UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA.

ALEXANDRE CARDOSO OSHIRO

**Espelhos em trio: por uma reflexão sobre o corpo no processo ensino-
aprendizagem de Ryûkyû Buyô**

Versão Corrigida

V. 1

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

**Espelhos em trio: por uma reflexão sobre o corpo no processo ensino-
aprendizagem de Ryûkyû Buyô**

Versão Corrigida

Alexandre Cardoso Oshiro

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção
do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Culturas em Contato
- Inserção e Decodificação

Orientador: Prof. Dr. Koichi Mori
De acordo

V. 1

São Paulo
2016

Nome: OSHIRO, Alexandre Cardoso.

Título: Espelhos em trio: por uma reflexão sobre o corpo no processo ensino-aprendizagem de Ryûkyû Buyô

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Data de aprovação: __/__/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Escrevo para relembrar sobre meus pais: os pilares de sustentação mais fortes e mais importantes. Em amor, doaram suas mãos em gestos gentis, alicerçando-me no acalento de suas seguranças. Meu avós, olharam-me distantes, em corpo e espírito, para deixar seus legados na história, como energias motrizes. Ademais, professores e amigos queridos, costurando braços em uma grande ciranda, girando meu mundo e pulsando a vida.

Sumaya Mattar, como a professora do cosmos, obrigado pela cerâmica ulterior e pelo grupo inclusivo.

Nádia (ninfa das ventanias) e Tamara (ninfa dos lagos cristalinos), agradeço pelo entrelaçamento nas tramas do ar e pelo mergulho em águas pacíficas.

Amigos da dança, obrigado pela (o) irreverência, loucura, ingenuidade, doçura, cômico, azul, elegância, amizade, despojado, gentileza, cabelos, maciez, palhaçada, conduta, fogo, coragem, aleatório, conforto, abraço, batom, simplicidade, espetáculo, regularidade, potência, presença, juventude, ausência, diminuto, aspereza, teimosia e inteligência.

RESUMO

OSHIRO, A. C. **Espelhos em trio: por uma reflexão sobre o corpo no processo ensino-aprendizagem de Ryûkyû Buyô**. 2013. 16 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Este estudo teve como objetivo compreender o desenvolvimento do corpo, assim como suas relações, interferências e transformações, durante o processo ensino-aprendizagem de Ryûkyû Buyô (Danças Tradicionais de Okinawa). Acompanhou-se, deste modo, o percurso de dois artistas expoentes em São Paulo, sendo o professor, descendente de okinawanos, Satoru Saito e a professora, okinawana nativa, Yoko Gushiken. Além disso, introduziu-se o corpo do pesquisador como terceiro objeto da pesquisa, no qual seu caráter objetual (de onde se retira o dado) e metodológico (instrumento de registro) vem a relatar a experiência junto às observações e práticas da referida dança. Entre visitas e re-visitas às histórias de vida, práticas de aula e particularidades criativas dos participantes, valorizou o papel da experiência, como mote para discutir suas corporalidades, as quais denotam um corpo em curso, entre a dualidade do aprender/apreender e do ensinar. Trata-se do corpo como aparato sensível e como local de convergência do experimentado, elucubrando questões do ser (indivíduo, artista e professor) e do fazer (criar), surgidas a partir do contato entre o eu e o outro. Ainda, encontrou-se a necessidade de aliar-se à metáforas como ato de valorizar a escrita, uma vez que o corpo analisado carece de entendimento pela sua dimensão poética (não se trata de somente dizê-lo como é, mas de narrá-lo como pode ser). Como metodologia, utilizou-se da etnografia como recurso teórico-prático, quando há a preocupação de estabelecer vínculos entre pesquisador e objeto de pesquisa, através de uma relação distanciada. Em outras palavras, atribui-se a este momento, o exercício de registro em recursos audiovisuais, anotações no diário de bordo e registros fotográficos, os quais fortalecem a captação do dado resultante da observação. Neste processo, preocupou-se em analisar os corpos estudados ao longe, como sujeito propriamente destacado do meio ou grupo analisado. Posteriormente, cria-se aproximação pela observação-participante, quando pesquisador se insere no grupo a revogar o afastamento panorâmico, em prol de um olhar mais circunscrito. Neste momento, há o contato, o toque, a troca e o diálogo entre professor e aluno (uma vez que o pesquisador se tornou discípulo), na tentativa de promover conhecimento do outro através de diferentes vias sensíveis. Sua valorização acaba por incitar o estudo autoetnográfico e utilização da pesquisa-ação, como alternativa para deter a insuficiência causada pelos métodos anteriores. Neste terceiro passo, o corpo do pesquisador passa a ser meio de registro e reflexão sobre o outro, instaurando ainda ferramentas de investigação de sua própria corporeidade. Forma-se, por fim, a criação da tríade espelhada, na construção de uma corporeidade em cooperação mútua. Por conseguinte, a comparação se realiza sob a ótica da etnologia, pela observação dos três corpos no recorte “processo ensino-aprendizagem”, cujo resultado surge pela ação do olhar o outro, olhar com o outro, e olhar para si mesmo. Finalmente, esta pesquisa usufruiu amplamente do arcabouço teórico da antropologia, etnografia e etnologia da dança, como estudos de Adrienne Kaeppler e Judith Lynne Hanna. John Dewey, Jorge Larrosa e Michel Foucault, por exemplo, surgiram para embasar a compreensão sobre a experiência. E, por último, estudos

sobre a educação do sensível, a dança/performance, propriamente dita, a semiótica e a psicologia foram vasculhados, na tentativa de abarcar minimamente a imensidão do universo corpo.

Palavras-chave: Corpo. Processo ensino-aprendizagem. Mestre. Pesquisador. Ryûkyû Buyô.

ABSTRACT

OSHIRO, A. C. **Mirrors in trio: body reflections in teaching-learning process of Ryukyu Buyo**. 2013. 16 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

This study aimed to understand the body development, as well as their relationships, interference and transformations during the teaching-learning process of Ryukyu Buyo (Traditional Dances of Okinawa). Therefore, the path of Satoru Saito and Yoko Gushiken, both exponent artists in São Paulo was followed. Moreover, the body of the researcher was introduced as a third object to be researching about, in which its objectual and methodological character is related to dance experience report. Among research participants' life stories, classroom practices and creative characteristics highlighted experience importance to discuss their corporeality in progress between learning and teaching. The body is also considered by its sentient ability or as an experience convergence, where matters from self and other bonding emerge. Also metaphors were applied to valuing text, since the analyzed body lacks understanding for its poetic dimension. The methodology was based on Adrienne Kaeppler and Judith Lynne Hanna's studies, which compromising both dance and body as targets of ethnography and ethnology focus. In addition, corporeality explorations took place in autoethnography and action research reflections, in which the researcher's body argued with itself. Ultimately comprehensions of sensitive body over significant experiences were supported by studies of John Dewey, Jorge Larrosa, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Maurice Merleau-Ponty.

Keywords: Body. Teaching Learning Process. Master. Researcher. Ryukyu Buyo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Obra da série “Dialog” de Rudolf Bonvie	p. 16
Figura 2 – A obra “The Book”, produzida por Yoko Yoshimoto	p. 60
Figura 3 – A modernidade do <i>Ryûkyû Buyô</i> – dança feminina clássica <i>Shudun</i> ..	p. 62
Figura 4 – Dança clássica masculina: <i>Nubui Kudôchi</i> (上り口説) e <i>Kudai Kudôchi</i> (下り口説).....	p. 67
Figura 5 – Exemplo de dança clássica feminina: <i>Shodon</i> (諸屯).....	p. 67
Figura 6 – Exemplo de dança de jovens: <i>Wakashu toku ushi-bushi</i> (若衆特牛節) p.	68
Figura 7 – Exemplo de dança de idosos: <i>Kajiyadefu</i> (カジャデフ風).....	p. 68
Figura 8 – Único exemplo de danças em grupo: <i>Shundo</i> (醜童).....	p. 69
Figura 9 – Exemplo de dança popular: <i>Higasa</i> (日傘)	p. 71
Figura 10 – Dança moderna no <i>Akimatsuri</i> de Mogi das Cruzes – <i>Hanagusuku</i> (ハナグスク).....	p. 72
Figura 11 – Satoru Saito performa o <i>Hanafu</i> (花風)	p. 74
Figura 12 – Foto do Saito Satoru <i>Ryûbu Dôjô</i>	p. 76
Figura 13 – Foto de um <i>mochiyori</i> feito por comidas típicas	p. 79
Figura 14 – <i>Sensu</i>	p. 82
Figura 15 – Foto tirada no Saito Satoru <i>Ryûbu Dôjô</i> , retratando o momento das reverências	p. 83
Figura 16 – O passado okinawano expresso por mulheres a dançar	p. 84
Figura 17 – <i>Obi</i>	p. 86
Figura 18 – <i>Tabi</i>	p. 86
Figura 19 – <i>Quimono</i> para dança	p. 87
Figura 20 – <i>Karaji</i>	p. 88
Figura 21 – <i>Katakashira</i>	p. 88
Figura 22 – <i>Jifan</i>	p. 90
Figura 23 – Camarim do Okinawa Festival. Artistas se maquiando	p. 91
Figura 24 – Okinawa Festival: o maior evento <i>uchinanchu</i> do Brasil	p. 92
Figura 25 – Obra “CFAAL 109” de Jessica Eaton	p. 93
Figura 26 – Obra não intitulada de Ana Mendieta, da série “ <i>Siluetas</i> ”	p. 102
Figura 27 – Obra “ <i>Methamorphose</i> ” de Maria-Luise Bodirsky.....	p. 104
Figura 28 – Obra “ <i>Soulness</i> ” de Jonathan Ducruix	p. 115
Figura 29 – Foto de Cheiko Tamagusuku (Mestra Chie).....	p. 116
Figura 30 – Foto de Yoko Gushiken	p. 117

Figura 31 – O espelho de Anatólia (Turquia).....	p. 130
Figura 32 – Obra intitulada “Autumn” pela artista plástica Anna Gillespie	p. 131
Figura 33 – Meus avós em fotografia do passaporte	p. 132
Figura 34 – Obra “ <i>Shatter</i> ” da artista plástica Melissa Johns.....	p. 144
Figura 35 – Alexandre como recém-nascido	p. 147
Figura 36 – Alexandre e mãe nas tardes eternas da infância	p. 149
Figura 37 – Alexandre em meio às esmeraldas	p. 150
Figura 38 – Alexandre entre guardiões-rubis	p. 152
Figura 39 – Alexandre diante de brigadeiros: prazeres.....	p. 156
Figura 40 – Obra “ <i>Stones</i> ” de Ronit Baranga	p. 157
Figura 41 – Obra “ <i>Shoulder Hill Valley</i> ” da artista Carl Warner.....	p. 160
Figura 42 – Alexandre de mãos dadas com seus amigo fusca	p. 162
Figura 43 – Alexandre, terreno vazio e aventuras.....	p. 165
Figura 44 – Obra “ <i>Aquarell auf Arches Tourchon</i> ” de Joachim Bandau.....	p. 180
Figura 45 – Obra “ <i>Automat</i> ” de Edward Hopper.....	p. 182
Figura 46 – “ <i>Horse play Happening</i> ” de Yayoi Kusama	p. 184
Figura 47 – Fotografia não-intitulada da série “Vedas”	p. 186
Figura 48 – “ <i>Mobilemirrors</i> ” criada pela artista Lilibeth Cuenca Rasmussen	p. 189
Figura 49 – “ <i>Embroidery on stretched linen</i> ” de Andrea Farina.....	p. 196
Figura 50 – Obra “ <i>Dialoges</i> ” (2014) da artista Chiharu Shiota	p. 202
Figura 51 – Obra sem título (2012) de Michael Grab	p. 206
Figura 52 – Obra “ <i>Une danseuse en formes</i> ” (1916) de Auguste Herbin.....	p. 210
Figura 53 – Ilustração da série “Madam Figaro” (2003) de artista Hiroshi Tanabe	p. 211
Figura 54 – Teia “ <i>Blow up</i> ” em Yokohama	p. 226
Figura 55 – Escultura da série “ <i>Voyageurs</i> ” de Bruno Catalano	p. 233

SUMÁRIO

Apresentação	p. 13
1. Capítulo 1 – Por um diálogo teórico	p. 16
Introdução	p. 17
1.1 – A Dança	p. 19
1.2 – Etnografia: entre o semear e o colher da dança	p. 23
1.3 – Nos saberes comparativos da etnologia	p. 28
1.4 – A autoetnografia, a pesquisa-ação e a crise representativa	p. 30
1.5 – O corpo no processo ensino-aprendizagem: do sensível à experiênciap. 34	
1.5.1 – Educação do sensível	p. 34
1.5.2 – Por um corpo em experiências.....	p. 42
1.6 – Mestre do(s) Nó(s) no eu e no outro: fazeres da arte artesã	p. 47
1.7 – Os Jogos de Espelhos.....	p. 50
2. Capítulo 2 – 秘密の本 : pelo reconhecimento de Satoru Saito	p. 60
Introdução	p. 61
2.1 – Satoru em corpo-lupa: descobrindo o <i>Ryûkyû Buyô</i>	p. 62
2.1.1 – A materialidade do <i>Ryûkyû Buyô</i> : a utilização de acessórios sensíveis	
.....	p. 83
2.2 – Saito Satoru: corpo imbuído em cores	p. 93
3. Capítulo 3 – Ecdise: Yoko como um imbricar magnético	p. 102
Introdução	p. 103
3.1 – Passado em permutas: na escrita transparente das peles	p. 104
3.2 – Crescer em (Muda)nças	p. 115
4. Capítulo 4 – Espelho meu: corpo-eu	p. 128
Introdução	p. 128
4.1 – 欠片	p. 131
4.2 – 謎/パズル	p. 144

4.3 – 不透明な	p. 180
4.4 – 不透明半	p. 186
4.5 – 鏡	p. 189
5. Capítulo 5 – Espelhos em trio – criando mapas	p. 194
Introdução	p. 194
5.1 – Bri(colagem): encontro de novos	p. 196
5.2 – あやとり	p. 211
5.3 – Caiu na teia do (meu) corpo: experiências do corpo com a etnografia e a autoetnografia.....	p. 226
6. Considerações Finais.....	p. 233
Referências Bibliográficas.....	p. 238
Anexos	p. 248

Apresentação

Como propósito de disponibilizar as atividades desenvolvidas no curso de pós-graduação (nível de mestrado), apresento esta pesquisa, realizada junto ao programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo. Trata-se de um trabalho promovido pelo conhecimento em convergência, usufruindo das experiências em disciplinas, considerações relevantes no exame de qualificação, interferências de pessoas brilhantes e metamorfoses vividas pelo pesquisador aprendiz.

Fui conduzido, especialmente, por questionamentos ininterruptos, soprando conselhos em meus ouvidos, de forma a não me deixar cessar. Eram produzidas diante do espelho, a entender-me como fruto de um passado que desconhecia. Perguntei, dessa forma, de onde surgiram as curvas destes olhos amendoados? Por qual motivo era compreendido como oriental? O que era, de fato, ser japonês? Ou okinawano? De onde surgia o interesse pela dança, por corpos?

Sentia que estas questões seriam úteis para incentivar ou contribuir com pesquisas sensíveis, dispostas a estar atentas para questões propriamente do eu pelo eu, e do eu em prol dos outros. Seria um ouvir por estruturas além de ouvidos e conceber visualidades na expansão do olhar, por outros sentidos. Quis valorizar a corporeidade como sabedoria, sempre disposta a dizer algo junto a outras ciências, estando na dança, por exemplo, a potencialidade de ser descoberta ou de promover revelações. Em outras palavras, desejo promover a concepção do corpo como detentor da vida, da arte e da ciência, sendo puramente a conciliação entre a dimensão concreta e abstrata do ser humano.

Início, então, pelo caminho da pesquisa, a escolher a semente de minhas raízes, como possibilidade de resolver estas indagações. Okinawa, outrora tão distante em espaço e tempo, aproximou-se gentilmente, para que pudesse pedir-lhe auxílio, uma vez que assumia minha aparente insipiência sobre o assunto.

Criei laços com a Associação Okinawa Kenjin do Brasil, localizada no bairro da liberdade, na cidade de São Paulo, onde pude participar do evento *Sekai Wakamono Uchinanchu Taikai*, promovido pelo *kenjinkai*¹. Tratava-se de um

¹ Kenjinkai (県人会): Associações japonesas formadas por pessoas de mesma província. No termo, são encontrados os ideogramas de *ken* (província), *hito* (pessoa) e *kai* (organização).

encontro internacional de okinawanos e seus descendentes espalhados pelo mundo, ocorrendo, coincidentemente, poucos meses antes do início oficial desta pesquisa.

Como um presente do improvável acaso, não pude ignorar a sincronia entre minhas vontades e o acontecimento diante de meus olhos. Todas as representações culturais de Okinawa ocuparam aquele espaço em situação sintética, sendo suficiente para que pudesse aspirar a um objeto de estudo. Eis, então, que testemunhei um belíssimo espetáculo de dança, promovido pelos diferentes grupos okinawanos. Cada um deles trazia consigo o registro da cultura materna, recoberto com os traços distintivos de cada região. Deste modo, intercalavam o *Ryûkyû Buyô*² e danças tradicionais de seus países (Argentina, Peru, Bolívia, Colômbia, Brasil, Estados Unidos, entre outros), impulsionando-me a escolher essa manifestação artística, como o meio por onde reconheceria, além de meu corpo, seus corpos.

Por esta razão, fui apresentado ao renomado professor de Ryûkyû Buyô, Satoru Saito, onde prontamente matriculei-me em suas aulas. Colocou-me em uma viagem pelo mundo secreto das danças, onde a revelação do corpo era algo atemporal. Em cada instante, sentia-me desafiado a aprender mais, na inteção de sanar as dificuldades da diferença. Era mestiço, não falava seu idioma, não sabia minimamente como agir em meio ao ambiente de sua escola. Fui introduzido no duro percurso de aprendiz, pois minha presença como pesquisador era encoberta pelo meu despreparo. Imagino que, na condição de um membro assíduo da colônia okinawana, criado aos seus moldes tradicionais, poderia vir a ser considerado como um cientista. Entretanto, fui desprovido de privilégios, exercendo a mesma função que os outros alunos. Considero, este fato, como o principal motivo pela apreensão de tantos conhecimentos a respeito deste professor.

As dificuldades no processo ensino-aprendizagem acabaram por promulgar outro recorte nesta pesquisa, estando de acordo com os meus interesses em entender as questões do corpo, neste exclusivo percurso. Pelo meio da educação, poderia acessar a compressão de Satoru, uma vez que sua conduta para ensinar e viver estavam altamente imbricadas.

Após um ano e meio de práticas, senti a necessidade de abandoná-las, em vista de um distanciamento saudável para com os dados adquiridos. Isto ocorreu devido a uma sensação de total imersão no ambiente educativo, convivendo

² *Ryûkyû Buyô*: termos da língua japonesa para designar as danças tradicionais de Okinawa.

regularmente com a pequena comunidade do local. Minhas emoções, principalmente as de insatisfação e perfeccionismo, tomaram posse de meu olhar, distanciando-me dos motivos de compreensão e instaurando a individual necessidade de um dançar bem. Foi neste momento que busquei por outro espaço, onde nada mais pudesse ser familiar. Procurei por algo distante da realidade de Satoru Saito, na tentativa de desvincilhar-me da familiaridade cativante em seu ambiente de trabalho.

Encontrei, Yoko Gushiken, a única mestra de *Ryûkyû Buyô* no Brasil. Estava presente em uma das reuniões do *Ryûkyû Buyô Kyoukai* (grupo de professoras de Ryûkyû Buyô), onde gentilmente aceitou participar de minha pesquisa. Entre muitas entrevistas e observações de sua conduta como mestra, encontrei o alívio de meu descontentamento, ao presenciar outros modos de pedagogia da dança, outras motivos para se dançar e outras formas de agir com o meio.

Posteriormente, encontrei o equilíbrio entre dois pontos, a saber sobre a total disparidade entre Satoru Saito e Yoko Gushiken. Em outra manobra do destino, presenciei histórias de vida completamente distintas, levando-os à posturas do fazer em oposição dialética. Ainda, suas atitudes como artistas perturbavam minhas noções do que é ser um artista. De alguma forma, observavam o ser professor como algo mais importante e superior, deliberando a posição de artista com uma secundidade ou um sobrenome.

Entre as reflexões sobre estas pessoas, como corpos-professores/artistas, fui impulsionado fortemente a incidir o olhar sobre meu próprio corpo, incluindo-me, definitivamente, nesta pesquisa. De certo modo, o ato de me alocar como objeto de análises, já era planejado, uma vez que observaria o outro para responder questões de mim mesmo. Não obstante, o corpo se manifestou como algo para além de um exclusivo objeto, constituindo-se, simultaneamente, como meio de registro.

Enfim, venho a concluir esta pesquisa, segmentando esta dissertação em cinco porções comunicantes, sendo: o primeiro capítulo, no qual reviso sobre as bases teóricas fundamentadoras; o segundo capítulo, a tratar sobre a história de vida de Satoru Saito e a apresentação do *Ryûkyû Buyô*; o terceiro capítulo, para apresentar a composição sobre a mestra Yoko Gushiken; o quarto capítulo, onde venho a me apresentar; e, por fim, o quinto e último capítulo, onde comparo os três participantes da pesquisa e finalizo com as considerações finais.

Capítulo 1 – Por um diálogo teórico

Figura 1 – Obra da série “*Dialog*” de Rudolf Bonvie, a apresentar os primeiros encontros teóricos.
Fonte: <https://dolceambra.wordpress.com/2015/05/24/rudolf-bonvie-dialog-1973/>

Introdução

Entre os labirintos dos corpos significantes, mapeamentos e sistemas metodológicos são fortemente recomendados. Assim como as digitais, carregam seus segredos mais íntimos, tornando a tarefa de decifrá-los um aprofundamento do pesquisador em seu reconhecimento do sensível.

Nesta perspectiva, pretendo examinar as recomendações teóricas, as quais melhor dialogaram com os interesses desta pesquisa, corroborando para uma análise satisfatória do corpo no processo ensino-aprendizagem de *Ryûkyû Buyô*. A primeira é a antropologia, direcionada através de esforços em conduzir questões da dança/corpo, como um ramo da teoria geral. Neste âmbito, baseei-me no olhar de Adrienne Kaeppler e Judith Lynne Hanna, dedicadas ao direcionamento da etnografia e etnologia para as estruturas sensíveis das danças (principalmente de cunho étnico e tradicional). Ainda, concebo como primordial a utilização de estudos autoetnográficos em oposição complementar a dureza da etnografia, trazendo como primor metodológico, as impressões do eu e as reverberações do sensível.

Em segundo lugar, trago o arcabouço teórico do ensino-aprendizagem da arte, e estudiosos dispostos a consolidar um pensamento sobre meios de educar através do fenômenos artísticos e corpóreos, assim como a dança. Para eles, utilizou-se os pensamentos sobre a educação do sensível no fluxo de uma experiência estética, como recorte específico de todo o saber sobre as teorias da área.

Numa terceira e última questão teórica, apresento a figura do professor/mestre, disposto a utilizar o corpo (mãos, pele, ossos, músculos, etc.) e valores artesãos para denotar, guiar, construir e transformar o outro, na reveladora trajetória do ensinar e do aprender. Utilizo da construção da imagem entre o eu e o outro, revelado na bela criação metafórica da antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, ao servir-se do espelho como suporte para explicar a construção imagética de agrupamentos indígenas perante outros. Entendo, pois, as explicações sobre a identidade, como mote para articular pensamentos sobre esta relação primordial, uma vez que este trabalho coloca em questionamento um trio de corpos em mútua interferência criadora, sendo os corpos dos participantes e do pesquisador.

Como método, penso, na pesquisa-ação, renunciando à certas estruturas padrões do fazer científico, na medida em que o corpo, flui entre as dimensões do

objeto estudado e meio de captação de dados. Deste modo, observo os acontecimentos deste estudo em quatro momentos principais, compreendendo a observação distante (etnografia), a aproximação entre corpos na observação-participante (etnografia), o olhar subjetivo para o(s) corpo(s) (autoetnografia) e o diálogo corpóreo (etnologia), como ferramentas interdependentes, no qual os dados são obtidos a partir de uma experiência empírica *a priori*, vivências e entrevistas semi-estruturas.

Quanto a resolução etnológica, estabeleço a comparação entre o corpo³-Satoru Saito, professor na escola *Tamagusuku Ryu Senjukai*, o corpo-Yoko Gushiken, professora na instituição *Tamagusuku Ryu Teda Hakeo no Kai* e o corpo-Alexandre Cardoso Oshiro, pesquisador e artista-aprendiz, para encarar processos individuais, subjetivos da vida e da práxis artística, desenvolvida sobre interesses distintos. Kaeppler, por fim, valoriza o corpo e suas leituras, provindas dos artefatos sensíveis de pesquisadores antropólogos, etnógrafos e etnólogos.

Para facilitar a descrição de comparações interculturais, os antropólogos podem criar marcas especiais de sistemas do movimento humano, estruturados gramaticalmente em quadros teóricos, para caracterizar a forma, como os mesmos transmitem um significado - na mímica, realismo dramático, contação de histórias, metáfora ou convenções abstratas - podendo considerá-los como sinais, símbolos ou significantes, em qualquer combinação, dependendo de seus contextos. Os movimentos [corpos] são artefatos culturais, que, em suas combinações e utilizações específicas, pertencem a uma cultura ou subcultura, sendo ativadas para fins únicos. Sequências de movimento podem ser [...] admirados como a arte ou trabalho orientado para o público. São, ainda, possíveis de serem vivenciados ou apreciados como entretenimento, fazendo declarações políticas ou sociais, trazendo êxtase religioso ou transe, e realizando-se como um dever social. Movimentos dados pelos deuses e ancestrais, perpetuados como artefatos culturais e performances estéticas, mesmo caso seus significados forem alterados ou esquecidos como pontos de referência étnico ou cultural (KAEPLER, 1999, p.378).

³ Preocupo, nesta pesquisa, em me dirigir ao corpo como uma unidade interdependente, deixando suas características como um algo de posse, atenuadas. Penso, deste modo, no corpo como propriamente o indivíduo, e não como utilitário ou roupagem, com o qual veste de desveste na calor da vontade. É necessário, portanto, desfazer-se da preposição “de” e referir a esta unidade corpo/eu, através de um hífen.

1.1 – A dança

Sabe-se que a ação de dançar não está necessariamente associada ao caráter de espetáculo. Imagino a movimentação poética do corpo a ser incorporada nos momentos corriqueiros da vida, assim como suas expressões mínimas. As tendências atuais da dança tendem a naturalização das reações corpóreas, como os dítames coreográficos. A liberdade embrionária da expressão pelo corpo é associada à decifração de si, permeando obscuridades e fendas no universo imaginativo que compõem a todos. É por este motivo que o interesse em entender a arte de dançar é fundamental, na medida que se construi-se junto aos povos, e deles posso observar reflexos existenciais de si.

Este ritual corpóreo ocorre em meio aos seres humanos como energias vitais. É possível até confabular uma associação instintiva do ser, quando a incitação da porção animalesca torne a dança um aparato mais fidedigno sobre as raízes do ser humano.

Deste modo, tem para o homem uma conotação de criação, algo próximo do movimento natural das coisas, afinal a natureza também dança poeticamente, como nos ritos de animais, no balanço das árvores ao vento, no movimento do mar e também dos astros siderais.

Ao retrarmos os passos desse vasto projeto (dos mitos de criação do universo), exploramos os vários meios com que a imaginação humana confrontou e continua a confrontar o mistério da criação; belas metáforas e um riquíssimo simbolismo cruzam as fronteiras entre ciências e religião, expressando uma profunda universalidade do pensamento humano [...] Novos fenômenos estranhos, inesperados e imprevisíveis irão sempre desafiar nossa imaginação. Assim como nossos antepassados, estaremos sempre buscando compreender o novo. E, a cada passo dessa busca sem fim, compreenderemos um pouco mais sobre nós mesmos e sobre o mundo a nossa volta. Em graus diferentes, todos fazemos parte dessa aventura, todos podemos compartilhar o êxtase que surge a cada nova descoberta; se não intermédio de nossas próprias atividades de pesquisa, ao menos ao estudarmos as ideias daqueles que expandiram e expandem as fronteiras do conhecimento com sua criatividade e coragem intelectual. Nesse sentido, você, eu, Heráclito, Copérnico e Einstein somos todos parceiros da mesma dança, todos dançamos com o Universo. É a persistência do mistério que nos inspira a criar (GLEISER, 1997, p.11-398).

A artisticidade da dança foi nomeada pelos homens, uma vez que esta linguagem se transformou numa forma especial de expressão, como um nobre veículo simbólico. Em épocas remotas, imagina-se que as danças antigas ainda carregassem este carácter mais comunicativo do que necessariamente erudito. São estados de espírito culturalmente compreendidos e utilizados na vida, distanciando da configuração ocidental do espetáculo, a se revelar mais naturais, orgânicos e de trato social inerente.

Mas, o que, então, se definiria como dança, baseando-se nas perspectivas até aqui vistas? Imagino estar diante de uma conceituação um tanto que complexa, pois pela tarefa de defini-la, acrescenta-me a árdua incumbência de definir o conceito de arte. Deste modo, prefiro contornar explicações pontuais, perpassando por registros gerais sobre esta manifestação artística.

Primeiramente, há indícios de que a dança venha a ser uma das artes mais antigas registradas, no envolvimento direto entre a matéria e o seu fazedor-artista. O corpo aparece como presença fundamental, sendo o lugar onde se reside, uma vez que sua existência se fude à do artista.

Hanna (1983, p. 3) discursa sobre este carácter ancestral, a seguir:

A dança é um comportamento quase universal com uma história provavelmente tão antiga quanto a própria humanidade. Desde a antiguidade, pinturas, frisos, escultura, mitos, expressão oral e, em seguida, literatura atestam a existência de dança. Dança é incorporada em nosso ser. Mesmo quando se manifesta fisicamente, o conceito e a visão de dança surgem em nosso pensamento. [...] A dinâmica da dança, cultura e sociedade são inseparáveis.

Para instruir sua universalidade como uma arte primeira e intimamente ligada aos interesses expressivos mais profundos do homem, volto para a análise etimológica do termo, no qual Kraus et al (1991, p.12) e Kirstein (1935, p. 1) revelam, a seguir. “a palavra inglesa *dance* está relacionado com o *danse* francês, que se acredita ter sido derivada da antiga palavra alta *danson* alemã, significando esticar-se ou arraster-se”. Os autores continuam a explicação, dizendo que, “desses termos, junto com outras variantes européias (*dans*, *danca*, *danza*, *tanz*), baseia-se

na combinação de letras *tan* como raiz, encontrada no sânscrito original, como *tensão*, ou alongamento”.

Sendo assim, a dança está altamente relacionada com a naturalidade dos movimentos corpóreos, associada a uma atividade praticamente corriqueira, como falar, o dormir, a comer, etc.. Aparentemente, dançar, sempre perambulou entre a rotina humana, sem que dela, houvesse a necessidade de extrair um caráter erudito ou de valor exclusivo, mas sim, relacioná-la aos valores da vida.

Assim como relata Fux, (1993, p. 23) “a dança tem a necessidade de dar algo, de expressar e encontrar um ponto de vinculação com a vida que rodeia”. Por essa razão, continua, “apresentou-se em minha existência com idêntica valoração, com o mesmo sentido e naturalidade que o falar e o andar”. Hanna (1973) complementa, ao indagar sobre o universo das danças africanas e sua “utilidade”.

Dança é composta por propositividade, intencionalidade rítmica, e sequências de movimentos não-verbais; gestos corporais que não são atividades motoras comuns, fazendo o movimento ter valor inerente ao modelamento cultural. É comportamento humano. E na África, a dança tem um significado muito maior do que na maioria dos países ocidentais. É um comportamento físico; o corpo humano como o instrumento de dança libera energia através de respostas musculares a estímulos. É um comportamento artístico, onde cada grupo possui seus próprios critérios estéticos. A dança é, portanto, significativa em termos de um *performer* ou da indulgência sensorial do espectador, repercutindo dentro de um intervalo de insatisfação eufórica e com a expectativa de que, vários elementos da dança - espaço, ritmo, dinâmica - serão reconhecidos. Até recentemente, a dança africana raramente era considerada como arte para seu próprio bem. Em contrapartida, foi utilitária - a "arte" pelo amor de vida. (HANNA, 1973).

Há, então, está ânsia individual em entender os processos do mundo pela dança, porém sob uma ótica milenar, procurando pela sensibilidade e características humanas perdidas. Quero recriar os caminhos dos povos anciões, nos saberes elementares do antigo mundo, quando a verdadeira definição de dança habitou em suas puras ancestralidades. Devo seguir por este caminho, “reconhecendo que os seres humanos pré-históricos dançavam; na verdade, era um elemento fundamental em suas vidas” (KRAUS et al 1991, p. 13).

Por esta razão, surge para a magnífica arte dos corpos fluídos seu reconhecimento como grande mãe acolhedora, obrigando-me a retornar ao seu

ventre para desvendá-la, como afirma Cheney (1929), dizendo que a dança não era só “um drama, mas a arte dos sons feitos para acentuar o ritmo, o bater de pés e palmas das mãos, o tremor de chocalhos, o rufar dos tambores e bastões. A dança, então, como a grande mãe das artes”.

Em tempos mais próximos à contemporaneidade, a renovação constante dos interesses da dança seguiu o curso de transformações do homem, detendo ainda o valor desta arte como veículo expressivo e comunicativo, para se afastamentar da naturalidade do agir, em prol da espetacularização. Kraus et al (1991, p.12) vem novamente a apontar as mudanças sofridas pela dança através do olhar ocidental europeu. Relata que “num tempo em que ganhou popularidade na Europa, foi dada ênfase às suas qualidades espetaculares, os seus valores sociais, ou a sua utilização como forma de comunicação”. “Claramente essas definições foram com base nos tipos de salão de baile ou dança teatral que eram comuns na Europa durante o século XVIII”, diz o autor.

Dança foi principalmente pensado como o um casal gracioso, formal, e altamente estilizado ou definidas por membros da corte, como o balé igualmente estilizado do período, realizada como entretenimento e narrativa em seu efeito. Um historiador famoso da dança, Gaston Vuillier, deixou claro que apenas essas formas foram consideradas como dança; de fato, entre as culturas mais cedo ou menos desenvolvidos, ele conjecturou que não houve dança.

Como realça Kaeppler (1999), “o termo foi uma alternativa de glossar, exclusivamente, as manifestações criativas do corpo europeu, uma vez que, em muitas outras sociedades não havia palavras para se referir à dança, como tal”. As danças ocidentais, foram criadas para interesses, primeiramente apresentativos e posteriormente de consumo, ganhando novas definições, distantes de suas origens primitivas. “Do ponto de vista etnocenológico, trata-se de um comportamento extracotidiano que inclui uma intenção de espetacularidade e que engloba não apenas o atuante, mas também aquele que o vê, a partir de uma articulação social” (PRADIER, 1998, p. 24). Logo, emerge como um veículo estimulador da essência perdida pelo tempo, apresentada através de códigos plausíveis de serem decifrados. Não é fácil, no entanto, “ler” um corpo que dança, “mesmo que a paridade com texto

escrito tenha funcionado como nova abordagem para traduzi-la em uma descrição verbal” (GREINER, 2009). Segunda a autora, estão presentes no corpo instâncias narrativas, possíveis de serem decodificadas e transformadas no saber amplificado sobre o homem em contato com o próprio homem.

Por este motivo, em detrimento deste poder expressivo, o meio científico vem se apropriando de estudos, os quais tem buscado estudar as danças como maneira para decifrar reminiscências de questões antigas, assim como problemáticas extremamente atuais. Em busca desta misteriosa revelação, a antropologia, por exemplo, assumiu a dança como um ramo de compreensão específico, distanciando-a de seu caráter objectual. Uma antropologia da dança, mesmo sob influência da antropologia geral, vem a compor um marco crucial na concepção do fazer científico, uma vez que a projeção da dança como saber, sugere métodos alternativos de pesquisas, centrados no corpo, como complementa Kaeppler (1999, p. 379), em: “enquanto antropólogos da dança/corpo, estudamos seu movimento como significação, como intenção, e fruto cultural, os quais podem ser apreendidos apenas no relacionamento direto com o outro, durante a pesquisa de campo” (KAEPPLER, 1999, p.379).

Devido aos benefícios decodificadores e ressignificantes da dança, encontro-me diante de escolhas acertivas em direção ao desvendamento do corpo, valendo-me das contribuições antropológicas e saberes provindos da consumada arte de dançar. Apresento, a seguir, o desenvolvimento das porções teóricas, as quais mais evoluíram pelo contato com a dança e, mais especificamente, com o corpo.

1.2 – Etnografia: entre o semear e o colher da dança

Criado pelo antropólogo polonês Bronislaw Malinowski, a etnografia (e o observador-participante, mesmo o próprio estudioso jamais ter mencionado-o desta forma) é definido como uma processo “de interações sociais intensas entre o investigador e os sujeitos, durante o qual os dados são recolhidos de forma sistemática” (Bogdan & Taylor, 1975). Para Georges Lapassade (1991, 1992, 2001),

A expressão “observação participante” tende a designar o trabalho de campo no seu conjunto, desde a chegada do investigador ao campo da investigação, quando inicia as negociações que lhe darão acesso a ele, até o momento em que o abandona. Enquanto presentes, os observadores imergirão pessoalmente na vida dos locais, partilhando as suas experiências.

Tornou-se um ato de revigoração à antropologia moderna feita por Malinowski em trazer um método efetivo em colher dados do “outro” de maneira clara e real, desmotivando as pesquisas antropológicas à distância. É, deste modo, uma abordagem alastrada à todas as fases da história da pesquisa antropológica, desde o evolucionismo até as margens do estruturalismo e a antropologia pós-moderna.

Lage (2009) vem a iluminar os caminhos formadores da etnografia, fundamentando esta prática como um impulsionadora de uma ciência renovada, a qual deveria analisar seus objetos de estudo através de uma perspectiva mais proximal. Uma análise que visasse a entrada dos pesquisadores em meios distintos, nos quais houvesse a busca por soluções para as problemáticas do mundo. Elabora resumidamente as justificativas de Malinowski à implantação da etnografia e dos saberes vindo da observação-participante, em:

Para compreender melhor os objetivos de Malinowski, é preciso uma observação mais apurada sobre os diferentes caminhos propostos por ele para a pesquisa etnográfica. O primeiro refere-se à busca pela organização da tribo e pela anatomia de sua cultura, que devem ser delineadas através do método da documentação concreta e estatística, já que o objetivo fundamental da pesquisa de campo é delinear o esquema básico da vida tribal. Por isso, torna-se importante observar todos os aspectos da cultura nativa e anotar o maior número possível de manifestações concretas do que é observado em um diário de campo. O segundo caminho completa o primeiro, ao tratar dos imponderáveis da vida real, referido aos fenômenos cotidianos que devem ser observados por meio do acompanhamento contínuo da tribo. Assim, os diversos tipos de comportamentos podem ser coletados através de observações detalhadas e minuciosas, possibilitadas apenas pelo contato íntimo com a vida nativa. O terceiro passo é denominado de *corpus inscriptionum*, referido à coleta de narrativas típicas, palavras e expressões características da mentalidade nativa que contribuem para a compreensão da sua visão de mundo. Assim, para além do esqueleto da vida nativa, composto pelo corpo e sangue da tribo, ou melhor, pelas descrições das manifestações, comportamentos e costumes habituais, o antropólogo deve ser capaz de apreender o seu espírito, ou seja, o ponto de vista nativo. Procurando descobrir os modos de pensar e sentir típicos à cultura estudada. A partir da aplicação prática destes princípios, Malinowski rompe com uma “antropologia de gabinete” e inaugura um novo estilo de pesquisa pautado em um constante diálogo entre a observação participante e as descrições etnográficas. O método proposto por Malinowski compreende

uma investigação aprofundada da vida nativa de modo que o etnógrafo possa compreender a organização social da vida tribal, sintetizados através da compreensão do ponto de vista nativo. A importância da obra de Malinowski fica explicitada, portanto, em seu trabalho monográfico, onde estão expressas as possibilidades interpretativas suscitadas pelo método etnográfico.

O que dizer, então, sobre a renomada perspectiva etnográfica diante de um ramo antropológico recente, como a antropologia da dança? De antemão, pode-se garantir uma extrema necessidade de sua utilização, uma vez que avaliar os dançares culturalmente construídos, requisita ao pesquisador um aprofundamento dos conhecimentos locais, no que se diz respeito a uma imersão prolongada e conectiva junto à “tribo” a ser analisada, assim como relata Kaeppler diante de seu estudo. “Na pesquisa de campo, assisti danças inteiras para encontrar modificações no corpo. Em seguida, pude identificá-las através da repetição insistente por parte de alguns. Fato dado pela minha aprendizagem íntima com o grupo estudado” (Kaeppler, 1999).

Prosseguindo, pontuo o início do estudo antropológico com a dança, através dos estudos de Franz Boas (uma vez que sua filha veio a praticar balé, e colocou-se também a pesquisar sobre as danças), assim como os trabalhos de Curt Sachs e o pinoneirismo de Gertrude Prokosch Kurath. Segundo Sklar (2015), “essas grandes figuras da antropologia foram as primeiras a estudar sistematicamente a dança na cultura, olhar para as mesmas em comparação, e analisá-la objetivamente para um estudo acadêmico comprometido e sério”.

Primeiramente, “a filha de Franz Boas, Franziska, também teria pesquisado o tema da dança ao reunir estudos de seu pai sobre índios da costa noroeste, entre outros” (CARVALHO, 2006). Procurou entender “a função da dança entre povos do Haiti, Bali e comunidades africanas” em um livro intitulado *Function of Dance in Human Society*.

Entretanto, a primeira grande publicação sobre o estudo efetivo da dança na antropologia foi do pesquisador alemão Curt Sachs. Em seu livro, diz: “A dança vive simultaneamente no tempo e no espaço. O criador e o criado, o artista e a obra são unos e ainda a mesma coisa” (SACHS, 1963, p. 3). Foi seguido por Gertrude Prokosch Kurath, quem, segundo Kealiinohomoku (2015), a fecundidade de seus estudos se desenvolveu “em muitos aspectos da antropologia, como a etnografia

aplicada a dança, a etnologia da dança, a etncoreografia, a etncoreologia, estudos de performance e estudos culturais na dança”.

O material etnográfico deve contar com a sensibilidade do pesquisador em conhecer o outro e se disponibilizar para capturar sua essência mais profunda. Deve-se despir-se de seus parâmetros culturais, entender o próximo como um criador de perspectivas distintas sobre um mesmo parâmetro, com o qual seja possível refletir um conhecimento terceiro, o qual emerge do encontro entre duas realidades opostas, porém complementares: a do pesquisador e a do pesquisado. Shay (2001), ex-bailarino e agora pesquisador, traz uma reflexão a este respeito da etnografia como uma forma de desvendar uma nova ótica não-sintética, data por um prévio conhecimento via meios multimídia de uma população dominante.

Como única pessoa, quem verdadeiramente não é etnógrafo, sinto-me obrigado a entrar na discussão atribuída a objetividade, primeiramente como um ex-dançarino, posteriormente como alguém que nasceu na Índia e hoje vive nos Estados Unidos e, finalmente, como um *Parsi* (comunidade originária do Iran, inscrita com onze séculos de cultura híbrida em seu país adotivo, apresentado como Índia. Eu começo a falar novamente agora...Mesmo assim o mistério incognoscível do outro tem sido teorizado, poetizado, analisado, mitificado, desmistificado e criticado como representações simplistas da outridade dos outros, onde persiste nas narrativas culturais e na mídia dominante. Simultaneamente, mentes híbridas são abundantes, produzidas pela colonização de imigrantes, raças e gêneros, indústrias multinacionais, economias globais e comunicação eletrônica.

Assim sendo, devido à criação deste universo sensível necessário ao redor pesquisador etnógrafo, reflito sobre o primeiro contato com o outro, em uma forma de conhecimento empírico. Afinal, denota-se uma diferença no olhar de alguém quem pesquisou os costumes do outro na sua profundidade e aquele quem adentra o local, tomado pela ânsia de conhecer o ainda inexplorado. O empirismo surge, desde modo, como uma postura mais permeável do pesquisador, auxiliando-o na decifração do dados e impedindo-o de conter a informação apenas em seu exclusivo ponto de vista. Há, neste caso, uma pureza na absorção da informação do outro, sendo assim um recurso evidentemente eficaz para a pesquisa etnográfica como um todo.

Entendo essa valiosa exploração em campo, como um momento intermediador dos fenômenos do ambiente, captados sensivelmente pelo pesquisador, o qual se vale dessa experiência para melhor explicá-los. Associo o método da observação participante ao conceito filosófico do empirismo, no qual a experiência é levada em consideração como um dado único. Utilizo, então, a reflexão de Deleuze (2001, p. 90) sobre o dado empírico, dizendo que “o sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo”. As experiências são absorvidas durante a vida. O movimentos de si se alicerçam pelo outro, no também dito pelo autor “*o devir do outro*” e o “sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete”. Em outras palavras, o momento empírico traz a experiência de si com o seu par formador e esta rede de fenômenos únicos cria a todos. Quero evidenciar, por esse esclarecimento, a conduta empírica do pesquisador em meio aos dados vividos, sentidos, sofridos e colhidos em campo, durante a observação participante.

Segundo o conhecimento que norteia o conceito antropológico de “observar” e “participar”, entendo que há alguns pressupostos metodológicos a serem seguidos durante o processo. São estes citados por Whyte (2005) em sua resenha crítica sobre o assunto. Em seu texto chega a comentar sobre os mandamentos básicos para atuar em campo, resumido-os nos 10 itens, a seguir:

- 1- A observação participante implica num processo longo; a presença no meio pesquisado deve ser feita inúmeras vezes e não apenas uma.
- 2- O pesquisador não sabe de antemão sobre o ambiente e não tem domínio sobre o mesmo.
- 3- A presença do pesquisador em meio a esta comunidade depende de suas relações criadas com a mesma. Convém se justificar sua presença e produzir uma auto-avaliação sobre seu comportamento, sendo um ato movido pela curiosidade e não desconfiança.
- 4- Mesmo após profunda imersão, o pesquisador deve manter sua postura de “ser diferente”.
- 5- Importante existência de um intermediador entre o pesquisador e o meio estudado.
- 6- O pesquisador muitas vezes desconhece sua imagem perante ao grupo. Está o tempo todo sendo observado e tendo seus passos controlados.
- 7- A observação participante implica em saber ouvir, escutar, ver, fazer uso de todos os sentidos.
- 8- É importante se desenvolver uma rotina de trabalho. O pesquisador não deve desconsiderar um cotidiano repetitivo.
- 9- O pesquisador aprende com os erros cometidos em campo.
- 10- O pesquisador é cobrado, mesmo que poucas consultas sejam feitas ao final do trabalho. O que resta são as relações estabelecidas.

Sendo assim, em prol da valorização dos conhecimentos provindos do outro, imagina-se que o observador-participante valorize o exterior (pessoas e ambiente), como uma fonte rica de informação. Em contrapartida, assim como a sétimo mandamento de Whyte, as vias de acesso à informação, as quais chegam ao pesquisador pelos seus sentidos e devem posteriormente ser julgados, processados e associados por ele em seu subjetivo. Por esta razão, o conhecimento empírico contribui para a valorização de outro pelo eu-pesquisador. Este, convive com experiências únicas e diárias que mesmo assistidas em inúmeras repetições, sempre estarão cobertas de distinções entre si.

1.3 – Nos saberes comparativos da etnologia

Como próximo atributo metodológico à esta pesquisa, falo sobre a importância da análise etnológica. Mello (2012, p.37) já dizia que a pesquisa antropológica tem como segundo momento, após o colhimento dos dados etnográficos, a formulação de questões comparativas entre o objeto analisado e outras de sua manifestação.

Assim, foi nomeada pelo jurista esloveno Adam Franz Kollár (1718-1783), em seu estudo sobre diversidade multi-lingual da Hungria. “Etnologia é um ramo da antropologia, a qual compara e analisa as origens, distribuição, tecnologia, religião, línguas, e estruturas sociais das diversidades étnicas, raciais e/ou divisões nacionais da humanidade” (FERRARO, 2012).

Comparada com a etnografia, o estudo de grupos singulares embora tenha contato direto com a cultura, a etnologia toma a pesquisa que os etnógrafos tem compilado e então compara e constata diferentes culturas. O termo “etnologia” foi criado por Adam Franz Kollár quem usou e definiu em sua obra *Historiae Ivrisque pvblici Regni Vngariae amoenitates* publicada em Viena em 1773. O interesse de Kollár por linguística e diversidade cultural foi instigada pela situação em seu reino nativo multi-lingual da Hungria, assim como sua ascendência eslovaca, e ainda pelas mudanças, as quais começaram a emergir depois da gradual retirada do Império Otomano para as regiões balcânicas mais distantes (FERRARO, 2012).

Em termos de dança e corpos, os conhecimentos desenvolvidos pela etnologia tem rendido muitos estudos. O compartilhamento sobre o conhecimento de diversas danças, promovido pelas pesquisas etnológicas tem gerado grande impacto sobre o direcionamento desta arte na atualidade, assim como outros saberes determinados pela cultura. “A visão de mundo dos diferentes grupos sociais molda a forma de seus corpos, organizados culturalmente a partir da perspectiva do *performer*, que usualmente é compartilhada pelo público” (HANNA, 2008, p. 492). Segundo Kurath (1960), “a etnologia lida com uma grande variedade de atividades cinéticas, muitas delas expressivas, rítmicas e esteticamente agradáveis”. Mesmo lidando com a beleza das artes do corpo, o escopo da etnologia ainda não se manifesta com clareza, reclama Kurath. “Segundo ela, as definições de ciência existentes contém para si várias ênfases em conteúdos étnicos e coreográficos”. Ainda cita Franziska Boas, quem se remete à etnologia da dança como “o estudo de formas culturais e sociais como expressados através da atmosfera da dança ou por suas funções dentro de um padrão cultural”. Em complemento Kaeppler diz que a etnologia da dança também foca no conteúdo das dança (o corpo) e, caso ela estude seu contexto, é frequentemente o contexto do evento em que as danças estão localizadas (Kaeppler, 1999, p.379).

Assim, devido ao surgimento de muitas manifestações artísticas referentes ao movimento do corpo em meio à tribos urbanas, a utilização de estudos antropológicos/ etnológicos é evidente. Atualmente, incorporações não convencionais parecem ser utilizadas para criar coreografias, estéticas mais inusitadas e próximas de uma contextualização real. O tradicional balé clássico, assim como danças eruditas estão sendo absorvidas dentro de modalidades como a video dança, ou mesmo o *street dance*, criando uma vasta gama de estilos, agrupamentos, manias, em prol de uma bela expressividade.

Assim como discute Kurath (1963):

Enquanto a ciência da etnologia da dança está por alçar vôo, e seus devotos lutam para métodos eficientes de investigação, de acordo com o interesse exacerbado de leigos em uma consequente necessidade de comunicação. Além de um renascimento entre muitas tribos indígenas, tem havido uma epidemia de grupos executantes de danças folclóricas urbanas; uma invasão

de artistas de várias partes do mundo. A pesquisa não pode permanecer passiva, mas deve estar diante de várias capacidades.

Em suma, a frequente utilização dos métodos mencionados em relação ao descobrimentos de similaridades ou divergências no universo das danças, somente pode consolidar o aprimoramento das ferramentas, na medida em que os objetos requisitam novas formulações em suas abordagens sobre o corpo. Outro ponto a ser lembrado está referente a sua diversidade em seus caracteres eruditos e populares, assim como as formas orientais e ocidentais da dança. Há ainda a necessidade de aprimoramento sobre o conceito da própria dança para aqueles que excutam em suas micro realidades, como as danças do extremo oriente ou as danças tribais africanas, por exemplo. Como já havia mencionado, o conceito de dança não está descrito no idioma, no local onde é realizada, enquadrando-se em um atividade rotineira e sem qualquer distinção. Por este motivo, opto pelo mergulho em meio à outras culturas, em vista do entendimento sobre seus cernes criadores, suas diferenças corpóreas e seus distintos posicionamentos no mundo.

1.4 – A autoetnografia, a pesquisa-ação e a crise representativa

Trago à tona, intenções de quebra, assumindo a primeira voz do discurso para deixar-me permear por este texto, junto aos célebres estudiosos. Não há mais espaço para apenas a interpretação do outro pelo outro, mas a interconexão entre o achar, imaginar e supor, provindos de um verdadeiro contato do corpo com o objeto estudado. Nesta poderosa luz, a autoetnografia e a pesquisa-ação, como atos da pós-modernidade, germinaram impetuosas, pela organicidade de uma metodologia científica resvalada na subjetividade. Não está de acordo, de outro modo, a imperar-se como recurso único, desfavorecendo a sedimentação de estudos consagrados na mente de atuais pesquisadores, mas de invocar a energia criadora, perante à qualidade do já esquecido empirismo ou de valores nascidos com boas experiências. Para este estudo, não haveria outra saída, senão lançar-se para possibilidades tais, acolhendo o registro do corpo ou a interpretação do outro pela

via do eu. Apoiar-se na superfície mais dura do método científico, faria abortar o cerne desta pesquisa proposta, num emudecer que já não se encontra mais sentido.

Para iniciar, a escolha pela autoetnografia nasce principalmente da necessidade de potencializar minha voz como pessoa, artista e descendente de okinawano, ao passo que aproveitar-se da ancestralidade ou decifrá-la, auxilie na observação e estudo do outro. Assim como diz Reed-Danahay (1997, p. 4) encontro um forte alicerce, quanto busco entradas em outras culturas, dizendo que o aspecto mais convincente do estudo autoetnográfico é o deslocamento cultural ou situação de exílio característico, no temas apresentados por estes pesquisadores”. Ainda, intensifica sua posição, quando ressalta o valor do pesquisador já imerso em dada cultura, em: “o autor de uma autoetnografia é o etnógrafo especialista e nativo, cujo conhecimento da cultura em primeira mão autêntica é suficiente para dar-lhe a autoridade no saber” (REED-DANAHAY, 1997, p. 7). Nesta compreensão, explico que sou um pesquisador, o qual não encontrou uma cultura completamente desconhecida, uma vez que vivenciei, mesmo que minimamente, aspectos tradicionais da cultura okinawa em ritos de família. Deste modo, mesmo na busca de uma conhecimento muito maior, usufruo de elementos ancestrais escondidos, os quais disparam pelo corpo, no encontro com estímulos do meio estudado, assim como explica Ellis (1991, p. 30), dizendo que “o surgimento da autoetnografia, como método de investigação, move investigadores ao uso da auto-observação, como parte da situação estudada para a auto-introspecção, como um foco de estudo legítimo em si mesmo”.

Outra possível explicação, cabe à citação seguinte, relatando a autoetnografia como

método de pesquisa qualitativa que incidiu sobre *self* como um objeto de estudo, mas transcende a mera narração da história pessoal. Define-se ainda como um método de pesquisa que permite aos pesquisadores, utilizar dados de suas próprias histórias de vida como situada à lente do *self*. Esta definição destaca dois aspectos vitais da autoetnografia, como: o uso de dados autobiografia; a interpretação cultural da conectividade, entre o eu e outro. (ANDERSON, 2006; BOCHNER & ELLIS, 2002; DENZIN, 1997; ELLIS, 2004; REED-DAHANAY, 1997 apud CHANG et al, 2016, p. 9).

Como ponto de vista inovativo, a autoetnografia busca acima de tudo não partilhar de uma exclusiva interpretação, quando o pesquisador sobe em um grande pedestal da neutralidade, proferindo o análise do objeto em prol de uma ciência inclusiva. De fato, há a inclusão do outro, como partilha de dados e informações relevantes providos de esforços predecessores. Porém, o método canalizado pelo compartilhamento de outras pesquisas, enubla possíveis novas interpretações partidas do momento experimentado, no aqui aqui-agora. Deste modo, venho a concordar com a semiótica greimasiana, quanto levanta hipóteses sobre sistemas sincrônicos versus diacrônicos, para elucidar situações providas no momento presente, como detentor de uma estrutura única, destituída de influências históricas.

O que realmente quero evidenciar é o valor da ressonância corpo-objeto, dado pelo instante de experiência com o mesmo, desvencilhando-se da divinizada voz de pesquisas outras (ao menos por alguns instantes). Wall (2006) diz que “dando um passo adiante na questão da voz e representação, poderíamos argumentar que um indivíduo é a melhor alternativa para descrever sua própria experiência com o objeto, de modo a precisá-lo melhor do que qualquer outra pessoa”. Por este motivo, novas epistemologias de grupos previamente silenciados a remover os riscos inerentes à representação dos outros, permitem a produção de “novos conhecimentos por um pesquisador original e localização única, oferecendo conhecimentos em pequena escala que podem informar problemas específicos e situações específicas” (Denzin & Lincoln, 1994)

Esta postura avassaladora tomou posse de expressões antes negadas. Atos altamente preconceituosos, exclusivos e opressivos foram evidenciados, durante o ato redirecionador no curso das pesquisas, via estudiosos pós-modernos. Na linearidade dirigida por homens, brancos e ricos, o poder subjetivo era temido, devido a quebra de uma dominação sorrateira, o qual impedia a leitura das coisas pelo viés de uma orientalidade ou feminilidade, por exemplo. Felizmente, o fluxo das minorias sobre a mudança da ciência, trouxe à tona uma libertação do olhar, pautada no sentir humano e não-retilinizado. Por isso, Wall (2006) retorna a este texto, dizendo que “o questionamento do paradigma científico dominante, a fabricação de espaço para outras formas de conhecimento, e a crescente ênfase sobre o poder de investigação para mudar o mundo, cria um espaço para a partilha”. Enfatiza que há a “troca de histórias únicas, subjetivas e evocativas de experiência que contribuem para nossa compreensão do mundo social, a nos permite refletir

sobre o que poderia ser diferente por causa do que é aprendido, a partir de nós mesmos”.

