

YURUSANAI

PRÁTICAS INTERCULTURAIS

Elise Hirako



YURUSANAI

PRÁTICAS INTERCULTURAIS

Elise Hirako



Universidade de Brasília

Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas

Yurusanai
Práticas Interculturais

Elise Hirako

1º Edição

Brasília

UnB/PPG-CEN

2023

© 2023 [detentor dos direitos autorais].



[Licença creative commons] A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é de Elise Hirako Dias.

[1ª edição]

Elaboração e informações

Universidade de Brasília

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas

Campus Universitário Darcy Ribeiro, 80, UnB, Brasília - DF, CEP: 70297-400
Brasília-DF, Brasil Contato: (61)3107-2319 Site: <https://cen.unb.br/> E-mail: hirakoelise@gmail.com

Equipe técnica

Autora, design gráfico, diagramação e capa: Elise Hirako

Orientação: Soraia Maria Silva

Revisão: André Silva dos Reis

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

H668y Hirako, Elise.
Yurusanai : práticas interculturais / Elise Hirako. - Brasília : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas 2023.
296 p. : il. ; 25 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-88507-05-6 (impresso).
ISBN 978-65-88507-06-3 (e-book).

1. Teatro. 2. Dança na arte. 3. Butô. 4. Solidão. I. Título.

CDU 792

Heloiza Faustino dos Santos - Bibliotecária - CRB1/1913

Bibliotecário XXXX - CRB X/XXXXX

Equipe do Projeto Yurusanai

Coordenação Geral, Atriz e Pesquisadora
Elise Hirako

Direção Artística
Soraia Maria Silva

Direção Musical e Produção
Guilherme Mayer

Artista Plástico e Confeção de Cenografia
Manoel Dias

Coordenação Administrativa
Juana Miranda - Roda Gigante

Ensaio Fotográfico:
André Kazuo Okubo

Artista-educador
Elise Hirako, Guilherme Mayer e Pedro Ribeiro

Videomaker
Augusto Hirako

Assessoria de Comunicação
Michel Toronaga / Baú Comunicação Integrada

Registro Audiovisual
Jazz Vasconcellos

Fotografia nos eventos
Paula Rafiza

“Sonho que se sonha junto se torna realidade”, muito obrigada.

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 pelo aprendizado.

Agradeço ao Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal, a REN Brasil e ao Espaço Cultural Renato Russo por realizar este sonho artístico e acadêmico.

À minha orientadora, Dra. Soraia Maria Silva, pelas conversas e orientações, pelos encontros e pela linda amizade. À banca de examinadores pelas sugestões e disponibilidade. Ao Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia – CDPDan pela confiança e apoio. A Maura Baiocchi e Rosa Saito pela generosidade em conceder uma entrevista.

Agradeço às instituições: Embaixada do Japão no Brasil, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social – Bunkyo, Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis – ACNBA-GO, e Clube Cultural e Recreativo Nipo Brasileiro – Clube Nipo,

pelo apoio institucional, pela difusão da cultura japonesa e pelo reconhecimento à minha pesquisa.

À minha filha, Midori Hirako, meu amor maior e razão para ser uma pessoa cada dia melhor. Agradeço por tudo e conte comigo, sempre.

Aos meus ancestrais, Keso Hirako, Massae Hirako, Angela Dias e Teotônio Campos, 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 amizade e diversão.

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

Expresso minha gratidão aos amigos que partiram e aos que estão presentes nessa caminhada.

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。

Muito obrigada.





SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| PREFÁCIO DE SORAIA MARIA SILVA | 17 |
| 1. INTRODUÇÃO | 21 |
| 2. MEMORIAL OU JIKOSHOUKAI | 31 |
| 2.1. Pressuposto para uma japonicidade em performance | 33 |
| 2.1.1. Na vida cotidiana e nos negócios | 37 |
| 2.1.2. Nos estudos performáticos das artes | 59 |
| 3. YURUSANAI E FRONTEIRAS COMPO- SICIONAIS | 71 |

| | |
|---|-----|
| 3.1. Âncoras conceituais: performance, ritual, interculturalidade e situação de solidão no processo composicional dramaturgico de Yurusanai | 73 |
| 3.2. Trajetória de Yurusanai | 11 |
| 3.3. Inspirações: estreitando as relações de situação de solidão entre a dança Butoh e a Dança Expressionista de Mary Wigman | 127 |
| 3.4. Diálogo com Rosa Saito, Maura Baiocchi e Soraia Silva | 147 |
| 4. SISTEMA DE NOTAÇÃO DE MOVIMENTO DE HIJIKATA - BUTOH-FU PARA CRUZAMENTOS E REVERBERAÇÕES CARTOGRÁFICAS DO MOVIMENTO | 159 |
| 5. ENTREVISTAS | 179 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| 5.1 Entrevista com Maura Baiocchi | 181 |
| 5.2. Entrevista com Rosa Saito | 215 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 225 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 239 |
| | |
| GLOSSÁRIO | 257 |
| | |
| CINQUENTENÁRIO DA ACNBA-GO | 265 |



PREFÁCIO

Ser convidada para fazer o prefácio do livro *Yurusanai - Práticas Interculturais* de Elise Hirako foi uma grande honra para mim. Tenho acompanhado o seu trabalho, ao longo dos anos, como amiga e professora, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, tanto nos seus percursos na graduação, quanto na pós-graduação. Ela sempre me despertou uma admiração profunda por sua capacidade criativa e delicadeza no trato com as pessoas. Suas habilidades são inúmeras, como artista, pesquisadora, professora, mãe solo, cabeleireira, influencer e performer intercultural, entre outras.

Nossa parceria cosmodançante sempre foi incrível, com bons frutos, muitos devidos à sua dedicada e competente companhia. Este livro, de sua autoria, é o resultado maduro de indagações artísticas/acadêmicas desenvolvidas, em parte, na sua dissertação de mestrado. Naquele trabalho já estão presentes a preocupação com o legado estético e político de sua ancestralidade

materna e o registro revisitado dessa memória em suas pesquisas teórico-práticas, tanto em produtos cênicos quanto nas reflexões e diálogos com personalidades influentes da cultura japonesa no Brasil e no exterior.

O livro de Elise é um convite maravilhoso para um mergulho profundo na história de uma artista e pesquisadora. Mesmo jovem, ela enfrentou o desafio do desenvolvimento de processos criativos em situação de solidão, acompanhada de inúmeras referências nas quais Oriente e Ocidente e suas japonidades integrativas despontam na cena performática de uma Yurusanai intercultural.

Seu trabalho representa uma pedra fundamental para artistas da cena que desejam, como ela, seguir construindo trilhas nas quais tradição, inovação, respeito e competência dançam de mãos dadas, com alegria e dignidade, a coreografia da diversidade cultural.

Soraia Maria Silva



INTRODUÇÃO



No presente livro, investiguei o processo criativo unipessoal para a construção de uma performance intercultural em situação de solidão, sendo inspirada pela dança Butoh e aspectos da cultura japonesa para sua composição. A performance foi desenvolvida por meio do uso de ferramentas tecnológicas que sustentaram a metodologia do processo criativo e ampliaram as possibilidades de expressão em videoperformances.

Saliento que essa pesquisa somente foi possível por meio do edital N° 0001/2021 do DPG/DPO, Decanatos de Pós-Graduação – DPG, e de Planejamento, Orçamento e Avaliação Institucional – DPO, em que a pesquisa foi contemplada com bolsa remunerada pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília – UnB.

A pesquisa se baseou na tríade epistemológica sociologia, filosofia e artes, sendo estas cênicas, visuais, design e dança. Adiante, a produção, estudos e análises foram realizadas de modo indutivo.

Este trabalho propõe a premissa de que o cuidado é uma japonicidade em várias instâncias.

A primeira seção, inicia a partir da produção de um memorial, e tem-se como objetivo expor práticas desenvolvidas em cruzamento com os conceitos de japonicidade, de Cecília Sasaki, e de performance, de Richard Schechner: na vida cotidiana, nos negócios e nas artes.

Tal qual uma vela mestra de um barco, que nunca é recolhida durante a viagem, a teoria da japonicidade está presente desde o memorial até os anexos. Logo, as japonicidades acontecem durante toda a escrita como a vela mestra, ou seja, elas é o conceito principal, que funciona como um guarda-chuva que é utilizado para cuidar do vento quando está muito forte.

Reforço que navegaremos junto às ondas migratórias nipo-brasileiras, para nos aportar em desdobramentos composicionais de performance intercultural, em que serão expostos os resultados da videoperformance Yurusanai.

A partir dessa fluída navegação, avistam-se os conceitos-âncoras para o desenvolvimento da composição: a performance intercultural, ritual e situação de solidão, que reverberaram em escolhas práticas.

Ainda sobre o primeiro capítulo, aviso que, após içar vela, levantaremos as âncoras conceituais: a situação de solidão, a performance intercultural e o ritual em relação às artes dramáticas Teatro Noh e Kumiodori, para apontar as escolhas dramáticas e a cenografia, objetos de cena, para a criação da obra Yurusanai.

Ressalto que a situação de solidão, a priori, não tinha relação direta com o contexto pandêmico global do ano de 2020. Todavia, não foi possível ignorar os novos agenciamentos. Conforme aponta Soraia Silva:

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

Informo que a presente pesquisa não se ausentou do convívio em nenhuma das etapas em que transitou, dialogando com a filosofia, a dança, o teatro e a performance. Tal conceito foi observado e utilizado no processo de criação, ao se aprofundar na solidão para execução do processo criativo.

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 habilidades a serem construídas e desenvolvidas a partir desse contexto.

A obra Yurusanai é resultante dessa questão, e foi produzida como performance e videoperformance. Desenvolver obras que dialogam com a tecnologia e a 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

em Deleuze e Guatarri, a partir de “Micropolítica: Cartografias do Desejo” (1986) e “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia” vol. 1 e 2 (1995), para fundamentar a criação de reflexões estéticas, apontamentos históricos e o norteamento para a composição e reflexão acerca do processo criativo de Yurusanai.

Optou-se, portanto, pela cartografia, por se tratar de uma pesquisa no território abrangente da performance.

O processo composicional territorializa-se na performance 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 a dança Butoh.

Para construção do conhecimento sobre a estética do Butoh, optou-se por investigar a relação que Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno desenvolveram com a realidade que os cercavam e a seus desdobramentos estéticos subsequentes. .

Ou seja, o enfoque desta seção 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.

Por conseguinte, foi estabelecido um diálogo entre Rosa Saito, Soraia Silva e Maura Baiocchi, para observar a performance: na vida cotidiana e na arte. Foram observados os seus processos criativos, que, em algumas composições, utilizaram o corpo em movimento para produção de fotografias, fotoperformances e videoperformances. Como método de coleta de dados, foram realizadas duas entrevistas: com Rosa Saito e Maura Baiocchi, que encontram-se neste livro.

Ainda, foram relatados os métodos composicionais de Tatsumi Hijikata que culminaram na reflexão acerca do *modus operandi* para notação de movimento e processo criativo. O qual é denominado, segundo Takashi Morishita, Butoh-Fu.

A escolha de tal técnica ocorreu porque ela apresenta paralelos aos princípios desenvolvidos para a obra Yurusanai.

Neste livro encontra-se também o relato do estudo realizado a partir do tema: O papel das associações na trajetória da comunidade nipo-brasileira, com objetivo de traçar um breve panorama histórico do quinquentenário da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - GO.

Dessa feita, espera-se que este livro se torne uma gota no oceano da cultura japonesa e nipo-brasileira e contribua para o desenvolvimento de japonidades no processo criativo, e, ainda, sirva para demonstrar a performance exposta em seu sentido mais amplo, dentro dos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão.



MEMORIAL/JIKOSHOUKAI





[Registro de bordo do Navio Kanagawa Maru.](#)



[Fotos da FEANBRA](#)



[Aniversário de 1 ano da REN Brasil](#)



[Alice Editora](#)



[Livro Diálogos: afetos compartilhados](#)



[1º Festival de Ecoperformance da Taanteatro](#)



[Livro A Cena do Ensino Remoto: Relatos e Experiências](#)



[Livro Alquimias do Movimento: XI Mexido](#)



[Livro Alquimia na Dança](#)



[Artigo Oriente Ocidente](#)

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, que expõe que o conceito japonicidade implica uma abordagem sobre outras teorias acerca do 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 como um conceito em construção, que abarca múltiplas questões sociológicas, culturais, identitárias, códigos morais, diplomáticos, artísticos e produção intelectual como uma experiência transcultural (BORGES, 2012, p.43) (SASAKI, 2011, p.23).

Nesse sentido, a japonicidade pode-se relacionar

com o entendimento dos estudos performáticos de Richard Schechner, em *Performance Studies* (2013), que se divide em oito situações que podem ou não estar relacionadas. 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 dessas pontuações, na escrita de um memorial, optou-se por separá-las em duas subseções, para serem observadas e exemplificadas. A primeira seção trata da vida cotidiana e dos negócios, e na segunda, será realizado o memorial sob o ponto de vista das artes.

2.1.1. Na vida cotidiana e nos negócios

Hajimemashite, watashi no namae wa Hirako Elise desu. Douzo yoroshiku onegai-itashimasu 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. Aviso de antemão que estou aprendendo o idioma japonês, e neste livro, ocorrerão tentativas de me comunicar também por esse idioma. Sou filha de um artista marinho e de uma arquiteta nikkei 日系, que pertence a uma família nipônica tradicional de Anápolis-GO.

Os nikkeis, são descendentes de japoneses que nasceram fora do Japão, ou, ainda, japoneses que vivem no exterior. Nesse lugar foi possível experimentar a cultura japonesa de modo parcial e convival. Por isso, o imaginário japonês reverberou em meu modus operandi de criação e inspiração em diálogo com as japonidades.

Esse livro tem como um dos objetivos honrar e

manter viva a memória do meu avô, Sr. Keso Hirako (圭造 平子) (1926-2018), que veio para o Brasil em 5 de dezembro de 1928, no navio Kanagawa Maru, (HIRAKO, 2013, p.17) e seu registro pode ser encontrado na lista de bordo aos cuidados do acervo do museu da imigração do Estado de São Paulo.

Livro de Bordo do navio Kanagawa Maru.

Fonte: acervo do museu da imigração do Estado de São Paulo.

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



Família Hirako.

Fonte: acervo da família.

Na fotografia apresentada, da direita para esquerda na fileira de trás, Ishie (tia/madrinha), Massaé Hirako (avó/batian), Keso Hirako (avô/ditian), Susué (tia), e na fileira da frente, Kinuó (tio/padrinho), Ishi (bisavó), Missaé (mãe) e Sussumu (tio).

Keso Hirako dedicou sua vida ao trabalho em prol do progresso do estado de Goiás. Ele foi reconhecido e expressado por meio 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).



