



NOVOS ORIENTALISMOS E MICROPOLÍTICAS ANTICOLONIAIS

Christine Greiner
Marco Souza
Paula Faro
(Organizadores)


ANNA BLUME

COLEÇÃO LEITURAS DO CORPO
Direção: Christine Greiner

Os últimos vinte anos testemunharam um verdadeiro curto-circuito nas discussões do “corpo”. As abordagens deixaram de ser enclausuradas em disciplinas específicas e em mitos recorrentes como os da universalidade, da *tábula rasa* e do fantasma na máquina. Com perfil nômade e crítico, os estudos passaram a se organizar em rede, desafiando estatutos estáveis de centros hegemônicos do saber. Em vez disso, apontam saídas e entradas ainda não exploradas. A coleção Leituras do Corpo busca desbravar essas trilhas. Apresenta-se como uma ação descentralizadora (e antropofágica) para traduzir autores irreverentes, não raramente pouco conhecidos no Brasil, e sobretudo apresentar pesquisadores brasileiros que, sintonizados neste perfil, fertilizam o debate, geram inquietações e abrem novos campos de pesquisa trans e indisciplinares.

Conheça os títulos desta coleção no final do livro.



NOVOS ORIENTALISMOS
E MICROPOLÍTICAS
ANTICOLONIAIS

CHRISTINE GREINER, MARCO SOUZA
E PAULA FARO

(ORGANIZADORES)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

N945

Novos orientalismos e micropolíticas anticoloniais / Organizadores:
Christine Greiner, Marco Souza, Paula Faro. – São Paulo: Annablume, 2022.

234 p. 14 x 21 cm

ISBN 978-65-5684-076-5

1. Comunicação. 2. Arte. I. Greiner, Christine. II. Souza, Marco.
III. Faro, Paula. IV. Título.

CDU 659.3:7

Índice para catálogo sistemático:

1. Comunicação social 659.3
2. Artes 7

NOVOS ORIENTALISMOS E MICROPOLÍTICAS ANTICOLONIAIS

Diagramação
Fernandes Augusto Castro

Revisão
Fernanda Perniciotti

Imagem de capa
Ana Amélia Genioli

Projeto, Produção e Capa
Coletivo Gráfico Annablume

Annablume Editora
Área Corpo, Sexualidades e Políticas da Multidão
Conselho Científico
Bárbara Szaniecki
Christine Greiner
Giuseppe Cocco
Homero Silveira Santiago
José Neves
Luís Quintais
Richard Miskolci

1ª edição: setembro de 2022

© Christine Greiner, Marco Souza e Paula Faro
(organizadores)

Annablume Editora
www.annablume.com.br

Sumário

Prólogo:	
Um certo Orientalismo, um Incerto Oriente	7
1-Orientalismo Interior:	
O Exemplo dos Uigures como o Outro da China	
MARCO SOUZA	17
2-As Imagens Orientalistas do Tàijí Quán:	
Um Estudo sobre suas Representações Discursivas	
PAULA FARO	53
3-A Construção das Relações:	
Seis Artistas Nipo-Brasileiras	
MICHIKO OKANO	89

4-Michael Jackson e BTS: Intermedialidade Cultural e Geracional dentro do Gênero Pop,	
MARIANA SEMINATI PACHECO	121
5- Atravessamentos criativos entre Japão e África: o mergulho de Satoshi Miyagi na <i>Revelação</i> de Léonora Miano	
PLÍNIO RIBEIRO JR.	147
6-Arriar o butô na encruzilhada: quando macumbeiros encontram Tatsumi Hijikata	
THIAGO ABEL	173
7- O Yoga, transduções entre estados de arte	
ROBERTO PROPHETA	205
Biografia dos autores	231

Prólogo

Um certo Orientalismo, um incerto Oriente

Orientalismo é um termo, ao mesmo tempo, simples e complexo. Por isso, ao se distinguir os acontecimentos, as dinâmicas, as transformações e as relações entre Oriente e do Ocidente, é indispensável compreender as diferentes nuances. Apesar de não haver um consenso sobre quando nasceu o conceito de Orientalismo, sabe-se que se originou da palavra “oriens”, que significa “nascer do sol” em latim. (TOMBUL e SAR, 2021: VIII)

Como prática acadêmica reconhecida, o Orientalismo emergiu em centros de aprendizagem anglo-europeus e em seus postos coloniais, no final do século XVIII, quando o estudo de aspectos selecionados de determinadas sociedades do Oriente se tornou um eixo difundido de exercício acadêmico. Nessa época, seguindo os efeitos da

empreitada imperialista de Napoleão Bonaparte, que invadiu o Egito em 1798, a publicação dos tratados sobre os ideogramas chineses de Jean-Pierre Abel-Rémusat entre 1811 e 1813 e a decifração dos hieróglifos egípcios por Champollion em 1824, o número de anglo-europeus fazendo pesquisas sobre o Oriente aumentou drasticamente e novas formas de apoio institucional em universidades e associações acadêmicas encorajaram esses estudos e sua disseminação.

Como disciplina, incluía o estudo das línguas, literaturas, religiões, filosofias, histórias, artes e leis de antigas sociedades orientais e também serviu de inspiração para círculos intelectuais e artísticos na Europa e na América do Norte, sendo uma designação para denotar o entusiasmo por coisas orientais. O novo campo acadêmico reuniu pesquisas de diferentes autores nas línguas francesa, inglesa e alemã, abrangendo uma ampla área geopolítica que atravessava o Mediterrâneo, do norte da África ao leste e sudeste asiático. Na esteira dessa rota orientalista, estudiosos e artistas adotaram percepções sobre sociedades, artes e tradições em suas obras, e acabaram fomentando uma série de entendimentos (e desentendimentos) sobre o Oriente.

Em certo sentido, assim como as viagens de Marco Polo à China e a transposição do Cabo da Boa Esperança por Bartolomeu Dias, o Orientalismo foi uma das portas de entrada para estabelecer a

divisão do mundo moderno em dois grandes blocos: o Ocidente e o Oriente. Este entendimento de duas realidades antagônicas pavimentou a ressignificação do orientalismo clássico, proposta por Edward Said em seu livro *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*.

Desde a sua publicação, em 1978, a obra tornou-se uma referência internacional. Partindo da análise de exemplos da literatura, Said abordou as possíveis motivações políticas que construíram diferenças sociais, cotidianas, intelectuais, comportamentais e éticas entre os povos do Oriente e do Ocidente, tornando o Oriente uma fantasia estética resultante de práticas discursivas autoritárias que expressavam relações de poder e de dominação.

Said demonstrou também como a distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente moldou o trabalho de escritores que criaram imagens místicas, sensuais e exóticas, responsáveis pela constituição dos estereótipos ligados ao Oriente. Além disso, constatou discursos hegemônicos que serviram aos interesses geopolíticos anglo-europeus, promovendo uma vasta produção de textos acadêmicos, literários, oficiais e religiosos. Essa constelação de narrativas e metáforas inventou um imaginário distorcido do Oriente, submetendo-o às identidades preconcebidas do outro, do bizarro, do exótico, do bárbaro, da ameaça, que glorificaram um Ocidente supostamente superior ao Oriente.

Para Said, não há uma correspondência real entre Orientalismo e Oriente, porque, ao invés de apresentar as diversas realidades e produzir um conhecimento genuíno e procedente, o Orientalismo concebeu um discurso que fabulou um Oriente irreal tendo em vista construir uma soberania anglo-europeia.

O Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 2007, p. 29)

De maneira resumida, são essas as questões principais defendidas pelo livro de Said que se tornou tão conhecido globalmente, de modo que o termo Orientalismo acabou se tornando sinônimo da sua visão sobre o tema.

No entanto, com o passar dos anos, surgiram inúmeras críticas à sua interpretação monolítica do Orientalismo, que colocou alguns autores importantes na obscuridade, como, por exemplo: Abd a-Rahman al-Jabarti, Ignaz Goldziher, Jean-Léon Gérôme, James Mill, Alexandre-Gabriel Decamps, Théodore Chassériau, Louis Massignon, Jacques Berque, Raymond Schwab, Edgar Quinet e William Jones.

Assim como estes intelectuais, muitos outros estudiosos buscaram aprender com as culturas orientais, sem necessariamente exercer uma prática autoritária. Além disso, Said focou, sobretudo, nas imagens do islamismo, destacando, assim, um Orientalismo árabe, um Orientalismo islâmico, sem mencionar em momento algum as possíveis peculiaridades existentes, por exemplo, no Orientalismo chinês, coreano, japonês e indiano, entre outros.

A associação que ele promoveu do Orientalismo com a política imperialista americana do pós-Segunda Guerra Mundial também tem a ver com a sua militância particular por ser palestino de nascimento. Portanto, apresenta uma visão comprometida com a causa palestina, apesar de ter se formado nos Estados Unidos, onde adquiriu o status de intelectual através de instituições acadêmicas estadunidenses ocidentais que forjaram sua formação erudita e o desenvolvimento de suas teorias.

O aspecto que nos interessa nesta coletânea de artigos é afirmar que as discussões teóricas sobre Orientalismo não devem ser redutoras, nem conclusivas. Transitamos por uma multiplicidade de perspectivas que relacionam a visão saidiana com outros contextos que reconhecem a dinamicidade do Orientalismo em vertentes muito variadas como, por exemplo, o Tecno-orientalismo, o Orientalismo de gênero, o Ornamentalismo e o Ocidentalismo,

entre outras. Por isso, decidimos propor a noção de novos Orientalismos, no plural. Não se trata, evidentemente, de negligenciar a pesquisa de Said, mas, sim, de pluralizar as análises em função da diversidade de contextos e questões.

No primeiro texto, *Orientalismo Interior: O Exemplo dos Uigures como o Outro da China*, Marco Souza mostra como uma determinada minoria étnica na China é reprimida através de uma série de discursos parecidos com os do Orientalismo de Said. O papel da alteridade na produção da identidade nacional chinesa é visto pela vertente do Orientalismo Interior - uma variação que trata de relações de nomeação e de dominação em países orientais de maneira autônoma, ou seja, independentemente do Ocidente anglo-europeu. No segundo texto, Paula Faro escreve sobre *As Imagens Orientalistas do Tàijí Quán: Um Estudo sobre suas Representações Discursivas*. A autora examina os contextos orientalistas presentes no Tàijí Quán (conhecido entre nós como tai chi chuan), na China, ressaltando as ligações da construção da moderna identidade nacional chinesa com o auto-orientalismo; ou seja, quando imagens, práticas e situações são usadas deliberadamente de modo a reafirmar o imaginário anglo-europeu orientalista. Em *A Construção das Relações: Seis Artistas Nipo-Brasileiras*, Michiko Okano explicita a maneira como a presença de artistas visuais nikkeis no Brasil lida com a contaminação de diferentes conhecimentos

em suas obras. A lógica do deslocamento permeia a criação de identidades singulares e coletivas no trabalho dessas artistas. Em *Michael Jackson e BTS: Intermedialidade Cultural e Geracional dentro do Gênero Pop*, Mariana Pacheco analisa como o pop star Michael Jackson transformou-se em uma grande influência nos videoclipes da famosa banda sul-coreana BTS, um dos grandes ícones do K-pop. A transnacionalização desses produtos para fãs e consumidores de diferentes épocas implica em uma intrincada construção cultural e mercadológica entre Oriente e Ocidente, ressaltando uma espécie de subversão de princípios orientalistas através desse jogo de referências para públicos orientais e ocidentais.

A variedade de temáticas que envolvem esses quatro textos remete intencionalmente a diversos Orientalismos. Como mencionamos anteriormente, o propósito, aqui, é expandir novas possibilidades que permitam a descoberta de outros olhares sobre os muitos Orientes.

O artigo de Plínio Ribeiro Jr, *Atravessamentos criativos entre Japão e África: o mergulho de Satoshi Miyagi na Revelação de Léonora Miano*, propõe analisar a peça teatral *Révélation/Revelação* (2018), encenada em Paris, como parte do extenso programa organizado para o 160º aniversário das relações diplomáticas entre França e Japão. O espetáculo nasceu da colaboração entre a escritora camaronesa

Léonora Miano e o diretor Satoshi Miyagi, responsável pelo *Shizuoka Performing Arts Center*. Neste texto, amplia-se, ainda mais, a noção de oriente a partir das conexões com questões africanas.

E, por fim, os dois últimos textos, escritos respectivamente por Thiago Abel e Roberto Propheta, narram suas experiências pessoais nas travessias entre Oriente e Ocidente. Thiago Abel propõe um encontro inusitado entre macumbeiros e o criador da dança *butô* japonesa Tatsumi Hijikata em *Arraiar o butô na encruzilhada*. Parte dos experimentos do seu Núcleo Experimental de *Butô* e dos conhecimentos na prática da macumba; e Roberto Propheta apresenta parte de sua longa pesquisa na Índia em *O Yoga: transduções entre estados de arte*. Traz uma perspectiva pouquíssimo estudada no Brasil acerca do yoga e os processos (interiores) de colonização das práticas florestais na Índia, assim como as banalizações exotizantes que converteram o Yoga como saber da morte em uma “ginástica com incenso”.

Buscamos, assim, apresentar as multiplicidades que partem da noção de Orientalismo e que, ora se rendem às relações de poder (do Ocidente e do próprio Oriente), ora se abrem às alteridades, aprendendo com as outridades.

Este livro é resultado de várias discussões coletivas que ocorreram em reuniões regulares do Centro de Estudos Orientais da PUC de São Paulo,

sobretudo nos últimos dois anos. Sem negligenciar os aspectos políticos e econômicos que estão sempre presentes nos atravessamentos entre Oriente e Ocidente, buscamos também reconhecer os processos de transcrição, como propunha o professor, poeta e tradutor Haroldo de Campos, um dos fundadores do nosso Centro, em 1998. A proposta é incentivar o reconhecimento das complexidades e singularidades culturais, de modo a explicitar como a alteridade pode, em alguns momentos, se converter em estados de criação e não apenas de exclusão.

Orientalismo Interior: o Exemplo dos Uigures como o Outro da China

MARCO SOUZA

Cada império, entretanto, diz a si mesmo e ao mundo que é diferente de todos os outros impérios, que sua missão não é pilhar e controlar, mas educar e libertar.

Edward Said

Nominar é dominar.

Fei Xiaotong

Resumo

Este texto analisa algumas questões que envolvem a política de dominação dos Uigures, na China, através do conceito de Orientalismo Interior, que permite examinar as representações dos Uigures como um outro interno no país, de modo a demonstrar uma ligação entre essas representações e a construção da moderna identidade nacional chinesa. O papel da alteridade na produção de identidades nacionais é tratado através das relações entre a repressão dos Uigures e o projeto de desenvolvimento e de unificação do Partido Comunista Chinês. Contextualizando-se, assim, a alternância de discursos identitários, disputas de narrativas e ações extremistas que são pontos principais para compreender a complexidade do processo.

Introdução

A virada acadêmica que veio na esteira da publicação do livro *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (1978), de Edward Said, trouxe uma série de críticas mais amplas que também levaram à progressiva reavaliação das várias formas possíveis do Orientalismo. Entre as inúmeras ressignificações que rondam o termo desde o final da década de 1990, vale observar com atenção o chamado Orientalismo Interior. Ambíguo e nem sempre explícito ao olhar internacional, o Orientalismo Interior atinge determinados grupos minoritários de países orientais e toma para si um discurso hegemônico sobre si mesmo. Ou seja, o outro gerado e tratado por esse discurso é, de fato, um outro interior que habita o mesmo espaço e a mesma procedência de quem o classifica como um corpo estranho à identidade nacional.

No contexto atual, um caso específico de Orientalismo Interior, que pode ser considerado exemplar, é a intervenção que o governo chinês está promovendo contra a minoria étnica dos Uigures, um grupo populacional composto por cidadãos chineses que são vistos como outros internos. Essa condição contemporânea dos Uigures, na China, opera através de uma série de alternâncias que amplificam questões propostas pela visão de Edward Said sobre o Orientalismo para outras narrativas autoritárias, que, por sua vez, parecem inverter (ou simplesmente interiorizar) os antigos dispositivos de poder.

A gênese do Orientalismo Interior

A antropóloga estadunidense Louisa Schein foi a primeira a utilizar o termo Orientalismo Interior, no seu artigo *Gender and Internal Orientalism in China*, em 1997, depois expandido no livro *Minority Rules: The Miao and the Feminine in China's Cultural Politics* de 2000. A partir, principalmente, de questões de gênero, ela faz uma análise das práticas de representação da etnia Miao e dos problemas de identidade cultural na China do final do século XX. O termo Miao se tornou um padrão oficial de designação que vem originalmente de uma derrogação imposta pelo governo chinês, e não como uma escolha dos próprios Miaos que são alguns dos mais antigos aborígenes chineses. Os Miaos vivem espalhados em sete províncias no sudoeste da China e em mais quatro países do Sudeste Asiático, falam dezenas de dialetos mutuamente ininteligíveis e referem-se a si mesmos com uma variedade de nomes. Schein mostra a relação tênue e desigual entre a minoria Miao e a maioria Han desde o período imperial chinês até a década de 1990. Ao longo desses anos, os Miaos foram submetidos a uma política cada vez mais rígida de controle econômico e cultural pelo Estado chinês. Tal trajetória de poder político e cultural repercute em uma série de discursos e práticas através dos quais os Miaos foram progressivamente construídos como o outro.

No século XIX, os Miaos eram retratados na China como exóticos, perigosos e promíscuos.

Durante o período republicano, eles foram pressionados a assimilar os padrões culturais chineses, muitas vezes sofrendo humilhações e coerções físicas. De 1949 até a década de 1990, essa minoria foi submetida a um processo contínuo de dominação, tipificação e descaracterização que acompanhou as diferenças históricas e os imperativos governamentais da China daquele momento. Schein afirma que o Orientalismo Interior funciona como um conjunto de práticas que pode ser verificado na China, e que se refere à submissão e à adequação de minorias étnicas, refletindo o discurso e a práxis do Orientalismo de hierarquização homogênea, em que ao Ocidente superior (aqui, representado pelo governo chinês e pela maioria étnica chinesa) cabe o papel de dominador e de civilizador e ao Oriente inferior (aqui, representado pelos Miaos) o de dominado. Isso implica também em uma dominação simbólica e interétnica que replica a lógica da visão saidiana em que o ideal particular de civilização impõe, como requerimento indispensável, a produção de sua contraparte, o outro incivilizado.

Schein amplia ainda mais o seu conceito de Orientalismo Interior ao afirmar que esse tipo de tratamento, reservado a minorias étnicas na China, é anterior aos primeiros contatos da Ásia com a Europa, sendo um tipo de Orientalismo que precede a própria invenção do outro oriental do Ocidente anglo-europeu. Para ela, o Orientalismo

Interior existente na China é, em certo sentido, uma espécie de fenômeno *avant la lettre* que foi se desenvolvendo antes mesmo da conjuntura histórica analisada pela visão saidiana. A China tem uma história muito particular, repleta de outros que são chamados de “bárbaros” e de povos nomeados como menos “civilizados”, que remonta muitos séculos, e que igualmente ressalta uma abordagem específica chinesa para o outro que é, ao mesmo tempo, altamente ressonante com a do modelo orientalista de Edward Said.

As semelhanças entre o Orientalismo Interior chinês com o Orientalismo anglo-europeu mostram que, dentro da grande divisão Ocidente e Oriente, existe uma série de outras divisões de grupos étnicos e sociais que vão se construindo em diferentes territórios e categorias. Por exemplo, as minorias religiosas. O país tem cerca de um bilhão e trinta e oito milhões de habitantes, 80% da população indiana é composta por hindus, muçulmanos são 13,4%, cristãos 2,3%, siquistas 1,9%, budistas 0,8%, jainistas 0,4%, e depois vem, entre outros, judeus e zoroastristas. A maioria hindu trata as minorias religiosas com um discurso de discriminação que é endossado pelas autoridades indianas. A intolerância e a perseguição religiosa na Índia também funcionam de acordo com a lógica orientalista de que há grupos inadequados na sociedade indiana que são o avesso da religião preponderante e que atentam contra os padrões da maioria.

No mesmo caminho, na altamente apregoada “condição monoétnica” do Japão, há diferentes níveis de Orientalismo Interior que abrangem os Ainus (nativos que vivem em Hokkaido desde antes do poder japonês chegar à região), os Bukarumins (japoneses descendentes dos Etas), os Ryukyuanos (naturais das ilhas Ryukyu, atual Okinawa), os Zainichi Kankokujin (coreanos e descendentes de coreanos residentes no Japão) e os Zainichi Chukokujin (chineses e descendentes de chineses que vivem no Japão). Cada um desses grupos integram a totalidade populacional japonesa, mas sempre encaixados na categoria de estrangeiro nacional dentro da sociedade nipônica. Os grupos são vítimas de discriminação, de marginalização, de racismo e, em diversas situações, considerados como “não-cidadãos”.

Outro exemplo de Orientalismo Interior é a Damunhwa que, literalmente, significa multicultural em coreano. A política de igualitarização multiculturalista, institucionalizada pelo governo sul-coreano, reflete as atuais transformações demográficas do país. Apesar de partir da ideia de multiculturalismo, o Damunhwa (KIM, BASILE, JAIME-DIAZ, BLACK, 2018) é um exercício de adequação e de assimilação de novos grupos migrantes minoritários na alegadamente inequívoca unidade nacional sul-coreana. A diversidade e hibridização cultural que esses grupos possibilitam são ostensivamente incorporadas por uma atuação sociogovernamental

de ideias hegemônicas que padronizam diferenças. Mais uma vez, demarca-se quem é o inapropriado que deve ser normatizado para ser aceito como membro reconhecido da sociedade sul-coreana.

O Orientalismo Interior pode ser visto também na base da construção de um discurso que justificou a deportação e o extermínio, sistemático e planejado, de até um milhão e quinhentos mil armênios pelo Império Otomano entre 1915 e 1918 (AL-RUSTOM, 2020). O tratamento dado aos armênios foi uma política de Estado dos chamados Jovens Turcos, que tomaram o poder em 1908 e se mantiveram até 1918, quando, depois da Primeira Guerra Mundial, o Império Otomano se dissolveu. A marginalização desse grupo específico na Turquia reflete um esforço estatal e nacionalista para criar uma população homogênea capaz de reduzir a diversidade étnica, e, assim, de suprimir as histórias complexas, muitas vezes contraditórias, que compõem o agregado populacional de qualquer país.

O tratamento dado a determinados grupos populacionais pelo governo israelense pode igualmente ser entendido como uma política de Estado com características de Orientalismo Interior (CLARKE, 2015). Há um padrão de discriminação contra palestinos e árabe-israelenses que favorece uma maioria em detrimento de uma minoria através de práticas como, por exemplo, a demolição sistemática das habitações desses grupos, o acesso desigual à

cidadania, a disparidade nos serviços públicos, as restrições à livre circulação de pessoas, a constante vigilância policial e militar. Tais procedimentos fundamentam um sistema de opressão e de dominação que funciona novamente por meio de um discurso sobre o que é impróprio a uma suposta integridade nacional e que está inextricavelmente ligado a violações dos direitos humanos.

Indo além de suas premissas originais, o Orientalismo Interior alcançou até um estágio de expansão em que o conceito passou a ser utilizado em situações que acontecem fora de países orientais. Por exemplo, David Jansson (2005; 2010) analisa o discurso que o Norte constrói sobre o Sul dos Estados Unidos a partir do conceito de Orientalismo Interior. Para ele, os sulistas são considerados uma parte inferior da nação americana, são “cidadãos indevidos” com conotações negativas que diferem totalmente da identidade apropriada representada pelo Norte e pela América. Rodrigo Serrao (2020) usa o Orientalismo Interior para examinar a prevalência de preconceitos regionais no Brasil em relação aos indivíduos da região nordeste brasileira. Ele mostra a centralidade de um discurso que frequentemente associa o Nordeste a estereótipos discriminatórios sobre cultura, raça e classe socioeconômica, que criam a categoria nordestino como um outro deslocado dentro da sociedade, de novo visto através de conotações negativas.

Esses poucos exemplos são suficientes para mostrar que todos os países têm espaços interiores repletos de diferenças. O Orientalismo Interior propõe desvendar esses interstícios nacionais e os processos de dominação que querem subjugar essas diferenças. As nações, assim como os impérios, empregam missões civilizadoras no interior de seus territórios. Não há uma exclusividade ocidental sobre a marcação da alteridade. A invenção, o rebaixamento e a submissão do outro são práticas recorrentes ao redor do mundo e muito frequentes em países orientais. Nessa perspectiva, pode-se considerar o Orientalismo Interior como uma reformulação do Orientalismo, mas, ao mesmo tempo, como um contraponto que busca uma leitura multifacetada capaz de revelar as especificidades de várias realidades globais e locais.

Uigures: uma história de conflitos e exclusão

Vários critérios são usados para designar e classificar as minorias étnicas. Há muitas explicações das diferenças entre países ou regiões a este respeito, mas a definição mais comum utilizada é a de que minorias étnicas são grupos específicos de pessoas que diferem do grupo populacional dominante do país em que vivem em razão de sua língua, origem, traços físicos, religião e práticas culturais (BHALLA; LUO, 2017). A identidade diferente de uma minoria étnica pode ser exibida de várias maneiras, desde

costumes, estilos de vida, idioma ou sotaque, roupas e preferências alimentares distintos até atitudes, valores morais e crenças econômicas ou políticas particulares praticadas por membros do grupo. Algumas dessas minorias desenvolvem relações com territórios específicos, que são fundamentais para a construção de sua identidade cultural coletiva. Entretanto, defini-las apenas a partir de uma territorialidade específica é inadequado, porque há minorias étnicas (como o povo cigano e alguns povos nativos nômades) que estão dispersas geograficamente. Caracteristicamente, a minoria é reconhecida, mas, no entanto, não é necessariamente aceita pela sociedade mais ampla em que seus membros vivem. A natureza da relação da minoria étnica com essa sociedade mais ampla tenderá a determinar se o grupo minoritário será integrado pela sociedade dominante ou será alvo de algum tipo de segregação.

Assim, a definição de um grupo minoritário pode variar, dependendo de cada contexto cultural específico; geralmente, porém, se refere a um grupo que, ainda que não seja especificamente uma minoria, em termos numéricos, está em situação de desvantagem ou vulnerabilidade e tem menos poder (político ou econômico) do que o grupo dominante. Por isso, as minorias étnicas necessitam de medidas especiais para a proteção de seus direitos por serem grupos mais vulneráveis e seus integrantes estarem expostos à discriminação e à injustiça

social. As condições que sujeitam essas minorias são determinadas por relações diversas e não por uma característica inerente ou imutável de um grupo. Por exemplo, religião e língua são elementos importantes para a identificação das minorias étnicas, mas podem ser adotadas ou mesmo alteradas ao longo do tempo. Muitos países têm minorias dentro de suas fronteiras. Apesar de não haver estatísticas exatas e incontestáveis, há estimativas de que 10% a 20% da população mundial pertença a minorias étnicas.

