

A performance Intercultural, ritual e a japonicidade na obra *Yurusanai*¹

Elise Hirako PPGCEN/UnB/Brasil

Palavras-chave: performance intercultural; japonicidade; processo criativo;

Introdução

Este artigo propõe investigar a interface entre performance e antropologia a partir da prática performática nipo-brasileira, com foco na trajetória de vida da performer e na obra *Yurusanai*². Serão abordados conceitos fundamentais como performance intercultural, ritual, japonicidades, ancestralidade e identidade mulher *nikkei* em sua composição. Além disso, serão apresentadas reflexões teóricas de Elisa Massae Sasaki, Ismar Borges Lima, Célia Sakurai e Richard Schechner entre outros, contribuindo para os estudos dessa interface.

A contextualização do estudo se dá a partir da trajetória de vida da performer, que reflete sobre sua condição de mulher *nikkei* e a influência das práticas japonesas em sua obra. Serão explorados aspectos como performance intercultural, ritual, japonicidades, ancestralidade e identidade, construindo assim um contexto relevante para a compreensão da obra *Yurusanai* e sua relação entre performance e antropologia.

Os objetivos deste estudo são investigar a contribuição das práticas performáticas nipo-brasileiras para os estudos da interface entre performance e antropologia, assim como apresentar a obra *Yurusanai* sob a perspectiva nipo-brasileira, destacando suas escolhas estéticas para a cena.

A metodologia de pesquisa adotada para este estudo envolve a análise da trajetória de vida da performer na coordenação do projeto *Yurusanai* e a reflexão sobre os conceitos de *Kumiodori* e o teatro *Noh*. Adicionalmente, será realizada uma análise

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

² Publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Rede Nikkei Brasil - REN Brasil e Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia - CDPDAN e Espaço Cultural Renato Russo - 508 Sul. Ressalta-se que este livro possui apoio institucional da Embaixada do Japão no Brasil, da Associação de Cultura Nipo-Brasileira de Anápolis, do Clube Nipo de Brasília, do Instituto Janelas, além da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo, e foi realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal - FAC e Secretária de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.

imagética da obra *Yurusanai*, explorando os enlaces interculturais e as escolhas estéticas para a dramaturgia, cenografia e composição de movimento.

Enlaces Interculturais e escolhas estéticas

Yurusanai significa em japonês: eu não posso perdoar.

Yurusanai é uma performance intercultural.

Yurusanai é um projeto.

Yurusanai é livro.

Yurusanai é um sonho em ação.

Em princípio, entende-se *Yurusanai* enquanto uma acerca da performance, 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)

No entanto, ela se territorializa na interculturalidade. Acerca da performance intercultural Schechner contextualiza

Frequentemente, as performances interculturais surgem como respostas e, em alguns casos, como protesto contra um mundo cada vez mais globalizado. Tanto a globalização como o desempenho intercultural têm antecedentes históricos: a globalização no colonialismo e no imperialismo, o desempenho intercultural como resultado do “contacto” e da “fricção” entre os povos do mundo. É evidente que estes fenômenos estão interligados (Schechner, 2013, p.263, tradução nossa).

Em *Yurusanai*, trata-se de uma tentativa de resposta à personagem feminina *Hannya*, do espetáculo de *kumi odori, shushin kaneire*, em que busca-se um desfecho diferente a partir do ritual nos termos de Richard Schechner, na fricção de compreensão da arte tradicional, o teatro *Noh* atrelados a japonidades compreendendo enquanto um olhar de fora de uma nipo-brasileira para um processo criativo. De todo modo, Schechner acrescenta que o intercultural se desenvolve “[...] entre ou entre duas ou mais culturas (em vez de nações). O desempenho intercultural enfatiza o que conecta ou é

compartilhado ou o que é separado ou é único; um desempenho intercultural pode ser harmônico ou dissonante ou ambos (Schechner, 2013, p.263).

Richard Schechner ao tratar da performance que expõe que, 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). Dito isso, neste estudo, serão expostas a performance em *Yurusanai*, nos negócios, nas artes e nos rituais.