Keso Hirako em homenagem.

Fonte: acervo da família

Prefeitura Municipal de Anápolis 2005.

Keso recebeu também a Medalha de Honra ao Mérito concedida pelo Ministro do Exterior do Japão, comemorando os noventa anos de imigração japonesa (1988). Ele esteve constantemente presente em ocasiões importantes para a comunidade nikkei, como o almoço de despedida do Cônsul Kamakura, em 2009, organizado pela Federação das Associações Nipo-Brasileiras do Centro-Oeste – FEANBRA.



Almoço de despedida do Cônsul Kamakura, 2009.

Fonte: acervo da FEANBRA.

Anápolis, 2009.

A jornada de Keso Hirako pode ser compreendida pelas suas performances, que, em seu amplo espectro, se deram na vida cotidiana em concordância com Richard Schechner quando diz que “[...] performar em situações sociais especiais (cerimônias públicas, por exemplo) e performar na vida cotidiana são um continuum” (SCHECHNER, 2013, p.170, tradução nossa). Ressalto que, a performance não tem relação com a atuação, pois “atuar é uma sub-categoria da performance” (SCHECHNER, 2013, p.174, tradução nossa).

Por ser neta de Keso pude desfrutar da ACNBA-GO, durante a infância, participando de inúmeras

manifestações tradicionais, como o bon odori, que é uma “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), a reunião de gerações por meio da gastronomia, como o festival do yakisoba.

Ressalta-se que para o meu desenvolvimento foi importante participar do undokai, que é evento desportivo tradicional popular japonês e cultivado por nikkeis. Nesse evento as relações entre as famílias japonesas são mais estreitas, a fim de contribuir com a socialização e troca de experiências. O undokai é um evento que contempla todas as faixas etárias, em que a coletividade e divertimento são bases primárias e, ainda, celebram valores como a colaboração – em que o pensamento coletivo estava em sobreposição ao individualismo – , o cuidado e a honra. Na ACNBA-GO, ocorria esse evento durante o mês de julho ou agosto.

Segue abaixo a fotografia de uma apresentação realizada pela associação na prefeitura de Anápolis, em que eu tinha doze anos de idade, aproximadamente.

Apresentei, pela primeira vez a dança Bon Odori e ainda cantei a canção Shiki no Uta, traduzida livremente como as quatro estações.



Apresentação na Prefeitura de Anápolis.

Fonte: acervo da família.

Anápolis - GO, 2002.

Certamente, as manifestações e valores aprendidos 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. No último capítulo do livro, encontra-se o Cinquentenário da ACNBA-GO, escrito, a priori para o “4º Concurso de Monografias” realizado pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo, Associação Brasileira de Ex Bolsistas do Gaimusho e JCI Brasil-Japão.

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

Em primeiro de julho de 2015, ingressei no curso de assistente de cabeleireiros na rede HelioDiff, a maior rede de salões do Centro-Oeste, com quarenta anos de experiência.

A empresa do segmento da beleza possui conceitos inovadores, de vanguarda e excelência, e tem como fundador o renomado cabeleireiro nikkei Hélio Nakanishi, que nasceu no Paraná e faz parte da segunda geração de japoneses que vieram para o Brasil.

Durante esse período, fui assistente do Hélio e de outros cabeleireiros, na unidade do Lago Sul, que é a matriz da rede HelioDiff. No salão aprendi a criar e produzir, para além de técnicas de cor, corte e penteado, também o marketing de

relacionamento, networking e redes sociais. Por vezes, o arquétipo das gueixas, que são em linhas gerais “Mulheres japonesas que estudam as artes milenares japonesas” (HIRAKO, 2021, p.487), ressoava em meu modo de ser e estar nesse território.



Fotografia da autora com Helio Nakanishi.

Brasília, 2018.

Fotografia da autora com Pamela Macedo, Lelia Moroishi e Marcela Kirie Miyamoto.

Brasília, 2017.

Me tornei cabeleireira/personal beauty, sendo especialista em colorimetria pela Pivot Point, que é líder em educação continuada para hairstylists, com impacto mundial. Durante minha permanência, participei de

divertidas empreitadas. Em 2018, participei do reality show de cabeleireiros “Duelo de Salões”, sendo a mais jovem profissionalmente. No Torneio Nacional Taça Soho em São Paulo (2018), realizado na maior feira das Américas, a Beauty Fair, 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 316 Sul de Brasília, no Clube Nipo, localizado no Setor de Clubes Sul, e em outros eventos e festivais de cultura japonesa. Nesses territórios, observei diversas manifestações culturais nipônicas que estão presentes no Distrito Federal, Outrora tive contato com a comunidade nikkei restrita a anápolis, nessa experiência pude ampliar meu relacionamento com a comunidade nipo-brasileira de Brasília.

Mesmo não desfrutando da vitória em nenhum desses três concursos, entendo que essas foram experiências únicas, de aprendizados incalculáveis e desenvolvimento de múltiplas habilidades artísticas. Afinal, ser uma das concorrentes a representar a beleza da mulher nikkei; posicionar-me e crescer profissionalmente no ramo da beleza, que pode ser correlacionada

com a performance nos negócios; e ser impulsionada por essas habilidades a desenvolver a escrita inicial do meu projeto de pesquisa acadêmica sobre a arte do cuidar, constituíram uma expressão performática nikkei de cuidado, premissa do presente livro.

Em 2021, recebi convite do empresário Hideo Mikami para integrar o grupo REN Brasil, e, mais adiante, fui convidada por Seiti Iwano para um jantar com a presença de sua excelência o então Embaixador Akira Yamada e do conselheiro Hiro Namekawa, para uma noite de networking. No jantar estavam representantes do Clube Nipo e empresários nikkei de diversos nichos. Ainda no jantar, fomos convidados a falar sobre as Olimpíadas de Tóquio em 2020.

A partir dessas reflexões, está em desenvolvimento o artigo chamado Escalas transdisciplinares às Olimpíadas de Tóquio 2020: economia, opinião pública e estética.

Segue abaixo uma fotografia com o então embaixador Akira Yamada no jantar de Networking realizado pela REN Brasil, no restaurante Coco Bambu, em Brasília - DF.



Jantar REN Brasil, com o Embaixador Akira Yamada.

Fonte: fotografia de Sayuri Hirako.

Brasília, 2021.

Estar associada à REN Brasil me proporcionou, em 2022, o fortalecimento de laços com a comunidade nikkei que reside em Brasília e em São Paulo. Participei da missão REN Brasil, com o objetivo de realizar atividades voltadas ao empreendedorismo e networking. Com uma comitiva composta por:

Seiti Iwano, Presidente REN; Daniel Ichihara, Diretor de Relações Institucionais REN; Eiji Iwano, Diretor de Negócios REN; Eiji Yamazaki, Diretor Jurídico REN; Flávio Hideo Mikami, Diretor de Cultura REN; Jhonny Kobayashi, Conselheiro REN; Márcia Mikami, Conselheira REN Brasil; Ricardo Moriyama Conselheiro REN Brasil em São Paulo, e os diplomatas Hiroshika Namekawa e Katsuki Urashima, representando a Embaixada do Japão no Brasil.



Cerimônia de celebração de 1 ano da REN Brasil no Japan House.

Fonte: site REN Brasil, fotografia de Marcel Uyeta.

São Paulo, 2022.



Cerimônia de celebração de 1 ano da REN Brasil no Japan House.
Fonte: site REN Brasil, fotografia de Marcel Uyeta.
São Paulo, 2022.

A cerimônia de celebração de aniversário de um ano da REN Brasil ocorreu no Japan House, em São Paulo, em que participei como mestre de cerimônia. Estavam presentes no evento 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 Ja e nos jornais com veiculação internacional Jornal Diário Brasil Nippou e Yahoo Japan.

Durante o evento, observei alguns códigos que se estabelecem no território dos negócios e cultura nipo-brasileira. Ao adentrar cada uma das reuniões, antes de sentarmos à mesa, em vez do clássico gesto aperto de mãos, foi realizado o cumprimento ojigi (お辞儀), que 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) e a troca de cartões associada a uma apresentação cordial.

Sob o ponto da de vista da cultura japonesa, essa troca de cartões de visita chama-se meishi (名刺), que demonstra profissionalismo e foi incorporada à cultura nikkei.

Segundo Frederic, os 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.

Além do objeto chamado de meishi, existe um código, uma gestualidade codificada para o movimento 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.

A partir desse networking promovido pela REN Brasil, criou-se o grupo Henshin, que atualmente está vinculado ao Coletivo de Documentação e Pesquisa

em Dança Eros Volússia – CDPDan, por meio da linha de pesquisa Cultura Japonesa, e foi iniciada a pesquisa Empreendedorismo Nikkei – Covid 19, que conta com parceria e realização da REN Brasil e o apoio institucional da Embaixada do Japão no Brasil e da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo.

Participei dessa pesquisa, que foi liderada por Sandro Haruyuki Terabe e contou com os pesquisadores empreendedores Julia Kuniko Tani e Hideo Mikami e, no ano de 2023, será apresentado o relatório final.

A convite da FEANBRA, representada por Nelson Uema e Kuniyoshi Takaki Yasunaga, e juntamente com Laura Murakami, fui mediadora no evento 1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro-Oeste, realizado conjuntamente pela Embaixada do Japão no Brasil.

O encontro ocorreu em 26 de março de 2022, e estavam presentes os líderes: o atual Embaixador do Japão no Brasil, Teiji Hayashi; o presidente da FEANBRA, Luiz Nishikawa; o presidente da Bunkyo, Renato Ishikawa, e o Monge do Templo Shin Budista,

Keizo Doi. O objetivo desse encontro foi de aproximar as organizações nipo-brasileiras, a fim de detectar as atribuições, dificuldades e dialogar sobre ações para preservação das entidades nipo-brasileiras. A experiência serviu para vivenciar o senso de coletividade, respeito e gratidão dentro da comunidade nipo-brasileira.



1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro Oeste, com o Embaixador Teiji Hayashi,

Fonte: fotografia de Augusto Hirako Dias.

Brasília, 2022.



1º Encontro de Gerações Nikkeys do Centro Oeste.

Fonte: acervo da FEANBRA.

Brasília, 2022.

Ainda acerca das experiências da vida cotidiana e dos negócios, vale destacar que o roteiro foi cumprido com pontualidade. No evento 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.

No encontro, foi possível dialogar com Marcelo Hideshima e com o presidente da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo, Renato Ishikawa, sobre relação de gratidão com a instituição, pois, participei do workshop de Funsouhou (Arte da transformação – roupas, maquiagens e penteados tradicionais de Okinawa, em 2012, e neste curso pude conhecer o Kumiodori, que contribuiu para processo criativo de Yurusanai e para o avanço da minha pesquisa de mestrado.

Através deste diálogo foi possível alcançar o apoio da instituição à minha pesquisa. Ambos se colocaram a disposição para me apoiar e o presidente me enviou uma linda carta, que segue abaixo:



São Paulo, 5 de maio de 2022

Ilma. Sra.
Elise Hirako Dias
Pesquisadora do CDPDan PPG/CEN/UnB
Brasília – DF

Ref. Apoio Institucional

Prezada Elise,

Temos a grande honra de manifestar o apoio institucional desta entidade aos projetos e estudos desenvolvidos por V.Sa. na área de Artes Cênicas junto à UNB – Universidade de Brasília.

A presente declaração decorre da semelhança entre seus propósitos de aprofundar os estudos relacionados à cultura japonesa e a nossa missão voltada à preservação e difusão da cultura japonesa.

Somos uma entidade sem fins lucrativos e, ao longo do ano, contando com a iniciativa e o incansável apoio de voluntários, promovemos diferentes eventos, cerimônias comemorativas, homenagens e recepção às autoridades, entre outros.

Ao mesmo tempo, organizamos uma série de programas que visa fortalecer o nosso relacionamento com as entidades nipo-brasileiras de todo o país, bem como junto aos órgãos representativos do Japão.

Por conta disso, entendemos que o apoio institucional ao seu projeto acadêmico traduz nossa expectativa que mais e mais estudos de excelência, a exemplo desse desenvolvido por V.Sa., venham a ser produzidos, bem como mais e mais pessoas se sintam atraídas pelos encantos e especificidades dessa cultura milenar.

Desejamos grande avanço em suas pesquisas e colocamo-nos à disposição para apoiá-la dentro de nossas possibilidades.

Atenciosamente,

Renato Ishikawa
Presidente

2.1.2. Nos estudos performáticos das artes

O meu estudo acerca da interculturalidade na performance foi iniciado na graduação, ao desenvolver um projeto de iniciação científica contemplado 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), intitulado Manifestações Culturais Japonesas (HIRAKO, 2013). No artigo produzido, contextualizei algumas das manifestações culturais japonesas, com o objetivo de desenvolver uma performance em um processo criativo intercultural Mou Sukoshi (2013).

Como mencionado anteriormente, ao conhecer o Bunkyo em São Paulo, participei 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, 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 “Shuushin Kaneiri”, que foi base para a composição da dramaturgia.

Em seguida, desenvolvi o trabalho de conclusão de curso – TCC, para obtenção de título de bacharel em artes cênicas com a monografia Performance intercultural – um processo interdisciplinar (2013) que tinha 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 apátrida, interdisciplinaridade e embolhamento.

Acerca da sensação apátrida exposta: “não se trata de um contexto de ações políticas, do sistema internacional, do Estado e dos cidadãos. Seria 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,

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). A título de contextualização, o conceito de embolhamento advém da inspiração do filme Jimmy Bolha (2001), e foi desdobrado e amadurecido para o conceito situação de solidão.

Esse fenômeno tornou-se território fecundo para o desenvolvimento da interdisciplinaridade. E

[...] 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)

Esses conceitos foram desenvolvidos, a posteriori, complementados. O embolhamento tornou-se, na presente pesquisa: a situação de solidão, o encontro interdisciplinar entre o teatro e o design – por meio da diagramação, criação e produção de zines – e as

artes visuais na graduação – ao criar performances, colagens, assemblages e desenhos – foram fundamentais para as produções posteriores. No presente livro, essas fronteiras foram, mais uma vez, percorridas por conta da diagramação deste livro, 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 faço parte (2012-2023).

Nesse 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 Festival Internacional de Arte e Tecnologia – FIART, no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, de Brasília/DF, e no BR-040: Prática de Proximidades, realizado por Brecha, É Tudo Nosso – Produções Artísticas LTDA. O referido projeto foi contemplado pelo Edital da FUNARTE, Ocupação do Teatro Plínio Marcos 2014/2015, e indicado a melhor espetáculo de rua

pelo prêmio SESC Candango de Teatro em 2016.