Mesmo com estas iniciativas, muitas posturas tradicionais ainda persistem, negando e boicotando drasticamente a voz de pesquisadores, a ousar pela sua posição quanto ao que estuda. “Os críticos das tradições científicas têm defendido o abandono da racionalidade, objetividade e verdade para mover a ciência social para além do foco no método, em direção ao poder de investigação social para ter um efeito moral” (Bochner, 2001). Infelizmente, a produção acerca do outro, promovidos pelos aparatos sensíveis e em diálogo com a subjetividade ganham posto de reflexões excessivas, vislumbrando possibilidade, ao invés de pontualizar com resultados reais. Stivers (1993) reafirma que “a visão da verdade universal é realmente apenas um sonho de poder sobre os outros, tornando projetos emancipatórios melhor servidos como processos de produção de conhecimento alternativos”.

De certo modo, a subjetividade desenfreada comete erros sobre o eviesamento de dados, quando a experiência é considerada com soberania, a ignorar questões fundamentais já relatadas em fontes científicas. Por este motivo, imagino que o equilíbrio entre métodos ditos como alternativos e tradicionais tendam a ensinar o caminho para pesquisas sólidas, na proporção de dialogar estímulos sensíveis e contribuições da literatura, ainda na equilibração de imersões empíricas e observações impessoalizadas.

De mãos dadas com a autoetnografia, a pesquisa-ação se inclui na coleção de possibilidades para pesquisas centradas no eu, ou aquelas a levar em consideração a posição do eu para se relatar o outro. Segundo Stringer (2013, p. 12), as principais preocupações de investigadores mais ardentemente conservadores, tagem propostas permeadas pela pesquisa-ação, como o apoderamento, a democracia, a equidade, a libertação e a valorização da vida”. Continua dizendo que o fato da pesquisa-ação na sua não conformidade com os critérios convencionais de rigor pesquisa não é importante. Importa-se mesmo “pela abordagem mais democrática, pela capacitação e humanização; pelo ato de assistir moradores e estender a sua própria compreensão das suas situações, ajudando a resolver os problemas que eles vêem como importante”.

Em ressonância com o belo pensamento anterior, esclareço que a escolha pela abordagem autoetnográfica da pesquisa-ação, adequa-se positivamente ao

ambiente educacional, acolhendo calorosamente aspectos da relação entre professores/mestres e o mundo exterior, suas histórias de vida e práxis artísticas/educativas, assim como evidencia Tripp (2005), a seguir:

a pesquisa-ação educacional é principalmente uma estratégia para o desenvolvimento de professores e pesquisadores de modo que eles possam utilizar suas pesquisas para aprimorar seu ensino e, em decorrência, o aprendizado de seus alunos.

Além disso, como próximo apontamento, o estudo pautado na pesquisa-ação conforma meu corpo como registro, diante de um aprofundamento sobre mim, sobre minha formação com a vida, com a dança e com o corpo-outros.

1.5 – O corpo no processo ensino-aprendizagem: do sensível à experiência

1.5.1 – Educação do sensível

Enveredo-me pelos caminhos do corpo, remetendo a um passado longínquo, em tempos, quando ensinar e aprender desempenhavam papéis exclusivos de sobrevivência. A integração existente entre o homem primitivo e a natureza serve como energia motriz, a encantar os olhos das ciências, como por exemplo, a renomada arqueologia. São saberes da carne, dos olhos, da pele, a mover os sentidos dos corpos contemporâneos para enigmas misteriosos. Outrora, já se indagou sobre o valor do corpo entre as civilizações, mas as dúvidas ainda carecem por respostas potentes.

Sabe-se que antes de qualquer conhecimento, já havia o corpo, tornando-se, provavelmente, o primeiro veículo de comunicação. É no sensível, por onde a educação aprendida, desenvolvida e compartilhada ocorria, infelizmente definhada diante da opressão racionalista.

No universo do corporalidade, proponho um não limite, um não finito, afinal, quem se dispõe a se expressar pelo corpo, perpassa pelos ambientes concretos e

abstratos do mesmo, até que a criação seja cultivada. Pergunto, deste modo, como seria educá-lo? Como seria fazê-lo aprender, quando dançar assume uma via de dupla sensibilidade, entregando seu corpo a si mesmo e ao outro.

Em primeiro instante, é necessário que se compreenda o significado do termo educação, antes de seu manuseio, perante o universo amplo da corporeidade. Para estes caminhos pretendidos, usufrui-se dos pensamentos concebidos por Paulo Freire ao conduzir um discurso livre e flexível para este instrumento. Diz ele (1996) que

educar é libertar o homem do determinismo, onde a questão da identidade cultural, tanto em sua dimensão individual, como em relação à classe dos educandos, é essencial à prática pedagógica proposta. Sem respeitar essa identidade, sem autonomia, sem levar em conta as experiências vividas pelos educandos o processo será inoperante, somente meras palavras, sem significação real. A educação é ideológica, mas dialogante, pois só assim pode se estabelecer a verdadeira comunicação da aprendizagem entre seres constituídos de almas, desejos e sentimentos.

Trabalha-se sob uma ótica diferenciada a questão do educar e do aprender, trilhando um pensamento calcado no homem como um organismo interante, quem pensa e sente o mundo, pela sua capacidade sensível. Não é prendê-lo em sistemas rígidos para mobilizar o maior número de dados e posteriormente ordená-lo a executar. Este é o exemplo típico para do mecânico e convencional sistema educativo, presente nas instituições brasileiras de ensino atuais, sobre o qual os meios alternativos buscam fortemente combater, em prol de um entendimento liberto do ser humano. Neste caso, muito interessante é se desligar dos chamados sistemas convencionais de ensino, onde reside a apreensão e entendimento de diversas ciências, atendo a arte como um caminho (des) construído num plano exclusivamente único.

Observo que em meio as escolas de artes, há a necessidade de se aprimorar a técnica e organizar um conteúdo para que a mesma seja aprendida pelos alunos. Neste instante, o professor convoca uma série de elementos e os distribue pelo período vigente. No entanto, trato de instituições não formais, onde o aluno, aparentemente, se surpreenda com maiores possibilidades de absorver o conhecimento, em vista de seus interesses individuais de criação. Muitas vezes,

motivando o professor a reconstruir seu método para o objetivo especial deste aluno, criando um processo distinto de outras disciplinas menos flexíveis, como por exemplo, a matemática ou a química, etc. Não se discute jamais as suas importâncias, mas sim como seu conteúdo é desenvolvido atualmente.

Nesta polêmica investigação, imagina-se a arte como um meio, no qual o indivíduo aprenda pela existência principal do sensível, valendo-se mais do que a pura racionalidade para que haja um desenvolvimento do conteúdo aprendido. Complementando, o ato de educar na arte deve sempre levar em consideração a técnica a ser aprendida na proporção em que o hipotético corpo do aluno absorverá e reagirá ao ensinado, valorizando o corpo como o recurso, sobre o qual a informação será aprendida por vias estéticas e através daquilo que é experimentado.

Duarte Jr. (2004, p.127) já dizia sobre a absorção dos saberes do mundo através da corporeidade e a valorização do sensível como um recurso real do saber. Primeiramente, vem a se posicionar, a respeito do *inteligível* e do *sensível*, dizendo que “o inteligível consiste em todo aquele conhecimento capaz de ser articulado abstratamente por nosso cérebro através de signos eminentemente lógicos e racionais, como palavras, números e símbolos”. Diz-se *inteligível* como aquilo artificialmente criado pela mente humana para representar o comportamento da natureza, do real. A simbologia das forças da gravidade, aceleração e calor, por exemplo, foram encarregados a mandato da racionalidade, a assumir o posto de suas representações, não sendo identificáveis neste formado, no meio natural. Imagina-se que a complexidade mórfica do real é resumida em sistemas simbólicos, organizados para que, tanto o acesso quanto o seu manuseio, sejam favorecidos.

Em oposição à inteligibilidade, Duarte Jr. (2004, p.127) coloca o *sensível* como “a sabedoria detida pelo corpo humano, manifestada em situações, como o equilíbrio que nos permite andar de bicicleta, o movimento harmônico das mãos aos fazerem soar diferentes ritmos num instrumento de percussão”.

Por isso, conhecer e saber são processos que também se distinguem, levando em conta os dizeres supracitados. Conhecer, está diretamente conectado ao conceito do inteligível e o saber ao que se aprende via corpo, via sensível. Afinal, os símbolos físicos referentes ao calor ou à força centrífuga, por exemplo, não podem ser vistos, medidos, controlados sem que neles não haja uma intervenção artificial do homem. Há, antes, a premissa de serem percebidos pela sua sensibilidade para que possam existir e coexistir.

Cita, Duarte Jr. (2004, p.127),

Conhecer, então, é coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente. Neste sentido, manifesta-se o parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte). Muitas vezes essa dimensão ampla do saber é referida como intuição, querendo significar um processo de tomada de decisão que transcende os limites do pensamento e seus caminhos simbólicos, um processo que vale de todas as informações possíveis captadas do mundo por meio do corpo como um todo e que não chegam a ser inteiramente transformadas em representações abstratas em nossa mente.

Segundo Leite & Ostetto (2005, p. 85-86) “educação é um exercício, uma construção na qual a percepção e a sensibilidade estão imbricadas na produção do conhecimento”. Dizem que “tornar visível o que se olha é uma concepção do sensível, num pensar educação sobre o caráter sensitivo, afetivo e sensorial, como uma viagem ao mundo da imaginação e das informações adquiridas”. O corpo como intensificação de um saber traz a prática educativa, o rico sincretismo de linguagens, compartilhadas num saber multicolorido, multifacetado e multialternativo, pois “a educação do sensível, permite dialogar com outras linguagens sem fazer uso estritamente pedagógico delas” (PARK & FERNANDES, 2015).

Atualmente, o processo ensino-aprendizagem parece sofrer com a anestesia, num estado de não sentir, retirando do corpo a possibilidade de se auto regular pela sua própria temporalidade. Vive-se pela norma encurralada em um corredor estreito, ausente de outras possíveis respostas. É uma grave dissociação entre corpo e mente, como se o ato de pensar se localizasse em um campo excluído da universalidade corpórea. Como um processo separatório, altamente esquizofrênico, divina é, portanto, a entidade da razão, promulgando a independência de suas partes irmãs.

Nessa ausência do saber sensível, fala-se do conceito foucaultiano de “corpo dócil” como resultado de um processo de disciplinarização que age a serviço de estruturas de poder modernas” (FERRAZ & MOZZINI, 2009, p. 198). Segundo os autores, “o corpo é alvo de uma racionalização que subjulgou o saber sensívelante,

passando pela ação da Igreja que condenou e “tapou” o corpo, e ,mais atualmente, a ação da mídia e indústria cultural que nos aprisiona nos padrões modistas”.

Duarte Jr. relembra Fernando Pessoa ao dizer que “todos esses rituais cotidianos, aos quais não se presta atenção, são, de fato, os que constituem a verdadeira densidade da existência individual e social”. Segundo o próprio autor, a questão da sensibilidade for “por séculos e séculos aquela que consistiu a sabedoria inerente a várias civilizações orientais, como a chinesa e a japonesa” (DUARTE Jr., 2004, p. 163), por exemplo, evidenciando as possibilidades de aprender sentir através do acesso a estas civilizações milenares.

A corporalidade humana como objeto de estudo vem se alastrando grandemente em meio a diferentes áreas do saber, tanto nas artes como nos meios educativos. Ensinar através do corpo é uma medida contemporânea, ou uma retomada dos conhecimentos de povos antigos para uma aparente tentativa de desfrutar de uma melhor convivência, comunicação e compartilhamento entre os indivíduos, em protesto as sociedades comunicativas, narcotizadas pela tecnologia insensível.

Neste momento presente, corpos são construídos com a funcionalidade de serem vistos ou adorados pelo outro. Verdadeiramente, um objeto de conquista para ser exclusivo e não para integrar ou reestabelecer laços entre as pessoas. Vejo corpos do dia a dia como instrumentos vazios de significados, auto produzidos e selecionados. Há uma grande necessidade de mistificar o corpo, de transformá-lo em erótico, como uma forte relação de desejo que cega o importante processo de transformação pela sensibilidade. “Sentir” parece se tornar obsoleto, ao passo que “ser” e “ter” estão amplamente em voga. Logo, “eu sou bonito”, “eu tenho um belo corpo”, são ideais recorrentes nas mais diversas sociedades. Diz Canevacci (2008, p.16) “uma metrópole que se move, que incorpora e se faz sentir, dispersa entre pupilas dilatadas e ocas”.

Deveria estar claro que estas pústulas são atratores de um desejo irregular ou de perversões agora legítimas. Uma posição adquirida pela antropologia é a de não há nada de natural no corpo. O corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constantemente preenchido por sinais e símbolos. Não somente, não há nada de natural no corpo, mas também, na pele não é o seu limite: e quando a pele transpõe seus limites, ela se liga aos tecidos “orgânicos” da metrópole. Neste sentido, o corpo não é apenas corporal. O corpo expandido em edifícios, coisas-objetos-

mercadorias, imagens, é aquilo que se entende aqui por fetichismo visual (CANEVACCI, 2008, p.18).

Verdadeiramente, então, a ausência de relações entre indivíduos e o não-uso da sensibilidade para este fim, tem isolado o indivíduo em um universo desprendido de seus sentidos, da ilustração do universo interno e externo, bloqueando o mais precioso potencial interativo/comunicativo do corpo.

A calor faltante, pode estar no universo corpóreo, servindo como instrumento revigorante das relações, onde nelas estão contidas, propriamente, questões sensíveis como o saber, o aprender, o ensinar, entre outros.

O corpo, no sentido da experiência, do considerado como sendo a caixa de ressonância de toda a experimentação, quer ela seja perceptiva, afetiva, cognitiva ou imaginária, é uma caixa de ressonância capaz de receber de uma só vez a experiência e de a reenviar ao indivíduo que a vive, tornando-a palpável e assim acessível. É capaz também, através das vias próprias de ultrapassar os utensílios quotidianos da atenção a si, de desvendar as facetas da experiência, inalcançáveis pelo retorno puramente reflexivo: subtilezas, nuances, estados, significações, as quais não podemos chegar, senão através de uma relação perceptiva íntima com esta subjetividade corporal e que poderão de seguida enriquecer as representações de significações e de valores renovados (BERGER, 2005).

Realça a expressividade orgânica como a mais próxima do que o indivíduo é na realidade, levando-se em consideração que o corpo é o homem e o homem é o corpo, não apenas nos limites físicos, mas no infinito do sensível, do imaginário e do emotivo. Assim como diz Merleau-Ponty (2006, p. 213-214), sobre uma reflexão a respeito das sensações reais em meio a um mundo extremamente objetual.

Quase sempre concebe-se a afetividade como um mosaico de estados afetivos, prazeres e dores fechados em si mesmos, que não se compreendem e só podem explicar-se por nossa organização corporal. Se se admite que no homem ela se "penetra de inteligência", quer-se dizer através disso que simples representações podem deslocar os estímulos naturais do prazer e da dor, segundo as leis da associação de ideias ou segundo as do reflexo condicionado, que essas substituições ligam o prazer e a dor a circunstâncias que naturalmente nos são indiferentes e que, de transferência em transferência, constituem-se valores segundos ou terceiros que não têm

relação aparente com nossos prazeres e nossas dores naturais. O mundo objetivo cada vez toca menos diretamente no teclado dos estados afetivos "elementares", mas o valor continua a ser uma possibilidade permanente de prazer e de dor. Se não é na experiência do prazer e da dor, da qual não há nada a dizer, o sujeito se define- por seu poder de representação, e a afetividade não é reconhecida como um modo original de consciência. Se essa concepção fosse justa, todo desfalecimento da sexualidade deveria reconduzir-se ou à perda de certas representações, ou então a um enfraquecimento do prazer.

O corpo passa a ter uma conotação sensível, quando é transportado ao mundo das artes. Lá encontra equivalentes para sua existência como meio de interação necessária. É mais evidente sua grandeza quando as manifestações da arte são minuciosamente exploradas e nelas milhares de corpos surgem. Aparecem concreta e abstratamente, em cor, forma, luz, sombra, compondo um cenário ou sendo um para vislumbrar o expectador diante de uma forma próxima a sua: humana. Eugène Delacroix dizia: "Fico olhando os desenhos que trouxe, olho com paixão essas fotografias de homens nus, esse poema admirável, esse corpo humano, cuja vista me fala mais do que as invenções dos escrevinhadores" (ZERNER, 2008, p.101). "Este corpo é um corpo de homem e, em si, constitui já um 'poema', é um corpo legível e expressivo em si mesmo" (ZERNER, 2008, p.101).

Mostra-se ainda como um espelho direto da sociedade circundante, retomando a idéia do corpo-urbano, do corpo expandido para além de seus limites orgânicos. Na dança, por exemplo, tem essa necessidade de expressar a vontade do coreógrafo em dizer algo e é exclusivamente por ele que este feito pode acontecer. Nas danças tradicionais, como a estudada por esta pesquisa, a corporeidade pode revelar os eventos percorridos por uma civilização. No interior das danças okinawanas, o corpo do mestre é um enorme contingente de informações, o qual desvenda sua história, como pergaminho vivo. Estes dados valiosos vem a ser expressos durante o momento performático, quando o corpo aparece como um número sequencial de fábulas e contos, assim como afirma Siqueira & Siqueira (2004), dizendo que o "corpo é instrumento de comunicação. A forma como um coreógrafo e seu intérprete percebem o mundo pode ser apreendida através dele, assim como aspectos importantes de uma sociedade e sua cultura".

O corpo é, na verdade, o ponto de conexão que se modifica ao ser provocado. Logo, durante o processo de ensino-aprendizagem, as estruturas

corpóreas estão disponíveis para serem estimuladas, registrando-a de acordo com as suas características próprias (as do indivíduo). O aprendiz de dança, por exemplo, chega em sua primeira aula com um corpo cru, despreparado, porém repleto de evidentes propriedades de si, as quais o valoriza como um ser individual. O professor o motiva a realizar seus primeiros passos, e a partir deste momento, pode compreendê-lo, de acordo com a movimentação expressiva de seu aluno. Trata-se de uma sincronia simultânea de vontades, ou seja, o corpo que será estimulado obedecerá aos comandos do professor, para recobrir cada gesto com traços de sua individualidade. São propriedades do ser que se abrem aos milhares, provocando o encontro entre as expectativas do professor e a naturalidade do corpo-aprendiz.

Essa ação e reação é descrita por Deleuze de acordo com os bons encontros, aqueles, onde as trocas de possibilidades são efetivas, dadas a atmosfera que a favorece. Diz na passagem a seguir:

quando acontecem bons encontros entre os corpos, as potências de ser, agir e pensar aumentam. Como a potência de agir é o que abre o poder de ser afetado ao maior número de coisas, é bom "aquilo que dispõe o corpo de tal maneira que possa ser afetado pelo maior número de modos. Ou então aquilo que mantém a relação de movimento e de repouso que caracteriza o corpo" (DELEUZE, 2002, p. 61).

Por este motivo, realizando a boa troca de interesses entre aprendizes e mestres, a relação pelo corpo tende a ser um poderoso artifício educativo, já que, pelo corpo, a interação ocorra em quase sua totalidade. Birdwhistell (1985) considera que "apenas 35% do significado social de qualquer interação corresponde às palavras pronunciadas, pois o homem é um ser multissensorial que, de vez em quando, verbaliza". Assim, os outros 65% do total comunicativo convoca uma atenção especial ao corpo, quando se coloca em questão o seu valor como instrumento educativo, a denotar, neste caso, não somente o foco no aprendiz, mas também no professor, afinal é um corpo expressivo, significativo e comunicante.

Entretanto, qual corpo é esse de que tanto se fala? E como manipulá-lo à educação das artes? Qual é exatamente o estímulo dado ao corpo para que ele venha a se apresentar? Para este propósito, desenvolvo, a seguir, sobre a

experiência como outro importante elemento para esta pesquisa, com o qual se conecta ao corpo sensível, aos acontecimentos estéticos, sobre o qual o professor/artista, se debruçará durante o processo criativo (aula/obra), mobilizando-se a fins específicos em produção de novos significados.

1.5.2 – Por um corpo em experiências

Para iniciar, observo que o desenvolvimento do *Ryûkyû Buyô* se expande no tempo, concebendo seu processo criativo como um processo intimamente ligado as experiências do professor/artista. Além disso, estas experiências são vividas e reformuladas através do corpo, criando um silogismo entre estes dois conceitos. A experiência é vivida através da corporeidade, a qual existe devido as experiências, logo o corpo e experiência ocupam sempre o mesmo espaço. Merleau-Ponty (1994, p. 284) ainda realça tal relação, coligando o valor dado as coisas do mundo devido a existência da experiência. Diz que “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela, com determinada precisão”.

Deste modo, a experiência não se manifesta, exclusivamente, de uma subjetividade, de um eu único e formador. A mesma perpassa as relações construídas com o outro, com o externo, para que seu fluxo de internalização e externalização promova a renovação do conteúdo a todo instante. Entretanto, a experiência não deve ser julgada como qualquer evento vivenciado. A experiência verdadeira é aquela, na qual foi depositada devida importância, registrando-se em nossas memórias para que não seja esquecida. Esta, por sua vez, causa uma modificação estrutural em nossa mente, criando um espaço para residir. Por exemplo, dentre vários fogos em noites de *Réveillon*, apenas um que é registrado como mais importante pela sua sensibilidade, portanto será este, no qual o espetáculo noturno se resumirá. Ocorre devido a mobilização do sensível pelo fogo de artifício mais impactante, aquele com brilho, cor, forma, mais significativo ao caráter de suas memórias, afinal nada no corpo é original em si. O mesmo é produto de suas recordações ancestrais, agindo de acordo com suas ebulições.

Por esses caminhos explicativos, Dewey (2010, p.109-112) manifesta um posicionamento claro sobre a experiência formadora, distinguindo-a de experiências passageiras, as quais não se destacam de um *continuum*.

Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si. Pomos as mãos no arado e viramos para trás; começamos e paramos não porque a experiência tenha atingido o fim em nome do qual foi iniciada, mas por causa de interrupções externas ou da letargia interna. Em contraste com essa experiência, temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. [...] Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência. Os filósofos, inclusive os empíricos, falaram, em sua maioria, da experiência em geral. Uma escada, por mais mecânica que seja, procede por degraus individuais, e não por uma progressão indiferenciada, e um plano inclinado distingue-se de outras coisas, no mínimo, por uma descontinuidade abrupta.[...] "*aquilo* é que foi uma experiência". Ela se destaca como um memorial duradouro do que algo pode ser. [...] resumir em si tudo o que uma tempestade pode ser. Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. Em sua significação final, elas são intelectuais. Mas, em sua ocorrência efetiva, também foram emocionais; tiveram um propósito e foram volitivas. [...] Nenhum pensador pode exercer sua ocupação, a menos que seja atraído e recompensado por experiências integrais, totais, que valham a pena intrinsecamente. Na verdade, em uma experiência de pensamento, as premissas só emergem quando uma conclusão se torna manifesta. A experiência, como a de ver uma tempestade atingir seu auge e diminuir gradativamente, é de um movimento contínuo dos temas. Assim como no oceano durante a borrasca, há uma série de ondas, sugestões que se estendem e se quebram com estrondo, ou que são levadas adiante por uma onda cooperativa. Quando se chega a uma conclusão, ela é a de um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui. A "conclusão" não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento.

A experiência, então, deve ser plena e singular, registrada pelo corpo e, somente por este caminho, o processo ensino-aprendizagem ocorrerá efetivamente. Durante longos treinamentos de danças okinawanas, Satoru Saito se debruçou sobre os sucessivos treinamentos para desenvolver em seu corpo, uma disciplina tamanha. A mesma foi proposta para dar sentido a arte em si, sem a qual não poderia jamais se tornar um professor. Entretanto, mesmo dedicado praticamente todo seu tempo ao aperfeiçoamento do *Ryûkyû Buyô*, Satoru relatou suas

experiências de infância, as quais sempre envolveram a arte sob algum aspecto. Costumava tematizar suas brincadeiras com elementos da cultura típica okinawana, como por exemplo, os casamentos, os funerais, os festejos e encontros religiosos.

Kogan (1985) diz que “a experiência artística é uma experiência comunicativa, na qual nos remeteria sempre a aqueles sentimentos coletivos latentes”. O autor propõe a análise do expectador frente à obra de arte, “entendendo-a na integração de ambas as esferas, numa experiência tanto do elemento expressivo como do elemento propriamente estético da obra”.

Experiências singulares são experiências estéticas. No caminho das artes e do ensino-aprendizagem proposto, deve-se reservar espaço especial para relatar sobre experiências de cunho estético, como eventos fundamentais na construção do corpo artística e propriamente do ser mestre/professor/artista. Trata-se exatamente de um processo sensível, com o qual se elabora uma obra e nela, coloca significado a partir do que foi experimentado, pois a obra de arte reflete o artista simbolicamente, construindo-se para a interlocução com o outro.

Primeiramente, proponho refletir sobre a explicação do estético, uma vez que ao se falar do mesmo, comumente se remete ao campo da arte. “No entanto, estética é algo mais amplo: o termo vem do grego *aesthesis* = sensível; portanto, comportando uma série de fenômenos ligados à dimensão da sensibilidade” (REIS, 2011). É derivada da palavra grega “*aisthetikos*, o que está relacionada à percepção sensorial, preocupando-se com a questão do belo” (KAEPPLE, 2008, p. 58) (do que chama atenção, do apreendido).

“O estético, neste sentido, não é uma propriedade que é emanada pelos objetos. Para que haja experiência estética é necessário, antes, a interação entre um indivíduo com um objeto” (IBARRA, 2012). Deste modo, segundo o autor “o estético não está dado *a priori*, sendo produzido em uma dimensão relacional. O sujeito, reveste-se de intenção estética, pois não existe objetos estéticos”.

Por conseguinte, entende-se como estético como o objeto, o qual provoca no indivíduo um registro. Este instante singular é exatamente o momento de experiência com o outro, sobre o qual há a tentativa de se esclarecer neste texto, remetendo-se a um caminho simultâneo entre o eu e o outro, sendo no caso a relação entre o artista e o objeto, o artista e sua obra e, por fim, a obra e o expectador.

Nessa perspectiva, a experiência estética se configura a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto estético. Trata-se de uma relação ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, pois na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência. O objeto estético não é necessariamente uma obra de arte; pode ser também um objeto que não foi produzido originalmente com uma finalidade estética (REIS, 2011).

“Além disso, a natureza por vezes nos brinda com seu espetáculo natural, podendo ser convertida em objeto estético pelo olhar humano” (DUFRENNE, 2008).

No corpo, Pereira (2012) aprofunda as elocubrações sobre as experiências estéticas, ou mesmo sobre permitir a corporalidade para tal acontecimento, numa predisposição fundamental necessária.

Começo, aqui, pelo estabelecimento de uma condição de possibilidade para a experiência estética: a atitude estética. Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude estética, ou seja, assumir uma posição, uma postura que constitua e configure a nossa percepção. Não como uma intencionalidade, uma premeditação, uma antecipação racional do que está por vir, mas como uma disposição contingente, uma abertura circunstancial ao mundo. A premeditação é da ordem da atitude prática, utilitária, funcional, é quando nos dirigimos para o mundo com vistas a determinados fins, considerando as coisas e os acontecimentos como meios úteis para atingir esses fins. A atitude estética é uma atitude desinteressada, é uma abertura, uma disponibilidade não tanto para a coisa ou o acontecimento “em si”, naquilo que ele tem de consistência, mas para os efeitos que ele produz em mim, na minha percepção, no meu sentimento (PEREIRA, 2012).

Dewey (2010, p.112-117) continua a discussão sobre a experiência estética, relevante para o corpo-artista.

Portanto, uma experiência de pensar tem sua própria qualidade estética. Difere das experiências que são reconhecidas como estéticas, mas o faz somente em seu material. O material das belas-artes consiste em qualidades; o da experiência que tem uma conclusão intelectual consiste em sinais ou símbolos sem qualidade intrínseca própria, mas que representam coisas que, em outra experiência, podem ser qualitativamente vivenciadas. A diferença é

enorme. É uma das razões por que a arte estritamente intelectual nunca será popular como a música. Não obstante, a experiência em si tem um caráter emocional satisfatório, porque possui integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado. Essa estrutura artística pode ser sentida de imediato. Em suma, a experiência estética não pode ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa exibir uma chancela estética para ser completa. Mas as ilustrações talvez só façam obscurecer o fato de que qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação, tem uma qualidade estética. As coisas acontecem, mas não são definitivamente incluídas nem decisivamente excluídas; vagamos com a correnteza. Há começos e cessações, mas não inícios e conclusões autênticos. Uma coisa substitui outra, mas não a absorve nem a leva adiante. Os inimigos do estético não são o prático nem o intelectual. São a monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual.

Além das brilhantes definições de John Dewey, é importante a experiência pela conjectura de outros pensadores, nos quais o corpo seja o local da experiência estética. Larrosa, por exemplo, pensa a educação como a união de experiência e sentido, condenando o conceito de experiência como a informação ou como o produto de um processo. Segundo este autor, “a informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência”. Continua, deste modo, dizendo que “a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituirmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência”.

Almeida (2012, p. 73), por sua vez, convoca outra explicação plausível, em parceria com as falas supracitadas. Diz que “a experiência passa a ser ligada à verificação de um fenômeno físico, experimentado através dos sentidos existentes no ser humano, em situação que podem ser repetidas e testadas inúmeras vezes”. Logo, a autora posiciona a experiência como fluxo dissonante da estaticidade informacional, do servir para algo, do enquadramento limitador. Diz que, “distante da definição positivista, a experiência apresenta um contraste a esse pressuposto mecânico que a percebe como experimento, repetição ou como acúmulo de conhecimento”.

Outra questão importante sobre o poder é sua intersecção com a indiscutível realidade dos fatos. Vem, deste modo a desfavorecer a subjetividade, quando utilizada para a exacerbação de si, num ato de opressão em articular o poder. No

advento da experiência, desloca-se do profundo ser imaginativo, para um ser pautada no acontecimento de fatos reais. Segundo Foucault, “o lugar da articulação está entre a significação vivida e a sua condição histórica”. (ANDRADE, 2007, p. 93). Sendo assim, “entendemos experiência na correlação com cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade” (FOUCAULT, 1990, p. 10), tornando-a um contrapoder, numa ação de confrontar o autoritarismo de forma inédita, como algo impossível de ser objetivada pelos visão unilateral de subjetividades opressoras.

Em prol da união entre experiência e corpo, pensa-se no saber provindo de sua etimologia distante, em sabores. No ato de saborear, prevalece prazeres produzidos no contato entre delícias e as superfícies tangíveis dos tecidos internos. E pela manutenção e valorização deste saber, acima da razão informativa, esta pesquisa vem a ser construída para, minimamente, ilustrar outras possibilidades de ser, ter e fazer com o corpo. Deste modo, ensinar e aprender, assim como prover relações com o eu ou entre eu e o outro, tornam-se reflexões instauradoras de um momento presente, além de especulações. Há, portanto, um instante de recepção “temporal e espacial de afecções e percepções sem mediação da consciência – experiências, por fim, estéticas das quais não se pode ter uma postura desinteressada mas, ao invés disso, sempre interessada” (SILVA, 2008).

1.6 – Mestre do(s) Nó(s) no eu e no outro: fazeres da arte artesã

Primeiramente, iniciei o caminho desta pesquisa pelas teorias acerca de uma sistematização sobre diferentes olhares a respeito do corpo. Posteriormente, chego as energias da corporeidade, ao discutir sobre as potencialidades do sensível e da experiência, como emanadoras de um saber além da razão ou de um hiato entre corpo e mente. Corpo, neste pensamento, não é uma produção, mas sim o processo por onde tudo passa e se registra. Não me concebo como resultado de mim mesmo, assim como não devo limitar o outro pelo restritivo canal informativo. Neste ato, o “dizer o que é” aprisiona o ser para sempre, até que seja tocado pela próxima determinação informacional. Prefiro, assim, pautar-me pelo que não é, inferindo direcionamentos de um “poder ser”, ao olhar para o outro como um espectro de muitas possibilidades distintas. Tais alternativas do ser, provém da sensibilidade,

quando o momento de encontro proporciona sempre um ser diferente. Logo, cada contato com os professores de *Ryûkyû Buyô* expressa um indivíduo modificante, assim como um pesquisador modificado, permitindo que este relato fale dos mesmos como processos em curso, não dilimitando jamais quem realmente são.

Elucido, deste modo, o contato entre os três participantes da pesquisa, na tentativa de gerar conhecimento pela relação. Digo que são mestres/professores na missão de guiar seus alunos/aprendizes para os caminhos reveladores da vida. Desatam segredos, criam dificuldades propositais, encobrem de dúvidas, lançam disputas, desafiam e, por fim, sempre suportam as dificuldades de seus pupilos. Neste raciocínio, são existências sem limites, pois são seus corpos, uma vez que, através deles, relacionam-se com o mundo, em quase plena igualdade. Detém no saber sensível, grande parte das experiências, na tentativa de prever o futuro de seus aprendizes. Quando estabelecem um passo, outros mil já estão sobre seu controle. Onde fica a novidade? Acredito que nas extensões de si: no espaço, no tempo, nos outros corpos.

E quando o mestre/professor também é artista? Além disso, o que dizer deste, no privilégio de conceber em suas mãos o fazer artístico e o fazer ensinar? Seria este um artesão?

Como diz Alberto Caeiro, a vida de um mestre artista é uma grande incongruência, pois a incompletude do artista cria confronto com a estabilidade superior de um mestre. Seria como confrontar o corpo divinizado com corpos grotescos, na medida que o primeiro paira nos ares como figura eterna e o segundo cria peso, vazões, ao arrebentar-se no chão em espaços não preenchidos. Caeiro pronuncia sobre o mestre e o artista em:

Paradoxal, como se vê, a equação armada entre Alberto Caeiro e os irmãos de heteronímia: sua condição de mestre de poetas, parecendo decorrente de ser o poeta, apenas poeta, na verdade resultaria do oposto, de avizinhar-se da poeta. Mestre de poetas não porque poeta: o paradoxo está em que, para ser mestre de poesia, seria preciso não ser poeta; e para não ser mestre de poesia, seria preciso sê-lo. Como não raro, Fernando Pessoa jogava jogo duplo: ao fingir a existência de um mestre para si e os heterônimos, inventava um mestre “de dentro”, inventava o seu mestre, inventava-se mestre de si próprio, esquivando-se a qualquer magistério “de fora”. E ainda inventava um mestre que era poeta, assim congeminando um mestre paradigmático e poeta “puro”, tão puro quanto mais mestre, e tão paradigmático quanto mais poeta (MOISÉS, 2015, p. 2).

Acredito, deste modo, que a dialética entre artista e a figura do mestre paira sobre as questões corpóreas e suspensa a figura do mestre-corpo para além de possíveis defeitos. No entanto, sabe-se que corpo são corpos, sejam eles mais experienciados do que outros. Na cultura ocidental há uma exacerbação de privilégios, os quais, muitas vezes, prendem o mestre a uma elocução distinta, como uma voz sem corpo visível, assim como deuses e entidades divinas costumam vir representados. No Japão, porém, a figura do mesmo é, geralmente, entendida como superior, mesmo que seus privilégios não sejam atribuídos por si mesmo. No pensamento popular, é enaltecido como corpo enobrecido pela rica sabedoria, ao mesmo tempo que não se distancia dos outros numa atitude exclusiva. A modestia, por isso, é exercida, quando se auto reconhece como corpo em processo de evolução, terreno e completamente permeável.

Por esta razão, acredito estar falando do mestre-artista, valorizando-o como indivíduo executante pelo seu corpo, num fazer artesanal. Quero dizer que, acima de suas posições elevadas, a manifestação de si pelo corpo transforma, ainda mais, seu posicionamento como alguém da terra e não da realeza divina. Nesta questão, o corpo-mestre é um processo em curso, juntamente com aqueles para os quais o conhecimento do mundo é transferido. Trata-se de reciprocidade. Um construir mútuo.

Na posição terrena do corpo “ser mestre é, portanto, algo mais do que só conhecer as palavras e os sinais desse grau. Sua transcendência é demonstrada por meio do esforço pessoal” (LAVAGNINI, 1995, p. 3). Segundo Crema (1995, p. 62) ser mestre é “assumir a própria autoria e esculpir destino com as próprias mãos”. É, segundo o autor, “um movimento num espaço em que profano-e-sagrado, relativo-e-absoluto se irmanam, convergindo na busca do todo humano e na sua evolução”.

Ao tratar os mestres ou professores de *Ryûkyû Buyô* como artistas na ação de ensinar, por exemplo, concebo-os como artesãos, no entendimento de que são corpos a se transformar e guiar. Para mais, são artista a lidar com o corpo que dança, numa aproximação indiscutível entre práxis artística corporeidade. Deste modo, assim como relata Mattar (2014, p. 9) “o processo educativo vem a se vincular ao seu processo formativo, concorrendo tanto para a aprendizagem artística, quanto para a educação do ser humano em formação”. Além disso, diz a

autora que “o modo de ensinar e aprender artesanal também inspirou experiências no âmbito da formação do artista, [...] aspirando à formação do homem novo em uma sociedade mais humana (MATTAR, 2014, p. 158).

Relembro que a definição sobre ser humano e propriamente corpo, para fins desta pesquisa, é elaborada principalmente na colocação de si em relação ao outro, com finalidade de lapidar o ser em identidade. Além do mais, o mestre, como indivíduo humano e como corpo, emana saber sensível, a tecer a teia das experiências através do contato alheio, sendo o ser mediador de relações e interrelações constantes pela constante mediação artesã das unidades corpóreas. Como diz Andrade (1999, p. 96), “ao situar-se como mediador de relação com o professor vai deixando de ser um ‘dado de aula’”. “Na medida em que vai se construindo e ajudando na construção do outro, percebendo as interações que ocorrem no cotidiano e que vão levando à construção de sua identidade”, diz o autor.

Diante deste fechamento, conduzo a discussão sobre a relação *self* e *other*, a seguir, levantando a metáfora do espelho como primordial a esta pesquisa. Assim como sua formação, transmite o simbolismo essencial, a mediar todas as dialéticas corpóreas desenvolvidas até o momento. São, deste modo, fundamentadas na teorização da identidade, como um ponto que nasce pela intersecção de duas linhas.

1.7 – Os Jogos de Espelhos

Em primeiro momento, introduzo conceitos centrais da identidade para que as informações supramencionadas sejam esclarecidas, algo como uma unidade singular, com a qual se cria relações de contraste diante de um outro. Uma reflexão recorrente sobre “eu sou o que sou, pois não sou o outro”, não desconsiderando a posição de que “da relação com o outro, depende o fazer de mim mesmo”.

Trata-se de uma propriedade igualmente observada no conceito de alteridade, elaborada por Todorov, onde discorre que “descobrem-se os outros em si mesmo, e percebe que não é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo, o ‘eu’ é o outro, mas cada um dos outros é um também, sujeito como ‘eu’” (TODOROV, 1999).

Mori (2003), na proposta de expandir as dimensões sobre o paradigma, aponta a questão interdependente entre o *self* e o *other*, onde, respectivamente, o primeiro engloba a sua própria existência e o segundo atende ao vivenciado pelo alheio. O autor, ainda cita as palavras de Uchibori (1989) para elucidar o processo de formação da identidade étnica, onde argumenta que “o processo identitário envolve negociações ideológicas entre *self* e o *other*”, estimulando a necessidade de anexar um entrelaçamento complexo de relacionamentos, pertencas e limites traçados entre o espaço íntimo de si e o alheio, num olhar distinto entre estes dois campos.

Assim, indagações, naturalmente frequentes, tangenciam curiosidades sobre o conteúdo formador de cada um, sendo: como tal conteúdo é compartilhado e absorvido, como cada dado se desenvolve nos seus subjetivos, como cada desenvolvimento ganha partes de si mesmo, e como este mesmo conteúdo volta ao exterior, após cada transformação interna. De fato, são reflexões densas e altamente filosóficas, com a quais milhares de documentos escritos seriam gerados. Por este motivo, refiro-me a estas problemáticas para justificar os estudos identitários como processos altamente significantes, no que diz respeito a um auto conhecimento e revelador de problemas em meio coletivo.

Todavia, este trabalho não se propõe a desenvolver todos os aspectos da alteridade, elegendo alguns caminhos necessários para tratar questões mais específicas. Para tanto, dedico-me a tratar sobre a constituição da auto imagem em relação ao outro, entendendo “imagem” como um conteúdo também estético, desenvolvido em um meio artístico. Esta vontade ocorre em direção à finalidade de entender como as relações do corpo são criadas no universo do *Ryûkyû Buyô*, considerando seus mestres/professores. Além disso, pergunto-me como essas relações são aprendidas e difundidas entre momentos com suas extensões (outros corpos e meio)? Por isso, caracterizo esta imagem como um elemento estético, o qual resume e representa estes processos. Cada imagem vem a representar a variação do mestre-corpo, uma vez que é possível de se identifica-la, pela viabilização do conteúdo posto em relação, como aquele desenvolvido no processo ensino-aprendizagem, por exemplo. Esta imagem que se cria, não é gerada a partir exclusivamente de um processo individual, mas sim de uma partilha entre experiências com o outro, induzindo a uma metáfora explicativa de reflexos de espelhos, onde imagens se criam, recriam e são mutuamente compartilhadas.

Nesta reflexão, as interdependências, conceitos, estereótipos são como reflexos. O outro diante de um eu reage, e esta reação provoca neste eu, uma auto-imagem de si. Este processo é infinito, pois a humanidade é uma eterna transformação, proporcionando a este reflexo imagético, um caráter dinâmico.

Para este propósito, apresento Novaes (1993), a explicar os conceitos discutidos com total primazia, desdobrando a eficácia da auto-imagem e sua ligação direta com a compreensão identitária.

É de se perguntar, então, sobre a razão do grande número de pesquisas e de livros a respeito da questão da identidade. De uma certa perspectiva Lévi-Strauss tem razão ao afirmar que a identidade é um foco virtual ao qual não corresponde nenhuma realidade. Mais ainda, caso se pense em uma identidade relativa aos seres humanos, que são, de todos os seres vivos, os que tem maiores potencialidades de diferenciação e individualização. Não há um único homem que seja perfeitamente igual (idêntico) ao outro e, neste sentido, é impossível para as ciências humanas aplicar um conceito matemático de identidade – relação de igualdade válida para todos os valores das variáveis envolvidas (p. 24).

A autora fala sobre a constituição não concreta da identidade, vindo a surgir pela manifestação simbólica do homem, a qual seja plausível de ser explorada apenas pela criação e atribuição de significado nas coisas do mundo. Deste modo, a arte das danças okinawanas, é considerada como tal a partir do discurso do “ser okinawano”, o que por si só diferencia a atividade como não japonesa, por exemplo. A a identidade vem então a ser incorporada como um elemento de distinção, afirmação, posicionamento, configurando o que Novaes retrata como autonomia.

o que se verifica é que a identidade só pode ser evocada no plano do discurso e surge como recurso para a criação de um eu/nós *individual/coletivo* (nós índios, nós mulheres, nós negros, nós homossexuais). Este *nós* se refere a uma identidade (igualdade) que, efetivamente, nunca se verifica, mas que é um recurso indispensável do nosso sistema de representações. A identidade é evocada sempre que se reivindica, para si, o espaço da diferença. Nessas manifestações não há um interlocutor específico. São indivíduos/grupos que se dirigem ao outro ou à sociedade, de modo geral, ou a uma entidade tão abstrata como “o governo”. É nesse contexto amplo, de reconhecimento de semelhanças e diferenças, que se pode perceber a articulação entre *poder e cultura*, entre a vontade de resgate de autonomia e os caminhos para se chegar até ela, os quais passam,

necessariamente, pelas trilhas da cultura, pois é exatamente neste domínio que estes grupos (sejam mulheres ou índios) resgatam sua autonomia e reafirmam a sua diferença. (p. 24-26).

Adiante, a autora discorre sobre as razões pelos quais a identidade homologa um indivíduo em particular ao outro, em contraste com a dinamicidade da auto-imagem. Entende-se que o núcleo definidor é localizado as sombras do conceito de identidade, o qual, mesmo se transformando, abarca uma série de elementos próprios de si. A auto-imagem, por sua vez articula-se em camadas mais externas deste “sistema do *self*”, sendo um espaço propício à troca e a partilha de características. Em suma, o mestre/professor de dança okinawana, existe como tal, porém o incorporamento de uma estética diferenciada em sua coreografia, advinda de outras danças, não descaracteriza sua identidade e tão pouco sua arte, afinal, está envolto em um mundo altamente globalizado, onde novas tendências informativas são disparadas diante de si, o tempo todo. Não há como se esquivar delas, assim como dificilmente uma arte ou corpo se sustentaria isolado. Novaes clarifica este apontamento logo a seguir.

A identidade, apresenta sempre uma mesma face, é, de certa forma, um conceito que fixa atributos, exatamente por operar a partir de sinais culturais diacríticos. A auto-imagem, por sua vez, implica características não fixas, extremamente dinâmicas e multifacetadas, que se transformam, dependendo de quem é o outro que se toma como referência para a constituição de si. Deste prisma, é importante que se proceda, com relação à auto-imagem de sociedades indígenas, a um estudo de suas relações de contato. Aqui também é possível incorporar várias das contribuições vindas da psicologia, principalmente no que se refere à constituição da autoconsciência e à importância do outro para a formação da consciência de si. Finalmente, um conceito já bastante incorporado nas análises antropológicas é a noção de pessoa (p. 27).

Com base, então nestas passagens repletas de esclarecimentos, evidencio a proposta de desenvolver estes parâmetros sobre as tessituras do *Ryûkyû Buyô*, no que se diz respeito a formação desta arte, seus processos de ensino-aprendizagem e as constituições específicas do corpo, como caracterizantes de si, a partir do

contato com o outro, podendo denotar “o outro *sensei*”⁴, “a outra escola de dança”, “a outra cultura”, etc. Assim como avança Novaes em seus estudos sobre os Bororos.

A distribuição dos indivíduos nas diversas performances do funeral – a ornamentação dos ossos, a confecção da cabaça mortuária e do cesto onde seus ossos serão colocados, a elaboração da trança feita com o cabelo dos enlutados, mostram, através de processos metonímicos (como no caso da trança de cabelos) ou metafóricos (como é o caso da confecção da cabaça mortuária), o modo pelo qual os bororos concebem os atributos que caracterizam a pessoa. Neste trabalho procurarei analisar a auto-imagem dos bororos hoje, sua visão a respeito do contato e das mudanças sócio-culturais dele decorrentes. Procurei verificar a relação existente entre o modo pelo qual os bororos vêm lidando com as diferentes situações de contato que tem que enfrentar e o modo pelo qual eles concebem sua noção de pessoa (p. 32).

Finalmente, então, concebo as explicações anteriores através da metáfora sobre espelhos, baseando-me na própria criação de Novaes, junto aos seu belo livro “Jogos de Espelhos – imagens da representação de si através dos outros”, onde diz:

Se a auto-imagem pode ser analisada a partir do jogo de espelhos e se nesta análise privilegio a relação bororos/missionários, procuro também mostrar como os bororos se concebem quando o espelho focaliza outros segmentos populacionais, pertinentes para a formação de sua auto-imagem. [...] Estas imagens, que se formam a partir do modo como uma sociedade se vê refletida pelos olhos do outro não são, tampouco, imagens estáticas, imunes às mudanças. São exatamente estas imagens refletidas a partir do outro que permitem alterações, tanto na minha auto-imagem como na minha conduta, e este termo deve ser aqui tomado em seu sentido literal, *alter/ações* - as ações que assumo em função do outro. Tomar o espelho como metáfora que permite a compreensão da auto-imagem de uma sociedade é procurar enveredar pelos processos de reflexão e especulação sobre o que ela elabora a respeito de si, a que o próprio termo 'espelho' induz. O jogo de espelhos é, assim, uma metáfora que me parece bastante adequada para ilustrar, tanto o processo de formação, como as transformações da auto-imagem de uma sociedade em contato com grupos sociais diferentes de si própria. Deste modo, entendo a auto-imagem como produzida por uma sociedade a partir de suas determinações históricas e sociais, e não enveredo pela compreensão de um eu primordial, anterior a sua objetivação pela dialética da identificação com os outros, como pretende Lacan (p. 32, p. 108).

⁴ Sensei: termo do idioma japonês para se referir ao professor.

Em continuidade, saliento que a o objetivo deste estudo se diferencia da perspectiva de Novaes, quando fala sobre identidade e sua formação. Não é colocado aqui a focalização de auto-imagens criadas a partir do posicionamento entre populações okinawanas e brasileiras, por exemplo, mas sim de uma auto-imagem individual de cada professor de Ryûkyû Buyô em relação a um outro, como outros professores, outros linhas educativas, os seus discípulos e seus mestres. Além disso, coloco-me como corpo pesquisador, a criar um terceiro anteparo para refletir os dois professores estudados.

Sobre outras conceituações de identidade, relato que “os conformes da alteridade para a identidade não se restringem exclusivamente à antropologia, ocupando espaço como objeto teórica de outras ciências humanas” (ABBAGNANO, 1998). Para a Psicologia, diz o autor, alteridade se refere ao “conceito que o indivíduo tem segundo o qual os outros seres são distintos dele. Já para a filosofia: “do latim *alteritas*. Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro”.

Ainda há disponível na literatura, inúmeras definições de identidade, as quais foram escolhidas para proporcionar um sentido teórico para este estudo. Por isso, “a identidade é um processo de identificações historicamente apropriadas que conferem sentido ao grupo” (CRUZ, 1993). Ou seja, “ela implica um sentimento de pertença a um determinado grupo étnico, cultural, religioso, de acordo com a percepção da diferença e da semelhança entre ‘ego’ e os ‘outros’”. “São diferenciações em curso (SANTOS, 1993), emergindo dos processos interativos que os indivíduos experimentam na sua realidade quotidiana, feita de trocas reais e simbólicas” (MAALOUF, 1998). Maalouf ainda diz, que “cada indivíduo possui uma identidade composta de muitas afiliações e pertenças”.

Em congruência ao assunto, é importante reforçar o conceito de identidade individual neste estudo, conferindo valor distinto aos processos identitários de grupo. Diz respeito à constituição do ser único, cujo o estabelecimento de relações se manifesta no interior subjetivo, e não apenas em meandros do exterior. Escobar (2009) ainda relata que “o processo pelo qual se gera a identidade individual, não outro que o da própria reflexividade de sua consciência subjetiva, é o de tornar-se objeto de si próprio”.

Geertz (1989), por sua vez, levanta a necessidade maior de se estudar as relações criadas pelas identidades, mais do que suas unicidades.

Resumindo, precisamos procurar relações sistemáticas entre fenômenos diversos, não identidades substantivas entre fenômenos similares. E para consegui-lo com bom resultado precisamos substituir a concepção "estratigráfica" das relações entre os vários aspectos da existência humana por uma sintética, isto é, na qual os fatores biológicos, psicológicos, sociológicos e culturais possam ser tratados como variáveis dentro dos sistemas unitários de análise.

Para finalizar este assunto, devo lidar com a questão sobre a identidade peculiar de um artista, considerando que os mestres/professores estudados partilham de suas práxis artísticas, na relação com o outro e na formação do corpo. Ainda, suas formulações como tais, possam gerar desacordos, levando em conta questões específicas do ser artista. Desta maneira, inicio pelo complexo ato de definir a arte, sobre a qual peço permissão para selecionar alguns conceitos, com os quais lidarei ao longo deste estudo.

Para Franch (1988) "a arte é um fenômeno universal, implicando na universalidade do fenômeno entre as culturas, períodos e segmentos sociais diversos". Outra característica se remete à sua ligação intrínseca com o conceito de beleza, no qual "a busca da arte e do artista pelo belo constitui o fundamento da noção de obra de arte, ainda que a conceituação de beleza não seja o mesmo para cada cultura" (HISSA & PEREIRA, 2011).

Aparentemente defini-la, torna-se uma tarefa improvável, tratando-se de uma "atividade" intimamente ligada ao homem; ao "ser" humano. Arte é conhecimento, e partindo deste princípio, "pode-se dizer que é uma das primeiras manifestações da humanidade, pois relata a forma do ser humano em representar sua vivência no mundo" (AZEVEDO JR., 2007, p. 59). Surgiu, diz Fischer (1983, p. 17), "com os primórdios da humanidade. As pinturas rupestres, demonstram que o homem da caverna, naquele tempo, já se interessava em se expressar de maneira distinta".

Para o antropólogo Boas (1955), a arte é um meio básico de se produzir algo, o qual não existe na natureza tão bela quanto. É uma insatisfação do homem de corrigir e implementar percepções vindas do mundo, não supridas na sua existência real. Diz que "a existência é a prova da ansiedade em se produzir coisas, as quais são sentidas como meio de satisfação através da forma, e da capacidade do homem

em apreciá-las”. Ainda afirma que “o modelo perfeito da forma só pode ser atingido em alto grau de desenvolvimento e perfeito controle da técnica, na intimidade entre o fazer e um sentimento do belo”.

Boas continua.

Há exceção daqueles que são verdadeiramente indiferentes à Arte, no entanto, pouquíssimas pessoas, e entre elas os próprios artistas, conseguem manter esse silêncio. Ao contrário, a percepção de algo importante em alguma obra especial ou nas artes de um modo geral, encoraja comentários incessantes, sejam estes falados ou escritos. Não podemos simplesmente esquecer em seu canto, banhando-se em sua própria significância, algo que significa tanto para nós. Portanto, descrevemos, analisamos, comparamos, julgamos, classificamos; elaboramos teorias sobre criatividade, forma, percepção, função social; caracterizamos a arte como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento: buscamos metáforas científicas, espirituais, tecnológicas, políticas; e se nada disso dá certo, juntamos várias frases incompreensíveis na expectativa de que alguém nos ajudará, tornando-as mais inteligíveis.

Por este motivo, mirabolante é a tarefa de enquadrar o conceito de arte em uma posição hermeticamente restrita, uma vez que sua manifestação acompanha impulsos humanos em constantes transformações. Seu valor não está diante dos feitos humanos, construindo-se passo a passo e evoluindo de acordo com a transitoriedade inerente a humanidade. Ocupa uma dinâmica como os conceitos de pessoa e identidade e, principalmente, corpo, não se incluindo em medições numéricas quantitativas.

No entanto, ao reportarmos a existência da identidade como constituição definidora de um ser, registrada pelos seus feitos no mundo, ou atividades exaladoras de um discurso, é possível de situar a arte como um meio construtor identitário, assim como, por exemplo, a profissão, uma atividade esportiva, a escola, a família, um idioma, enfim, meios pelos quais uma pessoa se constitui diferentemente de uma outra, não se detendo jamais, na mesma experiência.

Neste compasso, relato a questão da identidade artística, aquela que constitui o indivíduo como um “ser artista”, vindo a indagar sobre o caráter profissional ou não da arte. Uma relação de *hobby*? Um estado psicológico extraordinário negativou ou positivo? Ou uma característica singular presente em alguma pessoa? Verdadeiramente, encontra-se diante de uma discussão minimamente polêmica,

quando indagamos a questão “o que é ser um artista?”. Exatamente, com a mesma complexidade sobre definir o conceito de arte.

Desde modo, adoto para esta pesquisa alguns conceitos de artista, como aquele quem produz a arte conceituada, e aquele, no qual foi construído uma identidade artística. Segundo *The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization's* (UNESCO) International Art Association, “ser artista” é definido como:

Qualquer pessoa que cria ou produz expressão criativa, ou recria obras de arte; que considera sua criação artística a ser uma parte essencial de sua vida; que contribui para o desenvolvimento da cultura de arte; e que pede para ser reconhecido como um artista, se ele/ela está vinculado por qualquer relação de emprego ou de associação (Burgoyne, 1990, p. 29).

BAIN (1999), em seu estudo sobre identidade artística, recorre a definição sobre o “ser artista” partindo de seus próprios entrevistados. Lynn, um deles, diz:

As pessoas não são treinadas na arte e não é dado o respeito como uma parte importante de sua educação. Quanto a língua, é porque temos de usá-la ... Quero dizer, todo mundo tem que aprender a ler e escrever e construir uma frase ... Considerando que vocês basicamente nunca foram ensinados sobre a construção de uma imagem. Você não está a par de qualquer história da imagem ou iconografia (Lynn, 29 de março de 1999).

Levando em consideração os artistas estudados por esta pesquisa, entendo o ser artista como uma habilidade trabalhada desde infância e aprimorada após anos de treinamento intensivo. Afinal, o *Ryûkyû Buyô* é uma arte performativa, onde o artista a aprende para depois reproduzi-la profissionalmente, ao receber seu título de mestre/professor como resultado das aulas, testes e concursos que ultrapassou.

As respostas para entendimento entre o ser artista e o ser mestre/professor possa se insidir diretamente na resolução sobre como a identidade é criada, assim como quais passos são seguidos para congruir tantas as formas de experiência, pensando-se nestas indagações quando se discuti os caminhos construtivos do corpo-mestre/professores de *Ryûkyû Buyô*.

A relação de suas obras (entende-se “obras” como todas as criações feitas pelos mestres, recobertas pela práxis artística) individuais é associada com o outro, denotando, primeiramente, uma relação com o passado (no instante, quando era aprendiz e vivia à luz do conhecimento de seu mentor). No presente, o outro ainda se manifesta pela relação concedida entre o professor e seus discípulos, assim como o envolvimento com outros professores.

Por fim, as contribuições teóricas em diálogo, levantadas neste primeiro capítulo, estarão expressas nos capítulos subsequentes, a tratar sobre Satoru Saito, Yoko Gushiken e Alexandre Cardoso Oshiro (o próprio pesquisador), de acordo com o desdobrar do corpo em suas histórias de vida e processo ensino-aprendizagem.

Capítulo 2 – 秘密の本⁵: pelo reconhecimento de Satoru Saito

"Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com formas claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente - como um relâmpago iluminado a Terra! Agora, vivo num planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minhas amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria."