A China é o país com a maior quantidade populacional do mundo, com quase um bilhão e meio de habitantes. Tal cifra está dividida entre um único grupo dominante, a etnia Han, que constitui cerca de 91% da população chinesa, e o restante de cerca de 9% que tem 55¹ grupos reconhecidos² como minorias étnicas, havendo ainda centenas de outros grupos na China que buscam também ser deferidos legalmente como minorias étnicas. Esses dados mostram que apesar de ser frequentemente retratada

-
1. Zhuang, Manchu, Huil, Miao, Uigur, Tujia, Yi, Mongol, Tibetana, Buyei, Dong, Yao, Coreana, Bai, Hani, Kazaja, Li, Dai, She, Lisu, Gelao, Dongxiang, Gaoshan, Lahu, Shui, Va, Naxi, Qiang, Tu, Mulao, Xibe, Kirguis, Daur, Jingpo, Maonan, Salar, Blang, Tayika, Achang, Pumi, Ewenki, Nu, Gin, Jino, De'ang, Bonan, Russa, Yugur, Uzbeka, Monba, Oroqen, Derung, Tártaros, Hezhen, Lhoba.
 2. O Partido Comunista Chinês, responsável pelo projeto de classificação das minorias, adotou como critérios de identificação das etnias os mesmos critérios que o regime Soviético Stanilista criou para a definição de nacionalidade étnica: compartilhar um território, uma língua, um tipo de economia e uma cultura com características em comum.

como um país homogêneo, a China é uma nação com heterogeneidade cultural, geográfica e linguística. Mesmo a etnia Han tem sua origem através da combinação de muitos clãs antigos que habitaram o território do que hoje é a China, o que faz com que ainda sejam falados pelo menos vinte e nove subgrupos linguísticos pelos membros da etnia. Todos os grupos étnicos reconhecidos, que não pertencem a etnia Han, são designados oficialmente como minorias nacionais – a associação com o termo nacional ressalta que mesmo não fazendo parte da maioria, essas minorias estão subordinadas ao regime político chinês.

Não por acaso, esta configuração teve um papel fundamental na formação de uma nação chinesa unificada. A fundação da República Popular da China, em 1949, e a solidificação do domínio do Partido Comunista Chinês (PCC) trouxeram uma reformulação da identidade nacional chinesa como um povo com uma história ímpar, galvanizando um senso de identidade não apenas em relação aos povos étnicos internos da China, mas, também, para as nações estrangeiras. A ideia de uma unidade Han tornou-se fundamental para o PCC, que a incorporou a uma ideologia marxista de progresso, com a etnia Han na vanguarda do desenvolvimento e da civilização chineses. Quanto mais as minorias pareciam “anteriores e primitivas”, mais a elegida etnia Han parecia “avançada e elevada” e, assim, mais vital a necessidade de uma identidade nacional unificada

(GLADNEY, 2004). As questões da etnicidade e do nacionalismo são a base que fez com que essas minorias fossem dialeticamente idealizadas como outro para fins de construção de uma identidade chinesa moderna. Por consequência, mesmo reconhecidas culturalmente e institucionalizadas como minorias nacionais que foram progressivamente recebendo direitos individuais e coletivos, esses grupos étnicos são sempre lembrados que sua existência como parte validada da sociedade chinesa depende da adequação aos ditames dos projetos do governo chinês.

A minoria que, atualmente, mais sofre com essa onipresença estatal são os Uigures (FINLEY, 2013), habitantes da região noroeste da China com uma população atual de onze milhões e seiscentos mil. O nome Uigur é uma definição usada pelo PCC; no entanto, muitos Uigures se reconhecem como túrquicos, mas, apesar disso, o termo usado pelo governo chinês acabou se consolidando e é o utilizado comumente, inclusive pela comunidade internacional. A presença dos Uigures no território chinês vem do século VIII, eles têm raízes turcomanas em sua identidade, com reflexos na língua uigur (que tem base na linguística turca e é diferente da língua oficial chinesa), nas práticas culturais e na religião mulçumana³ de origem sufista, que virou predominante

3. Mesmo com doutrinas que pregam o ateísmo, o PCC reconhece oficialmente cinco religiões praticadas na China: budismo, catolicismo, taoísmo, islamismo e protestantismo.

entre os Uigures no século XVI depois do culto de outras religiões, como o budismo e algumas variantes do cristianismo. Os Uigures vivem, principalmente, na província de Xinjiang que tem uma população de cerca de vinte cinco milhões de habitantes. O nome da província foi oficializado no século XIX e traduzido significa sintomaticamente “nova fronteira”.

A partir de 1955, o nome oficial passa a ser Região Autônoma Uigur de Xinjiang, uma área rica em recursos naturais e, por isso, estratégica para o Estado chinês, com grandes reservas de petróleo, gás natural, carvão, algodão, ouro, jade e outros metais preciosos, além de possuir diversos campos de teste nuclear e de ser o caminho de contato terrestre da China com a Ásia Central e com países como Paquistão, Índia e Rússia. Xinjiang é a maior província da China, com um milhão e seiscentos mil quilômetros quadrados, e é também um dos principais trajetos da antiga e da nova rota da seda. Alguns Uigures não usam o nome oficial Xinjiang, preferindo o nome Região Uigur, outros preferem o nome Turquistão Oriental, que enfatiza a natureza anterior à China de sua população turca e que também ressalta a presença de um outro Oriente dentro do próprio Oriente. Tais recusas em usar o nome determinado oficialmente são, de um lado, declaração de uma singularidade identitária ou resistência a uma ordenação governamental e, de outro lado, explicitam a possibilidade de assimilação ao se aceitar o uso da designação que especifica e dita

o que é necessário para ser reconhecido pelo PCC.

Em consonância com essas resistências e aceitações, a história dos Uigures é marcada por estágios conflituosos de separatismo e extremismo. Revoltas, dissidências e combates contra as dinastias chinesas acompanharam os Uigures até o século XIX. No início do século XX, Xinjiang foi invadida por ideais panturquistas⁴ que fomentaram movimentos armados de independência. Na década de 1930, os Uigures conseguiram criar um estado independente, a República do Turquestão Oriental, que foi dissolvido com a reconquista chinesa. Na década de 1940, aconteceu outra independência que se encerrou em 1949, com mais uma reconquista através da tomada do poder pelo PCC e com a anexação de Xinjiang à República Popular da China, da qual faz parte até os dias atuais. Com o retorno e a renovação do pan-islamismo⁵ através da Revolução Iraniana entre 1978 e 1979, novas tensões vão surgindo em Xinjiang a partir da década de 1980. Algo que aumenta com a derrota soviética na guerra contra o Afeganistão em 1989 e o fim da União Soviética em 1991, promovendo o ressurgimento e a infiltração de movimentos radicais islâmicos em Xinjiang.

4. O panturquismo é um movimento político que surgiu em 1880 entre os intelectuais turcos do Império Russo e do Império Otomano com o objetivo de unificação cultural e política de todos os povos turcos.

5. O pan-islamismo é um movimento político que evoca a unidade dos Estados islâmicos por causa do compartilhamento em comum da religião muçulmana.

Na década de 1990, grupos radicais começam a realizar atividades armadas e atentados terroristas na região. Entre 1996 e 2001, o PCC empreende uma campanha pesada de coibição, prisão e condenação de Uigures envolvidos nessas ações. Com a guerra ao terror institucionalizada pelo 11 de setembro, o PCC se engaja nos tratados internacionais da *Guerra Global contra o Terrorismo* e consegue que esses grupos de radicais Uigures sejam classificados como ameaças terroristas do nível da Al Qaeda e do Estado Islâmico⁶. A partir dessa classificação, houve uma movimentação crescente desses grupos na primeira década do século XXI, culminando com atentados terroristas praticados por grupos de radicais Uigures, entre 2013 e 2014, que causaram a morte e deixaram feridos centenas de chineses (VIEIRA, 2020).

Após esses eventos, o PCC inicia, a partir de 2015, uma política ostensiva de controle sobre Xinjiang com o lançamento oficial da *Campanha de Aniquilação Maciça do Terrorismo Violento*. Com a produção de sistemas específicos de vigilância através de inteligência artificial para espionagem, coleta de dados e monitoramento contínuo, o Partido montou uma rede de fiscalização que envolve um intenso acréscimo de centenas de postos policiais nas cidades

6. Em 2020, esses grupos de radicais Uigures foram retirados da lista internacional de organizações terroristas por causa da ausência de evidências confiáveis de que esses grupos praticavam operações duradouras e em larga escala.

de Xinjiang e um aparato digital que invade celulares e computadores de Uigures para gravar chamadas telefônicas, fotos, vídeos, localizações e conversas em aplicativos de mensagens. Outra ferramenta usada é o reconhecimento facial por um sistema extenso de câmeras de vigilância que se fixam em um perfil racializado, baseado nos traços físicos dos Uigures, e que mantêm um registro dos deslocamentos realizados e dos lugares visitados pelos vigiados.

Essas informações são coletadas em um enorme banco de dados, conhecido como Plataforma de Operações Conjuntas Integradas, que usa algoritmos para criar listas de Uigures suspeitos pelos motivos mais díspares. Os Uigures também passaram a ser submetidos a exames de DNA e a programas de crédito e de pontuação social⁷ diferentes dos usados para outros cidadãos chineses. Toda essa vigilância panóptica tem a subsequente punição em que as informações coletadas determinam quem é arbitrariamente enviado para campos de internação e de reeducação criados exclusivamente para os Uigures. O PCC já construiu quatrocentos campos desse tipo e cerca de três milhões de Uigures foram confinados neles e em prisões até a metade de

7. A partir de dados coletados na Internet, em registros governamentais e por meio de reconhecimento facial, cada cidadão chinês é avaliado para receber uma pontuação. Se a pontuação for boa, a pessoa recebe recompensas através de um crédito social benquisto, um crédito social malquisto pode, por exemplo, proibir que uma pessoa se matricule em uma boa escola ou seja contratada para uma boa vaga de emprego.

2022. Esses campos são acusados de serem Gulags⁸ modernos, em que muitos Uigures são enviados sem nenhuma acusação legal, sem sequer terem direito a um julgamento, e sem data de liberação determinada, que é decidida pelas autoridades quando julgarem que os detidos tenham sido satisfatoriamente educados. O período de detenção é aberto, podendo durar semanas, meses ou até anos. Segundo denúncias de órgãos internacionais, esses campos são palco permanente de uma série de violações dos direitos humanos através de, por exemplo, doutrinação política e cultural para “lealdade nacionalista”, trabalhos forçados⁹, maus-tratos, torturas, condições degradantes, abusos sexuais e até execuções sumárias (ROBERTS, 2020).

O PCC vê esses campos como uma forma de eliminar ameaças à integridade territorial ao governo e à população da China, combatendo-as a todo custo com uma planejada repressão preventiva, separatismo regional, extremismo religioso e terrorismo internacional presentes no chamado comportamento antinacional dos Uigures. A opressão do governo

8. Gulags eram campos de trabalho forçado da extinta União Soviética, criados para abrigar “inimigos” do Estado. Em russo, Gulag era uma sigla para Administração Central dos Campos.

9. 19% do algodão do mundo vem da China, principalmente de Xinjiang. Denúncias mostram que os Uigures apreendidos pelo Estado chinês estão sendo forçados a trabalhar na colheita de algodão das plantações de Xinjiang em condições precárias. Parte dessa produção de algodão com trabalho forçado dos Uigures vai para países anglo-europeus criando novos ciclos do que pode ser entendido como um Neo-Orientalismo.

chinês aos Uigures não é um fenômeno novo, mas, nos últimos anos, atingiu níveis sem precedentes e, ao mesmo tempo, deixa claro como o PCC trata de maneira diferente o grupo populacional dominante. Em 2009, por exemplo, tumultos na capital de Xinjiang, Urumqi, eclodiram com distúrbios violentos quando manifestantes Uigures protestaram contra a migração chinesa Han incentivada pelo Estado na região e a discriminação econômica e cultural que sofriam. Os residentes Han de Urumqi reagiram a essas manifestações e aproximadamente duzentos chineses foram mortos e quase dois mil ficaram feridos. Apesar da reação truculenta dos Han ter provocado essas consequências, o PCC retaliou com as oficiais leis de segurança nacional de relações étnicas apenas os manifestantes Uigures. Para o PCC, a ameaça a identidade nacional preponderante é a identidade Uigur, e a solução é suprimi-la e subordiná-la.

Dentre as guerras que ocorreram na China, as iniciadas por etnias minoritárias são tratadas em livros de estudo dos Han como “agressão” ou destruição, enquanto as campanhas de conquista dos Han são descritas como “do interesse do progresso e desenvolvimento das minorias nacionais”. Sendo assim, as lutas de minorias são categorizadas como belicosas e as dos Han, como progressistas. (COSTA, 2020, p. 33)

Dois pesos e duas medidas em que essas zonas constantes de lutas políticas revelam a interdição a qualquer tipo de alteridade em seus desdobramentos mais nefastos.

Ambiguidades dos Orientalismos na China

Entidades internacionais de direitos humanos estimam que cerca de quinhentas mil crianças Uigures, entre zero e cinco anos, foram removidas de suas famílias depois que seus pais foram detidos em campos de internação e de reeducação e, agora, estão sendo criadas em centros de acolhimento administrados pelo Estado chinês em que todo o ensino é em mandarim (CAPPALLETTI, 2020). Tal política estatal equivale a uma transferência forçada de crianças de uma etnia para outra. Uma situação que, guardadas as devidas proporções, remete diretamente ao período da colonização anglo-europeia de países orientais em que era muito comum que crianças e adultos nativos desses países fossem submetidos, à força, a ambientes educacionais com ensinamentos linguísticos, religiosos e culturais dos países colonizadores.

Classificando os nativos como selvagens, primitivos e sem história, a colonização anglo-europeia impôs suas formas de trabalho e até de escravidão, suas escolas e suas normas de classificação, como gênero e raça, para institucionalizar a exploração de outros povos. A China foi vítima,

em diferentes períodos, tanto da colonização anglo-europeia quanto da colonização japonesa, experimentando a expansão de impérios vindos do Ocidente e do Oriente, em que muitos chineses, por muitos anos, foram classificados como inferiores e subordinados a esses processos de adulteração colonial. Trata-se de uma história brutal de colonização e anexação de outras regiões para a expansão de seu próprio império. Nesse sentido, a China nunca ocupou um lugar fixo nessas questões, revezando posições diversas em que foi submetida ao papel de colonizada e em que exerceu o papel de colonizadora. A designação de Xinjiang como “nova fronteira” é um indício preciso de um território que deve ser conquistado, de uma fronteira que deve ser atravessada para aumentar a extensão material e simbólica da China, enfatizando princípios objetivos e subjetivos em que um grupo tem o direito de dominar (colonizar) e outro grupo tem o dever de ser dominado (colonizado). Representa, assim, as duas faces de uma mesma moeda, constituindo-se, simultaneamente, como objeto de Orientalismo e sujeito de um Orientalismo Interior.

Pelo viés do discurso do Orientalismo Interior, a “colonização” de Xinjiang é uma ação que leva os verdadeiros conhecimentos “superiores” desse paradigma aos Uigures. Ou seja, replicam-se os dispositivos de poder do Orientalismo saidiano, dentro da própria China.

A invenção dos Uigures como o outro resulta pontualmente da hierarquia do discurso hegemônico do PCC. Um slogan muito usado pelo Partido nas campanhas oficiais sobre o separatismo terrorista Uigur é o da *Guerra nacional contra bárbaros separatistas*. O dicionário define bárbaro como “alguém cruel, feroz, desumano que pertence a outra etnia ou civilização e fala uma língua estrangeira”. A figura do bárbaro tem ligações explícitas com o Orientalismo, uma das primeiras menções ao díptico Ocidente/Oriente vem das invasões bárbaras ao Império Romano, assim como a colonização anglo-europeia regularmente se referia ao Oriente como “terra de bárbaros”. O Orientalismo Interior ecoa tempos de colonizações bárbaras (anglo-europeia e japonesa) e rearranja essa associação dos bárbaros com os comportamentos mais nocivos e atrasados para atizar um imaginário que relaciona os Uigures com essas características. Reforçando os ideais do PCC contrários a qualquer coisa que atente contra a unidade e o progresso da nação.

De maneira mais realista, os separatistas Uigures são pequenos em número, mal equipados, vagamente ligados e maciçamente superados pelas forças militares e policiais chinesas, além de alianças com países vizinhos serem limitadas, porque tais países são economicamente desprivilegiados, estão sob regimes antidemocráticos e, em alguns casos, divididos por conflitos étnicos ou guerras civis. O PCC combate

as ações extremistas desses poucos grupos com uma violência desproporcional que afeta todos os Uigures da China. Contrapõe o incipiente terrorismo praticado por esses grupos com um terrorismo letal estatal¹⁰. Desde 2017¹¹, não há nenhum registro oficial chinês de qualquer atentado ou atividade terrorista ligados aos Uigures e o próprio apoio para atividades separatistas em Xinjiang é ambivalente e ambíguo. Há movimentos separatistas completamente pacíficos em Xinjiang. Assim como, há Uigures que querem ser incorporados na atual prosperidade econômica, almejando sair de condições de pobreza mesmo que tenham de mesclar, adequar ou renegar sua identidade étnica. Há Uigures que seguem fielmente os ideais do PCC. Enquanto outros reclamam que a crescente migração Han criada pelo PCC para Xinjiang agrava as disparidades econômicas na região e os deixa sem os melhores empregos, escolas e hospitais. Há Uigures que querem apenas manter suas tradições étnicas, mas como o discurso do Orientalismo inventa um tipo específico de oriental sempre com as mesmas características estereotipadas; o Orientalismo Interior inventa um tipo único e estigmatizado de

10. Terrorismo estatal consiste em um regime de violência instaurado e mantido por um governo, em que o grupo político que detém o poder se utiliza de repressão do Estado, restringindo os direitos humanos e as liberdades coletivas e individuais, e podendo chegar até ao extermínio de setores da população.

11. Ano em que o PCC instituiu leis específicas que, por exemplo, permitem a demolição de mesquitas em Xinjiang e a proibição de Uigures usarem véus e orarem em público e deixarem crescer barbas longas.

Uigur que fica reduzido às características indesejáveis da uniformização nacional¹² nomeada e mapeada pelo PCC.

A manutenção da unidade nacional e da integridade territorial defendidas pelo PCC validam até mesmo o desequilíbrio gritante entre forças tão desiguais e servem para ratificar a dominação do lado mais forte. De tal maneira que, apesar da gravidade da repressão aos Uigures, há até membros dessa minoria que concordam com as coações punitivas adotadas pelo Estado chinês.

No entanto, o Orientalismo Interior não é apenas sobre discursos que operam dentro dos limites de um determinado condão estatal e que envolvem essa diferenciação e submissão de um grupo específico por um grupo ou instituição mais poderosos. Além de tratar das injunções que conformam a figura desse outro interno, o Orientalismo Interior também revela uma disputa pela imaginação, construção e narração de contextos nacionais, coletivos e particulares. Dessa maneira, a própria identidade étnica dos Uigures virou uma condição a ser controlada pelo PCC. Por exemplo, em 2010, o governo chinês inscreveu o Meshrep na

12. O projeto de uniformização nacional do Partido Comunista Chinês faz parte de um grande contexto que, além de Xinjiang, envolve também a suspensão dos direitos de protesto e das liberdades democráticas em Hong Kong (não por acaso, o general Peng Jingtang, que chefiou a força especial antiterrorismo em Xinjiang, é agora o chefe militar do PCC em Hong Kong) e até a pretendida reanexação de Taiwan.

lista de atividades do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO que precisam de salvaguarda urgente. O Meshrep é uma tradição étnica Uigur que realiza encontros comunitários com diferentes funções e compostos por práticas culturais muito antigas dos Uigures expressas através de música, dança, acrobacia, literatura oral, gastronomia e jogos.

O Meshrep que o PCC apresenta à UNESCO e ao mundo é, entretanto, uma espécie de “reeducação” do Meshrep que o adequa para um contexto de turismo folclórico, como um ativo cultural internacional a ser implantado e consumido como parte de iniciativas diplomáticas e econômicas chinesas. Nesse primeiro momento, o Meshrep se transforma em uma representação redefinida pela política estatal através de performances em grande escala coreografadas para virar entretenimento em eventos políticos ou para públicos estrangeiros. No momento atual, o PCC “reeduca” o Meshrep no sentido dos campos de interação, sendo permitido apenas o desempenho voltado para o turista e o Meshrep comunitário, “saudável”, que sirva como um veículo para combater o extremismo e promover a unidade nacional através das normas estabelecidas pelo PCC. Apesar de ser uma minoria étnica com características muito particulares, o Orientalismo Interior faz com que até as singularidades culturais dos Uigures possam ser disputadas e recriadas de acordo com os padrões inventados para cada momento.

Por uma conjuntura mais ampla, esse Orientalismo Interior pode também ser visto como uma das facetas do autoritarismo sistêmico do PCC em que não se cuida meramente de controlar a verdade oficial, mas, igualmente, de criar uma espécie de realidade oficial. Por não se tratar apenas de propagar uma versão oficial sobre determinado fato, o PCC quer que a versão oficial seja aceita como real apesar de todas as demonstrações contrárias. É assim que mesmo diante de comprovações documentadas e fidedignas dos abusos cometidos contra os Uigures, o Estado chinês simplesmente nega e refuta qualquer evidência real. Afirma, assim, que só deseja promover de maneira igualitária o bem-estar dos seus cidadãos, que devem se alinhar com os esforços estatais para resguardar os assuntos internos da soberania nacional de ataques dos “bárbaros estrangeiros” (a metáfora do bárbaro aparece aqui de novo em outro contexto).

Prédios e estradas ao redor de Xinjiang têm agora a presença constante de outdoors digitais que exibem o lema: *a China quer paz de longo prazo*. Na comemoração dos setenta anos da reanexação do Tibete pela China, Wang Yang, membro do alto escalão do PCC, discursou¹³ dizendo que a China na verdade trouxe para o Tibete “a libertação das trevas para a luz, do atraso para o progresso, da pobreza para a prosperidade, da autocracia para a democracia e do

13. Discurso na íntegra em http://www.xinhuanet.com/english/2021-08/20/c_1310137349.htm.

fechamento para a abertura”¹⁴. Na comemoração dos cem anos do PCC, o presidente Xi Jinping em seu discurso¹⁵ afirmou que “a China nunca oprimiu nem vai oprimir ninguém”. Essas frases mostram como se muda a realidade das coisas para melhor acomodá-las aos interesses estatais chineses. Como que reverberando o duplipensar e a novilíngua¹⁶ orwellianas, as palavras ganham sentidos duplos e inversos do original, como nos slogans: “guerra é paz, escravidão é liberdade, ignorância é força”. Por isso, o Orientalismo Interior, no caso dos Uigures, deve também ser entendido como uma peça do projeto político de desenvolvimento do Estado chinês

14 O Tibete foi anexado a China no século XIII. Em 1912, o Tibete conquistou autonomia em meio ao fim do Império Qing e da proclamação da República na China, até ser retomado novamente em 1951. Desde esse período, o PCC reprime pesadamente qualquer tentativa separatista e controla qualquer atividade na região. Tanto que estabeleceu medidas sobre a gestão da reencarnação de Budas vivos do budismo tibetano. Decretando que todas as reencarnações budistas ou mestres do budismo precisam ser aprovados pelo PCC. Em 1995, o Dalai-Lama indicou uma criança de seis anos, Gedhun Choekyi Nyima, como a reencarnação do Panchen-Lama, número dois da hierarquia político-religiosa do budismo tibetano. Três dias depois, ele foi preso pelo governo chinês e nunca mais foi visto e é considerado o preso político mais jovem do mundo. Em seu lugar, o PCC indicou outro nome, Gyancain Norbu, como o décimo-primeiro Panchen-Lama na época com cinco anos.

15. Discurso na íntegra em: <https://asia.nikkei.com/Politics/Full-text-of-Xi-Jinping-s-speech-on-the-CCP-s-100th-anniversary>.

16. Novilíngua é um idioma fictício usado pelo governo totalitário do livro *1984* de George Orwell. A novilíngua funciona não pela criação de novas palavras, mas pela condensação e remoção delas ou de alguns de seus sentidos. O duplipensar é o ato de aceitar simultaneamente duas crenças mutuamente contraditórias como corretas. Por meio do controle sobre a linguagem, o governo totalitário de *1984* seria capaz de controlar o pensamento dos seus cidadãos.

voltado o objetivo de inventar uma China muita específica que lembra, como na visão saidiana, a invenção do Oriente pelo Ocidente. Isso porque essa invenção reflete as relações que se desenvolvem entre o dominante e o dominado através de padrões de poder que funcionam como um sistema ordenador e acumulativo de combinações e estruturas sociais sempre distorcidas. De modo mais evidente, a China inventada pelo PCC não se configura apenas como uma espécie de país ideal, mas, também, como uma realidade estatal na qual se distorce o papel de quem são os verdadeiros bárbaros e os responsáveis genuínos pelas barbáries que marcam as divergências entre o Estado chinês e os Uigures.

Considerações finais

Os grandes impérios anglo-europeus conseguiram, durante muito tempo, manter sua hegemonia dentro de colônias orientais através de procedimentos de dominação simbólica e material. Na mesma medida, esses territórios do Oriente quando eram colônias (e quando deixaram de ser colônias) apresentam diferentes níveis de dominação até mesmo anteriores a essa presença ocidental. O Orientalismo Interior pode ser visto como uma prática de poder, de exploração e de invisibilidade sobre comunidades, indivíduos, eventos e episódios históricos. É possível perceber a existência de espaços intra-orientais dentro de estados-nação que, de

maneira idealizada, são assumidos ou feitos para serem homogêneos. Mais do que uma distinção entre duas opções, Oriente versus Ocidente, o Orientalismo Interior destaca as complexas sutilezas internas de empreitadas nacionalistas que homogeneízam populações e negam uma representação dinâmica aos processos orientais de produção de identidade. Pela visão saidiana, esse tipo de sufocamento, promovido por um discurso hegemônico, revela mais sobre as instituições que o enunciam do que sobre seu suposto objeto. Vale notar que essa necessidade de homogeneizar esse objeto não existe fora desse discurso, nem fora das relações de poder que a constituem.

É assim que ações de exclusão e violência estatais são legitimadas, fundamentadas e perpetuadas por geografias imaginativas intrincadas. Como Derek Gregory explica (1994; 2004), as geografias imaginativas são construções que dobram as distâncias entre agrupamentos populacionais de um mesmo país através de uma série de espacializações. Elas trabalham para multiplicar divisões, situações e recintos que servem para demonstrar o mesmo que deve ser afirmado a partir da negação do outro. Toda a repressão estrutural aos Uigures é justificada e espacializada através da construção de lacunas entre grupos sociais. Na China, as restrições e vigilâncias aos Uigures demarcam tais lacunas que determinam quais vidas devem ser submetidas e tornadas

vulneráveis ao grande projeto de integração nacional do Partido Comunista Chinês.

Por isso, as características do Orientalismo Interior têm uma relação direta com as características também distintas de cada país oriental em que se verifica a presença desse tipo de Orientalismo. Por exemplo, a China, o Japão, a Coreia do Sul e a Índia são países asiáticos que têm regimes políticos muito diferentes, o que afeta concretamente a maneira como muitas coisas são organizadas em cada um desses países. Em razão disso, o Orientalismo Interior na China tem a ver fundamentalmente com o atual regime político chinês. A China, no entanto, não deve ser reduzida unicamente ao regime político que vigora no país agora. O mais adequado seria considerar a China como muitas Chinas que envolvem essa realidade política e, ao mesmo tempo, uma série de outras realidades. Assim, o caso dos Uigures na China representa a realidade de um dos Orientes que existem dentro do Oriente, permitindo colocar em discussão questões chinesas complexas sobre nação, nacionalidade, etnia, identidade, singularidade, que são muito mais do que o jugo autoritário de um conjunto de imposições e de violações estatais. Portanto, proteger, promover e assegurar os direitos das minorias étnicas não interessa apenas a essas próprias minorias, mas, principalmente, à China como um todo. Cada país é uma espécie de encruzilhada onde convergiram

diferentes histórias e povos que estabelecem conexões criativas entre heterogêneos enquanto heterogêneos e entre diferenças enquanto diferenças. O reconhecimento e a aceitação das diferenças e da heterogeneidade dos Uigures trazem a possibilidade de romper com o âmago da gramática hegemônica exposta pelo Orientalismo da visão saidiana. A identidade nacional se configura de maneira mais congruente no afrontamento das instabilidades e contradições do polo hegemônico e no acolhimento das múltiplas identidades que sempre coexistiram na formação da complexidade interior da China.