Acerca da primeira, nos negócios, no livro *Yurusanai Práticas Interculturais* (2023), destacou-se a interação entre a comunidade *nikkei*, isto é, dos japoneses fora do Japão e descendentes, em que observou as ações de *networking*. De toda sorte, ao observar e interagir com a comunidade *nikkei* a partir da REN Brasil, notou-se que o termo *networking* pode sugerir *a priori* uma relação distanciada ou ainda um estrangeirismo. No entanto, entende-se essa formação de comunidade para além do *business*, uma vez que trata-se de um conjunto de relações, ora afetivas, ora empresariais, visando o crescimento de seus pares. Nesse sentido, entende-se que esse espírito de cooperação atravessa o conceito de japonicidade, a partir de Elisa Massae Sasaki, que expõe:

[...] 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).

Em diálogo a Sasaki, Ismar Borges Lima compreende que

[...] 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).

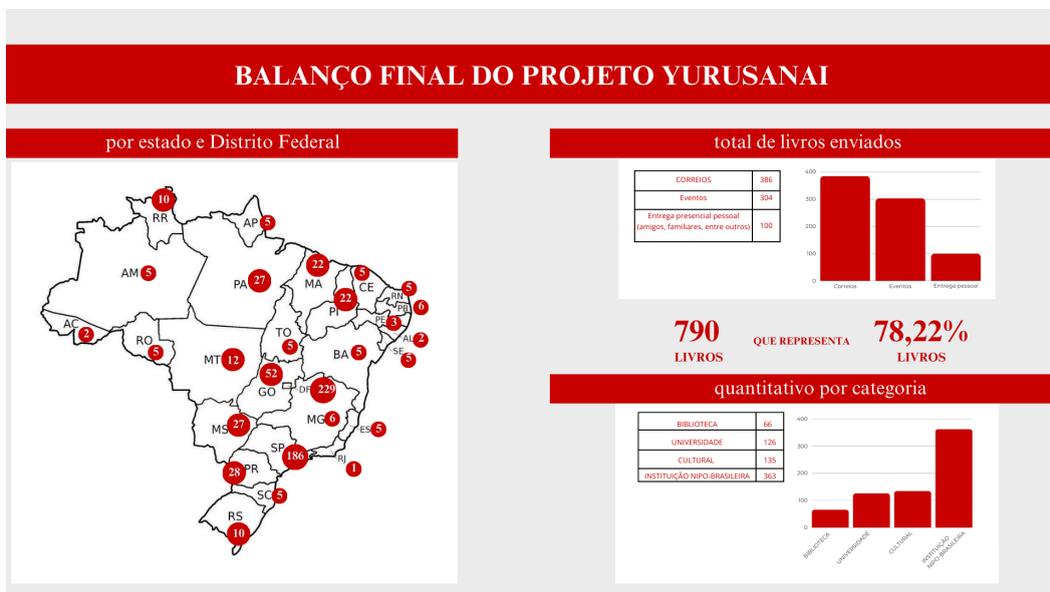
Nesse sentido, entende-se a cooperação enquanto um aspecto performativo da japonicidade. Célia Sakurai, aponta que

A grande questão está na maneira como o japonês usa a sua liberdade individual dentro das regras impostas pela sociedade. Nada o impede de agir e de buscar seus próprios caminhos, desde que obedeça às normas de comportamento dos grupos de que participa. [...] A cooperação faz parte da vida do indivíduo desde a infância, tanto que,

a partir da escola primária, os alunos são incumbidos da limpeza da sala de aula, os pais participam de associações de bairro em que residem, atuam nas brigadas de incêndio e organizam a coleta de lixo do quarteirão ou do condomínio. (Sakurai,ano, s/n).

E para Sakurai, “o peso da vida comunitária não pode ser desprezado porque faz parte de uma ‘cultura’ que existe há séculos e que permanece mesmo com as mudanças ocorridas. Por isso, reforça-se a cooperação enquanto uma japonicidade presente em *Yurusanai*, observado do ponto de vista da coordenação geral deste projeto cultural e seus desdobramentos, no que tange ao fomento de serviço e girando a economia local, seus impactos sociais como oficina para idosos em casas de repouso e na distribuição gratuita de 790 livros para todos os estados do Brasil, como demonstrado nos infográficos abaixo:

Figura I - Balanço final do projeto Yurusanai



Fonte: desenvolvido pela autora.

Salienta-se que somente através da cooperação da equipe, dos parceiros, da disponibilidade dos amigos professores em outras universidades, dos apoios institucionais e da interação com a comunidade *nikkei* foi possível atingir esses resultados, e este conjunto de agentes para realização não pode ser ignorado.

