBG:** Associação Nipo-brasileira de Goiás (Goiânia-GO)

OBJETIVOS

- Promover o diálogo entre as gerações nikkeys (veteranos e jovens);
- Identificar as dificuldades para a manutenção das organizações;
- Provocar o debate para a solução de problemas;
- Trazer referências de sucesso que possam contribuir com suas experiências;
- Incentivar o "espírito de coletividade" das gerações antigas entre os jovens.

DINÂMICA DO ENCONTRO

Após a **Cerimônia de Abertura**, o encontro será dividido em 2 fases. Na primeira fase, o encontro será dividido em dois espaços diferentes para proporcionar maior liberdade de assunto aos participantes. O **Auditório 1** será ocupado por participantes veteranos (representantes experientes) e o **Auditório 2** por representantes de jovens.

Às 12h30 será servido o almoço (obentô, sem custos para os participantes). Em seguida, na segunda fase, a partir de 13h30, os grupos se juntarão novamente no **Auditório 1** para as explanações, questionamentos e considerações finais sobre o encontro.

Presidente: Luiz Nishikawa (61) 3527-9429 / (61) 99918-4854

Vice-presidente: Hermínio Hideo Suguino (61) 3527-9429 / (61) 99918-4854

Kuniyoshi Yasunaga (Informações): (61) 99979-1618

PALESTRANTES

Renato Ishikawa - Presidente (BUNKYO)

Marcelo Hideshima - 2º Vice-presidente (BUNKYO)

Hugo Teruya - Secretário Geral (BUNKYO)

Marco Túlio Toguchi (ANBG)

Felipe Watanabe (ANBG)



PALESTRANTES



Renato Ishikawa
BUNKYO



Marcelo Hideshima
BUNKYO



Hugo Teruya
BUNKYO



Marco Túlio Toguchi
ANBG



Felipe Watanabe
ANBG

PROGRAMAÇÃO

1º ENCONTRO DE GERAÇÕES NIKKEYS DE BRASÍLIA		
Horário	Atividade	
8h	Inscrição dos participantes	
	Auditório 1	
9h	Cerimônia de Abertura Presidente da FEANBRA: Sr. Luiz Nishikawa Presidente do BUNKYO: Sr. Renato Ishikawa Embaixador do Japão no Brasil: Sr. Teiji Hayashi Monge do Templo Shin Budista: Sr. Keizo Doi	
	PALESTRAS	
9h30	AUDITÓRIO 1 (VETERANOS)	AUDITÓRIO 2 (JOVENS)
	Mediadora: Laura Murakami	Mediadora: Elise Hirako
	Palestrantes	Palestrantes
	Sr. Renato Ishikawa (Bunkyo) Sr. Marco Túlio Toguchi (ANBG)	Sr. Marcelo Hideshima (Bunkyo) Sr. Rodolfo Wada (Bunkyo) Sr. Felipe Watanabe (ANBG)
11h	Coffee Break	
11h20	Debates	Debates
12h30	Almoço	
	AUDITÓRIO 1 (JUNÇÃO DOS GRUPOS)	
13h30	Explicação dos palestrantes sobre os grupos	
15h	Coffee Break	
15h30	Considerações dos líderes sobre o encontro	
16h30	Considerações finais	
17h	Encerramento	

EMPREENDEDORISMO

REN Brasil celebra 1 ano e busca ampliar rede de contatos

A Rede Nikkei do Brasil (REN Brasil), associação sem fins lucrativos integrada por membros radicados em Brasília que atua de forma voluntária, está comemorando um ano de fundação com uma série de ações voltadas para o fomento de negócios e networking entre seus associados e as comunidades nikkeis de outras localidades.

Desta forma, uma missão empresarial com a participação de diretores e conselheiros da associação esteve em São Paulo na semana passada com o objetivo de apresentar a rede e ampliar a sua atuação para o Brasil, nos eixos político e de negócios.

O ponto alto foi a cerimônia de aniversário realizada no último dia 6, na Japan House São Paulo, com a presença do conselheiro e do terceiro secretário da Embaixada do Japão, respectivamente, Hirochika Namekawa e Katsuki Urashima; do presidente do Bunkyo – Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social – Renato Ishikawa; do representante chefe do Escritório da Jica Brasil, Masayuki Eguchi e de representantes de entidades como a JCI Brasil-Japão e Asebet (Associação Brasileira de Ex-Bolsistas no Japão).

Como lembrou o presidente da REN Brasil, Seiti Iwano, a associação foi lançada oficialmente no dia 26 de fevereiro de 2021, mas seus membros já estavam atuando antes do registro formal. Seguindo ele, a ideia não é ser “mais uma associação, mas uma associação que faça e realize as proposições que seus membros fundadores haviam combinado”.