Referências:

AL-RUSTOM, Hakem. Internal Orientalism and the Nation-State Order: Turkey, Armenians, and the Writing of History in: **A Review of International English Literature**, Volume 51, Número 4, pp. 1-31, 2020.

BHALLA, Ajit. LUO, Dan. **Poverty and Exclusion of Minorities in China and India**. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

BYLER, Darren. **Terror Capitalism: Uyghur Dispossession and Masculinity in a Chinese City**. Durham: Duke University Press, 2022.

CAPPALLETTI, Alessandra. **Socio-Economic Development in Xinjiang Uyghur Autonomous**

Region, Disparities and Power Struggle in China's North-West. New York: Palgrave Macmillan, 2020.

CLARKE, Michael. China and the Uyghurs: The “Palestinization” of Xinjiang? in: **Middle East Policy**, Número 34, pp. 43-49, 2015.

COSTA, Carolina Renata Ferreira. **O Impacto do Nacionalismo nas minorias étnicas chinesas Uigures e Tibetanos.** TCC apresentado ao curso de Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2020.

FINLEY, Joanne Smith. **The Art of Symbolic Resistance: Uyghur Identities and Uyghur–Han Relations in Contemporary Xinjiang.** Leiden: Brill, 2013.

GLADNEY, Dru C. **Dislocating China. Muslims, Minorities, and Other Subaltern Subjects.** Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

GREGORY, Derek. **Geographical Imaginations.** Cambridge: Blackwell, 1994.

GREGORY, Derek. **The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq.** Cambridge: Blackwell, 2004.

HAITTIWAJI, Gulbahar, MORGAT, Rozenn. **How I Survived a Chinese “Reeducation” Camp: A Uyghur Womas’ Story.** New York: Seven Stories Press, 2021.

JANSSON, David. A Geography of Racism': Internal Orientalism and the Construction of American National Identity in the Film Mississippi Burning in: **National Identities**, Volume 7:3, pp. 265-285, 2005.

_____. Racialization and "Southern" Identities of Resistance: A Psychogeography of Internal Orientalism in the United States in: **Annals of the Association of American Geographers**, 100 (1), pp. 202–221, 2010.

JAZEEL, Tariq. Postcolonialism: Orientalism and the geographical imagination in: **Geography**, 97:1, pp. 4-11, 2012.

KIM, Joon K., BASILE, Vincent, JAIME-DIAZ, Jesus, BLACK, Ray. Internal Orientalism and multicultural acts: the challenges of multicultural education in: **Korea, Multicultural, Education Review**, 10:1, pp. 3-17, 2018.

MILWARD, James A. **Eurasian Crossroads: A History of Xinjiang**. London: C. Hurst & Co., 2021.

ORWELL. George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROBERTS, Sean R. **The War on the Uyghurs: China's Internal Campaign against a Muslim Minority**. Princeton: Princeton University Press, 2020.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHEIN, Louisa. “Gender and Internal Orientalism in China” in: *Modern China*, Volume 23, Número 1, pp. 69-98, 1997.

SCHEIN, Louisa . **Minority Rules: The Miao and the Feminine in China’s Cultural Politics**. Durham: Duke University Press, 2000.

SERRAO, Rodrigo. Internal Orientalism, Social Media, and the Perpetuation of Stereotypes and Prejudice against Brazilian Nordestinos in: **Latin American Perspectives**, Vol. XX, Número XXX, Issue XXX, Vol. XX, No. XXX, Month 201X, 1–19, 2020.

SUN, Jiaojiao, XIE, Yanjun. The ‘internal orientalism’: new encounter in Tibet tourism in: **Current Issues in Tourism**, Número 12, pp. 22-32, 2019.

TYNER, James A. **Genocide and the Geographical Imagination-Life and Death in Germany, China, and Cambodia**. New York: Rowman & Littlefield, 2012.

TOMBUL II e SAR GÜLAH (eds) **Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond**. Hershey: IGI Global, 2021.

VIEIRA, Victor Carneiro Corrêa. Panturquismo em Xinjiang e na Ásia central: entre o separatismo e a integração in: **Lua Nova**, 109, pp. 269-301, 2020.

Sites consultados

<https://www.insider.com/comic-i-escaped-a-chinese-internment-camp-uyghur-2021-12#-1>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/07/xi-cita-progresso-e-ignora-acusacoes-de-repressao-a-uigures-em-1a-visita-a-xinjiang-em-8-anos.shtml>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=dEkliuqQo-g>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=Mx0JFgwATho>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=THrgsbH2UGY>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<https://www.propublica.org/article/how-china-uses-youtube-and-twitter-to-spread-its-propaganda-version-of-life-for-uyghurs-in-xinjiang>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<https://thewire.in/communalism/how-china-spreads-its-propaganda-version-of-life-for-uighurs>. Acesso em: 17 jul. 2022.

As Imagens Orientalistas do Tàijí Quán: Um Estudo sobre suas Representações Discursivas

PAULA FARO

Resumo

Este texto tem como objetivo refletir sobre as imagens orientalistas do Tàijí Quán, prática corporal chinesa também conhecida no Brasil como Taichi Chuan, bem como suas projeções discursivas no contato com o Ocidente. Com enfoque no auto-orientalismo, analisaremos o vídeo¹⁷ realizado pelo Departamento de Cultura e Turismo da província de Henan, criado na ocasião de inserção da prática na lista dos patrimônios culturais imateriais da humanidade, em dezembro de 2020. A fundamentação teórica parte da Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2006) e das análises sobre orientalismo, de Said (2018) e Arjana (2020), e a

17. Vídeo disponível em: <<https://youtu.be/fozrlyhZlh0>>. Acesso em 12 nov. 2021.

história das artes marciais na China de Wile (1996) e Shahar (2011). A metodologia de pesquisa reúne revisão bibliográfica e análise das imagens do vídeo promocional. A ideia é que possamos traçar um mapa de como os auto-orientalismos emergem quando a prática busca sua inserção em um mercado místico global, não só no exemplo citado, mas também em conhecidas produções cinematográficas e televisivas. A proposta, assim, mostra como a representação reforça discursos hegemônicos que reafirmam uma concepção capitalista do Tàijí Quán como produto, afastando-o de sua potência enquanto experiência corporal singular.

Introdução

Entre os dias 14 e 18 de dezembro de 2020, o comitê intergovernamental da UNESCO, encarregado de salvaguardar a herança cultural imaterial da humanidade, se reuniu em sua décima quinta sessão. Com a participação de 142 países e com até 2.500 pessoas seguindo os debates ao longo do encontro virtual, os membros do comitê inscreveram para votação três elementos na lista da herança cultural intangível em necessidade de salvaguarda urgente e 29 na lista de representantes da herança cultural intangível da humanidade. Doze anos após ter recebido uma recusa inicial, a

submissão chinesa para ingressar o Tàijí quán¹⁸ na lista é aceita no projeto de decisão *15.COM 8.b.21*. A técnica corporal chinesa, praticada por mais de 100 milhões de pessoas no mundo todo, entrou na lista da UNESCO na categoria de obra de arte do gênio criativo da humanidade. Em 2017, sete comunidades ligadas à prática do Tàijí quán, com o apoio do Departamento de Cultura e Turismo da província de Hénán, estabeleceram um comitê de coordenação para adotar medidas de proteção à técnica e aumentar sua visibilidade. Além de uma ficha de nomeação e uma série de documentos disponíveis no site da UNESCO, o comitê também submeteu um vídeo, disponível no canal do Youtube da organização¹⁹.

18. A diferença entre tai chi chuan e tàijí quán está na forma de romanização fonética e transliteração da língua chinesa. O primeiro (taichi chuan) é o Wade Giles, usado até a década de oitenta. O segundo é o hanyu pinyin, elaborado pela comissão nacional de reforma de caracteres chineses entre 1955 e 1957. O hanyu pinyin tornou-se a norma internacional da grafia oficial da língua chinesa e é usado como uma ferramenta para o aprendizado de chineses e estrangeiros. No decorrer do artigo, manterei a forma escrita tàijí quán por ser a romanização que mais se aproxima da pronúncia dos caracteres 太极拳 e o método de transliteração formal do mandarim. No Brasil, a grafia mais conhecida é tai chi chuan. No português brasileiro, poderíamos pensar em uma outra forma de escrita de tàijí quán, como, por exemplo, taixixuã, já que a fonética de ch em nossa língua é a letra x e o “an” poderia ser pronunciado “ã”. Proponho essa outra possibilidade de escrita, taixixuã, para que possamos nos desidentificar com os discursos hegemônicos atrelados as grafias tàijí quán e taichi chuan.

19. Embora o vídeo esteja disponível no canal do YouTube da UNESCO (<https://youtu.be/fozrIyhZlh0>), é importante enfatizar que o vídeo foi realizado pelo Departamento de Cultura e Turismo da província de Henan, órgão oficial do governo chinês. A UNESCO, como declara ao final do vídeo, não se responsabiliza pelas opiniões emitidas.

O Tàijí quán não é a primeira contribuição chinesa à herança cultural da humanidade. Quando o filme *O Tigre e o Dragão*²⁰, de Ang Lee, foi lançado no ano 2000, as montanhas Wǔdāng, conhecidas por abrigar um complexo de palácios e templos, exemplos das conquistas das dinastias Yuán, Míng e Qīng, já haviam sido colocadas no mapa mundial, tornando-se parte da lista de patrimônios da humanidade da UNESCO em 1994. Localizado entre as montanhas na província de Húběi, o complexo de construções daoístas, que datam do século VII, representa o padrão mais alto de arquitetura e arte chinesas. Acredita-se que uma divindade importante do panteão daoísta, o “Guerreiro Sombrio” ou “Deus da Guerra”, teria alcançado a imortalidade nas montanhas Wǔdāng ao se dedicar às práticas daoístas, tornando-se um protetor durante o mandato do imperador Yongle (1402-1424), da dinastia Míng (WILE, 2008). O “Guerreiro Sombrio” teria sido, ainda, responsável pelo sucesso de inúmeras guerras contra as invasões nômades, tendo ligação com os imperadores Míng (SHAHAR, p. 264, 2011). Assim, durante essa dinastia, Wǔdāng recebeu o título de montanha sagrada.

A Montanha Wǔdāng é também considerada o cenário de um dos mitos de origem do Tàijí quán, que atribui sua criação à visão de um monge chamado Zhāng Sānfēng, que viveu em cerca de

20. Ficha técnica do filme e sinopse disponíveis em: <https://www.imdb.com/title/tt0190332/?ref_=nv_sr_srsrg_0>; trailer do filme disponível em: <<https://youtu.be/Nr6KyDfmWic>>.

1380, segundo Shahar (2011, p. 263). Trata-se de uma figura misteriosa, contemporânea do período entre as dinastias Sòng e Míng, que, ao assistir a uma luta entre um pássaro e uma serpente, teria se baseado nos movimentos espiralados para criar a técnica. Também existe uma relação entre Sānfēng e o “Deus da Guerra”, que foi estabelecida por Huang Zongxi quando este descreve um sonho que o primeiro teve com o segundo, no qual teria aprendido as técnicas de combate (SHAHAR, 2011). O vínculo entre a espiritualidade daoísta e as artes marciais aparece também na influência da cosmologia chinesa e seu vocabulário, assim como na concepção fisiológica energética do corpo permeada pela linguagem da imortalidade daoísta (SHAHAR, 2011).

Com o sucesso de *O Tigre e o Dragão*, que faz referência ao local e à nomeação de patrimônio da humanidade, Wūdāng, como geralmente é conhecido, virou um polo turístico na China. O local se tornou um enorme empreendimento para excursões, tanto de turistas chineses como estrangeiros, e diversas escolas de Gōngfū, ou Kung fu²¹, na escrita mais comum no Brasil, foram

21. É importante lembrar que Gōngfū é um conceito que não designa especificamente arte marcial, mas sim a ideia de labor, de um trabalho constantemente aperfeiçoado. No ocidente, as práticas ficaram conhecidas como Kung Fu em razão da série de televisão homônima, estrelada de 1972 a 1975 por David Carradine. Na China, as artes marciais são chamadas wūshù, termo que surge do nome atribuído ao conjunto de artes marciais chinesas durante a Primeira República da China (1912 - 1949): Zhōngguó wūshù.

construídas para receber principalmente ocidentais que buscam aprender a “verdadeira” arte marcial chinesa em seu local de origem.

Assim como Wūdāng, o famoso Templo Shàolín também já serviu de cenário e tema para inúmeras produções cinematográficas, sendo uma delas o primeiro filme de Jet Li, lançado em 1982, batizado com o nome do local e que impulsionou o movimento turístico em 1984²². Desde então, os responsáveis por Shàolín, o governo da cidade de Dēngfēng e inúmeros comerciantes viram uma oportunidade de transformá-lo em um local turístico, criando espetáculos de kung fu e abrindo escolas e hotéis, até que, em 1998, criou-se a Companhia de Desenvolvimento Industrial de Shàolín Hénán, uma forma de registrar a marca que já estava sendo usada para comercializar chás, móveis, equipamentos, entre outros. O abade supremo do mosteiro, Shì Yǒngxìn, conhecido como o monge CEO, é considerado responsável por transformar o Templo Shàolín em um império comercial global com filiais fora da China e ações na bolsa de valores. Atraindo peregrinos que procuram as referências do kung fu chinês e do budismo Chán, o mosteiro Shàolín tornou-se também patrimônio mundial em 2010.

Da mesma forma que nos exemplos anteriores, houve um projeto envolvendo o Tàijíquán. Ainda que

22. Ficha técnica do filme e sinopse disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt0079891/>>; trailer do filme disponível em: <<https://youtu.be/fTIm8b9Rft8>>. Acesso em: 21 jan. 2021

se trate de uma prática e não um local propriamente dito, como é o caso de Shàolín e Wǔdāng, o lugar ao qual o vídeo faz referência para divulgar o Tàijí quán, realizado pelo Departamento de Cultura e Turismo da província de Hénán, é fundamental para entender esse processo. Como mostra a apresentação do vídeo²³, a prática teria se originado no século XVII na vila da Família Chén (Chénjiāgōu), no condado de Wēnxiàn, na Província de Hénán, distribuindo-se depois pela China em outros locais e estilos. Trata-se de uma outra versão do surgimento da prática, que circula em paralelo àquela já mencionada, ligada a Sānfēng e ao daoísmo. De acordo com o site RADII, em uma reportagem sobre o local, recentemente 5 bilhões de RMB (aproximadamente 4 bilhões de reais) foram investidos na vila e é possível ver em todo o local reformas, novas construções, estátuas e estruturas erigidas com desenhos de posturas e passos de Tàijí, além de hotéis, lojas e inúmeras escolas onde se aprende a prática. Chénjiāgōu, local do suposto nascimento do Tàijí quán, vem se tornando um investimento, e, embora recente, o empreendimento promete capitalizar sua história, atraindo o turismo doméstico e internacional. Dos 40.000 habitantes da vila, cerca de 30.000 praticam a técnica e a pequena vila vive da comercialização do Tàijí.

A história das artes marciais chinesas, principalmente do Tàijí quán, sempre foi controversa,

23. Disponível em: <<https://youtu.be/fozrIyhZlh0>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

pois envolve mitos de origem e lendas, e não apresenta muitas evidências históricas. De acordo com Douglas Wile (1996), autor do livro *Lost Tai-chi Classics from the late Ch'ing Dynasty* e professor de língua e literatura chinesa na Faculdade de Brooklyn, faltam documentos confiáveis, sejam eles escritos de professores ou de teóricos, ou biografias e documentos históricos. Muitos estudos tentam traçar a origem do Tàijí quán e delinear seu surgimento, conectando a arte a imortais daoístas, como Zhāng Sānfēng na Montanha Wǔdāng, ao Mosteiro Shàolín, ou a Chénjiāgōu. Para Wile (1996), existe uma tendência de apresentar o Tàijí quán desconectado de seu contexto histórico e político, remetendo-nos a uma China milenar e antiga. Como explica Wǔ Wenhan, pesquisador da história e teoria do Tàijí, em passagem trazida por Wile (1996), as condições históricas, políticas e econômicas relacionadas ao Tàijí quán sempre foram ignoradas por praticantes, que concentraram seus estudos apenas nas técnicas e em um pequeno número de estilos e escolas.

Embora alguns historiadores apresentem a hipótese de que a arte marcial de Chén Wángtíng, nona geração da Família Chen, era o Tàijí quán, de acordo com Meir Shahaar (2011), autor do livro *O Mosteiro de Shaolin*, não há menção do termo Tàijí quán nos escritos da Família Chén, assim como também não há referência desse nome no texto fundador da teoria sobre a técnica, o *Tàijí quán Lùn*, atribuído a Wáng Zōngyuè. De acordo com as teses

de Shahaar (2011), Wile (1996) e Davis (2004), o Tàijí quán e referências a esse termo começaram a surgir no final do século XIX, durante a queda da Dinastia Qīng e o início da República na China. O intuito era delegar à prática uma expressão da evolução cosmológica e, por isso, deu-se o nome de Tàijí quán. O termo e sua relação com a cosmologia chinesa surgiram por conta do significado dos caracteres Tàijí (太极), que comumente são traduzidos como “a suprema cumeira”, mas que, na verdade, remetem ao conceito filosófico que tem origem no Yījīng, o livro das mutações, e também à teoria do yīnyáng. O pensamento cosmológico chinês, desde o período dos Reinos Combatentes (403 - 256 a.C), está associado ao yīnyáng. Como explica Anne Cheng:

Apenas sob os Reinos Combatentes, nos sécs. IV-III a.C., é que Yin e Yang começam a ser percebidos como dois sopros primordiais ou princípios cósmicos que, por sua alternância e sua interação, presidem ao surgimento e à evolução do universo. (CHENG, 2008, p. 285)

Etimologicamente, yīnyáng se refere ao movimento do sol com relação a uma montanha; o lado yīn, a sombra, está onde não bate sol, e o lado yáng, iluminado, é onde o sol está batendo, dependendo, assim, do movimento do astro para a mudança de um para outro. Zairong Xiang, entretanto, nos lembra que yīnyáng é uma cosmologia contextual,

dependendo da posição do sol em relação a uma localização geográfica. Diferente da abordagem orientalista de um yīnyáng imutável, o conceito tem uma longa história de mudanças e está vinculado a uma noção relacional e de fluxo. Yīn se transforma em yáng e vice-versa, mas yīnyáng não é estático, estável, ou uma entidade ontológica e fechada, e sim duas propensões que se transformam e transitam uma na outra (ZAI RONG, 2018). Já o outro caractere que compõe o nome é Quán, que, na tradução direta, significa punho. Dele, surge a referência ao Tàijí quán como a luta ou “o boxe da Suprema Cumeeira”.

Segundo Wǔ Wenhan²⁴ (2007), no contexto histórico de surgimento da prática, dois nomes considerados fundadores de escolas importantes da prática - Yáng Lùchán e Wǔ Yǔxiāng -, que se encontram na antiga cidade de Guǎngfǔ em Héběi, local de residência de ambos. Wǔ²⁵ teria sido aluno de Lùchán e, a partir daí, os dois tornaram-se próximos e começaram a colocar em prática o texto de Wáng Zōngyuè, o *Tàijí quán Lùn*, que havia sido encontrado pelo irmão de Wǔ, Wǔ Chéngqīng. Ambos começaram a estudar as teorias, unindo-as

24. Em entrevista para a Yang Family International Association Journal, no. 21, 2007. Disponível em: <<https://issuu.com/yangfamilytaichi/docs/journal-21>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

25. Historiadores identificam cinco escolas de Tàijí quán, que se diferenciam a partir dos padrões, expressão dos movimentos, coreografias, metodologia e conteúdo curricular, consistindo em diferentes abordagens e interpretações do Tàijí quán. São elas a escola Chén, Yáng, Wǔ, Wǔ/Hǎo e Sūn. O nome de cada escola se refere ao sobrenome do criador do estilo e fundador da escola.

às práticas locais, às técnicas de treinamento que já conheciam e ao que haviam aprendido de Chén Chángxīng e Chén Qīngpíng. Yáng Lùchán foi para Běijīng após ser apresentado à guarda imperial da cidade proibida pelo irmão de Wu Yǔxiāng, passando a ensinar o Tàijí quán na capital. Wǔ Wenhan (2007) esclarece que, nessa época, não havia um termo para designar a técnica corporal: a família Chén se referia à sua prática como punho longo e, em Guǎngfǔ, era chamada de punho de algodão ou punho pegajoso²⁶. Antes de Yáng Lùchán ir para Běijīng, não se conhecia o nome Tàijí quán.

Com essa perspectiva em vista, podemos entender como a narrativa reproduzida no vídeo, de uma prática com local e origem definidos, compõe um discurso hegemônico produzido sobre o Tàijí quán, o da tradição, que o constrói como uma antiga técnica, cuja transmissão se dá por uma linhagem que é passada de mestre para discípulo, geralmente de pai para filho de forma ininterrupta, hereditária, e que guarda suas características originais, expressão

26. É importante lembrar que os nomes punho longo, punho suave ou punho de algodão dizem respeito a diferentes abordagens do Tàijí quán antes de a prática ser reconhecida com o nome que acabou definindo-a. Os termos referem-se a características que o treinamento adquiriu ao longo do tempo, descrevem qualidades de movimento, estados corporais, expressões da forma como o corpo é trabalhado pelo Tàijí quán. Diferente do que se reconhecia como arte marcial, os movimentos passam a ser suaves, lentos, contínuos, fluidos e circulares, sem explosões, interrupções e uso de força. Esse processo de transformação a partir da suavização da técnica é uma das características principais que diferencia o Tàijí quán de outras práticas marciais.

de um conhecimento milenar e de uma certa identidade chinesa. Tanto no Ocidente quanto na China, os discursos hegemônicos sobre a prática, o da saúde, são especialmente vinculados a pesquisas da Medicina Ocidental; o da tradição, ligado às linhagens e a grandes figuras e locais de arte marcial; e o do misticismo, que busca vender a prática como parte de um mercado esotérico global, reafirma uma concepção do Tàijí quán como produto, reforçando perspectivas identitárias e estereótipos. No discurso da saúde, o Tàijí quán é tratado como prática terapêutica indicada para pessoas com problemas de equilíbrio, ortopédicos e de ansiedade, por exemplo, e as pesquisas médicas científicas servem de base para justificar tais argumentos. Trata-se de uma abordagem voltada à ideia de qualidade de vida, o que reforça aquilo que Sophia Rose Arjana (2020), em seu livro *Buying Buddha, Selling Rumi*, chama de “indústria do bem-estar”. Para a autora, esse tipo de concepção reforça “o oriente como um lugar de esoterismo, ligado à cura, bem-estar e iluminação espiritual” (ARJANA, 2020, p. 126, tradução nossa). A perspectiva é reforçada por instituições de credibilidade, como a Universidade de Harvard e o Hospital Israelita Albert Einstein de São Paulo²⁷. Enquanto esse discurso se apoia na forte vinculação do Ocidente com a ciência

27. Como podemos observar em: <<https://www.scielo.br/j/eins/a/NFj96yvSYBRZCwY6HccPVjN/?lang=pt.>>. Acesso em: 21 jan. 2021

e a Medicina, o do misticismo e da tradição são construídos pelo que Arjana (2020) chama de “orientalismo desorientado”²⁸, que seria a “mistura descuidada de termos, imagens, e figuras do oriente imaginado” (ARJANA, 2020, p. 9, tradução nossa). A autora esclarece que, dessa forma:

O Oriente existe como um quadro de exotismo visualizado em estórias e filmes que mostram uma mistura de imaginários que comunicam uma estética da diferença que não está em lugar algum e ao mesmo tempo está em todos os lugares. (ARJANA, 2020, p. 9, tradução nossa)

Para refletirmos sobre essas perspectivas hegemônicas e as imagens criadas a partir delas, podemos nos perguntar: de que maneira a inclusão do Tàijí Quán na lista dos patrimônios culturais imateriais da humanidade cristaliza e perpetua esse imaginário orientalista e reforça os discursos hegemônicos vinculados à prática, reafirmando uma concepção capitalista do Tàijí Quán como produto? E, em que medida a própria China, enquanto enunciadora da sua história, utiliza de um auto-orientalismo para vender a prática e seu suposto local de origem no Ocidente?

28. O termo original é “*muddled orientalism*” e foi traduzido como “orientalismo desorientado” por Marco Souza, em 2021, durante reunião do grupo de pesquisa Centro de Estudos Orientais, da PUC-SP, vinculado ao CNPq.

As imagens orientalistas do Tàijí quán

Para responder a essas perguntas, retomaremos o vídeo do Departamento de Cultura e Turismo de Henan. No primeiro minuto, vemos uma série de imagens: o símbolo do yīnyáng ou Tàijí se formando em meio ao cosmo; as imagens do sol e da lua, do dia e da noite; a vista aérea de uma pessoa posicionada no centro desse mesmo símbolo pintado no chão; e essa mesma pessoa, um homem chinês, com olhos fechados em um aspecto de meditação. Como cenário, vemos árvores, uma montanha e escutamos pássaros. Do topo da montanha, é possível observar uma pessoa fazendo uma postura. Continuamos a vê-la nas sequências posteriores, com roupas chinesas usadas para a prática de Tàijí²⁹ e fazendo movimentos lentos em meio a paisagens naturais e antigas construções chinesas. Essas imagens estão acompanhadas por uma narração em *off*:

Tàijí representa o supremo último que surge do infinito. Os chineses explicam as leis que regulam as operações da natureza, do universo e do corpo como o resultado de ciclos yin-yang e a unidade

29. Tradicionalmente, os professores e praticantes de Tàijí usam um uniforme para a prática. Existem inúmeras variações de modelos, mas o yīfú, nome pelo qual esse tipo de roupa é conhecido, é feito de seda ou algodão, composto por uma camisa e calças largas. A camisa é longa, tem mangas compridas e largas, gola mandarim e botões estilo chinês no centro. Todo o conjunto pode ser liso, sem estampas, de uma única cor ou pode ter bordados de dragões ou fênix e calça lisa. O yīfú pode ser extravagante e requintado, dependendo da situação em que é usado, tornando-se um símbolo de status.

do céu e da humanidade. Aplicando essa filosofia e noções de preservação da saúde, os chineses desenvolveram um sistema de conhecimento e prática física para exercitar o corpo e cultivar a mente, que tem sido transmitido de geração a geração. (DEPARTAMENTO DE CULTURA E TURISMO DE HENAN, 2020)

No final dessa sequência, entendemos do que se trata: “isso é Tàijí quán”.