No projeto *Yurusanai*, a japonicidade pode ser observada em um segundo aspecto, por meio de sua concepção estética, em que utiliza-se elementos referenciais tradicionais da cultura japonesa, os quais são incorporados no processo de composição para a cena. Para tanto, retoma-se a segunda na segunda situação da performance, nas artes e nos rituais, os quais estarão em cruzamento.

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: 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 *Hannya* por meio da transformação do *Tsuru*; Ação 7. (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. Ela cria um *tsuru* gigante em cena, solidão; Ação 10. imagem final: a gueixa suspende o *tsuru* e se posiciona tal qual a estátua de Sadako.

Observe que o roteiro de ações apresentado 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, desdobram-se os estudos acerca do ritual e do *Noh*.

Durante o processo de composição do espetáculo foi investigado o fenômeno da transformação da gueixa em *Hannya* no teatro *Noh*, bem como o destino da personagem após essa transformação. Além disso, buscou explorar as possibilidades de salvação da alma da personagem e compreender o papel do ritual no *Noh*. De toda a sorte, o *Noh* é “um drama sobre a salvação da alma” (Takarashi, 2010 apud Sakamoto, 2012) 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). 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.

A temática é outro ponto de convergência ao *teatro Noh*, 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*. As inspirações do *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.

Adiante, 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.

1º ato

Ação 1. imagem de abertura: a gueixa dança com sombrinha.

Figura II - A sombrinha



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza.

A história da origem desta sombrinha vale a pena ser contada. Durante minha permanência no salão *HelioDiff* realizei alguns cursos de colorimetria, penteado e corte no *Instituto Hélio*, que é o salão escola. No curso de corte para além das aulas teórico-práticas era necessário realizar o total de 50 cortes supervisionados durante o período do estágio, e cada cabeleireiro tinha que buscar seu público. Ressalta-se que o ano era 2017 e neste período no espaço cibernético, havia uma grande audiência majoritariamente feminina brasileira, o grupo *boomerang*, da rede social *Facebook*. Este era um grupo de trocas em que cada integrante poderia postar seu produto ou serviço e dizer seus desejos de troca. Lá, ofereci meu serviço de corte e pedi para entrar em contato para combinar trocas. Através dessa interação conheci mulheres incríveis e ainda, recebi lindos presentes, e assim surgiu a sombrinha utilizada no espetáculo.

Acerca da estética, tem-se como referência a *dança da neve*³ da protagonista *Sayuri* do filme *Memórias de uma gueixa*, em que a personagem apresenta uma dança

³ Cena disponível em: https://youtu.be/cyAoqiKgB4M?si=_fqiIOZKL-SrkPb1&t=314

com uma sombrinha ao som de tambores de *taiko* e de uma flauta *Shakuhachi*. A coreografia e direção musical do espetáculo foi realizada por Guilherme Mayer e foi inteiramente contribuindo fundamentalmente para a realização do espetáculo que pode ser assistido na íntegra⁴ e seguirá dando embasamento a questões específicas para os limites e intencionalidades deste artigo.

A inspiração também pode ser observada a partir da movimentação corporal criada em *Yurusanai*, a qual também foi acrescentado alguns códigos de movimento da dança *kumiodori* que é uma arte reconhecida pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade⁵. “Em particular, a arte *Kumiodori*, consiste em música, diálogo e dança e foi criada há cerca de 300 anos” (OKINAWA, 2021, 0min 53s).

Ação 2. ambientação: encontro e dança com o barco; Ação 3. tema declarado: a gueixa fica à deriva, o barco a abandona.

Figura III - O barco



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza

O primeiro movimento ao se aproximar do barco é iniciado na posição *seiza* em que é realizado um movimento de reverência, seguido de duas palmas, que compõe um ritual sagrado shintoísta para invocar Deus para um pedido ou para afastar os espíritos iníquos, chamado de *kashiwade*, conforme nos informa Frédéric

kashiwade. Forma de saudação utilizada pelos fiéis do Shintô para chamarem atenção dos kami, feita batendo-se palmas várias vezes e fazendo as mãos

⁴ Espetáculo disponível em: [▶ Espetáculo Yurusanai](#)

⁵ Informação Disponível em

<https://ich.unesco.org/en/RL/kumiodori-traditional-okinawan-musical-theatre-00405>

deslizarem levemente uma contra a outra, ao mesmo tempo em que se inclina e se recita a invocação apropriada (Frédéric, 2008, p. 613).