Entenda-se por proposição uma associação que “gere valor para a comunidade nikkei por meio da troca de experiências profissionais e de uma ampla rede de contatos e seja uma referência brasileira em networking nikkei e inspirada em três conceitos mundialmente famosos do Japão e que são estampados nos princípios nikkeis de compliance da REN Brasil: *Seiyūsu* (prática da honestidade); *Omotenashi* (hospitalidade, servir, tratar bem) e *Kaizen* (busca por melhoria contínua).

Em seu discurso de apresentação à comunidade nikkei de São Paulo, Seiti Iwano destacou também os três pilares de atuação da REN Brasil: cultura, capacitação e negócios. Ele também deixou claro que o objetivo “não é, de maneira alguma, prejudicar alguma associação ou criar alguma amosidade com associações já existentes”. “Ao contrário, a ideia é sempre apoiar e tudo que a gente tiver acesso, a ideia é oferecer às outras entidades que conhecemos para que elas também se fortaleçam, cresçam e ampliem o número de seus associados”, explicou Iwano, acrescentando que um dos diferenciais da REN Brasil é a relação “muito próxima” com a Embaixada do Japão e o “caráter internacional, já que também somos membros da REN Global junto com a Argentina, Colômbia e o Paraguai”.

Unir forças – “Então, o objetivo é colocar tudo isso a serviço das demais comunidades. Tenho certeza que existem muitas associações que não conseguem acessar essas pessoas. A gente tem esse acesso e quer oferecer isso, sempre com objetivo de somar e de unir forças”, conta Iwano, explicando que



Seiti Iwano (1º à esquerda), com diretores e conselheiros da REN Brasil. Objetivo é sempre o de somar e unir forças com as associações nikkeis espalhadas pelo país



Seiti: “Estamos atingindo pessoas que estavam fora da comunidade”



Hirochika Namekawa: Feliz em ver a expansão da Rede”

a missão também conheceu de perto o trabalho realizado pela Academia do Futuro do Networking – Iwano salientou que, “às vezes, para

uma pessoa, é difícil seguir adiante sozinha”. “Mas como comunidade nikkei nós podemos nos apoiar e é isso que a gente quer”, diz, afirmando que, “por incrível que pareça, nós estamos conseguindo atingir pessoas que, assim como eu, em algum momento de sua vida se distanciaram da comunidade nikkei”.

Segundo ele, “são pessoas que cresceram dentro de um *kaikan*” e que tiveram que se afastar seja por motivo de trabalho seja por estudo e estão retornando por conta desta iniciativa.

“Eles não faziam parte de nenhuma outra associação nikkei. E tem ainda pessoas que jamais pertenceram a associação alguma e agora estão tendo oportunidade de conhecer um pouco mais”, explicou Seiti Iwano, lembrando que o principal foco de atuação da REN Brasil, “como visão, é ser um grupo que tenha relevância de networking nikkei”. “É para isso achamos fundamental os encontros presenciais. Tanto que temos como compromisso um jantar mensal de networking. Esse é o trabalho que a gente considera

como mais relevante e é esse modelo que nós queremos levar para outras cidades”, comentou o *Nippon Jā*.

Shogui e Mangateca – Conselheiro da Embaixada do Japão, Hirochika Namekawa disse estar “muito feliz” em ver a expansão da rede “e as iniciativas muito ativas”. Ele agradeceu a contribuição da REN Brasil para o fortalecimento das relações Japão-Brasil e lembrou que a REN liderou a implantação da “Mangateca” em uma biblioteca pública de Brasília, “onde podemos ler mangás japoneses”.

Namekawa observou ainda que, por iniciativa da REN Brasil, alunos do ensino fundamental e ensino médio em Brasília participaram de uma palestra ministrada pelo então embaixador Akira Yamada com o tema “Esporte e Cultura Pop na diplomacia”. Na oportunidade, muito à vontade, o embaixador teve oportunidade de trocar ideias e opiniões com os alunos sobre mangá, anime, futebol, Jogos Olímpicos e Paralímpicos de Tóquio, entre outros temas.

Outro evento que contou com a participação da REN Brasil foi uma palestra sobre cultura japonesa em que o embaixador ensinou aos alunos um pouco sobre *shoguni* (xadrez japonês).

Namekawa disse que a Embaixada, “juntamente” com os Consulados Gerais e escritórios consulares de São Paulo, Rio de Janeiro, Manaus, Recife, Curitiba, Belém e Porto Alegre, pretende apoiar a expansão da REN em todo Brasil.

Por fim, o conselheiro da Embaixada destacou que gostaria de apoiar a associação na promoção de empresas japonesas. “Se a cooperação entre a Ren Brasil e as empresas japonesas for reforçada, a relação econômica entre o Japão e o Brasil será fortalecida, o que acho importante”, concluiu Namekawa.