A perspectiva que essencializa e tipifica o Tàijí faz parte de uma concepção orientalista que reincide desde os tempos coloniais das grandes navegações. Para Edward Said (2018), o orientalismo é um discurso sobre o Oriente com base em uma experiência ocidental europeia, que tanto inclui termos culturais e ideológicos quanto recorre a instituições, imagens e doutrinas para criar um Oriente imaginado. A perspectiva discursiva é importante, explica Said, porque nos permite compreender a sistematização que produziu “o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-iluminismo” (SAID, 2018, p. 29), correspondendo ou não a um Oriente real. Esse olhar requer uma compreensão das culturas e histórias em conjunto com uma análise das configurações de poder que as permeiam. A força do orientalismo, que inclui a criação do oriental e seu mundo, bem como de um conhecimento do Oriente, se perpetua e atualiza em imagens por meio da hegemonia cultural. O discurso

orientalista é formado pelos poderes político, intelectual, cultural e moral, constituindo-se como um conhecimento ontologicamente inalterável que opera sobre e torna-se o objeto mesmo (SAID, 2018). O conhecimento é administrado pela sociedade, diz Said, “é regulado primeiro pelos interesses locais de um especialista, mais tarde pelos interesses gerais de um sistema social de autoridade” (SAID, 2018, p. 79).

A abordagem pode ser utilizada pelo próprio Oriente, apoiando-se nas perspectivas ocidentais para narrar sua história de modo a adentrar um mercado místico e, muitas vezes, turístico, que é global, mas que tem especial apelo aos ocidentais. Isso é observado também na sequência do vídeo, em que vemos várias pessoas executando os movimentos do Tàijí e dando depoimentos sobre a prática, até o momento em que nos é apresentada Chénjiāngōu, como o local de nascimento do Tàijí quán, no século XVII. Vemos, primeiramente, um mapa situando o local geograficamente e, depois, o portão de entrada da rua principal da vila, seguido por um grupo de homens recebendo um dos representantes da escola Chén de Tàijí quán.

As imagens seguintes nos mostram a vila e algumas situações em que pessoas de várias faixas etárias estão praticando em locais diferentes, tanto na vila como fora dela. O espaço onde essas situações ocorrem tem como pano de fundo casas típicas chinesas, feitas de tijolo e com telhados pontiagudos, e áreas ao ar livre,

como praças e parques. Logo em seguida, vemos um grupo de pessoas em frente a um altar com uma estátua de Chén Wángtíng, o patriarca da linhagem da família Chén, para uma cerimônia tradicional de culto aos ancestrais. A referência a esses locais, assim como as roupas usadas pelos praticantes mais velhos, transmite-nos a ideia de antiguidade, ancestralidade e tradição. As imagens do Oriente, assim, representam uma grandeza simbólica, são estereótipos, personagens, espaços geográficos, discursos e o eterno atemporal (SAID, 2018).

A ênfase no espaço geográfico também legitima ideias como a de que é preciso estudar Tàijí quán na China, pertencer a uma linhagem ou família, ter um professor chinês ou que todos no local conhecem e praticam Tàijí quán. A narrativa do vídeo constrói uma imagem da prática que está alicerçada em um conhecimento ancestral, que se mantém preservado em suas características e seu vínculo com essa tradição. A própria ideia de tornar o Tàijí quán parte da lista de representantes da herança cultural intangível da humanidade para protegê-la já nos remete à noção orientalista da negação do tempo contemporâneo, colocando-o em um passado atemporal, naquilo que Arjana (2020) explica como um caminho ancestral que se apresenta como uma solução para os problemas da modernidade. Parte importante desse processo de idealização é a negação do tempo contemporâneo, muitas vezes negando ao “outro”, ao oriental, o mesmo

espaço que o ocidental ocupa. Mas, como explicado anteriormente, o orientalismo não é apenas um discurso do Ocidente sobre o Oriente, mas também tem o Oriente como participante e construtor, reforçando sua circulação. “Auto-orientalismo”, como nos explicam Grace Yan e Carla Almeida Santos (2009), é uma extensão do orientalismo e pode ser identificado nas imagens produzidas pelo próprio Oriente sobre si mesmo, como uma consequência da sua busca pela modernidade. No texto “*China, Forever*”: *Tourism Discourse and Self-Orientalism* (2009), as autoras, a partir da análise do vídeo turístico promocional intitulado *China Forever*³⁰, produzido pela China National Tourism Administration, identificam duas abordagens para o auto-orientalismo. Uma é a histórica, em que o Oriente, a partir de concepções ocidentais, produz suas próprias imagens, evidenciando a internalização do orientalismo. A outra “considera o auto-orientalismo uma profunda consequência do Oriente esforçando-se para a modernidade” (YAN; SANTOS, 2009, p. 298, tradução nossa). No caso da nossa análise, é possível identificar o auto-orientalismo na forma como o Departamento de Turismo da Província de Henan apresenta o Tàijí quán, segundo as concepções orientalistas do imaginário ocidental - uma arte marcial tradicional, fruto de uma linhagem, parte de uma China milenar,

30. Disponível em: <<https://youtu.be/AV0Q9oFIT5c>>. Acesso em: 21 fev. 2021

de um passado atemporal. Dessa forma, não se trata apenas de uma abordagem unilateral: “O discurso orientalista não pode ser abordado estritamente como resultado da ideologia ocidental mas como uma combinação das mudanças socioculturais e condições ideológicas do ocidente e oriente” (YAN; SANTOS, 2009, p. 298, tradução nossa).

Para entender melhor como a força do orientalismo se perpetua, Arjana (2020) propõe a noção de espiritualidade mística moderna, que define como:

(...) a procura por sentido na modernidade fora da religião institucionalizada, que geralmente envolve contemplação, a procura por sentido, e um objetivo final que seja benéfico para a saúde física, emocional e psicológica do indivíduo através do uso de práticas religiosas e tradições extraídas de inúmeros lugares, especialmente do oriente. (ARJANA, 2020, p. 15, tradução nossa)

O misticismo moderno, para a autora, nasce de um sistema colonial que transforma práticas e símbolos orientais em produtos comercializados no mercado místico, que é global e atua em um fluxo de ida e vinda entre Oriente e Ocidente, criando oportunidades de negócios. O turismo místico faz parte desse mercado e atua como no caso de Chénjiāngōu, que foi reprojeta para se tornar um local de consumo da experiência de um Tàijí quán original e “verdadeiro”. As ruas da antiga cidade

foram pavimentadas, antigas construções, como o museu do Tàijí quán, foram reformadas, os muros foram pintados com desenhos e posturas do Tàijí quán e grandes empreendimentos para hotéis e lojas foram construídos.

Outro ponto a ser destacado no vídeo, sobre o qual discorre a autora, é a presença preponderante da figura masculina como autoridade. Em todo o audiovisual, vemos que os depoimentos são dados por homens, assim como ocorre com aqueles que aparecem como professores. Há também uma ênfase dada à transmissão do conhecimento de pai para filho ou de mestre para discípulo (sempre no masculino). A presença das mulheres no vídeo é relegada a um segundo plano e existem apenas duas imagens nas quais a figura feminina aparece lecionando, mas sem nenhum depoimento, ou seja, sem voz. No geral, as mulheres aparecem ao fundo em meio aos alunos, cuidando de bebês ou apenas observando a prática dos homens.

Para Arjana (2020), esse fenômeno decorre de um orientalismo generificado, em que há uma identificação da autoridade com a masculinidade. Outro exemplo aparece logo no início do vídeo, quando há uma cena em que um homem e uma mulher estão praticando o tuī shǒu, exercício de Tàijí em duplas, sobre o símbolo do yīnyáng, imagem na qual vemos o homem em cima da parte yáng (branca) e a mulher sobre a parte yīn (preta). Retomando a

perspectiva de Zairong Xiang, yīnyáng são duas propensões que estão em um processo de constante mudança, transformando-se uma na outra. Existem outras imagens que representam yīnyáng nas quais seu aspecto relacional evidencia-se, diferentemente daquela mostrada no vídeo, na qual fica explícita a separação e a dualidade. Para Zairong, que propõe uma leitura decolonial desse conceito, é preciso atentar-se ao seu aspecto relacional, que mostra o desaparecimento das diferenças e, ao mesmo tempo, mantém seu aspecto de diferenciação. Partindo dessa perspectiva, não se pode definir yīnyáng por uma noção genericada e dualista, colocando o yin como o feminino, a mulher, e o yang como o masculino, o homem – como o fazem os discursos hegemônicos e do senso comum.

Além da ênfase nos aspectos da tradição e do misticismo com relação ao Tàijí quán, que transformam conceitos filosóficos como a teoria yīnyáng no discurso da espiritualidade mística moderna, o vídeo também nos mostra a relação da prática com aspectos da medicina chinesa, criando a narrativa de uma possível solução para os problemas de saúde da modernidade. Existe uma estimativa de que 99% das pessoas que praticam o Tàijí quán o fazem por seus benefícios para a saúde e como um exercício de baixo impacto³¹. No vídeo, isso aparece

31. Disponível em: ><https://radiichina.com/chen-tai-chi-village-the-birthplace-of-tai-chi-is-a-ghost-town-banking-on-a-cultural-treasure/>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

por meio de uma imagem de homens e mulheres praticando com roupas executivas em meio a uma metrópole, enquanto a narração em *off* diz: “o Tàijí quán tem um papel importante em melhorar a saúde física e mental”. Mais à frente, é possível ver também um professor de Tàijí ensinando um grupo de pessoas, entre eles um senhor em cadeira de rodas que acompanha os movimentos.

No mundo inteiro, quando nos referimos a essa técnica, o discurso da saúde é predominante. Essa abordagem encontrou interlocução com uma perspectiva capitalista pautada em uma ideia de mercado do bem-estar e da qualidade de vida, no qual o Tàijí quán se tornou uma “filosofia de vida” para ser vendida e consumida. O praticante encontra “equilíbrio”, ou uma pretensa ideia de equilíbrio, que não permitirá que ele perca sua saúde para os problemas associados a uma vida estressante e produtivista, características do cenário capitalista. Em seu estudo, Arjana (2020) entende a comoditização do *self* na sociedade moderna como centrais para o negócio do misticismo moderno e sua identificação com a saúde e o bem-estar.

Durante a décima quinta sessão do comitê da herança cultural intangível, na qual o Tàijí quán foi votado e entrou para a lista da UNESCO, um vídeo de agradecimento foi transmitido em nome do Ministro da Cultura e Turismo da República Popular da China. Nele, celebram-se as características do Tàijí

quán, sua importância e significado para o mundo, principalmente em tempos como o de hoje, em que enfrentamos uma crise climática junto à pandemia de COVID-19, que ameaçam a vida e o bem-estar da humanidade. O discurso do representante chinês enfatiza o desenvolvimento sustentável propiciado pela técnica (que não requer nenhum tipo de dano ecológico) para alcançar o cultivo da mente e do corpo, a preservação da saúde física e mental, além de exaltar a contribuição que o conhecimento tradicional chinês e suas práticas oferecem para melhorar a vida das pessoas.

Tàijí quán pela teoria corpomídia

A pandemia, o isolamento social e a crise sanitária abriram espaço para que o mercado místico inundasse o ambiente virtual, ocupando redes sociais digitais, como Facebook, Instagram e Youtube, além de ter favorecido o surgimento de novas plataformas, sites e aplicativos oferecendo conteúdos como *lives*, cursos e vídeos de aulas, palestras, conversas e dicas sobre cuidados com o bem-estar e a saúde física e mental. É um movimento que já vinha acontecendo e que, desde março de 2020, no Brasil, passou a ser potencializado pela migração de todas as atividades para o formato *on-line*.

As imagens orientalistas do Tàijí quán, que aparecem no vídeo do Departamento de Cultura e Turismo da província de Hénán, cristalizam e

reafirmam os discursos hegemônicos sobre a prática e, assim, colaboram para manter essa estratégia no mercado místico global, fazendo desses conteúdos produtos para serem vendidos no ambiente digital. Essas estratégias aproveitam a crise sanitária e o vínculo da pandemia com a China para disseminar uma série de informações sobre as práticas da medicina chinesa, o Tàijí quán, o Qìgōng, e seus benefícios para a prevenção e manutenção da saúde, como o aumento da imunidade e a preservação de um estado mental calmo e equilibrado. A inserção da prática na lista da UNESCO apenas reafirma a força do orientalismo e corrobora para a validação desses discursos, vide a constante menção à pesquisa da Universidade de Harvard³² sobre os benefícios do Tàijí quán.

Para desestabilizar esses discursos e contribuir com o debate sobre o imaginário orientalista vinculado à prática, é importante questionar de qual concepção de corpo parte essas abordagens. A noção de uma “identidade essencial” e a “generalização da cultura em grandes blocos” (GREINER, 2015, p. 258), assim como a perspectiva de uma ideia de saúde validada por uma ciência médica e pela academia,

32. A faculdade de medicina da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, tem um departamento para estudar e pesquisar os benefícios trazidos pelo Tàijí quán e, em 2016, lançou um livro, o Guia de Tai Chi da Faculdade de Medicina de Harvard: 12 semanas para ter um corpo saudável, coração forte e mente alerta, de Peter Wayne, colocando a prática entre as cinco melhores atividades físicas.

são provenientes de um pensamento Ocidental sobre o Oriente, pautado por uma epistemologia eurocêntrica.

Greiner e Katz (2015) propõem compreender o corpo como corpomídia para observar esse processo a partir uma perspectiva crítica sobre o papel do corpo, seu entendimento e sua percepção nas relações de poder, inclusive entre Oriente e Ocidente. A teoria corpomídia surge das pesquisas dessas autoras para pensar o corpo e sua importância e “consolidar uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber” (GREINER; KATZ, 2015, p. 7). A ideia é relacionar diversas teorias como a biopolítica, a semiótica peirceana, a arte e a filosofia da mente para pensar um corpo que não é dado e pronto, “mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” (GREINER; KATZ, 2005, p. 130).

Assim como não existe uma China, mas uma diversidade étnica além da etnia Han, não existe também uma única forma de pensamento. No entanto, reitera-se um conhecimento hegemônico quando se trata de reafirmar identidades *a priori* e essencialistas.

Essa abordagem identitária também tem relação com o movimento nacionalista na China. O Tàijí quán, a partir do século XIX, é envolvido na política objetivando a construção de uma identidade nacional chinesa. Em seu texto *The history, politics and identity of chinese martial arts*, Lu Zhouxiang (2021) conta

que as artes marciais chinesas foram vinculadas a movimentos de resistência ao imperialismo estrangeiro e tiveram um papel importante na formação de uma consciência nacional, contribuindo para a modernização na China. A partir dos anos 1920, como explica o autor, o governo oficialmente começou a promover as artes marciais por meio da fundação de academias e instituições estabelecidas em grandes cidades, como Shànghǎi, e com a publicação de livros e manuais. Nessa época, na qual teve início a ocidentalização da China, como explica Guilherme Amaral, as práticas “tornam-se base da ‘educação física nacional’. Inicialmente, integram programas estatais de edificação física, cívica e moral do povo chinês, a partir da ideologia do Partido Nacionalista” (AMARAL, 2018). A designação das artes marciais, como Wǔshù, veio posteriormente, com a concepção esportiva que é enfatizada a partir de 1949, quando se instaura a República Popular da China. Naquele momento, as práticas serviam aos objetivos de autofortalecimento do país e deviam seguir as diretrizes da política de esportes do Partido Comunista Chinês, vinculadas a um sistema esportivo controlado pelo Estado. Além da reafirmação de uma identidade, o partido objetivava, explica Lu Zhouxiang (2021), tornar os cidadãos chineses fortes e saudáveis para a construção de uma nova China. Como esclarece Apolloni (2018), a esportivização das práticas também implica um deslocamento de seus sentidos originais:

A chegada dos comunistas ao poder e a fundação da República Popular da China implicaram transformações no olhar “oficial” sobre a arte marcial tradicional: em muitos casos ela perdeu seu caráter privado, mágico ou subversivo, e ganhou contornos mais próximos do valorizado pelo pensamento socialista - uma arte de cunho desportivo ou voltada à saúde e, principalmente, à construção do “novo homem chinês”. (APOLLONI, 2018, p. 212)

Com o período da Revolução Cultural (1966 a 1976) e o movimento de censura a tudo que não seguisse o estabelecido pelo governo, explica Zhouxiang (2021), as práticas tornaram-se ainda mais politizadas, direcionadas ao objetivo político de Máo Zédōng. Diante desse movimento e com a abertura da China, no final dos anos 1970, ao ocidente, as práticas passaram a ser promovidas como esporte de competição. O Wǔshù ganha especial relevância e passa a ser usado como instrumento de intercâmbio cultural entre a China e os países estrangeiros.

Tendo em vista o contexto político, bem como nuances e disputas de poder envolvidas nas narrativas hegemônicas, é possível observar que não existe uma única história coletiva, nem uma suposta unidade entre o homem, o céu e a terra ou uma ideia de identidade essencial e congelada – um chinês, professor, mestre ou praticante de Tàijí. A padronização do Tàijí quán, de sua origem, história e identidade, reduzida a uma definição

de corpo e uma experiência universal, perpetua os discursos hegemônicos, os dispositivos de poder e algumas dicotomias, como a de natureza e cultura, ocidente e oriente e corpo e mente. Como explica Shahar (2011), houve uma teorização do Tàijí quán no final da dinastia Qīng que tomou emprestado ideias da medicina, da cosmologia e da filosofia e, a partir de então, o corpo passou a ser entendido com base nessas disciplinas. De acordo com Wile (1996), é importante lembrar que o período imperial tardio foi marcado pela Guerra do Ópio, a Rebelião de Taiping, o Tratado de Nanking e a invasão britânica e francesa, e que o império chinês se encontrava em um estado semicolonial³³. O fim do império também trazia o fim da soberania religiosa e o início da influência ocidental, que começam a se fazer presente na sociedade à época. Essas perspectivas nos ajudam a pensar como os discursos e disciplinas definem o Tàijí quán e o sistematizam em um conjunto de enunciados que lhe dão valor, transformando a prática em produto e instrumentalizando o saber. Como explicam Greiner e Katz:

33. Esse período que se inicia com a primeira guerra do ópio (1839) e o tratado de Nanjing e que vai até 1949, marco do início da República Popular da China, foi denominado pelo Partido Nacionalista Chinês e pelo Partido Comunista Chinês como o século das humilhações ou os cem anos de humilhação (bǎinián guóchǐ). O período foi caracterizado pelo domínio do imperialismo ocidental, assim como também pela guerra sino-japonesa.

Para não se manter surda ao rumor da ação do tempo, toda área de conhecimento deve lembrar que o que está designando como seu domínio não passa de um recorte e uma rarefação de um saber mais amplo, ao qual o recorte se subordina como uma descontinuidade. Lembrar para escapar do risco de transformar a sociedade do discurso em doutrina. (GREINER; KATZ, 2005, p. 126)

Pensar os corpos que praticam Tàijí quán por meio da perspectiva corpomídia permite-nos entendê-lo a partir da experiência, considerando as singularidades que podem surgir daí, que não correspondem a uma identidade fechada, parada no tempo ou a uma noção de corpo universal. Como explica Greiner (2015), as singularidades surgem das experiências e “embora contem com uma taxa de estabilidade, não estão paralisadas ou suspensas no tempo” (GREINER, 2015, p. 261). Trata-se de uma noção que nos permite evitar concepções essencialistas e a dicotomia oriente-ocidente, bem como tendências à universalidade de ideias, como a que elabora a prática corporal chinesa sob as perspectivas tradicional, médica e mística. Reconhecer a dimensão experiencial dos corposmídia que dão vida ao Tàijí abre espaço para uma nova rota epistemológica, partindo de outra concepção de corpo, um caminho que nos permite escapar aos discursos hegemônicos que capitalizam e comoditizam a prática.

Considerações finais

Partindo da análise das imagens veiculadas no vídeo produzido pelo Departamento de Cultura e Turismo da província de Henan, na ocasião de inserção do Tàijí Quán entre os patrimônios culturais imateriais da humanidade, este artigo pretendeu refletir sobre as projeções discursivas relativas às imagens orientalistas cristalizadas a respeito da prática. Para compreender a criação desse imaginário orientalista, contextualizamos o fato de não se tratar do primeiro movimento que a China faz nesse sentido, tendo recriado anteriormente as montanhas Wūdāng e o templo Shàolín, bem como as histórias mitológicas que os cercam, com objetivo de impulsionar o turismo naquelas regiões. Da mesma forma, ocorreu com o Tàijí Quán e seu suposto berço de origem, a vila Chén, que é o cenário principal do referido vídeo e tem recebido investimentos estatais para atrair turistas e praticantes do mundo inteiro. A narrativa audiovisual reforça diversos imaginários orientalistas, bem como os discursos hegemônicos a respeito da prática: o da saúde, que a trata como prática voltada para equilíbrio e bem-estar, em interlocução com a Medicina ocidental; o da tradição, que reafirma a técnica como fruto de um conhecimento milenar, vindo de uma linhagem de pais e filhos, mestres e discípulos (sempre homens, o que indica uma estrutura de poder generificada); e o místico, baseado em uma espiritualidade moderna

que mistura elementos difusos das religiões e práticas corporais orientais, em uma espécie de orientalismo “desorientado” ou confuso, a fim de vender o Oriente como produto em um mercado global.

Pudemos notar como as imagens orientalistas da prática não se constroem de maneira unilateral pelo Ocidente, evidenciando também um auto-orientalismo, que parte da própria maneira como o Oriente se retrata segundo concepções ocidentalizadas, visando atingir um mercado. Orientalismo e auto-orientalismo atuam no sentido de aprisionar a experiência do Tàijí Quán em uma lógica identitária que aliena a técnica de seu contexto político, cria certezas que servem a interesses de dinâmicas de poder e congela em um passado longínquo e imutável um conhecimento corporificado que está em constante mudança e movimento, atualizando-se no presente conforme as experiências singulares dos praticantes. A perspectiva corpomídia nos permite pensar a prática desse outro ponto de vista, compreendendo o constante fluxo entre mente-corpo-ambiente, bem como questionando as disciplinas que reiteram as dicotomias mente/corpo, material/imaterial, Ocidente/Oriente. Enquanto os discursos hegemônicos se propõem a apresentar o verdadeiro e legítimo Tàijí Quán, transformando-o em produto para vender no mercado místico e do bem-estar, os estudos do corpo apontam para uma perspectiva processual, em que os corposmídia criam e recriam a prática sob uma nova rota epistemológica: a da experiência.

Referências:

ACEVEDO, W.; GUTIÉRREZ, C.; CHUENG, M. **Breve história do Kung Fu**. Tradução: Flavia Delgado. São Paulo: Madras, 2011.

APOLLONI, R.W. **Wuji, tai-chi e as dez mil coisas**: a cosmogonia chinesa nos textos clássicos do Tai-chi-chuan. Disponível em: <https://www.academia.edu/33326775/WUJI_TAI_CHI_E_AS_DEZ_MIL_COISAS_A_COSMOGONIA_CHINESA_NOS_TEXTOS_CLÁSSICOS_DO_TAI_CHI_CHUAN>. Acesso em: 09 mar. 2022.

APOLLONI, R.W. A suprema cumeceira: considerações de Sunlutang sobre o Tàijí quán. **Rever**, ano 18, n.1, jan/abr 2018.

ARJANA, S. **Buying Buddha, Selling Rumi**: Orientalism and the mystical market place. London: Oneworld Academic, 2020.

CHENG, A. **História do Pensamento Chinês**. Tradução de Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ : Vozes, 2008.

CHINA'S WORLD HERITAGE SITES OVER-EXPLOITED. **China Daily**, 2006. Disponível em: <http://www.chinadaily.com.cn/china/2006-12/22/content_765749.htm>. Acesso em: 31 mai. 2021.

DESPEUX, C. **Tai-chi chuan: Arte marcial, técnica da longa vida**. São Paulo: Pensamento, 1995.

15TH SESSION OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE COMMITTEE. Canal do Youtube da **UNESCO**, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/Qby3eo7Lnmc>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2006.

GREINER, C. **Diásporas cognitivas: uma escolha política para derrubar estereótipos e identidades**. In: GREINER, C.; KATZ, H. (orgs.) *Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, C.; KATZ, H. **Em busca de uma epistemologia indisciplinar**. In: GREINER, C.; KATZ, H. (orgs.) *Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.

KATZ, H. **O papel do corpo na transformação da política em biopolítica**. *Trama interdisciplinar*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 18, 2010.

KOHNHORST, A. *Chen Tai Chi Village: The Birthplace of Tai Chi is a Ghost Town Banking on a Cultural Treasure*. **RADII China**, 2018. Disponível em: <<https://radiichina.com/chen-tai-chi-village-the-birthplace-of-tai-chi-is-a-ghost-town-banking-on-a-cultural-treasure/>>. Acesso em: 04 mai. 2021.

KOHNHORST, A. *Tai Chi, 12 Years Later, Finally Accepted to UNESCO Intangible Cultural Heritage List*. **RADII China**, 2020. Disponível em:

<<https://radiichina.com/tai-chi-unesco-intangible-cultural-heritage/>>. Acesso em: 04 mai. 2021.

LUZ, G. A. 武术, **Arte da Guerra? Será mesmo?** Disponível em: <<https://wudao-liberales.blogspot.com/2018/03/arte-da-guerra-sera-mesmo.html>>. Acesso em: 06 mar. 2022.

MONTEIRO, F. P. **História das Artes Marciais Chinesas.** Tradição, Memórias e Modernidade. Uberlândia, MG: Assis Editora, 2014.

MONTEIRO, F.P. Genealogia social de um conceito: o Kung Fu como arte marcial no ocidente. **Faces da História**, Assis-SP, v.5, no. 1, p. 299-320, jan.-jun. 2018.

SAID, E. W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAHAR, M. **O Mosteiro de Shaolin: história, religião e as artes marciais chinesas.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

TAIJIQUAN. Canal do Youtube da UNESCO, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/fozrIyhZlh0>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

TALES OF A “CEO MONK” OBSCURE THE BUSINESS OF FAITH IN CHINA. **The Economist**, 2020. Disponível em: <<https://www.economist.com/christmas-specials/2020/12/19/tales-of-a-ceo-monk-obscure-the-business-of-faith-in-china>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

WAYNE, P. **Guia de Tai Chi da Faculdade de Medicina de Harvard: 12 semanas para ter um corpo saudável, coração forte e mente alerta.** São Paulo: Pensamento, 2016.

WILE, D. **Lost Tai-chi Classics from the late Ch'ing Dynasty.** Albany: State University of New York Press, 1996.

XIANG, Z. **Transdualism: toward a materio-discursive embodiment.** TSQ: Transgender Studies Quarterly, Duke University Press, v. 5, n.3, p. 425, ago. 2018.

XUANDI, W. Tai Chi Enshrined Among World's Intangible Cultural Heritage. **Sixth Tone**, 2020. Disponível em: <<http://www.sixthtone.com/news/1006597/tai-chi-enshrined-among-worlds-intangible-cultural-heritages>> Acesso em: 13 mai. 2021.

YAN, G.; Santos, C.A. "China Forever" Tourism Discourse and Self-Orientalism. **Annals of Tourism Research**, Vol. 36, no. 2, pp. 295-315, 2009.

ZHOUXIANG, Lu. **The history, politics and identity of Chinese martial arts.** Disponível em: <<https://www.thejournal.ie/readme/history-and-politics-chinese-martial-arts-5449729-Jun2021/>>. Acesso em: 06 mar. 2022.