E por que um barco? Trata-se de uma alusão poética a uma viagem em que segue-se rumo ao desconhecido, podendo-se enfrentar um oceano turbulento e também a calma do mar azul e em todas as situações, tem-se uma bagagem, está que está preenchida de memórias e conhecimentos rumo ao desconhecido. Este barco foi criado pelo artista plástico Manoel Dias, marinho e meu pai e em 2019, escrevi o capítulo de livro: *A investigação sombria de uma performer intercultural* (2019)

O Pai, Manoel Dias, artista plástico, atualmente com 72 anos tem frescas sua memória da infância. Lembra-se de quando bebê, sua mãe alimentava-o com ovo estrelado e pirão de peixe em Itabuna. Conta com muito amor pelos animais que em humilde casa havia patos, galinhas entre outros bichos soltos pelo quintal. Recorda-se de seu pai improvisando no violão e sua mãe cantando. Conta que seu pai era um comerciante de peles que foi a falência advinda de um roubo, mas, com criatividade se tornou artesão de couros, confeccionando sapatos, cintos entre outros.[...] A performer sonha com um barco. Um barco para dançar. E ele, o Pai que sempre atendeu todos os desejos dessa criatura, constrói com amor. Um novo objeto cênico foi incorporado a esta performance como símbolo de duas culturas que utilizam o barco e seus similares (navio, canoa, jangada) para embrenhar-se ao mar que é território para busca de alimento (Hirako, 2019, p.48-49).

E, na travessia dessa jornada, em meio a uma tempestade, a personagem se depara com seu eu mais profundo, a *Hannya*.

Ação 4. o catalisador: em prantos a gueixa se transforma em Hannya.

Figura IV - O barco e o efeito surpresa



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza.

Acima trata-se de uma imagem que demonstra o momento que surge a máscara *Hannya* de dentro do barco, buscando, desta feita, ocorre o efeito surpresa, disponível na minutagem 00h:05m:14s⁶.

Contextualiza-se que a criação do espetáculo performativo se iniciou em 2012. Na ocasião, a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo ofereceu o workshop *Funsouhou (Arte da transformação – roupas, maquiagens e penteados tradicionais de Okinawa)*, e neste encontro foi apresentado o espetáculo de *Kumiodori: Shuushin Kaneiri* que em português significa: Possuído pelo amor e frustrado pelo Sino, escrito por Tamagusuku Chokun. Nessa peça a mulher se torna *Hannya* e é afugentada pelos monges, para proteger o protagonista. Em *Yurusanai*, propõe-se o desdobramento da história desta mulher.

Criou-se uma máscara com as técnicas aprendidas no período da graduação na disciplina Introdução às Técnicas Teatrais, no ano de 2008, ministrada por Sonia Paiva. Para confeccionar a máscara, foi necessário seguir um processo específico: criou-se uma cópia negativa do rosto, preencheu-se com gesso e, assim, obteve-se o molde positivo que serviria como base para a criação. Uma técnica de confecção foi acrescentada para montagem da máscara, que foi apreendida durante o curso de *Kumiodori*. O *sensei* compartilhou que, em vez de usar uma fita para prender a máscara na cabeça, era utilizado um suporte para encaixe rápido, que o ator morde para colocar a máscara

Em *Yurusanai*, a fixação da máscara é realizada dessa maneira com o intuito de causar um elemento de surpresa. Destaca-se a importância de ter uma mandíbula firme para evitar que a máscara caia, impossibilitando a fala. No *Kumiodori*, uma forma de expressão artística tradicional, somente o protagonista, conhecido como *Shite*, usa a máscara para encenar seres sobrenaturais, como espíritos de mortos ou demônios.

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.

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). Assim, o uso da máscara *Hannya* em *Yurusanai* desencadeou um ritual de metamorfose sobrenatural, interrompendo o espaço e

conferindo diversos significados a esse artefato. Esse ser sobrenatural, a *Hannya*, nas performances 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.

Figura V - A máscara Hannya



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza.