Frida Kahlo

Figura 2 – A obra “*The Book*”, produzida por Yoko Yoshimoto, reflete o laborioso percurso em prol de descobrir segredos.

Fonte: http://naokoyoshimoto.com/works_hon2.htm.

⁵ Himitsu no hon: expressão da língua japonesa para “livro de segredos”.

Introdução

Apresento este capítulo de forma muito especial, a saber sobre meus primeiros contatos com as danças tradicionais de Okinawa. Satoru Saito, sábio professor de *Ryûkyû Buyô*, criou este cuidadoso trajeto, por onde dedilhei o corpo através da requintada atmosfera do *Ryûkyû Buyô*. Seu conhecimento aguçado, expandido pelos seus gestos meticulosos, ascendeu-me ao patamar da sabedoria tanto desejada. Em cada revelação, incluía-me em um círculo fechado de eventos, expandindo seu território para cercá-lo de proteção hermética. Sem dúvidas, era um grande livro antigo, enganando a todos os olhos, pela delicadeza jovem de seus traços. Consumia-me em curiosidade, respondendo aos meus questionamentos ao seu exclusivo ritmo. Em quanto isso, falava pelo corpo, codificando saberes, cuja apreensão era devidamente mais elaborada do que pela via boca. Sorria, então, para sinalizar o aparecimento de segredos, os quais deveria eu, prontamente registrar. Infelizmente, era um ato breve, mantendo-me na necessidade extasiante da atenção plena.

Não tenho, deste modo, meios para revelar Satoru Saito, apenas pela sua história de vida, a deslocar a explicação sobre o *Ryûkyû Buyô* para outro capítulo desta dissertação. O conhecimento de ambos é simbiótico, visto que tornei-me ciente de tamanha conexão ao longo de minha aprendizagem. Satoru Saito é um grande conhecedor desta arte, sendo o professor mais especializado já conhecido. Em meio a colônia okinawana em São Paulo, ouvi frases deslumbradas sobre seu enorme conhecimento, retirando o fôlego de seu público admirador. Detém a fluência do antigo idioma de okinawa (já não falado pelas próprias professoras nativas), domina o idioma japonês, conhece um repertório imenso de canções típicas. Além disso, é versado na identificação métrica das letras musicais, articulando ritmos e identificando-os ao longo de suas coreografias. No corpo multifatorial, pode conduzir corpos, instrumentos musicais e o coro de vozes ao mesmo tempo, estando atento à possíveis equívocos. Deste modo, a indagação sobre a arte de *Ryûkyû Buyô* é um ato necessariamente sincrônico, onde sua existência e a vida de Satoru Saito se implicam em uma reciprocidade contínua.

2.1 – Satoru em corpo-lupa: descobrindo o *Ryûkyû Buyô*

Figura 3 – A modernidade do *Ryûkyû Buyô* – dança feminina clássica *Shudun*.
Fonte: www.designweekend.com.br.

Procuro, ao longo do desenvolvimento desde texto, revelar o íntimo das danças tradicionais okinawanas como uma complexa estrutura de significados, desenvolvendo uma abordagem direcionada as questões estéticas e criativas. Ainda, pontuo, logo de antemão, que os recursos para este desenvolvimento vem a se constituir de poucos trabalhos já elaborados pela academia e, na sua grande maioria, de dados colhidos na pesquisa com o professor Satoru Saito, o qual, como

já mencionado, gentilmente concedeu seu valioso tempo para a explicação sobre os pilares formadores do *Ryûkyû Buyô*.

Então, pensando nas artes de Okinawa como um valioso diário preenchido pelas marcas dinâmicas do tempo, construiu-se milhares de camadas simbólicas, em grupos codificados para que, felizmente, fosse possível se compreender sobre as definições deste povo. Artes que não se emudecem e não se cansam de registrar, modificar e transferir significado aos olhos de quem as observam. Trata-se de uma experiência estética, na qual a mobilização da sensibilidade é vasta. Ao som dos *sanshin*⁶, nas cores dos *bingata*⁷, no sabor do *Sampincha*⁸, na textura dos *sensu*⁹, cria-se uma imagem singular sobre suas vicissitudes. Um traçado profundo construído ao longo de muitos anos, cujo movimento vibra igualmente em terras estrangeiras.

Dentre todas as artes, seria injusto, egoísta ou talvez tendencioso eleger o *Ryûkyû Buyô* como a mais próxima expressão do que é ser *uchinanchu*¹⁰, a saber sobre os interesses claros desta pesquisa. No entanto, menciono-a como um recurso expressivo, impressionantemente rico, no que se diz respeito à integração de valores e decifração dos costumes corriqueiros destes indivíduos. Fato que impulsiona, neste momento, a fazer um apanhado detalhado sobre a origem, evolução e perspectivas das danças tradicionais okinawanas, em virtude de consumir tantos elogios a seu respeito.

Começando pela nomenclatura desta arte, observa-se que ainda hoje não há referências as danças de Okinawa como “*Okinawa Buyô*”, mas sim pela presença do termo “*Ryûkyû*”, remetendo-se aos tempos, quando Okinawa ainda era um próspero reino independente (*Ryûkyû Ôoku* ou Reino de Ryûkyû). Era um tempo e espaço envolvido por relações altamente comunicantes com grandes reinos da época (por volta de 1400 D.C), devido principalmente a sua região geográfica favorecida. “Unificado por volta de 1429, o reino de Ryûkyû se desenvolveu como uma sociedade culturalmente rica, definido pelas boas relações comerciais com diversos

⁶ Sanshin: instrumento musical típico de Okinawa, composto por três cordas.

⁷ Bingata: quimono tradicional de okinawa, utilizado pelos membros da realeza e para apresentações artísticas. É produzido através de um resistente processo de tingimento, combinado à aplicação de imagens típicas por estampilhas (stencils).

⁸ Shampincha: tradicional chá okinawano feito de jasmin.

⁹ Sensu: instrumento em forma de leque utilizado em muitas coreografias de *Ryûkyû Buyô*.

¹⁰ Uchinanchu: termo do idioma okinawano para designar o indivíduo okinawano.

países asiáticos, incluindo Japão, Coréia, China, Vietnã, Tailândia e Indonésia” (BARSKE, 2003).

Devido a favorável diplomacia construída ao longo de anos entre Okinawa e países poderosos, como a China, frequentes reuniões políticas aconteciam no reino. Assim, era de extrema necessidade a criação de atrativos, os quais evidenciassem as belezas do local, valorizando o cromatismo dos trópicos como recepção de boas-vindas.

Na entrevista concedida por Satoru Saito (6 de abril de 2013), diz que as artes tradicionais de Okinawa nasceram de uma intenção nítida do rei em expressar a essência de seu reino ao mundo circundante, elaborando um veículo simbólico sobre a essência do ser okinawano. Barske (2003) complementa as informações de Satoru em sua passagem, a seguir:

As fontes históricas sugerem que as artes do espectáculo desempenharam um papel significativo na manutenção de laços econômicos e diplomáticos com estes poderes estrangeiros. Na verdade, o governo nomeou funcionários de nobre escalão, chamados de *odori bugyô* (magistrados da dança) para comandar as missões as localidades estrangeiras, em prol de absorverem as artes locais, promoverem uma reflexão sobre cada estilo e assim gerarem um conjunto de artes tradicionalmente okinawanas.

Há informações de que os *odori bugyô* viajaram para a cidade de Quioto (pólo artístico japonês), incorporando, à estética das danças okinawanas, alguns movimentos corporais similares as danças japonesas. Ainda, atingiram localidades mais distantes do mundo antigo, como a Índia, de onde trouxeram influências para estamparia dos quimonos¹¹ típicos.

Após retornarem de suas viagens, o conjunto de informações, trazidas do estrangeiro, fundamentou a base para o nascimento da primeira categoria do *Ryûkyû Buyô*, conhecida como clássicas ou *koten odori* (古典踊). Era dedicada a narrar a rotina dos membros da corte, sendo amplamente apresentada durante as visitas dos diplomatas chineses. Resumiam-se a movimentos duradouros e delicados, em plena e total presença minimalista do corpo, não apresentando

¹¹ Quimono: termo japonês para a vestimenta típica de muitos países do extremo leste asiático.

qualquer vigorosidade do gesto ou exacerbação expressiva da face, para, finalmente, denotar a plena serenidade do reino ryûkyûano.

Deste modo, as danças clássicas foram divididas em 5 grandes grupos, dados principalmente pelo critério de gênero. São eles: as danças masculinas (*Nisai Odori* - 二才踊), as danças femininas (*Onna Odori* - 女踊), as danças de jovens (*Wakashu Odori* - 若衆踊), as danças de idosos (*Rojin Odori* - 老人踊), e por fim, as danças em grupo (*Uchigumi Odori* - 打組踊).

No interior de cada seção, encontrei a repercussão de inúmeras coreografias destinadas a proferir sobre a rotina da corte ryukyana, caracterizando personagens simbolicamente construídos, como por exemplo, o *Nubui kudôchi*, o qual busca retratar a longa aventura dos samurais okinawanos em sua destemida viagem até Kagoshima.

Ainda, é possível identificar pontos singulares a cada estilo de dança clássica, os quais vem a remeter imediatamente à realidade do sujeito narrado. Essas características são plausíveis de ocupar qualquer a variedade estética, como os movimentos corporais, o figurino, a maquiagem, o penteado, entre outros. O *Nisai Odori*, por exemplo, apresenta movimentos um tanto mais vigorosos, atribuindo aos membros inferiores, um grande afastamento lateral. Deste modo, verifica-se a semelhança com as posturas corpóreas do homem okinawano, produzidas em seus cotidianos, como, por exemplo, o posicionamento de combate ou repouso (*Seiza*¹² - 正座). Em ambos, a maior amplitude dos movimentos são igualmente compartilhadas entre a realidade e a encenação da dança.

Já o *Onna Odori* corresponde à extrema oposição das danças masculinas, imprimindo ao personagem, uma movimentação contida, um detalhamento leve e profundamente emotivo. Encontra-se, a elucidação da figura feminina okinawana, revestida por tecidos da cabeça aos pés, não permitindo o aparecimento do corpo, como cumprimento explícito de tabus culturalmente estabelecidos.

Devido a este universo posto sob restrições, o movimento do corpo feminino parece ser mobilizado à uma amplitude reduzida, como reflexo de uma sociedade altamente patriarcal e, aparentemente, machista. Observa-se que o sereno deslocamento do corpo ocorre devido ao pequeno afastamento dos membros

¹² Seiza: posição contemplativa, no qual o executante permanece com os joelhos flexionados sobre o chão. Trata-se de uma postura amplamente executada nas artes japonesas, assim como no cotidiano das famílias tradicionais.

inferiores, quando a expressividade venha se deter, exclusivamente, a região da face. As mãos tocam o ar, ou seguram artefatos, como leques, lenços, pequenos guarda-chuvas, nomeados pela mais singela elegância, ao exprimir a pureza idealizada.

Prosseguindo, o *Wakashu Odori*, como resultado de uma união estética, reuni em si, características marcantes dos estilos anteriores, ocorrendo pela peculiar concepção de jovialidade okinawana. Satoru (6 de abril de 2013) relata que no ser jovem, questões de caráter e sexualidade ainda não se desenvolveram, considerando a ambos os gêneros, possíveis caminhos a serem desenvolvidos. São sementes em construção, experimentando a simultaneidade do masculino e do feminino, antes da escolha definitiva.

A sincronia entre a estética proveniente das danças masculinas e femininas, são observadas, principalmente, nos penteados de *Wakashu Odori*. Na lateral da face, um pequeno penteado encurvado é deixado para atenuar o rosto e assim, torná-lo mais delicado, uma vez que um pequeno emaranhado de fios é posto sobre a nuca, o qual se refere, exclusivamente, a um penteado para danças masculinas. Quanto aos estilos clássicos restantes, Satoru Saito relata brevemente numa entrevista posterior (11 de setembro de 2013). Diz que “o *Rojin Odori* apresenta os mesmos detalhes comuns as danças clássicas. A única diferença fica por conta somente do figurino, como o uso de perucas, barba, bigodes para sinalizar o envelhecimento de seus personagens. Os movimentos não mudam”. Revela também que apenas duas coreografias, desta categoria são ainda conhecidas, em vista de que a descrição de muitas outras se perderam nas chamas do castelo Shuri, ao ser bombardeado, na Segunda Guerra Mundial. No repertório atual, relembra Satoru, “somente as coreografias de *Kajiyadefu* e *Chouja no Ufushu* permanecem sob conhecimento dos mestres.

Por último, o *uchigumi odori* é representado atualmente por apenas uma coreografia, descrita por Satoru em: “A única dança que existe do *Uchigumi Odori* é o *Shundo*. É uma dança composta por quatro personagens: duas bonitas e duas feias, tratando-se de uma peça cômica. Chama-se ‘*Uchigumi*’ devido ao número de personagens, pois nas outras danças, somente um ou dois personagens ocorrem em cena”.

Figura 4 – Exemplos de dança clássica masculina: *Nubui Kudôchi* (上り口説) e *Kudai Kudôchi* (下り口説).

Fonte: <http://blog-imgs-12.fc2.com/r/y/u/ryubutsurunokai/9.jpg>.

Figura 5 – Exemplo de dança clássica feminina: *Shodon* (諸屯).

Fonte: http://blog-imgs-12.fc2.com/r/y/u/ryubutsurunokai/4_20110722134439.jpg.

Figura 6 – Exemplo de dança de jovens: *Wakashu toku ushi-bushi* (若衆特牛節).
 Fonte: <http://blog-imgs-12.fc2.com/r/y/u/ryubutsurunokai/nanna308.jpg>.

Figura 7 – Exemplo de dança de idosos: *Kajiyadefu* (カジャデフ風).
 Fonte: <https://powerofokinawa.files.wordpress.com/2011/03/0018.jpg>.

Figura 8 – Único exemplo de danças em grupo: *Shundo* (醜童).
 Fonte: http://blog-imgs-12.fc2.com/r/y/u/ryubutsurunokai/5_20110722134439.jpg.

As danças clássicas, com a prosposta inicial de entreter os diplomatas visitantes, acabaram por perder sua principal propósito, após a queda do reino e a posterior submissão aos japoneses. Os membros da corte, quem desfrutavam do conforto e privilégios, foram destituídos de seus altos cargos sociais, para descenderem ao legado daqueles que os serviam, confiando à arte, sua única forma de sustento. Tomados por uma necessidade extrema, os ex-membros reais deixaram as instalações do castelo e se integraram as regiões portuárias, onde milhares de pessoas (plebeus) circulavam diariamente. Montaram pequenas tentas e lá iniciaram pequenos espetáculos para projetar sua dança. Graças a esta atitude, sobreviveram, juntamente com estilo clássico.

Entretanto, mesmo despertando interesse nos expectadores, (compostos principalmente por camponeses), um estranhamento pairava no ar, devido a incongruente temática, expressada pelas danças. Para os locais, questões do antigo reino soavam como um prolongamento desesperado de perpetuar um número limitado de indivíduos sobre a detenção de algo exclusivo, sendo automaticamente condenado. Onde estava o retrato da vida camponesa, composta de pés no chão, roupas encurtadas e o minimalismo? Para eles, a renovação do

Ryûkyû Buyô era fundamental, uma vez que o local de partilha dizia respeito a este outro contexto: a vida simples e alegre. Neste curso, fez-se surgir as danças populares ou *Zô odori* (雑踊).

Barske, mais uma vez, vem a retratar que

com a dissolução do reino de Ryûkyû e várias mudanças trazidas pelas políticas de assimilação japonesas, promulgadas durante a era *Meiji* (1868-1912), as danças da corte experimentaram uma popularização, com a qual se alterou o estilo e composição da dança. Por isso, um novo gênero de desempenho conhecido como *zô odori* ou danças populares foram desenvolvidas separadamente do repertório clássico.

As danças populares, em seus traços vibrantes, permitiram ao corpo de seus executantes explorar uma nova amplitude de movimentação, assim como uma nova experiência estética. Os trajes incorporaram a leveza e a simplificação dos tecidos, a maquiagem se fazia pelo menor detalhamento e os movimentos expressavam euforia virtuosa e contagiante. Ainda fluía por sons de músicas alegres, onde a expressão do rosto, das mãos, dos pés alcançavam novas dimensões, para formatar um novo conteúdo ao conjunto das danças.

Satoru (11 de setembro de 2013) aponta algumas distinções fundamentais entre as danças clássicas e populares. Diz que as danças populares não são organizadas rigorosamente em estilos coreográficos, como as danças clássicas. “As roupas populares são as que o ‘povão’ usava: quimonos mais simples, mais leves, como, por exemplo, o *Bashoufu* que é um tecido feito de fibra de bananeira”. Além disso, segundo o professor Satoru, “na maquiagem não há diferença, exceto entre o masculino ou feminino. Mas no *kami* (cabelo), sim: utiliza-se o *Karaji* (penteadado feminino) e *Katakashira* (penteadado masculino). Nas danças clássicas femininas, no entanto, utiliza-se o *Kamuro*, cuja criação é especial penteadado as danças clássicas”.

Figura 9 – Exemplo de dança popular: *Higasa* (日傘).

Fonte: <http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/019/277/59/N000/000/000/126295756627916219129.JPG>.

Sobre um o momento posterior à popularização da arte, o aprimoramento da técnica em cada estilo e o conhecimento sobre o desenvolvimento das danças acabou por se concentrar nas mãos de poucos, os quais passaram a organizar o conteúdo pedagógicos de acordo com seus direcionamentos subjetivos. Algumas escolas e instituições foram, por isso, criadas, onde a dança vem a sofrer motificações.

Por este motivo, o processo rejuvenecedor do *Ryûkyû Buyô* foi iniciado, seguindo o molde de ações coreograficas criativas de seus mestres. Surgem, então, as danças modernas (*Sôsku Buyô* - 創作舞踊), regidas pelo novo eixo formador, mais amplo e mais abrangente.

O ato criativo destas danças sempre foi, por outro lado, sutil, uma vez que, em seu processo modernizante, confinaram-se à movimentações livres, jamais desligadas de clássicas/populares configurações modais. Entretanto, a manutenção estética do movimento parece atribuir importante valor identitário, no sentido de que distingue esta arte de outras (japonesa, chinesa ou coreana, por exemplo).

Figura 10 – Apresentação de dança moderna no Akimatsuri de Mogi das Cruzes – *Hanagusuku* (ハナグスク).

Fonte: Elaborada pelo autor.

Sendo assim, o cunho formador das danças clássicas incorporava a vivência dos membros da corte, opondo-se às danças populares, ao enfatizar a vida camponesa. Em terceiro lugar, encontra-se as danças modernas, revitalizadas pelo ato de promover mudanças corpóreas nos dois primeiros estilos, em seu processo criativo liberto. Em quarto lugar, apartado deste eixo tradicional, surge um pequeno conjunto organizado de danças, referentes às mulheres deserdadas, cujo o único destino tenha sido o de sobreviver em protíbulos de okinawa. Falo das chamadas *juri* (ジュリ), cortesãs a desenvolver um estilo peculiar da arte.

De acordo com o dito anteriormente, as mulheres eram completamente proibidas de desempenhar qualquer papel artístico em Okinawa. Eram encarregadas de tarefas do lar e ligadas ao cuidado da família. As *juri*, porém, detinham total liberdade, uma vez que a legislação dos prostíbulos perpassavam por concepções do agir, distantes aos da sociedade okinawana em geral. Deste modo, todas os membros dessas instituições estudavam as artes okinawanas na sua completude, desenvolvendo-as à primasia. Ocorria para que pudessem satisfazer os desejos mais específicos de seus clientes, não somente de cunho sexual, mas o prazer

reverberante das artes. Apresentavam-se de acordo com os pedidos requisitados, cantando, recitando, tocando e dançando, manifestando-se em fazeres exclusivos e reservados aos espaços proibidos da antiga vida noturna.

Para exemplificar, uma dança cativante chamada de *Hanafu* (花風) se propõe a relatar a história de uma jovem *juri*, quem veio a se apaixonar perdidamente por um de seus clientes. Este usufruiu de seus serviços e posteriormente, sem mais nada dizer, partiu para uma longa viagem. Na tentativa de detê-lo, corre para alcançá-lo, porém já imagina tratar-se de algo em vão. Sobe em uma montanha e lá avista o navio a partir. Então, acena e acena até a exaustão. Age euforicamente para provocar a atenção de seu amado ao longe, na tênue esperança de impedir o navio de prosseguir. O distanciamento aumenta e passa a romper, cada vez mais, o laço que os unia. Cansada e tomada por um sentimento de luto, suas pernas vem a titubear, desmoronando-se no chão. Ainda, pois, restando uma gota de expectativa, move seu rosto em direção ao pequeno ponto no horizonte, simbolizando a presença física de seu amado. Chora. E por fim, retorna aos segredos de seu lar intocável.

É, então, possível encontrar elementos nessa encenação coreografada, com os quais seja possível diferenciá-la de outras danças femininas convencionais. Em um instante especial, relata a imagem de uma mulher a caminhar em meio ao público durante o dia, escondendo seu rosto com um bela sombrinha (*kasa* – 傘), para que suas lágrimas não sejam vistas.

Este momento cênico remete à censuras sofridas pelas *juri*. Como desempenhavam atividades condenadas pelas regras sociais de conduta, deveriam viver confinadas, impedidas de visitar a família e adentrar espaços familiares. Somente poderiam ser vistas em um triste desfile público (*Juri Uma* - ジュリ馬), repleto de comoção, onde seu parentes próximos as contemplavam de longe, na ausência de qualquer interação corporal ou verbal.

Deste modo, restava a dor, as saudades e o arrependimento, provindo de familiares a resumirem-se na impossibilidade de recuperar suas entes queridas. As *juri* mergulhavam em sentimentos de recusa, movidos pelo rancor e saudades, a expressar um falso tom de indiferença, para deixá-los se consumir em arrependimento. Locomoviam-se a passos lentos, a serem organizadas por um imenso cordão, sempre cabisbaixas. Emudeciam diante da realidade, coordenadas

por uma luxuosa carruagem a frente, onde a proprietária do meretrício se encontrava.

Satoru, novamente, (11 de setembro de 2013) aponta para uma pequena diferença estética entre o penteado utilizado nas danças clássicas femininas e aquele utilizado pelas *juri*. De acordo com seu relato, o *hai* esquerdo (ハイ – posição lateral do penteado feminino, chamado de *karaji*) se apresenta com maior volume do que o lado direito, em contraste com a ligeira igualdade existente nos penteados do *Onna Odori* tradicionais.

Figura 11 – Foto tirada durante a aula experimental de *Ryûkyû Buyô*, no Saito Satoru *Ryûbu Dôjô*, em setembro de 2013. Neste momento, Satoru Saito performa o Hanafu (花風).

Fonte: Elaborada pelo autor.

Para complementar as elucidações sobre as danças okinawanas, apresento Barske (2003), a elaborar seu quadro sobre as artes tradicionais ryukyuanas, junto a revista “*Gekkan Ryûkyû Buyô*” (1999), logo a seguir.

Okinawa no Geinô (Artes okinawanas)

A. Taishii Geinô (Artes Populares)

1. Shima Uta (Músicas da Ilha)
2. Minyô (Músicas Folclóricas)
3. Hayari Ongaku (Músicas Populares)
4. Sôsaku Buyô (Danças criadas/ Trabalhos Originais)
5. Okinawa Shibai (Peças/ Dramas Okinawanos)
6. Kageki (Óperas)
7. Zô Odori (Miscelânea de danças populares) a. Nuchibana (Dança de Flores Perfuradas).
 - i. Manjuru (Dança com chapéus feitos de trigo)
 - ii. Tanchame (Dança de casais, representando a pesca e a colheita)

B. Kôten Geino (Artes Clássicas)

1. Kumi Odori (Dança dramática em grupo)
2. Kôten Ongaku (Músicas Clássicas)
3. Kôten Buyô (Danças Clássicas)
4. Nisai Odari (Dança para homens jovens) b. Onna Odari (Dança para mulheres)
 - i. Muto Nuchibana (Nuchibana Original)
 - ii. Kashiki (Dança do tear)

C. Minzoku Geinô (Artes Folclóricas)

1. Eisá (Dança de Obon Okinawano)
2. Bô Odori (Dança da viga)
3. Hachi Gatsu Odori (Dança de Agosto)

Quanto ao processo de institucionalização das danças tradicionais, na educação não formal de ensino (nos *Dôjô*¹³ - 道場), foram concebidas simultaneamente com as danças modernas, motivando a formação de uma pequena sociedade para a administração destes locais. Em primeiro lugar, a escola recebia o nome do mestre fundador, encadeando futuras filiais à matriz. Além disso, o progenitor da instituição poderia, apenas, ser substituído por membros de sua máxima confiança, logo filhos e filhas, como únicos sucessores/responsáveis a perpetuar o nome da escola. Refere-se a este importante posto como *iemoto*¹⁴,

¹³ *Dôjô*: instituição tradicional de ensino não formal japonês, cujo termo é composto pelos ideogramas “caminho” e “lugar”. Em outras palavras, o lugar de caminhos.

¹⁴ *Iemoto* (家元): termo japonês para designar as coordenadoras-chefe das instituições japonesas tradicionais de ensino.

sendo unicamente transferido à pessoas próximas, caso não haja sucessores consanguíneos. Em adição, considerando-se o grau de desenvolvimento de um aluno, numa hipotética instituição, há possibilidades de vir a assumir o controle de uma nova filial, desde que os regulamentos impostos pela matriz sejam obedecidos.

Esta ordem hierárquica fundamental pode ser facilmente identificada através da nomenclatura das instituições, como é expressa, a seguir: Tamagusuku Ryu – Sendjukai Saito Satoru *Ryûbu Dôjô*. Em primeiro lugar, o termo “*tamagusuku ryu*” está de acordo com o nome do mestre, o qual fundou a linhagem educativa. É, deste modo, seguido pela nomeação do estilo pedagógico vigente: “*sendjukai*”, sendo finalizado pelo nome da filial. Observa-se, por esta razão, a associação realizada com o nome do professor Saito Satoru, para designar o estreito vínculo entre seu *dôjô* e a escola okinawana matriz.

Em outro exemplo, como “Tamagusuku Ryu – Teda Hakeo No Kai”, observa-se uma pequena distinção, ao comparar-se com o parágrafo anterior. Neste, o primeiro termo “*tamagusuku ryu*” é definido igualmente à origem, assim como é visto na explicação supramencionada. No entanto, “Teda Hakeo” nomeia outro estilo, dirigido pela professora/mestra Yoko Gushiken do Brasil, a qual recebeu o título de mestra por méritos, permitindo-a fundar uma nova ordem de ensino, não diretamente relacionado a escola matriz (Yoko Gushiken, 5 de março de 2015).

Figura 12 – Foto do Saito Satoru *Ryûbu Dôjô*.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Quanto a formação de professores nas danças tradicionais okinawanas, cada aprendiz é movido a aperfeiçoar-se, gradativamente, em todas as categorias de *Ryûkyû Buyô*, para que seus esforços sejam avaliados numa sequência de três concursos anuais. O referido *konkûru*¹⁵ (コンクール) é, portanto, dividido em três etapas de dificuldade crescente, sendo o 1- *Shinjin-Shô* (新人賞), 2- *Yûshû-Shô* (優秀賞), 3- *Saikô-Shô* (最高賞). Posteriormente, o candidato deve receber a permissão para ministrar aulas, chamado de *ninteishô* (認定証), seguido da licença oficial de professor (教師免許). Em continuidade, os professores licenciados vão se condecorando, na valoração de si para níveis mais elevados, na medida em que suas excelências são reconhecidas com o título de *Shihan* (師範) e, por fim, de *Kaishu* (開手).

Em continuidade, menciono sobre o espaço dos *dôjô*, organizados pela presença de alguns elementos fundamentais. Em prol da filosofia máximas das artes japonesas em ocorrer em total sintonia, os professores tradicionais necessitam ornamentar seu espaço de aulas através da presença de flores, escritas e artefatos típicos da cultura. Deste modo, assim como as peças de cerâmica são produzidas no interior de fornos, a transformação de corpos ingênuos são reconstruídos pelo ambiente codificado de um *dôjô*, até se tornarem belas esculturas a se moverem pelo espaço.

Num aspecto de ensino, aprendizagem e práticas, as danças okinawanas são revestidas por um ambiente altamente simbólico, diferentemente do momento “apresentação”. Durante os treinamentos, as danças são performadas na exaustão dentro de suas instituições motrizes. São espaços culturalmente construídos, exclusivamente para a execução das danças, onde, ao adentrar, submete-se à uma filosofia distinta, etiqueta ou regulamento de conduta. Satoru Saito (6 de abril de 2013) se refere a esse conjunto de ordens comportamentais como *Reigi Sahô* (礼儀作法), formadas a partir da rígida conexão com os espaços tradicionais de ensino japoneses.

Além disso, os elementos de madeira no piso, no teto, nas portas, paredes e prateleiras, compõe o espaço físico, parecem harmonizar com a orgânica presença

¹⁵ Konkûru – O concurso de *Ryûkyû Buyô* coloca as três de suas etapas em ordem crescente de dificuldade e importância, sendo o primeiro atribuído aos iniciantes (traduzido literalmente como concurso para novos rostos), o segundo dirigido aos alunos com performances avançadas e o terceiro para os aspirantes a professor.

de belos arranjos florais (*ikebana* - 生花), além de artes caligráficas, produzidas em papéis transparentes e de manufatura artesanal (*shôdô* - 書道). No alto das paredes, as fotos do mestre fundador ganham um tom sublime, desligado da terrena presença de plantas, para se unir ao caráter dos deuses xintoístas (presença do tempo “*Kamidana*” - 神棚).

Esta magnífica organização harmônica, surge para receber, além das práticas infinitas de danças, pequenas celebrações, como o banquete pós-término das aulas, mencionado como *mochiyori* (持ち寄り). Neste momento, os alunos trazem seus pratos para compor uma grande mesa, quando professores e alunos se despem de suas hierarquias, para se apropriarem de uma narrativa suave. Nela, discutem sobre os fatos do cotidiano, expressando o rico prazer do estar em conjunto.

Outras celebrações, mais robustas, usufruem desta tranquilidade essencial, para acontecer em festas comemorativas ou, propriamente, ritos de passagem. Durante o fechamento e início dos anos, duas festas se demonstram como altamente significativas, acompanhadas por algumas apresentações de dança e música. Respectivamente, são conhecidas como *bonneikai* (忘年会) e *shinenkai* (新年会), as quais são, geralmente, dirigidas por melodias instrumentais, além da presença de um coro selecionado. Tocam-se *sanshin* (三線) e a manifestam cantos populares, chamados de *minyou* (民謡). Neste ocasião, ainda, as coreografias apresentadas são acompanhadas por um melodia produzida naquele instante, desenvolvidas por todos no recinto.

Figura 13 – Foto de um *mochi-ori* feito por comidas típicas.
Foto: Elaborada pelo autor.

Durante a permanência no *dôjô*, todos os alunos são informados sobre uma conduta partilhada, como uma forma de respeito ao local. Segundo Satoru, estes hábitos já estão inseridos na cultura japonesa (assim também entre os Okinawanos), como algo elementar; algo que sempre existiu. Não há, neste caso, um processo de aprendizagem, cuja função venha a conceber estas condutas como conteúdos a serem ensinados institucionalmente. Simplesmente, perpassam por todos os meios sociais tradicionais, onde, desde crianças a adultos, praticam como um saber instaurado culturalmente. Desde modo, ao adentrar o *dôjô*, alguns procedimentos básicos devem ser intensamente exercitados pelos novos discípulos, até que lidem com estes elementos de forma elementar.

Primeiramente, sendo talvez o mais polêmico dentre todos os ensinamentos, refiro-me à plena limpeza e organização do local. No Brasil, alunos, professores e funcionários não costumam fazer qualquer tipo de trabalho, o qual envolva os afazeres de limpeza em seu local de prática. Comumente, indivíduos em nossa sociedade ocidental desempenham estas funções em suas próprias residências,

muitas vezes, no entanto, deliberando-as à subordinados. Nas escolas, terceriza-se o trabalho de limpeza, instituindo cargos específicos para funções de manutenção básica. No Japão, em total contrapartida, assim como em outros países da Ásia, os alunos desempenham todas as tarefas elementares, como a preservação da limpeza, cozimento e distribuição dos alimentos para suas refeições, além de auxiliarem seus mestres na organização dos materiais didáticos. Esta conduta, visa a incorporação de valores básicos a sobrevivência, instaurando saberes sobre a vida independente. Ademais, instrui-se a igualdade de possibilidades, num coletivo regido pelo poder igualitário à todos.

Satoru (15 de dezembro de 2013) diz que este procedimento exerce forte influência sobre a construção do caráter de um indivíduo, pois a submissão à práticas árduas favorece a evolução da modéstia, permeabilizando o espírito aos novos aprendizados. Afirma que as pessoas comumente orgulhosas são limitadas, devido ao atingimento de uma certeza plena sobre o mundo, não abrindo seus espíritos para o sabedoria porvir. Rememorar, então, o provérbio “*mii iiraa kubi uriri*” (ミーイーラー首ウリリ), onde está contido, ao meu ver, ensinamento máximo sobre sobre a humildade como caminho de evolução.

Em poucas palavras, o provérbio vem a produzir analogia entre o ego e a panícula de arroz (região superior da planta, onde se localizam os grãos), narrando que sua inclinação em relação ao solo está de acordo com sua condição de madura. Deste modo, esta imagem vem a se remeter sobre o ego dos homens, na medida que a atitude de um indivíduo evoluído deva estar em sincronia sobre seus atos, a respeito do outro em estágios anteriores de evolução/experiência. Sendo assim, quanto mais elevado seu posto, mais a curvatura de resignação deve apresentar, promovendo a modéstia como a virtude, em sua jornada rumo a patamares mais elevados.

Deste modo, a modéstia é o caminho da permeabilidade corpórea, por onde conhecimentos e relações surgem pela intersecção do eu e do outro. O fluxo deve ser de mútua troca, favorecendo o desenvolvimento do aprendiz, ainda sobre os saberes elementares, e do mestre, recoberto pela vontade de um ainda não atingindo. Em conjunto, então, limpa-se o ambiente de aulas através do *souji* (limpeza - 掃除) comunitário, quanto mestre e alunos agem em conjunto para

promover o ambiente harmonioso de sua escola, onde suas hierarquias se completam em mãos atadas, num diálogo homogeneizante.

Continuando, outras regras/tarefas são incorporadas na rotina do praticante, fazendo-o, por exemplo, retirar os sapatos para adentrar ao recinto das aulas (o palco, *butai* - 舞台), em uma sequência devidamente coreografada. Neste momento, é fundamental que os sapatos sejam retirados, acreditando-se que as energias individuais sejam dissipada, no momento em que seus pés desnudos toquem o chão, precavendo possíveis interferências na atmosfera deste ambiente sagrado. Posteriormente, é preciso que a posição *seiza* ocorra, organizando os sapatos, outrora deixados para trás. Mais uma vez, é alertado sobre o respeito, quando seu corpo jamais deva se voltar contra as figuras honorárias do local. É fundamental, então, que a porção corporal posterior permaneça em neutralizada, numa comunicação entre os espaço interior e o aquele para onde está se dirigindo, requisitando a permissão ao *kamidana* para que o local seja adentrado. colocando-os com a porção dianteira em direção à saída. Em caso de atraso, há a necessidade de aguardar o posicionamento do mestre, mediando as vontades individuais do aluno às permissões providas dos deuses.

Durante a regularidade, os participantes devem se dispor à frente do professor em posição de *seiza*, para que dêem início a série de reverências ou *rei* (礼). O mesmo vem a se caracterizar pela reclinção da coluna a frente do corpo, até que a face quase toque o chão. Em simultaneidade, as mãos se movem diante de todo o corpo, para que possam demarcar o local para onde a reverência se direcionará.

Neste processo, identifico quatro atos, organizando-os em graus de importância. O primeiro, revela-se diante do *Kamidana*; o segundo ocorre para reverenciar os mestres fundadores (as *iemoto*, por exemplo); no terceiro, os alunos ficam diante de seu professor, para reverenciá-lo; e por último, o quarto gesto, implantando o respeito entre os alunos, pela reverência conjunta. Além disso, a linguagem adequada, utilizada ao longo de todo o processo é de suma importância. Deve-se utilizar o “*hai*” (Sim - はい) ou qualquer termo polido, como por exemplo, “*Sou desu ka?*” (Ah, é mesmo! - そうですか) ou “*wakarimashita*” (Entendido! – わかりました), diante do diálogo com superiores.

Como último aspecto de conduta, está de acordo com o manuseio adequado dos artefatos da dança, como o exemplo o traje típico japonês (quimono). Para assim vesti-lo, nota-se a presença de uma ordem correta, entre o entrelaçamento de suas partes componentes. Além disso, os elementos acessório, como o *sensu* (uma forma de leque - 扇子), nunca são movimentados para aliviar o calor, uma vez que são consagrados, exclusivamente, à composição estética das danças tradicionais okinawanas.

Em seguida, através do corpo-olhar em lupa, Satoru continua a revelar segredos sobre o *Ryûkyû Buyô*, considerando, neste momento, os artefatos sensíveis, os quais significam e ressignificam o corpo na dança.

Figura 14 – *Sensu*.

Foto: http://blog-imgs-26.fc2.com/c/h/i/chirukame/IMG_1949.jpg.

Figura 15 – Foto tirada no Saito Satoru *Ryûbu Dôjô*, retratando o momento das reverências.
Foto: Elaborada pelo autor.

2.1.1 – A materialidade do *Ryûkyû Buyô*: a utilização de acessórios sensíveis

Gostaria de ressaltar sobre o advento das danças modernas e aberturas de centros especializados em ensino de dança, abrindo espaço para que mulheres pudessem, finalmente, atuar no cenário artístico okinawano. O *Ryûkyû Buyô*, de acordo como outras atividades artísticas tradicionais, foram privilégios destinados apenas aos homens, ao longo de toda a história, impedindo seu reconhecimento em práticas femininas. Durante o reinado, os homens justificavam suas exclusões, em espetáculos, festejos e outras apresentações públicas, para que a cobiça não fosse gerada entre seus expectadores, deliberando a aceitação de mulheres neste meio, somente em épocas mais recentes.

Por este motivo, toda a estética primordial das danças foi baseada no pensar masculino e sua visão sobre o outro, incluindo a composição criativa sobre os elementos característicos da feminilidade. Foi relatado que, no preparo para as apresentações, interpretavam personagens femininas recobertos por uma densa maquiagem, além de diversas camadas de tecido, na tentativa extrema de camuflar suas características masculinas.

Considerando a passagem acima, hipotetizo sobre o motivo pelo qual as vestes femininas são exacerbadas em tecidos, nos dias de hoje, reduzindo

significamente as curvas para uniformizar qualquer mostra do corpo real. Não havia necessidade de se preocuparem com seus corpos masculinos, uma vez que tudo seria coberto por camadas e mais camadas de tecidos. O trabalho estava apenas no rosto, moldado por uma maquiagem extremamente densa e difícil aplicação.

Este investimento dos homens em recriarem por si as figuras masculinas e femininas para os expectadores de outros países, apresenta-se dubiamente para os estudiosos da cultura, de maneira a permitir que os homens recriassem valores para o ser masculino (com todo o poder e vigor) e o ser feminino (envolvido por uma atmosfera de delicadeza, fragilidade e submissão). Talvez uma questão importante a se fazer, esteja no caráter de reconhecer sobre onde foram originados os estereótipos de masculino e feminino na sociedade japonesa/okinawana atual? Será que características gerais do meio social foram apenas absorvidos pelos homens e expressos fidedignamente na arte? Ou, por um ato de dominação, recriaram um espaço artificial para assim influenciar o fluxo real dos fatos? Nestas indagações, sobrevive algumas questões polêmicas sobre o gênero na sociedade japonesa, os quais permanecem a espera de novas pesquisas, detidas a decifrá-las.

Figura 16 – O passado okinawano expresso por mulheres a dançar.
Fonte: <http://blog.goo.ne.jp/nasaki78/e/206b37da9437458711d0060aa0041c8b>.

Continuando, no período de trânsito entre danças clássicas e danças populares, os trajes femininos passaram se desvolumaram, permitindo que o corpo fosse apreciado aos olhos. Porém, a apresentação do mesmo era mínima, recobrando a totalidade do corpo em véus opressores. Já nas danças modernas, alguns padrões foram observados, principalmente no que se refere a apresentação visual da dança, provocando a preservação alguns traços arquetipados do gênero masculino e do gênero feminino.

No momento atual, além dos quimono, outros utensílios vem a atuar para a transformação do indivíduo em personagem, como é o caso dos acessórios usados nas roupas, os penteados e a maquiagem. Em suma, assim como já retratado, todos os adereços estão submetidos a construção dos gêneros performáticos para cada situação cênica, assim como o estilo da dança. Nesta lógica, as performances clássicas são identificadas pelos trajes, mais costumeiramente, detalhados e pomposos, em oposição gritante aos populares. Os homens trajam quimono simetrizados, na presença de estamparias simples, tecidos lisos e de base encurtada. Quanto às roupas femininas, os detalhes, assim como comprimento se apresentam em maiores escalas e formatos

Observei, na porção mediana do corpo, a existência da faixa de tecido grosso ou obi (帯), o qual é ligeiramente mais estreito para os homens do que para as mulheres. O mesmo deve ser posicionado numa região imediatamente abaixo da cintura, em proximidade ao ossatura lateral do quadril, enquanto as mulheres revestem, inteiramente, a porção superior e inferior do abdômem.

Quanto ao calçado, homens e mulheres costumam vestir o que é chamado de tabi (足袋), como artefato plenamente utilizando nas danças clássicas e em algumas danças populares, as quais surgiram num momento de transição, entre o final da corte e a repercussão da arte pela comunidade okinawana. Nelas, a simplicidade do ser é expressada pela rotina diária dos moradores camponeses com seus pés desnudos e em contato direto com o chão. Os Tabi, entretanto, não são diferenciados entre homens e mulheres, sugerindo sua neutralidade quanto a versatilidade dos gêneros.

Figura 17 – Obi.

Fonte: http://img10.shop-pro.jp/PA01048/960/product/14581606_o1.jpg.

Figura 18 – Tabi.

Fonte: <http://fpouch.fc2web.com/ryukyu1.jpg>.

Figura 19 – *Quimono* para dança.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Para além do trajar, apresento outro elemento característico do *Ryûkyû Buyô*, como as perucas e penteados significantes, os quais se distinguem, grandemente, entre os gêneros personificados. De cabelos naturais ou artificiais, as detalhadas perucas são sempre banhadas óleo especial (*abura* – 油) em forma de bastão (*stick* – スチック). Em tempos antigos, no entanto, perucas e produtos de fixação capilar não eram produzidos, o que modificava drasticamente a configuração dos penteados finais. Eram, por isso, presos em grampos e, ora ou outra, desconfigurando-se em rapidez de seu formato desejado rapidamente seu formado desejado (observa-se a utilização de penteados antigos, nas mulheres da figura 16).

Diferentemente do figurino, o penteado ganha um traço distintivo, incorporando a questão da classe/status socio-econômico do personagem a ser encenado. Vem a ser diferenciado em cada gênero, apresentando-se de forma mais elaborada para mulheres do que para os homens. O penteado masculino (*Katakashira* – カタカシラ), por exemplo, é composto por apenas um emaranhado de fios no topo da cabeça, indicando o status social do indivíduo, através de seu tamanho. Logo, quanto menor fosse, mais rico e nobre o personagem era. Nos penteados femininos ou *Karaji* (カラジ), a trama de fios é consideravelmente mais

complexa, compondo-se por diversas estruturas. E primeira instância, observei o agrupamento anterior, chamada de *ushiro* (後ろ); posteriormente, os dois caimentos laterais, chamadas de *hai* (ハイ) e, por último, a porção superior, chamada de *kû* (クー). Satoru relembra que (11 de setembro de 2011) que o *hai* era um sinalizador de classes sociais, apresentando-se maior para mulheres ricas e importantes e menor para camponesas, de estratos sociais inferiores.

Figura 20 – *Karaji*.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 21 – *Katakashira*.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Em soma, durante as visitas às aulas de penteado de Satoru, vinha a observar alguns ornamentos complementares, como o *jifan* (ジューパー), por exemplo. Era uma belo adereço metalizado, utilizado, tanto na vida real quando na execução das danças. De acordo com a condição econômica, o *jifan* poderia ganhar diferentes formatos e formas de confecção, geralmente, apresentado em madeira ou, no caso de pessoas ricas, em metais preciosos. Reis e rainhas utilizavam os *jifan* mais caros em ouro, seguido pelos nobres a utilizar os de prata e por fim os camponeses, a quem eram reservadas as hastes de madeira.

Satoru sensei (19 de março de 2015) conta que atualmente os metais preciosos se tornaram inacessíveis, restringindo significativamente sua manufatura artesanal. Lamenta pelo futuro da arte artesã ancestral, onde a técnica era passada de geração para geração, vindo a se comprometer pela falta de aprendizes determinados. Assim, diz ele, que a comunidade okinawana se manifestou em um apelo público, solicitando voluntários para prosseguir com este legado.

Outra informação curiosa, refere-se aos *jifan* produzidos na Brasil. Segundo, Satoru, as professoras de Okinawa, vieram a se encantar pelos artefatos produzidos em terras brasileiras, pois estes produziam um brilho inigualável às peças tradicionais, expressando leveza e elegância. Além do mais, eram baratas, valendo-se de alumínio para sua produção.

Na antiga okinawa, o *jifan* não era apenas um adereço para prender os cabelos ou um ornamento artístico. Algumas mulheres, para evitar possíveis ataques, empunhavam este objetos pontiagudos para se defender, dada a semelhança do artefato com pequenos athames.

Figura 22 – *Jifan*.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Para finalizar a questão dos materiais sensíveis, não poderia deixar de relatar sobre a enfeitante arte de se maquiar. Chamada pelo termo *Keshô* (化粧), comporta-se como elemento essencial para a criação estética do *Ryûkyû Buyô*, reporta-se ao seu poder transformador do corpo. De forma indiscutível, é na maquiagem por onde as grandes mudanças ocorrem, conduzindo aos traços de um novo ser. Quando presenciei, pela primeira vez, o longo ritual de empoderamento pelo *keshô*, não encontrei palavras para expressar minha surpresa, uma vez que pessoas ganhavam novos espíritos, encobrindo-se de símbolos improváveis. Na nova sobrancelha, nos olhos delineados, na boca escarlate, no rosto extremamente pálido, nada mais era, do que um novo indivíduo. Era atordoante, no sentido de que este processo vem a se distinguir de outras maquiagens artísticas, quanto seu poder único está em atribuir um novo corpo/espírito. Assim, como os penteados, a composição dos traços faciais pela maquiagem aparece como elemento insubstituível, maximizando cores, textura e profundidade da face, de modo a recriarem a aparência perfeita aos olhos dos expectadores.

Antes de sua aplicação, o rosto é recoberto por uma camada fina de pó branquíssimo, no qual é sucedido por um produto similar, de aspecto denso e de cor

levemente rosada. Adiante, uma espécie de massa espessa vem a finalizar esta primeira etapa, recobrando as imperfeições naturais da pele e uniformizando suas cavidades. Após a o processo de texturização, a região dos olhos é contornada com tintura escura, para realçar sua profundidade. A abertura das pálpebras móveis são reduzidas, devido a aplicação de uma pequena tira adesiva sobre elas, quando o olhar ganha serenidade interminável. Por fim, as sobrancelhas naturais são cobertas por outro adesivo, seguido pelo revestimento em massa branca.

Figura 23 – Camarim do Okinawa Festival. Artistas se maquiando
Fonte: Elaborada pelo autor.

No Brasil, em especial, a composição estética do *Ryūkyū Buyō* sofre constante transformação de acordo com o surgimento de novas coreografias e inserção de novos materiais. As temáticas rebuscadas de uma Okinawa distante na história, ainda se faz presente, cativando euforicamente os artistas, a convocar tendências híbridas, em pleno ciclo de renovação.

Assim como em todas as manifestações, o papel da audiência é extremamente presente e necessário, transformando os processos criativos em belos jogos de espelhos. Por este motivo, o ânimo de professores/artistas okinawanos no Brasil

recebe a atenção de seus expectadores em grandes eventos realizados pela colônia da cidade paulistana, entre festejos de associações, clubes, praças, instituições públicas e, até mesmo, pequenas celebrações em família, movendo-se como uma grande onda, a arrebentar nas duras muralhas da tradição.

Figura 24 – Okinawa Festival: o maior evento *uchinanchu* do Brasil
Foto: Elaborada pelo autor.

2.2 – Saito Satoru: corpo imbuído em cores

Figura 25 – Obra “CFAAL 109” de Jessica Eaton, prismando possibilidades sobre a explanação de Satoru como um corpo *colorful*.
Fonte: <http://www.jessicaeaton.com/>.

Privilegio, neste momento, os caminhos percorridos pelo viajante, Satoru Saito, em suas buscas pela arte de dançar. Colocados a dividir seus destinos entre extremos do mundo, fragmentos de um imenso espelho da vida se construiu, opondo-se pela distancia das terras, mas eternamente interligados pelo mar. Leandro Satoru Saito, primogênito de sua família, pouco foi conhecido pelo seu primeiro nome ocidental. Sustentado por ares primaveris, sua estrela já o anunciava

no caminho das cores, em pétalas, espinhos, sementes e raízes. A terra sempre foi fértil, emitindo a ele sinais de prosperidade evidentes. Viveu deste a chegada a este mundo entre pessoas queridas. Seus pais, avó e irmã compunham o núcleo fundamental, no qual desfrutava do calor provedor até os dias de hoje.

Mesmo concebido em terras brasileiras, os sinais ancestrais de um oriente longínquo já estavam transcritos em seus olhos característicos. Delicados em formas e contornos, pareciam criações da arte caligráfica, compostas entre mistérios parcialmente revelados. Assim transparecem suas almas, em existências transparentes como vidro e etéreas como o ar.

Em sua história, narra sobre o longo percurso em meio ao duplo caminho entre ocidente e oriente, em porções minuciosamente calculadas, como aparente reflexo de sua educação artística, jamais revelada em apenas um único instante. O tracejado de seus passos foi composto por incursões graduais em meio a uma Okinawa jamais antes vista. As imagens desta quase miragem eram visualizadas em acordes característicos, feitos por sua avó ao performar a arte das músicas folclóricas de sua terra.

Desde sempre, revela que esta imagem supramaterna serviu para direcioná-lo a uma arte mergulhada em meio ao canto de seus parentes. Não atribui desejos, os quais possam tê-lo levado a dançar. Simplesmente aconteceu, como um caminho já destinado. Este percurso veio através de videografações, encontradas em fitas VHS em sua casa. Aos 4 anos de idade, vidrava-se ao poder mover o corpo como os vultos coloridos no interior da televisão. Era como uma atividade naturalmente destinada a ele, ao passo que sua previsibilidade já poderia ser anunciada.

Ao ver observá-lo circular por todos os cantos, nos passos sutis do *Ryūkyū Buyō*, sua família decide por revelar seu talento à comunidade okinawana. Entre festejos típicos, sua presença passou a ser constante, até sua primeira apresentação no Okinawa Kenjin do Brasil. O bairro da Liberdade, realmente libertara seu espírito para um mundo repleto de olhares atentos aos seus detalhados gestos. A doçura infantil contagiava o olhar expectador, detendo expressões comovidas pela complexidade técnica de uma arte antiga, nas mãos ingenuas deste pequeno protótipo. Nome, o qual foi atribuído a Satoru, desde o instante que subiu ao palco, pela primeira vez.

Em 1993, o concurso de *Miss Ryuso no Kyodo Matsuri* viria a revelar mais do que uma bela mulher em trajes típicos. A arte das danças de okinawa seria a grande

atração da noite, para a surpresa dos convidados. Coincidentemente, lá estava uma comitiva *uchinanchu* nativa, composta por membros do Jornal *Okinawa Times*, assim como professores e mestres de *Ryûkyû Buyô*.

Todos viriam a se encantar pelo pequeno protígio a performar estilos de dança, construídos sobre movimentos expressivos altamente complexos, devido a maturidade exigida do *performer*. Um esclarecimento contrastante a juventude daquele pequeno garoto.

Atrás do holofotes e aplausos, uma mulher desconhecida se aproxima de Satoro e o questiona impressionada. Pergunta a ele e sua avó, sobre os métodos utilizados para o aprendizado da renomada arte. Logo após, viria a se espantar pela objetividade expressada na resposta obtida. Não havia exatamente um método mágico. Não havia, inclusive um professor a ensinar alguém tão jovem. O que verdadeiramente existia eram as gravações em vídeo e uma grande vontade de dançar.

Sua avó relata que Satoro estava sempre presente em suas aulas de *Minyou*. Cresceu ouvindo o ressoar dos *sanshins*, complementadas pelos cânticos típicos, poetizados em versos sistemáticos. Neste antro, cresceu Satoro e aparentemente o sugeriu ao mundo das danças tradicionais okinawanas.

A jornalista o sugere desenvolver esta grande aptidão em outros ares, na longínqua terra de Okinawa. A vida já anunciava este momento, sabendo-se da vontade de sua avó em voltar as origens. Interessantemente todo esse gosto pela cultura veio a se transformar em portas para um navegar desvendador, quando Satoru poderia realizar seus desejos em estudar, sob disciplinas exclusivamente ryukyuanas. Afinal, a mimetização dos movimentos apreendidos em vídeos, jamais seriam considerados como um ensinamento completo, uma vez que a arte do *Ryûkyû Buyô* é uma manifestação incutida, memorizada e desenvolvida pela repetição dos movimentos corpóreos através do tempo.

Em meio a conversa, tanto Satoru como sua avó, foram convencidos pelas palavras certeiras da jornalista, ao alertar que o efêmero *kawaii*¹⁶ (可愛い) de sua performance, naquela noite, não seria, assim, entendido em estágios futuros da vida. Deveria seguir seus ensinamentos sob o controle de uma instituição de ensino renomada, para que seu talento fosse lapidado gradualmente.

¹⁶ *Kawaii*: Adjetivo do idioma japonês para significar algo ingenuamente belo: “bonitinho”.

Assim, entre diálogos infinitos, transcorrido entre o idioma japonês da jornalista e o *uchinaguchi*¹⁷ de Satoru e sua avó, concordaram em estabelecer laços naquele momento, para a consumação de uma viagem inesquecível. A mesma viria logo no ano seguinte (1994), durante as férias escolares, quando Satoru atravessaria os oceanos, sempre acompanhado pela sua avó, para e lá, reencontrar a referida jornalista.

Logo, é levado aos canais televisivos locais, projetando sua repercussão na pequena ilha rapidamente. Todos estavam mais uma vez encantados, sobre como uma criança poderia executar uma arte tão rebuscada como aquela. Deveras, não era somente o talento, mas sim uma caráter altamente exigente de Satoru, ao encarar cada porção desta arte como um processo levado sempre à perfeição.

Não admitia dançar no descompasso do ritmo sonoro. Não entendia como o acompanhamento poderia vir a desrepeitar algo minuciosamente pré-estabelecido. Dizia que a assistência musical em relação ao tradicional *Ryûkyû Buyô* acontece através da presença física das músicas, na medida em que os músicos cantam e tocam seus instrumentos para a realização da performance. Este contraponto com a atualidade, onde a maioria das danças segue a tecnologia dos aparatos eletrônicos, viria, ora ou outra, a comprometer o verdadeiro caráter cênico desta arte, provocando em Satoru, total insatisfação. Diante deste perfeccionismo, era compreensível entristecimento pelo erro, mesmo daqueles não produzidos pelos seus próprios atos.

Segundo Satoru, a vivência com os professores de música o fez aprimorar grandemente seu repertório artístico, o ajudando fortemente diante da complexidade das danças okinawanas. Durante suas execuções, sabia muito bem combinar os gestos aos compassos marcados. Conversando com os professores de música, diziam se impressionar com o talento melódico de Satoru. “Ele sabe tudo de arte”, revelaram, corrigindo e controlando o espetáculo no palco como um bom diretor. Não havia espaço para atitudes desmedidas, de acordo com a natureza rígida das artes tradicionais okinawanas.

Nos meses que antecederam sua tão sonhada jornada à Okinawa, Satoru pode realizar seu primeiro espetáculo solo, novamente no Okinawa Kenjinkai. Todos, neste momento de sua história, já o conheciam e ansiavam para vê-lo, como

¹⁷ *Uchinaguchi*: termo do idioma okinawano para se auto designar.

o pequeno protígio a se apresentar. A informação corria tão rápido entre os membros da colônia que os meios multimídia rapidamente foram acionados para combir o espetáculo. O evento foi promovido pelas iniciativas da *Radio Nikkei*, em parceria com a própria associação okinawana da liberdade.

Neste local, duas apresentações foram concedidas, sendo separadas em duas sessões consecutivas e idênticas. A comoção foi imediata, com foco intermitente. Satoru, diz que sua avó o acompanhou em todos estes momentos, o incentivando a trilhar o caminho das artes. Digredindo, diz que sua experiência artística, composta principalmente pela música, também era construída em momentos lúdicos com a sua irmã. Quando criança, simulava longos espetáculos de dança, usando os adereços que ganhava em aniversários e datas comemorativas. Disse que eram os presentes mais queridos e especiais, dispensando os brinquedos comuns aos outros de sua idade.

Reunia seus amigos e compunham aulas de dança, pequenos eventos imaginários, celebrações religiosas, onde uma grande caixa de papel se transformava em um Butsudan¹⁸ (佛壇) ou recipientes repletos de farinha, perfurados por hastes de macarrão cru, os quais rapidamente aludiam a seriedade de incensos (Ka - 香).

Este seu comportamento gerava certa preocupação em seus pais, pois o frequente relacionamento com pessoas mais velhas poderia levar, para longe, seus momentos de infância, de maneira irreversível. Satoru acredita ter tido uma infância comum e muito feliz, jamais se arrependendo de suas escolhas e de seu legítimo interesse pela arte. Remora, dizendo

Eu tive uma infância diferente. Minha brincadeira com as outras crianças eram todas ligadas à arte (de Okinawa). Eu sempre respirei arte. Eu era uma criança anormal", relembra com humor (19 de março de 2015).