A Construção das Relações: Seis Artistas Nipo-brasileiras

MICHIKO OKANO

Resumo

Este texto trata do estudo sobre a arte nipo-brasileira (ou nikkei) como uma conexão dialógica entre duas diferentes e distantes espacialidades, o país de origem e o de deslocamento. A interação das relações desenvolvidas (GLISSANT, 2021), considerando-se também a inter-relação de homens e espaços, (KAUFFMAN, 2004), sempre processuais. A reflexão sobre o orientalismo é desenvolvida em diálogo com as vidas e obras de seis artistas mulheres nipo-brasileiras: Tomie Ohtake (1913-2015) e Alina Okinaka (1920-1991), ambas imigrantes pré-guerra; Sachiko Koshikoku (1937-2019) e Shoko Suzuki (1929-), imigrantes pós-guerra; Erica Kaminishi (1979-) e Yukie Hori (1979-), descendentes de japoneses nascidas e criadas no Brasil.

Introdução

O deslocamento de objetos e seres humanos provoca a transferência de diferentes conhecimentos e modos de pensar, agir e sentir, sobretudo as mobilidades que transcendem fronteiras nacionais e culturais. As circulações de japoneses no Brasil iniciaram-se no início do século XX, quando os imigrantes chegaram como mão de obra agrícola para trabalhar, principalmente em fazendas de café. Embora com intenção de uma permanência temporária e de retornar em pouco tempo ao Japão, tiveram de adaptar-se ao ambiente, ora tomando banho de *ofuro* improvisado em barris metálicos ou de madeira, ora fazendo conservas *tsukemono* de casca de melancia ou chuchu. Novas aderências e adaptações aos materiais locais foram efetuadas na tentativa de conservação de hábitos alimentares e culturais.

De acordo com Édouard Glissant (2021, p. 117): “O que nos motiva não é apenas a definição de nossas identidades, mas também sua relação com todo o possível: as mútuas mutações geradas por esse jogo de relações”. Embora não tenhamos um consenso entre os pesquisadores a respeito dos conceitos de mestiçagem, criouliização, sincretismo etc, Glissant salienta que a criouliização difere da mestiçagem porque não apresenta limites, é prenhe de imprevisibilidades, “uma dimensão inédita que permite estar ali e alhures, enraizado e aberto, perdido na montanha e livre sob o mar, em acordo e

em errância” (Ibidem, p. 59). Não seria exatamente essa a condição de um imigrante japonês, estar no Brasil e no Japão, aberto para uma situação nova e imprevisível, bem como para relações desconhecidas e singulares?

Ao se considerar a identidade constituída de relações, é possível entender que ela não é aquela definida pelo documento oficial que carregamos, mas a formada pelas relações que estabelecemos durante a nossa vida – “identificações” e não “identidades”, segundo Stuart Hall (2006), o que equivale ao que Glissant denomina “identidade-relação”, a qual se associa “à vivência consciente e contraditória entre as culturas” (2021, p. 174), e não como permanência – seria correspondente à ideia de raízes rizomáticas, plurais e enredadas em lugar de uma raiz única. Por conseguinte, não é algo fixo, predeterminado, mas processual, sempre em construção, por meio das experiências ao longo de vida, que se relaciona também com o local de vivência de cada indivíduo.

Conforme foi salientado pelo historiador de arte Thomas DaCosta Kauffman (2004, p. 7-8), tal inter-relação dos lugares com os seres humanos institui-se em dupla mão, na consideração de que as pessoas são determinadas e, ao mesmo tempo, determinam os lugares onde se fixam. A arte, em vários lugares, por meio de difusão ou contato, produz, portanto, representações artísticas originadas dessa inter-relação de indivíduos com os espaços vividos.

A questão do orientalismo parece abarcar os olhares ocidentais que veem as produções nipo-brasileiras. Na obra *Orientalismo* de 1978, Edward Said considera o Oriente como o “Outro”, uma região geograficamente imaginada pelo Ocidente, repleta de visões estereotipadas. O orientalismo por ele especificado traz, assim, a “narrativa ocidental” do Oriente. A sua relevância se encontra na problematização da narrativa eurocêntrica da “história do mundo” como um ponto de referência universal; no entanto, algumas críticas apontam a rearticulação do completo binarismo entre Oriente e Ocidente, com uma relação de poder fixa e unilateral (KOBAYASHI, 2019, p. 2) que não corresponde ao pensamento que se encontra nas considerações aqui selecionadas.

A questão do Orientalismo, a perspectiva ocidental de se ver o Oriente, no caso o Japão, se torna complexa quando se analisa o termo Ocidente do ponto de vista da sociedade hegemônica para com o primitivo, ou do dominador para com o dominado, pelo fato de que, no caso do Japão imperialista, ele se situou no lado ocidental, ao colonizar partes da Coreia ou da China. Assim, munido de ambiguidade, o Japão pode ser compreendido como sujeito e como objeto, este último em relação à Europa e Estados Unidos (NISHIHARA, 2005. p. 245).

Verifica-se, assim, alguns conceitos mais recentes, como o de contra-orientalismo (counter-

orientalism), que consiste em reverter as qualidades negativas associadas ao Oriente, transformando-as em valoração positivas da sociedade e cultura. Ou ainda, auto-orientalismo (self-orientalism), que se refere à aceitação e apropriação do discurso orientalista pelos orientais, envolvendo uma supressão do auto-orientalismo em aceitar o estereótipo criado pelo Ocidente (KOBAYASHI, p. 161). Corresponderia à tentativa do Oriente de reconstrução da identidade, mas novamente e ainda limitada a um binarismo Oriente-Ocidente. No entanto, a pertinência do orientalismo se faz possível por ser uma perspectiva adotada a partir do Ocidente, e os artistas nipo-brasileiros³⁴ não deixam de estar inseridos no circuito de arte brasileiro e internacional.

Enfocando novamente o lugar de onde se fala, os imigrantes japoneses, em interação com o novo território tropical e sua cultura, têm produzido obras que são resultados das inter-relações, sobretudo entre Japão e Brasil, e os descendentes japoneses, na vivência em terras nipônicas, trazem outras diretrizes que serão analisadas neste artigo – ambos os casos, resultados da mobilidade transnacional.

O processo migratório das primeiras mulheres japonesas que vieram seguindo seus familiares ou maridos não foi isento de esforços e dificuldades:

34. Os artistas nipo-brasileiros compreendem os imigrantes japoneses e os brasileiros de ascendência nipônica, embora, do ponto de vista sociológico, os nipo-brasileiros façam referência apenas aos descendentes.

tiveram de trabalhar na lavoura, mesmo as mais jovens, pois não tiveram oportunidade de estudo. A maioria das esposas também foi ao campo e, mais tarde, ao tentar a vida na cidade e em uma condição econômica mais estável, tornou-se dona de casa e mãe, além de importante figura de apoio firme e persistente nos bastidores da família. Algumas mulheres fizeram sozinhas a viagem transpacífica, que durava 40 dias ou mais, com o casamento arranjado – os noivos estavam no Brasil, e se conheciam apenas por fotografias. Em qualquer caso, não havia espaço para a maioria das mulheres, na vida profissional ou pública na época.

Tomie Ohtake (Quioto, 1913 – São Paulo, 2015) não chegou como imigrante. Aportou em Santos, em 1936, para visitar o seu irmão e permanecer temporariamente no Brasil. Conta que, nesse momento, se comoveu com o amarelo do sol, algo que já revelava a sua aguda percepção da tonalidade cromática tropical. Impedida de voltar ao país de origem pela eclosão da Guerra Sino-Japonesa e da Segunda Guerra Mundial, acabou se fixando nas terras brasileiras: casou e teve dois filhos. O início da sua vida artística deu-se em 1952, quando seus filhos já eram adolescentes, com a aprendizagem da pintura com o artista japonês Keisuke Sugano (1909-1963). No ano seguinte, passou a integrar, no município de São Paulo, o grupo Seibi, cujo nome é formado por dois ideogramas, 聖美, que significam,

respectivamente, “Santo/São” – referência à cidade – e “belo”, de belas-artes. O grupo foi fundado em 1935 pela união de pintores japoneses, com o intuito de estreitar os laços de amizade entre eles; fazer apreciação e crítica mútuas nas reuniões mensais; intentar a inclusão de novos membros no interior; estabelecer ligações com pintores brasileiros e de outras nações; e educar e instruir os novatos para formar pintores e promover exposições (MENEZES, 1995, p. 105). Os encontros foram interrompidos durante a Segunda Guerra Mundial, em razão de estarem impedidos de falar a língua japonesa ou de se reunir. Escolas foram fechadas, as publicações em japonês proibidas e houve até necessidade de salvo-condutos para locomoção (SAKURAI, 2007, p. 253).

Na época pós-guerra, não apenas Ohtake, mas outros artistas, como Manabu Mabe (1924 -1997) e Tikashi Fukushima (1920 - 2001), juntaram-se ao Grupo Seibi e tornaram-se os nipo-brasileiros abstracionistas mais conhecidos do Brasil.

Tomie Ohtake enveredou inicialmente pelo figurativismo, mas logo seguiu o abstracionismo. Fez experiências na década de 1950 com papéis rasgados com os dedos, que lhe serviam de modelo de forma a ser pintada ou, ainda, de 1959 a 1962, com pinturas cegas, nas quais vendava os olhos no ato da produção artística. Conforme Herkenhoff, “uma operação crítica ao ocularcentrismo que nega a modernidade” (2017, p. 204), que pode ser também

compreendida como um questionamento ao método ocidental da pintura, que prioriza a visão, na busca do desenvolvimento de outros modos de percepção e representação, avizinados à sua terra natal. Na década de 1970, “a relação entre forma e cor vai alcançar sua condição mais plena” e “a natureza é referência oblíqua” (FARIAS, 2015, p. 187). Ao longo dos anos 1980, pinturas de grandes formatos e curvas são frequentes e, no novo século, predominam as formas circulares que lembram o *ensō* (círculo zen-budista que simboliza o universo e o vazio).

Ohtake dedicou-se também à gravura e à escultura, algumas delas em espaços públicos, como a do Parque Emissário Submarino em Santos, com 15 m de altura, em homenagem ao centenário da imigração japonesa no Brasil, em 2008. Uma forma orgânica vermelha, de pouca massa, torcida, elegante e feminina, ergue-se imponente e sugere uma dança de curvas encarnadas que segue infinitamente sobre o azul do céu e do mar da cidade onde a maioria dos imigrantes pisaram, pela primeira vez, no estado de São Paulo.

Suas pinturas caracterizam-se pelas poucas formas empregadas, muitas delas orgânicas, sobretudo a partir da década de 1980, com aparente reduzida gama cromática, mas resultado de sobreposições de diversas camadas de tintas, muitas vezes perceptíveis. Observa-se, nessa estética, a síntese organizacional, a busca da essência, a simplicidade complexa e

profunda, a gestualidade que provém da caligrafia tradicional japonesa. Teríamos, aqui, a presença do auto-orientalismo? É relevante atentar de que tal gestualidade provém também das suas pinturas experimentais, bem como existe a tonalidade cromática e luz que refletem o local da sua vivência por quase 80 anos.

Na obra *Sem título*, um fundo vermelho sobreposto a outras cores abaixo dele é atravessado por uma pincelada fina e suave com traçado curvo branco que quase rompe a tela, em uma gestualidade única, que se desdobra em duas ou três linhas, das quais certas partes se fundem no vermelho de diversas texturas. Trata-se da estética do mínimo essencial para expressar o máximo, um sopro que se desfaz na imensidão rubra: um poema *haikai*, como diria Ohtake numa entrevista realizada por Casimiro Xavier de Mendonça (apud CHAIA, 2001, p. 226): “[...] minha obra é ocidental, porém sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Esta influência está na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 palavras”. Verifica-se, nessa declaração, o resultado da transnacionalidade, das espacialidades onde viveu.

Outra artista imigrante pré-guerra, Alina Okinaka (Kushiro, 1920 - São Paulo, 1991) chegou com a família no Brasil em 1930, com dez anos de idade, seguindo para Registro. Mais tarde, em São

Paulo, estudou pintura com Alfredo Oliani, Dario Mecatti e Cesar Lacanna, entre 1944 e 1948, no Instituto de Belas Artes Bom Pastor (LOURENÇO, 1993, p. 14). Trabalhou com pintura na Cerâmica Tasca juntamente com Flávio Shiró e Kenjiro Masuda e, por intermédio deles, conheceu Massao Okinaka (1913-2000)³⁵, pintor imigrante com formações artísticas na Escola de Belas Artes de Kansai, Japão, o qual chegara ao Brasil em 1932. Casaram-se em 1947. Alina tornou-se membro do Grupo Seibi, do Grupo Quinze e do Grupo Guanabara (Ibidem, p. 14). Ambos os artistas, Massao e Alina, compartilhavam os mesmos espaços sociais: o casal aparece em muitas fotografias dos artistas da época, em que Ohtake e Alina eram as raras mulheres dos grupos artísticos.

Alina Okinaka pintou figuras familiares e, sobretudo, natureza-morta, como flores e objetos caseiros do cotidiano. “Traduz pictoricamente uma realidade fina e penetrante, que compreendia a vida, os afetos e o dia-a-dia em volta da mesa”, pontua Lourenço (Ibidem, p. 17). A natureza-morta mostra o universo e a condição feminina de uma mulher imigrante da época, metáfora da vida e afazeres domésticos, bem como figuras humanas, sobretudo, crianças.

Buscou, na sua pintura, a essência das formas, como se visse o mundo através de uma lente que filtra apenas o cerne do visível, sem se preocupar em mostrar

35. Entrevista realizada com Roberto Okinaka, filho de Alina Okinaka, no dia 02 de outubro de 2021.

detalhes. Muitas das figuras humanas ou bonecas não trazem explicitamente os detalhes do rosto. A bidimensionalidade das artes tradicionais japonesas encontra-se presente de algum modo nas suas obras: justaposição de massas ao invés de volumes. As suas pinturas transmitem uma afetividade feminina, com tonalidades esmaecidas, traços suaves e delicados.

Algumas obras da década de 1950 apresentam geometrização das formas, jogos de retângulos do piso, fragmentação cromática do encosto das cadeiras, que se relacionam com um dos seus artistas preferidos, o cubista Georges Braque (1881-1963). Observa-se também a eliminação de figuras humanas do espaço interno, que, junto à ausência de detalhes, traz uma atmosfera cotidiana e, ao mesmo tempo, estranha e solene. Na década de 1960, as frutas, as verduras, as panelas, os peixes, o moedor de café, os vasos do ambiente doméstico conservam o silêncio presente na maioria das suas obras, dialogando com outros artistas de que Alina gostava: o italiano Giorgio Morandi (1890-1964) e o japonês Yōzō Hamaguchi (1909-2000). De certa forma, observa-se, nas produções desses artistas, a quietude, o silêncio e a presença da concepção japonesa *yohaku* 余白, que literalmente significa “branco que sobra”. No caso, remete à espacialidade do fundo em relação à figura. Tal espacialidade tem um papel primordial, tanto quanto os objetos pintados: é precisamente a presença dela que faz a figura conquistar a vivacidade

que possui. Nas décadas de 1980 e 1990, observam-se muitas flores na obra de Alina, conservando ainda a economia de cores, mas com uma tela mais cheia – algumas com sugestões de paisagens ao fundo.

O *Retrato de Mie e Mari*, óleo sobre tela, 91,5 x 68 cm, de 1959, registra as filhas da artista, em traços de contornos suaves: Mari em pé e Mie ajoelhada, escrevendo as letras “A” e “E” no chão, com o giz. O quadro apresenta tons amarelados em que se destacam os cabelos pretos em corte chanel curto, com franja, das meninas, cabisbaixas, e o sapato branco de Mari, que conversa com a cor do giz e das letras. Um terço inferior é o chão, num tom de terra que se associa com a tonalidade da pele das meninas. Os detalhes do rosto são eliminados, exceto o nariz que se entrevê na face. Os vestidos, em tecidos de tons amarelados, dialogam com a parede da mesma tonalidade, criando uma conversa sutil entre figura e fundo. Quase não há volume, mas justaposição e sobreposição de planos e pinceladas com uma seleção mínima de cores. Um silêncio solene habita a atmosfera doméstica e infantil no quadro. Herkenhoff (2017, p. 209) considera o quadro “basilar da negociação entre imigrantes japoneses e sociedade brasileira”, no sentido de aculturação de uma família imigrante: a alfabetização ocidental numa família que conservou a língua japonesa no seu ambiente doméstico.

Alina Okinaka, mais conhecida como artista-esposa de Massao Okinaka, era uma figura de saúde

frágil, silenciosa, mas dona de uma força interna enorme, e representa a típica mulher que, em favor do sucesso do marido, permaneceu na sombra, obscurecida pela figura masculina. É fato confirmado pelo filho do casal, também artista, Roberto Okinaka³⁶, que Alina, após ter ganhado o prêmio de Prata no Salão Seibi, deixou de participar do evento para não se sobressair em relação ao marido. As temáticas das suas pinturas atestam a vida familiar de uma mulher dona de casa da época, dentro de uma estrutura patriarcal. No caso de Ohtake, embora tenha tido a arte como principal foco da sua vida, isso aconteceu tarde, perto dos 40 anos, depois de os seus filhos terem se tornado adolescentes.

Deslocamentos entre Japão e Brasil trouxeram diferentes aderências a artistas mulheres de distintos períodos históricos. Nos casos estudados de artistas pré-guerra, Tomie Ohtake, uma artista do abstracionismo informal, e Alina Okinaka, do figurativismo, começaram, ambas, os estudos artísticos no Brasil. Para a compreensão do alcance do nome de Ohtake na sociedade brasileira, cabe ressaltar que viveu por longos 102 anos, começando a sua carreira com quase 40 anos de idade, e foi considerada a “Dama da Arte Brasileira”. Existe, em São Paulo, um instituto que leva o seu nome, o Instituto Tomie Ohtake, administrado pelo seu filho, Ricardo Ohtake, onde se mantém uma

36. Entrevista realizada pela autora no dia 02 de outubro de 2021.

exposição permanente da artista. Alina Okinaka, pouco conhecida, sempre esteve oculta à sombra do seu marido, Massao Okinaka, representando a típica mulher japonesa que sempre foi a força subjacente da família, incentivando a carreira de seu cônjuge em detrimento da própria. Ambas as artistas trazem elementos tanto da estética japonesa (nasceram e viveram no Japão, Alina até 10 anos e Ohtake até 23 anos) quanto da cultura brasileira, uma vez que permaneceram no Brasil até a morte. Ohtake e Alina compartilham a estética da síntese, mostram o mínimo essencial que se manifesta como algo inato presente nas suas formações. No caso de Alina, sobressaem os elementos temáticos brasileiros e, no de Ohtake, tonalidades cromáticas culturais da tropicalidade do Brasil.

De um ponto de vista diferente de Ohtake e Okinaka, as mulheres imigrantes artistas da época pós-guerra tinham como prioridade a atividade artística: vieram ao Brasil, após a traumática experiência de enfrentamento da guerra, não apenas para viver num território mais pacífico, mas, principalmente, para conquistar a liberdade de serem artistas mulheres, algo mais difícil no Japão naquela época, onde predominava, ainda, o modelo ideal da mulher japonesa, a ideologia *ryōsaikenbo* 良妻賢母 (boa esposa e mãe sábia). Assim, aportaram em território brasileiro na década de 1960 e buscaram estabelecer-se no lugar onde fosse melhor para desenvolverem a

suas artes: Koshikoku foi para a cidade de São Paulo e Suzuki, para Mauá, e, posteriormente, Cotia.

A segunda artista imigrante, Sachiko Koshikoku (Fukui, 1937 - São Paulo, 2019), pintora, chegou ao Brasil, em 1965, para seguir a sua vida artística e fugir das rígidas obrigações sociais, sobretudo a de se casar, desejo dos seus familiares. Formou-se pelo Departamento de Educação da Universidade de Fukui e sua obra foi selecionada já em 1956, quando a artista tinha apenas 19 anos, para a renomada Exposição Nika. Participou do Grupo Hokubi, liderado por Hidetarō Tsuchioka (1895-1979), um dos representantes da vanguarda artística japonesa. Tendo como referência artística Georges Rouault (1871-1958) e Antoni Tàpies (1923-2012), desenvolveu, no início, obras abstratas com uso de grossas camadas de tintas a óleo, tecidos, gesso e incisões sobre a superfície da tela. Paul Klee (1879-1940) é também um dos favoritos da artista, com quem ela veio a dialogar em obras posteriores.

Primeiramente, Koshikoku resolveu ir à Nova Iorque, todavia, não conseguindo visto para a cidade, decidiu vir para o Brasil, onde uma amiga sua da época universitária já residia. Observam-se, no entanto, outros fatores para a escolha do destino, como a existência da Bienal Internacional de São Paulo, algo atrativo para todos os imigrantes artistas do pós-guerra e para os artistas japoneses já estabelecidos no país.

A artista contou, numa entrevista³⁷, que recebeu apoio tanto de Manabu Mabe quanto de Tomie Ohtake, que, como grandes incentivadores de artistas recém-chegados e jovens, sempre promoviam festas nas suas casas. Ela se tornou grande amiga de Ohtake, ajudando-a nas fases de idade mais avançadas.

Uma viagem ao México, Equador, Panamá e Peru, em 1971, e o encontro com as obras pré-colombianas – astecas, incas e maias – trouxeram a inspiração temática que perdurou por décadas. Para a artista, foi a descoberta de uma imagem que fosse ao mesmo tempo pintura, símbolo, escrita e *design*. Ela comentou sobre a viagem³⁸: “Fui para o Peru e vi esculturas, pinturas e desenhos sobre tecidos bem como tingimentos. Quando vi essas imagens incas, maias e astecas, senti que essas obras ressoaram de uma maneira ímpar com algo que tinha dentro de mim”.

Repetição e geometrização são frequentes nas suas obras, e isso parece muito latino-americano. No entanto, ao olharmos com cuidado, percebemos sutilezas de detalhes, como a suavidade das linhas e a delicadeza das suas pinceladas que dialogam, de certo modo, com a tradição japonesa.

No quadro *Sem título*, de 1993, ela tematiza os ideogramas pictográficos, que são aqueles que surgiram da abstração da forma dos objetos, ou seja, situam-se no limiar entre a imagem e a escrita, o que,

37. Entrevista realizada pela autora no dia 11 de outubro de 2018.

38. Entrevista realizada pela autora no dia 11 de outubro de 2018.

de certa maneira, se assemelha aos padrões que ela tanto representou dos ancestrais latino-americanos. As cores tênues e delicadas com tonalidades em azul, verde, amarelo e rosa, as quais transparecem nos vazados que constituem os pictogramas, se misturam com outros traços que estão por baixo, formando um palimpsesto que se funde com a cor ao fundo.

A terceira artista imigrante, Shoko Suzuki (Tóquio, 1929 -), chegou ao Brasil em 1962, já casada com o pintor Yukio Suzuki. A sua vinda ao país foi curiosamente motivada por um documentário visto na televisão pelo canal japonês NHK, que mostrava o Amazonas, bem como a cidade de Brasília, o que muito a impressionou. Isso foi somado ao seu desejo de sair do Japão, que provém da sua amarga experiência da guerra.³⁹ Como havia muitos imigrantes no Brasil e este era um país jovem, onde existia uma variedade de etnias, a artista pensou ser impossível eclodir ali, com tamanha mistura, uma guerra. Era, portanto, um lugar repleto de esperanças. Ademais, o sistema nipônico de arte da cerâmica era conservador, extremamente hierárquico e patriarcal, e Suzuki sentia limitações para a sua atuação como artista mulher. Observa-se que, até hoje, no Japão, 35 ceramistas foram considerados Importante Patrimônio Cultural Intangível, mais conhecido como Tesouro Nacional Vivo – sistema de reconhecimento adotado no Japão a partir de 1954 – todavia, não existe sequer uma mulher a quem tenha sido atribuído o título.

39. Entrevista realizada pela autora em 10 de novembro de 2010.

A relação de Suzuki com a cerâmica tem origem na guerra: ao ver os destroços do bombardeio, viu ali um objeto de cerâmica. A artista conta:

Acho que as experiências e sofrimentos durante a Segunda Guerra Mundial me levaram a pensar sobre o sentido da vida, entre outros motivos. Desde aquela época, passei a experimentar uma sensação muito especial ao estar envolvida com as cerâmicas, algo como amor, harmonia, delicadeza e de vida em si. Com as cerâmicas, sinto como se estivesse protegida por um profundo carinho materno e, ainda, tomada por um misterioso sentimento de que isso é duradouro. (SUZUKI apud KAWAKAMI, 2012, p. 18)

A resistência e a durabilidade da cerâmica em relação ao fogo trouxeram o enlace com a arte que vem durando a vida toda. No entanto, enfrentou dificuldades para tornar-se discípula de um mestre no Japão precisamente por ser mulher. Em 1952, encontrou Tōkō Karasugi, que aceitou ensinar-lhe a arte da cerâmica e, em 1953, ela se tornou membro da Associação Tōkō (Tōkō-kai), única mulher entre 40 membros ceramistas (MORAIS, 2012, p. 124).

As peças da artista são produzidas com argila local, motivo pelo qual escolheu morar em Cotia, onde havia material nas proximidades para as suas obras. No entanto, a técnica é japonesa: usa o torno manual (*terokuro* 手轆轤), esmalte por ela produzido com as cinzas de plantas e flores (*haigusuri*)

e o tradicional forno a lenha *noborigama* 登窯, que construiu sozinha e que alcança temperaturas altas de até 1.300 °C. Assim como misturava os materiais locais e técnicas japonesas, Suzuki sempre tentou abrir-se para a sociedade brasileira e não se isolar na comunidade *nikkei*, tanto que foi justamente ela que sugeriu a troca de nome de exposição, realizada anualmente pela Associação de Arte Kougei (atualmente pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa), de *Exposição de Arte Kougei* para *Exposição de Arte Craft*, para que o nome da mostra fosse compreensível para todos os brasileiros.

As obras de Suzuki buscam a perfeição formal; são moldadas manualmente com maestria e incorporam os acasos da queima proporcionados pelo forno *noborigama*. As peças da artista parecem exaltar o feminino que existe nela, bem como representar o sentimento de carinho materno e proteção que ela havia descortinado naquele objeto em meio a destroços da guerra.

Observadas as diferentes características das artistas imigrantes pré-guerra e pós-guerra, verifica-se que a singularidade de cada uma delas é marcante nos motivos e modos como vieram ao Brasil, onde se instalaram e como produziram obras artísticas, geradas pela mobilidade e encontro com uma cultura diferente daquela em que nasceu, que, como vimos, não é necessariamente a brasileira. As potências transformativas dessa circulação, fluxo cultural e

inter-relação se encontram representadas de algum modo nas suas obras.

Sachiko Koshikoku na pintura e Shoko Suzuki na cerâmica, no pós-guerra, vieram com a formação artística já realizada no Japão, em busca da liberdade e determinadas a trilhar o caminho da arte. Suzuki utiliza a técnica japonesa de produção de cerâmica adicionada ao uso de materiais locais. Koshikoku, por sua vez, apresenta uma temática transnacional que não se limita a Brasil e Japão, mas inspirou-se na arte pré-colombiana para produzir as suas obras, o que persistiu por décadas e possibilitou o diálogo com o “transnacionalismo da minoria” de Shu-mei Shih e Françoise Lionnet, concebido “como espaço de troca e participação onde ocorrem processos de hibridização e onde é ainda possível produzir e realizar culturas sem a necessária tradição do centro”⁴⁰ (LIONNET&SHU-MEI, 2005, p. 5, trad. nossa). São inter-relações entre uma artista nipo-brasileira e cultura primitiva pré-colombiana.