Contudo, sentia-me impelida a retornar ao campus universitário, a fim de concluir meus estudos na licenciatura, no segundo semestre de 2019, e preparar-me 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 UnB, retomei a prática artística voltada para a relação estética oriental em intersecção com o ocidente, em concordância com o âmbito da pesquisa. Com base nessa experiência, escrevi o capítulo de livro “A investigação sombria de uma performer intercultural” (2019).

Esse período foi um marco pessoal e artístico no desenvolvimento da performance Yurusanaí, que estreou no X Mexido de Dança, uma ação/iniciativa do CDPDan, grupo de pesquisa da UnB coordenado pela professora Soraia Silva e do qual faço parte. Ainda cooperei na produção do livro Diálogos: Afetos Compartilhados,

realizando a editoração – sendo o design gráfico, diagramação e capa.

A performance Yurusanai, iniciada a partir desses encontros, 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, em Alcântara/MA.

Ressalta-se que, simultaneamente à pesquisa de mestrado, eu estava concluindo meus estudos na licenciatura em Artes Cênicas na UnB, 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. Essa foi uma pesquisa 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, orientado por Soraia Silva, e que está relacionado ao terceiro capítulo do livro.

Ao ingressar como discente na turma de mestrado, em setembro de 2020, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, fui motivada, por meio da disciplina de Metodologia, ministrada por Marcus Mota, a realizar uma entrevista. Optei por desenvolver o diálogo com Maura Baiocchi, 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 quinto capítulo deste livro.

Por meio desse contato, assimilei o conceito de 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, BAIOCCHI, online).

Percebo que a ecoperformance perpassa minha poiesis a partir do ponto de vista heideggeriano “a poiesis não possui função, ela existe enquanto uma linguagem, pensar em poiesis em função, contradiz as 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). Em outras palavras, o conceito da ecoperformance dialoga com a minha expressividade artística. Por isso, em 2021, a performance Yurusainai participou do 1º Fórum Internacional de Ecoperformance, organizado pela Taanteatro Companhia.

Também entrevistei a modelo Rosa Saito, dama

de uma beleza estonteante, gestualidade ímpar e trajetória peculiar. Convidei-a para integrar neste livro, 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 contribuirá para esta pesquisa.

No segundo semestre do mestrado, durante a prática docente, sob orientação de Soraia Silva, ministrei uma disciplina optativa para discentes da graduação do Departamento de Artes Cênicas: Técnicas Experimentais em Artes Cênicas 1. Por meio dessa experiência, desenvolvi o capítulo de livro Técnicas Experimentais em Situação de Solidão, e, juntamente com os discentes da disciplina e das disciplinas ministradas por Soraia Silva, criamos o terceiro livro Alquimias do Movimento: XI Mexido, 2021, lançado no evento XI Mexido de Dança, que, pela primeira vez, ocorreu em modo remoto. Nesse espaço pude compartilhar reflexões em uma mesa com os outros pesquisadores do CDPDan. No livro, encontra-se o

de resumo da minha pesquisa de mestrado “A performance intercultural em situação de solidão - japonidades no processo criativo” (2020). Além da produção acadêmica, elaborei o 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 Soraia Silva, minha orientadora, expandiu as estruturas formais entre professora e aprendiz, sendo uma relação afetuosa de uma década. E quando ela me convidou para realização do seu projeto livro dansintersemiotizado “Alquimia na Dança” (2021), senti-me honrada pelo convite e desenvolvi a produção de vídeos e a editoração – design gráfico, diagramação e capa – para realização desse marco em sua carreira. O lançamento ocorreu em live no dia 23 e uma abertura com autógrafos no dia 24, no Jardim Botânico de Brasília.

Dessa parceria, resultou a produção da performance “Oriente Ocidente” (2021), que foi apresentada na Semana Universitária – SEMUNI, e, posteriormente, em um artigo homônimo à performance,

publicado pela revista Dramaturgias, Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI, da UnB, 17º edição.

Por meio do encontro entre as culturas orientais e ocidentais, dançamos vestidas de kimono e com leques na Praça do Cristais, localizada no Setor Militar Urbano.



Performance Oriente Ocidente.

Fonte: fotografia de Antonio Candido da Mata.

Setor Militar Urbano, Brasília, 2021.





YURUSANAI
E
FRONTEIRAS
COMPOSICIONAIS





[Registro Yurusanai #1](#)



[Videoperformance Yurusanai #3](#)



[Videoperformance Yurusanai #4](#)



[2º dia do Festival de Ecoperformance da Taanteatro](#)



[Fala no Artist Talk Moment no Festival Internacional de Ecoperformance da Taanteatro.](#)



[Videoperformance Yurusanai #5](#)



[Peça Shuushin Kaneiri Original em Japonês](#)



[Vídeo sobre Kumiodori do National Theatre Okinawa](#)



[Tutorial três movimentações básicas com máscara do teatro Noh](#)

3.1. Âncoras conceituais:

performance, ritual, interculturalidade e situação de solidão no processo composicional dramático de Yurusanai

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

A escolha de territorializar o resultado da obra Yurusanai como 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

aportado na cultura tradicional japonesa, por meio da dança Kumiodori e do teatro Noh, em que foram observadas as construções das formas corporais, dramaturgia e, ainda, do objeto máscara Hannya.

Posteriormente, e ainda acerca da composição, a performance dissolveu suas matrizes das danças tradicionais, e desenvolveu sua corporeidade expressiva pela dança Butoh. E, optou-se pela situação de solidão, como um pressuposto territorial de experimentação cênica. Os conceitos-âncora estarão em cruzamento com as inspirações estéticas da cultura japonesa para adequação das premissas supracitadas.

Em princípio, indaga-se: por que tratar a obra Yurusanai como uma performance intercultural? Considerando, ainda, que esse conceito está datado nos anos 90 e existem novos pensamentos acerca da multiculturalidade, hibridismos que 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 nessa rica cultura.

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, em princípio, como “sendo” e “fazendo”. O “sendo” desenvolve-se 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 para este momento, pois, o que se refere ao escopo desta pesquisa é a 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 como 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 fundamental apontar quais

serão as escolhas para esse mergulho reflexivo de que esta pesquisa tratará. 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 conta 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 nossa).

Como anteriormente mencionado, Schechner divide a performance em oito situações. Na obra Yurusanai, trataremos das definições de “nas artes” e “nos rituais”, logo, essas duas definições estarão em cruzamento. Yurusanai é, portanto, uma performance -arte, que desenvolveu seu processo criativo inspirado nos rituais nipônicos.

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. Desse modo, tradição é formada por *trans*, como uma ideia de ir além, adiante, somado a *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 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’. O Noh 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 nossa). Sobre a memória, 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 nossa). Acerca dessa estrutura, inspirei-me nela durante o processo composicional de Yurusanai, uma vez que a estrutura dramática é desenvolvida pelo módulo fixo de dois atos, 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 por meio do sutra Hannya Shingyo.

Ação 6. entrando na segunda parte: a gueixa consegue sublimar a Hannya, e deixa a máscara na lateral do palco.

•••

ATO 2: Torne-se mil ventos. A sublimação da Han-nya por meio da transformação do Tsuru.

Ação 7. a história B (subtrama): a gueixa canta a canção Shiki no Uta 四季の歌 parada com leque gigante.

Ação 8. o desfrute: a gueixa dança com leque gigante tentando alçar voo.

Ação 9. o ponto do meio: o seu voo termina ao reencontro do barco.

Ação 10. o mal se aproxima, clima de tensão: a gueixa tira tsuru de dentro do barco e respira dentro deles para dar vida.

Ação 11. quando se está perdido: a gueixa dança triste com um pequeno tsuru.

Ação 12. noite escura da alma: ela se encaminha para o público e presenteia o tsuru.

Ação 13. entrando na terceira parte: retorna ao palco, clima sombrio, como se anoitecesse. Ela cria um tsuru gigante em cena, solidão.

Ação 14. final. a gueixa dança com o tsuru ao som das palavras:

Forma não se diferencia de vazio, vazio não se diferencia de forma. Forma é exatamente vazio, vazio é exatamente forma. Não aparecem e nem desaparecem, não são impuros e nem puros, sem perdas e nem ganhos. Portanto no vazio não há formas, nem sensações, percepções, impulsos e consciência; não há olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo e mente; não há cor, som, cheiro, sabor, tato, objeto do pensamento; sem o mundo da visão, sem o mundo da consciência, sem ignorância e o fim da ignorância; sem velhice, sem morte e sem o fim da velhice e da morte; sem sofrimento, sem causa do sofrimento, sem a sua extinção e sem objetivo; sem conhecimento e sem ganhos. Sem obstáculos na mente; sem obstáculos o medo desaparece.

Ação 15. imagem final: a gueixa suspende o tsuru e se posiciona tal qual a obra de Sadako, que está em Hiroshima.

•••

Repare que o roteiro de ações apresentado de Yurusanai tem dois atos, assim como “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).

O primeiro ato de Yurusanai trata do fenômeno de transformação da gueixa em Hannya, já o segundo pretende responder a seguinte questão: o que ocorrerá com a personagem após se transformar em Hannya? É possível salvar sua alma?

Como tentativa de resolução criativa a essas perguntas sigo a desdobrar os estudos acerca do ritual e o Teatro Noh. De toda a sorte, 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 de iniciáticos ligados a esses

rituais de aflição” (TURNER, 1997 p.11, tradução nossa).

O ritual pode ocorrer por meio de uma comunicação sacra, simbólica, seja por meio de objetos, instruções ou ações, como o drama, por exemplo. Nesse processo ritualístico, ocorre uma recombinação para uma nova configuração cultural. Quanto à temática dramática, “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).

Mais uma vez inspirei-me nesse ideário para a obra *Yurusanai*, acerca da temática, pois se desenvolve em concordância com 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*.

Assim, tendo a temática reparadora como norte, encontrei a peça *Sushin Kaneiri* - significa em português: Possuído pelo amor e frustrado pelo Sino

– escrito por Tamagusuku Chokun, e apresentado no workshop realizado no Bunkyo em 2012. Nessa peça a mulher que se torna Hannya e é afugentada pelos monges, para proteger o protagonista. Contudo, o que acontece com essa mulher? Retornando ao Teatro Noh, por haver dois atos é possível dar resolução ao personagem.

As inspirações do teatro Noh em Yurusanai podem ser notadas em três instâncias distintas: primeiramente, a estrutura dramática organizada em dois atos; também se percebe a relação dos rituais; e, 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” (TURNER, 1997, p.17, tradução nossa). A transformação mencionada está relacionada com a 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-experiência, percebe-se que o teatro Noh possibilita essa transformação 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 nossa). Desse modo, a utilização da máscara Hannya em Yurusanai promoveu uma ação ritualística de transformação sobrenatural, suspensão do espaço, e atribuiu múltiplos significados para esse objeto.

A Hannya, esse ser sobrenatural, nas apresentações artísticas, 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, em japonês: 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 tam-

bém diferentes. Em noh, 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 nossa).

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, 0min 53s). É profícuo, para o processo criativo, observar a movimentação que essa 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,

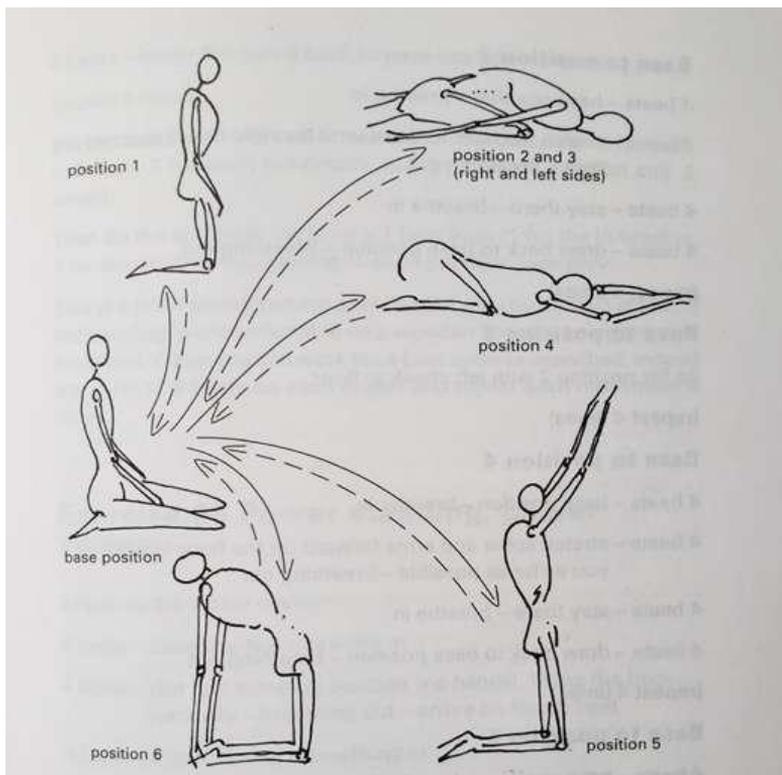
mas essa mesma simplicidade faz parte. A imagem geral lembra um pouco o Nô. Na caminhada característica, o pé desliza para a frente no chão com o dedo do pé saltando para cima e para longe do chão no último momento. O rosto registra pouca expressão aberta. Kin Ryōshō gostou de comparar o rosto do dançarino kumi odori à máscara do Noh. 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 nossa).

Apesar dos interesses acerca do conto de Kumiodori se iniciarem em 2012, somente em 2019 a performance Yurusanai foi concebida. Desta expressão artística japonesa foram amalgamados os

e problematizados seguintes elementos: a movimentação, a dramaturgia e a máscara Hannya.

Richard Schechner afirma que “Uma máscara é mais do que uma maneira de doar a identidade da máscara” (SCHECHNER, 2013, p.203, tradução nossa), logo, não basta colocar a máscara para que se assumam a identidade.

Em Yurusanai, a notação do movimento 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 nossa).



Exercício 25 de John Martin

Fonte: fotografia da página 43, do livro Intercultural Performance Handbook, 2005.

Brasília, 2022.

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 retirando-o do kimono, em Yurusanai, representa a energia da agitação mental da gueixa, com cuidado para não perder o controle do movimento.

Martin diz que no Teatro Noh há o seguinte princípio: “Sinta dez no seu coração mas mostrem apenas sete” (MARTIN, 2005, p.12, tradução nossa).

Nesse sentido, foi desenvolvido uma coordenação corpórea e mental para ativação da energia e concentração para que a mesma não dissipasse ou tomasse conta do movimento.

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 o sobrenatural.

Entretanto, ao ser contemplado o assunto máscara, vale ressaltar que o Noh utiliza-a como um objeto sagrado e teatral.

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 dele. 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).

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 aprendidas no período da graduação na disciplina Introdução às Técnicas Teatrais, ministrada por Sonia Paiva (HIRAKO, 2019, p.39).



Ensaio fotográfico.