Acrescido de uma família artística, Satoru inicia um percurso de compreensões, na medida em que relata sua história. Fala de sua mãe, quem antes de se casar fazia teatro com o professor Agueno Nobuo, outra figura influente na

¹⁸ Butsudan: Pequeno templo budista construído nas casa de devotos seguidores da religião.

vida de Satoru. Sua avó, ainda vivendo em terras okinawanas, desempenhou um longo período de aprendizagens cênicas em “teatros da vila”, como Satoru nomeia. Locais informais, voltados à aprendizagem das artes interpretativas, sem cunho profissional aparente.

Remete a esses fatos com orgulho, dizendo que são seus eixos formadores, mesmo que alguns adventos tenham perturbado o fluxo natural dos fatos. Volta a discorrer sobre seus pais como pessoas, quem não estavam inteiramente ligados aos planos sobre o aprendizado das danças. Atribui um certo de ciúmes por parte deles, devido a convivência plena com sua avó e o professor Aguená, impedindo-o de comparecer à algumas aulas ou apresentações importantes. Mesmo assim, não houve o que o impedisse de consumir as artes até a saturação.

Voltando ao progresso de Satoru nas danças, em dezembro de 1994, mesmo ano no qual impressionou a colônia com seu desempenho, foi a Okinawa pela primeira vez, acompanhado de sua *obaachan* (avó – おばあちゃん).

Chegando na terra de seus ancestrais, foi recebido por parentes e membros dos jornais locais. Uma grande agenda já havia sido montada, quando diversas apresentações e aparições públicas seriam realizadas. Satoru conta que além de evento televisivos, foi em festas particulares e celebrações típicas, onde sua arte viria a se tornar um grande atrativo local.

Devido ao seu título de pequeno prodígio, os okinawanos pediram para que compusesse um par cênico com o seu correspondente talentoso de Okinawa. Shinji Kinjou, assim como era chamado pelos nativos, foi também apelidado como gênio, tornando a união dos dois, algo inevitável.

Planejaram, então, uma performance em dupla, onde encenariam um casal. A dança seria preparada no *Dôjô Sendjukai*, onde as professoras de Shinji iriam instruí-lo. Segundo Satoru, a receptividade foi muito cativante, fazendo-o lá permanecer, não imaginando que viria a ser aceito como aluno integrante da escola, e voltaria outras vezes à Okinawa, para continuar seu treinamento, em busca de experiências necessárias.

No período compreendido entre 1994 e 1997, Satoru vivia entre seus treinamentos com vídeos e os aperfeiçoamentos em Okinawa. Todas as férias de final de ano eram marcadas por seus dias em terras do extremo oriente para que suas danças fossem a arduamente polidas, nas mãos das renomadas *sensei ryukyuanas*.

Satoru necessitou adaptar sua nova rotina entre estudos escolares brasileiros e estudos okinawanos, sendo obrigado a aprender o idioma japonês, uma vez que Okinawa não mais articulava o idioma nativo em instituições de ensino. No início, dizia ele, as sensei entendiam sua dificuldade com o novo idioma e procuravam se comunicar através do uchinaguchi. Posteriormente, a rigorosidade dos treinamentos e o aperfeiçoamento detalhado dos movimentos dependiam de um canal comunicativo ampliado entre Satoru e suas sensei, obrigando-o a exercitar a língua japonesa, como premissa para se estar em um *dôjô*.

Logo, ao retornar ao Brasil, Satoru iniciou sua nova rotina, dedicando-se arduamente à aquisição de sua distinta linguagem comunicativa. Participou de algumas aulas especiais, na *Aliança Cultural Brasil – Japão*, não podendo comparecer frequentemente, devido ao aparecimento de espetáculos e cumprimento de uma escala pré-determinada por ele e pelo Aguen sensei. Mesmo assim, o incensivo vindo de Okinawa era o suficiente para fazê-lo persistir na busca de seus objetivos, recebendo livros, apostilas e vídeos educativos, para assim, concretizar seu aperfeiçoamento no idioma.

Relata que durante uma apresentação num canal okinawano, uma repórter adentrou o camarim para entrevistá-lo e foi surpreendido pela falta de sua avó, a qual sempre promovia a tradução simultânea. Felizmente, próximo aos dois, estava um sensei okinawano, quem falava uchinaguchi e assumiu provisoriamente o papel de intérprete, salvando-o de tamanha situação constrangedora.

Com o passar dos anos, Satoru ganhou mais do que experiências com a dança em Okinawa. Aperfeiçoou rapidamente o idioma japonês e ainda pode aprimorar suas etiquetas, banhadas pelas influências desta terra longínqua. Como dizia, além de sua querida avó, a presença de Aguen sensei era fundamental para que o vínculo Brasil-Okinawa fosse mantido. Além de Satoru, sempre procurava levar seus alunos de *minyou* para aprimorarem seus conhecimentos na sua terra natal.

Entretanto, em 1997, Satoru veio a ser surpreendido por um advento não planejado. Ao permanecer apenas alguns dias em Okinawa, Aguen sensei alerta que deveria retornar ao Brasil imediatamente, sem apresentar justificativas plausíveis para tamanho inconveniente. Satoru, imediatamente, demonstra-se insatisfeito e só pode dizer: もったいない (*mottainai* – desperdício).

Próximo, então, ao Ano Novo de 1997, retornam ao Brasil e passam as noites de comemoração com seus familiares brasileiros. Posteriormente, logo no dia 2 de janeiro de 1998, Aguená sensei faz um telefonema para Satoru, dizendo que se sentia triste por não ter comemorado o ano novo junto a eles. Neste momento, reivindica que todos o visitem para celebrar devidamente esta data tão importante. Deste modo, um grande baquete é servido para reavivar os laços de amizade entre essas duas famílias.

Na madrugada posterior, Satoru acorda no meio da noite e percebe uma pequena comoção a se alastrar pela sua casa. Um tanto perdido, sai de seu quarto e avista sua avó aos prantos, sinalizando o acontecimento de algo realmente sério. Ao se aproximar, recebe a notícia da morte de Aguená, vítima de um infarto fulminante, aos 58 anos.

A partida desta grande influência, afeta drasticamente a vida de Satoru, pois compunha particularmente o pilar sustentador mais resistente. Satoru diz que Aguená era um homem extremamente dedicado a promoção de atividades artísticas, associando-se a realização de todos os eventos da colônia. Deste modo, pode ajudar muitos interessados em continuar seus treinamentos em Okinawa, assim como o caminho aderido por Satoru.

Aos 13 anos, sofre sua primeira grande mudança, ao ver pessoas queridas o deixar. Sentia que seu futuro em meio as artes estaria comprometido, uma vez que o desenvolvimento de todo o processo estava nas habilidosas mãos de Aguená sensei. As inúmeras intrigas com os membros da colônia, os quais questionavam Satoru sobre sua individualidade ao não se conectar com sistemas de ensino locais, eram sustentadas pelo forte sensei de músicas tradicionais. Seus principais acordes, transformaram Satoru em uma grande personalidade, ao incentivá-lo a prestar os concursos aprimorativos, apenas em Okinawa.

Em julho de 2001, três anos após a morte de seu querido mentor, Satoru regressa à Okinawa, quando participa de seu primeiro concurso (Shinjinshô). Este fato se repete, posteriormente, nos anos de 2013 e 2015, consolidando o ciclo de três concursos fundamentais a carreira de um professor. Deste modo, Satoru recebe a autorização para, finalmente, ser professor, criando raízes de independência e fortificando seu percurso. Apenas aos 15 anos de idade, consumava sua carreira de primor, ao ocupar posições privilegiadas em grandes eventos okinawanos, como a

participação do *Okinawa Uchinanchu Taikai*, a maior festa realizada entre a prefeitura local e as colônias espalhadas pelo mundo.

Ainda, revela ter recebido o certificado para montar seu próprio *dôjô* antes mesmo da realização de seu último concurso preparatório. Segundo o que relatam as sensei da colônia, os concursos okinawanos de dança seguem a risca todos os critérios necessários para a entrega das certificações, ao menos que algum mestre reconheça os esforços de seu aluno antecipadamente, emitindo o aval para a abertura de um novo *dôjô*.

Por isso, Satoru Saito, morador do bairro do Limão em São Paulo, nascido sobre a estrela das artes okinawanas, remonta seu caminho de sucesso ao fundar, em 2007, o *Tamagusuku ryu Sendjukai Saito Satoru Ryûbu Dôjô*, no Brasil, tornando o primeiro membro da colônia okinawana a desempenhar um caminho de sucesso perante as artes tradicionais, via Okinawa.

Atualmente, continua a expandir seus caminhos, promovendo aulas experimentais e eventos artísticos por todos os cantos. Suas possibilidades são infinitas, a entendê-lo como uma lupa prismada, a refratar suas cores para os olhos mais distantes. Na confiança de seu poder magestral, todos se curvam diante de tamanha sabedoria, a qual transforma outros corpos em matérias da dança. Além de descendentes direitos, recebe alunos de todas as outras culturas, movendo-os sob todos os cuidados de sua atenção superior. Satoru, apesar de inúmeras vivências incríveis, confunde todas as percepções. Trata-se de um livro antigo, datado de séculos de história, a habitar em um corpo extremamente breve. Em suas ações, vejo reflexos eternos de um prodígio imortal, na união de pergaminhos envelhecidos e laudas branquíssimas, prontas para sediar seu perfeccionismo intangível.

Capítulo 3 – Ecdise¹⁹: Yoko como um imbricar magnético

Figura 26 – Obra não intitulada de Ana Mendieta, da série “*Siluetas*”, a transbordar-se de um corpo mutável. Transparece a qualidade mimética da sutileza em não modificar o externo, a partir das transformações de si.

Fonte: <https://www.artsy.net/artist/ana-mendieta>.

¹⁹ Ecdise: processo de muda.

Introdução

Neste novo capítulo, proponho a relatar sobre Yoko Gushiken, professora de *Ryûkyû Buyô*, formadora do segundo pilar sustentador, desta pesquisa. Venho a utilizar registros realizados nas pesquisas de campo, como anotações do diário de bordo e gravações (audio) de entrevistas semi-estruturadas, sobre os quais organizo o percurso de sua história de vida. Relato, principalmente o desenrolar dos acontecimentos em dois momentos fundamentais, sendo sua formação artística, no curso das viagens entre Okinawa e Brasil e seu extenso aprimoramento profissional, entre concursos, mudanças de escolas e estilos de ensino, até atingir o estimável grau de mestra.

Apropriando-me de um texto acadêmico-poético, dirijo-me aos leitores em primeira pessoa, para que possa transformar o desenvolvimento desta análise em reproduções mais fidedignas do que julgo como pesquisa e do conteúdo a ser narrado. Ainda, reforço esta narrativa através de metáforas, as quais se suscitaram a mim durante a organização do material colhido sobre Yoko Gushiken.

Em primeiro lugar, aludo seu passado as transformações de um sábio camaleão, o qual deixa moldes de si, registrados em peles transparentes ao longo do seu caminho de evolução. Nestes tecidos translúcidos, não é encontrado Yoko, mas um manequim de seu corpo-vida, onde escrituras de seu passado, remanesceram para revelá-la. Num segundo momento, chego ao presente, onde presencio muda a muda. Percebo que o corpo novo que nasce, após o rompimento da pele antiga, é um corpo sutil, envolvido pela magia de crescer e transformar-se, sem que haja modificações na configuração original de si.

Como mestra, Yoko Gushiken é totalmente adaptável ao seu meio, utilizando de sua habilidade ímpar de alterar-se para suprir questões rígidas de imposição. Como corpo em crescimento, não consegue deter-se à um único envólucro. É mimética, necessitando de possibilidades flexíveis, com as quais provoque resultados significativos e, ao mesmo tempo, faça prevalecer a equidade do meio circundante. Acima de tudo, sua atitude perante aos desafios da vida é altamente criativa, na medida em que seus objetivos fluem por meios pitorescos.

3.1 – Passado em permutas: na escrita transparente das peles

Figura 27 – Obra “*Methamorphose*” de Maria-Luise Bodirsky, elucidando a questão sobre as peles deixadas ao longo das transformação e, ainda, as impressões que nelas ficam.

Fonte: <http://www.arsmundi.com/>.

Na distante ilha de Okinawa, cuja grande distância quase a torna conto de fadas, nasceu uma menina destinada a ser forte. Seus laços nativos a trouxeram um destino incrível de cruzar imensidão oceânica, para bem longe de sua família artística. Ao longo de 10 breves anos, foi iluminada pelos holofotes da cena, no lugar mais privilegiado do teatro, onde apenas crianças poderiam chegar. Escondida no mistério da imaginação, surpreendia aos adultos, ao fugir de casa, fugir de tarefas e de sua própria cama, para manter-se acordada e vislumbrar seus sonhos em criações. Yoko Gushiken, okinawana nativa, japonesa obrigada e brasileira por carinho, constrói uma bela história em 67 ciclos. Deixa para este mundo, um casal

de filhos, muitos netos, como continuações de seu corpo tão único. Além disso, milhares de alunos gratos, fiéis seguidores a acompanhá-la em seu caminho de conquistas. É uma grande pessoa, a costurar vínculos entre localidades tão diferentes, tornando o imaginário do outro okinawano sobre nós, uma presença diante de seus olhos. Era ela. Estava lá para nos representar e dizer parte do que somos. Trocou palavras hipotéticas, para corpos personificantes. Ao final, como resultado de investidas frequentes, uma passarela de 17400 quilômetros de possibilidades. Um rito de passagem, para “insinuar ou sugerir esperanças que o ser humano guarda, na inesgotável vontade do passar e do ficar, do mostrar e do esconder, do liberar e do controlar” (MATTA, 1977, p. 11). “Inscreve em sua alma a constante transformação do mundo mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade”, complementa o autor. O rito ainda se

refere, pois, à ordem prescrita, à ordem do cosmo, à ordem das relações entre deuses e seres humanos e dos seres humanos entre si. Reporta-se ao que rima e ao ritmo da vida, à harmonia restauradora, à junção, às relações entre as partes e o todo, ao fluir, ao movimento, à vida acontecendo (VILHENA, 2005, p. 21).

Em 1949, na pequena cidade de Okinawa-shi, Yoko saiu de seu casulo crisálida. Ainda parecia um pequeno ser indiferenciado, vivendo como uma criança comum, indo a escola e executando o papel social de ser uma jovem japonesa/okinawana. Nesta mistura causada pelo tempo, crianças de okinawa, eram japonesas transformadas, destituindo-se de seus saberes antigos, para colocar em suas bocas o idioma outro. Em seus corpos, a disciplina das ilhas ao norte, observando-os com seus grandes olhos vigilantes. Na escola, o uchinaguchi cantante era proibido, na falsa sugestão de que deveriam ser como os outros, os quais não se identificavam. Yoko, como fruto dessa imposição, fala japonês perfeitamente, entendendo o uchinaguchi como uma das últimas gerações a preservar sua língua mãe.

Desde os cinco anos de idade, dividia as tarefas corriqueiras da vida, separando algumas horas para ajudar seu pai, em seu teatro. Ao longo do dia, organizava a estrutura do espaço para que os espetáculos pudessem ocorrer logo

mais, no cair da tarde. Yoko, como criança criativa, auxiliava seu pai, como pretexto de permanecer e assistir todas as maravilhas cênicas, mesmo que o mesmo já tivesse advertido de que jovens devem se recolher cedo, pois a escola os esperava logo mais.

Mesmo assim, era inútil dizer, pois Yoko estava encantada pela curiosidade sobre a arte. Sem saber a razão pelo forte interesse, “acho que gostava”, afirmou-me. De certo, não consegui entender o motivo de dormir, quando poderia sonhar acordada, diante de devaneios externos, quase como brinquedos, para tocar com as mãos. Eram tão atrativos, a ponto de levá-la a se posicionar na frente de todos, num lugar privilegiado, onde fizesse com a cena, um par: espetáculo e platéia.

Esta união era cercada por sorrisos, todos produzidos pela pequena princesa de Okinawa, a querer tornar-se aquilo que estava diante de si todas as noites. Tamanha era a força deste relacionamento que seu pai não conseguia motivá-la a agir como uma criança de sua idade, ao aconselhá-la a retornar a sua casa e viver como jovem. De certo modo, todos sabem sobre o orgulho dos pais em observar suas jovens crias, interessando-se pelo seu fazer. Não digo que a escolha por seus próprio caminhos deva-se constituir sempre pelo dos pais, mas quando ocorre, aquece os corações de glória.

Levado por este sentimento, o pai de Yoko ficava dividido entre suas preocupações como pai e seu próprio desejo, em deixá-la aproveitar a arte no aqui e agora. Como sabia das dúvidas de seu pai, aproveitava para se posicionar a frente da platéia, onde o mesmo se constrangeria a chamá-la durante o espetáculo. Sendo assim, lá permanecia sempre até o final, no deleite de satisfazer suas vontades ternas.

Aos nove anos de idade, Yoko é introduzida nas danças, dizendo-a como aquilo que mais a fascinava durante os espetáculos. Sabe-se que as artes japonesas são indissociáveis, ocorrendo dentro de um sincretismo interdependente. Logo, o que observava era essa união em cada espetáculo, onde pode selecionar aquela que mais a agradava.

Mas, após o período de práticas primárias, interrompeu este belo curso para seguir em uma grande viagem de família. Para o outro lado do mundo desconhecido. Na distante América, Yoko temia em jamais retornar a dançar, suprimindo cada desejo, pelo bem da mudança. Veio junto a diversas outras famílias okinawanas, em prol de futuros mais prósperos. Okinawa, após a segunda grande

guerra, estava cansada e abadida. A terra amarela e vermelha, cercou-se de apatia, após um ciclo interminável de dominações. Em apenas 300 anos de história, a pequena ilha deixou de dizer sobre si o que bem entendia, para dirigir-se ao outro como voz dominante. Logo após, caiu no fluxo terrível de duas grandes guerras, sendo enganada pela passagem destes dois grandes eventos furacões, quando uma breve calmaria a esperançava de um possível fim de conflito. Após a tormenta, Okinawa ainda estava fraca, sem recursos para suprir seus filhos famintos. Um deles, a família Gushiken, composta pelo casal e por mais oito filhos, não estava satisfeita pela condição de sua localidade, obrigando-os a saltar em um navio e atingir outro horizontes. Igualmente a eles, outros seguiram o fluxo migratório, como evidencia Suzuki (2006). “Durante os anos 1950 e início dos anos 60 houve uma expressiva, ainda que diminuta, saída de emigrantes japoneses para a América Latina, seguidos de okinawanos a fugir da ocupação norte-americana sobre suas terras”.

Yoko, entretanto, já se distanciara dos efeitos diretos da guerra. No Brasil, o movimento de criar raízes e certificar-se sobre a certeza de uma verdadeira vida próspera, cercearam as possibilidades de retorno as queridas danças, em prol da sobrevivência e união aos interesses primários da família. Yoko, fala sobre este momento sem tristeza, certa de que não poderia se enfraquecer pelo bem de sua família. Assim como seus pais e irmãos, todos estavam juntos pela difícil tarefa de enfrentar olhos estrangeiros, a observá-los como o outro. Mais uma vez, eram distintos, assim como o destino de todos os okinawanos nas mãos da dominação.

Durante as entrevistas, em seus olhos observava a serenidade provinda de uma força sem igual. Diferente de outras experiencias como pesquisador, entrevistar Yoko Gushiken foi uma tarefa simples, na medida em que suas palavras não eram confundidas em dúvidas e nem cediam a emoção do momento. Estava sempre pronto para encarar seus enfraquecimentos, mas jamais vieram. Em troca, observei a leveza da resignação para com sua história, estando Yoko sempre grata pelas oportunidades da vida, certa de que recebeu na exatidão, tudo aquilo que para ela era destinado.

Deste modo, a dança foi reservada a esperar, localizando-se em seu íntimo como um objetivo a ser alcançado na vida. Dizia que a luta para seu retorno seria um tanto maior do que aquele para vencer as ordens de seu pai, mas as expectativas jamais a deixaram. Yoko veio a crescer, torna-se adulta, compondo sua

vida, pacientemente. Assim como nenhum ato de si, a característica de deixar-se enlouquecer para jamais vir a cometer erros desmetidos. Observa o erguer de sua história, bloco a bloco, empilhando-os equilibradamente para que jamais desmoronassem. Como adulta, ciente de seus objetivos, e com a força da maturidade, sentia que o momento de reinvidicar seu retorno à dança estava próximo. Quase a enxergava como possibilidade, após anos de espera.

Antes de seu retorno, Yoko ficou diante de outras atividades, como seu trabalho em uma pequena chácara e, posteriormente o manejo de roupas em uma indústria de confecção. Sempre modesta, de acordo com o sofrimento inerente a todos aos imigrantes okinawanos, avistava o melhor para si e sua família, mesmo sabendo que a ascensão social somente seria alcançada após atravessar as barreiras contra seus olhos amendoados, e seu português recheado de um sotaque característico. Como me contou, nunca se incomodou pela fala de um idioma estrangeiro, mas sempre requisita que seus filhos e alunos a corrijam, caso esteja a cometer pequenos equívocos. Sua educação passou por grandes oscilações, sabendo-se das alterações nos sistemas educacionais de Okinawa, pelo impositivo governo japonês. Outra, foi resultado de sua inserção em escolas brasileiras, após sua jornada para estas terras.

Segundo os relatos em minhas entrevistas, narrou sobre a dificuldade de compreender o que seus professores contavam em sala. Yoko, assim como seus conterrâneos, permaneceram por um longo período na mudez, apenas absorvendo do meio, aquilo que vinha como informação importante. Segundo um dos praticantes de *sanshin*, o qual acompanha as aulas de Yoko para criar o ambiente sonoro, sua experiência com a escola foi dolorosa, quando todos os alunos o observavam escorregar nas armadilhas da língua portuguesa. Por outro lado, sabe-se que os sistema japonês de educação, já do período pós-guerra sempre foi altamente efetivo e regular, focando-se na excelência de performance de seus alunos. Como ressalta Peralva (1991, p.57),

as modificações no Japão, associadas a nova constituição do segundo pós-Guerra, foram revolucionárias, a começar pelo status do Imperador, pois, antes da guerra, sua figura era “sagrada e inviolável”. A ênfase da Reforma se deu na extensão, na equalização e liberalização do ensino e na orientação dos alunos como pensar e não o que pensar. Em relação aos textos

escolares, foram totalmente revisados, com a finalidade de eliminar a propaganda nacionalista e militarista.

Além disso, a educação japonesa é guiada pela sua tradição, iniciada nos outrora espaços reservados dos antigos *dôjô*. Seus escolares vivem na ambiguidade de um mundo altamente desenvolvido, o qual ainda se fortifica pela história, numa força ancestral do fazer. Como diz Lombardi et al (2005, p. 12), “a História é um grande devir. O Japão, em qualquer recorte histórico proposto, é um passado carregado de atualidade, sendo objeto intimamente ligado ao desenvolvimento da educação”, na medida em que não a rejeitam, somente a agregam em ciclos contínuos.

Sendo assim, aqueles alunos apresentavam desempenho escolar mais do que satisfatório, principalmente em disciplinas universais, como as ciências naturais, por exemplo. Mesmo que houvesse a disparidade de rendimento nas constrangedoras e torturantes aulas de português.

Yoko Gushiken, por sua vez, ultrapassa o dispendioso caminho da educação escolar, conseguindo concluir o antigo ginásio, antes de abandonar seus valiosos estudos, por motivos familiares. Naquela época, como ressaltou, os jovens já ingressavam no mercado de trabalho, buscando melhorias para suas famílias. Os okinawanos, por outro lado, exigiam mais de si para superar suas diferenças perante aos cidadãos brasileiros. Em 1969, então começou a trabalhar e, logo após, aos 24 anos de idade, casou-se.

Além de altos e baixos, produzidos pela instabilidade do terreno educativo, esta jovem mulher conheceu a face de muitos lugarejos por onde morou, até se estabelecer na cidade de Santo André. Antes, porém, morou em Registro, logo quando chegou ao Brasil, em 1959, passando pelas cidade de Mauá, São Bernardo do Campo e São Paulo, no curso de necessidades da família e de sua própria, após a união do casamento. Mais uma vez, registra este fato, através de uma sobriedade facial, dizendo a olhares desatentos que modificações acontecem sem sofrimentos. Entretanto, na sapiência prévia sobre a dura transição vividas pelos okinawanos, em informações provenientes da minha própria família e outros relatos ouvidos, entendia que aquele olhar era como todos os outros observados, na intenção de não exacerbar o sofrimento, em prol de uma frase “tudo é possível com o esforço”.

Diante da realidade, Yoko poderia vir a sucumbir-se ao cotidiano, esquecendo da promessa feita a si mesma, para retornar a dançar. Foi tomada por outro coreografia, distante dos gestos contornados do *Ryûkyû Buyô*, mas repleta de dissensos humanos. É a desvirtude de seguir um fluxo, não detido pela exclusiva vontade de mover seu braço ou perna. É uma coreografia instaurada pela insatisfação do outro, como produto de um sociedade industrial, pautada na sobrevida, a partir de bens de consumo não exatamente necessário. Retiraram os meios para produzir o que realmente se precisa, para apropriarem-se dos mesmos, a chamá-los de trabalho. A face do capitalismo se abateu para estrangeiros como um martelo potente que afunda os pregos na madeira. Para vencê-los, erguemos os braços, para segurá-lo no gesto de trabalhar ou nos encerramos presos por sua pressão violenta.

Mas quero dizer que Yoko tem braços muito potentes. Não somente, destruiu os martelos da humanidade, como retirou-se da madeira, onde estava presa. Já como adulta, veio a pedir ajuda para membros da colônia okinawana de São Paulo, dizendo-se extremamente interessada, a se recontrar com os movimentos da dança. Senti que este era o limite. Sobreviveu até aquele ponto, desprovida da arte introduzida por seu pai e, deste momento em diante, necessitava ser devolvida ao fazer artístico tão fundamental.

Destôo do posicionamento sobre arte, quando mencionada a não ser algo de primeira necessidade. Para Yoko, era o poder que a movia para além de seus limites, encontrando espaços numa vida extremamente deficiente de confortos individuais, para realizá-los minimamente. A arte sustenta seus admiradores pelo vínculo de uma experiência universal, quando se realiza, conecta-se com o mundo pelo canal do gostar, do contribuir, do ser.

Continuando, Yoko vem a encontrar uma professora para auxiliá-la na prática da dança, novamente. Uehara Tatsui, vindo ao Brasil no pós-guerra, a aceita como aluna. Rígida, como todos os mestres vindos de terras nipônicas, Yoko entende a necessidade de jogar âncora neste mar, pois haveria de iniciar o novo árduo trajeto por continente desconhecido. Numa escola em Santo André, cidade para onde se mudaria logo após, vem a frequentar as aulas realizadas na casa de sua professora.

Coincidentemente, encontro em meus registros de campo, a informação de que Yoko e Uehara possuíam a mesma idade. Durante a entrevista, revelou-me que chegaram a frequentar a mesma escola de dança em Okinawa, chamada

“*Tamagusuku Ryu Shida Fusako*” (ministrada pela professora Fusako), ainda quando crianças. Deste modo, Uehara veio a se tornar professora, enquanto Yoko interrompeu sua aprendizagem em detrimento da mudança. Posteriormente, acabaram por se encontrar, anos depois, na mesma cidade, sabendo-se que colônia okinawana é restrita à poucas pessoas, promovendo estes encontros surpreendentes.

Yoko, motivada a se tornar professora, como Uehara, intensifica seu aprendizado de modo a jamais se afastar da dança novamente. Tem início, deste modo, o aperfeiçoamento da técnica, na apreensão das coreografias elementares, as quais seriam apresentadas nos três concursos fundamentais de *Ryûkyû Buyô*.

Como já explicado no primeiro capítulo desta dissertação, durante a evolução como artista principiante de *Ryûkyû Buyô*, trabalha-se no desenvolvimento das danças tradicionais, organizando-as em graus de dificuldade, tanto físicas quanto expressivas, para atender os três concursos de formação, sendo eles: o Shinjinshô, Yuushuushô e Saikoshô.

Em três anos de dedicação, chega a aspirar o desejo de se tornar professora, ultrapassando cada uma das etapas, com total louvor. Com espírito firme e libertada das moralidades machistas, Yoko assumi a força do duplo gênero, assumindo as virtudes de ambos. Como mulher, mãe, esposa, pessoa, dançou para visibilizar-se e, como personagem masculino, assumiu o território não lhe entregueado como merecia. Digo isto, pois ao observá-la pessoalmente, jamais imaginaria como um personagem masculino, em palco. Mesmo como pesquisador, faço parte de uma sociedade, na qual gêneros são lacrados em caixas restritas, interpelando lentes na frente dos olhos, parar aprisionar o olhar em certa condição exclusiva. Logo, homens são vistos como homens e mulheres como mulheres. Ao passo que, numa total liberdade, gêneros poderiam ser vestidos como bem se entendesse, nos olhares ou no corpo.

Por este motivo, pronuncio-me culpado a conceder apenas o olhar estereotipado sobre Yoko. Por um pequeno instante, esqueci-me sobre o quão contraditória as danças okinawanas poderiam ser. Diria ainda, não somente as okinawanas, mas a arte japonesa, geral. É um espelho a refletir o total oposto, num universo, onde a identificação diz absolutamente tudo. Assim como adianta Pitelka (2008), afirma que nas artes japonesas “as manifestações do gênero e da sexualidade são propostas de poder, como uma espécie desencarnada e ainda ativa

naturalmente”. Assim como diz Foucault (2004, p. 193), “o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles”.

Ainda, a permissividade cultural da escolha, propicia a articulação deste poder na forma da identificação e construção variada de uma identidade, na medida em que Yoko traja e despoja-se do gênero como bem entende (mesmo que o evento somente se restrinja ao momento da cena, sendo ainda porção do cotidiano, portanto constituinte da vida). Segue a maior voz sobre este conceito, através da passagem elaborada por Stuart Hall e sua parceria entre antropologia e psicanálise freudiana.

O conceito de “identificação” acaba por ser um dos conceitos menos bem desenvolvidos da teoria social cultural, quase tão ardilosa – embora preferível – quanto o de “identidade”. Ele não dá, certamente, nenhuma garantia contra as dificuldades conceituais que têm assolado o último. O conceito de identificação herda, começando com seu uso psicanalítico, um rico legado semântico. Freud chama-a de “a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa”. No contexto do complexo de Édipo, o conceito toma, entretanto, as figuras do pai e da mãe tanto como objetos de amor, quanto como objetos de competição, inserindo, assim a ambivalência, no centro mesmo do processo. “A identificação, na verdade, é ambivalente desde o início” (FREUD, 1991, p. 134 apud HALL, 2008, p. 106-107). Foi uma relação à ideia de identificação que Freud desenvolveu a importante distinção entre “ser” e “ter” o outro. Ela se comporta “como um derivado da primeira fase da organização da libido, da fase oral, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal” (FREUD, 1921, p. 135 apud HALL, 2008, p. 106-107).

Entre assimilações e desassimilações, Yoko se alimenta de variáveis combinações de gênero, através do recurso da indetificação. Ao desvendar suas preferências, fico impressionado sobre sua versatilidade. Deste modo, a arte a trouxe para outro patamar, neste mundo, colocando-a como um grande guerreiro, um camponês valente, um rei absoluto, um aventureiro apaixonado, um assassino, um samurai, entre outros muitos. Quando traja o quimono, imediatamente veste-se como uma presença masculina. Fico a questionar, então, sobre as escolhas. Aparentemente, existe uma escolha coletiva sobre os gêneros que mais combinam com o praticante. No caso de Yoko, sua professora sempre mencionava que presenciava uma figura masculina em seu corpo a dançar. Outros alunos, diziam o mesmo, motivando-a a aderir ao gênero como sua característica marcante. “Eu

gosto de dançar danças femininas, também”, disse Yoko, alegando não ignorar as possíveis personagens femininas do *Ryûkyû Buyô*.

Entretanto, sinto através dessa frase, uma incorporação das escolhas feitas pelo outro, e não uma identificação repleta de sentido, dada por si mesma. Ao mesmo tempo, não encaro essa possibilidade cultural como negativa, uma vez que a escolha de um gênero e identificação com o mesmo é o encontro de um valor, o qual o determina e logo o faz existir. Deste modo, a escolha, seja ela feita pelo outro ou pelo próprio indivíduo, concebe-se como um encontro entre o eu e o universo simbólico da dança, apoderando o dançarino com a força de uma nomeação. Para relembrar exemplos, trago Satoru Saito, identificando-se com o feminino e a mim mesmo, sendo nomeado pelos outros como personagem masculino.

Como um rito, é o momento de escolha, sendo extremamente valioso. É um viver continuamente a “desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente, em prol de novos limiares e novos caminhos a atravessar” (GENNEP, 1977, p. 57).

Acredito, ainda, que a relação professor-aluno no *Ryûkyû Buyô* esteja de acordo com a total confiança nas escolhas do sensei para o seu aprendiz, quando a determinação dos elementos estéticos, assim como a escolha dos personagens seja um associação estabelecida pela criação do professor. Em outras palavras, os alunos são intérpretes, não atuam diretamente nessa escolha.

O entanto, não acredito que este trato seja semelhante ao visto entre diretor e bailarinos, como no ballet, por exemplo. Há no *Ryûkyû Buyô* um entendimento sobre o professor como alguém além da sensibilidade que dita o próprio corpo, como se a escolha fosse determinada pelo tempo em contato com determinado estímulo. Sendo assim, um aluno jamais poderá entender-se completamente, a ponto de eleger caminhos, uma vez que a sua experimentação da dança não será superior ao corpo-professor. Além disso, existe esse diálogo nas danças de okinawa, permitindo que o aluno se construa pelo olhar do professor, deixando-o comentar sobre a imagem que observa construir. Numa visão ocidental, seria provável que este comportamento para com o aluno aparentasse uma certa servidão, numa total ausência de autonomia sobre o aluno. Mas, esta conduta não é plausível de ser entendida, pelos olhos do oeste.

Por este motivo, falo, neste momento, na valorização do professor, culturalmente construída por povos milenares, no extremo leste asiático. O Japão, como estabelecedor deste processo, entende a figura daquele quem educa, como o símbolo máximo de entendimento, deixando-o sempre as rédeas de uma sociedade. Não se trata, novamente, de quantidade de poder via monetarização, e tão pouco do ditar ordens pelo autoritarismo, mas sim pela valorização de sua capacidade de conhecer o outro pelos diálogos que estabelece, pela escuta, pela habilidade de guiar os caminhos para onde o indivíduo deve seguir. Como já observado a presença do ideograma caminho (*michi* –道) na nomenclatura das instituições *dôjô*, sendo o lugar onde caminhos são encontrados. Nesta escola, o professor ocupa um lugar de produzir em seus discípulos o auto conhecimento sobre suas vontades e dons, mais do que sintetizar a resposta que procura, dizendo-a de antemão. Há uma reciprocidade construída milenarmente, sob a qual seja preciso estabelecer olhares de total resignação.

Sendo assim, Yoko se inseriu neste contexto, ganhando a voz de sua professora como a chave para suas dúvidas. Veio a se desenvolver como aluna aplicada, passando pelos concursos até o momento de receber sua autorização para ministrar aulas. Mais uma vez, houve a recusa por parte de Yoko, não se entendendo como hábil o suficiente para desenvolver caminhos. Tratava-se, sendo ela mesma, de uma responsabilidade demasiada em relação a quantidade de experiência, a qual havia desenvolvida com a dança. Deste modo, outro percurso em sua vida se inicia. No limiar entre o aprender e o ensinar, atravessando novamente o oceano por muitas vezes, na busca de diálogos nunca antes estabelecidos. Torna-se voz de sua própria vontade e, por fim, o farol a guiar navegantes outros.

3.2 – Crescer em (Muda)nças

Figura 28 – Obra “*Soulness*” de Jonathan Ducruix, enfatizando o processo de metamorfose do corpo como algo plausível de qualquer transformação. Existe nesse conceito a vontade de transmitir a adaptação de si, não implicando no exercício de alterar o meio.

Fonte: <http://me-and-edward.com/?p=7>.

Ao longo de tantas mudas passadas, quantos registros de Yoko Gushiken encontrei? Posso dizer que muitos, considerando o caráter detalhado de seu mapa cronológico. Fiquei a me perguntar, quando introduziria a escolha feita por si mesma, tomada por seus próprios punhos. Estava ansioso para uma possível chama em seu olhar. Algo que significasse o fim das trocas de pele, para um corpo final, um corpo de si mesma. Mesmo neste regresso à dança, Yoko foi direcionada pela voz do outro, a sugerir-lhe uma escola e uma professora de *Ryûkyû Buyô*, quando, na verdade, não haveria de ter opções para exercer outras identificações. Foi como um andar cego, nublado por um desconhecimento sobre o terreno, no qual

estava percorrendo. Antes, havia o auxílio de seus familiares, assim como a ciência do território ocupado. No Brasil, o vasto país esverdeado, trazia as incertezas, dúvidas e mesmo enfraquecimentos em sua determinação. Por isso, precisava retornar à origem, buscando em si a resposta para seu propósito a dança. Antes que me revelasse, sentia a força da próxima onda, a trazer a boa nova. Yoko iria cessar suas mudas, para, finalmente, renascer como um corpo camaleônico.

Este novo momento em sua vida tem início através de uma apresentação feita no Brasil por artistas uchinanchu. Na apresentação *Orion Biiru*, Yoko vem a conhecer Chie sensei, regente da escola Tamagusuku ryu Teda no kai em Okinawa, a qual encatava pela perfeição da técnica e originalidade da apresentação. Pensou que talvez, Chie pudesse vir a ser tornar sua professora, caso o regresso fosse inevitável.

Figura 29 – Foto de Chie Tamagusuku (Mestra Chie).
Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 30 – Foto de Yoko Gushiken.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Eis que anos após este acontecimento, Yoko veio a receber a notícia sobre a aposentadoria de sua professora brasileira, deixando-a numa grande encruzilhada. Pensava sobre seu futuro com a dança, temendo pelo fim da querida prática. Seus companheiros de treino, assim como sua própria professora haviam sugerido que tornasse sensei imediatamente, pois sua vontade era clara e muitos a requisitavam para lecionar.

No entanto, seu perfeccionismo não a permitia aceitar tamanha responsabilidade, sabendo que o título do concurso Saikoshô ainda não a qualificava como professora, apenas permitindo que seguisse para esta carreira. Segundo Yoko, após os três concursos obrigatórios, o aspirante professor necessita de duas autorizações, sendo a já mencionado Ninteishô e, por fim, o título “*Kyoshi no Menkyo*”.

Deste modo, Yoko reconhecia uma certa levianidade quanto as etapas de formação artística no Brasil (quanto as artes de Okinawa), devido a escassez de professores. Era uma necessidade aparente, considerando o aumento de imigrantes e seus descendentes, os quais estavam dispostos a perpetuar ou implantar seus vínculos culturais nativos, nesta outra terra. Por outro lado, a remediação das

condutas tradicionais, trazia as práticas ausência do rigor, impactando diretamente na descaracterização da dança como patrimônio cultural milenar.

Mais uma vez, está frente a frente as bordas delimitantes entre ocidente e o oriente, distinguindo questões relativas à temporalidade. Enquanto, o fluxo dos acontecimentos no oeste segue estritamente o batimento do relógio, simetricamente regido por seus ponteiros agudos, a cultura do leste permeia outro ritmo, impulsionado pela pessoa, pelo psicológico.

O relógio assassina o tempo, diz Willian Faulkner. Nós não temos muita polirritmia no na cultura ocidental, porque somos fascinados pelo tique-taque do relógio mecânico. É possível que as sociedades que manifestam maior aptidão rítmica (africanos, árabes, asiáticos) sejam precisamente aqueles a estar fora da mecanicidade cronológica, aderindo o curso do tempo psicológico: seu próprio tempo (SCHAFFER, 1991, p. 88).

Não importa, portanto, as condições quantitativas do mundo para estabelecer critérios quanto a formação individual, valorizando o momento adequado para a devida prática de algo. Mestre, professores e alunos devem estabelecer sentido e significado para seus fazeres, encontrando as respostas através de tentativas envoltas no mistério. A luz do saber, então, tende a aparecer no seu exclusivo compasso, como sementes a brotar pela nutrição adequada do solo.

Seguindo seus princípios, Yoko embarca para a jornada, na pretensão de encontrar os ramos esquecidos de suas raízes, em solo Okinawano, deixados pelo desligamento prematuro com seu passado. Avista ao longe, o encontro com seus parentes queridos, sobreviventes aos torturantes momentos de guerra. Sabe que esta é a força que precisava. A solução para complementar o início deste brilhante curso com a professora Tatsui.

Informa-me que não se tratou de uma tarefa fácil, ao lembrar de que a aproximação entre sujeito e um novo mestre japonês requeriria de si algo para além da vontade, do esforço, do subjetivo, mas interferências do outro e da sorte. Em Okinawa, diferentemente o Brasil, a entrada para o ramo das artes não ocorre exclusivamente por um querer fundamental do praticamente. Existe ainda, uma força a mover, uma porta fechada a se abrir pelo badalar do acaso. Há, primeiramente, o reconhecimento do aluno, pela apresentação de suas maiores

intenções, feitas por terceiros. Não poderia de modo algum, surgir na entrada de um *dôjô* e manifestar o interesse pela adesão das aulas. Este comportamento, infringe questões temporais do mestre, pois é ele quem deve estar pronto para receber novos alunos. Entende-se seu corpo e local de prática como um grande útero, em fertilidades intermitentes, devendo respeitar o instante certo para favorecer a gestação de novos conhecimentos. Deste modo, novos alunos são frutos desta relação fecunda, entre a aceitação por parte do professor e a catalização deste vínculo pelo outro.

Já na terra mãe, Yoko vem a se estabelecer na casa de sua irmã, onde permaneceria pelos próximos 3 breves meses. Estava determinada a encontrar a professora Chie e posteriormente acelerar seu processo de aprendizagem, dado o curto período que poderia permanecer no país. Yoko, infelizmente, não seria capaz de estendê-lo pois suas outras responsabilidades, a esperavam no Brasil. Sendo assim, precisava se mover rapidamente, ultrapassando a atemporalidade determinada filosofia nipônica de ser.

Disse-me estar aflita, questionando sua irmã incessantemente sobre possíveis adversidades no percurso. Era um momento delicado, onde outras saídas não existiam. O futuro estava obscurecido pelo medo, quando diante de seus olhos havia um imenso abismo, sem respostas, sem suportes, num total vazio. Esta era a ausência, contraditoriamente, não dolorida. De certo modo, construía-se como a força fundamental para continuar, enervando em suas veias como lamparinas únicas, em uma noite densamente escura. Neste corredor estreito, o vazio criou paredes, deixando Yoko diante da único foco provável: tentar.

Sua gentil irmã aceitou colaborar com seus sonhos, auxiliando-a nesta catalização de puro carinho. Na manhã da verdade absoluta, ciente de uma possível recusa, a improbabilidade arrepiava sua alma ao extremo, enquanto caminhavam as duas até o *dôjô* escolhido. Segundo Yoko, duas escolas poderiam acolher seus interesses, sendo uma delas, posse de um professor (nome não revelado) famoso e reconhecido em Okinawa e outra, de uma sensei, particularmente, estimada por Yoko. Numa digressão, Yoko se valeu de sua sensibilidade para esta difícil decisão, elegendo a segunda opção, como a melhor de suas escolhas. Propôs-se a se apresentar para Chie sensei, aquela que outrora a havia lançado um feitiço de encanto numa apresentação (supracitada) na cidade de São Paulo. Yoko temia, pois sua irmã não a conhecia pessoalmente, mesmo convivendo em uma região pequena

e pouco povoada. De certo modo, imagino que a irreverência do caso, despertaria a curiosidade de qualquer professor, estando ou não envolvido pela dureza da tradição.

Após o primeiro contato, Chie sensei fica surpresa ao se deparar com o Yoko e sua irmã aflitas pela solução de seus problemas. De primeiro momento, reconhecendo-a como brasileira, Chie imagina que estivessem em busca de títulos e diplomas, apenas para certificar suas práticas. Deste modo, esfria-se, impregnando em seus olhos, duras imposições. Diz: “Eu não distribuo certificações facilmente”, esperando por enfraquecer e desencorajar Yoko, desta conduta condenável. Por outro lado, a viajante brasileira jamais atravessaria oceanos em busca de pergaminhos resumidos e inorgânicos, mas sim pela nobres intenções de evoluir como aprendiz, para consagrar-se como professora e arrebentar estas águas represadas pelas impossibilidades do tempo.

Chie segue a conversa com temperamento impermeável, na finalidade de não deixar-se enganar por meros sentimentalismos. Questiona Yoko sobre aquele estar ali, uma vez que poderia escolher professores mais famosos e escolas mais reconhecidas. Neste momento, Yoko fala com a força da certeza, a justificar seus objetivos pelo caráter de Chie. Diz a ela que valorizava sua seriedade, ao primar pela prática atemporal, não irraigada nas certificações como destino final. Ainda diz que a dança de Chie era maravilhosa, fazendo seus olhos brilharem a cada apresentação. Acima de reconhecimentos e *status*, Yoko buscava propagar a dança-sonho, imprimindo surpresas em interlocutores. Queria compor a melhor das aulas, mergulhar num rigor significativo, em prol de se intitular como verdadeira sensei.

Chie, calou seus questionamentos, estando lisongeadada pelas afirmações apresentadas. Pede que Yoko dance, antes que possa atribuir seu aval. Hamachidori, a dança expressiva das flores, conduziria ambas ao vínculo eterno ou a insatisfação. Bela a escolha por cobrir a tensão do momento, através da atmosfera criada por esta dança. Não posso dizê-la em palavras, mas apenas dançá-la para compreender o valor de sua repercussão estética. As mãos são absolutamente encantadoras, assemelhando-se a pétalas pálidas das cerejeiras no cair sublime da morte, em direção ao chão. Este era o cenário a ser construído, sob o qual Chie apoiaria sua decisão. Yoko, reuni todas as suas energias, amplificando o seu mover pelo espaço de modo brilhante e espetacularizando-se ante os olhos de Chie. Não há mais o que negar. Yoko é aceita como aluna.

Emocionada, resolve aproveitar a curta estadia em Okinawa para comparecer em todas as aulas de sua nova professora, uma vez que foi alertada sobre o intenso percurso de lapidação do corpo, imposto pelo *Ryûkyû Buyô*.

Soube, através de minhas aulas que a aprendizagem das artes japonesas não pode ser encarado como a busca para um fim, pois ele jamais será encontrado. A perfeição é, obviamente, a única coisa importante, mais esta já é disposta como impossível. Assim como uma entidade milagrosa, a perfeição é a personificação solutiva de todas as incompletudes do artista, preenchendo-as e estabelecendo seu encerramento, quando encontrada. Para os japoneses, sua busca é primordial, desde que não haja a ilusão de realmente encontrá-la. No processo de criação do corpo na dança, o gesto nunca é totalmente esvaziado, uma vez que as possibilidades de transformação do homem são infinitas. Deste modo, milhares são as interferências a modificar qualquer movimento, pose, forma, etc. Não há como imortalizá-lo, pois homens tendem a definhar. Ir de encontro a mudança significa desumanizar-se. Homens mudam no processo natural das coisas, logo interrompem o caminho a perfeição. Ela, de outro modo, está no patamar quase dogmático, inatingível, pois é perfeita em si, sem que haja o contrário de esvanecer. O aperfeiçoamento é uma grande centrífuga, cuja as forças impedem o parar. Move-se, deste modo, para todo o sempre, não se concluindo ou falecendo.

Por isso, em total complacência, Yoko despede-se de suas antigas amarras, pois a aparente dureza das condições iminentes, na verdade, a libertaram da imobilidade anterior. Nesta gratidão infinita, busca a aprimorar o já aprendido e lançar o corpo em novas coreografias.

Em seu novo ser-camaleão, Yoko instaura as mudanças a partir de si, num mundo que se transforma de forma sutil, em reflexões e não em destruições. Sua marca são os pontos de interrogação, pairando sobre as mentes daqueles que ficam pelo seu caminho. Ao mesmo tempo, são manifestações amigáveis, mergulhadas na confiança de serem transformados pela força de um motivo superior. Assim, como Chie, outros encararam as repercussões desta necessidade.

Durante todo o instante, Yoko pede permissão para acompanhar os mais variados tipos de aula. Vem a assistir encontros de crianças, de idosos, de alunos iniciantes, assim como treinamentos especiais para sensei. Presencia aulas pela manhã, pela tarde, até saciar seu constante desejo pelo conhecimento.

Ao final do processo, Yoko avisa Chie de sua partida, pois o tempo vive em efemeridades. No jato de um relâmpago, é chegada a hora de retornar a sua vida corriqueira, encontrar seu filhos e marido, desdobrar-se em outras tarefas do corpo. Surpresa, Chie entende que esta despedida não seria a quebra de um laço, mas sugestões para novos encontros. Oferece a ela, a aprendizagem de uma coreografia especial. Como resultado da mudança, Chie se sente motivada a criar um novo desafio, destradicionalizando os cânones de sua presença como professora e abrindo espaço para a escolha provinda do aluno. Favorece o ultradiálogo, na medida que suaviza a atemporalidade, para suspender a dureza da relação. Uma pequena pausa, para fazer um tempo diferente fluir. O tempo é de Yoko, provindo da cultura brasileira e seu relógio dinâmico.

Hatamo bushi e *Amaka* são os último gestos deste breve período, o qual favorece a intimização no relacionamento entre professora e aluna. Motiva Yoko para que se sinta encorajada a revelar um segredo, escondido desde o momento em que se conheceram. Tratava-se de um documento de apresentação, produzido por autoridades da Associação Okinawa Kenjin do Brasil, onde constava a assinatura do presidente e de sua antiga professora.

Na realidade, Yoko deveria tê-lo utilizado como auxiliador de suas intenções. Porém, Yoko se sente desencorajada a entregar tal documento, devido a despotencialização de seus atos diante da superioridade dos alunos de Chie. Eram inatingíveis, pensava Yoko, ao observá-los como expectadora.

Chie repreende seu ato, ao mesmo tempo que se sente comovida com tamanha modéstia. Precisa, de alguma forma, retribuir esta nobreza com alguma atitude de igual teor. Pensa em presentear-lhe com o título de nintenshō, habilitando Yoko a ministrar aulas no Brasil. Entretanto, a manufatura deste documento, assim como muitas outras relíquias do *Ryūkyū Buyō* não passa pela confecção eletrônica, mas pelo gesto artesão. Vale-se do *Shodō*, a suprema arte caligráfica japonesa (書道), a qual é apoderada pelas maetria de Chie, ao desprovir-se de seu sono para que o documento fosse produzido em tempo.

Antes do embarque, Chie surpreende Yoko para entrega-lhe o maior dos presentes, colocando mais do lágrimas em sua face surpresa. Trata-se de uma mistura entre o orgulho e vergonha. Uma ambiguidade entre merecimento e não valorização de suas potências. Sente-se realizada por tudo, ao encontrar a

divindade humana, a desatar as amarras que a prendiam. Chie sensei foi a melhor das escolhas, aquela quem observa seus alunos como frutos individuais. Permitiu uma comunicação jamais vista anteriormente, cruzando possibilidades entre interculturais, interpessoais, intersentimentais. Yoko, então, termina dizendo “Chie sensei nunca foi como outras pessoas”.

Esta referida viagem à Okinawa se caracteriza como um mágico formão a talhar a madeira rústica do cotidiano, esculpindo Yoko em novas alternativas, novos modelos e corpos. É o trânsito a propagar encontros com o outro, para o estabelecimento de novas comunicações. Desde tempos imemoriais, “as viagens são verdadeiros ritos de passagem para os indivíduos que as empreendem, pois o deslocamento espacial desencadeia percepções de alteridade e transformam o viajante, dividindo a vida entre o antes e o depois ” (LOPES, 2016).

Continuando, o retorno ao Brasil significa o divisor de águas para o *Ryūkyū Buyō* brasileiro, uma vez que Yoko era a única a possuir um título provindo de outra escola. Assim como afirmado por Satoru Saito, a grande presença de professores da escola Kotarukai criava uma unilateralidade insolúvel, necessitada de reagentes para sedimentá-la. A criação, deste modo, era pemeada pelo saber exclusivo de uma instituição, formalizada e desenvolvida na subjetividade de um mestre. No caso do Kotarukai, todas as coreografias convergiam para esta sensibilidade individual e eram replicadas por seus praticantes.

Yoko e Satoro, preocupam-se em se apresentar como a linha que tangencia este grande fluxo, na medida em que suas formações foram enriquecidas por sensibilidades outras. Chie sensei, mestra do Teda no kai, resplandece em traços distintivos, quando transfere seus conhecimentos para sua aluna querida, quem por si somente é fixada como intermediador desta energia criadora.

Sob este patamar renovado, inicia suas aulas no *Kaikan*²⁰ de Santo André. Um grande clube, localizado num pacífico bairro da cidade. Neste local privilegiado pelo silêncio e sóis de outono, recria as bases das danças tradicionais okinawanas a seguir a sequência de coreografias em ordem didática. Deste modo, encontrei em suas aulas as seguintes composições: *kadyajifu*, *hamachidori*, *yotsudake*, *kanayo*, *kotobukinomae*, *chikonbushi*, *nubui*, *kudai*, *manzai*, *ugeshikuten*, *washintui*,

²⁰ Kaikan: termo japonês para designar uma espécie de clube ou associação.

hatomabushi, *ashimura* e *hachinohanaonna jinnan*, interseccionando coreografias tradicionais e criações próprias.

Yoko vem a me explicar que as coreografias tradicionais tendem a seguir um padrão, para que a tradição se perpetue como um saber eterno. Há este sentimento de medo em uma possível desapropriação das danças, uma vez que são vistas como patrimônios nacionais. Temor provido de bombas, a destruir o magestoso castelo de Shui, onde todos os pergaminhos históricos estavam localizados. Em chamas, acabava-se o vínculo com antepassados, a viajar o mundo para construir as artes de Okinawa.

Graças ao destrutivo passado, o constante reforço sobre a manutenção das coreografias é feito, na tentativa de evitar maiores perdas. Por outro lado, disse-me que as mesmas acabam por ganhar um toque de subjetivização, a saber que muitos estilos e escolas passaram a desenvolvê-las. Chego a observar esta constante ambiguidade entre tradição e inovação no *Ryûkyû Buyô*, numa ação forte de sustentar o passado pela regularidade, e num permitir para o influxo de transformações sutis.

Segundo Yoko, através dos traços distintivos presentes em cada coreografia, chega-se as fontes criadoras, pois mesmo quando coreografias sob o mesmo nome são observadas, sendo cada uma delas desenvolvida por pessoas diferentes, muitas distinções são encontradas, mesmo sob o mesmo estilo, afirma.

Ao observar, então, as danças clássicas, restritas a igualdade do fazer, são paradoxalmente diferentes, abrindo espaço para revelações sutis de cada professor ou mesmo o incentivo a criação de novas coreografias. Yoko, então, pensa nesta possibilidade como algo que possa projetar-se como uma característica mais importante de seu trabalho, a prestigiar inferências em coreografias tradicionais, como a criação de novas e ainda implantação de um sistema de aula incomum.

Prosseguindo, Yoko vem a consolidar um grupo de alunos, composto por membros da terceira idade, na sua grande maioria e, por esta razão, imagina que alguns movimentos deixam de ganhar expressividade e sentido no corpo destas pessoas, uma vez que o gesto correto e bem executado é a força motriz de qualquer coreografia no *Ryûkyû Buyô*. Na ausência deste manifesto preciso, Yoko entende que a modificação seria inevitável, pressionando a si mesma contra a dura parede da tradicionalidade. Relatou-me que o corpo okinawano era diferente do corpo brasileiro, por isso as coreografias precisavam sofrer alterações, na intenção de

sincronizá-los. Ainda, suas alunas eram idosas e clamavam por movimentos possíveis para expressá-las.

O dilema entre a tradição e a inovação se reforça ao acrescentar sobre o arcabouço significativo das danças okinawanas, sua questão patrimonial. Qual a gravidade em transformar coreografias ancestrais? Qual impacto sobre a dança, na medida em que corpo não conseguem desenvolvê-la, pois são corpos transformados? Imagino que estas interrogativas devam flutuar no interior da mentalidade de Yoko, ao sentir a tensão em seu olhar. Sua face perdia foco como se envergonhasse do ato cometido ao longo do tempo, mesmo sabendo que a dificuldade maior fosse mover-se a esta condição. Não poderia, no entanto, ouvir minha opinião sobre o assunto, mas concebo como a maravilha de seu trabalho, pela coragem, pelo olhar político, por tudo. Yoko camaleônica, como gosto de chamá-la, vem a gerar, então, sua primeira cria verossimilhante, ao promover sua aluna, Shieko Nakamoto, ao nível de sensei. Deste modo, como aluna e mestra ocupavam mesmo patamar, Yoko foi promovida ao posto de Shihan, em vista de não causar incongruências hierárquicas, entre ela e o nível de seus alunos.

Mais uma vez, Yoko não entende o motivo por tal condecoração, uma vez que não vislumbrava este título tão cedo. Na verdade, esperava recebê-lo após anos de profissão, ou através de outras experiências agregadoras em Okinawa. Sua mestra Chie, entretanto, entende que a elevação de posto é necessária, uma vez que sua aluna havia recebido o título de professora e a manutenção da hierarquia continuaria a prevalecer.

Como final deste percurso, Yoko Gushiken reforça suas bases no Kaikan de Santo André, movendo mais e mais alunos a enfrentar os concursos. Além disso, encontra em seu espaço de educação, a possibilidade de aquecê-lo com a vibração de novos vínculos, introduzindo o encontro entre a dança e a música. Acompanhando cada movimento, o professor e alunos de sanshin, dividem o espaço para usufruir do momento em afinar seus conhecimentos sobre a musicalidade típica de Okinawa. Ainda, Yoko discute novas possibilidades de criação, na medida em que desenvolve coreografias em sintonia com novas canções okinawanas. Estas são convertidas graficamente para partituras, onde o sensei de sanshin cria diálogo com os corpos comunicantes de Yoko e seus alunos.