O terceiro grupo é formado por duas mulheres jovens nipo-descendentes que nasceram e tiveram a educação no Brasil e, mais tarde, atravessaram fronteiras para viver no Japão. Erica Kaminishi (Curitiba, 1979-) foi para o Japão duas vezes - a

40. [...] as a space of exchange and participation wherever processes of hybridization occur and where it is still possible for cultures to be produced and performed without necessary mediation by the center.

primeira como trabalhadora de *dekassegui*⁴¹, no final da sua adolescência, por três anos, e a segunda, em 2005, como pós-graduanda, quando lá permaneceu por seis anos. Yukie Horie (São Paulo, 1979-) foi também duas vezes ao Japão, uma com a bolsa Jica Website Development, em 2008, quando esteve por quatro meses na Universidade de Tsukuba, e a outra para fazer o doutorado, em 2016, e mora em Tóquio até o presente momento.

Erica Kaminishi graduou-se na Faculdade de Artes do Paraná, realizou mestrado em Artes Visuais e Cinema pela Universidade Nihon e doutorado incompleto em Artes Visuais pela Universidade de Artes Tama. Conta, em entrevista⁴², que sentiu o preconceito e a discriminação em relação aos nipo-brasileiros, no Japão, de modos distintos. A artista percebeu um choque cultural inicial, pela sua idade prematura, e, quando retornou ao país como estudante, se deu conta de algo mais sagaz: a diferença no tratamento por meio da sutileza das falas, dos gestos e das ações dos japoneses, a qual é transmitida pela ironia e crítica veladas em relação ao Japão.

A sua obra intitulada *Jardim (Garden)*, mídia mista – escultura de fibra de vidro, tinta automotiva, grama sintética, que recebeu o Prêmio

41. *Dekassegui*, ou *decasségui*, é uma denominação dada às pessoas que se fixam temporariamente no Japão para trabalhar, frequentemente, como mão-de-obra em trabalhos de baixa qualificação.

42. Entrevista realizada pela autora em 3 de maio de 2015.

de Arte Contemporânea Funarte em 2010 –, é uma representação do contemplativo, intocável e quase sagrado jardim de pedras japonês (*karesensui* 枯山水, que, na tradução literal, significa montanhas e águas secas). Nessa obra, o público é convidado a manifestar-se como colaborador, escrevendo livremente com as canetas coloridas sobre a pedra branca. Os desenhos são quase rabiscos, que lembram grafite, evocando a liberdade de expressão e de interação de espectadores nesse simbólico e mistificado jardim japonês. É importante atentar que o grafite e a pichação são rigorosamente proibidos no Japão.

Outra obra, denominada *Prunosplastus*, foi apresentada na exposição *Transpacific Borderlands: the Art of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*, em 2017, na qual participei como curadora de São Paulo. Trata-se de uma instalação em que as pétalas de 3 mil flores de cerejeiras artificiais foram encapsuladas em placas de Petri e penduradas do teto por meio de fios de nylon. A florescência de cerejeiras, que é o símbolo de efemeridade no Japão, foi representada por flores de procedência chinesa, sintéticas e, portanto, duradouras, enclausuradas dentro de um material de laboratório, como se a autora quisesse examinar cientificamente e analiticamente essa metáfora da transitoriedade nipônica. Trata-se de um jogo sutil em que a flor, como natureza a ser contemplada, é deslocada como objeto da ciência, assim como a

sensibilidade estética do tempo precário, evocada fugazmente durante a florada da cerejeira, é transformada em permanência.

Entre 2018 e 2020, Kaminishi produziu uma série que intitulou de *Cnidarian Poiesis*, mídia mista, tinta gel, caneta e colagem sobre papel, que é o nome de uma espécie marinha multicelular, que possui um grande poder de adaptação e regeneração. Trabalha com colagem de várias camadas de papel, com um mapa do Japão antigo no centro, e escreve, repetidas vezes, como um padrão de estampa, na superfície de formas orgânicas com tentáculos multiformes, o poema de Fernando Pessoa, recorrente em várias obras da autora:

Longe de mim, em mim
 Existo a parte de quem sou
 A sombra e o movimento em que consisto

A questão da identidade nipo-brasileira é cara para Kaminishi e, assim, uma certa ambivalência está sempre presente nas suas representações, do mesmo modo que *Cnidarian* pode ser visto de várias perspectivas de olhar, mudando de forma a cada ângulo de visão. As características de adaptação e regeneração dialogam intensa e diretamente com o período de pandemia que enfrentamos.

A segunda artista descendente, Yukie Hori, foi para o Japão fazer o doutorado na Universidade de Belas Artes de Tóquio, curso que terminou em 2021.

Fotografia é a sua principal ferramenta de trabalho, na criação de instalações e vídeos. No Brasil, após a sua primeira visita ao Japão, em 2008, Hori tinha, em geral, como referência dos seus trabalhos, uma temática japonesa. A sua dissertação de mestrado, intitulada *Ensaio da Dona Sombra*, enfoca a ideia do ensaio, do tempo, da espacialidade e da cultura japoneses. Algumas das obras da autora se relacionavam com artistas nipônicos de diferentes épocas, como Tōhaku Hasegawa (1539-1610), Mirei Shigemori (1896-1975), Yasujiro Ozu (1903-1963), Takuma Nakahira (1938-2015), Hiroshi Sugimoto (1948-), criando ressonâncias de suas produções. Muitas delas intitulava com uma homenagem a um artista japonês, como em (*Para Tōhaku Hasegawa*) *Cultivando Pinhos*, de 2014, que apresentou na exposição *Olhar InComum: Japão revisitado*, em 2016, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, sob minha curadoria. Hori coloca, em duas caixas de madeira de 35 x 45 x 5 cm, dois rolos de pintura *emaki* 絵巻⁴³ de 25 x 110 cm, nos quais aparecem as fotografias de sua autoria, de pinheiros, inspiradas na famosa obra de biombo *A floresta de pinheiros* (Shōrinzu Byōbu), de Hasegawa. Observa-se esse mesmo procedimento na série *Dedicatórias – [Para Takuma Nakahira] Noturnas*, homenagem ao

43. *Emaki* 絵巻 ou *emakimono* 絵巻物 significa literalmente, pintura ou desenho 絵, rolo 巻 e coisa 物. É um sistema de narrativa com imagens e códigos verbais em papel ou seda, desenvolvido horizontalmente, conservado em rolo.

fotógrafo do Provoke⁴⁴ ou, ainda, *Pillow Shots para Ozu* (2008-2014), que oferta a um dos cineastas mais conhecidos no Ocidente, Yasujiro Ozu (1903-1963).

Todavia, a sua estada no Japão traz outras temáticas que não são apenas japonesas, pois carregam referências brasileiras e outras dialógicas. O projeto *Penetráveis* tem como mote a obra do renomado artista brasileiro da vanguarda neoconcretista Hélio Oiticica (1937-80) e apresenta as instalações: *Penetrável adaptado*; *Penetrável adaptado parangolezado: cenografia*; *Penetrável parangolezado: monumento instável* e *CosmoHélio: monumento escondido* no intervalo de 2016 a 2020. Diferentemente de Kaminishi, o que move Hori não é a questão da identidade⁴⁵, mas o desejo de mostrar algo de cultura alheia na espacialidade em que vive, estimulado pela questão de se sentir em permanente “exílio” e pela busca do “contraponto”.

A obra *Reminiscências brasileiras de Yukio Mishima*, de 2019, ainda em processo, tem origem nos trabalhos que ela, juntamente com a também fotógrafa Aline Nakamura (1982-), registrou na fazenda Tarama, em Lins, local onde o escritor Yukio Mishima (1925-70) esteve quando veio ao Brasil, em 1953, permanecendo por quase um

44. Provoke (*Provocative Materials for Thought*) foi uma revista de fotografia japonesa fundada em 1968 por Kōji Taki, Takuma Nakahira, Yutaka Takanashi e Takahiko Okada, e mais tarde, Daido Moriyama, que propunha uma nova ideia de fotografia.

45. Entrevista realizada pela autora no dia 04 de outubro de 2021.

mês. A visita rendeu a ele a peça *A Toca dos Cupins (Shiroari no su)*. Essas fotos foram justapostas ao texto em japonês de Mishima sobre o Brasil. Outra produção, ainda em processo de desenvolvimento, é *De noite penso no dia, e de dia penso na noite*, em parceria com Inês Bonduki (1984-). Desde março de 2018, esta fotografa diariamente no Brasil e Hori no Japão, estabelecendo diálogos entre imagens da mesma temporalidade e diferentes espacialidades. As fotografias, em número de quatro, foram impressas em papel artesanal japonês em formato *kakejiku*⁴⁶, na exposição realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2019, ou em pares individuais (noite e dia), na mostra realizada na Embaixada do Brasil em Tóquio, em março de 2019. Observa-se, em ambas as obras, uma associação dialógica entre os dois universos: o do país de origem e o do deslocamento.

Erica Kaminishi e Yukie Hori são nipo-brasileiras que atravessaram fronteiras para conhecer o Japão. Moram respectivamente em Paris e Japão, e o deslocamento transnacional trouxe mudanças significativas nas suas obras. No caso de Kaminishi, a questão da identidade e pertencimento nipo-brasileiros faz-se presente nos seus trabalhos, muitas vezes com um senso crítico em relação à

46. *Kakejiku* é pintura ou caligrafia japonesa feita em papel artesanal ou seda em formato vertical, presa em hastes de madeira nas extremidades, de modo a possibilitar ser pendurada e, posteriormente, enrolada e armazenada.

cultura e sociedade japonesas. Hori trabalha com “contrapontos”, invertendo as referências no intuito de apresentar o diferente, o desconhecido, bem como estabelece diálogos entre o país de origem e o de deslocamento.

Considerações finais

Como analisar as práticas, as vidas e artes construídas a partir de uma lógica circulatória que saliente o fluxo, a mobilidade, a transferência em muitos casos não inseridos dentro do binarismo opositivo Oriente-Occidente? Como enquadrá-las dentro de um Orientalismo dual, frequentemente analisado por pesquisadores, a partir da literatura (e não artes visuais) e que coloca em antagonismo o suposto Oriente e Occidente (seria a África Occidente ou, ainda, o Brasil Occidente para os orientais?)? Esbarramos na constatação de insuficiência de conceitos e reflexões para artistas visuais que se encontram nessa espacialidade intervalar, produzidas por fluxos migratórios, como as estudadas neste artigo. As obras de Erica Kaminishi, por exemplo, não são contra-orientalista nem auto-orientalista, porque ela não é nem Occidente e nem Oriente, mas em outra perspectiva, Occidente e também Oriente. São artistas que estão no espaço intermediário, nem estrangeiro, nem nativo, mas no entre-espaço: a crítica bem como a identidade elaboram-se a partir deste lugar, passível de transformações. É necessário

clamar por uma reflexão em relação ao que se concebe em uma pluralidade de formas, de valores, marcada por lógica da mobilidade, de deslocamento espacial e cultural.

A pergunta sobre o orientalismo talvez seja pertinente em razão deste ter se originado a partir da perspectiva do Ocidente, e os nipo-brasileiros estarem inseridos no circuito de arte brasileiro e internacional. Sabemos que muitos artistas periféricos representam a sua própria identidade cultural por meio de imagens estereotipadas, criando um novo valor estético. Estariam os artistas nipo-brasileiros produzindo tal qualidade a partir da japonesidade e brasilidade?

O estudo nos mostra, a nosso ver, que elas não direcionam o seu trabalho centrado nessa perspectiva, mas em singularidades de experiências vividas por cada uma. Observou-se que os casos apresentam uma complexidade de processos e associações que tornam difíceis de enquadrá-las em conceitos fechados.

As mulheres artistas nipônicas estudadas têm, portanto, uma presença marcante desde os imigrantes pré-guerra até os dias de hoje, e produzem obras que trazem a dialogia transnacional. Embora haja as particularidades de cada indivíduo, observamos, no cenário pesquisado, a interação de relações, conforme Glissant (2021), estabelecida com o lugar, a cultura e a sociedade que tiveram contato. O estudo dos artistas nipo-descendentes com experiência de

vivência longa no Japão, ainda em número reduzido, é um vasto campo de pesquisa ainda a ser aprofundado no futuro. Os deslocamentos transnacionais, cujas circulações são motores potenciais dos processos, tendem a enriquecer as representações artísticas – as infinitas “mutações mútuas”, conforme Glissant, resultantes da dialogia inter-relacional entre o homem e a espacialidade, que não se limita à soma dos aspectos culturais, mas que vai além, na produção de algo novo, frutos da “inseminação cultural” (GREINER, 2015, p. 199). Isto é, produtos de vivências que se transformam em ignições para a criatividade artística, cada uma de um modo singular.

Referências:

CHAIA, Miguel. A dimensão cósmica na arte de Tomie Ohtake. In: **Tomie Ohtake**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 200. p. 216-233.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Tomie Ohtake – Vida e obra em movimento contínuo. **Revista USP** nº104. 2015. p. 177-190.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Invenções da mulher moderna**: para além de Anita e Tarsila. Catálogo da Exposição do mesmo nome. Vitória Arruda (coordenação). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

_____. **Pinturas Cegas**: Tomie Ohtake. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. **Towards a geography of art**. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

KAWAKAMI, Hisako (coord.). **Raízes da Arte Kougei no Brasil**. São Paulo: Fundação Kunito Miyasaka, 2012.

KOBAYASHI, Koji; JACKSON, Steven J; SAM, Michael P. Globalization, creative alliance and self-Orientalism: Negotiating Japanese identity within Asics global advertising production. **International Journal of Cultural Studies**, 2019, Vol.22 (1) 157-174.

KOSHIKOKU, Sachiko. **Inka no kaze – Koshikoku Sachiko Ten**: Nanbei ni nezuita Fukui Gendai bijutsu no keiso. (Ventos do Inca – Exposição de Sachiko Koshikoku: Genealogia da arte contemporânea de Fukui enraizada na América do Sul). Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Fukui de 23/08 a 01/09/1991.

LIONNET, François; SHU-MEI Shih (eds.). **Minor Transnationalism**. Durham and London: Duke University Press, 2005.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Serenidade: na arte como na vida. In: **Alina e Massao Okinaka**: perenidade e vida. São Paulo: Aliança Cultural Brasil Japão / Massao Ohno Editores, 1993. p. 11-30.

_____. Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local. In: **Vida e arte dos japoneses no Brasil**. São Paulo: MASP/Banco América do Sul, 1988. p. 39 - 103.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, set/nov. 1995. p. 103-115.

MORAIS, Liliana. Shoko Suzuki: relato da trajetória de vida de uma mulher ceramista entre o Brasil e o Japão. *Revista Estudos Japoneses*, n.32, 2012. p. 117-130.

NISHIHARA, Daisuke. Said, Orientalism, and Japan. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, nº, 2005, p. 241 - 253.

OHTAKE, Ricardo (org.). Tomie Ohtake. Catálogo da exposição do mesmo nome. São Paulo: Estúdio RO Projetos, 2001.

_____. (coord.). **Tomie Ohtake Obras Públicas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2013.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

SCHÄFER F. The re-articulation of Cultural Studies in Japan and its consequences for Japanese Studies. **International Journal of Cultural Studies**, 12(1), 2009. p. 23-41.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Tomie Ohtake**. Coleção Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2013.

TANAKA, Shinji. **História da Arte Nipo-Brasileira**. Trad. Shiho Tanaka, Kenji Matsuzaka, Maria Fusako Tomimatsu. São Paulo: Hucitec Editora, 2019.

Sites consultados:

Site da artista Erica Kaminishi. <https://www.ericakaminishi.com/>. Acesso em: vários momentos de set.-out. 2021.

Site da artista Yukie Hori. <http://www.yhdzn.com/yukiehori/web/>. Acesso em: vários momentos de set.-out. 2021.

Michael Jackson e BTS: Intermedialidade Cultural e Geracional dentro do Gênero Pop

MARIANA SEMINATI PACHECO

Resumo:

A banda sul-coreana BTS, ícone do gênero musical K-pop e do movimento *Hallyu*, surpreendeu os fãs ao apresentar no clipe oficial da música *Dynamite* (2020) o *moonwalk* de Michael Jackson – marca de sua coreografia –, além de outras citações do inesquecível rei do Pop. O objetivo deste artigo é analisar o encontro entre os dois fenômenos midiáticos, observando os processos de intermedialidade e transculturalidade apresentados nesta experiência do BTS. Para tanto, dialogamos com autores como Homi Bhabha (1998) e Thiago Soares (2008, 2012), e colocamos algumas questões relacionadas à transnacionalização cultural destes produtos Pop, produzidos e vendidos para fãs de épocas diferentes, com contatos midiáticos

distintos que interferem na percepção dos signos que compõem o discurso deste conteúdo. As referências dessa boyband sul-coreana têm construído uma identificação com consumidores de gerações anteriores, que são justamente o público-alvo da *Hallyu*, muitos deles, grandes fãs de Michael Jackson.

Introdução

Foi uma grande surpresa assistir o clipe da música *Dynamite*, da banda sul-coreana BTS, e reconhecer o famoso *moonwalk*, bem como outros movimentos da coreografia do cantor Michael Jackson (1958-2009). Daí, surgiram muitos questionamentos sobre performance, indústria cultural e intermedialidade de gerações artísticas diferentes dentro do gênero Pop. Afinal, a música e a coreografia também lidam com tópicos relativos ao orientalismo?

Pensando nos artistas inseridos no universo do Pop e sua construção como produtos globais da indústria cultural para consumo massivo em tempo e espaço diferentes, discutiremos a performance e analisaremos as visualidades dentro dos clipes e da mídia. O videoclipe será considerado um ponto de partida para analisar os atravessamentos culturais entre Estados Unidos e Coreia do Sul.

Antes de mais nada, buscamos referências para compreender o artista Pop Michael Jackson e a sua performance corporal e coreográfica além dos signos midiáticos que tornaram sua identidade

reconhecida⁴⁷. Em seguida, traçamos algumas relações com o movimento atual da Onda Coreana (*Hallyu*) e o sucesso da banda BTS, que possibilitam releituras culturais e cruzamentos geracionais entre fãs da cultura pop.

Michael Jackson e BTS: intermedialidade em gerações do Pop

Michael Jackson alcançou o sucesso e o título de rei do Pop com clipes que contavam sempre uma história com qualidade cinematográfica. Assim, convidava os espectadores a “contemplar toda uma série de imagens de performances ligadas à história, memória cultural e significado social” (SMIT, 2016, p. 6). Seus clipes foram transmitidos e assistidos no canal MTV, fascinando gerações de fãs não apenas com o ritmo e as composições musicais, mas, especialmente, com suas coreografias – tanto nas produções midiáticas quanto nas apresentadas no palco – que mantinham a marca registrada do artista com seus movimentos únicos.

O uso do termo “gênero musical Pop” foi estudado, aqui, a partir da pesquisa de Simone Pereira de Sá e Rodrigo Carreiro (2015), que o definem através da inserção em uma cultura da mídia, ligada ao entretenimento e à promoção

47. Embora tenhamos levantado muito material sobre a obra de Jackson, decidimos focar, neste artigo, sobretudo no BTS e em um breve histórico do Pop na Coreia.

de desejos transnacionais de cosmopolitismo, em produtos feitos para o mercado de consumo massivo e espetacularizado. Há um discurso de igualdade racial e social, cruzando fronteiras e inter-relacionando-as ao expandir seu alcance através de uma intermedialidade⁴⁸ tecnológica.

Diferentemente de Michael Jackson, a banda sul-coreana BTS propõe “(...) uma percepção do passado associada a uma projeção do futuro” (COLLE, FROST, 2010, p. 123). Isso se refere à identidade da Coreia do Sul, inserida na indústria cultural e em seus produtos, que incluem as bandas sul-coreanas em seu catálogo de consumo. Em outras palavras, trata-se de um fenômeno cultural construído para exportação e reconhecimento internacional, sujeito a mudanças, não apenas para continuar a transmitir um discurso que correlaciona diferentes culturas, mas para manter a diversidade destas através das mídias⁴⁹.

O movimento Pop tem sido sempre transnacionalista⁵⁰, tanto no sentido midiático, com

48. Consideraremos o conceito de intermedialidade explicado por Clüver (2007) como uma implicação de todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias, sendo aplicada aos processos de fala de “cruzar fronteiras” que separam as mídias.

49. Consideraremos o significado de mídia de acordo com Clüver (2007) como um processo dinâmico e interativo que transmite um signo, ou uma combinação de signos, entre as pessoas, através de transmissores adequados com distâncias temporais e/ou espaciais.

50. Consideraremos transnacionalização de acordo com Canclini (2007) como um processo que se forma mediante a internacionalização da economia e da cultura, gerando organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominantemente numa nação.

o apoio da intermedialidade, quanto no econômico, sustentando uma indústria cultural voraz por mais espaço no mercado de entretenimento. Nesse sentido, além das referências coreográficas inspiradas em Michael Jackson, que fizeram da expressão corporal um mote de empatia com seus fãs, surgiram outras hibridizações⁵¹ culturais que permitiram a criação de um conteúdo compreensível e consumível internacionalmente. O BTS e a *Hallyu* também herdam o suposto discurso de igualdade racial, desta vez abrindo as portas para a reflexão sobre a Ásia e sua visibilidade no cenário musical e midiático. Como se não bastasse, “(...) encontramos em um momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19).

Como tem sido extensamente discutido, a Coreia do Sul tem construído a sua identidade nacional a partir da *Hallyu* e de seu apelo comercial em âmbito internacional. A internet e as redes sociais ajudam na interação e na participação de fãs e seguidores para a construção de novos signos

51. Consideraremos o conceito de hibridismo estabelecido por Bhabha (1998) como uma reavaliação da identidade a partir do deslocamento de valor do símbolo ao signo, levando o discurso dominante a “(...) dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado” (BHABHA, 1998, p. 165) e produzindo uma diferenciação cultural, mudando o valor de reconhecimento.

e significados⁵². Há muitos exemplos como a produção de vídeos e coreografias próprias, memes, comentários e avaliações nas plataformas digitais.

As ações de proximidade com o ocidente também permitem uma análise da própria indústria cultural em relação às mudanças no perfil do consumidor, o que é consumido e vendável e aquilo que precisa ser moldado. Atualmente, a cultura Pop coreana é o produto da vez, mas não renuncia a algumas referências americanas para manter o seu alcance mundial, já que os Estados Unidos ainda se mantêm como força relevante no segmento, apesar do crescimento do Pop asiático. Se outras manifestações coreanas, como as danças clássicas e o teatro, apostaram no fortalecimento da identidade nacional, o Pop, sobretudo os clipes, aposta na mestiçagem de estilos, movimentos e estéticas. O que importa é circular.

Tendo em vista a grande flexibilidade do movimento, a *Hallyu* deverá se manter em alta por mais tempo, pois seguirá se adaptando de acordo com o desejo dos consumidores. Mesmo assim, a consolidação na indústria cultural não é

52. Consideraremos a perspectiva sobre signos e significados de acordo com Kattenbelt (2008), que apresenta os signos como um enunciado multimídia estruturado por uma combinação de palavras (escritas, exibidas ou faladas), imagens (estáticas ou em movimento, gráficas ou fotográficas) e/ou sons (ambientais, paisagens, instrumentais, fala, etc.), que podem formar e/ou alterar a percepção sobre significados culturais, sociais e/ou psicológicos.

fácil. Apesar dos grandes ídolos, clipes e músicas, ainda pairam dificuldades resultantes dos abismos históricos entre Ocidente e Oriente. Como diagnosticou Edward Said: “os seres humanos sempre dividiram o mundo em regiões que possuem diferenças reais ou imaginadas entre si” (SAID, 2007, p. 67).

Assim, nas premiações norte-americanas, o BTS vem tentando *arrombar* a porta (e os estigmas) para garantir a sua entrada. As parcerias com artistas norte-americanos em algumas produções, como foi o caso da cantora Halsey, também colaboram para a aceitação internacional e os atravessamentos culturais. De certa forma, parece ter surtido efeito, pois a mudança do idioma das músicas para o inglês e as vitórias no Billboard Music Awards provam que a indústria cultural sul-coreana percebe o potencial de alcance pela conexão em rede com uma audiência internacional. A internet, as redes sociais e as plataformas digitais e de streaming são fator absolutamente relevante.

Quem cresceu testemunhando a escalada de Michael Jackson ao sucesso, entre a década de 1960 e o início dos anos 2000, pode notar os signos de referência ao cantor no clipe *Dynamite* do BTS, mas talvez não consiga resignificá-los de modo a consumir os produtos Pop coreanos. Não há garantias no mercado eclético que se oferece aos consumidores. A

performance é uma linguagem discursiva poderosa; e a internet, por sua vez, voltada à globalização⁵³ acelerada, abre caminhos para conversar com um público ainda mais vasto, que pode ser explorado em diversas mídias. Porém, mais do que atravessar fronteiras culturais e político-econômicas, é preciso que a *Hallyu* aprenda, pouco a pouco, a se comunicar com as gerações X (1960 a 1980) e Y (1980 a 2000), que já consumiam produtos da cultura Pop muito antes do BTS surgir, e estão prontas para tecer críticas sobre a banda e os membros da geração Z (2000 a 2010)⁵⁴ que os seguem.

A discussão geracional acontece em rede aberta, no universo digital, e desafia a *Hallyu* a constantemente surpreender outros públicos para manter o pico da onda alto, enfrentando estereótipos, tanto geracionais quanto orientalistas, em que o espaço da intervenção emergente dos intervalos culturais permite a criatividade dentro da existência (BHABHA, 1998).

53 Consideraremos a percepção do conceito de globalização estabelecido por Canclini (2007) como um novo regime de produção de espaço e tempo, com interculturalidade, que como "(...) um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as desigualdades sem suprimi-las" (CANCLINI, 2007, p. 45).

54. O conceito e a datação geracional são diferentes de acordo com a sociedade de origem e a fonte bibliográfica. Para tanto se usará neste texto uma correlação dos dados coletados para um consenso do começo e fim de cada geração.

A performance nos clipes musicais

Os gestos são o coração da performance musical, pois se constroem junto ao espectador como um elemento que se revela necessário para a comunicação (BILBAO, 2012), através de um discurso imagético de técnicas e movimentos, produzidos de forma controlada e planejada, para desenvolver um registro visual reconhecido na coreografia realizada pelo artista. Eles ativam uma memória afetiva, instigando uma relação entre o ouvinte e a canção, que a reconhecerá tanto pela música quanto pela performance corporal, assim como pelos signos e significados que aquela produção adquiriu para si. Assim, músicas que falam sobre amor normalmente são associadas aos momentos românticos vividos pelas pessoas. E, em grande parte, esta conexão se dá através da visualização das músicas, ou seja, o videoclipe.