Fonte: fotografia de André Kazuo Okubo.

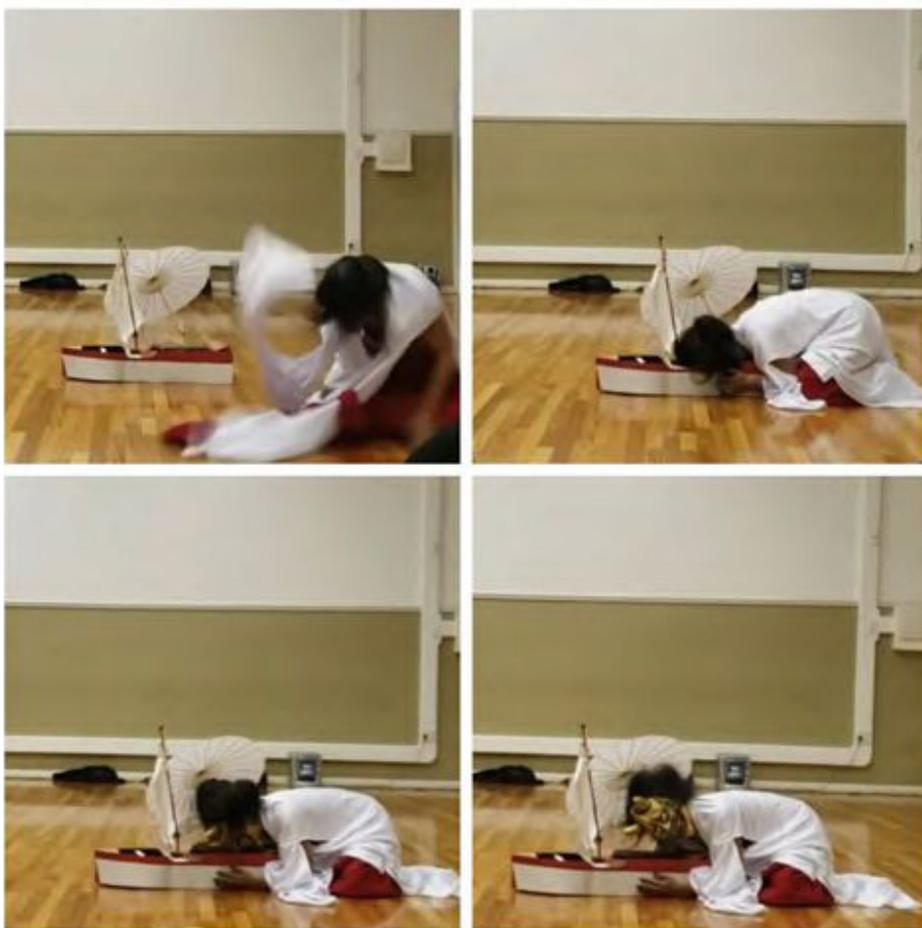
Brasília, 2023.

Para criar a máscara foi necessário uma técnica: criar um negativo do rosto, preenchê-lo de gesso, e assim, ter o positivo, que serviria de base para criação. 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, utilizava-se uma espécie de mordedor, que o ator deveria rapidamente morder para encaixar a máscara em seu rosto.

Em Yurusanai, a fixação da máscara é feita dessa forma com o objetivo de gerar um elemento surpresa. Sublinha-se o fato de que é preciso um tônus mandibular para não deixa-la cair, e torna-se inviável falar.

No Kumiodori, a expressão artística secular, somente o Shite, o protagonista, utiliza a máscara, para interpretar seres sobrenaturais, como um espírito de um morto, ou demônio.

A seguir será apresentado uma sequência de fotos do espetáculo Yurusanai no XI Mexido de Dança, que demonstram o momento que surge a máscara Hannya de dentro do barco, buscando, desta feita, o efeito surpresa anteriormente mencionado.



Frame de Yurusanai no X Mexido de Dança, UnB - IFB.

Fonte: a autora.

Brasília, 2019.

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.

O Noh busca 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 por meio de três movimentos básicos.

De acordo com Kunio Komparu, existem três movimentos de expressão: “Terasu; leve inclinação superior para mostrar alegria, Kumorasu; leve inclinação para 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). Esses movimentos serão melhor demonstrados no tutorial “Três movimentações básicas com máscara do teatro Noh”.















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 ora que conecta ou é compartilhado; ora o que separa ou é único; uma performance intercultural pode ser harmônica ou dissonante; ou ambos” (SCHECHNER, 2013, p.263, tradução nossa).

Inicialmente, aponta-se a cultura japonesa, já explicitada, e onde está a segunda?

Como performer nipo-brasileira, nikkei, 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 nikkei. Ou seja, a

minha presença e estrutura de análise é de uma nativa brasileira. Sob o ponto de vista etimológico, nativo é uma palavra que vem do latim *nativus*, que significa nascido.

Logo, toda a minha forma de relacionar-me com a cultura japonesa parte da premissa de que nasci em território brasileiro.

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 tornou-se uma premissa metodológica, que visava me relacionar com a realidade do artista independente que desenvolve trabalhos solos. Acerca desses estudos, considero que a situação de solidão se desenvolve

[...] 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 um processo compoicional a partir do território de investigação performativa da situação de 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 motivou-me a desenvolver, em 2021, a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas 1, no Departamento de Artes Cênicas da UnB, cuja premissa era desenvolver videoperformance por meio de técnicas experimentais tecnológicas em situação de solidão. É possível afirmar que nesse contexto 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 videoperformances. Para tal, os discentes aprenderam a utilizar: aplicativos e programas de edição audiovisual; o ciberespaço em favor da educação; e a otimização e potencialização de habilidades, por meio dos 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 Audiovisuais – Português; Conceitos Básicos Audiovisuais – Inglês; Conceitos Básicos Audiovisuais – Espanhol; Aprenda

a editar com Youcut – legendado em inglês e espanhol; Criando Fotos a partir de Vídeo para Criação de Figuras.

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:

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 (BAIOCCHI, 2022).

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 *Yurusanai*.



Disciplina TEAC 1, turma 6.

Fonte: registro da autora.

Brasília, 2022.



Carta de divulgação do resultado da disciplina TEAC 1, turma 6.
Fonte: registro da autora.
Brasília, 2022.

Exponho que, na disciplina, embora os discentes fossem provocados a criar vídeoperformances em situação de solidão, havia uma relação de afeto, cuidado e essa tornou-se um território de acolhimento artístico. Tal feedback pode ser conferido nos relatórios publicados no livro *Ensino Remoto - Relatos de Experiências*, (2022). Aqui, expresso minha profunda gratidão a cada participante, pois acreditamos no poder do encontro para suportarmos o contexto perturbador pandêmico.

3.2. 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 UnB, disciplina da qual participei como aluna especial.

Yurusanai é um espaço de experimentação 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.

Essa performance se propõe a ser um ritual de transformação em que questões imperdoáveis podem ser desveladas e transmutadas por meio da performance.

Expõe-se que essa 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.



Yurusanai #1

Fonte: Fotografia de Tácito Silva, X Mexido de Dança.
Brasilia, 2019.

Contudo, mesmo em situação de solidão o apoio familiar foi fundamental para a produção dos elementos cênicos; o figurino, kimono, foi produzido por Missae Hirako, e o barco por Manoel Dias de Souza.



O barco feito por meu pai, Manoel Dias.

Fonte: a autora.

Brasília, 2023.



O kimono feito por minha mãe, Missaé Hirako

Fonte: a autora.

Brasilia, 2023.

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



Yurusanai #2

Fonte: fotografia de Santiago Echeverry.

Museu da República, Brasília, 2019.

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

Em janeiro de 2020, a obra compôs o quadro de performances do Festival Sacola Cena Ambiental – SCA, em Alcântara/MA. No entanto, diante das adversidades de traslado, os objetos de cena não foram utilizados. Logo, foi necessária uma reinvenção estética e metodológica. Esse trânsito proporcionou novas reflexões, pois tratava-se de um novo território, em que estavam latentes questões sociais e políticas. Os registros das videoperformances Yurusanai #3 e Yurusanai #4 foram gravados na cidade de Alcântara/MA e Quilombo de Mamuna/MA. A produção da videoperformance foi feita durante o primeiro ano de pandemia de Covid-19.

O conceito de videoperformance tornou-se para mim, enquanto artista muito caro, e fruto de pesquisas transversais. Em 2022, foi apresentada a monografia para obtenção de título de licenciatura em Artes Cênicas, intitulada Videoperformance e Japonicidade no Ensino, e, nessa obra, foi refletida a

videoperformance como obra de arte, a partir do pensamento de Martin Heidegger em *A origem da obra de arte* (2008), e se estabeleceu para pesquisa: “registro + poiesis + audiovisual = videoperformance” (HIRAKO, 2022, p.18).



Yurusanai #3

Fonte: fotografia de Tácito Silva.

Festival SCA - Quilombo de Mamuna, Maranhão, 2020.



Yurusanai #3

Fonte: fotografia de Tácito Silva.

Festival SCA - Quilombo de Mamuna, Maranhão, 2020.



Yurusanai #4

Fonte: fotografia de Tácito Silva.

Festival SCA - Quilombo de Mamuna, Maranhão, 2020.

As novas provocações atravessaram as performances Yurusanai #3 e #4, que participaram do

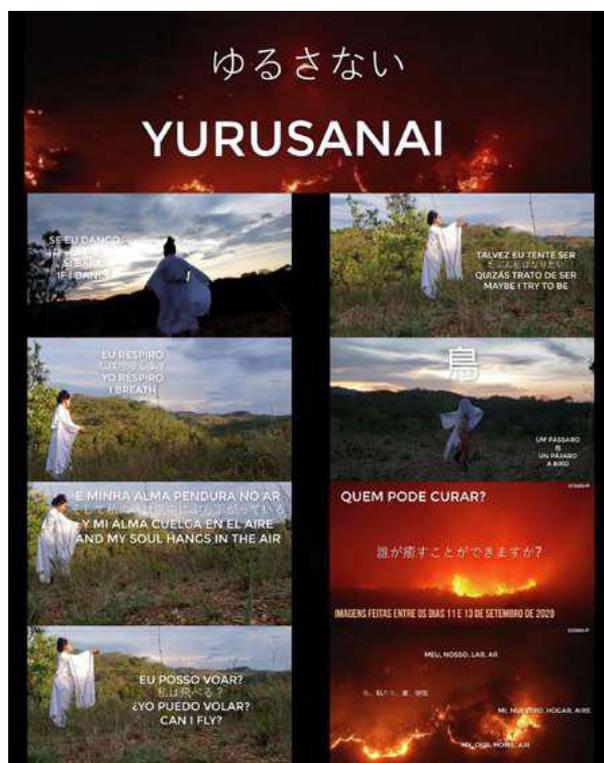
Festival Internacional de Ecoperformance, em 2021.

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 ‘ecoperformances’” (BAIOCCHI, 2022). 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, 2022).

Em consonância com o conceito de ecoperformance, foi criado um último desdobramento, a videoperformance Yurusanai #5. A videoperformance 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.



Yurusanai #5

Fonte: fotografia de Thaisa Taguatinga.

Fazenda Flor da Terra, 2020.

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, 2022).

Percebe-se que desenvolver ecoperformances está em diálogo com um tipo de *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, 2022).

Rosa Saito carrega consigo aprendizados que advêm de sua própria criação como 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 pequena 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, 2022).

Práticas como a de Rosa Saito, retomam o 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. Dessa feita, para compreender o aspecto unitário e em conexão da movimentação da obra de Yurusanai, cabe compreender as correlações com a dança Butoh e o contexto histórico, de acordo com a teoria da japonicidade, na qual está inserida.

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

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 artísticas.

Para isso é prudente revisitar sua perspectiva histórica e seu impacto no processo de criação, buscando relação entre as duas danças do séc. XX, com o ensejo de investigar similaridades e contrastes na coreografia e performance de Wigman e Ohno.

Nessa perspectiva, não há como seccionar o Butoh dos contextos belicosos da época em que surgiu. Entende-se essa dança, portanto, como uma expressão artística e política daquela realidade, em que as artes tradicionais não eram suficientes para transpor as reflexões da época, e a ocidentalização não era o

caminho escolhido para expressão.

As rupturas, que correspondem a um dos princípios históricos dessa dança 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 paralelos e cruzamentos entre esses acontecimentos sob os pontos de vista histórico,

artístico, estético e filosófico? De que forma o contexto atual pode afetar o processo de criação? Para dar continuidade foram realizadas leituras bilíngues, observação e análise do acervo do CDPDan e capítulo do livro de Soraia Silva sobre o Expressionismo e a dança, publicado na coleção Stylus Universidade de Brasília, da editora Perspectiva (SP), 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 de Wigman e a dança Expressionista – , Kazuo Ohno e a dança Butoh, que estão compartilhados na rede e que fazem parte do acervo do CDPDan para, por fim, contribuir e desenvolver uma pesquisa por meio de compilações de vídeos.

Utilizar-se-á o conceito de cuidado da filosofia fenomenológica de Martin Heidegger, objetivando encontrar similaridades e contrastes na dança de Wigman e Ohno.

Sabe-se, por meio de leituras e vivências, que as expressões artísticas orientais tradicionais, datadas de

antes da Era Meiji, desenvolviam-se objetivando treinamento, condicionamento e adequação às formas do movimento, como a dança Kumiodori, Teatro Noh e Kabuki. 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.

Butoh apresenta uma dança que é uma experiência que vai além de uma representação e apresentação, propensa a levantar inúmeras questões existenciais. Esses princípios dessa dança oriental dialogam com o movimento expressionista europeu.

Assim como a dança expressionista na Europa Central, o Butoh rompe com o paradigma existente, desencadeando tensões sobre o “fazer dança” no Japão, 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?

Mary Wigman, como dançarina e coreógrafa, escreveu muitos ensaios sobre seu processo de criação. Seu modo de composição dialoga com o conceito

de dansintersemiotização, proposto por Soraia Silva, que diz que é “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).

É possível perceber algumas similaridades entre esses modus operandi de composição, pois Mary Wigman, Kazuo Ohno e Soraia Silva 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 e vai até a cena, mas que, certamente, essas pulsões não são exclusivas de cada um desses 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 do processo de raciocínio artístico, surgindo, pelo contrário, num momento em que a ex-periência de vida se realiza no movimento” (SILVA, 2007, p.72).

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

Wigman utiliza a máscara e expõe que essa escolha advém de uma transformação do corpo ao afirmar 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 (2002) apresentou esse fundamento da dançarina ao considerar o dançarino parte da composição. Dessa

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 compreender Wigman como fruto de seu tempo.

Contudo, para além do viés da representação ou apresentação, essa artista estava em busca de algo mais profundo, no sentido de investigar a si mesma de modo mais sensível, sendo essa a forma como 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 nossa).