Mesmo em okinawa, diz Yoko, os acompanhamentos musicais são revestidos pela tecnologia eletrônica aglutinante, na qual o corpo vem a criar paralelos criativos

consigo e com uma música distante dos fazeres artesãos. Em contrapartida, no ato visionário de Yoko, as mãos tocantes do sanshin renovam os ânimos pela arte, para reforçá-los em parcerias. Verdadeiramente, o kaikan de Santo André deixa de ser um espaço exclusivo de práticas de dança para receber a dimensão da versatilidade, no ato em que a convergência de interesses deixa de centralizar a dança como finalidade soberana. A relação com o entorno perpassa a função para o patamar de meio, onde além de movimentos corpóreos estritos a dançar, exista a versatilidade de um corpo expandido a dançar, cantar, falar e interagir. Há um enraizamento perene e irremediável, como explica Weill (1979, p. 347).

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.

Neste meio de Yoko, todos os envolvidos na aula, descem do palco, descem de seus papéis para se misturar em multidões ricas de cores diferentes, após os treinamentos. Coexistem sob a nutrição proveniente das extensas raízes da matriarca, preenchida pela necessidade de contemplar o fundamental e criar experiências marcantes, afinal prima pelo (per) passar de algo, para cultivar um instante distante da efemeridade. Cooperar com a ideia de Larrosa (2002) em valorizar a experiência como algo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. Rememora ainda Walter Benjamin, a dizer em um texto célebre: “já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara”.

Esta circunstância refogada em legitimidade, promove Yoko Gushiken ao patamar mais elevado das artes dançantes de Okinawa. Num último encontro com sua mestra Chie, resolve contá-la sobre suas transformações em curso, começando

pela promoção de uma grande excursão com seus alunos. Na visita, Yoko vai as terras do leste com quinze alunos à bordo, deixando sua mestra extremamente satisfeita. Como soube, nenhum outro professor havia anteriormente atravessado os oceanos com seus alunos, de acordo com a dificuldade de promover a adesão do grupo, para uma longa viagem. Chie, novamente, não hesita em expressar seus sentimentos nobres, nomeando Yoko, Kaishu.

Neste posto mais alto do que nuvens, a visão sobre o futuro é privilegiado. É local destinado somente aos sobreviventes de uma longa e árdua evolução, onde o domínio sobre a experiência pode agora determinar o caminho do outro. Assemelha-se a uma grande árvore, em raízes fortes, tronco estrondoso e flores exuberantes. Não há força a desafiá-la, pois concebe-se como ciclo em si. Qualquer adversão ocorre para somar-se ao fluxo e não desestruturá-lo em correntes dispersivas. De corpo vendado a corpo mutável, Yoko tornou-se voz de sua própria criação, recebendo por fim, o nome de sua próprio estilo. Por fim, Chie a nomeia como *Teda Hakyō no kai*, para incrementar numa mesma nomenclatura, a presença de Okinawa (Teda como nome de sua mestra), as lembranças de uma terra longínqua (Hako – Brasil) e por fim, o nome de sua aluna mais querida (Yo de Yoko), para sacralizar, em Yoko, pela Yoko e através de Yoko, suas origens, a nova casa e aquela, quem transformou em verdade, todo este processo.

Capítulo 4 – Espelho meu: corpo-eu

“O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro do seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - então percebeu o seu mistério”.

“Quando me surpreendo ao fundo do espelho, assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho, não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito, quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou, com a mesma libertação de fim e de consciência, quanto uma coisa apenas viva. Também me surpreende, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa.”

“Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve inocência. Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo”.

Clarice Lispector

Introdução

Abrindo este capítulo, encontro espaço para memoriais, onde narro os processos do eu como material para desvendar o corpo (meu corpo) expressivo. Assim como diz Kehl (2005, p. 110), “o ‘meu corpo’ não se refere a nada mais do que eu mesmo, por que não existe nenhum desses e nenhum outro lugar a não ser

aqui e agora”. Logo, este eu-Alexandre, a narrar sobre o corpo, somente pode tratar de si, no corpo que o faz ele-Alexandre.

Prossigo, então, como terceiro capítulo sobre histórias de vida, a analisar o outro (professores de *Ryûkyû Buyô*), chegando a valer-me de minha própria corporeidade como meio e objeto de estudo, servindo-me do material bibliográfico apreendido na academia, desde o corpo biológico da educação física, por exemplo, o corpo nas ciências humanas, na formação de linguagens e relações culturais e sociais, até o corpo performático, simbólico e metafórico das artes. Assim como instrui o método científico, crio distanciamento do estudado, como pesquisador, mesmo que o percurso se mostre árduo, talhado na difícil tarefa de dissociar-se de si mesmo e de sua própria sensibilidade.

Sendo assim, reavivo-me fortemente a alegoria do espelho, utilizando-a como representação daquilo que veio a constituir-me como corpo. Primeiramente, num processo pré-espelhado, rememoro as aventuras de meus antepassados, vindos da milenar Okinawa, quando absorvo histórias, relatos, dados fotográficos, com a finalidade de criar fragmentos anteriores ao meu nascimentos e com os quais venho a me conceber. Posteriormente, inicio a contagem de minha própria história, organizando gradativamente estes fragmentos desordenados como quebra-cabeças, desvendando os enigmas de mim mesmo. Como terceiro e quarto momento do texto, inicio um processo de polimento sobre este vidro fosco que acaba de se formar, tornando-se transparente durante a limpeza, para que possa relatar a chegada à idade adulta, com o corpo bruto e necessitado de lapidação. E, por fim, o espelho. Estrutura comunicante, pronta para colocar a relação do eu e do outro no corpo, pelo corpo e através do corpo.

Mas venho a me perguntar, o que é o espelho? Assim como as passagens da bela artista, acredito que espelhos estão além de objetos meramente programados. São criaturas do universo, deuses, entidades divinas, as quais revelam sem dizer uma só palavra. Permitem a entrada em seu útero, criando linhas tênues entre o dentro e o fora. Remexe-se numa realidade acrônica, invertida, de ponta cabeça. São ali filhos de sua condição holográfica, pairando num aquário sem água. Não há peixes, bolhas, somente nuvens de perguntas sobre uma imagem gêmea. Mimética e cinicamente cópia, move-se junto a mim. Seria eu mesmo? Seria outra? Seríamos nós?

Espelhos podem ser belas mães a ensinar preceitos. Podem ser vilãs desmedidos, pois refletem além de nossos corpos: refletem nossos pensamentos, nossa alma. Quando abro os olhos, permito-me mergulhar na vastidão de outro mundo, na mesma proporção que vejo meus olhos refletir os olhos que me olham do espelho. São reflexões infinitas, métricas como assim queremos ser.

Segundo Enoch (2006) e seus estudo sobre a história do espelho, vários são os materiais, a serem utilizados para que o homem norteasse a descoberta de sua própria imagem. Os magníficos objetos mágicos surgiram como espelhos d'água, ao debruçar-se sobre a margem de um lago ou rio, pedras polidas, metais brilhantes até a manufatura do vidro.

Como nasce um espelho? Nasce de uma pré-imagem, ancestral. Antes de morrer, quebra-se em pedaços, sendo geridos pelo forno ventral. No calor das estrelas, tornam-se fluido, para esfriar em uma unidade. São moldados no tempo e espaço, sendo foscos, transparentes e por fim, reflexivos. Carecem do outro para sobreviverem. Enquanto sozinhos, vazios são.

Figura 31 – O espelho de Anatólia (Turquia) é referido como o mais antigo já conhecido, datado da metade do 6º milênio a.C..

Fonte: ENOCH, 2006.

4.1 – 欠片²¹

Figura 32 – Obra intitulada “Autumn” pela artista plástica Anna Gillespie, representando a composição do corpo pela agregação de fragmentos.

Fonte: http://www.annagillespie.co.uk/back_catalogue.html.

Refugiado num profundo túnel etéreo, pedaços de memórias fluem em direção à tona, fazendo-me comunicar neste exato momento. São como fragmentos de luz, dotados de importância tal, pois merecem espaço para decifrar quem na verdade sou. Vem todos como um mar de quebra-cabeças, dançantes e harmoniosos para fazer mover um o fluxo da vida; a haste primordial, que sustenta este corpo em pé, em razão e em sentimento.

Abrindo cada retalho deste emaranhado pulsante, escolho como primeiro, imediatamente o de um passado em que não fiz parte. Aconteceu em um país

²¹ *Kakera* – termo japonês para “fragmento”.

distante, onde o sol rubro reina sobre a plenitude branca. Dois jovens foram unidos e partilharam de seus destinos em um navio e, posteriormente, em uma terra completamente desconhecida. Chegaram no Brasil na década de vinte, criando raízes em um solo verdejante. Ouvi dizer, segundo conta minha família, que ficaram nesta terra, pois não puderam seguir viagem para os Estados Unidos, uma vez que somente um deles tinha permissão para desenvolver sua vida lá. Ainda, após 3 longos meses de viagem marítima, além da necessidade de fuga e busca por terras mais prósperas, impediam drasticamente o retorno à terra mãe Okinawa. Segundo Kerr (2011, p. 89), deploráveis condições da distante arquipélago uchinanchu e a pressão ufanista da dominação japonesa, impedia a prosperação cultural, movendo os okinawanos, como meu avós, a emigrar para longe desta situação repressiva.

No final do século XIX, o Japão passou a sofrer com alta densidade demográfica, ocorrências de tempestades, epidemias de cólera (que chegou a matar 6.400 pessoas e deixar mais de 11.000 adoentadas), surtos de doenças como malária, tuberculose e doenças venéreas. Somado a isso, a necessidade de construir uma “unidade nacional” pelas diretrizes do governo Meiji levou a uma repressão intensa sobre os hábitos e práticas específicas dos okinawanos, que deveriam ser absolutamente incorporados pela cultura dominante. Tal fato foi uma motivação a mais para a escolha da emigração, que passa a ser, também, uma estratégia para manifestação de hábitos e costumes, longe das represálias do governo japonês.

Já no Brasil, então, meus queridos avós, okinawanos da gema, totalmente distintos em vida um do outro, foram para uma pequena cidade do interior de São Paulo, chamada de Itarirí, onde meu avô, um homem alto e vistoso, trazia consigo as lembranças da prosperidade de sua vida no Havaí. E minha avô, uma mulher pequenina e extremamente delicada, a qual carregava em sua ossatura doses reais da guerra e falácias de felicidade.

Foram casados em solo okinawano, depois do retorno de meu avô ao Japão, pois deixou o local aos sete anos de idade, em busca de uma vida melhor na América. Quando dispôs-se a casar, sentou-se sobre uma cadeira, esperando que mulheres transitassem à frente de seus olhos para que pudessem ter a honra de consumir um matrimônio com ele. Minha avô, a dita com mãos de ouro, com as quais tudo o que tocava se tornava belo, captou imediatamente a atenção de meu

avô e puseram a se casar. Gostaria, posteriormente de levá-la ao paraíso do outro lado do oceano para se libertarem daquela pequena ilha castigada pela história dos fatos reais, pela intolerância e ganância dos homens.

Figura 33 – Meus avós em fotografia do passaporte.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Felizmente, em meio a pequenina cidade paulista, novas esperanças pareceram germinar em seus caminhos, mesmo ainda colhendo pequenas ervas daninhas de sofrimento. Afinal, não eram brasileiros, não falavam português e causavam estranhamento ao vagarem entre os habitantes da localidade. Mesmo assim, estavam aparentemente seguros, devido a boa quantidade de dólares reunida pelo meu avô nos Estados Unidos. Comprou terras e resolveram ali permanecer até uma possível nova oportunidade. Logo, vieram os os filhos. Primeiramente uma menina, seguida por mais três meninos. Tudo parecia próspero, afinal todos vinham construindo seus percursos e aos poucos se desligando do outrora sofrimento no longínquo oriente.

Entretanto, os momentos pacíficos duraram pouco. Esperando o quarto filho, minha avó é lançada só em um vazio, ao perder meu avô para uma doença severa. O todo construído ruiu em escombros, junto à maldição tempestuosa a cair sobre a família. Meu avó era o sustentáculo para todos, a força motriz para o enraizamento em solo estrangeiro. Conduzia todos através de uma experiência sem igual. Sua perda significou o romper de uma imensa represa, onde as situações desesperadoras jorravam incontrolavelmente sem nenhum curso e direção. Minha avó foi deixada à frieza de um triste acaso. Estava à deriva em uma terra vasta e desconhecida, totalmente desarmada contra os perigos da vida, carregando a espinhosa responsabilidade em manter vivos seus quatro filhos. Era como caminhar sobre uma corda, cuja a fixação se dava em dois pontos. Um deles era a origem e o outro era a incerteza. Estava localizada sobre um abismo infinito, e ao caminhar, lutava contra os desequilíbrios ao temer por si e pela sobrevivência de suas valiosas joias.

O último filho a chegar foi meu pai. Sempre me contando essa história centenas e centenas de vezes, como se quisesse expulsar de si a dor em ter nascido no centro de um turbilhão negativo. Sentia que a infelicidade tinha o tocado desde o momento fetal, absorvendo para a vida um infortúnio injusto, não destinado a ele. Nada pode fazer, disse ele, pois estava ali, uno à sensibilidade de minha avó.

Ao ser concebido, encontrou como primeiro impulso de si mesmo, o sofrimento. Esteve diante de um grupo desesperado para sobreviver. Disse-me ele que os okinawanos sempre estiveram desfavorecidos em meios aos outros japoneses. Até mesmo o nível de desgraça os assolavam de maneira seleta. Aparentemente, os imigrantes da pequenina ilha estavam em uma posição econômica desfavorecida desde a origem e ao fugir, nada puderam exatamente trazer as terras promissoras. Já no Brasil, os chamados naichi, continuavam a se sobrepujar sobre os uchinanchu (okinawanos em sua língua local), mesmo em meio ao desolamento em que foram submetidos. Justo? Ao sim e ao não, meu pai sempre prevaleceu palavras reprimidas em silêncio. Seus olhos se direcionavam ao vazio e o teor de ódio e indignação foram, na verdade, traduzidos por mim.

Em seu relato, nunca houve lágrimas, apenas algumas breves hesitações emotivas. Em contrapartes, suas exclamações eram entoadas com tristeza. Desde pequeno, os contos eram feitos para que eu tivesse ciência de quem era e de onde tinha vindo, uma vez que a oportunidade de conhecer meus queridos avós foi

decidida pelo julgamento temporal dos fatos. Minha conexão direta com o exórdio, era uma lembrança abstrata, protegida por uma imponente fortaleza ao redor de nossos sobrenomes. Afinal, enquanto existirmos sob a denominação de 大城 (Oshiro: 大 – grande, 城 – castelo) nada no tempo será perdido, pois herdamos de nossos antepassados as intransponíveis muralhas, enraizadas no curso da vida pelos feitores de nossas origens.

Este poder serviu para suportar todos os tipos de adversidades em terras estrangeiras, pulsando em seus corpos desde o momento diaspórico. Entre corpos outros, japoneses e okinawanos disputaram lugares da aceitação por onde passaram, deserdados da seguridade e conforto de seus costumes para trilhar caminhos espinhosos.

A vinda dos primeiros imigrantes em 1908 para o Brasil, tinha intenção de ser temporária. A ideia do imigrante era vir ao Brasil para conseguir dinheiro e retornar ao Japão, seguindo a fórmula “sucesso rápido e volta ao seu país de origem”, diz Saito (1961, p. 25). Porém, “a inexperiência no trabalho agrário, a barreira linguística e a incompatibilidade entre comportamentos, resultou em conflitos entre imigrantes e brasileiros” (SOUSA, 2007). Dentre “o caminhar nu até os 30 anos e a presença dos hajiki nas peles femininas (tatuagens para designar mulheres casadas), foram eventos espetaculares para causar alvoroço por onde passavam” (GOMES, 2012). A tatuagem, por exemplo, “era utilizada apenas entre marinheiros ou símbolo demarcatório entre trabalhadores fugitivos das fazendas de café, para significar o rompimento dos contratos com o proprietário” (ITOKAZU, 2000).

No corredor da adversidade, minha avó, assim como seus filhos, abandonaram seus lares. Não puderam conter o oportunismo de parentes e pessoas interessadas no local, uma vez que os bens de meu avô foram convertidos na construção daquele lugarejo. Saíram em direção a Santos, em busca de ajuda para suas infelicidades. Minha tia uma vez relatou que minha avô pode carregar apenas alguns bens, uma vez que os outros pertences foram dissociados de seus domínios.

Para minha pequenina avó, de apenas um metro e quarenta e dois centímetros, a vida parecia reduzi-la à insignificância, tratando-se de sua pior inimiga. O caminho sempre foi tortuoso, com arestas afiadas por toda parte onde

passava. Por outro lado, sua delicadeza estava recoberta de uma intensa vitalidade, utilizando-a como seu principal suporte e recobrando qualquer certeza perdida.

Quando acabamos aprisionados num percurso sem voltas, só é permitido direcionar as atenções para o temeroso adiante e não sucumbir suas emoções em desespero. Hoje ao recordar este episódio de transição, vejo minha avó como um sinônimo de heroína. Todos os insultos, humilhações, desprezos e negligências foram convertidos em ímpetos flamejantes, como chamas em seus olhos amendoados. Nenhuma vida foi perdida neste curso até à estabilidade, pois não haveria forças para outros vazios recorrentes em sua vida.

Já em Santos, implorou ao delegado por sua permanência na cidade. Soube que o oficial, quem a atendeu na delegacia, foi comovido pela desafortunada situação, em meio a uma cidade cheia de intolerâncias. Gostaria de rememorar que a época estava de acordo com os terrores da segunda grande guerra, quando o Brasil recebeu centenas de estrangeiros, mesmo os opositores do eixo. Imigrantes eram vistos como traidores pelos olhares expectadores do país, culminando em milhares de insultos por toda parte, caso fossem descobertos. Infelizmente, as características fenotípicas dos nipônicos eram facilmente identificadas como tal, tornando-os alvos fáceis para estas atitudes hediondas. Santos, uma cidade portuária, ainda era um local mais favorável as discriminações, sendo região, onde pouquíssimas pessoas outrora tiveram algum contato com japoneses, senão os obtidos pelas reportagens sobre o grande confronto mundial. Meu pai, ainda criança, dizia sentir os olhares de repúdio e ódio daqueles que o viam como inimigo.

Kimura (2006, p. 63) vem a promover exemplos sobre a postura negadora de nativos diante dos imigrantes japoneses/okinawanos.

Que raça será a nossa no futuro se nos saturarmos de imigração japonesa? Ou eles não se radicam no Brasil pelos laços de família e serão então um imenso aparelho sugador, transportando para a pátria deles riquezas consideráveis ou cruzam, imprimindo na nossa raça os característicos deles, que com franqueza, não são grandemente apreciáveis.

Posteriormente, foram se adaptando aos costumes locais, escondendo-se quando podiam, defendendo-se contra agressores e convivendo ao ritmo daquela

cidade maior. Foi neste momento em que minha avó, após estabelecer-se na periferia santista, conheceu um outro homem e com ele veio a se relacionar. Deste relacionamento, teve seu último filho, produto de uma união repleta de fragilidades. Aparentemente, o desconhecido rapaz a abandonou, devido a existência de mais filhos e talvez uma responsabilidade, a qual não pretendia/queria assumir.

Meu pai, mais ou menos com 8 anos, era encarregado de cuidar de seu pequeno irmão, quando todos os outros membros da família saíam para trabalhar. Ainda, não possuíam mais nenhum outro okinawano ou japonês como vizinhos, o que tornava aquele imenso terreno, um mar de medos e arrepios. Moravam em uma pequena casa nos fundos de uma grande propriedade, cercada por árvores por todo o canto.

Relatou-me diversas vezes, ouvir apenas o conforto dos sons locomotivos, com seus tintilhares férreos. Durante a noite, a escuridão invadia sua casa o tempo todo, trazendo uma sensação terrível de abandono. O choro do caçula era o único elemento que o lembrava de ser forte e resistir as adversidades daquele momento. O ambiente doméstico parecia engoli-los em pensamentos fantasmagóricos. Estalos, rangidos e assobios corriam pelos seus corpos arrepiados, fazendo-os correr para a proteção de suas camas. Como adormecer parecia uma tarefa impossível, ainda mais para duas crianças, meu pai procurava balançar a cama para que seu irmão pudesse vir a adormecer. Aparentemente seu choro, maximizava os efeitos do medo.

Felizmente, a vida também é feita de novos ciclos motivadores, para acalmar a alma de pessoas, vieram apenas a sofrer. Minha avó, assim como os outros, receberam de um parente distante, uma proposta promissora para se mudar a capital, iniciando em suas vidas uma nova razão para não desistirem de seus objetivos em progredir na vida, uma vez que não precisavam mais digladiar com a solidão ou perseguições sociais. Embarcaram, então, no primeiro trem rumo ao seu destino.

A família okinawana, destituída de prazeres nas zonas rurais, caminha para os grandes centros urbanos, como todos os outros a procurar melhores recursos de sobrevivência. A industrialização, principalmente na cidade de São Paulo era extremamente atrativa, “promovendo mudanças impactantes na sociedade da época (meados do século XX), alterando a ordem e as hierarquias sociais, as noções de espaço e tempo dos indivíduos e os modos de percepção do cotidiano”

(SEVCENKO, 1998, p. 7). Para sanar as dores da vida sub-humana, o fluxo desruralizador seguia “o processo higienizador e escolarizador, redundando na civilidade contida em determinados padrões de comportamento não naturais, pois derivados de condicionamentos e adestramentos” (ELIAS, 1994, p. 10).

Minha querida avó, coordenada pelo viver capitalista, amargurava-se num mundo em progresso, destituída de ferramentas defencivas. Dolorosa situação, tanto na brasilidade quando na nativa Okinawa, o mundo que a cercava certamente virava seu rosto, ao observar uma mulher devastada pelo destino de sua viuvês, além da fruição-fruto de 5 filhos, resultado de um relacionamento rasgado pela morte de seus marido. Sim, um mundo covarde, machista e idolente, desencorajador de qualquer ânimo alado.

Já em terras paulistas, num suspiro de momentanea tranquilidade, avistou o sol brotar por detrás dos arranhacéus. São Paulo era palco central do desenvolvimento, ganhando corpo a partir dos anos 50. Segundo Mamigonian (1976), “a gênese do desenvolvimento industrial paulistano iniciou em meados das décadas de 1880-1890, por meio dos capitais advindos da superprodução produção cafeeira e das iniciativas dos imigrantes europeus”, a impulsionar o andamento da industrialização.

Deste modo, mãe e filhos instalaram-se na magnânima cidade de São Paulo, onde hoje está localizado o bairro do Tatuapé. Cercado por fábricas a todo lado, vieram a dividir o espaço, com mais outros moradores imigrantes, todos nipo-descendentes, num local, onde meu pai insiste de chamar de “favela de japoneses”. Um local reservado a abrigar todos aqueles dispostos a se reerguer na cidade grande, sem que precisassem enfrentar os problemas recorrentes já mencionados.

Entre os paulistanos, a interação era um tanto facilitada, sabendo-se da existência de estrangeiros italianos e alemães, os quais os encaravam com melhores olhos. “Olhavam-nos com naturalidade, como sempre tivessem pertencido aquele lugar”, dizia meu pai, não havendo espaço para especulações de traição, assim como retaliações em público. O anúncio de tranquilidade não era tímido, finalmente mostrando seu rosto à família Oshiro, vez ou outra.

Continuando, ainda em meio a pequena colônia na região leste da cidade, meu pai teve seu primeiro emprego e por isso seus deveres solitários para com seu irmão mais novo se tornaram tristes lembranças. Minha avó, assim como meus

outros tios, podiam conviver juntos, pois também desempenhavam suas tarefas em localidades próximas à moradia.

A prosperidade, mesmo sorrateira, veio com a mudança para um pequeno sobrado, às margens, da hoje grande Avenida Salim Farah Maluf, onde vieram a conviver com sua nova condição de privacidade. Posteriormente, ficaram em menor número, quando minha tia mais velha recebeu uma proposta de trabalho no Rio de Janeiro, mudando-se para lá por alguns anos.

O único inconveniente de estarem a sós, distantes do pequeno cortiço, era a falta dos festejos culturais típicos. Nesta etapa da história, meu pai sempre fazia um pequeno parêntese para explicar sobre a convivência em meio à colônia, elucidando as experiências com músicas, comidas, danças e outras atividades culturais da distante Okinawa. Dizia que, quando chegava do trabalho ou da escola, observava senhoras dançando e cantando ao som dos vibrantes sanshin, envoltos em sorrisos prazerosos em reviver o que fora roubado pelos horrores da guerra.

Recentemente, revelou-me que minha avó era uma exímia artista, pois aprendera a tocar violino, assim como tocava seu sanshin. Autodidata, vivia qualquer arte em que suas mãos fossem o instrumento necessário, denotando uma extrema facilidade para o artesanato e manuseio de instrumentos musicais. Ainda cozinhava muito bem, transformando esta habilidade em sua humilde profissão.

No avançar do ciclo da vida, a história de minha família vem a ser determinada novamente pela veracidade do real, deixando os bons instantes fantasiosos como um belo fragmento a ser recuperado por outras gerações. Tornou-se uma dimensão paralela, separada pela sua subjetiva vontade de torna-la um artefato valioso.

Cada membro da pequena família inicia sua trajetória individual, rumo a independência, uma vez que a infância os deixara para finalmente assumirem seus próprios destinos. Minha tia ainda permanecia na cidade carioca, meu tio mais velho (o chônân – filho mais velho de uma família japonesa) se casa e deixa o sobrado para morar com sua esposa. O irmão do meio permanece, mas leva uma vida desregrada e boêmia, quase nunca permanecendo efetivamente no local. Meu pai, aparentemente sempre solitário e introspectivo, vem a ficar com minha avó, juntamente com meu tio mais novo.

Mesmo cravejados de sofrimento, imagino que o relato seguinte venha a ser o mais doloroso para todos, inclusive para meu pai. Sempre ao me contar, abaixa a

cabeça, reduz a velocidade e inicia uma longa narrativa sobre os transtornos causados pelo meu tio (o segundo irmão mais velho da família), uma vez que, devido ao alto consumo de álcool e noites inteiras sem dormir, veio a adoecer.

Foi diagnosticado com tuberculose, iniciando um longo período de tratamento. Nada o que faziam poderia surtir efeito, afinal, ao sentir-se bem, voltava aos seus hábitos noturnos. Foi até mesmo levado à cidade de Campos de Jordão, onde o tratamento para tuberculosos era o mais avançado da época. Antigamente, acreditava-se que os efeitos do bacilo eram curados pelo efeito da altitude e das baixas temperaturas. Infelizmente, esse procedimento era paliativo e não vinha a livrar verdadeiramente o paciente da moléstia. Imaginava-se que meu tio estava num estágio em que a doença não havia tomado conta de seus pulmões, indicando uma possível cura.

Na tranquila Campos de Jordão, município por onde pairava as virtudes terapêuticas, era ideal para o tratamento de muitas epidemias brasileiras do século XX, como a tuberculose, assim como realça a citação, a seguir:

Todavia, apesar das iniciativas nacionais em fomentar o turismo, bem como da elite paulistana em preservar a sua área de vilegiatura em Campos do Jordão, os doentes não param de chegar ao município. O sucesso do romance *Floradas na Serra* em 1939 representa a realidade nacional. Ainda eram muitos os casos de tuberculose no país e, sobretudo, na capital paulista. A divulgação de Campos do Jordão enquanto estância climática reafirmada no romance, em parceria com os já conhecidos anúncios das propriedades terapêuticas em jornais e bondes, contribuiu para a crescente procura (HAMMERL, 2011).

Doença provinda da insalubridade, “a epidemia era uma ameaça ao poder de organização do Estado e as medidas para controlá-la configuravam em uma reorganização social, influenciada por um discurso higienista”, diz Chalhoub (1996). Assim como as condições vividas pela minha avó e seus filhos, entre outros milhares da população, “acreditava-se que os cortiços constituíam focos de disseminação das doenças, tido seus habitantes, como ameaça à saúde pública. Eram, desse modo, excluídos da área central, quando suas antigas moradias eram demolidas” (CHALHOUB, 1996, p. 75).

Perante as dificuldades como estrangeira, ainda lidava com seus filho doente. Meu tio, infelizmente, devido a sua má conduta, jamais se curou, falecendo tempos depois. Durante todo o tratamento, minha avó despendia todas as suas energias para tentar recuperá-lo ou minimamente fazê-lo entender sobre a agravação de seu quadro clínico. Tristemente, todos os esforços da família foram em vão e logo se depararam com o ente querido a partir.

Quanto minha avó, tanto foram seus esforços que também veio a adoecer. Seu nervosismo exacerbado, e dias e mais dias de estresse, levaram-na a desenvolver uma ulceração gástrica violenta, cuja intensidade a consumiu até a morte. Meu pai conta que seu derradeiro fim ocorreu numa maca do hospital, quando ainda segurava suas mãos. Seu estômago foi perfurado e o estado hemorrágico levou seu corpo a um colapso irreversível.

O trauma do momento se transforma num tom cheio de vácuos. Não sei exatamente explicar a sensação de ouvi-lo falar a respeito de tanta dor. Não há, novamente, um sinal de lágrimas nos olhos, um enfraquecimento. Apenas palavras silenciosas, sintetizando os últimos suspiros de minha avó no leito de sua despedida. Há uma sensação melancólica, em que facilmente se caracterizaria por um filho solitário ao pé da cama, olhando sem qualquer reação para o corpo de sua mãe. Um quarto vazio como sua voz, uma porta entre aberta, onde apenas um feixe de luz adentrava o recinto, e sobras obscuras perambulando pelo corredor do hospital, indiferentes à gravidade da situação. Um médico surge e diz: “Sua mãe veio a falecer”. Uma frase breve, simples e que não foi absorvida por meu pai durante horas. Ali ficou sentado, ao seu lado, até que os outros irmãos pudessem chegar ao hospital.

Neste dia, o vínculo mais forte com Okinawa nos deixou. Cada um de seus filhos seguiu seu próprio caminho e as atividades entoadas pelas cantigas de minha avó foram se perdendo até desaparecer. Ainda posso perceber alguns resquícios nas atitudes da família, porém muitos deles foram convertidos em hábitos brasileiros ou mesmo japoneses. Quando nasci, minha família já tinha se transformado em uniões multiétnicas, graças as quais pude vir ao mundo.

Não pude ter o prazer em conhecer meus antepassados e ressuscitar seus costumes diante de meus olhos. Sinto como uma experiência perdida, irrecuperável. Aquela provida exclusivamente pelos avós, refogada de carinho e paciência inerente aos sábios idosos.

Desde criança carrego o sentimento de uma metade não construída, uma vez que a miscigenação veio a causar algumas lacunas em meio ao processo identitário. Acredito que morando no Brasil, o fato de ser mestiço não ocasione situações de desconforto, caso comparado a outros países mais conservadores. Entretanto, sempre fui lembrado dessa pequena mistura dentro de mim. Cresci como um brasileiro comum, envolvido numa leve atmosfera oriental, recriada por meus pais. Algo muito suave, não sendo capaz de provocar um conflito com a realidade social ao meu redor.

Como adulto, pergunto-me constantemente sobre esta misteriosa porção mencionada. Esta orientalidade não revelada, a qual poderia confortar alguns de meus maiores questionamentos. Ora ou outra olho para meu corpo e não consigo me aproximar de nenhum outro parâmetro. Neste instante, há um desconforto em não saber sobre parte de minhas raízes, perdidas no tempo em meio aos segredos de família. Sinto intensamente que a descoberta do “ser okinawano” revelaria a mim uma força sem igual, com qual pudesse reconsiderar o amorfismo em que vivo no presente momento. Sou brasileiro, porém não sou branco, tão pouco negro. Não sou completamente nikkei²² e okinawano. Quem sou? Qual corpo é este formado por costuras culturais justapostas? O que é um mestiço?

Em meio a estes questionamentos, redescobri um interesse em me conectar a um passado somente ouvido. Gostaria, desta vez, de senti-lo com mais intensidade e talvez incorporá-lo em meu corpo. Sinto que a questão da corporalidade me acompanha deste que me formei em Ciências da Atividade Física, assim como na realização da iniciação científica em comunicação não-verbal e suas repercussões perante a ansiedade, realizadas até o fim da graduação.

Atualmente, após muitas tentativas infelizes em processos seletivos de pós-graduação ou ilusões causadas por alguns orientadores, pude finalmente adentrar no campo da ciência e ter um meio favorável para iniciar este descobrimento tão desejado. Todas aquelas questões sobre o “eu”, não completamente respondidas, foram reverberadas em meus momentos de vida, indicando os caminhos por onde deveria seguir. Imagino que as problemáticas do corpo já são claras em minha fala e foram destacadas ao longo deste pequeno relato. Outra preocupação está referente a identidade deste corpo mestiço a ser desvendado. Em suma, responder minhas

²² *Nikkei*: termo japonês destinado a nomear todos os descendentes de japoneses.

questões enaltece os vetores fundamentais de meu interesse, movendo-me a necessidade de pesquisar ao longo de meu caminho acadêmico algumas ferramentas, como: a experiência em meio a arte (um corpo sensível, cuja existência sempre esteve ligada à alguma atividade artística); a dança como mote deste jogo e, por fim, a orientalidade nunca revelada. Lembrando que os interesses da pesquisa não se distinguem dos questionamentos fundamentais de minha subjetividade e vida. Na verdade, motivam-me a desvendar o corpo deste “outro”, quem se revela diante de mim como um espelho, instruindo-me ao reconhecimento de meus alicerces culturais, identitários, sensíveis e criativos.

4.2 – 謎/パズル²³

Figura 34 – Obra “*Shatter*” da artista plástica Melissa Johns, como um corpo enigmático, agregado de peças e com olhos ocultos.

Fonte: <http://melissajohns.com/shatter.html>.

Na plácida Mogi das Cruzes, no dia 4 de outubro de 1984, abri os olhos pela primeira vez. Não posso narrar com exatidão, qual mundo era este, no qual havia me depositado. Ainda, não posso me basear em certezas, pois os primeiros instantes, não foram exatamente meus. Estes, estão sobre a tutela dos médicos e enfermeiras, dos meus pais e parentes próximos, ao depositar conjecturas daquele

²³ *Nazo/pazuru* – termos japoneses para “fragmento” e “quebra-cabeça”.

quem poderia me tornar. Verdadeiramente, as primeiras memórias vindas à luz da consciência, são de um pequeno garoto-eu, circundado por corpos adultos carinhosos. O cólo de meu avô, mostrando os mecanismos, instrumentos e ferramentas em sua pequena oficina; minha mãe e minha avó, deitadas sobre cama a me bajular com seus sorrisos angelicais; meu pai, apontando os inúmeros veículos automotivos a passar na estrada, lá ao longe. Estas memórias, todas, são minhas. Meus primeiros pedaços de ser. Vidrilhados, comunicantes e contentes.

Mas, digressivo sou. De fato, este corpo narrativo, não havia, ainda, deixado a maternidade. Ainda estava lá para ser contado pelo outros, os quais, relacionados à minha pessoa, centravam-se ao redor do leito, onde minha mãe se recuperava de mil dores. Saltei de seu ventre para um mundo não orgânico, repleto expectadores ativos. Segundo relatos de familiares, meus cabelos eram negros como petróleo e abundantes como estrelas no céu. Espetado como agulhas, geravam risos naqueles quem viam pela destreza de ser. Os olhos eram exóticos, amendoados, claros e expressivos. A pele, nívea como areia mais translúcida, recheada de curvas, maciez e formas arredondadas.

Logo após, este corpo almofadado de ternura é redefinido com um nome pré-estabelecido. Não era mais denominado pelos gracejos e suspiros do outro. Era Alexandre. Além disso, já havia sido categorizado infinitamente com 3730 gramas de massa, 50 centímetros de estatura, tipo sanguíneo A positivo, signo de libra, ascendente em câncer, lua em aquário, descendente de japoneses, descendente de okinawanos, descendente de portugueses, mogiano, paulista, brasileiro, do sexo masculino, mestiço, filho único. Ainda, nos mares a navegar, esta estrutura corpórea flutua sobre adjetivos adormecidos. Com este magnetismo implicante, vivo a recebê-los, em formato de correspondência direta. Não posso detê-los por vontade própria, logo aceito com ressalvas.

Alexandre Cardoso Oshiro se torna uma pessoa, cidadão, indivíduo, ser humano. Atravessa as fronteiras do “ser-desconhecido” para aquele cuja presença viria a ocupar qualquer lugar neste mundo. Afinal, “usar um nome é como um compromisso que se estabelece. Um compromisso de que aquilo existe na realidade sendo, portanto, verdade” (MOREIRA, 2010). Moveria-se a crescer e encontrar seus próprios passos, perpassando as inúmeras portas da vida. Calça a terra batida com pedras achatadas, onde seus pés descalços alcançam sustentação segura. Gira o pescoço para as direções cardeais, para questionar sobre o que há além das

montanhas do não-ver. Diria que este percurso infidável, finito para a matéria, mas ilimitado para as memórias subsequentes, constitui-se pelo vazio a encher e pelo transbordar em exaurir. Para o Austin (1990, p. 21) o ato de inferirem lamentações ou elogios, implica num fazer, pois “dizer alguma coisa não significa a simples descrição de algo, ou um relato de um acontecimento, muito menos apenas a declaração de alguma coisa, pois toda declaração em si realiza uma ação”. Deste modo, fazendo uma pequena analogia “os ditos de mim, por mim e para mim”, Austin vem a crirar dois grupos de sentenças: os performativos e os constativos, explica o autor.

As sentenças performativas seriam as mascaradas, aquelas que se disfarçam, ao desempenharem uma função, quando, na verdade, reveleam outra. Nesse caso, os performativos se disfarçam de sentenças declarativas enquanto que, ao invés de declararem ou descreverem algo, elas fazem. Quer dizer, as sentenças constativas teriam a função de descrever a realidade ou declarar alguma coisa ou fato do mundo, e as performativas realizariam uma ação. (AUSTIN, 1990, p. 21).

Encontro-me neste corpo-sacola, onde disputo reações de penetrações constantes. É como no início da lucidez, onde não vejo nada, tampouco em mim mesmo. Os outro me vêem e dizem o que querem. Colocam seus frutos neste recipiente de mim, até que eu mesmo venha a esclarecer quem sou e dominar a relação de produto interiorizado e exteriorizado. São afirmações precisas, como se o futuro estivesse realmente escrito nas estrelas, nas devidas pontuações do texto humano. Ou, ainda, atuam como magos cheios de presságios, jogando encantos, os quais da fala, viram acontecimentos ativos.

Figura 35 – Alexandre como recém-nascido.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Quem é este corpo antes de se dar conta de si? Permeio no próximos parágrafos sobre aquilo de que não posso me recordar, sobre a não-experiência, sobre o silêncio memorável: um corpo dito e não escrito. Minha família e albuns das primeiras fotografias são as bocas destinadas a narrar este instante insolúvel. Uma realidade, um tanto que aterrorizante, pois estava imerso no reduto da vertigem. Então, estas cordas vocais do outro, preenchem esse vácuo constante até o instante da primeira memória lembrada, costurada como retalho combinante no tecido que teço desde então.

Como já visto, uma breve síntese veio a relacionar meu corpo ao tempo e as pessoas circundantes. Brevemente ao espaço, porém o hospitalar do nascimento. Ao me voltar às histórias de família, rememoro a casa dos meus avós, onde meus pais e eu morávamos até nos mudarmos. Uma espacialidade nostálgica, pelo qual perambulei por alguns anos, desvendando cantos e desencantos. Quando olho com

os olhos da mente, a primeira imagem selecionada surge em forma de cores amarelas vibrantes. Não concretizo esta cor certamente, mas acredito na sensibilidade que a trouxe à tona, devido a qualidade morna, daquela casa. Existia, em toda dimensão do terreno, muita terra, muitos barrancos, muitas árvores, muitas vigas de madeira. Tons pastéis serenos e amigáveis. É assim que deixava meu corpo se divertir, encontrando diferentes pôr-dos-sóis reduzidos a lugares somente meus. Era exatamente isso. Este passado, ainda não dotado de clareza, acendia em cores “fim da tarde”. Alaranjados distantes, vermelhos de lã, amarelos caramelo e arrosados adocicados. Estas cores, permeando as regiões aéreas de minha mente, não constroem silhuetas significantes, apenas traços de sensações rarefeitas.

Numa combinação possível, aludo a formação de minhas memórias na sua pré-visualidade ao percurso gerador do sentido. Ainda cristalizado como saber na semiótica greimasiana, este processo é entendido como uma sucessão de patamares, cada um dos quais é suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido.” (FIORIN, 2002, p. 17) Segundo o mesmo autor (1999, p. 3), ele se divide em três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas.

Não pretendo, de todo modo, estender sobre os cânones semióticos franceses, mas sim de entender as camadas mais inferiores do plano do conteúdo, como existências rarefeitas e puramente energéticas, a se mover pela sua oposição tensiva. Em outras palavras, as ainda não-memórias, são como essas forças basais, as quais vão sofrerem detalhamento ou diferenciação. São amorfas, pairando num mar de indefinições. Embora, criem juntas, presenças enubladas da mente, identificadas como luzes, calores, magnetismos, sons, etc.

Figura 36 – Alexandre e sua mãe nas tardes eternas da infância.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Neste momento, então, falo do que o corpo registrou, não se reduzindo a visualidade. Imagino que seja uma característica comum a todos, a associar eventos passados a questões sensíveis, mesmo que estes não se concluam em imagens concretas. No meu caso, trago as cores, como presenças fortes daquele momento vivido, enquanto outros possam trazer cheiros, estímulos táteis, gostos, etc.

No entanto, o caldo onde estas sensações cromáticas estão, engrossa, ao enriquecer tal circunstância, com as informações cedidas pelo contar. Por exemplo, ao ouvir minha mãe, no decorrer de uma longa escada, cujo percurso varria todo o quintal, produz um sincretismo branco entre a sensação de ouvir sua fala e a aparência rústica da escada. Deixo, desta forma, claro que não é o lembrar da escada, e sim este momento especial em que o corpo lá estava, mas não me recordo.

Fico intrigado com o retorno sensível, apenas voltado as atmosferas do final do dia, como se os primeiros instantes de minha vida, não houvessem manhãs. De fato, começo a re-ouvir os barulhos da noite, do estalar dos móveis em madeira, das luzes. Lembro de vultos em tons bejes, quase-imagens, do berço onde dormia. Do silêncio angustiante de todos a dormir. Sinto um verde especial e um jorrar de água, quando minha querida avó, fortificada pela maturidade do manejo e do gesto-mãe, banhava-me em uma pequena banheira. Tenho a dizer que este verde, era caleidoscópico.

Quanto o acesso, não o vejo fosco, mas hialino. Posso ver através de sua transparência, remontando o espaço desta casa. Acabo, por me confundir sobre esta cor. Não consigo distinguir de onde provavelmente venha. Nas fotografias antigas, observo que os muros eram todos recobertos com azulejos maravilhosos, onde pedaços de vidro esféricos os compunham. Assim, muito provavelmente este esverdeado memorável provenha deste espaço, em particular.

Figura 37 – Alexandre em meio às esmeraldas.
Fonte: Elaborada pelo autor

Para finalizar, o vermelho. Distante das tonalidades crepusculares, este rubro intenso prevalece como um jóia em meu íntimo passado. Junto a ele, tenho a sensação materna, como o fluxo sanguíneo de um útero exterior, os vasos que irrigam esta sensação a abraçam gentilmente, onde sinto meu corpo recoberto com tecidos macios. Seriam novelos? Blusas? Mantas?

De fato, é o mais agradável possível, distanciando este composto cromático de imagens como o fogo ou a lava. Numa associação mais precisa, aproxima-se da tonalidade de uma maçã madura. Vermelho acerejado, profundo, frio. Muito provavelmente, tenha nascido das almofadas, as quais me faziam companhia. Feitas de crochê, espiralavam como confeitos infantis, tornando-se seres inanimados amigos e protetores. Guardiões. Bem que poderiam, assim, ser. Todos nós, eu e estes dois amigos queridos, ficávamos sobre um imenso sofá, revestido por um tecido não rugoso. Era liso como a pele, quase um organismo humano. Nele, passava boa parte do tempo, observando a movimentação da casa e entretido pelo televisor. Era um estado de deleite.

Figura 38 – Alexandre entre guardiões-rubis.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Sintetizo este difícil vasculhar por aspectos abstratos da mente. Suscinto, pois não sou hábil a prosseguir para além deles. Há um medo de mergulhar em mistérios fantasiosos, causados por uma instabilidade, deste solo a ser pisado. O que gostaria de elucidar é o corpo através de sensações pouco pontuais. Através dele, recrio um quase espaço e um quase tempo, na medida em que não chego a materializar imagens, apenas suposições. Este “poderia ser” constrói a primeira porção temática deste texto, movido pelo termo “mistério”, escrito em japonês. Encontro um enigma nesta imensidão de possibilidades não visíveis, quando as cores denotam apenas energias circundantes. Não posso tocá-las e moldar suas formas, ao mesmo tempo que posso dizer que existem. São como fios condutores, levando-me o olhar imaginário através de um imenso túnel desconhecido. Logo a seguir, este corpo

sensível, chegará num destino revigorado, para palpar o solo de um novo relembrar.

Chego, finalmente, à costas firmes, depois de um longo velejo. Crio figuras de pessoas, lugares e objetos. Praticamente, olho para o tempo. Sinto-me no espaço e recubro de milhares de relações, como num processo discursivo. Em parceria com Fiorin, digo ser “no terceiro e último nível, o discursivo, que as formas abstratas do narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude.” (FIORIN, 2002, p. 29) Sendo assim, nessa analogia às memórias, quanto mais “profundo, isto é, mais distante no tempo, mais simples são as unidades, assim como mais abstratas. Ao passo que, quanto mais superficial, mais complexas e concretas se tornam” (LARA & MATTE, 2009, p. 20-21).

Como segunda etapa deste texto, é possível me autoreconhecer nas histórias que me narram, afinal são minhas também. Assumo a enunciação, recobrando os elementos voláteis com estruturas concretizantes. Tenho a impressão que a história se inicia com este estopim, quando encontro o domínio da fala sobre mim mesmo e deixo de tráfegar sobre a voz de meus familiares. Começo a criar meu própria imagem e fazê-lo refletir aos outros. Inicio a construção deste complexo espelhado, ainda valendo-me dos breves compartilhamentos com o outro. O corpo, então, é aquilo que cria este espelho e apresenta-se para a troca, tornando este eu, presente. Para além do som que cruza o espaço, o clamar do nome “Alexandre”, cresce em raízes e floresce em visibilidade, distante da amorfidade do “não lembrar”. Posso, então, assumir uma vocalidade amplificada pelos membros, pelos ossos, pelo cabelo, pelos músculos, nervos, órgãos. Afinal, segundo Marshall (1988, p. 378) “nada há no intelecto algo que não tenha estado antes nos sentidos”. Por que não dizer, unidades mínimas, como as células? As sensações já eram captadas por estes compostos do corpo, mas neste instante, posso dizer: eram verdes e ásperas as paredes verdes da casa da minha avó, tocadas pelas minha mão, por exemplo.

Mesmo sob o efeito da amnésia infantil, dita por Freud como “a imaturidade funcional da criança para registrar as suas impressões, resultando no limite temporal de 6 anos” (PRISZKULNIK, 2004), acredito no corpo como arcabouço é muito mais elevado. Como a visão reichiana, percebo que o corpo reter todos os conflitos emocionais e possuir uma linguagem própria, comunicada através de gestos, posturas, tons de voz, movimentos, vestimentas, etc, negligenciadas pela psicanálise (VOLPI, 2004).

Reich optou, então, por acreditar mais no que via do que no que ouvia e passou a ler no corpo de seus pacientes as angústias, ansiedades, medos, desejos e repressões, encontrando a chave para a compreensão dos mecanismos psíquicos e das defesas com a qual a psicanálise ortodoxa se debatia. Na época em questão, a psicanálise estava em busca da solução do problema das resistências, porque era grande o número de pacientes que não conseguiam seguir com a regra básica psicanalítica da livre associação, sendo, então, considerados resistentes ao tratamento e, portanto, impossíveis de serem analisados. Reich concluiu que essa resistência estava diretamente ligada ao caráter. Mas como a incursão do corpo dentro do processo psicanalítico não era permitida, Reich abandonou a psicanálise, deixando de lado o método tradicional de analisar apenas o sintoma isolado e passou a usar seu próprio método que chamou de técnica da análise do caráter, obtendo assim, resultados mais rápidos, profundos e eficazes.

Nesta perspectiva, então, começo a trazer memórias forjadas de aparência, resultados diretos das experiências entre corpo e mundo exterior, como coreografias que nasceram, a partir do estímulo aleatório do acaso. Do enigmático Nazo ultrapasso a turva visão do desconhecimento, para revelações contundentes. Inicio o processo de recolher eventuais pedaços de minha história corpórea e chamá-las de recordações, com a finalidade de fortificá-las num pensamento sobre este corpo, que registra e reflete sobre si mesmo.

Como já mencionado no início do subtítulo supradito, quando volto-me ao passado longínquo, lembro-me dos primórdios de minhas relações com alguns espaços e com algumas pessoas, em especial. Primeiramente, trago a pequena oficina do meu avô, onde costumava ir para distanciar-me do restante da casa. É, interessante notar que este distanciamento é meramente simbólico, ao passo que a oficina não era separada por grande amplitude especial, mas sim por uma pequenina porta. Num dia, os adultos daquela casa, puseram-se a discutir. Meus pais eram jovens, estando inquietos com suas presenças na casa de meus avós. Gostariam mesmo de acelerar sua mudança, emanciparem-se e romper com os cordões umbilicais. Eu, por outro lado, era um recém ser humano. Ainda estava ligado a todos fios nutritivos daquele lugar. Era confortável estar envolvido por tantos pilares protetores, numa fortaleza cheia de poder criador. Era a extensão de um útero.

Mas, diante de uma discussão de meus pais, meu querido avô, uma homem duro, forte e robusto, colocou-me em seu colo para passear pela sua oficina. Após

aquelas portas, as vozes alteradas não eram mais ouvidas e, inclusive, pouco tomava conhecimento sobre quem eram aquelas pessoas ou o que era a dito no interior da casa. Importava-me os instrumentos metalizados, as milhares de lâmpadas coloridas, a decorar a parede, as mesas revestidas de tinta, pedaços de madeira, peças de carro, entre outros. Um ateliê.

Lembro de meus braços querendo se livrar da proteção de meu avô, na tentativa confiante de tocar todos aqueles objetivos e desvendar os segredos de suas texturas. Meus olhos brilhavam de curiosidade. Era uma atividade hipnotizante. Meu querido avô, por outro lado, estava preocupado em me retirar da conturbada situação dos outros, sendo enfático em direcionar cada centímetro de meu foco à presença dos elementos, naquele espaço circundante. Lembro que repetia: “Você já viu o que esta lâmpada faz?”, dizia com serenidade. “Olha! Acendeu”. Foi a grande descoberta do dia. Ao mesmo tempo que contraía meus músculos numa situação de perigo iminente, batia as mãos e retribuía o gesto, ao presenciar a engenhosa possessão sobre o domínio da eletricidade. O oculto estava presente o tempo todo, fazendo-me encará-lo como um processo de magia. Indagava-me sobre como a união de uma chave metálica, à duas extremidades de igual material, produzia luz? E como ela era colorida?

Lidava, deste cedo com essa relação maravilhosa entre o visível e o invisível, onde o primeiro movia todos os meus sentidos e partes do corpo a querer me aproximar e, de repente, fazê-los meus. O segundo, por outro lado, apesar de espetacular, reverberava-se em reações adversas, alertando-me sobre algo que possivelmente causaria algum dano. Logo, a energia corrida entre os fios metálicos e o fogo emitido pelo fogão azul de meu avô, eram exemplos de forças não-vistas, mas já concebidas pelo respeito deste corpo, à capitá-las.

Gostaria de esclarecer que não vinha a me fixar no belo apenas para fugir de situações desagradáveis, ou mesmo retirar-me do campo de atenção dos outros. Encontrava nestas relações, de fato, uma satisfação de entendimento, dando preenchimento aos termos “gostar” e “identificar”. Ao observar os brigadeiros coloridos de minha festa de 2 anos, não poderia perder qualquer instante de seus processos de feitura. Nas mãos habilidosas de minha avó e de minha mãe, a massa derretida de chocolate se ondulava, como as mares a ecoar nas costas do continente. Era um gesto mirabolante, possível apenas naquele microcontexto, promovendo o fluxo marítimo em suas certas mãos, como atos divinos a separar a

parte do todo. Em pequenas quantidades, gradativamente o oceano da cor de terra, dava lugar a construções esféricas como planetas, recriando algo ainda maior. Saia da especificidade de nosso mundo para recriar os astros esféricos do céu noturno. Eram estrelas cintilantes, recobertas por todas as cores do espectro de luz. Cada brigadeiro, ao ser mergulhado na gênese cromática, ressurgia em trajes elegantes. Para além dos olhos curiosos, os quais já haviam trabalhado na descoberta da oficina, desvendo através deste fato, a poética de meu sistema digestório. Um lugar aparentemente decrépito, mas destinado a se alongar e proceder o fantástica criação da energia que me sustentar como ser humano. Este tubo alongado, o qual percorre o labirinto das víceras é a primeira estrutura a se formar no processo gestacional. De um enorme conjuntos de células, surge a organização deste complexo túnel, como princípio daquilo que viria a ser um corpo. Um grande *Big Bang*, sem chamas, mas repleto de um calor ulterior. Assim como o pequeno cosmos de chocolate, descobri os processos digestivos, os quais surgiram nos primórdios de meu universo individual.

Figura 39 – Alexandre diante de brigadeiros: prazeres.
Fonte: Elaborada pelo autor.

O aparelho digestório (sistema digestivo) é o trato da boca ao ânus, povoado por todas suas glândulas e órgãos associados. O intestino primitivo se forma durante a quarta semana, à medida que a cabeça, a eminência caudal (cauda), e as pregas laterais incorporam a porção dorsal da vesícula umbilical. O intestino primitivo é inicialmente fechado na sua extremidade cranial pela membrana orofaríngea e, na sua extremidade caudal, pela membrana cloacal. O endoderma do intestino primitivo dá origem à maior parte desta estrutura, do epitélio e das glândulas. O tecido das extremidades crânio-caudais é derivado do ectoderma, do estomodeu e da fosseta anal (proctodeu), respectivamente.

Figura 40 – Obra “*Stones*” de Ronit Baranga, simbolizando a estrutura digestiva do corpo. Através do experimentar, compreendo o “invadir” do corpo por suas aberturas, propagando um descobrimento de prazer.

Fonte: <http://www.ronitbaranga.com/workPhotos.html#Stones>.

Da profundidade à superfície, retiro o foco dos meios recônditos de meus oceanos internos para atingir a superfície. Quero levá-los a navegar pelo contínuo balanço da pele, cujo prolongamento tem início e encerramento em si mesma.

Como caminho muitas vezes percorrido, é possível perâmbular para todo o sempre, sem nunca encontrar uma saída. A sensação se assemelha a um deixar-se perder na homogeneidade paisagística de um vultoso deserto, olhamos para o seu distante horizonte e encontrando exatamente o prolongamento repetitivo do mesmo. Resta-se permanecer e esperar pelas chuvas a nos trazer revigoramento. Na obra “O visível e o Invisível”,

encontramos a concepção e importância de percepção compreendida como ação transformadora do corpo. Relacionada à manifestação do movimento, a percepção remete às incertezas, ao indeterminado, delineando assim o processo de comunicação entre o dado e o evocado [como o corpo a correr, tocado por gotas incessantes da chuva]. A fé perceptiva é uma adesão ao mundo, à realidade tal como vemos. No entanto, a percepção exige o exame radical da nossa existência por meio do corpo e da imputação de sentidos. Merleau-Ponty, afirma que o sentido dos acontecimentos está na corporeidade e não em uma essência desencarnada, senão vejamos: Não há mais essências acima de nós, objetos positivos, oferecidos a um olho espiritual. Há, porém, uma essência sob nós, nervura comum do significante e do significado, aderência e reversibilidade de um a outro, como as coisas visíveis são as dobras secretas de nossa carne, pele e de nosso corpo. MERLEAU-PONTY (1992, p. 117).

Esperei. Ao olhar o espaço descoberto para além das portas de casa, escutava o vento soprar forte e avistava nuvens a se acumular densamente no céu. Apareceram rapidamente, permitindo dos expectadores, apenas espaço para admiração. Povoaram os cantos celestes com primasia, tapando qualquer acesso do sol a superfície. Ao observar, estava atento para o início do espetáculo. Gradualmente, a atmosfera ganhava densidade, como prelúdio da sinfonia maior. O ar ganhava um frescor e os ruídos dispersos dos objetos, colocavam-se a calar. O silêncio prevalecia por um breve instante e, por fim, a chuva.

Num breve instante, centenas de milhares de cristais riscam o vão entre o céu e a terra, desenhando linhas perpendiculares e diagonais. A precipitação em curso varre a aridez do solo, pintando-o em diminutas explosões esféricas. Assim como numa paleta, cada gota se espalha circularmente, demarcando seu território, até que

os espaços entre um limite e outro se rompa, provendo a miscigenação cromática. Durante o encontro entre a água e a superfície terrosa, não se presencia a união de cores, mas dissolução de partes, outrora distintas uma da outra.

Minhas sensações ocupavam este lugar de distinções, até o momento de experimentar a chuva. Tão convidativa e sedutora, queria sanar os efeitos do potente verão, deixando que minha pele se tornasse o solo, para onde as gotas estavam destinadas a pousar. Árida estava, sedenta de umidade, a qual faria brotar o conforto prazeroso de todos os póros. Sem pensar, corri para o melhor dos encontros entre o corpo e a natureza uivante.