É no videoclipe que acontece a transmissão da performance, como uma extensão da música relacionando dimensões de signos sonoros (ritmo, notas, instrumentos, letra) e plásticos (cores, figurinos, cenário, efeitos especiais, gráficos, fotografia), sobretudo quando pensamos em sua inserção cultural e audiovisual (JANOTTI, SOARES, 2008). Segundo Jeder Jannoti Júnior e Thiago Soares, a definição dos videoclipes seria justamente:

A ‘visualização’ de um cenário em que a dicção da canção se desenvolve. Pode-se perceber, então, que parte das canções que circulam na paisagem midiática contemporânea já fornece visualidades articuladas a determinados traços estilísticos (...). Ou seja, é possível perceber que determinadas canções as quais não trazem uma dicção evidenciadora, por exemplo, das imagens que podem lhes reverter, têm a sua dicção sugerida pela imagem. (JANOTTI, SOARES, 2008, p. 95)

A construção dos videoclipes envolve, portanto, muitas questões, como regras sociais, culturais e econômicas (tanto do local de origem do clipe quanto de quem irá consumi-lo), bem como geracionais, que vão instigar estratégias de produção de sentido, técnica, além da recepção estritamente dita (JANOTTI, 2008).

No passado, este planejamento era voltado para a transmissão de um videoclipe no canal televisivo MTV – que alcançou seu auge em 1984, nos Estados Unidos, quando criou o Video Music Awards para premiar os melhores clipes; e chegou ao Brasil em 1990. Atualmente, com as plataformas de vídeo, como, por exemplo, YouTube, as estratégias e até mesmo o formato para a montagem deste conteúdo precisaram ser alterados por conta dos novos modos de transmissão, mas também pela mudança de público que abarca muitas gerações simultaneamente.

Dentro da cultura de redes, a relação com o videoclipe “pós MTV” se altera graças a um conjunto

heterogêneo de produções que circula em veículos múltiplos, e se completa com fragmentos construídos por fãs – paródias, tributos, homenagens –, indo além dos vídeos oficiais dos artistas propriamente (SÁ, 2016). Assim, as possibilidades de construção de signos, e até mesmo de novas percepções sobre um mesmo discurso, tornam-se infundáveis. E mais: as alternativas para compartilhamento dentro da rede passam a ser fundamentais para tornar a disseminação e o alcance dessas produções ainda maior e mais eficiente do que com a televisão. Sendo assim:

(...) o videoclipe que circula no YouTube é um ator enredado numa rede afetiva e sócio-técnica distinta daquele do videoclipe da Era MTV, definido pela indústria musical primordialmente como um produto desenvolvido para divulgar uma canção gravada previamente. (SÁ, 2016, p. 62)

Logo, é possível afirmar que as manifestações imagéticas, expressas pela performance dos artistas, elencadas nos videoclipes, são uma configuração da música manifestada através dos signos imagéticos, tais como as cores, os figurinos, os cenários, os efeitos especiais e fotográficos e as expressões corporais escolhidas e utilizadas dentro da produção. Funcionando como uma espécie de resposta e exteriorização à canção envolvida por esta construção visual, podem ser disseminadas e exportadas, não apenas como produtos midiáticos, mas também como conteúdos culturais e sociais.

Além disso, o advento da cultura digital e expansão da internet consolidaram as redes sociais como ambientes de produção de cenários de transformação na cadeia produtiva musical em um universo tecnológico, em constante evolução, em que os mecanismos públicos para circulação e recirculação estendem o tempo de vida desses videoclipes como produtos e artefatos culturais (SÁ, 2021). A liberdade para novas referências e expressões performáticas torna-se ainda mais evidente, não apenas para os artistas, mas também para os fãs, que podem gerar interações próprias com os vídeos produzidos. Constitui-se, então, um cenário cultural para formação e, igualmente, conflito de simbolismos nas mais diversas plataformas e redes digitais, ultrapassando o espaço-tempo para a formação de significados.

A cultura Pop na indústria musical

A cultura Pop, por sua lógica mercadológica, é vinculada ao capitalismo globalizado, sendo fortemente capitaneada pelos Estados Unidos, usando-a para reforçar seu *soft power*⁵⁵ para o mundo desde o século XX. As gerações X e Y puderam presenciar um *boom* na indústria musical americana, não apenas com a evolução tecnológica, com o

55. Consideramos a definição de *soft power* apresentado por Mariza Almeida e Rachel Berto (2020), que o define como uma estratégia de persuasão e sedução, através da retórica, usada com mais frequência nas áreas diplomáticas e políticas, transformando uma identidade cultural e/ou nacional em uma marca identificável e um produto a ser consumido.

surgimento do CD, mas também com a linguagem inédita trazida pelos clipes e o auge dos chamados *popstars*, como Madonna e Michael Jackson. A combinação estabelecia uma relação de identificação com milhares de fãs, se tornando um modelo extremamente eficiente de estímulo para consumo (VELASCO, 2010).

Na atualidade, o país que tem usado com maestria as estratégias de *soft power* na cultura Pop é a Coreia do Sul. Presenciamos o crescimento da *Hallyu*, que vem conquistando espaço no mercado musical internacional, criando, aos poucos, a sua própria assinatura. Isso ocorreu principalmente a partir do momento em que a economia coreana passou pelo processo de liberalização, permitindo a consolidação da exportação e implementação da industrialização destinada a isso (DALL'ACQUA, 1991). A “fábrica de *idols*”, que molda os artistas desde a infância, é um grande exemplo. Os *trainees* ou jovens em “escolas” destinadas para formar as habilidades exigidas para um artista pop sul-coreano são formados de maneira distinta de outras culturas, como a americana, que “descobre” talentos e investe neles, a fim de lucrar no sucesso desses artistas. A Coreia do Sul enxergou o potencial de transformar sua cultura Pop nacional em mercadoria para se disseminar, não apenas na Ásia, mas no mundo todo.

É interessante notar que o tremor que iria erguer de fato a onda vinda da Coreia do Sul aconteceu em

1995, durante a apresentação da boyband Seo Taiji and the Boys, no palco do programa Top Music, da emissora MBC, trazendo uma perspectiva diferente para a música Pop do país, com “(...) a introdução do Hip-Hop, Rap e Rock, tudo isso mesclado com a música coreana” (K-POP EVOLUTION, 2021). A nova percepção do gênero também vinha em contraste com o desenvolvimento tecnológico e econômico sul-coreano, possível graças ao redirecionamento implementado após a Guerra da Coreia (1950-1953) e a crise asiática de 1997, em favor do setor privado, formado pelos grandes conglomerados nacionais, com o intuito de investir na expansão e inovação tecnológica e na indústria cultural.

Com a construção de uma fábrica de *soft power* nacional, a fim de mudar “(...) a maneira como um país assimila em sua própria cultura traços provenientes de influências externas, podendo estimular a inovação local” (ALMEIDA, 2020, p. 20), e impulsionada pelas redes sociais e plataformas digitais, que geraram uma aceleração do contato entre culturas e atravessamento de fronteiras pela internet; a Coreia do Sul ficou prontinha para conquistar território na indústria cultural asiática – em especial na China e no Japão. O sucesso estrondoso de outra boyband chamada de H.O.T, em 2000, trouxe o nome do movimento, Hallyu - traduzido do chinês como Onda Coreana. Na apresentação de H.O.T, diferente de Seo Taiji, que carregava influências

do Hip-Hop e Rap, nota-se a adesão do gênero eletrônico. Essa transnacionalização, recheada de referências estrangeiras – principalmente japonesa e norte-americana –, enriqueceu a criação cultural sul-coreana como estímulo para desenvolver seu próprio produto Pop para consumo em massa.

Porém, o movimento só sentiria o impulso necessário através das mídias digitais com o clipe *Gangnam Style*, do rapper Psy, disseminado em 2013, pelo YouTube, que alcançou a marca de 2 milhões de visualizações na plataforma. O cantor, que originalmente fazia uma crítica ao bairro de classe alta de Seul denominado Gangnam, conquistou o público mundial não pela letra, mas, sim, por sua coreografia *nonsense* com galopes de cavalo e movimentos algumas vezes sincronizados de outros dançarinos, em contraste com cenários em Seul, mostrando que “(...) ao contrário da opinião geral, de que um produto deve possuir valores universais para ser globalmente atraentes, o conteúdo original direcionado localmente pode ser adaptado globalmente” (KUWAHARA, 2015, p. 5).

Podemos dizer, então, que o primeiro cruzamento de fronteiras da *Hallyu* aconteceu através da linguagem corporal, que tornou a expansão bem-sucedida, por ser atraente em sua peculiaridade para o restante do mundo⁵⁶. Assim, pouco importava que

56. “The success of “Gangnam Style” also shows that, contrary to the general opinion that a product must possess universal values to appeal globally, the original locally targeted content can be adapted globally” (KUWAHARA, 2015, p. 5). Tradução livre da autora.

a maioria dos fãs internacionais não compreendesse a língua coreana. Todos os outros signos comunicavam a empatia necessária para tornar as experiências fascinantes. Nota-se que:

(...) as músicas do K-Pop são uma experiência muito visual, porque, mesmo que você não entenda a letra, o que pode se perder na tradução muitas vezes é interpretado através da parte visual. São letras cativantes e passos de danças chamativos, e quando vemos os fãs do mundo todo copiando, imitando e postando esses vídeos virais, isso gera uma amplificação incrível e um efeito exponencial em termos de espalhar a popularidade do K-Pop. (K-POP EVOLUTION, 2021)

Conforme o sucesso do K-Pop aumentava, a indústria cultural do país também se tornava mais voraz e sedenta de criação de mais produtos à venda. Diferentemente do conceito norte-americano de descobrir e moldar um talento artístico, os artistas da *Hallyu* passaram a ser encomendados pelos conglomerados de entretenimento que contactavam as produtoras para preparar os jovens candidatos como *trainees*.

A estratégia de formar bandas é mais comum que artistas solos no gênero musical do K-Pop, pois, para dar certo, cada membro é uma peça importante que faz o coletivo acontecer. Por esse motivo, as regras de conduta são rígidas, como ensaios exaustivos, escândalos ocultados da mídia, relacionamentos

amorosos impedidos e depressões não tratadas. Há um modelo a ser seguido e todos os integrantes das bandas devem ser fiéis a ele. Não cabe expressar as suas individualidades.

A banda sul-coreana BTS (em coreano *Bangtan Sonyeondan*, que, em tradução livre, pode ser entendida como “Escoteiros à prova de balas”, com a ideia de resistência aos preconceitos e críticas) estreou em 2013 pela gravadora, à época, Big Hit (em 2021, o conglomerado alterou o nome para Hybe Corporation), com a música *No More Dream*. É possível notar a evolução do estilo da banda conforme ganharam destaque midiático, saindo do Rap e Hip-Hop, ao estilo americano, para o Pop que seu país construía em uma nova geração de talentos *Hallyu* –; escalou rapidamente o sucesso. Em 2014, lançaram o *hit* *Boys with Luv*, em parceria com a cantora norte-americana Halsey, trocando o estilo de cores mais escuras para tons pastéis, inclusive em seus cabelos tingidos. Na performance, apresentam apenas trechos curtos de Rap cantados pelo membro Kim Nam-Joon, considerado o rapper principal do grupo.

Considerações finais

A mudança do BTS, desde a sua estreia, é notável. Conforme aumentou o alcance de seguidores internacionais, foi preciso ampliar o atravessamento das fronteiras idiomáticas. O objetivo continuava sendo tornar a experiência visual mais próxima e

compreensível para qualquer um, de qualquer idade, assistindo aos clipes em qualquer lugar.

Como mencionado anteriormente, os fãs da Cultura Pop sul-coreana podem não falar fluentemente o idioma, porém reconhecem seus ídolos, graças à tecnologia que os interliga ao outro lado do mundo. Os fãs clubes ou fandoms são extremamente organizados e credenciados na Coreia do Sul (HANY, 2020), mas atravessam as redes, usando cada vez mais a tecnologia como fator de integração transcultural⁵⁷ (YOON, 2017, p. 13). Para se ter uma ideia, o fandom do BTS, chamado de ARMY, é estimado em 10 milhões de membros internacionalmente, superando a quantidade de fãs apenas na Coreia do Sul (RIVERA, 2019). Além disso, os fãs do K-Pop normalmente gostam de outros grupos, mas o fandom ARMY segue exclusivamente o BTS, colocando uma lateralidade da perspectiva Ocidental e Oriental dos seguidores sobre a *Hallyu*, construído apenas pela banda BTS, e pelo que foi feito através das demais bandas que também compõem o portfólio do K-Pop.

A visibilidade e o apoio da banda nas redes sociais levam os integrantes para as premiações internacionais, conquistando vitórias no American Music Awards (2018 e 2019) e no Billboard Music

57. Consideraremos o termo transculturalidade de acordo com Bhabha (1998) e Yoon (2017), como um processo de fluxos interconectados, em que cada nomeação cultural representa a possibilidade de uma identidade formada por sinapses simbólicas, incompletas em sua tradução.

Awards (2017), na categoria de Top Social Artist, em que os fãs votam nos seus artistas preferidos. Por conta disso, em seu álbum *Map of The Soul: 7* (2020), estreou a primeira música da banda totalmente em inglês, aderindo e inserindo o idioma de maior identificação com o público em constante expansão pelo Ocidente.

Podemos dizer que o BTS, que ainda sequer completou 10 anos de carreira, está surfando na crista da Onda Coreana e trazendo a representação desejada de país consigo para o mundo, na mesma medida em que se desafiam a cada clipe a alcançar não apenas uma intermedialidade midiática, mas, também, permitir as mais diversas interpretações de suas canções nas redes sociais e plataformas digitais, tanto em clipes diferentes para a mesma canção gravados pelo próprio grupo quanto feitas por seus fãs, que exploram outras coreografias e formatos de disseminação na internet. É, sem dúvida, um fenômeno de intermedialidade geracional através de um processo de ressignificação de movimentos marcantes para o Pop americano do passado dentro do K-Pop no presente, que está em constante mudança, trazendo uma maturidade para o movimento musical, e, assim, alcançando uma geração de jovens que ainda mantêm vivos em seus fones os ídolos anteriores ao sucesso da *Hallyu*.

BTS já conquistou a geração *Zoomer* (2000 a 2010), mas aqueles que correspondem às gerações X e Y são mais difíceis de alcançar, mesmo inserindo

passos coreográficos que eles identificariam. Os membros da boyband sul-coreana não substituirão a posição de Michael Jackson, mesmo com uma clara homenagem ao artista em sua composição. Mas trazem algo diferenciado. Ao representar a construção identitária da Coreia do Sul através do K-Pop, tornaram-se príncipes da *Hallyu*. E uma das provas disso é, justamente, o clipe *Dynamite*, com o qual alcançaram 1 bilhão de views no YouTube. Eis também uma resposta do que acontece quando BTS e Michael Jackson se atravessam, com encontros culturais que podem contribuir para a transculturalidade.

A herança construída pelo BTS e pela *Hallyu* só o futuro dirá qual será, abrindo novos questionamentos.

Referências:

ALMEIDA, Mariza Costa; BERTO, Rachel Goulart. Japão e Coreia do Sul: A indústria criativa como ferramenta de soft power. P. 17-31. **Festa e memória: perspectivas étnico-raciais**. Pimenta Cultura: São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/340318224_Festa_e_memoria_perspectivas_etnico-raciais>. Acesso em: 6 set. 2021.

APPADURAI, Arjun. **Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy**. **Global Culture:**

Nationalism, Globalization and Modernity. Ed. Mike Featherstone. London: Sage Publications, 1990.

BHABHA, K. Homi. **O Local da Cultura.** 1ed. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BILBAO, José Ignacio Lorente *et al.* **Puesta en escena, comunicación e intermedialidad.** *In:* ACTAS – IV CONGRESO INTERNACIONAL LATINA DE COMUNICACIÓN SOCIAL – IV CILCS, 2012, CILCS – Universidad de La Laguna. 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Globalização Imaginada.** Tradução Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras. 2007. Capítulo 2, A Globalização: Objeto Cultural Não-Identificado pp 41-59.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade.** Minas Gerais: Escola de Belas Artes UFMG, 2007. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

COLLE; Diana; FROST, Samantha. **New Materialisms – Ontology, Agency and Politics.** 2010, Duke University Press.

DA CONCEIÇÃO, Evandro Luiz. Black or White? Identidade negra e representações no clipe de Michael Jackson **NAUS – Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais.** Vol 1, Nº1, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.ponteditora.org/index.php/naus/article/view/391/257>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

DALL'ACQUA, Fernando. Crescimento e estabilização na Coréia do Sul, 1950-86. **Revista Brasileira de Economia**: Rio de Janeiro, 1991. Disponível em: <

<http://bibliotecadigital.fgv.br>>. Acesso em: 13 set. 2021.

'DYNAMITE', DO BTS, BATE 1 BILHÃO DE VISUALIZAÇÕES NO YOUTUBE. **Splash UOL**, São Paulo, 14 abril de 2021. Disponível em:< <https://tecnoblog.net/responde/referencia-site-abnt-artigos/>>. Acesso em: 27 mar. 2022.

GALVÃO, Afonso; PEDERIVA, Patrícia. **Significados de Corpo na Performance Musical: o corpo como veículo de expressão da sensibilidade**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Brasília, 2006. Disponível em: < https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao01/06COM_Perf_0105-203.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

HANY, Dunia Schabib. **K-POP a fantástica fábrica de Ídolos**. 1 ed, Curitiba: Appris, 2020.

JANOTTI JR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. São Paulo, **Revista Galáxia**, mai-ago 2019. Disponível em:< <https://doi.org/10.1590/1982-25542019239963>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

JANOTTI JR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Revista Galáxia**, n. 15, p. 91-108, jun. 2008. Disponível

em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1497/969>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

KATTENBELT, Chiel. **Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. Culture, Language and Representation.** ISSN 1697-7750.Vol VI/2008, p. 19-29.

KUWAHARA, Yasue. **The Korean Wave.** Palgrave Macmillan, Ney Work, 2014.

SÁ, Simone Pereira de. Somos todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista ECO PÓS**, Cultura POP, v.19.N.3, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5421/3995>. Acesso em: 23 ago. 2021.

K-POP EVOLUTION. Banger Films; YouTube Originals. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCqVDpXKLmKeBU_yyt_QkItQ>. Acesso em: 30 mar. 2021.

RIVERA, Nalu. Pesquisadora revela: Os ARMYs são os responsáveis pelo sucesso global do BTS. 2019. Disponível em: <<https://bangtan.com.br/pesquisadora-revela-os-armys-sao-os-responsaveis-pelo-sucesso-global-do-bts/>>. Acesso em: 7 mar. 2022.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO; Rodrigo; FERRAZ; Rogério. **Cultura Pop.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. Disponível em: <<http://www>>.

compos.org.br/data/Cultura_pop_repositorio.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

SOARES, Thiago. Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual. **Culturas Midiáticas**. Ano V, n. 08 – jan-jun, 2012. Disponível em: < <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/12788>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

SOARES, Thiago. **O Videoclipe como Performance da Canção: Apontamentos para uma Análise Midiática**. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – São Luís – MA, 2008. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0214-1.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

LIMA, Tatiana. Michael Jackson e o thriller das gravadoras: trajetória e crise de um modelo. **Simplíssimo**, 2011, p. 35 a 52. Disponível em:< <https://bit.ly/3GGP1ou>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

SMIT, Christopher R. Michael Jackson: Grasping the Spectacle. Ney Work, USA, 2016. Disponível em: https://books.google.com.br/s?hl=ptBR&lr=&id=MzQrDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Michael+Jackson+performance&ots=P2AzIeGaa6&sig=iHrNPzpA_NUkiabjmbtbd3Mo8g#v=onepage&q=Michael%20Jackson%20performance&f=false>. Acesso em: 23 ago. 2021.

SOUZA, M.A.Vinhas. Os novos fluxos midiáticos da cultura pop coreana. **Galáxia** (São Paulo online), nº 29, p. 197-300, jun.2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/21153>>. Acesso em 14 fevereiro de 2021.

VIGO, Julian. Metaphor of Hybridity: The Body of Michael Jackson. **The Journal of Pan African Studies**, vol.3, no.7, March 2010. Disponível em: < https://www.researchgate.net/profile/Julian-Vigo/publication/242766784_Metaphor_of_Hybridity_The_Body_of_Michael_Jackson/links/5532ef130cf20ea0a074b4c5/Metaphor-of-Hybridity-The-Body-of-Michael-Jackson.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. **Revista Animus**: v.9, 2010. Disponível em:< <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/2376>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

YOON, Tae-Jin; JIN, Dal Yong. **The Korean Wave Evolution, Fandom and Transnationality**. Lexington Books, London, 2017.

Atravessamentos criativos entre Japão
e África: o mergulho de Satoshi Miyagi na
Revelação de Léonora Miano

PLINIO RIBEIRO JR

Resumo

O presente artigo analisa a peça teatral *Révélation* (*Revelação*), encenada em Paris, no Teatro Nacional *La Colline*, como parte do extenso programa da temporada *Japonismes 2018* (*Japonismos 2018*), evento em comemoração ao 160º aniversário das relações diplomáticas entre França e Japão. A peça remete a uma colaboração entre a escritora camaronesa Léonora Miano, autora do texto que deu origem à peça, e o diretor Satoshi Miyagi, responsável pelo Shizuoka Performing Arts Center. O tema central da peça é abordar a herança relacionada ao tráfico transatlântico de escravos, mas transpondo a ação para um plano mitológico, mostrando como a ficção pode ganhar uma força maior do que a denúncia, ao mesmo tempo em que a alteridade se

revela como um manancial de pertinentes fluxos criativos. Além disso, o artigo visa identificar as possibilidades de diálogo deste projeto afro-nipônico com o panorama brasileiro, representado pela HQ *Indivisível*, de Marília Marz.

Introdução

Em meio à extensa programação que preencheu a temporada *Japonismes 2018 (Japonismos 2018)*⁵⁸, um espetáculo teatral chamou a atenção do público parisiense. Trata-se da peça *Révélation – Red in Blue Trilogie (Revelação – Trilogia Vermelho no Azul)*⁵⁹, fruto da colaboração entre o diretor teatral Satoshi Miyagi – responsável pelo Shizuoka Performing Arts Center – e a escritora camaronesa Léonora Miano, autora do texto original, publicado inicialmente em 2015. Trata-se de uma ficção histórica povoada por espíritos e divindades. No centro deste panteão, há Inyi, divindade principal e figura feminina do divino, que traz em si todas as almas que irão encarnar (ou reencarnar) nos seres humanos. Elas recebem o nome de Mayibuye. Acompanhando sempre Inyi, há Kalunga, divindade guardiã das passagens entre

58. Evento cultural ocorrido em Paris, de Julho/2018 a Fevereiro/2019, em comemoração ao 160º aniversário das relações diplomáticas entre Japão e França, bem como ao 150º aniversário do início da Era Meiji (明治時代, 1868-1912), que marca o início da reabertura do Japão ao Ocidente.

59. O programa original da peça pode ser acessado através deste link: https://www.colline.fr/sites/default/files/prog-revelation_def_0.pdf. Acesso em: 24/07/22.

os mundos. Vida e morte encontram-se, portanto, atreladas numa ciranda cuja cadência é ritmada pelo vai-e-vem das almas. No entanto, este equilíbrio é interrompido quando as Mayibuye resolvem fazer uma greve após terem encontrado com os espíritos Ubuntu, as almas penadas que vivem numa espécie de limbo em relação ao ciclo de vida e morte, e cujo sofrimento remete às Sombras, almas reprovadas em função dos crimes responsáveis pela (pós)existência errante das Ubuntu e proibidas de reencarnarem.

A reivindicação de Mayibuye, e condição *sine qua non* para voltarem a nascer, é que, afim de reconfortar as lamentações de Ubuntu, as Sombras saiam de seu silêncio afim de se expressarem acerca dos atos cometidos no passado, sobretudo a captura e a entrega de seres humanos aos estrangeiros trazidos pela água. É uma evidente alusão ao tráfico transatlântico que, entre 1450 e 1869, levou a escravização de quase 12 milhões de africanos (PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, 2009, p. 85), e serviu de alicerce a muitos aspectos da realidade sócio-cultural e econômica dos países implicados.

A peça é dividida em três atos. O primeiro deles apresenta uma estrutura temporal anacrônica, pois inicia-se com a entrada em cena de Inyi e Kalunga, seguida pelo anúncio da greve por parte de Mayibuye; a seguir, vêm à tona os encontros entre Mayibuye e Ubuntu, e os relatos destes últimos, revelando os sofrimentos que marcaram sua trajetória no mundo humano:

UBUNTU: (Sofremos) somente no momento da captura e da deportação. Somente quando fomos arrancados de nossas famílias. Somente durante o encarceramento nos porões fétidos dos navios. Somente em meio da imundice e do desespero. Somente quando um canto se impunha para nos afastar da loucura. Somente quando recitávamos nossas genealogias. Os nomes de nossos irmãos de iniciação. As preces ensinadas por nossos pais. Para nos lembrarmos de nós mesmos. (MIANO, 2015, p. 25)⁶⁰

No segundo e terceiro atos, o espaço cênico transforma-se numa espécie de tribunal onde, tendo por testemunhas Mayibuye e Ubuntu, alternam-se os relatos das almas reprovadas que, de maneira excepcional – e graças à intermediação do guardião das passagens entre os mundos (Kalunga) –, são autorizadas a sair do Vale das Sombras para revelarem diante de Inyi as razões de seus crimes:

KALUNGA: Vocês, que povoam esse lugar (território das Sombras), saiam de suas sepulturas, venham ao meu encontro. Vocês que a Criação enviou às margens afim de se preservar. O momento é grave. Eu sou Kalunga, a guardiã das passagens. Minha missão hoje é de ajudar Inyi, representante feminina do Todo e portadora das almas a nascer no País primeiro. A ordem do universo foi perturbada. A participação de vocês é requerida para que o equilíbrio seja encontrado.

60. Todas as traduções para o português foram efetuadas pelo autor deste artigo.

Se a harmonia não é reestabelecida, Mangamba, o oceano primordial, devorará em meio às suas ondas a Criação. (MIANO, 2015, p. 27)

A dimensão mitológica que serve como premissa narrativa da peça será, portanto, o palco de um tribunal onde busca-se uma reparação histórica. Quando a autora evoca que “a peça se inspira somente de casos que existiram” (MIANO, 2018, p. 7), ela refere-se, sobretudo, aos personagens que pertencem à categoria das Sombras. Num total de cinco⁶¹, cada uma delas remete a um personagem real, que esteve implicado na iniciativa dos crimes evocados: “já estava na hora de nos confrontarmos aos seus diferentes rostos, sensibilidades e circunstâncias” (MIANO, 2018, p. 7). Assim como a noção de espectro evocada por Giorgio Agamben, cada uma delas “traz sempre consigo uma data, ou seja, é um ser extremamente histórico” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

A transposição aos palcos por uma trupe japonesa confere uma singularidade ao projeto e abre brechas que trazem à tona uma das questões que o presente artigo propõe abordar: quais os resultados em se ter corpos japoneses encarnando uma narrativa que remete não apenas a uma

61. Por ordem de aparição cênica: Ofiri, Mueni Kongo Makaba, Damel Bigue, Janea Big Chief e Rascal.

realidade histórica remota, mas também a uma concepção estética igualmente distante⁶²?

Comunhão de cosmovisões

O que é arte? Para mim, arte é transmitir experiências.

Ai Weiwei (*in* ‘Dans la peau de l’étranger’)

Para começar a trilhar os caminhos que possam trazer resposta(s) a esta indagação, é preciso saber que o ponto de partida desta colaboração foi o libanês Wajdi Mouawad – ator, autor, diretor teatral e, desde 2016, diretor do Teatro Nacional *La Colline*. O interesse em trazer este texto aos palcos deu início às várias conversas com a autora da peça escrita. Numa delas, numa espécie de exercício de prospecção utópica, ele perguntou-lhe qual seria o diretor ideal para estar à frente da adaptação teatral. A resposta de Léonora foi: Satoshi Miyagi⁶³.