O estilo de movimento do *kumiodori* é o clássico altamente estilizado forma de dança. Os movimentos são claros e simples. Sobre isso, Tamagusuko expõe 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 (Tamagusuko, 2005, p.89, tradução nossa).

Desta expressão artística japonesa foram amalgamados 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 assuma a identidade.

A máscara se faz presente em diversos teatros japoneses, como o *Kabuki*, *Gigaku*, *Bugaku* e *Noh*. Retomando, foram mencionados os aspectos do *Noh* em relação à dramaturgia, ritual e 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.

É profícuo, para o processo criativo, observar a uma outra relação do teatro *Noh* e do *Kumiodori*

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).

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). Para melhor compreensão foi elaborado um vídeo tutorial “*Três movimentações básicas com máscara do teatro Noh*”⁷.

Um sino toca e paralisa *Hannya*. Neste momento, surge o mantra *Hannya Shingyo*, que é Coração do Sutra da Sabedoria. Este áudio foi desenvolvido por Guilherme Mayer em que foi acrescentado tambores de *taiko*, uma flauta *shakuhachi* masterizada com sinos templários e estilizações da música eletrônica *noise* conforme minutagem 00h:06m:43⁸. A dança *butoh* é convocada para a libertação desta personagem sombria.

Figura VI - A máscara Hannya



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza, 2023.

ATO 2: Torne-se mil ventos. A sublimação da Hannya 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.

Figura VII - O leque

⁷Disponível em: <https://youtu.be/B6-XJALGJK4?si=OAaSVfp0IBvq4p6V>

⁸ Cena disponível em: <https://youtu.be/cyAoqiKgB4M?si=edV2i9QsyhZC-OnJ&t=403>



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza, 2023.

A elaboração desta cena é fruto de fortuitos encontros. O primeiro, o surgimento do leque, foi um presenteado na Performance *Oriente Ocidente*, por minha então orientadora de mestrado Soraia Maria Silva. Contextualiza-se que Silva, por sua vez, também recebeu o leque como um presente, na ocasião de seu aniversário e ele participou da “[...] performance coletiva na aula de improvisação e composição coreográfica, Instituto Federal de Brasília, 2019” (Silva, 2021, p.483). Neste artigo, a autora discorre sobre a vida própria dos leques ao longo de sua carreira artística.

A escolha da música, por sua vez, trata-se da única música japonesa que aprendi aos 12 anos de idade para a apresentação na Prefeitura de Anápolis - GO, conjuntamente a outras associadas da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Anápolis - ACNBA-GO. *Shiki no Uta*⁹, significa as quatro estações, de Seri Yoko, na letra diz que uma pessoa que ama a primavera, é alguém com o coração puro, e relaciona a estação do ano ao amigo. Para as pessoas que amam o verão, ela diz que é alguém com coração forte, e que se relaciona com o pai. Para os que amam o outono, ela diz que é para um coração profundo, e que este é aquele que ama, o amante. E por fim, a pessoa que ama o inverno, é alguém de coração largo, como o degelo da neve, e este é o coração da mãe.

Deste modo, é criada uma atmosfera de leveza e estranhamento, ao mesclar a canção que trata sobre modos de amar entrelaçados poeticamente com as estações do ano aos ruídos frenéticos de uma pessoa rabiscando folhas com lápis.

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

⁹ Disponível em: <https://youtu.be/OvKsaRak1Fg?si=A7rBC-59owYvbTNv>

Figura VIII - O leque



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza, 2023.

A movimentação é marcada pelos aprendizados da disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, PPGCEN/UnB, ministrado por Soraia Silva. Na ocasião,

A Prof. Dra. Soraia Maria Silva propôs dois exercícios de Isadora Duncan, o primeiro era uma sequência de movimentos inspirados nas estátuas gregas e o segundo que consistia em um bailado de conexão com a terra, o centro do corpo (plexo solar) e o céu (universo). Amente naquele momento se colocava em alerta para amarras sociais que tanto sangram em uma tentativa para romper estereótipos depreciativos acerca da mulher japonesa fetiche, submissa, exótica e objetificada. Como dançar com a alma sentindo o peso de múltiplos clichês banalizantes? Eis que surge, o apavorante bloqueio criativo. Esses movimentos cíclicos acalmavam a mente inquieta e castradora. Ao realizar os exercícios ficou evidente o caos e a dificuldade de desenvolver movimentos leves, fluidos e delicados. Contudo, foi despertada a criança no bailar desprentensioso em uma roda de mulheres. Desta forma foi possível experimentar desfazendo a tensão para mover-se livremente. Enfatiza-se que só foi possível desfazer essas tensões pela confiança no coletivo (Hirako, 2019, p.42-43).