Conforme corria em círculos, preenchendo o movimento com sons eufóricos, as partículas aquosas eclodiam na superfície da pele, desenvolvendo a experiência fundamental para o entendimento do toque. Era óbvio que já havia experimentado o contato entre peles, mas nenhum humano é capaz de gerar tantas sensações dérmicas ao mesmo tempo. A chuva, grande mãe cativa, era tão extensamente virtuosa, que cada gesto de encontro recebia uma resposta, uma sensação resultante reformulada. O resultado, após o retorno do sol a me cobrir de calor, era a plenitude, como se não houvesse mais, o que pudesse sentir de novo. Uma grande satisfação orgástica, um imenso sorriso conformado. Nunca haveria de ter tamanha quantidade de interrelações. Eu e a chuva nos abraçamos, mas diferente do que pude retribuir, recebi mil beijos. Ativei, na realidade, propriocepções, reativas em todas as estímulos do corpo. São, como diz Gayton (1969, p. 272), “aquelas que avaliam o âmago do estado físico do corpo, colocando-o em estado de autoregulação”. Há, deste modo, “a inclusão de sensações como a tensão dos músculos, a tensão dos tendões, a angularidade das juntas e a pressão intensa na planta dos pés”, como exemplifica o autor.

Figura 41 – Obra “*Shoulder Hill Valley*” da artista Carl Warner, sensibilizando a vastidão da pele como território inexplorado.

Fonte: <http://www.carlwarner.com/>.

Por outro capítulo, desta história emocionante, ocorreu durante o inverno. Quero realçar o quanto gostava do banco de trás dos carros. Meu avó possuía um Fusca branco como a neve, o qual deixava-me extasiado por alguns instantes. Olhava para aquelas formas irregulares e para aquele brilho característico e sentia uma vontade imensa de abraçá-lo. O carro antigo, cheio de requintes de tempos passados, tinha seu interior revestido por material alvo, como os belos cabelos de seu dono. Uma simbiose cromática fundamental. Chegava a pensar que foram feitos um para o outro. Já meus pais, usufruíam de outro automóvel. Bege como a pele, era plausível de ser digerido pelo apetite da criatividade infantil, como uma grande sobremesa de maracujá.

Numa bela manhã de inverno, o orvalho cristalino cobria tudo à volta, desde as superfícies das plantas, até os telhados das casas. Estávamos, eu e meu pai dentro do carro aquecido, esperando outra pessoa chegar para, finalmente, dirigirmo-nos à escola.

Com o tímido sol, a nascer além dos morros ao redor da casa, os vidros eclipsavam com o calor de nossas respirações. Meu pai estava na direção, apreensivo pelo horário. Eu, por outro lado, estava eufórico e animado pela beleza daquele cenário cristalino. Os vidros estavam cheios de pequenas gotículas, pelos

quais os feixes de luz atravessavam, criando um imenso vitral. Não conseguia abancar meus quadris eufóricos na poltrona. Imaginava que seria um desperdício de tempo repousar todo meu corpo em uma pequena porção do acômodo, quando poderia saltar de um lado para o outro e ocupar a diversidade geométrica dos acento traseiro.

Encontro a resolução gestáltica de preencher os vazios com as formas que me foram concebidas desde o meu nascimento. Trata-se de “uma indissociabilidade da parte em relação ao todo, permitindo que ocorra uma tendência à restauração do equilíbrio da forma, quando vemos o fragmento de um objeto, proporcionando assim o entendimento do que foi percebido”, segundo a teoria da Gestalt (FURTADO, 2008).

Os ângulos de minhas articulações superiores eram flexíveis o bastante para moldarem aos ângulos das janelas ou instalarem-se no ar, como elemento flutuante da microatmosfera-cápsula do veículo. Frequentemente, dava significado ao meu corpo, estando dentro dos carros. Olhava para o teto como um possível céu. Encarava os assentos como vales e montanhas divertidas e o assoalhos como zonas profundamente abissais. Ao esticar a coluna sobre a superfície plana do assento, estava diante da realidade côncava, fosca e texturizada logo acima de mim. Imaginava que ao estender as extremidades de meu corpo, como membros inferiores e superiores, alcançaria os céus e me transformaria em um grande edifício. Ao mesmo tempo, facilmente incorporaria uma gigantesca árvore, a crescer sob a tutela de meu imaginário.

Como era uma pequena criança, jamais tocaria os céus, ao mesmo tempo que mesmo como adulto era impossibilitado de sentir as nuvens aveludadas do verdadeiro campo celestial. Tenho a dizer que, ainda hoje, sinto-me movido quando debruço sobre o assento traseiro do carro. Ainda relembro dessa necessidade de estender os braços ao infinito, sem prévia explicação. É uma força que o espaço imprime e estimula a ocorrer em meu corpo. É uma vontade de flutuar ao longe e descobrir os limites dos céus que jamais toquei.

Figura 42 – Alexandre de mãos dadas com seus amigo fusca.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Do protegido ao improvável, ultrapasso os limites confortáveis do ambiente familiar, até adentrar os território da primeira escola. Havia uma pequenina insituição, a três quarteirões de onde morava, localizado em uma ladeira poderosa, onde recordo recrutar todos os músculos para atravessá-la. Na sua fachada, havia uma imensa cerca metalizada, com toda sua face permável ao olhar. Através dela, avistava a Escola Municipal Professor Eulalio Gruppi, construída ao lado de outra muito maior. Sentia que era sua filha, aludindo proporcionalmente ao tamanho das crianças, que delas saíam.

O mais interessante era observar a chegada de todos a escola, levando em conta o relevo acidentado ao redor. Eram pontos individuais, os quais gradativamente convergiam para um único em comum. O portão de entrada recebia

a todos como um receptor de produtos corporalizados. Enxames de pessoas, pintados de azul (meninos) e vermelho (meninas), a coreografar um processo ritualizado no instante de chegada. Todos, ligados aos seus pais pelos membros superiores, destacavam-se, após um longo abraço ou beijos no rosto, para caminharem livres, sulcados pela gravidade da grande entrada. Como cartas, éramos depositados na caixa de correspondência escolar, endereçados aos cuidados dos professores. Lá, passávamos parte do dia, sendo lidos e decifrados por eles, retornando aos braços de nossos responsáveis providos de devolutivas e ações do outro, circunscritas no corpo.

Nunca vou me esquecer do primeiro dia de aula. Uma tarde deliciosa, repleta de sol, o céu azul, sem nenhuma nuvem, as cores vividas como um retrato de alta resolução. Minha mãe, perfeccionista e sempre muito cuidadosa, vestiu-me com trajes leves. Uma camisa branca de botões e um *shorts* azul petróleo. Havia um sinto cheio de listras brancas, ornamentado por fivelas cromadas no formato chave-fechadura. Meus cabelos castanhos foram organizados simetricamente para o lado esquerdo, tagenciando as curvas arredondadas da face. Para recobrir os pés, um calçado delicado.

Sentia-me muito bonito, naquele dia, ao produzir-me como um objeto estético altamente sofisticado. Podia ouvir meu corpo sorrindo, fazendo brilhar seus dentes a todos. Não sabia o que ocorreria, mas de certo não iria me apresentar em um grande palco italiano, com cortinas e uma imensa platéia defronte. Na verdade, não havia ninguém, em lugar algum. Ao longe conseguia escutar vozes abafadas pelas paredes, onde as portas estavam fixadas. Estavam fechadas, friamente. Quente, somente a mão carinhosa da minha mãe.

Eis, então, que vejo uma passagem se abrir, ao longe. Uma pessoa angelical, de cabelos enrolados e pretos está a me esperar. Numa sala pequena, vejo milhares de crianças a manejar materiais, estando posicionados de frente a pequenas mesas, como peças de um quebra-cabeça. A professora sugere que entre e sente-me em uma daquelas cadeiras.

Neste instante, minha mão desconecta do corpo de minha mãe e volta a se conectar com o corpo da professora, a qual guia para um pequeno lugar vazio. Não sei exatamente o que dizer, mas foi um enorme desespero. Olhava para minha mãe ao longe e só conseguia supor num abandono subsequente. Uma mistura de sentimentos toma minha mente, ao observar minha querida mãe a desaparecer. Não

sei o que era mais doloroso: perdê-la para os corredores frios da escola ou vê-la sofrer com a nossa não conexão. Os prantos convulsionados e exagerados vieram imediatamente. Todas as lágrimas de meus oceanos internos resolveram protestar com balbúrdia e descer em cachoeira, pelos precipícios de meus olhos. Gotejavam tão intensamente que ensopei minhas vestes, ao mesmo tempo que emitia o som mais estridente, ecoando por toda o espaço da sala. Num breve minuto de lucidez, já racional, olhava para mim naquela situação e dizia: o que há com você? O dia está lindo, a temperatura está ótima, você está confortável em meio a várias corpos ativos e divertidos. Qual o motivo daquele ato cênico e apoteoticamente dramático?

Penso que era algo mais forte do que minha jovem mente pudesse controlar. Sabia que um evento extraordinário deveria ocorrer para que provocasse a neutralidade de tamanha dor. Teria de ser forte o suficiente para represar tamanha insatisfação e sentimento de perda. Infelizmente, chegou ao fim sem solução. Retornei aos braços calorosos de minha mãe e posteriormente ao conforto do lar.

No dia seguinte, estava ciente de que outro ato haveria de causar a mesma reação. Repetia com gestos austeros, a voz da resistência, sabendo que naquele exato momento venceria a disputa entre a vontade e o medo. Nos primeiros instantes, acreditei na cura de tamanha frustração, mas logo fui novamente tomado pelas incertezas da força. Voltei a chorar, desesperar e negar.

A única solução seria recriar, naquele espaço, uma figura familiar, quase como a reprodução verossimilhante de minha mãe. Meus olhos precisavam encontrar sentido, naquilo que observavam, não havendo espaço para quedas livres, desprovidas de proteções. Afinal, nos dois primeiros insucessos, estive a cair rapidamente, até atingir o solo impermeável da realidade. Balançava o corpo até o prover de gestos absurdos, sem controle, direção e fundamentação. A beleza estava na espontaneidade, uma vez que compunha no espaço-tempo, como uma dança de revolta. Foi meu primeiro ato político, sobrescrito nos olhares dos interlocutores. Fui a personalidade mais ultrajante, comunicante e cativante naquela brevidade. De primeiro momento, jamais poderia imaginar que o poder do sofrimento, movia qualquer coisa. Inúmeras mísseis disparei, na movimentação perfurante de atitudes pontiagudas.

Porém, a aspereza daquele estado foi contornado, devido a presença de uma figura familiar confortante. Sabendo de todos estes descontentamentos, minha prima

veio a estudar comigo. Felizmente, ocupávamos a mesma casa no tempo, sugerindo para que acompanhássemos um ao outro nesta desbravadora aventura.

Sendo assim, na terceira tentativa, ao sentir aquele imenso peso da despedida materna, olhava a tranquilidade catalizadora de minha prima, quase designificando aquele “estar ali”. Concebo como a minha primeira grande exacerbação do corpo, como protesto e subsequente alívio pelo identificação do algo conhecido. Assim como diz Lepecki (2012), em seu estudo sobre a coreopolítica como movimento do corpo, cuja ação provoca o movimento coletivo político, sinto-me exatamente neste apoderamento corpóreo.

E, por outro lado, coreopolítica: comobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história, e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agito, pois o que importa é implementar um movimento que, ao se dar, de fato promova o movimento que importa. Que pode ser, por exemplo, simplesmente parar.

Figura 43 – Alexandre, terreno vazio e aventuras.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Como estou tratando de mudanças, preciso remeter, sempre, a questões importantes da espacialidade/temporalidade. Este duo situa o corpo nos acontecimentos, instaurando um fazer dançar transformador, quando o cotidiano da vida vem a se assemelhar com questões performáticas da dança.

Das transformações ocorridas nesse período na dança e no teatro, a intenção de negar e derrubar os paradigmas da modernidade surge, entre outros fatores, com a experiência de rompimento entre o artificial e o real, entre espaço do palco e da plateia, entre o criador e o intérprete, entre o processo e a obra, entre o cotidiano e a cena. A ideologia era de desmistificar a obra e o criador, de expor o processo artístico, de provocar a participação do espectador de integrar arte e vida. Para Banes “A vanguarda da década de 60 em sua busca de um meio de sanar as várias rupturas criadas pela cultura do sistema – entre a mente e o corpo, entre o artista e a plateia, entre a alta arte e a baixa arte, entre a arte e a ciência, e entre a arte e a vida, abriu caminho para as alternativas” (BANES, 1999, p. 336).

Prosseguindo entre os labirintos do mover na vida, sou nômade ao viajar pelos terrenos do lar. Avanço para os lugarejos específicos da escola, até ocorrer outro grande acontecimento promotor de sentidos. Ainda como aluno da EMEI, vim a me mudar de casa.

Chega o momento de revelar encontro do corpo com as superfícies rústicas do mundo, devido aos relevos mal-acabados do terreno, das irregularidades dos fatos, das transições irreverentes, as quais fomentei os “nãos” após atos de talvez. Era um desafio, na recreação entre corpo e espaço, materializando-o como ser cordial, o qual propõe acordos de troca, na mudança de ambos. “Esse corpo pertencente e implicado ao contexto específico e sempre mutável apreende as informações do meio a partir do seu agir no mundo (NOË, 2004).

É graças a esse corpo específico em configuração (ex.: física, biológica, psicológica, social, cultural etc.), o qual está em constante ação – do simples pestanejar aos intrincados e ágeis movimentos das rendeiras de bilros, do jogo de (des)equilíbrio do simples caminhar aos complexos passos de uma bateria (batterie, em francês) do balé com seus entrechats (deux, quatre, six, sept...) –, que o mundo pode ser percebido, “manipulado”, “guardado” e “elaborado”. E são esses procedimentos que permitem a aquisição de um sistema conceitual, o qual ocorre porque cada um é constituído por um aparato sensório-motor em constante ação (SANTANA, 2011)

Nesta passagem, encontrei a aventura de arremessar todo este corpo desenfreadamente em milhares de riscos, sem que antes houvesse uma breve reflexão sobre as possíveis consequências devastadoras. O primeiro evento marcante veio da escada sem fim. Dotada de um carpete aveludado, esverdeado, erguendo-se em curva até os andares superiores da casa. Fora projetada para interligar a copa ao quarto, passando pela sala. Era feita de uma sequência de lances, onde podíamos averiguar duas porções menores e uma grande alongamento superior. Na visão infantil, era quase um organismo.

Vivo em movimento, criava vertigem ao ser observada do alto, tornando-a um breve desafio. Logo após a primeira curva descendente, um suporte amadeirado seguia seu fluxo, para que mãos viessem a segurar o corpo, em caso de desliz. Gostava de brincar com este aéreo, a descer as escadas com saltos e rodopios.

Entre uma destreza e outra acabei por ceder meu corpo nas quinas anguladas dos inúmeros degraus. Mesmo amortecido pelo tecido, o encontro entre minhas estruturas ósseas, musculares e nervosas não foram de grande suavidade. Foi a descoberta de algo emocionante, dito como força da gravitacional. Em apenas segundos, o desequilíbrio gerou a descomoção dos milhares de ligamentos do corpo para cederem a uma energia maior. Não haveria o que fazer, senão cair. Deixar ir. Largar.

Segundo os saberes da técnica corporal BMC (Body-Mind Centering), desenvolvida pela artista, pesquisadora, terapeuta e educadora Bonnie Bainbridge Cohen, o descobrimento de ações fundamentais, como as já citadas, nascem de necessidades elementares e ganham complexidade ao longo do desenvolvimento individual. Segundo, Hartley (1995, p. 66),

o movimento se desenvolve através de uma série de estágios pré-determinados. Um movimento pertence a um padrão específico baseado no modo como é iniciado e em como se seqüencia através do corpo. O modo como iniciamos movimento também diz respeito a nossa relação com nosso ambiente.

Em parceria, Farhi (2000, p. 263) explica que “em todos os movimentos, o padrão de ceder precede o padrão de empurrar, que por sua vez precede o alcançar e por consequência o puxar”.

O indivíduo primeiro aprende a Ceder e Empurrar com as partes relacionadas (promovendo o grounding) e daí aprende a Alcançar & Puxar com as partes relacionadas (promovendo acesso ao espaço e ao mundo afora). Uma frase eficiente é um ceder & Empurrar para um Alcançar & Puxar (HACKNEY, 2000, p. 91).

Neste novo conhecimento de gestos e tentativas, outros acidentes vieram junto aos desbravamentos de novas materialidades, como a do balanço, criado no galho de uma grande árvore. Um pêndulo incessante, no qual exigia um domínio sincrônico entre as minhas intenções, as possibilidades do galho, as forças físicas e as estruturas do balanço. A inércia vem a se sobrepor em singularidade sobre a gravidade, na medida que permite um vôo breve e leveza do corpo. As cordas eram frágeis e não resistiram a minha imprudência. Mais uma vez, reconheci limites novos as possibilidades do corpo.

Os acidentes constantes deflagraram questões de coragem e persistência, resolução de problemas e uma poética nova à liberdade. Sinto que o envelhecimento ainda carece de freiar tentativas, deixando a imobilidade nascer. Quem dança, volta a reconhecer-se como criança, provocando-se a atravessar a segurança e provar o descalculado. Esta medida desmedida é o que a torna poderosa, construindo-se a partir de brincadeiras incitadas pelo rompimento de obstáculos. Claro que há enormes riscos, mas gerá-los criam estratégias de ação surpreendentes, sem das quais imagino subestimar o corpo.

Esta potencialidade do corpo que

experiencia a passagem do estado de possibilidade para o ato aproxima-se do conceito de pragmatismo a partir da interpretação de conduta e de pensamento intelectual que, relacionado a procedimentos de movimentos realizados pelo corpo na dança contemporânea, e sob a abordagem corpomídia que constrói concomitantemente diálogos em rede, apresenta o corpo numa intrínseca co-relação com o ambiente, de maneira co-evolutiva e exposto a contínuas transformações. A proposta, nessa reflexão teórica, é

que os movimentos produzidos na ação, carregam pensamentos, conceitos, interpretações e, ainda, produzem ações inteligentes e expõem ideias encarnadas tornando visível o que anteriormente apresentava-se invisível no processo de criação e produção de signos (SETENTA, 2005).

Para concluir esta descrição, acabei por me deparar com medos traumáticos, os quais custaram a se dissolver. Foram couraças poderosas, instaladas pela vitória do medo sobre mim. Um exemplo, foi o encontro com a vossa majestade aranha. Um aracnídeo mortífero, provendo suas crias nos cantos abandonados da casa. Logo quando me mudei, queria sanar a curiosidade em explorar os arredores da casa. Lá ao longe, havia uma pequena pia esquecida pelo tempo, cativando minha atenção. Assim como qualquer descoberta, existe uma atratividade para além dos domínios racionais, o qual magnetiza seu corpo e o leva fazer. Existe uma fruição de adrenalina impulsionante, tragando o corpo ao fato.

Neste desconhecido local, havia azulejos, os quais ainda resistiam ao tempo, criando uma sofisticação naquele ambiente tão esmorecido pela degradação dos efeitos naturais. Além disso, meus olhos só conseguiam avistar parte da estrutura, pois ainda era uma pequena criança.

Elucidando às sapatilhas de ponta, elevei-me até uma estatura, onde pudesse finalmente atingir o objetivo de avistar o que lá havia. Utilizei os braços para exercer um puxar necessário, valendo-me das mãos como roldanas, a alavancar minha breve escalada. No topo, aparentemente, uma superfície plana e vazia, o que a princípio não me causou uma grande comoção. Ao longe, avistei milhares de pequenos insetos a se mover rapidamente em direções difusas e circundantes. Como se estivessem sido monitorados por uma força superior, havia um certo impedimento de que se dispersassem pelo espaço, contendo-se em uma área restrita. Estiquei meu pescoço para poder visualizá-los melhor, encontrando a razão pelo movimento restrito daqueles seres. Tratava-se de um arquétipo poderoso, criador supremo do universo. Uma grande aranha-mãe, protegendo, coordenando, supervisionando suas crias de outros possíveis perigos. Naquele momento, fiquei extremamente confuso, pois não indetifiquei as diversas crias como pequeninas aranhas.

Ainda desprovido de qualquer conduta, senti a necessidade de conhecer sensivelmente esta outra presença, a qual estabelecia contato com meus olhos. Fui

atraído por seus inúmeros olhos, provocando a reação de mover meus braços até ela. Quando estava neste percurso, fui abordado abruptamente por braços fortes e temerosos, os quais me arrancaram da posição em que eu estava. Não ciente, ainda, daquele alvoroço, ouvi apenas uma exclamação: “É uma aranha!”, selando-me, para sempre, em temor.

As couraças nasceram para ficar, usufruindo da teoria pulsional de Freud ou de sua evolução corpórea, sob o olhar de Wilhelm Reich. Diz que durante o fluxo do prazer libidinal, haveria paradas, nós, interrupções determinando o caráter. Assim como comportamentos, as posturas corporais (gerados pela interrupção do fluxo e formação de uma couraça) seriam determinadas por emoções, como o medo vivido, por exemplo. Interliga “o termo *panzer* a um forte sentido de proteção, significando, ainda, armadura, casco ou tanque de guerra ” (ALMEIDA, 2012).

O encontro com o medo não pode ser resumido apenas pela relação com pequenos monstros da vida. Na verdade, imagino que o início do próximo ciclo, trouxe sombras e outras situações traumáticas. O reino das trevas, apesar de não entender o obscuro, como algo maléfico, contemplou meu corpo em esquecimento, negação, exclusão, agressão, opressão, lágrimas, revoltas, dores, marcas, exposição, desrespeito, esquecimento, abandono, negligência, depressão, desmotivação, confrontos, desespero, medo, traumas, fúria, tortura, as faces destorcidas de relações entreindivíduos.

Nos espaços escolares, onde esperava presenciar “semelhantes”, encontrei discórdias a me repelir. O preconceito é uma realidade pintada de cores saturadas, exalando um aroma intoxicante sobre o qual não há como ignorar. Há, por outro lado, o cinismo, como ato por onde devo assumir a finalização deste texto, sem me deixar flagelar desnecessariamente.

Neste não recalque, relembro da preocupação de meus pais, selecionando cuidadosamente a melhor instituição para me abrigar. Necessitava de local para respirar minhas imaginações, esperando liberdade para expandir o terreno do lar. Haveria de ter pequenas rodas gigantes, carrosséis velozes e gangorras oscilantes, onde o corpo desfrutasse de sua juventude plena. Escolheríamos juntos, pela combinação do todos estes agrados.

Diante desta difícil tarefa, elegemos um belo colégio antigo, revestido por histórias de minha velha cidade. Seu recanto agradável, escondia destinos incertos, quando não poderia prever o desequilíbrio entre o bem e o mal. Nos primeiros

meses de aula, lembro de olhar para o céu e sempre encontrar respostas cinzas. Seria, eu punido por más apurações? De certo modo, as cores, sabores, e aromas primaveris degradaram em desaromas, des-sabores e descolorações. A cor da terra era triste, desprovida de vida, muito distante da realidade de minha casa. O belo parquinho tinha dado espaço para bancos de concreto, onde pessoas jamais se sentavam. Encontrei muitas pessoas a passar pelo meu campo de visão, não provocando qualquer liga. Ouvia risos e vozes tagarelantes, os quais não criavam um diálogo. Ainda, não se assemelhavam ao murmúrio encontrado numa grande cidade.

Aparentemente, mesmo que as vozes não se direcionem a ninguém, pareciam comunicar minimamente. Encontrava sons jogados para preencher o ambiente em esvaziamento. Como um grande balão, o ar quente deve ser propulcionado para seu interior constantemente, remediando sua desconfiguração como objeto que voa. O ambiente parecia querer sumir, se negar. As crianças gritavam para ecoar existências, segundo Schafer, “o homem produz sons para existir com eles, sendo delegado ao silêncio, a ausência de vida”. (SCHAFER, 1991, p. 71).

Seus corpos não eram hábeis de atar as mãos com o espaço circundante. Eu estava ali, a vasculhar maneiras de conciliação. Não queria promover o encontro do outro com os outros, mas sim entre mim o outro, sendo ele ambiente ou figuras humanas. Era, por fim, sempre levado a uma grande sala, dotada de imensas janelas coloniais. Um prédio antigo, cheio de requintes antigos, criava pequenos barulhos de madeira para confortar os ouvidos de tantas vozes descontroladas. Professores, diretores, funcionários e alunos nunca promoveram o menor ritual valorizador de suas potências corporais. Estavam presos no eco de suas cordas vocais, para deglutir atenções e apenas elas. Por que despender tempo em responder aos olhos que se voltam a seu favor, quando se pode ignorá-los e pedir por mais? Meus ouvidos eram grandes reservatórios de lixo, na desmedida de ocupá-los com toda informação involutária do outro.

Nas escadas e corredores daquele grande prédio, via possíveis rotas de fuga. Imagino que ninguém gostaria de estar ali. Mas, há uma diferenciação entre transitar e escapar. Eu passava pelas escadas para não permanecer nelas, quando poderia descê-las tranquilamente sentindo o eco da madeira em meus pés. Eram oprimidas, chorosas, bem distantes daquelas, nas quais brincava com o corpo, em minha casa.

Todos a pisotavam, desenvolvendo densas pressões em seus passos. Gestos sem total carinho, sem respeito, sem intenção, sem valor, sem propriedade.

As salas de aula eram demasiadamente frias, assim como o destratamento entre professor e aluno. Quantas vezes podia prever que choraria ou seria agredido. Era a sensação de entrar em um beco escuro, temendo por algo desconhecido a emergir das sombras. Lembro-me de duas professoras e de nossas relações corporais. A primeira era doce, mas esvaecia em atitude fugaz. Como um dente-de-leão, o vento a despetalava por diversos instantes, desprovendo-a de caminhos para retornar a si. Como a brevidade de uma performance, seus atos eram efêmeros, para despreender-se de si mesma, ao invés de nos agarrar em abraços calorosos.

Em revolta, vivi minhas indisciplinas, para gritar e desmorbizar aquelas pessoas. Eu ria desnecessariamente para entreter-me. Conversava com todos, pretendendo dançar pelos vãos entre seus assentos. Meus pais eram frequentemente requisitados a responder por tais atos, hoje entendendo-os como fluxos-resposta, a chatisse do ambiente. Ninguém detém o que o ambiente imprime, senão ele mesmo. Afinal, a vibrante interação corpo-espaco-matéria entre criança, professor, currículo, ambiente, família e comunidade, é um microcosmo do universo social. “A partir da década de 1970, muitos pesquisadores passaram a reconhecer o valor potencial do ambiente em influenciar o pensamento global do indivíduo” (Fleith, 2003; Sternberg & Williams, 1996). Csikszentmihalyi (1996, p. 23) destaca “a influência do contexto social, em interação com as características da pessoa, no desenvolvimento e expressão da criatividade, por exemplo, não apenas como um fenômeno individual, mas sim como um processo sistêmico”. Da mesma forma, Sternberg e Lubart (1999, p.11) reforçam que “o indivíduo precisa de um ambiente que encoraje e reconheça suas ideais”. sendo “promovido, em sua grande maioria, nos momentos em sala de aula” (AMABILE, 1996 p. 203).

Num determinado fim de tarde, as forças do universo se uniram em fugor, desorganizando aquela micro-sociedade morbífica, estremecendo as paredes, escancarando janelas, rasgando cortinas e promovendo o desespero divertido no poder controlador. Lá fora, chovia como nunca. O véu de água era tão espesso que a visibilidade era intransitável. Os ventos uivavam como fantasmas e empurravam as grandes janelas em nossa direção. Os professores corriam como nunca. Em verdade, jamais os vi correr. As escadas eram utilizadas finalmente como lugar-estar,

antes negligenciadas e usufruídas como suporte de escapismos. Neste caos, restava rir em pronunciamento de minhas emoções verdadeiras.

Sorria por vivenciar o improvável, finalmente. Um circo se enguia diante de mim. Cada segundo significava um acaso, um devir maravilhoso. A prévia ontologia foi destituída de seu cargo carimbador. Nada mais estava em seus devidos lugares, por assim dizer. Diálogos conversavam para retornar a ordem, quando todos se tocavam em busca de respostas. Tratava-se de uma cena memorável, estabelecida pela professora ao corporalizar uma imensa muralha protetora. Antes breve como os segundos de um relógio, tornou-se eterna. Utilizou todo o combustível de seu corpo para segurar a imensa aba da janela a bater contra as paredes. Controlou o senhor vento, atando as cortinas em seus braços e apoiando suas mãos sobre a superfície de vidro. Mas ainda era uma mera humana, com pele frágil e composta de estruturas moles. O vento é uma presença poderosa, ao passo que não pode ser destruído com atos mecânicos e pontuais. Em seu ímpeto, imprimiu a providência sobre aquele material, fazendo despedaçar-se por dentro de seu o braço. O sangramento, assim como comoção coletiva foi imediata. Meus olhos se arregalavam em virtude da intensidade. Queria beber daquele sangue, pois sabia que era o elixir da vida. Foi criado a partir de um ato verdadeiro, espontâneo de coragem. Não houve qualquer fingimento. Belíssimo ato heróico, digno dos tempos camonianos.

Neste grande de troca, após a tempestade, outra mestra entra em cena, distorcendo a fragilidade da anterior, com seus imensos óculos poderosos. Eram realmente grandes, a ponto de não conseguir observar seus verdadeiros olhos. Estava camuflada sob eles, criando um escudo para que sua presença fosse soberana e intocável. As crianças, assim como eu, desaparecíamos diante daquela figura suprema. Estava vivenciando a ocupação de um império em plena sala de aula, quando não poderíamos mais recriar conversas em um tranquilo chá da tarde. A princípio observa a polaridade entre as duas professoras mencionadas como um dínamo energizador. Mas o que veio a ocorrer era, de fato, a supressão do agir. Como criaturas desprovidas de vida, girávamos em torno de um grande astro denso, capitalizador de gravidade infernal. Nosso olhos eram fechados. Morríamos.

Fortunadamente, a morte teve seu fim com a chegada do primário. Acredito que ao longo deste período, encontrei o equilíbrio entre o ser e o ser aceito. Foi num instate incrível, onde comecei a incluir figuras heróicas em meu fazer. Os guerreiros destemidos, provindos de terras distantes invadiam minha vontade de colocar-me.

Do Japão, terra que ainda não julgava como mãe, constitui-se mais como uma prima distante, dizendo-me sobre novas possibilidades de enquadramento do mundo. Primeiramente, vieram os inúmeros seriados, nos quais pessoas meramente comuns, valiam da magia e transformavam-se em criaturas sobre-humanas. Era o momento em que me reconhecia no lado sagrado da força, entendendo como alguém não concebido apenas para ser um humano.

Estava sob um grande questionamento. Como resolver os problemas com o outro da forma convencional? Jamais estive apto a brigar com ninguém. Era incômodo a sentimento nascente de um conflito corpo à corpo. Corpos deveriam confluir em ações. A grande transa da vida é muito mais importante do que negar e ferir os limites do outro. De todo modo, os espelhos nipônicos serviram forjar armas contra os crimes cometidos contra mim. Nesta época, sorrateiramente, a divisão de gênero apontava seu início e aqueles dotados de “escolhas equivocadas” partilhavam de castigos. Deste modo, no caminho polar entre masculino e feminino, crianças eram localizadas em patreleiras da vida, onde seguravam uma pequena placa criminosa dizendo: sou homem ou sou mulher.

No meu caso, não sabia que placa segurar. Sinceramente, todos os signos do mundo feminino me chamavam muito mais a atenção do que os signos ditos como masculinos. Desde o jardim de infância já apontava para um saber “feminino”, quando escolhia lápis rosados para criar. Não sei como explicar ao certo, mas o rosa é uma cor fantástica. Sinto como se meu corpo fizesse parte dos cumprimentos desta matiz. A cor era parte das coisas que concebia como mais valiosas.

Nesta situação turbulenta do corpo, “a noção de ‘gênero’ polarizada entre masculino/feminino pode ser caracterizada como uma trajetória de poder e opressão sobre homens e mulheres” (Fávero, 2010; Galinkin & Santos; 2010; Madureira, 2010). Afinal, o corpo — o que comemos, como nos vestimos, os rituais diários através dos quais cuidamos dele — é um agente da cultura. Como uma poderosa forma simbólica, “é uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta” (BORDO, 1997).

O corpo também pode funcionar como uma metáfora da cultura, mas não somente isso. É também, como sustentam o antropólogo Pierre Bourdieu (1977, p. 94),

um lugar prático direto de controle social. De forma banal, através das maneiras à mesa e dos hábitos de higiene, de rotinas, normas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais, a cultura "se faz corpo", como coloca Bourdieu. Assim, ela é colocada "além do alcance da consciência [inatingível] por transformação voluntária, deliberada.

Infelizmente, atos heróicos não deteram comentários maldosos a meu respeito. O rosa era uma cor provocativa em minhas mãos. Sentia que esta era minha coreografia, aquela cuja força sustentava-se num fazer aparecer. Os comentários cresciam, ouvia repúdios em todas as aparições onde a cor estivesse de mãos dadas as minhas. Como não sou violento, simplesmente sofria internamente, mas jamais a deixava ir. Não era justo. As meninas criavam um repertório amplo de possibilidades combinantes, enquanto as minhas eram possíveis apenas para a vista de meus exclusivos olhares.

Nos caminhos escolares, os 4 anos do primário foram épocas solares. As tempestades não eram presentes e minha vontade de absorver saberes do mundo nunca foram tão potencializadas. Sagrava meu corpo, ao observar a satisfação de meus pais diante de todos os comentários positivos. Professores e diretores tratavam meus feitos como excelência, conduzindo a história para uma calma momentânea. De fato, expandia as potências do corpo, mesmo na adversidade. Lembro-me exclusivamente de uma época em que tinha este poder nas mãos. Podia estabelecer diálogos, atender expectativas, cumprir deveres da melhor maneira possível. As relações que estabelecia com os professores era representado pelos sorrisos e toques gentis no ombro. A cada resposta correta, um aceno brilhante com suas cabeças. O sol brilhava em todas as tardes, atravessando as finas camadas transparentes das janelas. Uma atmosfera de outono prevaleceu nestes quatro anos, onde reconheci o significado da palavra "força".

Em correspondência aos momentos prósperos, quando encontrei meu corpo ao sol, aproximava-se, infelizmente, pelo anúncio de estações frias: quatro longos anos de total congelamento. Minha mobilidade, outrora plena, restringiu-se a ações incertas e trêmulas. Quando poderia prever que desenvolveria um corpo alzheimeriano, ainda tão jovem. Neste dançar em direção a morte, recolhi em posição fetal, distanciando-me da luz e me alojando no mais distante de mim. Ninguém era capaz de saber quem eu era, pois a metamorfose deturpou a evidência de minha

entidade. Encontrei o reino do total silêncio. Uma floresta fria, repleta de árvores contorcidas, como meu próprio corpo. A relva era branca como cabelo de idosos, sons fúnebres de pessoas a choramingar em velórios, cores apagadas, quimeras.

Sentia uma imensa vontade de recuperar a força que havia ganhados de todas as experiências do passado. Não entendia para onde tudo havia se mudado. Antes, no calor da ginástica, produzia saltos e piruetas, desenhava possibilidades com todas as acrobacias que aprendera a fazer. Na escola, a reverberação da flexibilidade costurava sorrisos na boca dos docentes. Sentia-me como uma agulha certa a instaurar boas expressões em seus rostos. Qual era a razão para tamanho desastre? Talvez o motivo se faça claro ao longo da escrita deste texto. Por ora, ainda não vim a encontrá-lo.

Durante os primeiros dois anos ginasiais, o uniforme de todos os alunos passou uma transformação obrigatória, forçando a todos a utilizar apenas a cor cinza. O contraste entre o frio e o quente, nasce neste instante, quando outrora vibrávamos em verde e branco. Entretanto, a tristeza é uma energia para além do simples maçante. É uma faca ponteaguda a perfurar friamente a carne, cortando lentamente cada sustentáculo de sua grande rede formadora.

Seguindo a imagem de um marionete, foi no que vim a me tornar durante todo o ginásio. Numa cena ritualística de vudu, meu corpo estava preso por inúmeros fios, guiados ao bel prazer do outro. Era um corpo apedrejado por objetos metálicos, os quais perfuravam minha pele para ser fixada como decorativo. Virei um mero suporte, um *body modification* psíquico, desenhado pela “mudança das cores da epiderme e a feitura de incisões, queimaduras, perfurações, mutilações e implantes de diferentes tipos” (PIRES, 2005, p. 18). “O corpo como suporte para a arte de outrem” (SILVA, 2006), transmutou, construindo-se pela afixação de objetos imateriais.

Primeiramente, não pude mais correr, pois enlaçaram minhas pernas, tornando-as desastradas e comedidas. Meus braços vieram a cercar o restante de meu corpo, com a finalidade de escondê-lo. Os lábios foram celados e insignificados, despotencializando a voz tímida que viria a me projetar. Por fim, os olhos, escondidos atrás de lentes à prova de relações.

Diante de total indiferença, recobrei todos os sentidos num breve suspiro. Utilizei tesouras mágicas para cortar os grilhões sufocantes, libertando-me da masmorra, onde haviam me atirado. Ainda com presença sutil, recriei um território,

alimentado por vontades de subir. Escalar a montanha entre as minhas dores e prazeres acabou por gerir tenacidade a intenção. Agarrei-me ao rochedo, onde uma pequena trilha poderia me levar as soluções de todas as coisas. Em cada passo, refletia sobre as questões pouco respondidas do momento intratado, irritando-me por tamanha autodesesperança.

Quando, num gesto devastador alcançar, rompi todos os estigmas crônicos, os quais me adoentavam todos os dias. Voltei a dizer algo, participar do coletivo e reviver, mesmo que brevemente, o rendimento dos anos ensolarados de glória. Ainda era um garoto altamente julgado pelas minhas escolhas, mas a confiança ajudou-me a ultrapassar fronteiras, para garantir espaço privilegiado na área dos enjaulados. Não era mais um ser especial, a receber testes de condutas. Tão pouco, sinônimo de um agente epidêmico. Cheguei, a claridade dos fatos. Até mesmo voltei a ser visível pelos professores.

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa forma, tremendo em seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros (ROLNIK, 1993).

Para finalizar o ciclo escolar, encontrei no colegial a união de todas as peças que faltavam para me tornar um espelho maduro. Entre dores e felicidades, o foi um momento enriquecido pela maturidade do ato. O bem e o mal eram forças, os quais passavam por um procedimento de contextualização, gerando o diálogo importante entre o eu e o outro. Todas as aflições de estar no mundo ebulliram como vulcões em minhas vidas. De fato, espinhas eram o menor de todas as elas. Cistos enormes se instalaram ao longo da expressão provocando-me uma certa loucura. Quando eclodiam, colocavam-me numa situação dúbia, entre o fazer certo e o fazer errado.

A vontade de tocar o outro era incapacitada pela aparência desastrosa a florescer em minha superfície. Sentia-me distante de qualquer padrão desejado, não tinha as mãos, artefatos, com os quais pudesse corrigir a má estética atribuída ao meu corpo. Um organismo grotesco.

Durante os três anos seguintes, nada mais era do que um monstro, repleto de incompletudes, orifícios a mostra, para beirar o ridículo e a obscenidade do corpo. Em contraposição as lágrimas que surgiam pelo esquecimento do passado, agora viriam a se manifestar pela ridicularização. Todos os dias, o ser-púber virava uma grande atração, ao subir em arenas, dançar com dragões e estampar falsos sorrisos ao público delirante. Aquele palhaço, repleto de cicatrizes do tempo, era criado pelo rigozijo alheio, quando serpentinas e confetes eram lançados em forma de palavras-efeito constantes. O público escolhia sua atração principal, ao passo que os verdadeiros atores circenses escolhem seus próprio personagens de ser. Como prisioneiro de um capricho alheio, minha única alternativa era performar, encontrando saídas para me expressar o mais verdadeiramente possível. Cada espetáculo, custava-me muito caro, estando sob forte ataque dos algazarras esteriotipadas, a serem lançadas em minha direção.

Meu corpo passou por todos os questionamentos possíveis, foi medido, contornado, travestido, virado completamente do avesso. Como um agradável brinquedo, fui colocado em uma vitrine de luxo, apontado por olhares debochados e mesquinhos. Fui devorado por feras sedentas pelo prazer da desgraça, motivos pelo valor do sangue, daquele que jorra após uma carnificina psicopática.

O genocídio veio a se consumar nos últimos dias de aula. De um corpo motivado, deixou de encontrar sentido em abrir os olhos. Os colegas de classe compunham uma arquibancada cinzenta indiferenciada, não importando mais seus nomes. A mim, todos eram peças da tamanha aversão que construí neste período em que estive em cartaz. Meus pais, surpreendentemente, não me obrigavam a voltar as aulas. De certa forma, não haveria mais o que fazer, pois aquela instituição, de cores e falsos carrosséis haveria se transformado em uma imensa arena de jogos hostis. Professores e alunos conspiravam para que seres diferentes não reproduzissem suas imoralidades de ser, importunando a nós (refiro-me aos atores fundamentais da cena) até a exaustão. Latejoulas, purpurinas e todos os brilhos eram guardados em calabouços, pois refletiam suas faces terríveis na superfície-reflexão.

Sou espelho, por este motivo. Vivo neste corpo escarlate, na ação de devolver a visão aqueles que insistem em cegar-se. Manipulados por uma falsa deficiência da não observação dialógica, descontrolada pela força de atos egocêntricos. Não sou, de modo algum, especial, mas sim fruto da mesma esfera humana. O que quero é abrir pálpebras, dilatar íris, focalizar corpos, refratar ações co-construtoras. Sou de estrutura forte, não feita de frágil vidro, a trincar. Sou dotado de luz, mas não ofusco aquele quem olha. Sou, finalmente, diamante antigo, potencializado, empoderado e movido pela dureza de tal missão.

4.3 – 不透明な²⁴

Figura 44 – Obra “*Aquarell auf Arches Tourchon*” de Joachim Bandau. Simboliza a opacidade de um corpo recém-inaugurado.

Fonte: http://www.bandau-joachim.de/AQ_8_800.htm.

Entre extremos demarcados, atravessei a vastidão do continuum. Um vale semiárido, dotado de uma beleza peculiar. Descobri seus habitantes, com suas faces desprovidas de semelhanças, durante uma caminhada plena da formação ao todo. Era uma região neutra, repleta de imparcialidade, revestida de incertezas e

²⁴ *Futômei* – termo japonês para “opacidade”.

cravejada de isenções. Não sei se consigo ser assertivo no termo, mas o curso retilíneo para a universidade não ocorreu como planejado, abrindo uma imensa clareira em meio aos acontecimentos. Detalho-a como o olho de um furacão, após acelerar o curso dos fatos com seus soprar veemente, cessou de modo indeterminado, qualquer novidade.

Quando estava a decidir sobre meu futuro próximo, a sensação de instabilidade era tremenda. De um lado, havia o entusiasmo de meus pais e familiares sobre a pretensão de uma excelência profissional, a qual se iniciava a partir da escolha de uma primorosa universidade pública. Deveria, por vez, seguir os passos de minhas distantes primas, as quais jamais desenvolvi uma relação altamente cúmplice, mas sim sintética, acrílica, inorgânica. Mais uma vez, era um corpo masculino, em meio a muitas mulheres. Era, ainda, um corpo jovem cercado por uma maturidade distante. Mas, acima de tudo, era diferente. Considerando os parentes da agrupamento paterno, não encontrei diálogo (ainda não encontro) com absolutamente nenhum de seus membros. É um tanto que frustrante, levando em conta a euforia da pesquisa de conduzo, a qual tenta abarcar o cerne de uma tradição japonesa/okinawana construída em seio familiar. Lamentavelmente, fiquei como observador, aquele inclusive, a analisar cada situação sem que houvesse qualquer discussão ou reflexão em conjunto.

Era esse o modelo a determinar o meu futuro, prestando para auxiliar o curso dos anseios mais primordiais. Quais eram eles? Não os tinha em mãos, olhando para seus vazios diante de expectativas individuais amedrontadas. Poderia, por um lado, vir a estudar medicina, como arquétipo de um futuro pessoal, profissional e amoroso altamente bem sucedido. Além disso, deram-me a opção de enveredar pelo ramo farmacêutico, levando em conta que incorporava características de um cientista.

Logo após o fim do colégio, fui matriculado em um curso preparatório em minha cidade. Todos os dias, no cair da tarde, aparecia para resolver questões referentes aos outros. Olhava aquele quadro negro a não me dizer nada, onde professores divertidos manejavam jargões para entreter seus clientes-alunos. A minha volta, muitos assistiam ao desenrolar do festejo, alucinados por uma felicidade ficcional. Muito provavelmente, olhavam para aquele conhecimento insensível, como objetos em uma grande prateleira, prontos para serem apanhados pelo poder capital.

Além disso, a atmosfera competitiva desarmonizava a presença humana em todos os cantos daquele lugar. Mesmo as atendentes da secretaria eram semelhantes a anuncios publicitários, focados em um desejo egoísta de persuadir o impersuadível. Seus sorrisos, brancos e limpos, suas faces simpáticas, tratavam cada pessoa que passava, como aquele a necessitar de seus serviços, em prol de um lugar reservado no período vindouro.

Voltei a idade média, para concorrer por um lugar no céu, estando mais uma vez indeterminado por algo que não se produzia dentro de mim. Todos os dias, descia uma rua comprida e escura a pensar qual era o significado de estar ali. O sol que distanciava de meu corpo, fechava seus olhos todos os dias, como um rosto desolado, repleto de dúvidas e questões sem respostas. Ao chegar, dirigia-me ao assento usual, fingindo estar interessado nas apostilas desmaiadas sobre minha carteira. Olhava para o vazio do auditório, repleto de cantos desmaterializados. As sombras eram produzidas pelas almas daqueles que ainda não estavam presentes. Meramente, automáticos. Praticamente, seria um modelo adequado para as composições solitárias de Edward Hopper.

Figura 45 – Obra “*Automat*” de Edward Hopper. No vazio do ambiente, o corpo é sua única companhia.

Fonte: <http://www.edwardhopper.net/automat.jsp>.

Na verdade, Edward Hopper New York é ao mesmo tempo instantaneamente reconhecível e estranhamente desconhecido: ruas são desprovidos de pedestres, as lojas estão sem clientes, e até mesmo restaurantes modernos, há a presença de máquinas *coinoperated*, máquinas de distribuição, substituindo garçons por ações automáticas. Embora a arquitetura de Nova Iorque se erque para grandes alturas, Hopper favorecidos em vez de um formato de composição horizontal mais ligada às tradições paisagem. Ele também evitou sinais do grão, ruído e agitação da vida urbana, imbuindo seus retratos da cidade, com um silêncio esmagador e imobilidade inquietante (NATIONAL GALLERY OF ART, 2007).

A insatisfação era ainda maior, levando-se em conta as maravilhas que antecederiam aqueles instantes monótonos sem qualquer sentido. Antes, movia meu corpo com entusiasmo infantil, nos adoráveis momentos com a ginástica. Artística ou não, era o motivo de minha vida, não conseguindo descrever essa sensação na sua totalidade, pois é algo que internalizei, sendo o órgão vital a minha sobrevivência. Caso seja permitido dizer, é parte integrante da dança que pulsa em minhas veias, numa relação tão íntima que confudo a defini-la como outra, diferente de mim. A paixão pode ser resumida como esquizofrênica, quando observo espaço urbanos como grandes pistas para executar acrobacias. Em bancos de jardim, vejo traves de equilíbrio, onde poderia exercer a relação entre partes corporais e a ação riscobrincante da gravidade.

Todos os dias, treinava numa cidade próxima. Tomava o ônibus em um ponto, ao lado da igreja matriz de Mogi das Cruzes, no qual outros viajantes iniciavam sua jornada para regiões distantes. Esperava ansioso pelo veículo amarelo, cuja finalidade era conduzir minhas paixões ao seu destino exato. Ao chegar à academia, tirava os sapatos, trocava de roupas, esquecia do meu destino e somava-se a outros. Ainda ouço o barulho dos trampolins, do ranger metálicos das barras, da queda de corpos em super colchões, como um sinfonia sem fim. Posso entender Yayoi Kusama em sua obsessão infinita através deste atrelamento por questões estéticas, a nos possuir .

Figura 46 – “*Horse play Happening*” de Yayoi Kusama.
 Fonte: <http://www.yayoi-kusama.jp/e/happening/>.

Yayoi Kusama: Obsessão Infinita é a primeira exposição apresentada no país que expressa uma pesquisa profunda do trabalho de uma das artistas mais originais e inventivas do pós-guerra. Produzida, em sua edição brasileira e latino-americana, pelo Instituto Tomie Ohtake, em colaboração com o estúdio da artista, a mostra tem curadoria de Philip Larratt-Smith e de Frances Morris (curadora da retrospectiva da Kusama na Tate Modern de Londres). *Obsessão Infinita* oferece um panorama do trabalho da artista japonesa viva mais proeminente, por meio de aproximadamente 100 obras que cobrem o período de 1949 a 2012, entre as quais pinturas, trabalhos em papel, esculturas, vídeos, apresentação de slides e instalações, entre elas a famosa “Dots Obsession” (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2014).

Após o breve momento fantástico, amigos de treino sempre me acompanhavam ao ponto de ônibus, sem deixar de providenciar uma agradável reunião, decorada com o sabor de quitutes deliciosos. Este era o fechamento de minhas motivações circunstanciais. Acredito serem quase lânguidas, ao passo que construía certezas a partir de ejaculações criativas.

Por fim, retornava a minha cidade, levando sorrisos e cativas dores pelo corpo, entre os prazeres do treino e o aceno de despedida. Olhava para o reflexo da janela, assistindo aquele que havia de se emocionar com seu próprio movimento, encontrando razões para ocupar o espaço como seu. Esqueci das responsabilidades sobre qualquer almejo; qualquer pretensão. Desvirtuava uma rotina diária diferente daquela, a qual me fazia tão feliz. Sentia a necessidade de parar o tempo e esquecer que um dia poderia me distanciar de tal fazer. Alucinado pelo efeito entorpecente do corpo flexível, impossivelmente humano e destemido como feras selvagens, criava em mim forças distintas da fragilidade apática, na qual fui sempre mantida. Ao correr sobre um solo de molas, nada poderia me deter, apenas meu próprio corpo a querer parar. Estava pronto a devanear para todo sempre, adormecendo em sonhos na viagem de volta a mera realidade de todos.

De volta a minha cidade, queria fechar os olhos e esquecer das quatro horas a minha frente, quando nada estava destinado a ser realmente importante. Caso isto seja chamado de ausência repleta de maturidade, a manifestava com excelência da convicção, assim como meus parentes distantes, a moverem-se nas universidades mais sonhadas.

4.4 – 不透明半²⁵

Figura 47 – Fotografia não-intitulada da série “Vedas”, produzida pelo artista Nicholas Alan Cope em parceria com designer de moda Dustin Edward Arnold. O corpo é atravessado pelas luzes, disponível pela transparência após polidez e solitário pela invisibilidades da não-refração de imagens.

Fonte: <http://www.cope-arnold.com/>; <http://www.dustin-edward-arnold.com/>.

Como a vida não pode padecer em dores irreversíveis, fui raptado por uma grande águia a me levar ao seu ninho. De certo, fui transformado de alimento para sua carinhosa cria, alimentando-me com a visão panorâmica de outra realidade possível. Trouxe-me um distanciamento necessário sobre o que os outros esperavam de minhas decisões mais cruciais. Então, iniciei o curso de um esvaziamento de possibilidades, suspendendo lentes antigas por lupas cristalinas, a amplificar questões ainda não consideradas anteriormente.

Após vestibulares desestimulantes e um ano de inúmeras divergências, encontrei a saída temporária para um longo retiro espiritual. Logo nos derradeiros meses do ano, participei de uma competição de ginástica, onde encontraria aqueles a me retirar do enfadonho processo rastejante do “você precisa decidir”. Naquele

²⁵ *Futômeihan* – termo japonês para “semitransparência”.

belo ginásio, um amigo querido veio a se aproximar de forasteiros de terras distantes, na intenção de estipular vínculos possíveis, os quais fortalecessem os laços com o esporte. Fui apresentado aquelas pessoas, através da virtualidade, vindo a desenvolver correspondências frutíferas através de cartas e mensagens flamejantes.

Meses depois, haveria por esquecer do enublado ano anterior, mudando-me para aquela cidade, onde poderia desenvolver a ginástica em sua totalidade. Nas mãos de um professor experiente, fui convidado a continuar o processo de lapidação iniciado há alguns anos, inserindo-me no papel entre discípulo e aluno. A surpresa foi imensa ao entender que havia tanto me informado sobre o esporte, que já condizia treinos sob a sua jurisdição, coordenado a preparação de atletas mais jovens.

Durante um ano, morei com ele, seus filhos e mãe, tornando-me parte uma nova família. Professor Marcos, assim como o chamava, apresentava um comportamento variante entre um pai carinhoso e um antigo militar. Era algo, sobre o qual criei uma certa fascinação, ao mesmo tempo que beirei a irritação plena. Seus filhos, por outro lado, eram sementes do ar, nascidos sobre estrelas gêmeas, a semear laços fraternais jamais por mim vividos. Como irmãos mais novos, passava horas ensinando questões escolares já cientizadas. Desenvolvia conversas sobre tabus, os quais não poderiam jamais tratar com os outros adultos próximos. Sexo, gênero e corporalidade era um tema para alimentar discussões mornas em volta de uma fogueira noturna. Sentia uma responsabilidade sobre eles, como se minha missão, além dos treinos, fossem guiá-los para um futuro brilhante.

Houve esta contradição, na medida em que conduzia o outro para seus sonhos, como Caronte, barqueiro de Hades, a atravessar o rio da invulnerabilidade, não me conduzia a nada. Aparentava muito mais Eurídice, com destino petrificado a escutar a doce lira de seu amado Orfeu. Sentia-me preso nas rédias de mim mesmo, desatando, por outro lado, qualquer nó alheio, com força da razão e mobilidade do sensível. Nascia uma vontade de conduzir as dúvidas do outro sobre a formação de seus corpos, lidando com todo o conhecimento ginástico, já confinado eternamente em minha consciência. Aos poucos, como a maestria antiga de filósofos gregos e caminadas peripatéticas, eluciava o valor do corpo móvel, esteticamente construído neste esporte, concomitante a valores da dança, a serem inseridos de acordo com as possibilidades. Não acreditava, deste modo, em corporalidades preenchidas pela pura técnica, inviabilizando fazeres renovados sobre determinados

movimentos. Fomentava questões sobre a execução como ambiente criativo, direcionando fazeres tácitos as fantasias metafóricas.

Por exemplo, um giro nada mais é do que a rotação sobre si mesmo, na tentativa de estabilizar seu centro de força. Nesta definição, pouco se distancia o corpo de um objeto qualquer a rodar. Um pião, uma moeda uma caneta, rotacionada no espaço mobiliza forças para preservar a natureza deste ato. Mas o que dizer do corpo? Corpos não são objetos à mercê das forças físicas. Não são unidades confinadas no fluxo unilateral da inércia. São atuantes sobre si, quando extremidades agem a desfavor de forças externas. Sendo assim, imaginava haver um criar necessário em cada acrobacia esteriotipada, sem que houvesse sua descaracterização. A mesma, só viria no futuro, no conhecimento sobre a real dança.

Ainda estava condicionado a ajudar nas transformações mínimas, na menúcia de algo que criaria um traço distintivo, mas permaneceria em essência. Um giro com braços estendidos, um giro com braços flexionados ainda não giros, mas carecem de atenção individual, para motivar o corpo a atingir possibilidades outras. Esta era minha tarefa como guia, o qual aludia a imagem de um provável mestre.

Nos dias que se seguiam, distante das influências familiares, pensei em trilhar um caminho para meu futuro, entendendo que aquele momento abriria as tapas de minhas caixas de segredos, quando laços de cetim viriam a saltar e desenrolar por um caminho não aleatório. Alguns acasos deveriam chegar ao fim, pois conseguia visualizar o destino de minhas intenções. O corpo estava movendo-se na direção que finalmente queria, preenchido por sonhos nunca aceitos. Era o momento de dizer em alto e bom tom, os nomes para o itinerário, a qual estava por seguir. Nas estações da vida, uma locomotiva estava a me esperar, para me conduzir até o topo de uma transformação iminente. Aproveitei-me do longo corpo-mantra para vislumbrar terras firmes, onde meus pés pudessem criar coreografias solidamente desenhadas, a revestir finamente a superfície do vidro semitransparente. O resultado do tecer da tela subsequente sobre as vidrarias do ânimo, trouxeram o reflexo da luz a superfície do meu corpo. Novamente era o espelho, a refletir o outro, e não a transparência por onde pudessem passar. O através, serviu-me como passagem para encher o além, onde pude encontrar chaves para fechaduras escondidas. As respostas estavam guardadas, através de um corpo opaco, depois transparente e por fim refletível.

4.5 – 鏡²⁶

Figura 48 – Registro fotográfico da performance “*Mobilemirrors*” criada pela artista Lilibeth Cuenca Rasmussen (2012). Quando o espelho é criado, rapidamente reflete emite o refletido.
Fonte: <http://lilibethcuenca.com/Mellemrum-Mobile-Mirrors>.

²⁶ *Kagami* – termo japonês para “espelho”.

Após encontrar respostas em rituais profanos do corpo, voltei a tradição de minha pequena família. Ao mesmo tempo que estava animado pelo retorno ao berço, temia pela não execução das imensas descobertas brotadas em outra terra. Havia encontrado o corpo de outros, pertencido a outros, protegido outros, acolhido outros. Como o faria novamente no antro reservado e solitário do lar? Todas as presenças significativas haviam sido alteradas pelo tempo, de modo a desfamiliarizar a paisagem, a qual estava acostumado. Estava impressionado como o tempo é versado em desconstruir coisas. Corpos, casas, ruas, lugares, comportamentos, pensamentos se vão para dar lugar ao diferente. Nisso, as incisões afiadas da mudanças cortam relações, algumas ruins e outras caras, mas sim, vínculos construídos ao longo de muitas experiências. Estas, foram varridas para longe, onde meus olhos não podiam mais refletir. Enfim, estava de volta ao só, ao pó, ao nó.