Reintegração – Presidente do Bunkyo, Renato Ishikawa observou que os objetivos do Bunkyo “tem muita conectividade com os objetivos da REN Brasil” e elogiou a atitude de seus membros de visitarem a capital paulista.

Já o representante chefe do Escritório da Jica Brasil, Masayuki Eguchi, citou uma pesquisa coordenada por Tamiko Hosokawa do Centro de Estudos Nipo-Brasileiros que revelou que o país conta atualmente com pouco mais de 400 associações nikkeis. Ele explicou que esse número vem caindo, ao contrário do número de descendentes, que está aumentando. Para Eguchi, isso significa que os nikkeis estão perdendo o vínculo com as associações. Por isso, ele considera que iniciativas como essa, da REN Brasil, são importantes para “reintegrar os nikkeis que estão afastados da comunidade”.

Na segunda, 7, a REN Brasil prestigiará a cerimônia de posse da JCI Brasil-Japão (Gestão 2022), no Salão Nobre do Bunkyo. A participação de encontros com outras associações.

Para saber mais, acesse: www.renbrasil.com.br

(Akio Shigufu)



Diretores da REN Brasil posam com convidados na cerimônia de um ano da associação na JHSP

ASSISTÊNCIA SOCIAL DOM JOSÉ GASPAR

CNPJ 01.734.233/0001-66

CONVOCAÇÃO

70ª ASSEMBLEIA GERAL ORDINÁRIA DOS ASSOCIADOS - VIRTUAL

Ficam convocados os Senhores Associados da Assistência Social Dom José Gaspar, conforme Artigo 36 e 37 do seu Estatuto Social, para se reunirem em Assembleia Geral Ordinária no dia 12 de março de 2022, às 10:00 horas e deliberarem sobre a seguinte Ordem do Dia: 1) Aprovação do Relatório da Diretoria do Exercício 2021; 2) Aprovação das Contas do Exercício 2021; 3) Aprovação do Plano de Trabalho para o Exercício 2022; 4) Apreciação do Orçamento para o Exercício 2022; 5) Eleição da Diretoria, do Conselho Fiscal e do Conselho Consultivo para o período de 19/02/2022 a 17/02/2024; 6) Em conformidade com o Artigo 28, parágrafo primeiro do mencionado Estatuto Social, os interessados em disputar a eleição da Diretoria, Conselho Fiscal e do Conselho Consultivo deverão depositar a cota de candidaturas, elaborado em duas vias, na sede social da entidade na Rua Jardim de Botânico nº 881, Parque Maria Helena, Guarulhos, SP, ou no seu escritório administrativo, localizado na Rua São Joazim nº 881, sala 42-A, Liberdade, Capital, SP, até as 17:00 horas do dia 25/02/2022. Não havendo apenas uma única chapa concorrente, a eleição dos respectivos membros será feita por acuriação, dispensada a instalação das mesas eleitorais. 7) Outros Assuntos de Interesse Social, Caso não seja atingido número mínimo de associados presentes para constituição da Assembleia em Primeira Convocação, a Segunda será realizada uma hora após, funcionando e equilibrando com qualquer número de associados participantes. Observação: Considerando o aumento expressivo dos casos de Covid-19 e da gripe H3N2, e a importância do distanciamento físico, a assembleia será na forma remota/virtual. O link de acesso, assim como os documentos a serem apreciados serão fornecidos aos que confirmarem a presença por meio do e-mail diretoria@asssocia.org.br, até o dia 01/03/2022. Guarulhos, 15 de fevereiro de 2022. Reane Yoshida – Presidente

EDITAL DE CONVOCAÇÃO

Centro Cultural Okinawa do Brasil, CNPJ nº 44.342.178/0001-96, convoca todos os Srs. associados a participarem da 50ª Assembleia Geral Ordinária.

Data: 20 de fevereiro de 2022 (domingo)

1ª Convocação às 14:00 hs

2ª Convocação às 14:30 hs

Em virtude do crescimento de casos de Covid-19, devido à Omicron, a Diretoria decidiu que a Assembleia Ordinária seja realizada de forma virtual, pelo ZOOM (para ter o link de acesso, enviar a solicitação para o e-mail ccob.secretaria@gmail.com).

Ordem do dia:

- 1) Eleição do Presidente da Mesa;
- 2) Relatório de Atividades do ano de 2021;
- 3) Relatório Financeiro do ano de 2021;
- 4) Parecer do Conselho Fiscal;
- 5) Proposta de Atividades para ano de 2022;
- 6) Anuidade para ano de 2022;
- 7) Previsão Orçamentária para ano de 2022;
- 8) Apreciação das propostas;
- 9) Eleição do Conselho Deliberativo 2022/2023.

17 de janeiro de 2022

Centro Cultural Okinawa do Brasil
Presidente Ritsudata Takara