Ação 9. Ela pousa em frente a folha.

Figura IX - O leque



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza, 2023.

Após o voo do leque a personagem pouso novamente em *seiza* em frente a uma grande folha quadrada branca. Novamente é feito o *kashiwade* a fim de invocar os espíritos de proteção.

Ação 10. A personagem dobra o tsuru

Figura X - O papel



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza, 2023.

A forma do tsuru é uma das múltiplas dobraduras do origami. inicialmente, é possível compreender do que se trata a arte do origami a partir de seu sentido etimológico, uma vez que deriva do verbo oru (折り), que significa dobrar, e o kami (紙), substantivo que significa papel. Sendo assim, o origami é a arte de dobrar papéis brancos ou coloridos para fazer objetos, animais entre outros seres. Segundo Frédéric, "a sua origem está no gohei (御幣) e no katashiro カタシロ do culto shintô, nos quais os kami são simbolizados por dobraduras de papel" (Frédéric, 2008, p.930).

Segundo dados históricos, em 18 de junho de 1908, ocorreram as primeiras ondas migratórias entre Japão e Brasil, quando o navio Kasato Maru, aportou no porto de Santos-SP.

É possível supor que a arte do origami ocorreu concomitantemente à migração japonesa para o Brasil. Esta foi difundida nas escolas das colônias, pois sabe-se que eram ensinado o idioma japonês e práticas culturais japonesas.

Se por um lado, a prática originária do origami no Japão era restringida a um grupo seleto de pessoas, no Brasil, a prática foi popularizada no início do século XX, em virtude das ondas migratórias entre os países. Segundo os jornalistas Jhony Arai e Cesar Hirasaki, quando os imigrantes japoneses vieram para o Brasil ensinavam nas escolas da colônia sobre o idioma e a cultura japonesa, de modo que isso era possível, afinal, estavam “reciclando os papéis que seriam jogados fora, o japonês encontrou um passatempo peculiar. Os mesmos fizeram os imigrantes que não tinham dinheiro para qualquer tipo de lazer” (Arai, Hirasaki, 2008, p. 295).

Para além do fácil acesso da matéria prima para confecção de origamis, um segundo ponto interessante a ser ressaltado é o desenvolvimento do seu processo de aprendizagem, que se inicia de modo geracional, ou seja, passando de pais para filhos.

Ação 10. imagem final: a gueixa suspende o tsuru e se posiciona tal qual a obra de Sadako, que está em Hiroshima.

Figura XI - O tsuru



Fonte: Encenação: Elise Hirako e Guilherme Mayer. Fotografia de Paula Rafiza, 2023.

Os *origamis* estão envolvidos em ações, comportamentos, costumes e crenças do povo japonês. Como dito anteriormente, os *origamis* são utilizados em inúmeros rituais de invocação e de funerais, queimando-os, com a intenção da transcendência do espírito para outras vidas. Percebe-se que os *origamis* também são utilizados em ritos.

Ritos de passagem existem em todas as sociedades, mas tendem a alcançar a sua expressão máxima nas sociedades de pequena escala, relativamente estáveis e cíclicas, onde a mudança está em estreita correlação com as recorrências e ritmos biológicos, muito mais do que com as inovações tecnológicas. Tais ritos indicam e constituem transições entre estados. (Turner, 2005, p.137)

O estável exposto, trata-se de uma condição de espaço e tempo controlados. No entanto, o ritual que envolve o *origami tsuru*¹⁰ iniciou no Japão, por meio de uma contação de história, mas, com o passar do tempo, repercutiu para além de suas fronteiras, transportando seus votos de esperança e fé.

Uma história popular japonesa passada por muitas gerações, conta que se uma pessoa dobrar mil *tsurus* terá um desejo concedido. Um bom exemplo de fé acerca deste conto é a história de Sadako, uma menina que viveu no Japão entre 1943 a 1955. Ela estava em Hiroshima quando a força aérea dos Estados Unidos lançou a bomba atômica naquela cidade. Ao ser hospitalizada, ela ouviu a lenda sobre o *tsuru*, que dizia que aquele que dobrar mil *tsurus* terá um desejo concedido dos deuses e desta forma ela poderia se tornar saudável.