Felizmente, viria a consumação maior. A universidade apontava como a oitava maravilha do mundo, logo ali na esquina de minha vida. Acenava para me capturar em abraços, louca para retirar-me do marasmo arcaico da inflexão. Trouxe-me a mudança, ou melhor dizendo, a mu-dança. Dançante em formas de gênero e roupagens tranvestidas de diamantes, escorreguei no arco-íris do horizonte, até cair na cena paulistana, junto a uma ponte imensa de amigos-dourados.

No trilho dos trens, fazia o percurso de Mogi à São Paulo todos os dias, ainda sentindo que este caminho deveria-se transformar na habitação da cidade maior, ao invés de apenas sentir seus aromas por breves instantes do dia. Fui cursar educação física, certo de que a ginástica não desapareceria de minha vida, ainda dando-me oportunidade de ensiná-la a quem quisesse. Estava determinado a repousar neste interesse duro como aço, para não deixá-lo definhando como as estruturas precárias de meu passado.

Cursei cinco longos anos, como expectador de trocas e respostas jamais previstas. Na verdade, minha psicóloga havia dito sobre a necessidade de tal transição, quando signos comporiam novas estampas, em minha expressiva colcha de retalhos. Dizia que São Paulo provocaria o frescor que tanto estava desejante, mostrando novas interpretações sobre o que era ser diferente. Verdadeiramente, fui abraçado por corpos belos, sensíveis e destronados de julgamentos insuportáveis. Não eram alunos de educação física, na sua grande maioria, mas de moda. Iniciamos amizades valiosas, conduzindo-me para uma compreensão favorecida pela realidade estética daquilo sobre o corpo. Em somatória, dentre pessoas

retrógradas, presumi relações incríveis com pessoas do meu curso, as quais estavam ali para estabelecerem relações orgânicas, distantes de uma certa deslumbramento provindo do universo *fashion*.

Quanto ao curso, reli experiências corpóreas advindas de todos os esportes praticados até então, sendo providos da livres e espontânea vontade ou de outros manifestados pelo interesse de segundos e terceiros. De certo modo, as aulas de educação física escolar foram situações encravadas em condutas excessivamente maltratantes. Naquela época, ao mesmo tempo que gostava das atividades, era um corpo boicotado e despotencializado por exercícios do fazer exclusivo da vontade coletiva. A escuta era desprestigiada, quando a surdez dava vazão a atos inconsequentes. Os professores estavam preocupados em atender corpos pré-estabelecidos, já destinados e exercer a função social que compreendiam como boa. Futebol é o esporte nacional, logo será a único vórtice para onde poderíamos convergir. O que dizer das mãos? Onde valorizaria minhas queridas mãos, das quais fruíam os meus melhores fazeres? Absurdamente, foram esquecidas.

No entanto, se os olhos nem sempre são de ver e os ouvidos nem sempre de ouvir, as mãos... Ah! As mãos são e serão sempre de fazer! Quando as mãos fazem é que nos reconhecemos, nos revelamos, para nós e para os outros. É quando somos mais nós mesmos, pura e simplesmente. Se os olhos enganam, se os ouvidos tapeiam, as mãos nunca mentem (MALFITANO & PEREIRA, 2014).

Outra digressão necessária, revalidada pelo ambiente universitário foi o das artes marciais. Revivida pelo curso de educação física, assim como pela pesquisa de mestrado, o corpo pedagógico japonês foi introduzido durante a prática de caratê, ainda na adolescência. Neste momento, aprendi o significado de muitas ligaduras corporais, assim como a essencialidade defensiva e de ataque provinda do poder e suas partes. Intrigante era a arma que carregava, sem que houvesse qualquer sabedoria à respeito. Estive, por longos 5 anos, diante do corpo-armadura ou corpo-arma, desferindo tiros bélicos pelas unidade óssea.

膝 (Hiza – joelho), 肘 (Hiji – cotovelo), 顎 (Ago – queixo) foram alguns exemplos de carabinas do corpo, movidas para o combate inteligente, sem o intuito

de causar destruição. Mesmo assim, acredito que muitos pessoas buscavam os conhecimentos superiores das artes marciais para conquistar reinados de poder, ao invés de promulgar templos meditativos da alma. Entendi, através de alguns anos de aprendizagem, que o equilíbrio surgia dessa conexão elementar com os elementos da natureza, num resistir potente. Pois homens não costumam segurar seus impulsos de fuga diante de muitos estímulos provocados pelo meio, como calor, frio, velocidade do vento, fome, cansaço, a umidade, a gravidade, etc. Existe essa vontade de gerar caminhos para driblar os efeitos, os quais muitos deles resultariam numa provável evolução. Logo, cobre-se com mais roupas ao frio do inverno, utiliza-se guarda-chuvas para não se molhar, bebe-se remédio para curar infecções, come-se para prevenir-se da fome.

Aprendi, pelos ensinamentos do grande mestre Kyokushin Owama, a mediar todos estes efeitos com a força de sua mente (concebendo que mente também é corpo), esvaizando o sentido da dor, do incômodo, da vontade de desistir. Fico, deste modo, comovido ao saber que anos depois voltaria a cena oriental, para me envolver novamente com a mesma filosofia de ensino, estando, entretanto sobre a conduta de outra arte, sob um corpo mais suave, calmo e sentinela.

Durante as artes marciais sofri pela incompatibilidade do momento. Não estava pronto para entender o combate como solução aos problemas da vida, levando em consideração que fui retirado da ginástica, com a finalidade de atender as expectativas do ser-masculino. Como um fetiche, meus pais sonhavam em me ver viril. Vestir-me de poder sobre pessoas e afrontar a sociedade pela força do punho. Ao mesmo tempo, sabia que eram produtos de uma sociedade tradicional e machista, intensificada por estes ambiente encapsulado do interior paulista. De outro modo, teria fortificado e ganhado resistência através da ginástica, a saber da vigorosidade específica a todas as práticas corporais, sejam elas de combate, de arte ou de prazer.

A problematização deste corpo no meio acadêmico trouxe a compreensão sobre o que vivi, desmistificando muitos preconceitos introjetados pela dor do fazer-obrigado. Pude entender que as mãos que carrego são ainda mais criativas, mesmo que o seu uso não tenha exatamente passado pelas práticas que havia desejado. Através de possibilidades da arte, recobriria a microconsciência dos músculos, ossos, da pele e finalmente poderia criar.

Deste momento em diante, soube que as práticas esportivas ou o trabalho corporal da educação física não seriam o suficiente para abarcar as necessidades expressivas de meu corpo. Além disso, a ginástica artística, cada vez mais, viria a degladiar com as intencionalidades libertárias do que o corpo poderia produzir. A eles, avisto a formação de camadas para além das restrições físicas. O corpo-arte é uma matéria indeterminada, imensurável, incomensurável, incontável, inúmera, inumerável, desmesurável, incalculável, ilimitada. Deve prevalecer por mutações infindáveis de processo até nomear-se como espelho-infinito.

Capítulo 5 – Espelhos em trio – criando mapas

“Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto. Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos. É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo. É um rio. Corre-me nas mãos, agora molhadas. Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem. Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o próprio corpo do rio. Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que vagarosamente deslizam sobre a película luminosa dos olhos. Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como os apelos imprecisos da memória. Sinto a força dos braços e a vara que os prolonga. Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e firme pulsar do coração. Agora o céu está mais perto e mudou de cor. É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves. E quando num largo espaço o barco se detém, o meu corpo despido brilha debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas. Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro. Uma ave sem nome desce donde não sei e vai pousar calada sobre a proa rigorosa do barco. Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que as aves digam nos ramos por que são altos os choupos e rumorosas as suas folhas. Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo adiante para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam. Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva. Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos. Depois saberei tudo”.

José Saramago

Introdução

Seguindo a abordagem teórica, desenvolvida no primeiro capítulo, elaboro uma análise comparativa entre os três participantes deste estudo, seguindo os saberes etnológicos da dança. Resgato, neste momento, dados e informações

produzidos na observação-participante em campo, insurgidos de um interesse pós-subjetivo, para se construir, no interrelacionamento.

Debruçado sobre as diferenças e semelhanças do outro, indago questões sobre o corpo nos decursos históricos de formação individual, na relação entre mestre-discípulo, durante o processo de ensino-aprendizagem e na filosofia de cada instituição de ensino. Em complemento, diminuo a distância entre pesquisador e pesquisado, a partir de inclusões de minhas transformações corpóreas, surgidas na conexão triádica entre Alexandre, Satoru e Gushiken.

Por conseguinte, enfatizo o corpo como objeto, meio e método. Busco potencializar diálogos/escutas através do sensível como um todo, valorizando o empirismo, a pesquisa-ação, como exemplos de procedimentos, os quais favoreçam o sentir como dado relevante. Por fim, resvalo na discussão entre etnografia e autoetnografia como medidas contrastantes, na diferenciação de ambos sob um caráter político, ainda pretendendo apontar para mudanças, as quais sensibilizem ainda mais o “fazer pesquisa” com o corpo, numa ideia de corpo-registro.

5.1 – Bri(colagem)²⁷: encontro de novos

Figura 49 – “*Embroidery on stretched linen*” de Andrea Farina, onde caminhos de corpos formam corpos de traços.

Fonte: <http://www.abfarina.com/new-index-96/#/garden-party-2/>.

²⁷ Bricolagem – No “faça você mesmo”, são criações brotadas de nossas próprias mãos. Segundo o artista Hélio Oitica, “bricolagem é ricochetear, enviezar, zigue-zaguear, contornar” (JACQUES, 2001, p. 24). “O bricoleur se dirige a uma coleção de resíduos de obras humanas, isto é, a um subconjunto da cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 40).

Três balaies cheios de vida se acomodam em extremos do mundo, a observar solitários, o curso do tempo, no horizonte terreno de seus olhos. Todos os dias, são bisbilhotados por mãos apressadas, daninhas, a procurar agulhas finíssimas. Não são gentis, pois confinam estas criaturas no vazio de sua unidade, somente para o acômodo de expectativas. Em seus interiores, novelos de amor, a preencher espaços dentro de limites possíveis: víceras secas. Vermelho, Azul e Rosa, cores-nomes. Nos céus, nuvens de chuva anuncio o castigo dos deuses, para fazer mover aquilo que permanece. As rajadas de vento, sussuram anúncios da mudança iminete, naqueles no parapeito do abismo. Como suicidas, caem deste penhasco rochoso em farpas, sem braços para se apoiar, como se dissessem para serem deixados prosseguir. Quando no fundo chegam, arrebatam, liberando seus corações graciosos, a seguirem seus cursos para o além do aqui. São cestos. Agora novelos, girando para trilhas não-trilhas, neste imenso plano de incertezas. No passado, deixam um feixe de linha. No presente são redondos caracóis de lã. No futuro ainda não são, mas lá querem estar. Criam mapas por seus contornos, imprimindo nós em cada passo dado. Chegam em seus destinos para se entreolharem. São faces diante de face, estranhando-se riqueza de suas semelhanças. Mas prosseguem sem proferir qualquer palavra, somente querendo criar um mundo pelos seus movimentos. Vão se enterpelar, se entreolhar, ignorar e, por fim vagar. Mas o que é isso no chão? Um ponto, criado pela encruzilhada de três destinos.

Cada pessoa desta pesquisa, nasce de um percurso individual, até que em um determinado dia, encontram-se involuntariamente nesta pesquisa. Quando isto ocorre, o ponto criado é o texto e um algo para se falar. São as histórias, regadas pela nutrição do tempo, onde a pessoa que vos fala se coloca para narração especial. Segura em suas mãos, cada um dos fios, realmente um por vez, para encontrar a retrospectiva permitida pelo estudado. Faz isso, inclusive, com a sua própria, olhando para a calda de si, deixada no curso do tempo. Cada re-volta, distancia-se do ponto cruzado, mas com justificativas potentes de encontrar a origem de cada um. Felizmente, após os três caminhos regredir, os devolve nos lugares circunscritos, olhando para o ponto fundamental. Olho, agora como primeira voz, para para entender como os elementos da linha, sobrepostas umas as outras, criam a intersecção. Entendo-a com a riqueza final, o "X" do mapa, nesta caça aos tesouros.

Satoru sensei é o novelo vermelho, desenrolado em terras brasileiras até atingir as terras de Okinawa. Nas suas idas e vindas, tece uma oscilação regular, como notas melódicas afinadas e precisas. Por outro lado, Yoko sensei reorganiza a organização em pulsos inconstantes, originando o percurso de sua linha, em terras okinawanas até chegar ao Brasil. Em terras estrangeiras, a professora Yoko, como fio azulado, permanece a criar raízes nesta terra tupiniquim, retornando poucas vezes à mãe Okinawa. Na disposição temporal de seu fio, uma linearidade é apresentada, na qual saltos oscilantes pontuais são vistos. Deste modo, encontro a primeira evidência de diferenças entre Satoru e Yoko, sendo o primeiro movido pelo “vai e vem” regular de seus fios e a segunda, por outro lado, pela quebra da constância, em estalos momentâneos.

Esta representação explica o quão distante possa se tornar, buscam pelo mesmo caminho, perceptível através do movimento histórico construído. Satoru, devido à origem brasileira e pressão provinda da colônia okinawana local, não estabeleceu-se na conduta padrão, a concluir seus estudos de dança nesse compartilhamento constante com a matriz okinawana. É interessante notar que o estranhamento inicial parte de uma rejeição por parte de outras professoras pela diferença, ou seja, como homem, jovem e nativo da brasilidade, assume um contraponto, o qual desregula (ou desregularia) a tradição criada pelo *Ryûkyû Buyô Kyokai*, apenas mulheres e imigrantes okinawanas se faziam presentes.

Na outra extremidade da análise, Yoko Gushiken cria este contraponto necessário. Jamais retirada de seus curso, a linha construída no tempo era sempre motivada a permanecer no local para onde havia de ser destinada. Sendo assim, como criança a observar as criação de seu pai artista em Okinawa, como esposa a auxiliar no trabalho de seus marido, como aluna a aprender dança em terras brasileiras, como professora a ministrar suas aulas no Kaikan de Santo André. Neste tracejo incorruptível, vê necessidade em rompê-lo por complementações de si. O primeiro deles, nasce de uma vontade de dançar, quando assume que a verdadeira dança para ela é o *Ryûkyû Buyô* e não as peças teatrais de seus pais. O segundo momento aparece na vontade de retornar a dançar, após sua vida se transformar em uma rotina matrimonial. Em terceiro lugar, já como aluna, quer retornar a Okinawa, onde concebe como berço para o aprimoramento da técnica e ressignificação da corpo-dança. Em quarto momento, como professora, resolve refazer este aprimoramento do saber dançar com seus alunos, levando-os para um curso breve

de lapidação em terras uchinanchu. Por fim, como último lapso, descontrói a linha linear, quando recebe seu título de mestra, única entre os professores de *Ryûkyû Buyô* no Brasil.

A linha rosada de mim é dada pela circundação, criando esferas para cada motivo que a movimentou. Em meu percurso, não fui criado em tradições duras, ao mesmo tempo que não criei nós ao longo da vida. Quando retilhei este caminho para a pesquisa, pude observar que a peculiaridade do trajeto era caracterizado por paradas não pontuais, mas translatórias, como se estivesse querendo observar o evento de longe, ao invés de fixá-lo como no tempo. Avistava os acontecimentos das arquibancadas, sempre com um certo temor da cautela, para um algo que viria ou não a me prejudicar. Criei espirais em carrosséis, tornando as marcações do ritmo inebriantes pelas luzes da diversão. Outro paralelo, são grandes redemoinhos, sempre a estar de acordo com problemáticas repetitivas. A dança, por exemplo, diferentemente de Satoru e Yoko, não foi uma pontuação em minha vida. Ao longo de todos estes processo, restrições da família, escola e sociedade, assumiram as decisões deste mapa, desqualificando-me, quando me voltava a algo que não os interessava. Dançar, foi um destes interesses, desmotivada pelo não-valor do outro. Sendo assim, sentia-me como uma criança ao avistar uma vitrine colorida, cheia de objetos a estimular a curiosidade. Neste momento, adultos me puxaram pelos braços, até que a vontade desaparecesse da vista.

A linha que vaga pela história é a mesma utilizada para tecer o corpo, recoberta pelo saber guiante do saber fazer. A técnica é construída pela conduta deste fio, engajada nas viagens feitas pelos territórios experimentados, usufruindo daquilo dividido, nas trocas sensíveis do aparelho corpóreo.

Satoru foi talhado pelas mãos refinadas, delicadas da avó manufactureira. Cercado pelo cuidado, sua vida foi rodeada pela oposição entre o zelar e o invejar. Desde pequeno, sua promissora fama no microuniverso da colônia okinawana em São Paulo, o colocou como corpo em posição venerável. Desde cedo, executava belos gestos, provindos de uma habilidade tremenda de concatenação de informações estéticos da dança. Poucos apresentam destreza de brincar com a arte milenar do *Ryûkyû Buyô*, atrevendo-se a vesti-la em seu corpo como uma roupa rotineira de brincar. Satoru, dessacralizou pilares de conduta ao assistir brevemente gravações de espetáculos e posteriormente somatizá-los em si em performances individuais restauradas pela sua dita ingenuidade infantil.

Ainda, decifrou segredos sem dividí-los com os outros, seguindo a conduta nipônica do velar. Entre enigmas guardados a sete chaves, o corpo oculto das roupas e da pequena boca ao falar, informações se criam dentro de zonas rarefeitas e impermeáveis, desmotivando aqueles, cuja intenção é o saber temporalizado e determinado pelo agora. Como uma pequena criança, nascida distante dos campos produtores da tradição, conseguiu deturpar o campo ilusório dos códigos dançantes e transformá-los em dança? Ainda, quão grande é sua paixão pela dança, a ponto de retirá-lo das zonas de interesses alheios? Pelo que me contou, Satoru somente foi para a dança, pois a via como motivo de vida. Utilizou, de fato, a proteção de seus familiares para atingir seus objetivos, jamais sendo conduzidos por seus exclusivos desejos.

O resultado de tamanho cuidado, é um corpo centrado na qualidade estética de todas as coisas, na sincronia de pessoa, tempo e espaço, onde a menúcia realmente é levada aos seus extremos. Este corpo belo segue a redundância da rigidez conduta rígida. Assim, exatamente, como a descrevo. Satoru, como tecido elegante, desce as escadas de sua casa, com passos dignos de um príncipe, sempre cuidadoso, preciso e sustentado. Sua voz é silenciosa, movido a não desrespeitar as entidades presentes em seu meio de trabalho. Ainda, não desperta qualquer sentimento do outro pelo volume de sua voz. Cada tom é medido para segurar a atenção, sem que haja o estímulo invasivo.

Ao sentar-se, posiciona cada centímetro de seus corpo em formas hamoniosas, como se fosse esculpido pelo talho mais acurado. As articulações se sinuam em curvas suaves, jamais oprimindo as vazões libertas de seu corpo. Em outras palavras, não cria nós em si. Não permite que os espaços de corpo criem cavernas profundas, onde não consigamos vê-lo. Ao mesmo tempo, não é um ser convexo, totalmente transparente. É exatamente o equilíbrio libriano a causar atravessamentos e impedimentos medidos, revelando o necessário ao outro. É pautado na leveza do gesto, como se a lentidão se transformasse em um grande chamariz, podendo observar a movimentação quadro a quadro. Imagino que Satoru poderia criar uma exposição de si em um grande museu, quando a captura de cada um de seus gestos se convertesse em belas artes.

Além do sentar, o caminhar é exuberante. Neste ato sistêmico com o chão, cada estado da articulação dos pés, age de acordo com um pensamento criado pela vivência com as danças okinawanas. Não consigo, como olho observante separar a

delicadeza de cada gesto, ao mesmo tempo que não venho a me referir a práticas idênticas. O andar diário é suave como uma pluma, despreocupado da resultado a ser atingido. Entretanto, fica longe do andar de outras pessoas, como o meu, por exemplo. São passadas que ficam entre a rotina e o fazer artístico, entre o sagrado e o mundano, entre a preocupação e despreocupação. De alguma maneira, imagino que do equilíbrio de si mesmo, Satoru consiga viver seu corpo sobre a fina corda limítrofe entre sua profissão (usufrui inteiramente do corpo) e vida, não permitindo total contágio entre elas. É como se as danças okinawanas exigissem este preceito. Ou, é o fio de lã tecido, enraizado em duas hastes monopolizantes: a do ser e a do fazer.

Durante as entrevistas, observei a relação de seu corpo com o mundo: objetos e pessoas. Não havia peso desmedido, quanto mais energias gastas à toa. Nas xícaras de chá, onde sob uma mão as repousava e na outra a manobrá-la cuidadosamente, na caneta ao escrever uma carta, nas roupas tradicionais ou não, a dedilhá-las como se estivesse tocando um piano. O gesto para com o outro era de igual intensidade, apenas tornava-se denso, ao manipular o corpo de seus alunos, os quais não entendiam o movimento ensinado. Não se tratava de violência ou abuso, mas sim de um peso, sobre a porção do corpo aprendido, evidenciando a correção e a transformação desejada. Corpo-Satoru é fruto da sutileza nipônica, ou ao menos, daquilo que ocidentais julgam como delicadeza. Não tenho total certeza se japoneses sabem que estes gestos são sutis e por isso os fazem, ou se agem assim por outros motivos. Caberia uma nova pesquisa, portanto.

Na síntese deste corpo, Satoru, existia em uma suspensão constante, como uma característica impregnada. Era ele. Era uma presença, um fazer, um corpo que o sintetizava. Satoru era um fio suspenso, trocando pesos pendular simetricamente no ar. Este era o corpo que o tempo havia projetado, no mesmo curso regular da linha tecida no plano cartográfico, proporcionalizando todos os pontos de partida e parada: diplomático. Existia uma suspensão, como uma característica impregnada. Era ele. Era uma presença, um fazer, um corpo que o sintetizava. Satoru era um algo preso por esta linha, pendulando simetricamente no ar. Este era o corpo que o tempo havia projetado, no mesmo curso regular da linha tecida no plano cartográfico, proporcionalizando todos os pontos de partida e parada: diplomático.

Figura 50 – Obra “*Dialogues*” (2014) da artista Chiharu Shiota. Malas suspensas, prontas para metofozizar o corpo de Satoru Saito.

Fonte: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2014>.

Yoko sensei, é um belo contraponto, em relação a Satoru, mas em igual parceria com o mapa alinhavado de si. A presença nipo-okinawana ganha ressignificação, na medida que os sentidos reafirmam enunciados distanciados de um fazer altamente refinado. Há, além da maturidade, algo além da técnica. Uma busca pelo conforto do outro, instaurada pela proteção do corpo. Yoko sensei, mestra em todas as acepções do termo, gerencia o espaço-tempo com toque de mãe-avó. Não é encontrado o requinte milimetricamente desenhado, mas sim uma atmosférica bucólica, como um templo budista antigo. Quase é possível sentir o cheio de incensos no ar, o barulho de animais silvestres, buscando a fuga da humanidade, pessoas cansadas do fluxo da correria contemporânea a esconderem-se na brevidade do instante, em respirações aliviadas.

Quando a observei pela primeira vez, Yoko sensei transmitia a confiança que necessitava. Diferentemente, de Satoru Saito, Yoko Gushiken foi uma busca independente. Não havia qualquer informação prévia desta pessoa, quando a encontrei. Ninguém a interceder nosso contato ou construir mínimo vínculo. Estava cegado pelo acaso.

Convidado por uma amiga, conheci Yoko sensei numa mesa reunião, observando o grupo de professoras okinawanas a tagarelar em um de seus encontros semanais. Ao longe, no outro extremo da grande mesa, estava ela. Certa, construída, absoluta sobre sua posição no mundo. Alguém que poderia definir minhas dúvidas em uma só palavra emitida. Era um olhar supra conciente, um poder inerente. Desde então, sabia que seria ela a pessoa a conduzir-me para ao visível da sabedoria, sobre alguns percalços de percurso.

Posteriormente, após temer pela aproximação, consegui agendar uma encontro na Associação Okinawa Kenjin do Brasil, para que pudesse entrevistá-la, finalmente. Cheguei cedo e a esperei ansioso na recepção. Minhas mãos suavam, esperando lidar com alguém tão imponente. Eis que através da porta, surge a pessoa mais gentil deste universo. Com um sorriso gracioso, Yoko sensei veio a me acolher em seus lares gestuais, como se constroem vários porto seguros, na medida em que abria espaços subjetivos de conforto. Uma surpresa e tanto, considerando aquele corpo ávido, observado previamente.

Ao acomodar sobre a poltrona, deduzi que Yoko sensei estava tímida e um tanto que constrangida pelo teor do momento. Segundo ela mesma, a secretária interlocutora, havia dito que seria um entrevista formal, produzida por uma pesquisador da Universidade de São Paulo. Na verdade era uma conversa informal, guiada para fins de pesquisa, mas com a finalidade de se criar vínculos. De todo modo, este instante revelou a fragilidade de seu ser, o que a valorizava, ainda mais. Não era a constatação de uma fraqueza ou incapacidade tonal, mas sim uma presença humana, destinado a comunicar. Yoko sensei estava permeável, aberta para a conversa que teríamos.

Nas mãos, segurava um conjunto de livros organizados. Parecia a estar na expectativa de mostrá-los a alguém, como pessoas a participar de sua primeira entrevista de emprego. Estava relutante, mas ansiosa por mostrá-los. Sua voz estava um pouco trêmula, devido a timidez do momento. Foi um início extremamente valioso.

Aos poucos, senti que suas estruturas corporais se reajustaram para posições confortantes, estando certa de que eu não iria a constrangir, de maneira alguma. Seus braços se elevaram para a parte superior do sofá, promovendo encontro entre sua coluna e o enconsto macio do grande sofá. Senti que estava mais próximo de reviver aquela outra Yoko, detalhada pela segurança do estar ali. Seus olhos já me cercavam sutilmente, revelando uma autoridade sobre a situação, mesmo que jamais tenha impregnado qualquer atitude indelicada, fria ou desrespeitosa. De fato, estava diante de um ser grandioso, de uma deusa com poderes universais. Forte, mas calorosamente serena.

Durante o primeiro encontro, respondeu-me absolutamente tudo. Perguntei-me para onde haveria de ter ido os segredos? Afinal, todas as experiências com o universo japonês são baseadas em informações: das sombras, ocultas, vazias e silenciadas. Yoko sensei era um dicionário. O melhor que já havia visto em vida. Driblando as poucas dificuldades com a língua portuguesa, a grande mestra versava virtudes mil, ao colocar-me a luz do conhecimento previsto. A cada resposta, eu vibrava internamente, como se encontrasse a cura para respostas impossíveis.

Nos próximos encontros, realizados em seu local de trabalho, encontrei outra professora Yoko. Ainda extremamente gentil e cordeal, encontrei-me em meio a sua práxis. Não era, de modo algum, hostentativo, mas sentia que o espaço a cultuava como rainha. Seus suditos eram seus alunos, os quais a circundavam como podiam. Nestas impressões, senti uma breve insegurança sobre como agir, afinal cada movimento de seus corpos compunham uma coreografia culturalizada pelos saberes da etiqueta okinawana.

Calafrios surgiam ao imaginar que seria exposto a situações de total inabilidade. Num adendo, quando a pesquisa se iniciou, meus conhecimentos sobre o permissível e o impermissível dentro de uma instituição de ensino de artes japonesas era quase nulo. Houve de sofrer com a sua aprendizagem, sabendo que os colonos criavam expectativas, quando sabiam que era descendente.

“Acontece que a observação participante é, de todos os métodos de coleta de dados científicos, um dos que envolvem o investigador, enquanto pessoa, mais profundamente. É uma experiência total, profundamente marcante, dolorosa e individualizante. Ela retira o indivíduo do contexto habitual e

previsível em que ele se encontrava para um contexto novo, imprevisível e, portanto, transformador (CABRAL, 1983).

Outra bela surpresa. Definitivamente, ninguém cobrou-me nenhuma atitude especial, senão a minha própria, levando em conta que meus trajes não eram típicos, meu corpo era atípico e os participantes do recinto eram pessoas idosas, cercadas pela tradicionalidade ancestral. Somente o meu conteúdo-corpo-pessoa era suficiente para dividirmos laços intersubjetivos, incluindo-me como membro de sua manada.

Yoko sensei, revelou ser quista pelo carinho de todos, não pela seu poder, mas justamente pelo sua presença comprometida e agradável. Conseguia construir um rigor no ato e ao mesmo tempo um espaço pluralizado em experiências, no qual havia a dança, havia a arte, mas também havia o contato social, o prazer de conversas infinitas e a degustação de comidas típicas após cada aula.

O que pode um corpo quando o quesito se trata de transformação pela permissividade? Yoko sensei, olhava para cada um de seus alunos, entendia a dificuldade e agia. Com expressões severas no rosto, conduzia cada porção das coreografias no ritmo exato. E, ao perceber a densidade do ambiente, sorria, gargalhava, descontraía junto de suas alunas. Possuía a instrumentalização no corpo experiente, no que se diz respeito ao controle sobre si mesma e sobre o outro. Diferentemente do corpo suspenso de Satoru, Yoko era a melhor malabarista, a divertir-se com fios invisíveis dos improváveis pesos do ensejo.

Figura 51 – Obra sem título (2012) de Michael Grab. Na durabilidade, o corpo de Yoko Gushiken malabariza com seu corpo.

Fonte: <http://www.gravityglue.com/>.

No vértice do trio, na comparação com os corpos descritos, observo o meu próprio como um corpo-fissura, moldado nas desproporção, incontíguo, curvo, torto, grotesco, afixionado no desejo de encontrar o equilíbrio infindo. Como tal, sou o visto como “subcategoria do cômico, como algo confusamente emaranhado ao fantástico” (SANTOS, 2009, p. 136). Não se trata do estético, do captável pelo visível, mas sim

do sentido, daquilo que concebo no olhar de cada uma de minhas estruturas. Entre a emoção e a razão esvazio este corpo num refazer instante-a-instante, de acordo com o poder vigente. Na razão, estou de acordo com o otimismo, com números reais, com dados. Na emoção, caio no pessimismo, cegando-me em achismos infinitos.

Na curvatura da coluna, encontrei o pior de meus problemas. Uma criança composta pelo passado de extrema retração e exclusão, jamais sorriu com o corpo. Lembro-me que meus pais se incomodavam sobre como organizava minha postura, a encurvar-me como se fosse esconder em mim mesmo. Em posturas de segredo, cercava-me com armaduras intransponíveis, para que o eu jamais fosse realmente revelado.

Gostos desta comparação com o grotesco, no sentido de que a vulgaridade do mesmo se constitui como algo incompleto. De fato, vivia a me quebrar, criar lascas aparentes, espaços vazios, em função de atitudes desajeitadas. Mesmo após práticas esportivas, via-me como o palhaço do picadeiro, a causar risos alheios pelo descontrole da forma. Ora, como grotesco, “transmudei em uma miríade de formas, indo desde o riso mais desprezível e o jogo com disparates lógicos quase gratuitos, passando pelos aspectos sinistros do sobrenatural, até chegar aquela beleza arrebatadora e irracional que com frequência associada ao sublime” (SANTOS, 2009). Aparentemente, segundo o autor (p. 136), tendiam a me observar como fruto de uma sensação de “surpresa, fenômeno quase acidental dentro do produto estético”. Nesta perspectiva, tendo entender este corpo como exemplo de uma excentricidade nipônica, na medida em que se curvam grandemente, como símbolo de respeito. Estive sobre um 礼²⁸ (Rei) constante, vivendo entre a subordinação, a timidez e a vergonha. Sou resultado de um amor opressivo, de obediência fiel, “assumindo a repressão através de um corpo repleto de tensões crônicas, que se tornam inconscientes e se perpetuam no curso da vida” (VOLPI & VOLPI, 2003, p.20).

Em total oposição, as mãos fluíam, dançando sobre uma música inconsciente. Atravessavam as zonas de perigo entre o eu e o outro e espetacularizavam-me. Como regentes de um grande exército, moviam-se a frente da corporeidade, como forma de motivação a todas as outras partes a se esconder.

²⁸ Rei - espécie de reverência japonesa.

Costumava ser criticado por todos, quando minhas mãos ocupavam lugares que não pareciam meus. Afinal, era um garoto introvertido, de sexo masculino, mestiço, vivendo em uma sociedade, onde mãos delicadas descontrolam o posicionamento machista de ser.

Pessoas, como eu, devem andar nas ruas, escondendo suas mãos nos bolsos, ocupando-as com aparelhos móveis, obrigando pessoas a fazer o que não querem, ordenando regras e interrompendo a liberdade dos oprimidos. Mãos, são cúmplices do desejo ditatorial, para falar como bocas desgovernadas, ásperas e intolerantes. Todos os ossos metacarpofalângicos dançam sob a ação social, do governo, do poder, não estando mais de acordo com aquilo de onde surgira: do corpo. Devem sofrer e fazer sofrer, como algo que endurece para poder viver corretamente. Como homem,

os pés, as mãos, os músculos se formam, se modelam, se rigidificam por uma espécie de jogo sadomasoquista com a dor. Machos, no imaginário comum, devem aprender a aceitar o sofrimento – sem dizer uma palavra e sem “amaldiçoar” – para integrar o círculo restrito dos homens. Nesses grupos monossexuados se incorporam gestos, movimentos, reações masculinas, todo o capital de atitudes que contribuirão para se tornar um homem (WEIZER-LANG, 2001).

“É também aprender a respeitar os códigos, os ritos que se tornam então operadores hierárquicos. Integrar códigos e ritos, que no esporte são as regras, obriga a integrar corporalmente (incorporar) os não-ditos” (WEIZER-LANG, 2001). Assim, mãos e quadril, por exemplo, são partes evidente daquilo que deve ser contido. Toda cintura pélvica deve estar rígida como grandes tanques de guerra, destinadas para a ação de colocar-se como homem neste mundo através da salientação genital. Pênis são ditos como símbolos valiosos e máximos de poder. Em algumas culturas, são deuses, viralizando o absurdo em forma de sagrado. Além disso, o movimento da bacia deve obedecer exclusivamente ao balanço da procriação, em atitudes meramente de estupro. Para frente e para trás, no reto, no plano, no previsível, na condução, no curso de um prazer unilateral.

Desde modo, entristece-me em dizer que crio círculos com mãos e quadril. Oscilo em grande parte do tempo, expressando mais do que sexualidade, mas sim

naturalidade, adaptação e coragem. Como dialogo com o mundo, não posso ser um grande cubo maciço. Posso sê-lo vazio, maleável, talvez. Ainda, tenho a possibilidade de ser amórfico, como massas modeláveis. Como um camaleão, posso assumir mais do que cores. Sou flexível. Extendendo estes limites para o ilimitável. De fato, as fronteiras do corpo não são a pele. Não há objetos e corpo. Nas sábias palavras de Merleau-Ponty, sou recursivo, sendo fruto e meio daquilo que produzo. Na lógica recursiva, supera-se o limite da linearidade, segundo o qual tal causa produz tal efeito. “Não se trata mais do olhar externo que transforma as coisas em objetos, em busca da explicação causal linear; trata-se de olhar não mais sobre o objeto isoladamente, mas sim, sobre o sistema como objeto de investigação” (NÓBREGA, 2008).

Além disso, não estou “separado do mundo, isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassado a si mesmo, franqueando seus próprios limites” (BAKHTIN, p. 23, 1999). Abro-me

ao mundo exterior, isto é, onde o mundo me penetra ou saio de mim mesmo para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. Como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, revelo a essência como princípio de crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. (BAKHTIN, p. 23, 1999).

Sou dessa natureza una para jamais me individualizar. Não quero ordenar, mas sim acenar. Não quero procriar, mas sim rebolar. E neste desejo, digo quem é este corpo na cena da vida. Maravilhosa aberração na palhaçada circense. Foi costurado com linha rosa. É ridículo, impróprio, imoral, profano, castigado, ferido, dolorido, encurvado, amarrado, milagroso, querido, abraçável, amado e livre.

Figura 52 – Obra “*Une danseuse en formes*” (1916) de Auguste Herbin. Encontro significado na irreverência “espetacularizada” de meu corpo colorido e dançante.
Fonte: <https://theartstack.com/artist/auguste-herbin/danseuse-8>.

5.2 – あやとり²⁹

Figura 53 – Ilustração da série “Madam Figaro” (2003) de artista Hiroshi Tanabe. Nesta imagem, observa-se a forma como os fios se entrelaçam nas mãos, para que o “Ayatori” ou “Cat’s Cradle” ocorra.

Fonte: <http://www.hiroshitanabe.com/>.

²⁹ Atori – palavra de origem japonesa para significar uma brincadeira infantil com um fio de lã. Neste jogo, cria-se figura no espaço entre as mãos, as quais variam em dificuldade.

Mais uma vez, as mãos. Queridas ferramentas entre anjos e demônios, entre o Mal e o Bem. Destruidoras e feitoras, fabricam expressões no rosto do outro. Nas palmas de uma bela costureira, os fios, tramas e laços ilustram a paixão pelo criar. São figuras a se preencher com a imaginação, num projeto feito, de repente, apenas para uma pessoa. Cada espaço é uma arena, delimitada exclusivamente a poucos corpos. Para isso, muitas outras são produzidas, na intenção promover todos os sonhos. No traço, faz-se a medida e na forma, constrói-se o volume. Na pele, vai o tecido, aquecendo a pele desnuda. Nas extremidades, botões ligantes, para criar conexões. E, por fim, nos braços erguidos, vai o amor, singularizado em roupa.

O gesto artístico-artesão adiciona fermento à massa. É como o elixir, trazendo a vida ao objeto inanimado, cuja composição inclua todo e qualquer tipo de estrutura. Existe uma troca entre as organelas humanas e a materializada, trazendo a poesia no instante do tocar. Do sensível, provém a clareza do gesto e, por fim, (a)parição.

No calor da poesia, quero incluir os entrelaçamentos do processo/relação ensino-aprendizagem, diagnosticados cirurgicamente no *dôjô* de Satoru Saito e no Kaikan de Yoko Gushiken. Ambos, cercados por tradições milenares conseguem manipulá-la de forma única, dizendo aos olhos do público suas legitimidades na apropriação do ser-artista-professor. Como já mencionado nos capítulos referentes a cada uma dessas personalidades da dança okinawana, os espaços, didáticas e filosofias para com as etiquetas japonesas são sempre utilizadas, pois compõem a construção cultural de grande valor, ao passo que cerzem as linhas contíguas do processo artístico-pedagógico, em teias dos mais diferentes ordenações.

Como sempre, inicio por Satoru sensei, quem desafia o espaço de terras forâneas com o legado perpetuador das danças tradicionais de okinawa, deixado em suas mãos, desde muito cedo. Em seu relato, sabe-se de sua história dupla entre Brasil-Okinawa, compondo um trajeto metamorfoseante em sua formação. Mesmo como membro da colônia, este grande artista se preocupa em caminhar sobre as linhas. Nunca observei, em toda sua prática, um fazer revelador, no sentido de atuar politicamente com seu fazer. Em seu semblante, não há disputa, não há desaceitação naquilo apreendido durante anos. Para Satoru, suas mestras são elementos do sagrado, destinado a abençoá-lo com o dom de propagar os ensinamentos gentilmente cedidos e permitidos. Seu *dôjô* não se diz seu. Como havia me explicado milhares de vezes, reforçando esta informação em todas as

oportunidades, Satoru diz com orgulho sobre a íntima ligação entre sua escola e a instituição de suas mestras, ressaltando um claro sistema de subordinação. De acordo com seu relato, seu corpo não é a gente produtor de algo instituído por si, mas um meio para que a escola okinawana exista no Brasil. Deste modo, cada nova coreografia deve ser elaborada em conjunto com suas mestras, aconselhando-o como um sábio oráculo. Na execução, por outro lado, das coreografias tradicionais, as alterações são estritamente negadas. Todos os seus discípulos criam seus corpos sob a luz da estética corporal artística destas referidas danças, movendo-se no espaço como os antigos, gestualizando como o escrito em pergaminhos antigos, respeitando a poética existente na música e em suas letras. Cada detalhe, cada recurso deve ser venerado dentro de seu exclusivo significado, como respeito as práticas antepassadas, provinda do antigo Ryûkyû ôkoku.

Desde modo, gostaria de propor a divisão desta análise passando por alguns momentos fundamentais, sendo: o espaço do *dôjô*, o momento da aula e as etiquetas. Posteriormente, devo perpassar pelos mesmos tópicos, quando vir a criar o contraponto dos dados, a partir da exploração sobre Yoko Gushiken.

No Saito Satoru *Ryûbu Dôjô*, encontrei uma superfície polida, escovada pelo seu fazer. Para todos os cantos que observava, vislumbrava como Okinawa deveria ser. Infelizmente, nunca naveguei para tão longe, mas as fotos, e videgravações sustentavam a responsabilidade de contar-me sobre o que era esta terra. Felizmente, Satoru Saito primava pelos pormenores, até mesmo na louça utilizada para os breves cafés, pós-aulas. Na entrada, o mais interessante. Um portão comum aos olhos de um brasileiro. Depois, outra porta cinzenta, a separar o espaço das aulas de todos os outros ambientes (casa e ambientes vizinhos).

Ao adentrar, logo guiava meus olhos rapidamente às composições florais dos Ikebana (生花), ditas como o sinal da vida, do florescimento e da sorte. Suas flores são belas, organizadas de forma quase acrílica, no sentido de que a ordenação não se recria da mesma forma em ambiente natural. Mesmo assim, a sutileza do gesto, concebe aos olhos um frescor típico, como se quisesse dizer que nasceram daquela forma. Sustenta-se esse belo pensamento do “como deveria ser” e não do “como é”.

Os dois maiores ornamentos florais, pareciam belas semi-deusas guardiãs, a observar aqueles a perambular pelo ambiente. Posicionavam nas duas extremidades da sala, no limite entre a área comum e o butai. Em suas presenças

suaves e belamente rarefeitas, havia o peso de suas miras, esclarecendo pontualmente a necessidade de ações pensadas, respeitosas e corretas.

Logo a frente, em cada uma das paredes, milhares de grafias maravilhosas, como serpentes negras, envolvendo-se em si mesmas. Precisas, lascivas, sedutoras, carregavam a simbologia do japão/okinawa, como um potente arquétipo. Ao meu ver, a ausência dos shodô, implicava numa grande descaracterização do ambiente, confundindo-se com qualquer outra orientalidade em olhos ocidentais. A priori, esta afirmação posso demonstrar o desconhecimento para com a distinção de culturas do extremo leste asiático, mas, sob outra perspectiva, a escrita japonesa tem o poder da rápida remetência, quando na sua identificação seja permitido encontrar a informação sobre de onde falam. Em outras palavras, fala-se do Japão e não da China, Coréia, Tailândia, etc.

Prosseguindo, pude encontrar espelhos enormes, criando a primeira conexão com o Brasil. Ao observá-lo, rapidamente compreendi aquele ambiente como uma possível escola de dança, assim como outras academias, forradas de imensos espelhos por toda a parte. A materialidade vídrica, estava posicionado na maior porção do espaço, como olhos voltados aos expectadores. Absolutamente, ninguém estava livre de suas investidas. Em muitos casos, chego a pensar que os espelhos, além das diversas funcionalidades e questões simbólicas, recriam um ato de autoreflexão sobre o corpo. Mesmo sob o gesto mais banal, como arrumar os cabelos, observar o ajuste das vestimentas ao longo do corpo ou apenas simplesmente se observar, uma questão vem a pairar sobre o ambiente, sendo: O que estou fazendo aqui? Já pensou qual o significado de ocupar este lugar? De repente, posso estar exagerando em meios devaneios subjetivos, mas o espelho deste *dôjô* não assemelha-se aqueles de outras escolas de dança, por onde já passei. Está como uma esfinge, a despertá-lo para um agir preocupado e autoregulador.

Logo mais adiante, encontrei milhares de objetos decorativos do dançar. Artefatos coloridos e tradicionais, utilizados nas coreografias ou mesmo na composição do ambiente cênico. Colares, penas, quimonos, leques (*sensu*), recipientes, lenços, cintos, cordões, objetos em formas de castanholas, todos organizados por cores e por significados, recriando a genealidade de Satoru, ao se primar pela reconstrução de suas raízes. Nunca entendia aqueles instrumentos como presenças destinadas ao uso, mas para criar uma espécie de corpo de baile,

onde os solistas já estava em cena, representados em locais mais elevados. Os outros, como conjunto, não diminuam em importância, mas compunham parte de um cenário essencial, ao se unirem. Como num quadro impressionista, a sutileza das cores que se ajustam umas sobre as outras, sem limites e fronteiras, são individualizadas, ao passo que ganham sentido, também, na totalidade. Cada presença é um rastro da outra, é a sombra que gerada de uma luz focada no outro, o outro lado de cada coisa.

Finalmente, as fotografias magníficas das *lemoto* e o rei *kamidama*, a elevarem-se nos altares celestiais. Satoru havia de recriar um mitologia hierárquica na cena diária do *dôjô*, promovendo movimento e re-contações infinitas, através de objetos imóveis. Numa grande crescente, personagens a introduzir o ambiente. Posteriormente, seres questionar, seguidos de públicos de preenchimento, finalizando com os reis e rainhas do microimpério. Como já observado, mesmo Satoru sendo o artista criador, os artefatos tinham poder sobre si mesmos e vocalizavam ordens e sistemas, supraposicionados ao domínio corpo-oral de Satoru. Em muitos casos, era levado a pensar que a gestualidade suspensa de Satoru provinha de uma conduta a respeitar aquele espaço como um todo, jamais o ocupando como resultado de pose.

Deste modo, três fotografias ascendiam sobre o grande espelho. Estavam protegidas, onde ninguém poderia as tocar. Na composição minimalista de apenas dois tons, o preto e branco, ganhavam serenidade e ilimitada possibilidade de reconhecimento, quando era encontrado vazões para seus preenchimentos cromáticos, de acordo como bem-entendesse. Ao mesmo tempo, o acesso aqueles corpos divinizados era tão distante como Okinawa se faz do Brasil, distanciando pelo teor imponente de seus olhares. Duas rainhas irmãs habitavam o trono da esquerda, enquanto o rei, Tamagusuku, governava de seu posto à direita. Na ação magnânima, era onipresentes, como se as posições do mundo já não fossem mais relativas. Destinavam apenas a eles, como cânones, tabus, inquestionáveis.

Entretanto, mesmo dominantes, não são presenças que surpassem o grande criador e mantenedor do todo. Em seu próprio castelo, Kami emite seu poder para bem-fadar a instituição. Tão reservado com os antigos imperadores japoneses, não está na dimensão do invisível. Acredito estar no território do inominável, fora dos limites de qualquer significação humana, percorrendo com seu olhar, a presença daqueles que o veneram. Está num patamar para além de uma crença, pois quando danço estou incluído em seus domínios, acreditando ou não em sua real existência.

Como mensurar tal poder? Imagino, que jamais conseguirei. “O corpo, como um espaço teologizado, está carregado de simbologias que evocam nele a ligação com o sagrado. O divino é, pelo corpo, experimentado e vivenciado como espiritualidade” (WANDERMUREM, 2007).

Para complementar, o espaço de aula não é o único local onde se apresentam a magia da arte okinawana. Além do mencionado, há peças espalhadas por toda a parte, principalmente em um pequeno quarto, nos fundos da casa, construído exclusivamente para estanciar todos os adornos encantados. Quando desfrutei da oportunidade de visitar este pequeno recinto, senti-me em feiras livres do oriente médio, contagiado pelo sentido mais amplo do termo “diversidade”. De fato, todos os tecidos do mundo estavam lá, assim como os artefatos típicos da dança okinawana. Senti que Satoru guardava aquele pequeno quadrilátero a sete chaves, em busca de perpetuar a juventude eterna das artes de Ryûkyû.

Quero enfatizar que esta análise descritiva não sustenta apenas o ato de ambientalização, mas concebe a característica do espaço educacional. É parte do ato pedagógico-criador de Satoru, na medida que qualquer ensinamento se destinaria a outros caminhos, na descontextualização de sua belíssima sala de aula. Como corpo-professor, os limites não existem, expandindo-se para as questões espaciais como extensões cooperantes de sua corporalidade. Segundo Boff (2001, p. 19), o corpo e o espaço são partes de um mesmo sistema, onde o dentro, o fora e o além são totalmente articulados.

o ser humano constitui uma totalidade complexa. A totalidade significa que não existem partes justapostas. Tudo se encontra articulado e harmonizado; a complexidade significa não ser simples, porque entrelaça a sinfonia de múltiplas dimensões. Entre tantas dimensões, três são fundamentais do único ser humano: a exterioridade, a interioridade e a profundidade, isto tudo é nossa corporeidade.

Satoru, como nenhum outro professor já estudado, consegue memetizar-se a si mesmo através do ambiente educativo que o compõe, como se soubesse que as estruturas fisiológicas não dão exatamente conta de reverberar toda a arte que gostaria de ensinar, animizando expressivamente, materiais inorgânicos.

Sendo assim, após este breve adendo, volto-me para a análise para discutir as questões e procedimentos em aula. Para iniciar, encontrei de imediato extrema dificuldade de digerir todos os acontecimentos sincrônicos, presentes em sua escola. Satoru, nesta riqueza, instaura uma linguagem corpo-espço altamente analítica, no sentido de que demanda-se tempo para organizar cada informação em nossa mente. Faço uma comparação com os ideogramas japoneses, revestidos de um pensamento milenar, através da observação do ambiente. São ditos como sintetizações, símbolos extraídos da natureza e transformados em sinais gráficos. Claramente, um paradoxo se cria ao entendê-los como sintetizações, na medida que expressem tamanha complexidade, quando comparados aos sinais do sistema latino de escrita. São caracteres que denotam ideias, praticamente desenhos, ao passo que as letras latinas, revelam a apresentação de sons.

Satoru emite esta certa obscuridade, com propósitos investigativos. Novamente, velumbra o segredo sobre todas as coisas, conforme o não esclarecimento imediato de dúvidas. “Fica entre a luz e a sombra, entre o que se revela a nós de imediato sob a luz forte de uma relevância atribuída pela sociedade e aquilo que não vemos”. (SOARES & EWALD 2011). Pois a verdade não se trata de “sua comunicabilidade imediata a qualquer um” (ADORNO, 2009, p.43)

Lança, então, a luz sobre alguns aspectos e deixando na sombra o que não era para ser percebido em primeiro plano. Este ato provoca nos discípulos um certo desconforto do corpo, nunca detendo total domínio sobre si. Em suas aulas, sentia que poderia despear a qualquer momento, desconhecendo o percurso que estava a me guiar.

Satoru sempre chegava após a presença de todos os alunos. Em quanto esperava seu início, observava os alunos a conversar e dividir relações cordiais, envolvidos por uma aparente resignação. Era o efeito do ambiente, imperando-se sobre todos os corpos presentes. Durante esta espera, todos aguardavam ansiosos em uma área comum, reservado ao público, o qual por ventura assistiria à aula.

Após um breve momento de espera, Satoru entrava, já se direcionando para o específico território de sua práxis. Atravessa pelas pessoas, sem exacerbações de ânimo, mas com diminutas demonstrações de ciência sobre os presentes. “Hajimaru”, dizia, anunciando a aula porvir. Neste instante, todos retiravam os sapatos, já trajados previamente com seus sapatos, organizavam um grande semi-círculo, focalizando o Satoru, as fotografias dos mestre e o Kamidana. Logo após,

todos se posicionavam na posição, dita como seiza, para que o conjunto de reverências fossem realizadas. Em primeiro lugar, o rei destinava aos mestres (kamidana, e fotografias dos mestres). Logo após, os alunos reverenciavam Satoru, qual também retribuía o gesto. Deve-se lembrar, que jamais poderíamos recuperar nossas posturas, antes de Satoru, como sinal de respeito. Por fim, produzíamos o gesto de igualdade, reverenciando-nos uns aos outros, sempre a repetir a frase “yoroshiku onegai shimasu”.

A aula, então, seguia com o início da coreografia chefe, chamada de Kadajifu, iniciada por todos os professores de *Ryûkyû Buyô*, como um modelador universal/estético de base. De acordo com a evolução da prática, outras coreografias surgiam, mas jamais poderíamos prever quando seriam iniciadas. Até o momento da novidade, então, aperfeiçoávamos a referida primeira coreografia, como tomando-a como elemento de rigor.

Satoru, deixá-nos dançar sozinhos, até que na próxima repetição nos acompanhava sem produzir qualquer interferência ou interrupção do curso. Num próximo momento, realizava correções ininterruptas, deixando-os experimentar algumas poses fundamentais, as quais exigiam grande atenção. Enquanto estava a corrigir um determinado aluno, nós outros permanecíamos imóveis naquela determinado posicionamento. O resistir as dores e incômodos musculares, articulares e ósseos surgia neste instante crucial, quando o domínio sobre o corpo era propositalmente permeado. Satoru gostava de repetir suas correções milhares de vezes, até a exaustão sem retroalimentar em demasia sobre uma possível acertividade ou equívoco. Novamente o segredo entrava como elucidador de um caminho a seguir, movendo-nos por caminhos tortuosos, sem que houvesse qualquer iluminação.

De início, corpo dos discípulos, despreparados, despreocupados e desatentos, recaíam sobre as mesmas questões, deflagrando certa inquietude, por ora, desesperadora. Em contrapartida, a situação tendia a uma pacificação da alma, quando o domínio das frustrações deixavam de gritar em nossas mentes. Segundo o que aponta, Satoru sempre relembrava que existem gestos aparentemente simples, os quais levam décadas para serem dominados, pois a velocidade de assimilação não é determinada pelo tempo, mas sim pela sensação de si. Em outras palavras, a aprendizagem das danças okinawanas não segue o tempo do relógio a apontar segundos, minutos e horas, mas o relógio psicológico, detido a esperar o momento

da maturação ideal para o gesto que se pretende. Sempre nos perguntava: como aprender a dança de mulheres idosas, sem que tenha reconhecimento corporal dos acontecimentos narrados? Como uma jovem entende a experiência de uma ansiã, sofrida com os ganhos e perdas da vida?

Poderia questioná-lo sobre a pesquisa individual ou mesmo a simbolização da arte, mas entendi que este preceito somente cabe aos fazeres ocidentais, pois a dança japonesa, assim como outras artes não eurocêtricas, não se separam do ser humano como um fazer exclusivo, mas ganham corpo diante da parceria com a vida. Logo, não há mais o que dizer. Devo resignar-me a calma da paciência, no controle entre o querer e o poder. Entre o atingível e o possível.

Para concluir, Satoru fechava a porteira das águas, consagrando nosso corpos suados com a pausa da finalização. Repetíamos o ritual de seiza e rei, reformulando a frase dita para “arigatougozaimasu” (muito obrigado), quando nesta bela demonstração de gratidão as entidades presentes, encerrávamos todos estes ciclos, com satisfação.

Como último aspecto de análise, Satoru reafirmava a necessidade das etiquetas, também chamadas de Reigi Sahô. Um conjunto repleto de condutas, manipulados ao longo da presença em uma instituição japonesa de ensino. Entretanto, as maneiras de comportamento não se restringiam apenas às escolas, mas sim para qualquer espaço japonês. Segundo Satoru, não é aprendido nas escolas japonesas, mas sim na família, na sociedade, ao longo da vida. Todos, sem restrição, agem dessa forma, como um costume insturado pela cultura.

Durante desenrolar da pesquisa etnográfica, pude experimentar algumas dessas regras, como a retirada de sapatos, a vestimenta dos quimonos, a forma de segurar os hashi ao comer, a forma de me dirigir aos mais velhos ou ao próprio Satoru e as já citadas referências corporais fundamentais. Cada qual com seus enigmas, o fazer e o expor-se eram as respostas para tantas processos ocultos. Nunca antes havia imaginado que gestos simples do dia a dia ganhariam um valor para além da unidade física. Sem distinções, a execução da forma correta é a única chance de adentrar ao cenário das artes japonesas, pois o fazer artístico também depende da absorção repleta destes ensinamentos. São partes cooperantes de um grande jogo de montar. Porções de um mesmo fio, moldado pelas mãos do professor-artista-mestre.

Nos domínios da grande mestra artesã, a configuração de uma única aula ganha novas amplitudes destemidas. É fruto de um esvaziamento, minimalização do conceito “tradição”, desenvolvida ao longo de muita história e experiência de vida. A aparente simplificação não é jamais sinônimo de inferioridade, mas de possibilidades do fazer. É o outro vértice da dicotomia, a qual encontrei nesta pesquisa. Yoko Gushiken, grande mestra okinawana, criou seu ambiente de trabalho, como uma grande sala de visitas, onde todos estão lá para costurar seus percursos. É um grande rebanho de sonhos sorridentes, destinados a encontrar outros, com igual reciprocidade. Dançar, não é apenas dançar, é um dançar-viver.

Lembro-me do primeiro dia. Assustado pelo desconhecimento, cheguei ao endereço, com todas as expectativas possíveis, olhando com certa desconfiança, o bairro que se apresentava. Aparentemente, estava no lugar certo, não entendendo como a escola de Yoko sensei poderia se ergue num bairro tão residencial. Era uma bela rua sem saída. Poética! Quase uma instalação. Não havia ninguém a vagar por lá, somente árvores, um belo sol. Na porta de entrada, um casarão avermelhado, como uma pequena fazenda. Era indiscutível a presença de japoneses ali, uma vez que a grande placa frontal, estava escrita em japonês.

Primeiramente, tentei anunciar minha chegada, depois observei que ninguém poderia me ouvir, levando-se em conta o tamanho do prédio. Eis que assumi meu papel de antropólogo, arriscando minha vida em terras desconhecidas, desmensurando possíveis consequências adversas.

Ao longe, ouvia conversas. Eram vozes femininas, praticamente a sussurrar. Entrei. Fui seguindo por um corredor, tomando cuidado para não atrapalhar o desenvolvimento daquilo que parecia uma reunião especial. No final, havia uma outra porta, onde avistei ao longe, uma grande mesa, um palco e algumas mulheres a conversar. Num andar manso, caminhei para dentro desta grande sala, não sabendo ao certo o que dizer ou fazer. Felizmente, uma das melhores me avistou e logo a professor Yoko me reconheceu. Gentilmente, acenou para que eu entrasse e se juntasse a elas.