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.

Na medida em que nos aproximamos da dança expressionista, são notáveis as reverberações naturais que surgem no diálogo entre a dança Butoh e seu modo de criação.

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

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 âmagos, mesmo das coisas minúsculas, tratando-as com cuidado. Ainda há tempo (OHNO, 2016, p.24).

Ohno afirma que é prudente tratar as coisas com cuidado, em seu segundo aforismo ele deixa explícito que as emoções nada tem relação com a razão ao afirmar que

Sentir é uma palavra criada pelo homem, vocês já olharam para o alto para expressar alguma coisa, não é mesmo? Ou olharam para baixo, quando

sentiram algo - mas o que sentiram talvez não tenha sido a palavra sentir [...] é assim que as articulações, que o corpo de vocês se desenvolve. A razão é desnecessária para a alma. (OHNO, 2016, p.29).

A partir dessas relações, constata-se que o processo criativo de Wigman está em diálogo com uma busca de encontrar movimentos que ultrapassam a barreira da dança como uma linguagem.

Ela buscou atingir outras camadas de sentido que ultrapassem as barreiras da apresentação, interpretação ou representação, daquilo que pulsa no interior sendo transmutado para o exterior.

Retomando o aforismo de Kazuo, o sujeito que se propõe a se mover e – por que não dizer? – dançar, parte de uma expressão que surge de um grão extraído no fundo de si mesmo, com cuidado. No entanto, de qual cuidado se fala? A partir do pensamento de Heidegger, filósofo alemão do séc. XX, e lendo no artigo de Marco Aurélio Fernandes que “o cuidado é um ‘traço fundamental da presença” (FERNANDES, 2011, p.158), trocando em miúdos, ele 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”. (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 do co-precursor da dança Butoh Tatsumi Hijikata, exposto por Kunii-ichi 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 Ohno, o que é o cuidado

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 que ambos passaram contemporaneamente, leva a considerar que, naquele período, o cuidado era algo fundamental para a existência de uma sociedade que estava em guerra.

A guerra, a dor, a raiva, a ausência, a relação de poder e sociedade, as mortes... Como lidar com tudo isso? Como 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, afinal tem a temporalidade como premissa.

As considerações acerca do cuidado nesta dicotomia, em um momento escasso e urgente, foram necessárias para o entendimento do contexto que

Ohno e Wigman presenciaram. 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 confirmaram na dança da conexão do interior com o mundo, com o despertar de uma consciência que transitou por uma percepção existencial ao ouvir o seu interior e, assim, existir e – por que não? – ser no mundo. Sabe-se que Kazuo Ohno, em 1933, estudou na Alemanha com Takaya Eguchi, discípulo de Mary Wigman, e entrou em contato com a dança expressionista.

Por meio dessas relações, percebe-se que o ocidente e o oriente buscavam 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,

pode causar repulsa, angústia e tensão. Sensações como essas quebram o padrão e podem desdobrar questionamentos para os espectadores, sendo uma revolta do corpo e uma necessidade de deixá-lo falar por ele mesmo, sem os padrões comportamentais e gestuais da cultura. Buscava-se, assim, uma nova identidade, algo que extrapola o exterior, em um caminho performático até o inconsciente, 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 expressados 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

peças 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-se em movimento, pois, ainda segundo ele, é através do espírito que o vento sopra. O Butoh pode, então, ser 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 taxada de “arte degenerada” (SILVA, 2002, p.332).

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 nesse 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, essa 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 se desenvolve em solo. Segundo Eugenia Casini Ropa, esta proposta de composição trata-se de um convite ideológico e, ainda, de uma estratégia de sobrevivência no século XX, quando diz que:

[...] 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-se em Yurusanai, que se desenvolve em um processo composicional unipessoal, e que ainda alarga as possibilidades de criação em situação de solidão, sonoplastia, edição de vídeos e produção. Esse é um processo de versatilidade que se coloca em risco por criar em diferentes linguagens para reexistir 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. O DIY 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 de 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).

Para além de questões políticas, sociais e econômicas, que não serão aprofundadas neste momento, interessa, nesta pesquisa, pensar na sobrevivência do sujeito no meio 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

Nesta 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 se percebe uma vivência das três artistas durante a infância, e esta pode ser um das formas e/ou métodos para encontros e desdobramentos, por meio do sentido amplo da performance em duas situações: na vida cotidiana e na arte.

Em seguida, haverá um exercício de análise, visando correlacionar as artistas com a utilização do corpo em movimento para se expressar, dançar, e performar ao vivo ou para 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, 2022). 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, 2022), sendo esse, 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, online).

Baiocchi conta que havia “desde a infância essa necessidade vital de criar junto à natureza (BAIOCCHI, 2022).

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, 2022).

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’” (BAIOCCHI, 2022).

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, 2022).

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, online)

. 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 ecoperformance, parece que veio nos dar um recado: ... “olhem a minha ecoperformance relâmpago! Vamos dançar, cantar, e dar voz à natureza”! (BAIOCCHI, HIRAKO, 2022).

Em paralelo, sobre o 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, online).

Nota-se que a presença do animal nas duas performances; quando o passaro se apresenta na entrevista e quando a garça dança em Oriente Ocidente pode ser uma situação de ecoperformance.

Tal qual o passarinho desenvolveu uma ecoperformance ao som do relâmpago no momento em que sobrevoou a cabeça da autora no diálogo com Maura Baiocchi.

Pode-se inferir que a garça branca integrada pelo cosmogesto dançou com Soraia Silva e Elise Hirako, que espalhavam movimentos com o leque na performance Oriente Ocidente.

Segue a dança com a garça nas fotografias abaixo:



Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva

Fonte: fotografia de Walce Santos contida no artigo Oriente Ocidente, publicado na revista Dramaturgias.

Setor Militar Urbano, 2020.



Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva

Fonte: fotografia de Walce Santos contida no artigo Oriente Ocidente, publicado na revista Dramaturgias.

Setor Militar Urbano, 2020.



Performance Oriente Ocidente com Soraia Silva

Fonte: fotografia de Walce Santos contida no artigo Oriente Ocidente, publicado na revista Dramaturgias.

Setor Militar Urbano, 2020.

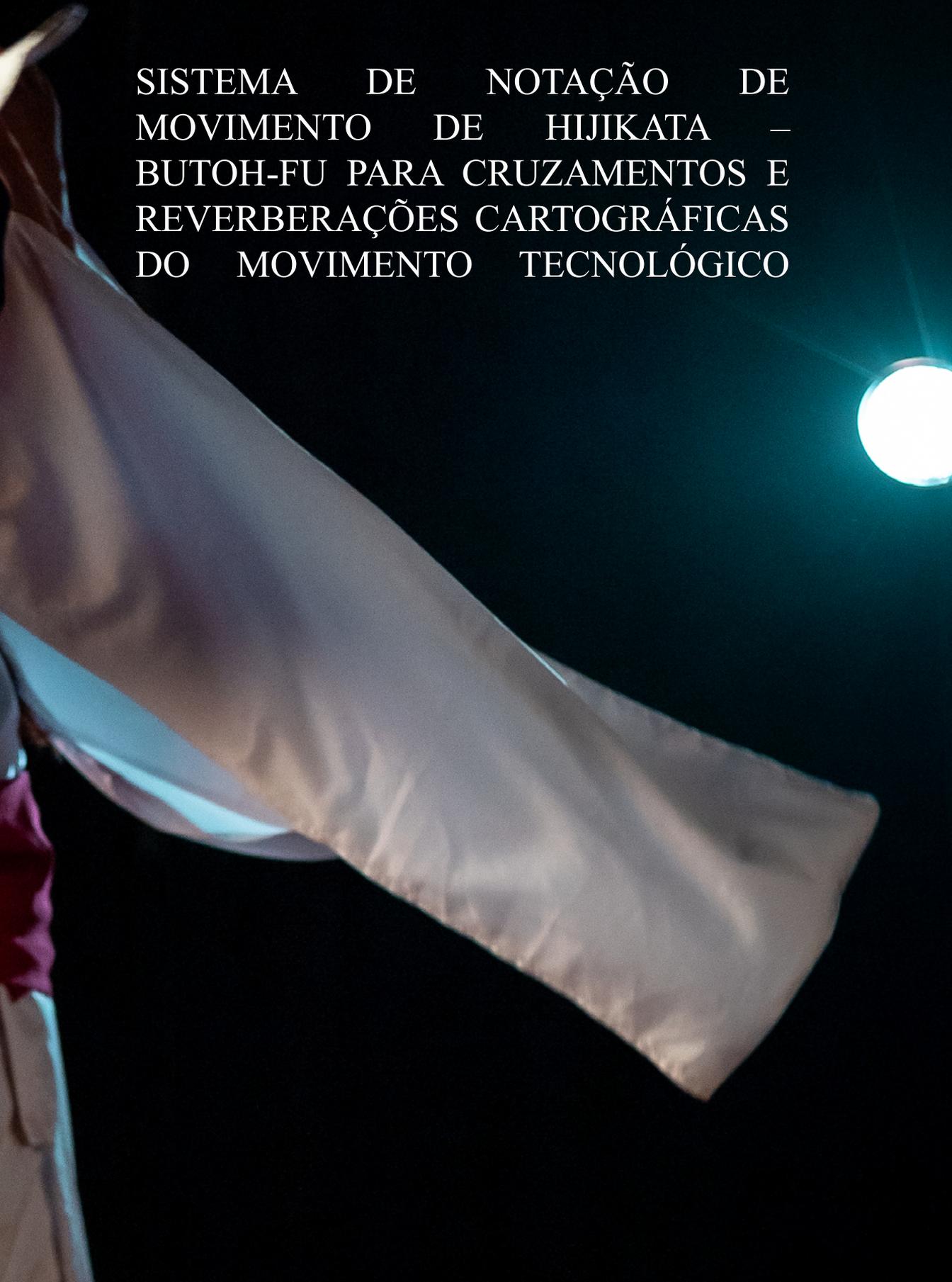
Acerca dos processos criativos das três artistas em relação à linguagem da fotografia, Saito discorre sobre as poses no seu trabalho, que criam movimentos, geram uma dança em suas fotografias. Baiocchi desenvolveu uma série de ecoperformances em formato de ensaios fotográficos, o qual ela chama de foto-ecoperformances, como a obra *Mi madre y yo en la 65 garganta e Ophelia subtraída* (2012) em Tilcara. E Silva em sua obra *Alquimia na Dança* (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, Silva e Saito reverberam no processo composicional de Yurusanai. Isso se confirma pela escolha performática em diálogo com a natureza, a partir da vida cotidiana; na arte, ao desenvolver as videoperformances no território natural; e na utilização de mídias, fotografia e vídeo para expressão artística do corpo em movimento.



SISTEMA DE NOTAÇÃO DE
MOVIMENTO DE HIJIKATA –
BUTOH-FU PARA CRUZAMENTOS E
REVERBERAÇÕES CARTOGRÁFICAS
DO MOVIMENTO TECNOLÓGICO





**Vídeoaula Criação de Movimento - Butoh-
-Fu de Tatsumi Hijikata**



Kazuo Ohno em Tóquio 2002



Exercício Hands Dance – Kazuo Ohno



Exercício Hands Dance – Tatsumi Hijikata



Exercício Hands Dance – Mary Wigman

Como criar um movimento? Rosa van Hensbergen pesquisou os registros dos trabalhos escritos e performáticos do artista Tatsumi Hijikata, expoente da Dança Butoh, que 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. Nesse processo artesanal, Hijikata criou uma série de álbuns de recortes. Segundo Hensbergen:

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, 1min27s, tradução nossa).

Existem, ao todo, dezesseis álbuns de recortes, que estão armazenados no arquivo. Pode-se se dizer que através do seu modo de criação, Hijikata dan-sintersemiotizava as colagens que advêm das artes plásticas ou, ainda, textos teóricos para 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 esse 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 seus dançarinos 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 registros, vemos uma variedade de documentos (HENSBERGEN, 2021, 00min 44sm, tradução nossa).

O procedimento de registro manual, apesar de válido e eficaz, tem 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-modernista, 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).

Essa 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 “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 nossa).

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 esgota-

mento. 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 nossa).

O método será mais aprofundado na vídeo-aula criada a partir da transcrição, tradução do curso Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance, o qual foi apoiado pelo Programa de Pós-Graduação da UnB – PPG/CEN/UnB, e Programa de Apoio à Pós-Graduação – PROAP/CA-PES, e recebeu auxílio financeiro para desenvolvimento de dissertações e teses pelo Edital N° 5/2021.

Nessa 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 vi-

suais” para a linguagem da dança. Sobre essa transformação, ainda, é possível estabelecer correlação com a pesquisa de Soraia Silva em Poemadançando, quando ela dansintersemiotiza a poesia para a dança.

Para desenvolver outros estudos de registro de movimento em Hands Dance (2021), foram utilizadas as colagens de Hijikata como inspirações para uma dansintersemiotização das fotografias de Hijikata, Ohno e Wigman, 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 a 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 apresentações, 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 máxima expressividade. Essa qualidade de movimento só pode ser desenvolvida por meio de anos de corpo em movimento.



Exercício 1 - Hands Dance based on the hands of Ohno.

Fonte: Compilação da autora.

Brasília, 2022.



Exercício 2 - Hands Dance based on the hands of Hijikata.

Fonte: Compilação da autora.

Brasília, 2022.



Exercício 3 - Hands Dance based on the hands of Wigman.

Fonte: Compilação da autora.

Brasília, 2022.

Kazuo Ohno faleceu aos 103 anos em 2010. Hijikata faleceu aos 57 anos e sua última coreografia foi Tahoku Kabuki Keikaku, que se tornou seu último trabalho. Mary Wigman faleceu aos 86 anos de idade e, no final de sua carreira, é possível encontrar sua última coreografia, aos 56 anos, chamada de Agradecimentos e Despedidas, um pequeno poema lírico composto por ela.

De que modo, mergulhar na história desses artistas reverbera no processo criativo da dança? Mimetizar o gesto pode nos levar a outro estado de ser? Ser performer na vida pós-moderna pode ser entendido, 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 vídeo-aula 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 desconstruem fortemente o parâmetro estético da simetria, e é possível notar que Wigman dança com resquícios da estrutura clássica. Essa observação é corroborada pelo ponto de histórico, afinal, a dança expressionista precede a dança Butoh. Soraia Silva afirma que Mary Wigman “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).

Seguem abaixo os QR codes para acesso aos três vídeos experimentais 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 das páginas anteriores e, em uma tentativa de reprodução do gesto, desenvolver uma estrutura sequencial particular, tornando-se, assim, um exercício de expressão das mãos.



QR Codes dos Exercícios Hands Dance

Fonte: a autora.

Brasília, 2022.