Sadako morreu dia 25 de outubro de 1955, fazendo seiscentos e quarenta e quatro dobraduras de *tsurus*. Os colegas de classe fizeram os trezentos e cinquenta e

¹⁰ *Tsuru*, que é o pássaro grou, um dos *origamis* mais populares e são oferecidos em altares e templos para pedir proteção.

cinco *tsurus* que faltavam para concluir os mil *tsurus* que foram enterrados com ela. A sua história se espalhou e comoveu todo Japão. Em 1958, foi construída uma estátua em memória aos que faleceram em decorrência da bomba atômica no parque da paz de Hiroshima.

O Monumento tem 9 metros de altura, é feito de bronze e tem a figura de uma menina com braços estendidos segurando uma dobradura de papel (grou feito de *origami*) que representa um sonho de paz para o futuro. As duas estátuas nos lados direito e esquerdo simbolizam menino, menina e esperança. A inscrição gravada na pedra na base do monumento diz: este é o nosso grito, esta é a nossa oração para a construção da paz no mundo. (Kikuchi, online¹¹)

Nos monumentos à Paz em Hiroshima, são enviados *tsurus* de todas as partes do Japão para pedir paz. Para a confecção de mil é necessário união e fé para formar uma corrente de pensamento positivo. Desta feita, confirma-se, a relação entre o local e o global exposta anteriormente, vide que as dobraduras são feitas em todas as partes do mundo não se restringindo somente a comunidade nipônica e seus descendentes.

Em *Yurusanai*, a personagem após montar o *tsuru*, posiciona-o igualmente ao monumento, ou seja, segurando ao alto seu grande *tsuru*. Na dramaturgia, é um momento de encerramento, em oração, um pedido de paz.

Considerações finais

A pesquisa desenvolveu imbricamentos dos conceitos de performance intercultural e ritual, a partir dos estudos de Richard Schechner e Victor Turner, e de japonidades segundo Elisa Massae Sasaki e Ismar Borges Lima, para a fundamentação da obra *Yurusanai*.

Primeiramente, a japonidade enquanto um conceito guarda-chuva, que abarca inúmeras ações performativas ao longo do estudo seja por expor vivências nipo-brasileiras.

Para compreensão da performance intercultural, retomou o conceito da performance de Richard Schechner e Victor Turner. 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.

Para o desenvolvimento do ritual observou-se a relação entre a dança *Kumiodori* e o teatro *Noh* para o desenvolvimento estético de *Yurusanai*, por se tratar de

¹¹ Disponível em: <https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/portuguese/10092.html> Acesso 27 dez de 2021.

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.

Compreende-se que os objetos em *Yurusanai* adquirem uma importância durante o ritual. O *Kumiodori* tem como base a busca pela moderação nas ações humanas. Esse conceito é representado em uma dança expressiva, com gestos simples combinados.

A máscara *Hannya*, usada em *Yurusanai*, foi abordada neste artigo como um elemento importante no teatro *Noh* e *Kumiodori*. A pesquisa realizada destacou que esta máscara não é apenas um acessório, mas sim um objeto sagrado que carrega a essência dos personagens representados.

Para realmente incorporar a identidade da máscara, é preciso ir além de simplesmente colocá-la no rosto, envolvendo questões filosóficas e rituais que se entrelaçam na representação da máscara. Essa interação entre o personagem, o mundo representado na máscara e a atriz requer um treinamento especial para desenvolver os movimentos adequados para a expressão artística. A confecção da máscara é feita de forma artesanal, existindo diversas técnicas de produção.

Acerca do *origami tsuru* além de estar incorporada a práticas sagradas, os rituais de passagem, elas carregam consigo contos, como a história de Sadako e os mil *tsurus*, que estão inseridos nos rituais tradicionais.

Referências Bibliográficas

ARAI, J. H. **Arigatô**: A emocionante história dos imigrantes japoneses no Brasil. São Paulo, Editora JBC, 2008.

BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. The practice of Noh theatre. **By Means of Performance**, p. 167-93, 1990.

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

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.

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.

TURNER, V. **Floresta de símbolos**: aspectos do Ritual Ndembu. Niterói: Eduff, 2005.