Ao chegar diante da mesa, todas as senhoras me olhavam curiosas. Aparentemente, não havia nenhuma pessoa de minha idade, tornando este momento um pouco constrangedor. Fui convidado a sentar e participar da conversa, como se estivesse sempre por ali. Era uma situação extremamente atípica, levando

em conta que em todos os encontros prévios com okinawanos, os rituais sociais se repetiam, deixando-me num lugar mais contemplativo do que participativo.

Yoko sensei e alunas, porém, viviam pela cordialidade, pela leveza da união entre estar junto e fazer o que gosta. Não estou aqui a julgar, mas entendo que o ritmo desenvolvido por Yoko, dilui questionamentos temporais, construídos por nossos corpos a não entender o ambiente que fazemos parte. Em outras palavras, meu comportamento corriqueiro não era evidenciado pela prática regular dos costumes japoneses, deixando-me confortável.

Após o reconhecimento, Yoko sensei sobe ao palco com suas alunas para dar início à aula. Aproveito, então, para absorver o que posso do cenário composto a minha volta. Observo uma síntese do que poderia ser um ambiente de práticas tipicamente japonesas, como as fotografias de pessoas antigas no alto das paredes e alguns certificados escritos com ideogramas, os quais não me atrevi a tentar traduzí-los. Surpreendentemente, não havia mais nada. Um grande espaço vazio, cercado de tranquilidade e silêncio. No palco, a frente, havia escadas laterais, e imensas cortinas vermelhas. Yoko sensei e alunas, concentravam-se na porção esquerda, organizando os preparativos para o início das aulas. No extremo oposto, havia uma região elevada, quase como um arquibancada, onde os instrumentos musicais típicos estavam localizados. Por fim, logo ao lado do palco, havia uma pequena cozinha, onde todos guardavam os quitutes a serem saboreados após a realização da aula.

Rapidamente preenchido pelo ambiente sintético, pude forçar-me na condução da aula e nos corpos que lá estavam. Senti que o ambiente era uma grande avó. Uma senhora maravilhosa, doce e simpática, a acolher-me da melhor maneira possível. Este aparente vazio se fazia como presença reguladora, não permitindo a estimulação intensa de nossos sentidos. Nossos olhos eram guiados para o palco apenas, repousando na baixa intensidade luminosa de uma pacada tarde. Os sons, abafados pela estrutura, eram igualmente suaves, quando como uma canção de ninar. Havia ainda um odor amadeirado, semelhante a casas do antigas do interior. Algo a reacender nostalgias. As cadeiras e mesas, eram confortáveis. Não a ponto de me produzirem sono, mas também não deflagrando renúncias.

Deixo-me, então, levar para além daquele grande salão, centrando-me nesta tranquilidade para melhor aproveitar a aula. Não pude ainda mencionar, que

diferente do *dôjô* de Satoru, as aulas no Kaikan de Yoko sensei eram acompanhadas pelos sons dos sanshin, ao invés da utilização de aparelhos eletrônicos de som. Em todas as suas aulas, o professor de sanshin aparecia com mais dois alunos para acompanhar as aulas de dança. Segundo eles mesmos, era um modo de exercer o conjunto, praticar o manejo dos instrumentos e aproveitar a socialização.

Outra questão fundamental, é referente ao próprio Kaikan, uma vez que seu pertencimento é coletivo, destinado às práticas da colônia okinawana de Santo André. Assemelha-se, na verdade, há um clube comunitário, mantido pelos seus membros sócios. Sendo assim, é possível aferir sobre a ausência de elementos característicos do fazer-dança, uma vez que Yoko sensei não apropria-se daquele espaço inteiramente para suas atividades. Mas, o distanciamento em similitudes da instituição *dôjô* não despotencializa qualquer questão da aula, somente apresentando possíveis releituras de lugares artístico-pedagógicos japoneses.

A experiente professora olha para os músicos, ansiosos pelo início e os motiva a tocar, através de um simple aceno de cabeça. Ao mesmo tempo, as alunas correm para formar uma fileira, estando prontas para iniciar o *kadjajifu*. É uma sensação de espetáculo, pois a materialidade do palco parece energizar a prática, ao mesmo tempo que somente meus olhos estão a observá-las. Cada gesto sobre o palco readquire o significado de um fazer bem, considerando que a platéia poderia surgir em qualquer momento. O som, proferidas pelas vozes afinadas dos músicos, tocam o mais profundo das raízes, provocando lágrimas. Belíssimo é este momento, não sabendo ao certo transformar todas essas sensações em palavras.

Não percebendo minha comoção, Yoko sensei olha atenta aos passos de suas alunas, como uma águia, antes de abater sua presa. Não deixa nenhum instante vazio passar, sem que nele possa incluir sua análise precisa. As alunas correspondem às suas expectativas, sendo induzidas a dançar com vigor. Movem-se lentamente, olhando para o vazio do espaço, certas de que seus gestos vão comunicar e alcançar alguém. Não se deixam desesperar pelo primeiro equívoco acontecido. De outra maneira, riem, gargalham e tornam o momento espetacular numa imensa gravidade lúdica.

Fico impressionado com tamanho equilíbrio entre a descontração e o rigor imposto pela correção das posturas, não deixando transparecer qualquer sinal de tensão. Em alguns momentos, acham que estão dançando para elas mesmas, não

sofrendo qualquer espécie de julgamento. Em outros instantes, atribuo este comportamento a experiência de suas vidas, não concebendo aquele espaço como um ringue competitivo.

Yoko sensei é um poderosa catalizadora de acontecimentos díspares. Somente sob sua presença, realidades rigorosas permanecem como tal no dividimento com relaxações pertinentes. Fico a me perguntar qual corpo é este, o qual não consigo encontrar explicações objetivas? Descrevê-lo, deixam este texto confuso, pois aprofundo-me em questionamentos mil.

A descontração, palavra mais apropriada para explicar Yoko, seu corpo, sua aula e sua escola, vem a surgir de elementos simples, percebidos após uma certa permanência no local. Como previsto, as etiquetas haviam se atenuado, comparando às instituições tradicionais de ensino, como a de Satoru Saito. Os quimonos compridos e pomposos não eram exigidos, tornando seus corpos mais livres e articulados. Os sapatos eram retirados para a entrada no palco, mas interessantemente haviam manufaturado alguns outros especiais, somente para dançarem. O início da aula, ainda demarcado pelo Rei, desconstruía-se com as faces risonhas e despreocupadas de Yoko sensei e suas alunas. A música ambiente, na tessitura orgânica da melodia, revestia nossas sensações com texturas macias, como algodões. E, por fim, a atitude corpo-yoko era fundamental para este elo entre descontração e seriedade, quando emanava gestos cuidados ao tocar seus alunos, demonstrando o trato da maior qualidade sensível, digna de uma verdadeira mestra.

Yoko é uma mulher extraordinária. Entre sorrisos, faces carrancudas e caricatas, faz surgir o humor acima de qualquer ato frio. Exerce este calor materno para com as pessoas que a rodeiam, criando a unidade de um útero superior. Quando encontra dificuldades em seu caminho, evita conflitos e transtornos em ações altamente criativas, como as provocadas nas coreografias que ensina.

Levando em conta a idade avançada de suas alunas, Yoko jamais permitiu que a complexidade advinda das danças masculinas, por exemplo, excluísse suas alunas deste fazer. Em direção contrária a muitos professores, Yoko alterou a configuração da dança, ao invés de insistir na produção de movimentos, os quais colorariam em risco a motivação corpórea de suas alunas. Uma atitude humana, brilhante e louvável. Não se trata de um desrespeito aos eixos de uma tradicionalidade ou de um mero enfrentamento de conduta, mas uma preocupação

com o ser humano, a preocupar-se, sobretudo, com a condição global de seus alunos.

Para finalizar este tópico, quero salientar sobre palavras e termos sintetizantes das leituras, análises e comparações realizadas, levando em conta Satoru Saito e Yoko Gushiken, como os dois fios construtores. Seus fazeres se assemelham em brilhantismos, atingindo margens diferentes de um mesmo rio, na qualidade de construir relações de ensino-aprendizagem, pautadas forças distintas. Enquanto Satoru reforça a beleza da tradição, ornamentando a prática com o rigor do fazer, do ver e do sentir, Yoko sensei paira sobre a tranquilidade e desconstrução da inércia, despreocupada com os resultados e sim com a integração dos conhecimentos a partir da encontro, da relação com seus alunos.

Ao mesmo tempo, contradições são observadas quando venho a relacionar questões de gênero às posturas como professores. Não pretendo me ater sobre o que é masculino e feminino, nesta pesquisa, mas logo me posiciono, a dizer que observo os gêneros como vestimentas, trajando o corpo de acordo com identificações afins. Deste modo, Satoru Saito recria em si uma presença feminina indiscutível, quando aponta para as coreografias que mais executa. Em cena, em aula e na vida, Satoru para reviver o personagem num jogo caleidoscópico intenso. Não sou hábil em distinguir a fonte de suas características, ora imaginando que seu personagem é forte o suficiente para controlá-lo em realidade, ora entendendo que Satoru detém tal feminilidade como característica, proporcionando o melhor dos personagens. Encontro uma mistura no ser artístico e no ser professor, quando observo a reprodução de comportamentos típicos de uma velha mestra. Logo, venho a entender que Satoru se formou num ambiente duro e sistemático, regido pela voz de suas mestras queridas. Decididas e altamente persuasivas, os relatos sobre ouvidos sobre elas concordam plenamente com a figura de seus rostos nas fotografias. São elegantes, distantes e suspensas. Exatamente como a presença feminina de Satoru.

Yoko sensei, por outro lado, disse-me performar com facilidade as coreografias masculinas, encenando reis, camponeses, samurais e homens viajantes. Quando a encontrei pela primeira vez, não pude acreditar no que estava me relatando, mesmo compreendendo que todas as feições de confiança, observadas à distância em nosso primeiro contato, já apontavam para algo distante de uma feminilidade estereotipada. Yoko sensei era, na verdade um grande touro,

com força destruidora no dançar. Pude ver grande influência de seu pai, aquele cujo papel foi determinante para sua formação na dança. Seus gestos reconstroem um ambiente de força militar, do trabalho braçal camponês, destes centros a governar. Neste simbolismo, a masculinidade modal de Yoko também se complexifica, deixando turva a relação entre personagem e realidade.

Entretanto, a curiosidade maior nasce das posturas destas duas pessoas como professores. Satoru se apoia no binarismo entre a feminilidade e o rigor duro do ensinar, enquanto Yoko é sustentada pela dualidade entre a masculinidade e a doçura sensível para com o aluno.

Tradição e inovação, feminino e masculino, dureza e maciez, rigor e descontração, vermelho e azul, analítico e sintético, suspenso e cedido, irregular e regular, jovem e experiente, homem e mulher, descendente e nativo, *dôjô* e *kaikan*, Brasil e Okinawa, professor e mestra. O que significam? Na etnologia, são oposições, os quais se valorizam pelo ser em dupla. Nesta pesquisa, são ainda fios regidos pelas mãos criativas do fazer, construindo-se e desconstruindo-se de acordo como manda o jogo. Em cada compasso, uma figura surge em suas mãos, caracterizando suas intenções mais profundas. Quem são, pergunto eu? Ao me responderem, encontro a diferença. As sensações poláres que vem a me afetar. Confinadas ao meu olhar, não consigo dissociá-las jamais. Estão presas umas as outras. Quando descubro, eram parte de um mesmo fio, moduladas na dupla intenção de quatro mãos.

5.3 – Caiu na teia do (meu) corpo: experiências do corpo com a etnografia e a autoetnografia

Figura 54 – Teia “*Blow up*” em Yokohama. Obra realizada pelo grupo “*Numen/For Use*” de Sven Jonke, Christoph Katzler e Nikola Radeljkovi ć. Na ótica deste trabalho, enfatiza os corpos, captados pelo corpo.

Fonte: <http://www.numen.eu/installations/net/blow-up-yokohama/>.

Do fio ao tecido, da parte ao todo. Como pesquisador, criamos conexões entre linhas errantes, tricotando-as com a instrumentalização do engajamento. Neste percurso sem fim, difícil é a tarefa de distinguir tarefas entre pesquisar, criar, ensinar e aprender. Logo, quem é o artista, o pesquisador, o professor e o aluno? Quando encontramos as zonas limítrofes, caso hajam, a separar cada um destes papéis? Verdadeiramente, fui contaminado por essas questões, deste o início da pesquisa em campo, atuando, primeiramente como pesquisador-observador, depois como participante. Ainda, tornei-me aluno de meu mestre na prática de *Ryūkyū Buyō*, com o estreitamento de laços entre pesquisador e pesquisado, para prover, enfim, como artista piloto.

Deste modo, coloquei-me a questionar sobre a ontologia desta pesquisa e seus verdadeiros focos, inicialmente cunhada num desejo de compreender o processo ensino-aprendizagem das danças okinawanas, avaliando os corpos do mestre e do aluno. De início, a proposta caminhou sem interrupções, na medida em que compunha meus diários de campo a partir dos eventos observáveis.

Encantei-me com a diversidade corpórea dos professores, ainda no plano das observações, compreendendo-os diacronicamente e sincronicamente, ora como alunos de seus antigos mestres e ora como professores, atuantes em suas escolas. Os inúmeros desdobramentos históricos, resultado das entrevistas semi-estruturadas, deixaram-me diante de uma mudança, reafirmando a necessidade de represar o avanço da pesquisa apenas aos corpos dos professores, a saber que reservaria um capítulo para cada um deles. A inclusão dos corpos dos alunos alavancaria outros afluentes deste grande fluxo, cuja pressão viria a provocar o rompimento da barragem-tempo a envolver esta pesquisa. Coloquei-me, então, a afastar para longe as possibilidades de aprofundamento sobre a corporeidade dos alunos, prevendo retornar ao processo numa possível pesquisa futura. Entretanto, como reforcei em todos os instantes deste trabalho, acredito que o estudo do indivíduo jamais possa se encerrar em si mesmo, desconsiderando o entendimento do corpo e do subjetivo como construções exclusivas do eu. Por esta razão, estudar a corpo-universalidade do professor, implicou na inclusão do corpo de seus alunos, como extensões filamentosas de seus mestres.

A aproximação resultante entre a prática exclusivamente observatória e a participativa, suscitou, por conseguinte, em outra complementação no intuito geral da pesquisa, nascida da intensa necessidade de questionar o corpo como método de obtenção de conhecimento. Neste momento, não era apenas um pesquisador a concluir sobre o outro pela ação de investigá-lo à distância, mas sim incluir nesta leitura, registros provindos de meu corpo e das transformações promovidas pelo contato.

A brutalidade do dado observado, diluía-se no solvente do “estar em contato”, fragmentando o saber em outras possíveis interpretações. Era agora, um pesquisador-aluno, na medida em que tornei-me discípulo de Satoru para melhor entender seu fazer e a prática da dança. Não havia como ignorar esta catálise, acendida pelo questionamento de minha posição. Cada instante deste renovado processo, moveu transformações para além da pesquisa, entendendo-me como um

sistema indissociável. A arte veio a brotar, tangendo o meu fazer como pesquisador. Em determinado processo, senti que os papéis mencionados já não faziam sentido em caixas separadas, pois usufruia um do outro para uma necessidade comum: o saber.

Logo, ao permitir a entrada de meu corpo no processo reflexivo, invariavelmente assumi o casamento ciência, corpo (vida) e arte, a reestruturar, finalmente, os caminhos da pesquisa. Como primeira via, olho para o corpo do outro e dele entendendo questões relativas sobre o processo ensino-aprendizagem. Como segunda via, coloco-me como pesquisador-aluno, usufruindo-me de meu corpo como instrumentalização deste “compreender”. Sendo assim, pressuponho que o objeto de pesquisa não foi apenas o ensino-aprendizagem, mas também a problematização do método científico, resguardado para fora do corpo do pesquisador. E, por último, como resultado desta união, sinto-me lisongeadado em entender esta dissertação como partilha comunicante de minha sensibilidade, constituindo-se, acima de tudo, como uma criação poética.

A compreensão sobre as reflexões fundamentais, cria sustentação para a continuação deste texto, quando discuto a última porção desta análise etnológica, focalizando-me sobre a dialética entre a experiência etnográfica e autoetnográfica. Quero, por fim, vir a compartilhar impressões sobre meu corpo, produzidas pelo estabelecimentos de contato com os professores estudados, sob a ótica destas duas metodologias. Início, então, esta análise prática etnográfica, primeiramente como observador e posteriormente como observador participante.

Durante os primeiros momentos da pesquisa, usufrui da observação como ferramenta para construir hipóteses de pesquisa, indo e revisando a colônia okinawana, as escolas de dança, festas típicas, etc. Localizou-me diante de um grande desfiladeiro, para visualizar panoramicamente os recortes a serem feitos. De certo modo, a constante afirmação como pesquisador colocava-me em um lugar hierarquizado perante aos participantes da pesquisa ou mesmo aos membros da colônia okinawana. Em alguns momentos, sentia o desaparecimento de mim mesmo ocorreria a qualquer instante, excluindo-me de possíveis dados fundamentais. Quando, por outro lado, colocava-me a frente, sentia que a atitude me deslocava para além da massa circundante, expulsando-me do grupo coletivo. Havia uma sensação perturbadora de diferenciar-me pelos motivos, quando na verdade, gostaria de partilhar mais dos acontecimentos. Chegava a acreditar que esta

provável distinção nascesse, em algumas vezes da minha condição mestiça, sabendo-se que sou descendente de okinawanos apenas pelo lado paterno de minha família. Felizmente, fico tranquilo, após as palavras de Geertz (1989, p. 278), dizendo que

Raro será o etnógrafo que, durante este período de adaptação, não tenha sentido uma forte reação pessoal de desgosto, agressividade e quase até repulsa pela população escolhida. O contato, portanto, é um período extremamente difícil para o investigador. E devem mesmo até sê-lo, pois, pelo fato de ser um forasteiro, o etnógrafo é forçado a questionar a sua posição dentro do contexto social e a pôr em causa as regras que até então utilizara para predizer o comportamento dos outros.

Mesmo assim, busquei desligar-me de sentimento ligados a minha etnicidade, neutralizando meu corpo para algo apenas a acompanhar os acontecimentos. Como partes de um DNA, estava a me associar com os outros pela identificação de códigos possíveis, como chaves em busca de fechaduras, substituindo estas tentativas por um corpo não acessível. Assumia dessa forma uma desetnização, colocando-me como um outro desprovido de ligações íntimas com Okinawa. Não era mais um descendente e sim outro corpo a pesquisá-los. De certa forma, assumia o caráter evolucionista da antropologia, olhando para os estudos como dados, cobaias, subdesenvolvidos, estando eu à luz da ciência e do conhecimento superior. Muito provavelmente, descartando questões étnicas, a postura de um cientista provoque situações de negação no outro, como se soubessem sobre uma possível invasão em seus cotidianos. Alguns são avessos ao tratamento como um mero dado estatístico, valorizando seus fazeres como algo além.

Nesta perspectiva, a voz do desconforto a assolar minha mente, provinha de uma culpa tumorizada, a se alimentar de uma pesquisa desenvolvida no oportunismo de ações extremamente valiosas. Como pesquisador, não vestia mais o corpo de minha pessoa. Estava a catalogar possibilidades em pequenos tubos de ensaio, providos de biópsias sociais. Não era caracterizada por elencar a irreverência de uma produção humana, mas sim o próprio humano como amostra coletada. De fato, precisava me deter. Precisava reconhecer as lágrimas derramadas como resultado de um processo intenso de desumanização. Onde

estava a pesquisa-ação em todo esse processo? E o corpo? Havia desaparecido diante da primeira cartada etnográfica.

Posteriormente, com dados nas mãos, sentia que poderia prosseguir de modo transformado, reforçando os laços, ainda vigentes. Diferentemente da experiência com os membros da colônia, cheguei aos objetos finais de estudo, ansioso por conferir novas abordagens. Fui recebido com gentileza, sem que pudessem se ferir com o intratável peso do termo “pesquisador”. Não deixei que transparecesse, dispondo-me verdadeiramente como alguém a se interessar pelas danças. Estava ali, agora para entendê-los, deixando o termo “pesquisa” para um segundo plano. Neste momento, a prática etnográfica cria ramos bifurcados e paralelos, seguindo a observação do dado sob duas lentes focais. Por um lado, reforçava a ação puramente etnográfica, na demorada observação sem voz. Fica nos espaços para não ser visto: um expectador-camaleão, invisível, camuflado pelo desejo do saber. Pelo outro, dancei, abracei, sorri e dialoguei. Era parte do contexto assim como os outros, compreendendo seus meios, no ato de uma apropriação justa e concedida. Olhavam para um corpo que tinha nome, um aluno de dança, mesmo cientes de minhas outras intenções, as quais quase sumiam diante de suas considerações sobre mim.

Neste segundo ramo do processo, beirei a total despontecialização do termo pesquisador, ao passo que tamanha era a despreocupação com minha presença, que já não mais me questionavam sobre meus propósitos. Sentia provavem de uma amnésia momentânea, recobrando a memória em lapsos curtos no tempo. “O que você faz mesmo?”, perguntavam. Sentia-me totalmente incluído como membro do grupo, como mais um de uma grande matilha. A pesquisa era meu trabalho, assim como todos ali possuíam profissões. Não era um posto de poder, uma intromissão. Deixei de ser interferência para vivenciar uma igualdade.

Assim como muito antropólogos relatam, a observação-participante ganha, em muitos casos, a dádiva da aceitação, permitindo ao pesquisador descobrir os reais segredos. Eu, por outro lado, não tinha a menor intenção de roubá-los segredos, e sim apreendê-los como informações importantes a minha própria vida. Em momento algum, pesquisei pelo ato de pesquisar, a ilustrar uma necessidade de conhecer-me na troca, pela identificação de minhas raízes, pelo culto à dança. Em outras palavras, quando brevemente me nomeio pesquisador, não o faço em voz

alta. Pronuncio o termo sob total formalidade, com suavidade, temendo pelo retorno de uma pálida, neutra e insensível equidade.

Acesso, dessa forma, as régidas da pesquisa por uma visão autoetnográfica, concebendo impressões do outro, a partir da experiência empírica. Tenho interesse partilhado com os antropólogos da década de setenta, os quais lutavam contra a visão masculina, branca e economicamente favorecida para se constituí-la como ciência. O saber vigente, provindo desta camada opressora, dessensibilizava pesquisas ditando-as como recursos para fortificar o método já vigente, como porta-vozes de algo que não se confere ao eu. É um dado falsamente objetificado, quando dele, finge-se não utilizar de resultantes corpóreos.

Num breve adendo, relembro que em uma avaliação no curso de educação física, quando retratava o tarefa de um atleta, utilizei o termo “corpóreo”, ao invés de “corporal”, sendo duramente repreendido. Este exemplo está de acordo com o parágrafo anterior, quando a aproximação do sensível se enuncia. Logo, mesmo do corpo, não posso acessá-lo pela leveza do primeiro termo, restringindo-me a secura do segundo, mesmo que ambos sejam sinônimos.

No mesmo percurso, quis ainda enriquecer a prática da autoetnografia, colocando meu corpo em análise, no sentido de provocar as visões tradicionais da ciência. Prevejo que perguntem sobre como pesquisar algo que se é? Como relatar que o dado que se recebe seja verdadeiro, levando-se em conta que não utilizei de generalizações para valorizá-lo?

As respostas são simples: não vou me distanciar, assim como não vou desvalorizar o dado pela via de meu corpo, na medida que não o concebo como desvalorizável. Felizmente, muitas ciências lutam contra a discriminação da sensibilidade como produção de informação, apoderando o corpo, também como meio. Na dança e ciência que se colocam a entendê-la, não se constrói saberes, senão com o próprio dançar. O corpo, assim como a pesquisa que construi, caminha numa fina corda, sob nossas cabeças, pronta a cair para um de seus lados. Entre objeto e método, entre o eu e o outro, transita sem que se possa perceber, mas gera o conhecimento, não-lamentável, inviezado como muitos diriam.

Como resultado, acredito ter desenvolvido uma pesquisa verdadeira e satisfatória, encontrando saídas para caminhos imbricados. Distanciou-me de medos, trouxe-me à tona, após um mergulho sufocante, devolvendo-me ao mundo como ser auspicioso. Direcionei a lanterna para o lado escuro das coisas, sugerindo

mudanças prováveis, as quais possam movimentarem-se no futuro próximo. Espero, contudo, ter contribuído grandemente, com essa extensa reflexão sobre o corpo, servindo-se dos praticantes de *Ryûkyû Buyô* e de suas relações. Espero que meus apontamentos sobre a autoetnografia não sejam vistos como tentativas de elucidá-la como método maior, mas para trazê-la como possibilidade, ao passo que reaviva o poder do corpo em seu ventre. Além disso, pretendi desnublar o conhecimento do Ryûkyû e sua pedagogia milenar, como forma de apontar outros caminhos educativos, para que possam, talvez, auxiliar outros professores, outras práxis, outras artes, outros corpos do fazer.

Considerações Finais

Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

Fernando Pessoa

Figura 55 – Escultura da série “Voyageurs” de Bruno Catalano, a dizer sobre o corpo sempre inacabado, sendo nesta procura pelas partes, o motivo para dispor-se em viagens sem fim.

Fonte: <http://brunocatalano.com/>.

Do latim, *finis*, fim, fronteira, limite e finire, terminar, colocar o delimitações, torno visível o território construído, ao longo de três anos e 6 meses, para dipor a árdua tarefa de finalizar. Acredito que esta pesquisa, desde seu princípio, não estava disposta a encontrar resultados, determinar coisas/pessoas e muito menos enquadrá-las em esteriótipos genéricos. Estava determinada a propor a outra face do olhar, focalizada em saber mais do que informar; no sensível mais do que na razão; no corpo mais do que apenas na mente e no nós mais do que no eu ou no outro. Por este motivo, não pretende se encerrar, pois estas palavras são fruto da corporalidade aprendida e desenvolvida no âmago deste estudo. Quer, por vias futuras, desaguar em rio maiores, para continuar o fluxo exploratório de um corpo que não tem fim. Pretende ir além da pequenina ilha de Okinawa e chegar ao arquipélago japonês, ao mesmo tempo que sai do téro ventre do *dôjô* para atingir outras instituições de ensino. Acredito nesta passagem como importante, pois a ciência do corpo sensível carece de atenção, sendo no campo do educar onde suas potências poderiam estar mais favorecidas. No campo da arte educação, talvez, esteja se desenvolvendo, mas creio que muitos corpos-professores de artes desconheçam ou desvalorizem seus poderes diante da vigente cultura desensibilizante ou desumanizante.

Por agora, posso ressaltar apenas a pequena luz de conhecimento encontrada nesta pesquisa, quando coloquei-me a pensar sobre microuniverso do corpo e de formas de arte educação. Primeiramente, através do contato com os professores de *Ryûkyû Buyô*, fui possibilitado de compreender questões inquietantes sobre minhas características okinawanas, perdidas nas explicações comuns, como meras casualidades de uma descendência oriental. Ressalto que o tratamento recebido pelos descendentes de povos do extremo leste asiático, ainda sofrem um preconceito despercebido, em meio a outros, mais enfatizados (questões do negro, do universo LGBTT, feministas, etc). Contra este quadro, observei os okinawanos e seus decendentes, angariando forças em prol da mudança e reinvidicando suas diferenças em relação aos japoneses. Observei que os professores Satoru e a mestra Yoko evidenciavam sobre as danças de okinawa como seus maiores tesouros, enfatizando esta arte como representação de suas características corporais. Percebi que as características vibrantes de suas danças emanavam o calor de sua terra natal, em oposição marcante as danças tradicionais japonesas.

Relembro que em muitas ocasiões aprendi sobre a importância de minhas características físicas, como elucidadores desta diferenciação. Satoru e seus alunos, por exemplo, ao manejar as perucas *karaji* em seus manequins de prática, reforçavam o valor dos fios negros e grossos, como característica típica de nativos okinawanos. Recebi muitas explicações, ainda, sobre o realce do rosto padrão através da maquiagem, ou mesmo das posições corpóreas, denotadas pelas coreografias como ato de expressar suas identidades.

Imagino que estas atitudes possam sofrer críticas, como imposições opressivas ao corpo, observando que são plausíveis de provocar uma certa alienação às outras culturas, em prol de uma manutenção das características okinawanas presentes nas no corpo. Por outro lado, a experiência como pesquisador sugere outras interpretações para os incentivos de manutenção corporal. Entendo, deste modo, que as investidas nipônicas sobre os traços distintivos okinawanos foram brutais, prevalecendo ainda além de seus territórios. No Brasil, por exemplo, tanto descendentes como imigrantes okinawanos já sofrem o tom da opressão, uma vez que são vistos pela população local como japoneses, seja pela desinformação frequente de ocidentais sobre populações asiáticas ou pela repercussão de atitudes restritivas, promovidas pelo Japão.

Outro levantamento essencial, ainda como reflexo direto do conflito entre tradição e inovação, observei que as didáticas estabelecidas pelos dois professores estudados eram fundamentadas justamente na oposição entre ressaltar os valores okinawanos através de iniciativas pedagógicas rígidas e conservadoras ou modificar o perfil do *Ryûkyû Buyô* (nos movimentos, no espaço e na relação entre mestre discípulo) na finalidade de entender membros da colônia okinawana como corpos imersos na cultura brasileira, logo híbridos.

Esta aparente disputa velada vem a delimitar a resposta para a seguinte questão: o que Satoru Saito e Yoko Gushiken buscam preservar através de seus atos? Como eco, nas investidas sobre as características de meu corpo, vejo suas atitudes pautadas na experiência artístico-pedagógicas, com seus antigos mestres. Satoru, na busca pela sua projeção em meio a colônia okinawana brasileira e realce da tradicionalidade por meio do elo criado com as *iemoto* nativas, presa pela tradicionalidade do corpo e da ação como artista artesão, capturando seus objetos de conquista, sobre os quais auxilia a luta contra o desaparecimento de sua cultura. No outro extremo, Yoko luta pela manutenção da colônia através de outros artifícios.

Em seu ambiente revigorado, promovido do corpo atuante como conversão, produz o *Ryûkyû Buyô* pelo incentivo às necessidades do indivíduo, além do caráter lúdico e sociabilizante de suas aulas. Quer, deste modo, preservar o corpo okinawano, logo o ser okinawano, pela intercessão de influências, replicando a postura diversificada de sua antiga mestre Chie, além de ressignificar os valores okinawanos na escola que leva seu nome (lembrando que o nome *Teda Hakyo no Kai* foi estabelecido pela mestra Chie para designar Yoko como sendo fruto da união entre Brasil e Okinawa).

Continuando, falo sobre os problemas enfrentados ao longo da pesquisa, de acordo com as ferramentadas metodológicas utilizadas. Em primeiro lugar, a iniciativa pela etnografia determinou positivamente o curso da pesquisa, à princípio, posto que o contato com os professores okinawanos jamais seria estabelecido, caso não me propusesse ao conhecimento prévio de campo. Na sua repetição, porém, o exclusivo ato de observar forjou uma relação impermeável entre mim (como pesquisador) e os estudos, ainda impossibilitando de encarar-me como objeto de pesquisa.

Num segundo momento, durante a aproximação do outro pela observação-participante, desacelerou o estranhamento previamente estabelecido, surtindo em novos laços. É interessante observar que os vínculos de afinidade aliviaram as tensões da pesquisa, desconfigurando-me como aparente pesquisador oportunista. Destaco que, tanto professores como membros okinawanos, escondiam-se em segredos durante minhas interrogações, mesmo no conhecimento de minha descendência okinawana. Aparentemente, o segredo não se resumi apenas à características do fazer artístico pedagógico okinawano, mas sim de uma certa cisma, em defesa de seus tesouros mais valiosos. Com o advento, porém, da abordagem autoetnográfica, os recursos de investigação foram potencializados, visto que aprendia novas informações sobre o corpo okinawano e propunha-me a exercitá-los junto aos participantes da pesquisa. Deste modo, a conduta para com ela e meu corpo, ressurgia em confiança, aliviando suas barreiras diante de um corpo mais familiar. Em contraposição, relembro das dificuldade de lidar com emoções produzidas pela exposição do corpo em meio as experiências com a dança. Aparentemente, o domínio entre reconhecer-se pelo outro, deva ser monitorado constantemente, sabendo-se de possíveis interferências emotivas. No ambiente corpo, não há como ignorá-las, uma vez que surgem da íntima relação com a sensibilidade. Deste modo, acredito que a constante autoavaliação sobre o

ato de pesquisar, medie positivamente possíveis exacerbações emotivas durante o processo.

Para finalmente criar fronteiras entre meu estudo e suas possíveis repercussões futuras, valho-me do inacabamento do corpo para instiur o encerramento. Venho, portanto a responder a uma questão primordial, emergida do contato estabelecido com estudiosos de arte educação.

Incitaram-me, deste modo a indagar, o que pode o corpo na relação entre mestre e discípulo durante o processo ensino-aprendizagem de *Ryûkyû Buyô*? Digo, de antemão, que para o corpo impossibilidades são indizíveis, ao passo que sua transformação se estende para os confins das transformações humanas. Deste modo, na união entre vida, arte e educação o corpo partilha de outros três infinitos, onde o entendo como reativo ao movimento. Logo, ao entender as experiências na história da vida, a constante troca no curso de ensinar e aprender e a própria incompletude processual da arte/artista, como movimentação sinérgica, o corpo se reafirma como inseparável companheiro de percurso, pois, como dia Merleau-Ponty (1994, p. 313), “o corpo se ordena por todos os meios para finalidade única de seu movimento, concebendo, portanto em si, uma intenção”, sendo o propósito e propositor, a boca e a palavra, o sonho e o sonhador, o feto e o útero, a causa e a consequência, a luz e a escuridão, a presença diante de espelhos e a imagem refletida de si.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ALMEIDA, B. H. P. **A noção de couraça na obra de Wilhelm Reich: origens e considerações sobre o desenvolvimento humano**. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- ALMEIDA, V. D. **A experiência em experiência**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- AMABILE, T. A. **Creativity in context: Update to the Social Psychology of Creativity**. Boulder: Westview, 1996.
- ANDRADE, C. **As idas e vindas na formação do professor**. São Paulo: Arte & Ciência, 1995.
- ANDRADE, D. P. **Nietzsche: a experiência de si como**. São Paulo: Annablume, 2007.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO JUNIOR, J. G. **Apostila de Arte – Artes Visuais**. São Paulo: Imagética Comunicação e Design, 2007.
- BAIN, A. Constructing an artistic identity. **Work, employment and society**, Nova Deli, v. 19, n. 1, p. 25-46, mar., 2005.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999.
- BANES, S. **Greenwich Village 1963**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARSKE, V. H. "Nuchibana: Okinawans Performing Peace as Historical Protest". **Journal for the Anthropological Study of Human Movement**, Illinois, v. 12, n. 3, p. 145-164, ago./dez., 2003.
- BERGER, E. O corpo sensível: que lugar na investigação de informação? **Pratiques de formation**, Paris, n. 50, p. 51-64, 2005.
- BIRDWHISTELL, R. L. **Kinesics and context: essays on body motion communication**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- BOAS, F. **Primitive Art**. Nova Iorque: Dover Publications 1995.
- BOCHNER, A. P. Narrative's virtues. **Qualitative Inquiry**, Los Angeles, v. 7, n. 2, p. 131-157, mar./jul., 2001.

BOGDAN, R. e TAYLOR, S. **Introduction to qualitative research methods: A phenomenological approach to the social sciences**. São Paulo: Itamaraty, 1975.

BOFF, L. **Saber cuidar: ética do humano, compaixão pela terra**. Petrópolis: Vozes, 2001.

BORDO, S. R. O corpo e a reprodução da femininidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, A. M. & BORDO, S. R. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Editora Rosados Tempos, 1998.

BOURDIEU, P. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BURGOYNE, N. **Status of The Artist Information Session**. Nova Iorque: Art Bulletin 14, 1990.

CABRAL, J. P. Notas críticas sobre a observação participante no contexto da etnografia portuguesa. **Análise Social**, Lisboa, v. 19, n. 2, p. 327-339, 1983.

CARVALHO, M. P. O fracasso escolar de meninos e meninas: articulações entre gênero e cor/raça. **Caderno Pagu**, Campinas, v. 1, n. 22, p. 247-290, jun., 2006.

CANEVACCI, M. **Fetichismos Visuais – Corpos Eróticos e MetrÓpole Comunicacional**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CHALHOUB, S. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHENEY, S. **Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft**. Nova Iorque: Ed. Tudor Publishing Co, 1929.

CHANG, H.; NGUNJIRI, F.; HERNANDEZ, K. A. C. **Collaborative Autoethnography**. Nova Iorque: Routledge, 2016.

CREMA, R. **Saúde e plenitude: um caminho para ser**. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

CRUZ, R. D. Experiencias de la Identidad. **Revista Internacional de Filosofía Política**, nº 2, pp. 63-74, ago./dez., 1993.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Creativity**. New York: Harper Collins, 1996.

DELEUZE, G. **Empirismo e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

DELEUZE, G. **Espinosa: Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. Entering the field of qualitative research. **Symbolic Interaction**, Pisa, v. 14, n. 1, p. 23-50, jan./dez., 1994.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE JR., J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar, 2004.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

ENOCH, J. M. History of Mirrors Dating Back 8000 years. **Optometry and Vision Science**, Orlando, v. 83, n. 10, p. 775-781, ago., 2006.

ESCOBAR, M. Portais de Identidade: coordenadas para a difusão e o conhecimento do “Eu”. **Política e Trabalho – Revista de Ciências Sociais**, João Pessoa, n. 31, p. 145-168, set., 2009.

FARHI, D. **Yoga mind, body & spirit: a return to wholeness**. Nova Iorque: Owl Books, 2000.

FÁVERO, M. H. **Psicologia do Gênero: psicobiografia, sociocultura e transformações**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

FERRARO, G. **E-Study Guide for: Cultural Anthropology**. Charlotte: Cram101 Textbook Reviews, 2012.

FERRAZ, W.; MOZZINI, C. **Estudos do Corpo**. Joinville: Clube de Autores, 2009.

FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Revista D.E.L.T.A.**, São Paulo, v.15, n. 1, p.177-207, 1999.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRANCH, J. A. **Arte y Antropologia**. Madrid: Alianza Forma, 1988.

FREUD, S. Group psychology and the analysis of the ego. **Civilization, Society and Religion**, Harmondsworth, v. 12, p. 91-178, 1991.

FLEITH, D. S. **Criatividade: múltiplas perspectivas**. Brasília: Editora UnB, 2003.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade II; o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.

FURTADO, O.; BOCK, A. M. B.; TEIXEIRA, M. L. T. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2008.

FUX, M. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

GAYTON, A. C.; ARMSTRONG, G. G. **Function of the human body**. Filadélfia: Saunders, 1969.

GALINKIN, A. L.; SANTOS, C. **Gênero e Psicologia Social: interfaces**. Brasília: TechnoPolitik, 2010.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GLEISER, M. **A dança do universo – Dos mitos de Criação ao Big Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GREINER, C. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 7, p. 180-185, out. 2009.

HACKNEY, P. **Making connections – total body integration through bartenieff fundamentals**. Holanda: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.), **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

HAMMERL, P. C. Campos do Jordão (SP): de estância de saúde à estância turística, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, p. 1-18.

HANNA, J. L. **Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations**. The Hague: Mouton, 1973.

HANNA, J. L. **The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society**. Austin: University of Texas Press, 1983.

HANNA, J. L. A nonverbal language for imagining and learning: dance education in K-12 curriculum. **Educational Researcher**, Washington, v. 37, n. 8, p. 491-506, ago./dez., 2008.

HARTLEY, L. **Wisdom of the body moving: an introduction to Body–Mind Centering**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

HISSA, S. B. V.; PEREIRA, J. P. G. Identidade artística e a arte islâmica. **Revista Litteris**, Manaus, v. 7, n. 7, p. 1-20, 2011.

IBARRA, I. Acerca de la experiencia estética en las artes escénicas About the aesthetic experience in the performing arts. **El Artista**, Pamplona, n. 9, p. 175-181, dez., Pamplona, 2012.

ITOKAZU, N. As razões da emigração dos okinawanos. In: YAMASHIRO, Y. **Imigração Okinawana no Brasil**. São Paulo: Associação Okinawa Kenjin do Brasil, 2000.

JACQUES, P. B. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KAEPPLE, A. L. **The mystique fieldwork, in Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1999.

KAEPPLE, A. L. **The Pacific arts of Polynesia and Micronesia**. Oxford: OUP Oxford, 2008.

KEALIINOHOMOKU, J. W. The Study of Dance in Culture: A retrospective for a New Perspective. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 33, n. 1, pp. 90-91, jan./dez., 2015.

KEHL, M. R. O eu é o corpo. In: COCCHIARALE, Fernando & MATESCO, Viviane (curadoria). **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

KERR, H. G. **Okinawa: The History of an Island People**. Boston: Tuttle Publishing, 2000.

KIMURA, R. **Políticas restritivas aos japoneses no Estado do Paraná 1930-1950 (de cores proibidas ao perigo amarelo)**. Dissertação (Mestrado). Maringá: UEM, 2006.

KIRSTEIN, L. **A Short History of Classic Theatrical Dancing**. Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons, 1935.

KOGAN, J. Fenomenología de la experiencia artística. **Escritos de filosofía**, Buenos Aires, v. 8, n. 15, p. 159-166, jan./dez., 1985.

KRAUS, R. G.; HILSENDAGER, S. C.; GOLTTSCHILD, B. D. **History of the Dance in Art and Education**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991.

KURATH, G. P. Panorama of Dance Ethnology. **Current Anthropology**, Chicago, v. 1, n. 3, pp. 223-254, ago., 1960.

KURATH, G. P. Dance Ethnology, Dance Education, and The Public – A Symposium Organized by Gertrude P. Kurath. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 7, n. 3, p. 234-247, ago., 1963.

LAGE, G. C. Revisitando o método etnográfico: contribuições para a narrativa antropológica. **Revista Espaço Acadêmico**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 97, p. 1-5, jun., 2009.

LAPASSADE, G. L' **Éthnosociologie**. Paris: Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

LARA, G. M. P.; MATTE, A. C. F. **Ensaio de Semiótica: aprendendo com o texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

LAVAGNINI, A. **Manual do Mestre Franco Maçom**. São Paulo: Sociedade das Ciências Antigas, 1995.

LEITE, M. I.; OSTETTO, L. E. **Arte, Infância e Formação de Professores**. Campinas: Papirus, 2005.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista Antropológica**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun., 2012.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr., 2002.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

LOMBARDI, J. C.; SAVIANI, D.; NASCIMENTO, M. I. M. **A escola pública no Brasil – história e historiografia**. Campinas: Autores Associados, 2005.

LOPES, M. F. B. Nach Brasilien: um imigrante austríaco e sua viagem como um rito de passagem. **Revista Perspectiva Histórica**, v. 5, n. 7, p. 59-75, jan./jun., 2016.

MADUREIRA, Ana Flávia do Amaral. Gênero, sexualidade e processos identitários na sociedade brasileira: tradição e modernidade em conflito. In: GALINKIN, Ana Lucia; SANTOS, Claudilene. (Orgs.). **Gênero e Psicologia Social: interfaces**. Brasília: TechnoPolitik, 2010, p. 31-63.

MALFITANO, A. P. S.; PEREIRA, P. E. Olhos de ver, ouvidos de ouvir e mãos de fazer: oficinas de atividades em Terapia Ocupacional como método de coleta de dados. **Revista Interface**, Botucatu, v. 18, n. 49, abr./jun., 2014.

MAALOUF, A. **Les Identités Meurtrières**. Paris: Bernard Grasset, Paris, 1998.

MAMIGONIAN, A. O processo de industrialização em São Paulo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 50, p. 83-101, out., 1976.

MARSHALL, J. C. Sensation and semantics. **Nature**, Londres, v. 7, n. 10, p. 334-378, ago., 1988.

MATTA, R. Apresentação. In: GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

MATTAR, S. **Sobre Arte e Educação – Entre a oficina artesanal e a sala de aula**. São Paulo: Papirus Editora, 2014.

MELLO, L. G. **Antropologia Cultural: Iniciação, Teoria e Temas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **A Estrutura do Comportamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, M. **Fernando Pessoa – o espelho e a Esfinge**. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2015.

MOREIRA, T. A. S. O Ato de Nomear – da construção de categorias de gênero até a abjeção. **Cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 4, p. 2914-2926, ago., 2010.

MORI, K. Identity Transformations among Okinawans and Their Descendants in Brazil. In: LESSES, J., **Searching for home abroad: Japanese Brazilians and transnationalism**. Durham: Duke University Press, 2003.

NATIONAL GALLERY OF ART. **Exposição de Edward Hopper**. Washington, DC, 2008.

NÓBREGA, T. P. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

NOË, A. **Action in perception**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

NOVAES, S. C. **Jogos de Espelhos**. São Paulo: Ed. Edusp, 1993.

PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. **Programa Curumim: memórias, cotidiano e representações**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

PERALVA, O. **Um Retrato do Japão**. São Paulo: Moderna, 1991.

PEREIRA, M. V. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 183-195, jan./abr., 2012.

PIRES, B. F. **O corpo como suporte da Arte**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

PITELKA, M. Gender and Power in the Japanese Visual Field. **Ars Orientalis**, Honolulu, v. 35, p. 233-242, jan./dez., 2008.

PRADIER, J. M. Etnocenologia. In: GREINER, C.; BIÃO, A. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1988.

PRISZKULNIK, L. A criança sob a ótica da Psicanálise: algumas considerações. **Revista da Vetor Editora**, São Paulo, v. 5, n. 1, jun., 2004.

REED-DANAHAY, D. **Auto/ethnography: rewriting the self and social**. Londres: Bloomsbury Academic, 1997.

REIS, A. C. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, p. 1-10, 2011.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no

trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2 p. 241-251, set./fev., 1993.

SACHS, C. **World History of the Dance**. Massachusetts: Norton & Company, 1963.

SANTANA, I. A “consciência” de cada dança: reverberações de corpo-rel(ação)-objeto., n. 3 , 2011, Salvador. **Anais Poéticas Tecnológicas do Seminário Internacional Sobre Dança, Teatro E Performance**, p. 77-88.

SANTOS, B. S. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social. Rev. Social. USP**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 31-52, nov., 1993.

SANTOS, F. R. S. **Grotesco: um monstro de muitas faces**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SAITO, H. **O japonês no Brasil – Estudo de mobilidade e fixação**. São Paulo: Ed. Sociológica e Política, 1961.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SHAY, A. Spreading the Net. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 33, n. 1, p. 93-94, jan./dez., 2001.

SETENTA, J. S. A potência ao Ato. Da ideia para a ação: o corpo em estado de definição. *Cognitio-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 105-111, jun./dez., 2005.

SEVCENKO, N. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, F. (org). **História da vida privada no Brasil-República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SIQUEIRA, D. C. O.; SIQUEIRA, E. D. O corpo que dança: percepção, consciência e comunicação. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 60-73, ago./dez., 2004

SILVA, F. M. A experiência na construção de um corpo artístico: uma leitura a partir de Derrida e Deleuze. **Revista de Filosofia Aurora**, São Paulo, v. 20, n. 27, p. 385-411, jul./dez., 2008.

SILVA, P. R. **Corpo na arte, body art, body modification: Fronteiras**. II encontro de História da Arte IFCH/UNICAMP, Campinas, 2006, p. 167-172.

SKLAR, D. Toward Cross-Cultural Conversation on Bodily Knowledge. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 33, n. 1, pp. 91-92, jan./dez., 2015.

SOARES, J. C; EWALD, A. A. Escola de Frankfurt: “o elogio da sombra”. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 9-22, jan./dez., 2011.

SOUSA, A. **A territorialização dos imigrantes japoneses na Alta Sorocabana**. Revista Formação, Presidente Prudente, v. 2, n. 14, p. 119-129, ago./dez., 2007.

STERNBERG, R. J.; WILLIAMS, W. M. **How to develop student creativity**. Alexandria: Association for Supervision and Curriculum Development, 1996.

STERNBERG, R. J. & LUBART, T. I. The concept of creativity: Prospects and paradigms. In: R. J. STERNBERG, **Handbook of creativity**. New York: Cambridge University, 1999.

STIVERS, C. Reflections on the role of personal narrative in social science. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, Chicago, v. 18, n. 2, p. 408-425, jun., 1993.

STRINGER, E. T. **Action Research**. Los Angeles: SAGE Publications, 2013.

SUZUKI, T. M. Invisible Immigrants: undocumented migration and border controls in early postwar Japan. **Japan Focus: The Asia-Pacific Journal**, Camberra, v. 4, n. 0, p. 1-28, ago., 2006.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

TODOROV, T. **A Conquista da América – A questão do Outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

UCHIBORI, M. Minzoku Memorandumu. In: SHIGEO, T., *Jinruigakuteki ninshiki no bôken-ideorogii to purakutisu*. Tóquio: Dôbunkan, 1989.

VILHENA, M. A. **Ritos expressões e propriedades**. São Paulo: Paulinas, 2005.

VOLPI, J. H. VOLPI, S. M. **Reich: da psicanálise à análise do caráter**. Curitiba: Centro Reichiano, 2003.

VOLPI, J. H.; VOLPI, S. M. **Reich: a análise bioenergética**. Curitiba: Centro Reichiano, 2003.

VOLPI, J. H. **Somatização: a memória emocional ancorada no corpo**. Curitiba: Centro Reichiano, 2004.

WALL, S. An autoethnography on learning about autoethnography. **International Journal of Qualitative Methods**, Alberta, v. 5, n. 2, p. 1-12, jun., 2006.

WANDERMUREM, M. O corpo na fronteira do sagrado e profano: a construção ética da corporeidade através da história. **Maiêutica Digital Revista de Filosofia e Ciências Afins**, Salvador, v.1, n. 2/3, p. 177-195, set. 2006/abr., 2007.

WEIZER-LANG, D. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 460-482, ago./dez., 2001.

WEILL, S. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ZERNER, H. O olhar dos artistas. In: Corbin, A.; Courtine, J. J.; Vigarello, G. **A História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

Anexos

Roteiro de questões disparadoras iniciais
Entrevistas semi-estruturadas (pesquisa de campo)

História de vida: (nome) sensei

Nome:

Profissão Atual:

Escolaridade:

Idade:

Filhos:

Residência Atual:

1- BRASIL

Data de Nascimento:

Local de Nascimento:

Local (s) por onde morou:

Morava com quais pessoas?

Atividades escolares realizadas:

Atividades profissionais realizadas:

Atividades dos outros parentes:

Onde estudou (escola):

Onde mora atualmente:

Casada? Solteira?

Caso seja casado, marido é nativo, descendente ou brasileiro?

Filhos?

De que região sua família é proveniente ?

Sobre o processo ensino-aprendizagem de Dança

Escola de dança inicial:

Escolas por onde passou:

Quando iniciou a dança?

Quem o incentivou?

Quais foram seus os professores?

Como era o processo educativo?

Como era a disciplina/ filosofia aplicada?

Como eram os outros alunos? Muitos? Poucos?

Como eram os costumes (alimentação, vestimenta, rotina diária)?

Homens e mulheres dançavam juntos?

Como era a etiqueta? Aprendeu com quem?

Dança favorita, por quê?

Dança favorita entre todos os estilos?

Criação da carreira, como foi?

Influência de outras danças?

Quais eventos participa/participou?

Opiniões sobre o *Ryûkyû Buyô*?

Aprendizagem, com quem, local e como foi?

2- OKINAWA

Local (s) por onde morou:

Morava com quais pessoas ?

Atividades escolares realizadas:

Atividades profissionais realizadas:

Atividades dos outros parentes:

Onde estudou (escola)?

Tem ou teve outra profissão?

Sobre o processo ensino-aprendizagem de Dança

Escola de dança inicial?

Escolas por onde passou?

Quando iniciou a dança?

Qual foram os professores?
Como era o processo educativo?
Como era a disciplina/ filosofia aplicada?
Como eram os outros alunos? Muitos? Poucos?
Como eram os costumes (alimentação, vestimenta, rotina diária):
Homens e mulheres dançavam juntos?
Como era a etiqueta? Aprendeu com quem?
Quando montou o *dôjô*?
Onde montou o *dôjô*?
Como montou o *dôjô*?
Atua em vínculo com alguma instituição okinawana?
Números de alunos?
Como é feito a seleção?
Parentes dançam?
Atividades profissionais da família?
Especialidades de estilo de dança?
Os concursos foram feitos aqui ou em Okinawa?
Alguma viagem de aprimoramento para Okinawa?
Criação da carreira, como foi?
Influência de outras danças?
Quais eventos participou?

3- OPINIÕES SOBRE DANÇA/CORPO

Dança favorita, por quê?
Qual a dança que performa melhor?
Qual a que menos gosta de fazer? Por quê?
Como se sente dançando *Ryûkyû Buyô*?

Qual sua opinião sobre as danças masculinas e femininas? E sobre estes corpos?
Qual é mais difícil, na sua opinião? Por quê?
Qual a diferença básica entre masculino e feminino clássico?
Há hibridação na dança pela cultura brasileira?
As misturas são conscientes ou não?

Diferenças entre dança japonesa, brasileira e okinawana?

Qual a diferença entre os processos criativos brasileiros e okinawanos?

Os corpos/danças variam entre estilos?

Houve influência de danças brasileiras?

Quais danças quis criar no Brasil? Iguais as de Okinawa, ou diferentes, com outras “cara”?

O que é a dança na sua vida? Qual o significado dela?

O que acha que teria sido da sua vida sem a dança?

Conseguiria parar de dançar hoje para fazer outra coisa?

O que acha das artes de Okinawa? São diferentes das do Japão?

4- OPINIÕES SOBRE PERFORMANCES DE OUTROS

Sua opinião sobre performance do outro (Satoru ou Yoko) sensei?

Quem do *Ryûkyû Buyô Kyoukai* dança melhor essas danças? Por quê?

Acha que a performance de ____ sensei nas danças masculinas é a melhor?

Identifica diferenças e semelhanças entre os corpos/danças entre as professoras e seus respectivos estilos?

Como são os corpos/danças nas performances em okinawa?

Há diferença entre professores issei (primeira geração de japoneses) e nissei (segunda geração de japoneses) e não-nikkei (não descendentes)?

5- OPINIÕES SOBRE ESCOLAS

Como são as performances do corpo em outras escolas?

Melhores ou piores, na sua opinião?

Há diferenças nos corpos e a metodologia sobre eles entre de escolas brasileiras e okinawanas (considerando apenas as danças tradicionais)? Quais?

Há diferenças na mesma questão anterior entre escolas okinawanas? Quais?

Há diferenças entre escolas da colônia e de okinawanas nativas? Quais?

6- OPINIÕES SOBRE KAMI, KESHÔ, FIGURINO

Compare a maquiagem entre escolas da colônia e escolas nativas:

Faça o mesmo sobre o *Kami* e as formas de figurino:

7- OPINIÕES SOBRE REIGI SAHO, FILOSOFIA DE ENSINO

Quais são os hábitos comuns em seu *dôjô*?

E em okinawa?

Há diferenças entre elas no Brasil? Qual sua opinião?

Como é filosofia de ensino no seu estilo? Diferenças com outros estilos? Criou um modo pessoal de ensino ou segue à risca o que aprendeu?

Diferenças entre Brasil e Okinawa?

Como seu mestre ou mestres ensinavam? Eram diferentes?

8- OPINIÕES SOBRE CORPO E PERSONAGEM

Como é o corpo de dança no *Ryûkyû Buyô*?

Como é fazer um papel feminino/masculino?

O que acha de seu próprio corpo?

Combina com a dança?

Como seria se não tivesse dançado?

Mudou por causa da dança?

Combina com que estilo de personagem? Estilo de dança?

Sente-se masculino ou feminino? Identifica-se com qual? Gostaria de ser qual?

Como se sente dançando, encenando personagens femininos/masculinos?

Causa algum constrangimento?

Como os okinawanos encaram isso?

Como é ensinar seus discípulo a encenar personagem femininos/masculinos? Como escolhe a dança para cada discípulo?

Há diferença entre o corpo masculino e o feminino na dança? Quais?

Roteiro etnológico

1 – Aprendizagem

Observar diferenças entre danças e escolas:

Opiniões individuais de cada professora sobre as danças:

Mesma dança: observar diferenças entre dois professores:

Quais são essas diferenças?

Como cada professor criou, individualmente, seu processo criativo/pedagógico?

Como foi este processo?

Como é a hibridade no processo criativo/pedagógico?

Como se observa a hibridação entre culturas, a respeito da corporalidade?

Há uma mistura consciente ou não?

Comparar processo criativo/ pedagógico entre Brasil e Okinawa, levando em conta as escolas dos professores estudados?

Há diferenças entre Okinawa e Japão?

Analisar mesmo personagem entre professores diferentes:

Como é o critério para escolher cada personagem?

Por que há poucos homens dançando?

Como ensina? Como aprendeu?

2 - Questões sobre corpo

Diferenças entre escolas. Opiniões individuais de cada professor sobre as danças, coreografias e seus próprios corpos:

Mesma dança - diferença entre duas professoras:

Quais são essas diferenças?

Hibridação com cultura brasileira?

Dança japonesa brasileira ou okinawana:

Comparar o corpo criativo, entre Brasil e Okinawa:

Diferenças entre Okinawa e Japão?

Analisar mesmo personagem, professoras diferentes:

Como é o critério para escolher cada personagem para cada um?

Corpo masculino X feminino. Similaridades? Androginia?

3 - Questões de gêneros (Onna X Otoko)

Diferenças de escolas:

Opiniões individuais de cada professora sobre as danças:

Mesma dança - diferença entre duas professoras:

Quais são essas diferenças?

Dança japonesa brasileira ou okinawana:

Comparar atuação gênero brasil x Okinawa (maquiagem, etc):

Diferenças entre Okinawa e Japão?

Analisar mesmo personagem, professoras diferentes:

Como é o critério para escolher cada personagem para cada um?

Por quê há poucos homens dançando?