Fotografias do Exercício 1.

Fonte: a autora.

Brasília, 2022.



Fotografias do Exercício 2.

Fonte: a autora.

Brasília, 2022.



Fotografias do Exercício 3.

Fonte: a autora.

Brasília, 2022.



ENTREVISTAS





Taanteatro



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



Instagram: [@taanteatrocompanhia](https://www.instagram.com/taanteatrocompanhia)



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



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



Facebook: <https://www.facebook.com/taanteatrocompanhia>

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

5.1. Entrevista 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, Urara 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 oitenta espetáculos coreográficos (elenco e solo) e alguns foram baseados na vida e obra de artistas e pensadores como Frida Kahlo, Florbela Espanca, A. Artaud, Comte de Lautréamont, Shakespeare, Nietzsche e 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, seguem aqui os contatos:

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

Instagram: [@taanteatrocompanhia](https://www.instagram.com/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>

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?

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

MB: Eu achei muito interessante sua proposta.

EH: 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.

MB: 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 grunhidos. 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 autocrítica 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”.

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

MB: 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 performáticos 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 independência 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 individuação. 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?

EH: Sim.

Maura volta com um copo e diz

MB: Oi! Fui buscar mais conteúdo, porque aquele já acabou.

EH: Para se preencher...

MB: 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.

EH: 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 Oms

trab 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 – *El Ambiente com o Performance*. Este conceito, ecoperformance, pelo que vejo, que já acompanha toda sua trajetória. Dar aulas ao ar livre, dançar integrada com o meio ambiente, com a natureza. Então eu queria que você fiasse um pouco sobre isso.

MB: 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 na 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 parentesco 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.

EH: Ai!

MB: O que foi isso?

EH: Foi um passarinho, ele deu um rasante na minha cabeça, me desculpa.

MB: 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 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.

EH: Sobre a peça radical solidão, de 1984, como foi esse processo? E como você vê a solidão dentro do processo de criação?

MB: Então você também queria saber a relação desse tema com a dança Butoh?

EH: Isso, e a relação da dança Butoh com a solidão.

MB: Sobre o processo criativo, não é? Pois é, sabe o Cometa Cenas? Você conhece o Cometa Cenas?

EH: Sim, minha graduação foi em Artes Cênicas, na UnB também.

MB: 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 Cometa 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.

EH: Sim.

MB: O Japão, apesar de ser um país bem pequeno comparado ao Brasil, tinha, na época em que morei lá, anos 80, uma população igual à do Brasil – cem 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?

EH: Ainda não, mas vou ano que vem passar sete dias, estou fazendo planejamento para aproveitar o máximo possível.

MB: 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 neles. 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 introjetada, faz parte e é natural. Você já ouviu falar de Krishnamurti?

EH: Não.

MB: 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?

EH: Sim! Eu li há muito tempo atrás, presenteado por minha mãe, então eu era muito nova, e não me lembro.

MB: 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.

EH: Que lindo.

MB: 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?

EH: Entendi. Senti aqui dentro.

MB: 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 autoconhecer 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.

EH: 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.

MB: 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.



Rosa Saito



instagram: [@rosasaito](#)



Rosa Saito na [Vogue Itália](#)



Entrevista para [Uol](#)



Entrevista para [Portal Pepper](#)



Entrevista para [My Modern Met](#)

Rosa Saito na revista [Grazia Actualidad](#)



5.2. Entrevista com Rosa Saito – 27/10/2021

Setsuko Saito, Rosa Saito é modelo nipo-brasileira, 71 anos, 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 você. A entrevista irá contribuir para minha pesquisa porque 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.

EH: Você poderia contar como iniciou sua carreira de modelo?

RS: Eu estava na avenida paulista e fui abordada pela Mega Model duas vezes, em ocasiões diferentes. Precisei amadurecer a idéia 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.

EH: Qual tipo de artesanato você fazia?

RS: 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.

EH: Algumas palavras me chamam a atenção, o compromisso e dedicação de fazer o melhor. E pensando sobre isso, você acha que se refere a sua japonicidade?

RS: 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.

EH: Quais hábitos, cotidianos e gestuais, você sente que vêm dessa cultura?

RS: 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 desfilas. 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 oriental.

EH: Quando eu olho seus trabalhos individuais e coletivos, vejo que sua postura tem uma elegância e polidez que me remete a 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.

RS: 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.

EH: E hoje colhe os bons frutos desta disciplina.

RS: Que se torna um hábito, se torna natural.

EH: 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, 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?

RS: 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, porque isso vai influir no resultado do trabalho de todos.

EH: Quando a energia de alguém está mal, sobrecarrega a energia de todos. E isso não

é proveitoso para a dinâmica do trabalho.

RS: E cada pessoa tem uma sensibilidade de captar essa energia também.

EH: 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!

RS: Por incrível que pareça eu me cuido com 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 eu 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.

EH: Eu acho o cabelo grisalho muito elegante.

RS: 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.

EH: Uma última pergunta, o que de mais especial ou diferente da sua experiência como modelo você poderia

contar?

RS: 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 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.

EH: Dança com as fotografias, em cada pose, há uma sequência de movimento. Está dançando também!

RS: Sim, exatamente, não que eu saiba dançar, mas, criei movimentos que geram uma dança.

EH: Eu vejo muito como uma dança a sequência de fotografias. Parece que você vê o movimento acontecendo. Muito obrigada, Rosa, pela disponibilidade! Arigato!

RS: 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.

EH: Foi engrandecedor essa felicidade sinto aqui, e sua fala, tudo que trouxe é de grande valia e importância não somente para pesquisa, mas para minha vida. Foi um prazer. Muito obrigada.

RS: Muito obrigada, felicidade beijos!

EH: Obrigada! Felicidade para nós!



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、
こゝろのはしを、ひとことに、
さきくとばかり、うとうなり。

蛍の光、チカイ イナガキ

Pelo brilho dos vaga-lumes,
e a neve enluarada naanela,
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 somente as duas primeiras estrofes e sendo apresentada, na íntegra, em cerimônias de formatura no Japão.

Por meio do memorial observaram-se os estudos da teoria da japonicidade partindo do próprio contexto vivencial, em relação aos estudos da performance de Richard Schechner, que ampliaram as formas de ser, viver e observar o cotidiano, a arte e os negócios 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-me de outras entidades

nikkeis, foi possível perceber que elas passam por dificuldades similares de diálogo entre gerações e uma preocupação em preservar sua existência, 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.

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

Primeiramente, a japonidade foi constituída como um conceito de vela mestra, isto é, ele é o principal, que não é baixado sob nenhuma condição de vento. Percebe-se que o cuidado, a partir de Martin Heidegger, é uma japonidade em várias instâncias, uma vez que pode ser observado desde a beleza interior e exterior de Rosa Saito, na dança Butoh, que

faz do cuidado um *modus operandi* e um *modus vivendi*; e a japonicidade pode ser observada desde o memorial, ao expor vivências nipo-brasileiras que culminaram nesta pesquisa, e ainda sob a contextualização histórica, para refletir sobre a dança Butoh.

Em seguida, os conceitos-âncora proporcionaram pausas para a embarcação, e sua importância foi fundamentalmente teoricamente a obra *Yurusanai*.

A performance intercultural, retomou o conceito da performance de Richard Schechner e Victor Turner, que proporcionou uma identidade para a obra, desenvolvendo-se entre duas culturas e, ainda, entre a arte e o ritual. E, no espaço de experimentação de expressividades auxiliadas pela tecnologia, foi possível refletir sobre o “fazendo” neste estudo performático.

Justificou-se o conceito-âncora de 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 como um ritual reparador; no trânsito liminar entre o sagrado

e o drama em seu processo de criação. Os objetos em Yurusanai assumem uma sacração na ação ritualista.

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

Um dos princípios do Teatro Noh, em que o budismo está sempre presente, foi exposto por John Martin, que consiste na 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 superpostas no encarnar da máscara, propondo uma interação entre o personagem e o mundo, que vivem no interior da

máscara, e a atriz; é necessário um treinamento para desenvolver movimentações específicas para expressão, e a produção da máscara se dá de modo artesanal, embora existam inúmeros modos de confecção. Sobre a máscara, foi exposta sua importância na dança; Mary Wigman, apontou que ela 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, Isadora Duncan e Mary Wigman, e concluiu-se que a solidão pode ser uma premissa metodológica para uma escolha poética de apropriação de si mesmo.

As três âncoras conceituais e a vela-mestra proporcionaram ao barco Yurusanai o desdobramento como 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. Após mapeamento do território no qual a dança

Butoh estava inserida, estreitaram-se as relações entre a dança Butoh e a 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 o ocidente e o oriente, naquele período histórico, buscavam algo além da forma, da apresentação ou representação e, por meio da dança, expressavam os estados de suas almas.

A situação de solidão foi um território profícuo para o desenvolvimento dessas danças porque por meio dela é possível refletir sobre seu eu e o eu no mundo, além de servir como uma disciplina artística para uma sobrevivência criativa.

O teatro unipessoal, a dança solo e o DIY possuem bases teóricas e práticas similares, mas cada um está inserido em um contexto específico.

Tratou-se da exposição do sistema de notação de movimento de Hijikata – Butoh-Fu, por meio de Rosa van Hensbergen e Takashi Morishita.

O estudo notacional de movimento foi iniciado nesta dissertação, em relação com

dansintersemiotização, de Soraia Silva, para o desenvolvimento das vídeo-aulas Hands Dance.

O estudo notacional Butoh-Fu necessita de maior verticalidade e será desenvolvido em pesquisas futuras. Apesar de apontar a situação de solidão como escolha metodológica no processo de criação, este escrito só foi possível ao compartilhar experiências, diálogos e apoio.

Por isso, reitero minha gratidão à Universidade de Brasília e à Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis, que me ensinou, desde a infância, valores e vivências singulares. como apresentação da dança Bon Odori e ainda foi cantada a canção Shiki no Uta, traduzido como as quatro estações.

Agradeço à Embaixada do Japão no Brasil pelo apoio institucional, à REN Brasil pelo acolhimento nikkey brasiliense e abertura de relações, à Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social – Bunkyo, ao Clube Nipo pelo apoio à pesquisa e pela difusão da cultura, à Universidade de Keio, pelo curso disponibilizado e todo o grandioso aprendizado recebido, o Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança – CDPDan, representado pela

coordenadora Soraia Maria Silva, que sempre me ofereceu o suporte necessário para dar continuidade aos estudos, inaugurando, ainda, a linha de pesquisa Cultura Japonesa, e à disponibilidade afetuosa de duas grandes mulheres artistas inspiradoras, Maura Baiocchi e Rosa Saito, que me concederam gentilmente as entrevistas.

Espera-se, também, que, em novas pesquisas, seja possível discutir a ancestralidade e a identidade de forma mais transversal, e entende-se que as situações-performance na vida cotidiana, nos negócios e nas artes, tratam de relações humanas, de trocas em uma rede de partilha de agenciamentos e afetos, pela qual agradeço mais uma vez. ありがとうございました。



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. A chama de uma vela. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

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.

DESCOLA, Philippe. Claude Lévi-Strauss, uma apresentação. Estud. av., São Paulo, v. 23, n. 67, p.

148-160, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S0103-40142009000300019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 Dez. 2020.

DUBATTI, Jorge. Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC, 2016.

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.

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. (1982). Ver-ve - revista semestral autogestionária do Nu-Sol., n. 6, 2004.

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 Enxame: 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. Ela era só uma criança. 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.

_____. 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.

LEMOS, 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 Cinemática. 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.

PEDROSO, José Pedro Penteado; MASSUKADO-NAKATANI, Márcia Shizue; MUSSI, Fabrício Baron. A relação entre o jeitinho brasileiro e o perfil empreendedor: possíveis interfaces no contexto da atividade empreendedora no Brasil. RAM, Revista de Administração Mackenzie, v. 10, n. 4, p. 100-130, 2009.

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 Universidad de Rosário, 2016.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala. São Paulo: Letramento, 2017.

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.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio. (Org.).
Dicionário da escravidão e liberdade. São Paulo: CIA
das Letras, 2018.

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 comparti-
lhados. 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: Rela-
tos 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-1 edições, 2018.

VILANOVA, 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=Aa8c-ja7___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=PLAI5mqyvH2c1kM3YZwHW-gr5oVy1jvpgM5&index=3&ab_channel=FernandaPreta

OHNO, Kazuo. The Dead Sea. Youtube, 6 jan. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUjhQLB0hXY&list=PLAI5mqyvH2c1kM3Y>

ZwHWgr5oVy1jvpgM5&index=4&ab_channel=BobDeNatale

OHNO, Kazuo. My Mother. Youtube, 16 jan. 2020.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hzmkYu0d8rM&list=PLAI5mqyvH2c1kM3Y-ZwHWgr5oVy1jvpgM5&index=5>



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 Tatsu-mi 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 colaborar, 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 Taishō – 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. Uma palavra japonesa deriva da junção das palavras kai, em português significa reunião e kan, que significa prédio.

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.

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.

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, associação nikkei composta por 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 ou Nô – 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.

Videoperformance – Expressividade artística que envolve artes performáticas e audiovisuais.



**O CINQUENTENÁRIO
DA ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA
DE ANÁPOLIS**



O cinquentenário da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - ACNBA

Este é resultado de um estudo qualitativo a partir do tema: “O papel das associações na trajetória da comunidade nipo-brasileira” para o 4º Concurso de monografia, com a outorga do Prêmio “Jurista Kiyoshi Harada”, aos três primeiros colocados, promovido pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo, Associação Brasileira de Ex Bolsistas Gaimusho e JCI Brasil - Japão. Este resultado irá compor o segundo volume da Coletânea de Monografias Sobre a Cultura Japonesa, independente de sua classificação.

Objetiva-se traçar um breve panorama histórico do cinquentenário da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - GO, doravante ACNBA, para demonstrar a sua relevância na comunidade nipo-brasileira e preservar a sua memória histórica.

A título de contextualização da temática, foram pesquisados os estudos de Cecília Saito, que percorreu

sobre o movimento de imigração japonesa no Brasil e no Estado de Goiás, lançado em 2011. Juan Chacón também destacou a imigração e assimilação em Goiás, sob o ponto de vista da linguística, publicado em 2021. Por fim, o livro de Fátima Mota, *Meia volta ao mundo Imigração Japonesa em Goiás*, lançado em 2008, onde reuniu artigos sobre a herança cultural japonesa abordando a temática sob o ponto de vista da memória e percursos históricos e culturais.

Destaca-se, para esta pesquisa um novo recorte: observar a ACNBA, que apesar de pertencer ao Estado de Goiás, não foram analisados nos trabalhos salientados acima, ou seja, não foram contemplados no escopo das pesquisas apresentadas.

Esta pesquisa será atravessada pelos estudos sobre a cultura japonesa iniciado na monografia *Performance Intercultural: Um processo Interdisciplinar*, 2013, ainda na dissertação, *Performance Intercultural em Situação de Solidão - Japonicidades e Butoh no processo criativo*, 2022, escritos pela autora, e por fim, no artigo *Oriente Ocidente*, 2021, escrito em co-autoria com Soraia Silva.

De modo específico, serão realizados apontamentos

sobre as produções cinematográficas a partir de Alexander Jacoby e Maria Roberta Novielli. Será mencionada a pesquisa de Victor Kebbe, para descrever alguns dos objetos utilizados em rituais fúnebres da cultura japonesa.

Espera-se que esta pesquisa evidencie a história da ACNBA, para assim, preservar sua memória e revelar sua importância cultural para a cidade de Anápolis e comunidade nipo-brasileira.

Utilizou-se a metodologia qualitativa de processamento técnico documental e, para tanto, foram analisados e comparados os documentos concedidos pela própria associação: cadernos de primeira mão de Keso Hirako; o relatório “Os 30 anos da fundação da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - Estado de Goiás”, 1992, e registros de Atas Oficiais da ACNBA - GO.

Deste modo, serão expostos os impactos desta instituição em sua comunidade desde sua fundação até 2013, bem como, contribuir para a preservação da cultura e memória da comunidade nikkei no Brasil. Estes dados, foram verificados por meio de comparação com

a linha temporal 120 anos de Amizade Japão - Brasil, disponível no site da Embaixada do Japão no Brasil, que é a representação oficial do governo japonês dentro do território brasileiro.

A primeira parte deste estudo tratou de expor a origem da associação; a segunda, de organizar as atividades realizadas pela ACNBA; e por fim, o registro fotográfico de algumas das atividades disponibilizadas pela ACNBA e do acervo pessoal de Keso Hirako.

Espera-se que esta pesquisa contribua para a preservação da cultura e fortalecimento da comunidade nipo-brasileira, que busca resistir ao esquecimento de suas origens.

A origem e gestão fundadora

Segundo Cecília Saito, em seu estudo sobre a imigração japonesa no estado de Goiás, este iniciou em 1929. Saito expõe uma situação complexa que envolveu a comunidade no município de Anápolis, e segundo ela “as terras da região seriam devolutas, ou seja, aos interessados caberia apenas o pagamento de uma taxa no ato do cadastramento para, em seguida, receberem as escrituras definitivas de posse das terras, o que efetivamente não aconteceu” (SAITO, 2011, p. 61). E, informa que as famílias que permaneceram no local receberam a escritura após a realização de uma nova compra destas terras.

Para além das questões dos terrenos, Saito narra que o solo do cerrado não tinha as características necessárias para o plantio de café, que era a atividade agrária interessada a priori, tornando o processo ainda mais complexo.

Esta contextualização é fundamental para expor a situação que foi vivenciada pelas famílias da futura

ACNBA. Adiciona-se a este contexto, a barreira linguística e cultural.

Salienta-se que este cenário não ocorreu somente na região do Goiás, mas em diversos grupos de imigrantes japoneses do Brasil, e tais dificuldades aceleraram e facilitaram a consolidação de associações, que tratariam de cuidar de sua comunidade e preservar sua cultura.

Acerca da ACNBA, inicialmente, dia 11 de fevereiro de 1963, ocorreu a primeira reunião na residência de Keso Hirako, juntamente com o Sakunoshim Fujimori e Hisao Moribayashi, em que vislumbrou-se a fundação da entidade filantrópica, que seria reconhecida, posteriormente, perante a cidade de Anápolis e órgãos públicos.

A partir deste encontro em que sonhos foram compartilhados criou-se a ACNBA. Essa instituição tem como finalidades: confraternização; intercâmbio cultural; oferecimento de esportes para associados; escola de língua pátria para os filhos; promoções de datas festivas; participação de eventos juntos aos órgãos públicos e privados; entre outras.

Sobre a sede da ACNBA, de acordo com os documentos e registros, se instalou, de modo provisório, entre 1963 a 1988, na Av. Pedro Ludovico, nº 455, local onde funcionava a máquina de beneficiar arroz, de propriedade de Keso Hirako, que contribuiu efetivamente durante toda sua vida para existência e permanência da ACNBA, em prol da sociedade nipo-brasileira.

Dia 29 de abril de 1963 aconteceu a festa de consagração, juntamente com a comemoração do aniversário da Sua Majestade, o Imperador do Japão. No ano seguinte, em 1964, fundou-se o Seinenkai e Dyoshi Seinenkai, que são grupos jovens dentro da ACNBA, esses encerraram suas atividades em 1970.

Em 1987, foi realizada uma assembleia geral para a construção da sede social Kaikan. Nesta data, foi recebida a escritura do terreno e todos concordaram e se prontificaram a ajudar na construção.

Sua inauguração em sede própria ocorreu no dia 06 de março de 1988, no Jardim América. Em 1995, mudou-se para a atual sede na Avenida Brasil Norte, cidade universitária, Anápolis-Goiás.

Levantamento das atividades

Nesta seção encontra-se organizado o levantamento das atividades realizadas pela ACNBA, no período de 1963 a 2013, estando agrupadas por diferença de dez anos.

São apresentados os eventos sociais, atividades culturais e sua relação entre a Embaixada do Japão no Brasil e algumas entidades nipo-brasileiras.

Período: 1963 - 1973

Durante a sua primeira década, entre 1963 a 1973, a ACNBA realizou durante todos os anos os eventos sociais tradicionais: confraternização de Ano Novo, Undokai e a festa do Dia das Mães.

Destacam-se nesta década, sob o ponto de vista cultural, a exibição do filme japonês “Chushingura” entre outros não especificados nos documentos oficiais da ACNBA. A título de contextualização, segundo Maria

Roberta Novielli, trata-se de um drama, Os 47 ronin, 1921, “cuja primeira versão cinematográfica foi justamente de Makino, sendo até hoje a obra mais refilmada da história do cinema japonês” (NOVIELLI, 2007, p.26). Em concordância, não se pode afirmar se a versão assistida foi a de Shozo Makino, considerado o pai do cinema japonês, ou ainda a versão de Kenji Mizoguchi, em 1941.

Adiante, ressalta-se a contratação da empresa teatral paulista Hakko Dam, que se apresentou em diversos eventos deste período.

Além das iniciativas culturais promovidas, sublinha-se o cuidado para com a comunidade que foi expressada através de doação em moeda corrente feita pela ACNBA para construção da Casa das Crianças, doação em moeda corrente para Associação Nipo-Brasileira de São Paulo, para construção de auditório, e a contribuição, em moeda corrente, para construção da Casa de Exposição dos Imigrantes em São Paulo.

A relevância sob o ponto de vista das relações governamentais internacionais da ACNBA é demonstrada através das conexões estabelecidas entre a

Embaixada do Japão no Brasil, em 1967, em que foram três membros da diretoria, para a recepção do Príncipe Herdeiro Akihito e a Princesa Michiko do Japão, em Brasília.

2.2. Período: 1974 a 1983

Em 1974, foi realizada a visita oficial do Exmo. Atsushi Uyama a Anápolis - GO e a recepção do Primeiro-ministro Kakuei Tanaka, em Brasília.

Em 1975, foi realizada a exposição de ikebana com 15 vasos e Hihon Ningyo, bonecas japonesas, na Galeria da Prefeitura, bem como a exposição de Artes e Brinquedos eletrônicos promovida pela Embaixada do Japão, com a presença do Cônsul Geral Sr. Assaba.

No mesmo ano, a ACNBA buscou o intercâmbio cultural ao realizar todas as festas de confraternizações tradicionais e eventos sociais. Ainda, foram apresentados os filmes nipônicos Edokko Tengu, lançado em 1963, dirigido por Eiichi Kudo, de acordo com

Alexander Jacoby (2008, p. 1996).

No mesmo sentido, a exposição de gravuras e fotos patrocinadas pela Embaixada do Japão no Brasil, na galeria do Espaço Cultural da Prefeitura, que contou com a presença de 1600 visitantes. A associação também realizou com a participação na Feira Agroindustrial de Anápolis e Região - FAIANA, a exposição de artes, pintura, ikebana, brinquedos eletrônicos e artefatos japoneses.

Em 1978, dez membros da ACNBA participaram da recepção do Príncipe Herdeiro Akihito e da Princesa Michiko, em virtude do festejo dos 70 anos da Imigração Japonesa ao Brasil.

Na ocasião, foram agraciados com reconhecimento pela Embaixada do Japão no Brasil os residentes há 45 anos no Brasil: Rume Sato, Takeo Nakao, Missao Hamaoka, Matsuya Hirata e Torashiro Watanabe.

Em 1982, quinze membros da ACNBA foram recepcionados na residência oficial do Embaixador, em Brasília, para o almoço de confraternização de Ano Novo. A ACNBA participou do evento em comemoração

ao aniversário natalício da Sua Majestade, o Imperador Hirohito Showa. Participaram ainda, da recepção do Primeiro- ministro do Japão Zenko Suzuki, e em outubro deste mesmo ano, membros da ACNBA marcaram presença na recepção do Príncipe Hironomiya ao Brasil.

Seu impacto, sob o ponto de vista social, é demonstrado pelo apoio financeiro aos flagelados do Iguapé, no litoral sul de São Paulo, em 1983.

2.3. Período: 1984 a 1993

Este período foi marcado por manter todas as suas atividades tradicionais e por estabelecer boas relações entre outras entidades nipo-brasileiras em diversos estados do país, como a Embaixada do Japão no Brasil, JICA, Associação Nipo-brasileira de Taguatinga, Associação Nipo-Brasileira de Brasília - DF, Casa do Estudante Nipo-Brasileira de Brasília - DF, entre outras. Entende-se como um período de ampliação das relações e fortalecimento das atividades da ACNBA.

Em 1985, membros da diretoria recepcionaram o Primeiro Ministro do Japão, na ocasião da posse do presidente eleito, Tancredo Neves. Neste ano, foi realizada a homenagem de 70 anos de imigração nipônica para o Brasil em que as pessoas mais idosas foram homenageadas.

Em 1986, a ACNBA contribuiu para a construção da Casa do Estudante de Brasília. No ano de 1987, a também foi convidada para o almoço de confraternização de Ano Novo na Embaixada do Japão no Brasil, e participou, em abril, da festa de aniversário homenageada a Sua Majestade, o Imperador Hirohito Showa.

Em 1988, como mencionado acima, foi inaugurado a sede social da ACNBA, estando presentes: o cônsul geral, o prefeito municipal; representantes da Câmara Municipal; e presidentes da Associação Nipo-Brasileira de Brasília - DF, Goiânia- GO e Taguatinga - DF.

Neste ano, a ACNBA participou da festa de despedida do cônsul geral, que retornou ao Japão, realizada na sede da Associação Nipo-brasileira de Taguatinga.

A ACNBA enviou contribuição, em moeda corrente, para construção do hospital Nihon Bioem, em São Paulo. Em 1989, em razão do falecimento de Sua Majestade, o Imperador Hirohito Showa, montou-se uma comissão para acolhimento de homenagens para depositar senkô no butsudan. O senkô é um incenso japonês utilizado para cerimônias fúnebres e sabe-se a partir dos estudos de Victor Kebbe que “o espírito vai levar e em troca vai deixar suas bênçãos para todos os que forem acender senkô” (KEBBE, 2021, p. 151). O butsudan é um Oratório, o altar dos antepassados tradicional budista. A título de contextualização, Kebbe expõe a seguinte relação: “a) observamos a obrigação dos vivos em manter e cuidar do altar dos antepassados, o butsudan, como uma forma de garantir boas relações com os espíritos dos falecidos, garantindo assim o sucesso da jornada espiritual dos antepassados da família e b) como retribuição dos espíritos, a família dos vivos recebe uma proteção ancestral para uma série de infortúnios (KEBBE, 2021, p. 154).

Tal situação ocasionou em uma grande caravana para Brasília. Neste mesmo ano, a ACNBA participou da Festa de Kero Kae, na sede da Associação de Taguatinga -DF.

Destaca-se em 1990, a visita ao Distrito Agroindustrial de Anápolis - DAIA, em que estiveram presentes, em visita oficial, o Exmo. embaixador Kaya e Sra, a convite da prefeitura de Anápolis. Na ocasião, o DAIA realizou uma palestra e foi recepcionado com um almoço oferecido pela ACNBA. Neste ano, membros da diretoria participaram da festa de despedida do cônsul Kazuo Omori e da recepção do novo cônsul Massayassu Toyama. Por fim, em dezembro deste ano, membros da associação estiveram presentes na inauguração da Casa do Estudante Nipo-Brasileira de Brasília - DF.

No ano de 1991, destacam-se as ações sociais: a palestra sobre a saúde, realizada por um médico de São Paulo no ACNBA; e o envio de ajuda, em moeda corrente, para as pessoas atingidas pelo vulcão Unzem, em Nagasaki - Japão.

Ocorreu no ano 1992, uma festa com o objetivo de saudar e desejar boas vindas ao novo embaixador Yassuhi Murazumi, na Associação de Taguatinga-DF, da qual participaram membros da diretoria. Neste mesmo ano, a ACNBA abriu a Escola de língua

japonesa, Anápolis Sakura Gakuen, que funcionou até 1998, destinada aos filhos dos associados e aberta à comunidade anapolina. Informa-se que duas professoras vieram do Japão em projeto da Agência de Cooperação Internacional do Japão - JICA para ministrar as aulas. Em dezembro, foi realizada a Semana de Cultura do Japão no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - SENAI, com exposição de objetos e filmes.

A partir dos eventos supracitados verifica-se uma relação expressiva entre a associação e a comunidade anapolina.

Tal vínculo pode-se perceber ainda, em eventos como o undokai, mutirões para a construção de benfeitorias na ACNBA, como a construção do campo de Gateball e homenagens aos falecimentos de membros da comunidade ocorridos durante este período.

Em dezembro de 1993, a comunidade da ACNBA participou da recepção do embaixador do Japão em Goiânia.

Período: 1994 a 2003

Este foi um período em que novas benfeitorias começaram a ser previstas como a inauguração da ampliação da sede da associação, campo de futebol society, abertura de poço mini-artesiano e organização de um torneio interclube de tênis de mesa de Anápolis.

Em janeiro de 1994, jovens da comunidade nipo-brasileira plantaram 80 mudas de ipê roxo na Av. Brasil Sul, em colaboração com a prefeitura. Nos anos, 1994, 1995, a associação realizou um evento para a recepção com a vinda do embaixador do Japão no kaikan.

No ano de 1995, foi realizada a Festa da Amizade Brasil - Japão entre a prefeitura e a ACNBA e a Semana Cultural da Colônia Japonesa.

A ACNBA, em 1997, participou da recepção da vinda da Sua Majestade, o Imperador Akihito e da Imperatriz Michiko ao Brasil. Em 1998, foi recepcionado o cônsul, em comemoração aos 90 anos de imigração japonesa.

Em 2002, a ACNBA participou do 1º Fórum Anapolino de Cultura dos Municípios do Estado de Goiás. Informa-se que a autora desta monografia, aos 12 anos, participou da apresentação de dança Bon odorí e da apresentação da canção Shiki no Uta. Em setembro de 2002, o ministro da Embaixada do Japão no Brasil visitou a sede da associação.

Em, 2003, aos 40 anos desde a fundação, ocorreu a inauguração do quadros de fotografia dos 10 fundadores. Na ocasião, foram homenageados: os irmãos Nakashima e Ohara, Rezende, Takenobu, Matsui e Hirako, em razão de sua cooperação para o bem e prosperidade da associação.

Período: 2004 a 2013

No último período apresentado para compor este cinquentenário, destacam-se as atividades realizadas em parceria com a prefeitura do município de Anápolis e reconhecimento da ACNBA, enquanto uma instituição filantrópica e cultural importante para a sociedade.

Informa-se que ocorreu o centenário da imigração, e consta os documentos da ACNBA, diversos diálogos com algumas instituições nipo-brasileiras para organização desta comemoração importante para toda a comunidade.

A ACNBA participou do 1º Festival de Inverno, em 2004, e do 2º Festival de Inverno, em 2005, ambos eventos realizados em Anápolis, e nesse espaço ocorreu uma divulgação das ações da associação. Destaca-se neste ano, a doação da Embaixada do Japão no Brasil, para o laboratório de análises clínicas, instalado no hospital municipal de Anápolis.

Com realização da ACNBA, ocorreu no ano de 2006 a 1º Mostra de Cinema Japonês em Anápolis, em parceria com a Unievangélica e Embaixada do Japão no Brasil, com a exibição dos filmes: As Irmãs Makioka, direção Kon Ichikawa, 1983; Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari, direção de Yasujiro Ozu, 1953; Uma breve mensagem do coração, direção de Shinichiro Sawa, 1995; Depois da chuva, direção de Takashi Koizumi, 1999; Primeiro amor, direção de K.Shinohara, 1999; e Pai e filha, direção de Yasyjiru

Ozu, 1949.

Em 2007, a ACNBA fez uma doação à Beneficência Nipo-Brasileira de São Paulo, com o objetivo de dar amparo a todas as pessoas que procuram com necessidades diversas. E, nos anos de 2007, 2009, 2010, 2011, a caravana médica, JUNKAI, atendeu membros da ACNBA e realizou diversos exames médicos, consolidando uma boa relação de parceria e mútuo cuidado.

Consta em documento que a ACNBA fez parte da Associação da Casa do Estudante Nipo-Brasileiro de Brasília - ACENBB, juntamente com outras 9 instituições.

Sabe-se que em 2008, ocorreu o Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, e foi realizada na ACNBA a festa de comemoração. Neste evento, é destacado a apresentação artística da cantora Karen Ito, de São Paulo. Na ocasião houve uma bela torta decorada com o símbolo dos 100 anos de imigração e contou com a presença dos associados e autoridades de Anápolis e Goiânia. Ainda, foi inaugurada uma placa de comemoração ao centenário da imigração. Em

uma das atas de reunião da ACNBA, neste ano, foi mencionado um troféu recebido como prêmio do torneio de gateball, realizado em Caldas Novas.

Em, 2011, com a ocorrência do terremoto no Japão, acompanhado de tsunami e vazamento nuclear, foi exposto que muitas pessoas estavam passando por necessidades. Neste sentido, foi realizada uma arrecadação financeira para ajudar as vítimas, via Embaixada do Japão no Brasil.

No ano de 2012, a ACNBA, agradece a Federação das Associações de Províncias do Japão no Brasil - KENREN pelo evento realizado em outubro na sede.

No ano de 2013, ocorreram todas as atividades tradicionais da ACNBA.

Registro fotográfico coletado de um álbum de memórias afetivas

Nesta seção elaborou-se um breve álbum de fotografias a partir da coleta no banco de dados da ACNBA. Destaca-se que apesar de não possuir informações como datas e nomes dos presentes, estima-se que tenha ocorrido entre 1965 - 1968. Apresenta-se ainda, fotografia de um antigo jornal, sem data, em que a ACNBA divulga o evento undokai. O objetivo desta seção é ilustrar momentos de confraternização entre os associados neste período. Esta iniciativa coaduna com o pensamento de Fátima Mota que diz: “Resgatar as lembranças do trajeto intrincado e vitorioso é uma tarefa indispensável para conhecer e manter viva a memória da imigração japonesa no estado de Goiás” (MOTA, 2008, p. 61). Deste modo, é válido compartilhar estes eventos passados preservados em imagens, que trazem consigo informações que contribuíram para este estudo historiográfico. Em concordância com Mota, ao expor que, “nas fotografias estão guardadas importantes informações sobre aspectos sociais, culturais e estéticos presentes na feitura e no registro” (MOTA, 2008, p. 62).



Fotoótima Hanguí, Acervo fotográfico da ACNBA, sem ano.



Fotoótima Hangui, Acervo fotográfico da ACNBA, sem ano.



Fotoótima Hangui, Acervo fotográfico da ACNBA, sem ano.



Fotoótima Hanguí, Acervo fotográfico da ACNBA, sem ano.



Fotoótima Hanguí, Acervo fotográfico da ACNBA, sem ano.



Fotoótima Hangui, Acervo fotográfico da ACNBA, sem ano.



Acervo da ACNBA, sem ano.



Dia de Undokai dos japoneses

A colônia nipo-brasileira de Anápolis comemora hoje, o dia do Undokai. A festa está programada para o estádio "Zeca Puglisi", no IAPC. Colonos iniciam a parte esportiva às 13 horas. Vão-se unir mais de 150 famílias. A reunião, visa, a princípio, solidificar os laços de amizade entre as famílias de origem nipônica.

Preside o acontecimento Kosso Mike que terá como coadjuvantes o vice-presidente da Sociedade, S. Shibaguchi, Keso Irato (tesoureiro) e Sechi Haiashida, (Secretário). Às 11 horas, começam as representações no estádio, para entrada dos convidados e associados da Associação. Prêmios, serão distribuídos aos participantes.

PROVAS

O programa será aberto com provas de atletismo de 50, 100 e 200 metros para crianças até sete anos (50m), 12 anos (100m), moças e rapazes (200 e 100m). Outra prova de 400 metros rasos para rapazes, entra como final. Uma partida de

futebol de campo, entre moradores de chácaras e moradores da cidade, será o ponto final das competições. Haverá "pescaria", rodar pneus, catar balas, corrida individual com pés amarrados, e brincadeiras de comer pão, colocar bandeira, procurar tesouro, corridas de revezamento Cidade X Chácara e outros.

TRADIÇÃO

Keso Hirako, disse que a festa é uma tradição japonesa que descende de famílias nipônicas fazem todos os anos, não havendo efetivamente, obrigatoriedade de ser em uma data única. Cada colônia escolhe o dia. O importante é que a festa seja feita uma vez por ano para reunir pais, filhos, netos, bisnetos e descendentes diretos, amigos, e associados das Associações específicas. É uma espécie de comunhão franca e aberta, para crianças, jovens adultos e velhos, todos divertindo-se e praticando esportes libertos de afazeres caticulares.

**SUCURSAL ANÁPOLIS
ANUNCIE CONOSCO E TENHA**

Matéria do recorte de Jornal, acervo da ACNBA, sem ano.

Considerações Finais

O registro em palavras e fotografias, por vezes, podem ser insuficientes para expor o trabalho da ACNBA, que nasce com humildade em uma sala de estar de uma residência e floresce com vigor. Este estudo além de contribuir para a preservação da memória é uma homenagem aos que construíram este legado, como uma expressão de gratidão, *in memoriam*.

Nesta mesma sala, entre cafés e diálogos, um sonho vislumbrado se tornou real e gerou frutos, novos associados que ainda sonham com o reflorescer da ACNBA, sendo exemplificado por esta autora que escreve emocionada. Por pertencer à terceira geração de uma família nipo-brasileira, e que recorda de outrora brincar na corrida de pés amarrados e segurar bandeiras no divertido *undokai*. Este estudo é a representação de um gesto de homenagem e retribuição, por todos os momentos de alegrias e aprendizados proporcionados pela ACNBA.

Verifica-se, por meio da trajetória da ACNBA,

que a associação cumpriu seu papel de atender aos interesses da comunidade nipo-brasileira, de modo filantrópico. Justifica-se a afirmação anterior, pela promoção da assistência social, por meio da promoção do ensino do idioma japonês, através da criação da escola de língua japonesa, Anápolis Sakura Gakuen, como também viabilizar e proporcionar cuidados com a saúde, por meio de parcerias com a Beneficência Nipo-Brasileira de São Paulo.

A ACNBA promoveu eventos culturais como o undokai, Dia das Mães e a Confraternização de Ano Novo, bem como atividades desportivas, por meio de esportes como o gateball, tênis de mesa e futebol, unindo as famílias nipo-brasileiras para celebrações. Para a sociedade anapolina contribuiu para a difusão da cultura nipo-brasileira, demonstrado pelas apresentações teatrais, danças, exposições de arte e exibições de filmes.

Aponta-se a empatia e organização para arrecadar doações diante de situações sociais de urgência, sendo exemplificado pelas doações para a construção da Casa das Crianças, em Anápolis, apoio aos flagelados

do Iguapé, em São Paulo, às vítimas do vulcão Unzen, em Nagasaki, e por fim, às vítimas do terremoto acompanhado de tsunami e vazamento nuclear, em Fukushima.

De fato, o registro do cinquentenário demonstra o reconhecimento social e ensejo de prosperidade compartilhada, que se concretizou com louvor. A ACNBA foi e é reconhecida pela prefeitura do município de Anápolis e pelas demais associações nipo-brasileiras por sua generosa e estreita relação com a Embaixada do Japão no Brasil.

É possível que, algumas condecorações não tenham sido expostas, uma vez que, com pesar, não estejam presentes nos registros utilizados. No entanto, através desta coleta de dados, é possível constatar a expressividade de reconhecimento da sociedade em relação aos membros da ACNBA.

Espero escrever, posteriormente, o centenário da ACNBA, em um novo sonho possível, que ela perdure em um crescimento orgânico, que preze pela cooperação, preserve as tradições e memórias desta associação.

Gratidão, inicialmente ao Sigueo Hangui e Hitoshi Muramatsu, que pesquisaram nos arquivos de Kiyoshi Matsui, Keso Hirako, Hitoshi Muramatsu, Sigueo Hangui, que elaboraram o resumo das atividades da ACNBA nos 30 primeiros anos, que contribuiu para nortear a pesquisa e membros das famílias associadas: Moribayashi; Fujimori; Hirako; Ichii; Akamine; Ikeda; Sato; Matsui; Matsuura; Miki; Hayashida; Tabata; Nishiguchi; Nakao; Akashi; Watanabe; Endo; Hangui; Okamoto; Onita; Kanno; Furita; Tanaka; Nakao; Narita; Yamamoto; Nagamori; Nozaki; Takenobu; Muramatsu; Iizuka; Nakashima; Rodrigues; Hirota; Shinzato; Kowata; Ohara; Jesus; Resende; Hangui; Araki; Kuramoto; Sakamoto; Mito; Sakai; Takeuchi; Okita; Okiyama; Takashashi; Miyamae; Suzuki; Iwamoto; Yoshida; Takeda; Miabara; Nakano; Kawano; Yonesawa; Matsubara; Miranda; Silva; Souza; Lopes; Marques e Araújo.

Certamente, foi um presente escrever sobre a trajetória da ACNBA, esta foi uma atividade permeada por uma memória afetiva, que atravessou gerações neste território de acolhimento para mim e muitas famílias nipo-brasileiras de Anápolis.

Referências Bibliográficas

CHACÓN, J. C. Imigração, língua de acolhimento e assimilação em Goiás. *Signótica*, Goiânia, v. 33, 2021. DOI: 10.5216/sig.v33.67925. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/67925>. Acesso em: 26 ago. 2022.

HANGUI, S. Os 30 anos da fundação da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - Estado de Goiás, 1992.

HIRAKO, E. Performance Intercultural: um processo interdisciplinar. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas Bacharelado) - Universidade de Brasília.

_____. Performance Intercultural em Situação de Solidão - Japonicidades e Butoh no processo criativo. 2022. 143 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

JACOBY, A. A critical handbook of Japanese film directors: From the silent era to the present day. Stone Bridge Press, 2013.

KEBBE, V. H. Espíritos e Divindades em Festa: Algumas Leituras Sobre Cultura Japonesa e Okinawana em São Paulo. *sescsp. org. br/revistacpf*, p. 141, 2021.

LIVRO ATA DA ACNBA. 1992 - 2015.

MOTA, F. A. C. Meia volta ao mundo. Imigração japonesa em Goiás. Goiânia: Gráfica e Editora Bandeirante Ltda, 2008.

NOVIELLI, M. R. História do cinema japonês. Ed. UnB, 2007.

SAITO, C. N. I. O IMIGRANTE E A IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL E NO ESTADO DE GOIÁS. *Revista UFG, Goiânia*, v. 13, n. 10, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48358>. Acesso em: 26 ago. 2022.

SILVA, S. M. HIRAKO, E. Oriente Ocidente. *Dramaturgias - Revista do Laboratório de Dramaturgia, Brasília*, 17 ed. out. 2021.

Este livro trata-se da jornada da performer e pesquisadora Elise Hirako na construção de sua performance solo Yurusanai, palavra japonesa que, por tradução livre, significa eu não posso perdoar. Nesta investigação, Hirako apresenta sua trajetória de vida com reflexões a partir dos conceitos de: performance intercultural, ritual, japonidades e situação de solidão. Tal cruzamento, dá contorno a sua história e ancestralidade enquanto mulher nikkei construindo um trabalho artístico de forma solitária. Com o objetivo de construir cênicamente a obra Yurusanai, a performer refletiu sobre aspectos das práticas japonesas Kumiodori, Dança Butoh e Teatro Noh. Estes pensamentos, são apresentados ao público como um mapa, uma cartografia que coloca em diálogo os artistas japoneses Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata e a bailarina alemã Mary Wigman. Adiante foram entrevistadas Maura Baiocchi, Rosa Saito, bem como analisada a obra criada por Hirako e Soraia Silva, Oriente Ocidente, que integram o universo de referências para a construção de Yurusanai. Ao final do livro encontra-se um breve panorama histórico do Cinquentenário da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - GO.



Este projeto foi realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal



REALIZAÇÃO



APOIO