Ao ser contactado por Wajdi Mouawad, o próprio Satoshi Miyagi surpreendeu-se com a proposta para levar aos palcos o texto de Léonora Miano, mas a leitura do texto original da peça fez com que ele percebesse que,

62. Cabe ressaltar que, à exceção do cenógrafo (Sallahdyn Khatir), todos os profissionais envolvidos na concepção e a realização da adaptação teatral deste texto – atores, responsáveis pelos figurinos, adereços, iluminação, sonoplastia, trilha sonora,... – eram japoneses.

63. Informação revelada ao longo da mesa-redonda organizada em Paris, na Médiathèque Marguerite Duras em 04/10/18, com a presença de Wajdi Mouawad, Léonora Miano e Satoshi Miyagi. O autor deste artigo estava presente e possui o registro sonoro do evento.

“apesar do distanciamento geográfico com a autora, havia tantas semelhanças no que diz respeito nossas sensibilidades diante da morte, [...] sobretudo no que acontece com a alma depois da morte” (MIYAGI, 2018, p. 9).

Quer seja pelo animismo que caracteriza o xintoísmo, ou pelas crenças e rituais que pontuam as práticas budistas, a concepção japonesa acerca da vida e da morte, bem como a relação com o universo, difere muito daquelas que caracterizam sociedades marcadas por preceitos judaico-cristãos. A concepção de destino remete a uma noção “de movimento das causas naturais e invisíveis que determinam nossa presença na terra” (PONS, SOURY, 2002, p. 119), que recebe o nome de *unmei* (運命). Com relação à morte, ela faz-se presente na rotina das famílias japonesas através de uma série de cerimônias budistas consagradas ao defunto, chamadas *kuyô* (供養), que podem se estender até sessenta anos após o falecimento (BERQUE, 1994).

Esta dimensão sobrenatural da existência integra o imaginário coletivo japonês, sendo, por exemplo, presente na disposição cênica do palco de uma peça de teatro *nô* (能), que materializa de maneira muito explícita outras dimensões da realidade e a possibilidade de diálogos entre o mundo dos vivos e o dos mortos (é muito recorrente a intervenção de personagens sobrenaturais nas tramas de *nô*).

O contexto descrito anteriormente apresenta paralelos com o panorama africano, em que “a tradição se sustenta na convicção de que mortes e vivos coexistem”, e “a realidade mostra que não há, propriamente dita, a possibilidade de fazer uma distinção entre sua parte visível e sua parte invisível” (ABOSSOLO, 2015, p. 25). Essa convergência de cosmovisões foi um dos fatores que levaram Satoshi Miyagi a aceitar a proposta de Wajdi Mouawad, impondo como única condição que, além de ser o diretor da adaptação teatral, esta fosse feita pela sua companhia, baseada em Shizuoka⁶⁴. Restava agora definir como as palavras de Léonora iriam ganhar forma nos palcos.

A alteração mais significativa feita por Satoshi Miyagi em relação ao texto de Léonora Miano foi desdobrar a personagem de Inyi, que não por acaso ocupa a posição mais elevada no panteão imaginado pela autora, e trazê-la aos palcos encarnada por duas atrizes. Haruyo Suzuki, com gestos e trajés austeros, articulava as palavras proferidas por Inyi, geralmente na posição de *seiza*⁶⁵ (正座), tendo ao seu lado Micari, atriz que encarnava a dimensão gestual e sobrenatural de Inyi através de movimentos extremamente codificados, sutis e precisos.

64. Miyagi e sua companhia tinham em sua bagagem um histórico de adaptações muito bem sucedidas de clássicos do teatro provindos de outras culturas. Como foi o caso da adaptação de Mahabharata (apresentada no Festival de Avignon em 2014 e reprisada em Paris no contexto do Japonismos 2018) e Antígona (apresentada igualmente no Festival de Avignon em 2017).

65. De joelhos, sentada sobre os pés.

Em seu ensaio, *Cultive sua tempestade*, o dramaturgo e autor teatral Olivier Py⁶⁶, ao evocar o corpo do ator, sublinha que “há algo nele que sai dele, que escapa dele et que imediatamente é parte do corpo do outro, que é o corpo dos outros. É a palavra” (PY, 2012, p. 40). Ao dissociar corpo e voz, Satochi operou a materialização desse sopro que serve de passarela entre o corpo do autor e o corpo dos outros (atores, mas também do público) e criou igualmente um fluxo atravessado por “movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente” (GREINER, 2017, p. 74).

O espaço cênico de *Revelação*, ao tornar-se este terreno no qual deixavam-se atravessar mutuamente corpos japoneses e palavras africanas, justamente por reivindicarem sua porosidade, revelava justamente a ativação de mecanismos fabulatórios (GREINER, 2017), que desconheciam as demarcações do palco, posto que abarcavam em suas engrenagens o público presente e serviam igualmente a favorecer a consolidar esse elemento tão caro à literatura africana: “a passarela existente entre o visível e o invisível” (ABOSSOLO, 2015, p. 27).

Um dos critérios que guiou o desejo de Léonora Miano em querer que seu texto fosse atravessado pelo olhar de Satoshi era justamente privilegiar alguém que não estivesse implicado (cultural e historicamente) pelas temáticas

66. Diretor do Festival de Avignon de 2014 a 2022.

abordadas, afim de acessar a dimensão humana (e universal) de seu texto. De acordo com ela, a estética japonesa teria os meios de tirar essa história da confrontação (saturada e estéril) entre África/Europa, negro/branco (MIANO, 2018, p. 7). Achille Mbembe já havia evocado de que maneira “o termo África evoca quase automaticamente um mundo à parte, um mundo com o qual muitos de nossos contemporâneos têm dificuldade em se identificarem” (MBEMBE, 2017, p.8). Constatase, então, que um dos grandes trunfos de leitura cênica proposta pela trupe de Shizuoka é de, através de processos criativos de apreensão fabulatória, mostrar-se em coesão estética e ética com o pulsar do texto de Léonora.

Novos horizontes linguísticos

*Conheces o nome que te deram
não conheces o nome que tens*

Livro das Evidências (*in* ‘Todos os nomes’, José Saramago)

Uma das grandes surpresas ao ler/assistir *Revelação* é dar-se conta que em nenhum momento utilizam-se as palavras “África”, “escravo”, “negro”, “branco”... e tantas outras que poderiam estar atreladas aos temas abordados na peça. Em um texto escrito em 2017, Léonora Miano sublinha a importância de “se lembrar que a linguagem, as palavras, as designações não são neutras. As línguas, que são sistemas de pensamento, foram

instrumentos de subordinação [...]. As palavras que constituem as línguas serviram a fraturar a unidade do gênero humano” (MIANO, 2017, p. 106). “Africanos”, ainda segundo Léonora, “é nome que carregamos desde que os outros nos designaram assim, o nome da nossa subjugação e da nossa alienação” (MIANO, 2018, p. 7).

Dessa maneira, o propósito de reparação histórica e de ressignificação almejado pela autora implica também em um profundo trabalho de contextualização dos termos empregados, e em uma minuciosa depuração das palavras escolhidas. Escrever e escutar tornam-se um trabalho de ourivesaria linguística, uma espécie de missão em que é preciso lançar-se com a paciência de um afinador que depara-se com um instrumento que apresenta as cordas enferrujadas, algumas já definitivamente rompidas. Em seu longo ensaio *Afropea*⁶⁷, Léonora nos lembra que “na França [...] nossos nomes não significam nada, nossas genealogias foram abolidas” (MIANO, 2020, p. 20), revelando de que maneira a questão linguística apresenta-se como um rastro das relações estabelecidas a partir da ação colonizadora da França.

67. *Afropea: utopie post-occidentale et post-raciste* (2020). O termo Afropea foi criado pelo músico David Byrne no início dos anos 90 para intitular uma série de três álbuns - *Adventures in Afropea*. Na sequência, ao ser assimilado por europeus de ascendência subsaariana, ele passou a “nomear não um espaço virtual, mas a realidade viva, o movimento da identidade deles” (MIANO, 2020, p. 47).

Achille Mbembe, conterrâneo de Léonora, evoca de que maneira as suas origens encontram-se entrelaçadas a uma espécie de oco acerca do nome do seu país-natal:

Nasci afortunadamente num dia de Julho, já o mês se aproximava do fim, numa região africana à qual foi atribuído, tardiamente, o nome de «Camarões», em homenagem à admiração que se apoderou dos navegadores portugueses do século XV quando, ao subirem o rio nas cercanias de Douala, se depararam com a presença de uma multiplicidade de crustáceos e batizaram o local de «Rio dos Camarões». Cresci à sombra dessa região desprovida de nome próprio pois, em certo sentido, o nome que ostenta é fruto do espanto de um outro - tratar-se-á de um equívoco de ordem lexical?

Seja qual for os critérios que balizaram este batismo engendrado por relações de poder e dominação, a escrita de Léonora mostra-se como uma colheita frutífera neste processo de prospecção em que o melhor instrumento é não esquecer da relevância da pergunta: por que se chama assim? “Não se trata de negar a influência ocidental, mas de repudiar a sua hegemonia” (MIANO, 2017, p. 110), estabelecer um paralelo entre os mecanismos que buscam apreender a “Ásia”/ “Orientalismo(s)” com aqueles que o fazem acerca da “África”/ “Africanismo(s)”.

Na busca da construção de uma epistemologia que lhe permita melhor apreender a hegemonia

ocidental, a autora vai abordar o conceito de “ocidentalidade”:

(...) trata-se de uma maneira de ser no mundo que baseia as relações com os outros na violência: a invasão, a apropriação dos recursos, a reificação, até mesmo a morte, assim como a hegemonia epistemológica [...] (a ocidentalidade) é a elaboração de uma ilusão que, ao se instalar em longo prazo, acaba sendo admitida como uma realidade. (MIANO, 2020, p. 107)

A partir dessa perspectiva, ao invés de falar em “escravidão”, ela optará pelos termos “deportação transatlântica de subsaarianos” (DTS) ou “tráfico humano transatlântico”. “O que importa é tornar central a percepção das vítimas, ou seja, uma visão de si não racial, e a brutalidade a que foram submetidas” (MIANO, 2018, p. 9). Este cuidado estende-se na escolha da denominação usada para nomear os espíritos presentes na peça. “Ubuntu”⁶⁸, que remete às almas penadas em busca de reparação histórica, significa “Eu sou porque nós somos” (MIANO, 2015, p. 21). “Mayibuye” pode ser traduzido por “que isto volte” (MIANO, 2015, p. 20). Vale lembrar que

68. Curioso perceber que o termo foi recuperado pelo Palais de Tokyo de Paris e utilizado como título de uma exposição que ocorreu entre 26/11/2021 e 20/02/22 (<https://palaisdetokyo.com/exposition/ubuntu-un-reve-lucide/>, consultado em 24/07/22). Obras de artistas africanos exibidas para um público majoritariamente branco, vigiados por agentes de segurança majoritariamente negros.

em nenhum momento “branco” remete aos povos caucasianos⁶⁹, mas é utilizado como adjetivo para definir o caráter inóspito e desolador do território das Sombras (“tudo aqui embranqueceu”, MIANO, 2015, p. 27), assim como a coloração adquirida pelo chão em consequência ao movimento das Sombras.

Os elos entre idioma e a carga cultural/simbólica que elas carregam já foram evocados há mais de trinta anos pelo escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o:

Eu comecei a escrever usando o idioma gikuyu em 1977, depois de dezessete anos de envolvimento em literatura afro-europeia, afro-inglesa literatura no meu caso. Eu acredito que minha escrita no idioma gikuyu, uma língua queniana, uma língua africana é parte e participa das lutas anti-imperialistas dos povos quenianos e africanos (WA THIONG’O, 1987, p. 27 e 28)

As singularidades engendradas a partir desses processos de constituição de novos “falares” atuam, igualmente, como operadores de fabulações, no sentido em que definem o universal não como a imposição de uma, ou poucas línguas, mas como a profusão de um universal plural e diverso, em que não há atritos entre a língua materna e as outras que gravitem ao redor. E para que isso possa ocorrer, é necessário que seja feita uma intermediação através

69. Quando são feitas alusões a eles, as palavras africanas utilizadas são igualmente desprovidas de uma evocação à cor branca.

daquilo que Thiong'o definiu como "a língua das línguas: a tradução" (DIAGNE, 2017, p. 78).

Graças à tradução, foi possível o primeiro contato de Satoshi Miyagi com o texto de Léonora⁷⁰. Na sequência deste caleidoscópio fabulatório, o texto encarnado em japonês pelos 16 atores presentes no palco era retranscrito em francês e projetado para o público presente no teatro. De acordo com Corinne Atlan, escritora e tradutora de japonês, "todo o trabalho do tradutor cabe nessa pergunta: como transmitir a 'estrangeiridade'? [...] Tal qual um funâmbulo em pé sobre o fio estendido entre duas línguas, duas culturas, o tradutor avança, passo a passo, em busca de um equilíbrio delicado e jamais conquistado entre dois extremos" (ATLAN, 2005, p. 23).

Para além do verbo

*Quanto mais os indivíduos são mudos ou esquecidos,
mais as vozes dos que falam em nome deles se aproximam da
potência dos oráculos*
Corinne Atlan

Por entre os gestos e em diálogo permanente com o(s) silêncio(s), a música ecoa ao longo de todo o espetáculo *Revelação*. E não há distinção entre músicos e atores. À exceção de Micari, a atriz que encarna a corporificação de Inyi, os restantes

70. No programa distribuído ao público, o nome do tradutor, Akihito Hirano, vem logo a seguir de Léonora Miano (e antes de Satoshi Miyagi): https://www.colline.fr/sites/default/files/prog-revelation_def_0.pdf. Acesso em 24/07/22.

quinze atores alternam voz/texto com o os gestos que vão acionar a voz dos tambores e dos outros instrumentos, todos dispostos na faixa do palco mais próxima ao público. Ali, onde supõe-se que há a 4ª parede, mas ela parece ter sido dissolvida, tamanho é o sentimento de imersão de quem assiste o espetáculo, fazendo da música a “portadora de uma potência dionísica que perturba os componentes racionais” (BOKIBA, 1998, p. 250). Para Satoshi Miyagi, a música, além de ser o meio essencial na intermediação entre o mundo dos mortos e o dos vivos, é também o “meio que permite a levitação do corpo dos vivos, transformando-os em algo de abstrato” (MIYAGI, 2018, p.10).

O tema escolhido para definir a temporada *Japonismos 2018* foi “as almas em ressonância” (“les âmes en résonance”), condensando a ideia de que talvez o que de mais concreto o Japão tenha a oferecer ao mundo neste século XXI seja justamente sua imaterialidade, a noção de que quanto mais volátil for uma substância, um conceito, uma percepção de mundo, menos obstáculos haverá no caminho para que isto seja difundido, incorporado e também fabulado.

Ao iniciar um debate entre Léonora Miona e Satoshi Miyagi, Wajdi Mouawad disse que “o outro é aquele que me salva de mim-mesmo”. Mbembe vai além, lembrando que “tornar-se humano implica a saída de si mesmo e o encontro – nunca garantido – com o estranho e com o estrangeiro”, afinal, “todo pensamento

verdadeiro surge no ponto de encontro com aquilo que não é si-mesmo” (MBEMBE, 2017, p. 384).

Toda a programação que estendeu-se ao longo dos sete meses trazia o espectro do que representou a 1ª versão do Japonismo – que arrebatou artistas, escritores e colecionadores ao longo da segunda metade do século XIX. Mas, se “o passado é ininterruptamente presentificado e transformado, enquanto a fabulação vai abrindo caminhos” (GREINER, 2017, p. 73), isto pode significar que aquilo que de mais pertinente que a encenação de *Revelação* tenha a dizer ao mundo ainda está para ser descoberto pelos arqueólogos do futuro, aqueles mesmos que aprenderam que o Japão pode ser um dos atalhos possíveis rumo à Afrotopia (SARR, 2019)⁷¹.

Pontes transatlânticas

Palco da coabitação entre a maior população japonesa fora do Japão e de um dos maiores contingentes de indivíduos oriundos da diáspora negra, cabe perguntar: quais são os indícios no Brasil de fabulações afro-nipônicas? O diário de bordo de Ryu Mizuno (1859-1951), mentor da imigração japonesa e passageiro do Kasato Maru⁷², revela que,

71. “Afrotopos é o atopos da África: esse lugar ainda não habitado por esta África vindoura. É preciso adentrá-lo pelo pensamento e pelo imaginário” (p. 133).

72. Barco que zarpou do porto de Kôbe no dia 28/04/1908, trazendo a bordo 781 japoneses. A chegada no porto de Santos ocorreu 52 dias depois, no dia 18/06/1908, marco do início da imigração japonesa no Brasil.

no dia 02 de junho de 1908, a embarcação ancorou no porto da Cidade do Cabo e, no dia seguinte, houve o que talvez tenha sido o Big Bang na triangulação Brasil/África/Japão:

Às 7h, o navio entrou no porto. Os passageiros desembarcaram e conheceram a cidade. Havia uma loja denominada Mikado. Visitou-se a loja. O dono da loja chama-se Sr. Furutani, proveniente da região de Hitachi. A loja foi inaugurada à época da Guerra Anglo-Francesa. O dono da loja não se encontrava, uma vez que havia ido para o Japão. Fomos atendidos pela sua esposa, sua sobrinha e dois jovens. À noite, a sra. Furutani e a sobrinha vieram visitar o navio.⁷³

Cem anos depois, como parte das comemorações oficiais do centenário da imigração japonesa, foi lançado em São Paulo o livro *O catador de batatas e o filho da costureira*, HQ de ficção histórica, com roteiro de Ricardo Giassetti e desenhos de Bruno D'Angelo. O livro aborda a improvável amizade entre Ikemoto, o catador de batatas, ex-tenente de guerra que vem ao Brasil a bordo do Kasato Maru, tentando escapar do seu passado, e Isidoro, o filho da costureira, menino negro, que sente na pele as dificuldades em integrar-se à sociedade brasileira nas primeiras décadas após a abolição da escravatura.

73. <https://imigrantesjapao.blogspot.com/2016/07/diario-de-bordo-do-ryu-mizuno.html>. Acesso em 24/07/22.

No entanto, o exemplo mais singular de fabulação afro-nipônica em solo brasileiro é provavelmente aquele que atravessa 200 anos e, assim como na peça encenada por Satoshi Miyagi, teve um levante como elemento-chave. Trata-se da HQ *Indivisível*, da quadrinista Marília Marz⁷⁴. Aficcionada pela cultura mangá e anime, e interessada também em ver o que há por detrás da palavra ‘identidade’, ela resolveu em 2017 consagrar seu trabalho de conclusão de curso ao bairro da Liberdade, em São Paulo. Ao longo de sua jornada, a (palavra) liberdade, que tanto associava ao Japão, desencadeou “movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente” (GREINER, 2017, p. 74). ‘Como um bairro pode ser ao mesmo tempo negro e oriental?’ tornou-se a questão-mantra que passou a guiar sua pesquisa e levou-a até Francisco José das Chagas, soldado negro do 1º Batalhão de Santos, que, em julho de 1821, participou dos levantes que protestavam contra o atraso dos salários, assim como condições desiguais no tratamento de soldados brasileiros e portugueses, o que o levou à sua condenação à morte. A execução ocorreu no dia 20 de setembro de 1821. Antes de transformar-se no nome de um bairro associado à presença da comunidade japonesa, “liberdade” foi o clamor expresso pelas pessoas ali presentes diante dos incidentes que levaram a várias tentativas de execução

74. <https://www.mariliamarz.com/indivisivel>. Acesso em 24/07/22.

da sentença⁷⁵. O que começou como uma pergunta – como um bairro pode ser ao mesmo tempo negro e oriental? – resultou em uma evidência: a liberdade é *Indivisível* – HQ negroriental, cujas páginas são um mosaico em que confluem camadas visíveis e invisíveis, onde os mortos deixam de ser seres sem nome, sem rosto (MIANO, 2018).

Para Marília, “seja através da linguagem visual, escrita ou falada, versões diferentes da realidade têm sido contadas, reeditando a história e a maneira pela qual nos identificamos com ela”, o que mostra uma coesão com aquilo que também vê-se na encenação de *Revelação*: uma abordagem teórica, conceitual, estética que representa um contraponto empírico àquilo que Léonora chama de estrutura ocidental⁷⁶. E que possibilita um estreitamento de relações entre aqueles que encontram-se alinhados do lado ‘não ocidental’⁷⁷.

Indivisível encontra-se igualmente em afinação com *Revelação* ao propor uma estrutura cíclica e não binária: “A aliança entre realidade, ficção, texto e desenho, tornou possível a representação do tempo

75. <https://ponte.org/memorial-dos-afritos-resgata-execucao-de-negro-que-batizou-a-liberdade-em-sao-paulo/>. Acesso em 24/07/22.

76. Segundo ela, o “Ocidente é também a maneira na qual o espírito que criou esse fenômeno, espalhando-se planeta afora em função da influência colonial, se aclimatou para transformar a visão que se tinha do mundo, e de si nesse mundo” (MIANO, 2020, p. 27).

77. “Foi através do encontro com leitores asiáticos dos meus livros que eu descobri o quanto o preconceito da sociedade acerca deles podia afetá-los” (MIANO, 2020, p. 17).

como eterno retorno, sem fim nem começo, que encara a história como uma reedição dos movimentos passados e não como acontecimentos singulares e isolados” (MARZ, 2019).

*É para aliviar de uma maneira ou de outra a dor dessas vizinhas
invisíveis e errantes que eu dirijo peças.*
(MIYAGI, 2018, p. 10)

A cortina (nunca) se fecha

KALUNGA: É através dos sonhos que os primogênitos do gênero humano escutam a divindade.
Ela ecoa na música e na poesia que eles produzem.
Ela desliza nas visões daqueles que buscam uma trilha nova que leve a eles mesmos.
Na melancolia luminosa daqueles que vivem acima da infelicidade e do ressentimento.
Nos atos de esperança e de fé.
No partilhar do prato único.
Na explosão tão pura do riso que se ousa no meio dos escombros, intimidando as mais brilhantes estrelas.
(MIANO, 2015, p. 49)

Ao longo de seu ensaio pós-ocidental e pós-racista, Léonora enfatiza a necessidade de “adoção de uma outra linguagem, de um vocabulário criado por aqueles que desejam falar de si-mesmos” (MIANO, 2020, p. 95). Ao nomear seu ensaio *Afropea*, ela propõe a criação de um novo caminho que sirva a “descartar a melancolia colonial que habita a França” (MIANO, 2020, p. 45). Dessa maneira, às vozes *afropeias* que atravessam sua literatura, podemos juntar as vozes

*japocanas e afronesas*⁷⁸ que revelaram-se no Théâtre de la Colline, mas também habitam as páginas desenhadas por Marília - aliás, o *Indivisível* do título remete igualmente a todas essas imbricações necessárias para que a linguagem torne-se o vetor para que se construam trilhos alternativos àqueles propostos pela estrutura ocidental que rege o mundo⁷⁹.

Com relação às questões que são tratadas na peça (reabilitação da humanidade das pessoas, restauração da responsabilidade por crimes cometidos, reconsiderações dos aspectos linguísticos), elas mostram de que maneira o processo de reparação histórica apresenta uma dimensão coletiva/social, mas também uma dimensão individual/íntima, sendo que em ambas “fazer o luto daquilo que não existe mais, representa também saber-se vivo, ou seja, depositário de possíveis” (MIANO, 2017, p. 111/112).

Revelação e Indivisível apresentam, portanto, “a subjetividade, a dimensão intuitiva e o hibridismo formal incarnados por uma abordagem *afropeana* do mundo” (MIANO, 2020, p. 26), e alinham-se com a ideia de ‘desvio japonês’, proposta por Christophe

78. Neologismos propostos pelo autor do presente artigo que referem-se a uma junção entre vozes japonesas e africanas (*japocanas*) e/ou africanas e japonesas (*afronesas*).

79. Em 1758, o Marquês de Pombal (1699-1782), primeiro ministro durante o reinado de D. José (1750-1777), determinou a proibição do ensino e do uso do tupi, a língua até então mais falada, o que deixa margens para pensarmos que a relevância da voz dos povos indígenas do Brasil contemporâneo poderia ter outros contornos caso essa medida não tivesse sido adotada. <<http://www.helb.org.br/index.php/linha-do-tempo/1029-1758/57-a-proibicao-do-tupi-e-o-fortalecimento-da-lingua-portuguesa>>. Acesso em 24/07/22.

Triau, segundo à qual “a descoberta do outro e a descoberta de si caminham juntas” (TRIAU, 2010, p. 67), assim como sublinham a importância de que outras vozes sigam ecoando uma cosmovisão que sirva de contraponto a uma visão regida por princípios ditados pela *ocidentalidade*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **De l'utilité et de l'inconvénient de vivre parmi les spectres**, em *Nudités*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.

ABOSSOLO, Pierre Marin. **Fantastique et littérature africaine contemporaine - entre rupture et soumission aux schémas occidentaux**. Paris: Honoré Champion, 2015.

BERQUE, Augustin (dir.). **Dictionnaire de la civilisation japonaise**. Paris: Kazan, 1994.

BOKIBA, André-Patient. **Écriture et identité dans la littérature africaine**. Paris: L'Harmattan, 1998.

DIAGNE, Souleymane Bachir. “Pour un universel vraiment universel”, em **Écrire l'Afrique-monde**. Dakar: Jimsaan, 2017.

GIASSETTI, Ricardo, D'ANGELO, Bruno. **O catador de batatas e o filho da costureira**. São Paulo: JPB, 2008.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

MBEMBE, Achille. “Penser le monde à partir de l’Afrique”, em **Écrire l’Afrique-monde**. Dakar: Jimsaan, 2017.

MIANO, Léonora. **Afropea: utopia pós-ocidental e pós-racista**. Paris: Grasset, 2020.

_____. “De quoi l’Afrique est-il le nom?”, em **Écrire l’Afrique-monde**. Dakar: Jimsaan, 2017.

_____. **Red in blue trilogie**. Paris: L’Arche, 2015.

PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier. **A história da escravidão**. São Paulo: Boitempo, 2009.

PONS, Philippe, SOURY, Pierre François. **Le Japon des Japonais**. Paris: Liana Levi, Seuil, 2002.

PY, Olivier. **Cultivez votre tempête**. Paris: Actes Sud, 2012.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

TRIAU, Christophe. “Le détour japonais” em *revue Théâtre/Public* n°198: **Scènes françaises, scènes japonaises: allers-retours**. Paris: Éditions Théâtrales, 2010.

Sites consultados:

https://www.colline.fr/sites/default/files/prog-revelation_def_0.pdf. Acesso em: 24/07/22.

<http://www.helb.org.br/index.php/linha-do->

tempo/1029-1758/57-a-proibicao-do-tupi-e-o-fortalecimento-da-lingua-portuguesa. Acesso em: 24/07/22.

<https://imigrantesjapao.blogspot.com/2016/07/diario-de-bordo-do-ryu-mizuno.html>. Acesso em: 24/07/22.

<https://www.mariliamarz.com/indivisivel>. Acesso em: 24/07/22.

<https://ponte.org/memorial-dos-aflitos-resgata-execucao-de-negro-que-batizou-a-liberdade-em-sao-paulo/>. Acesso em: 24/07/22.

<https://palaisdetokyo.com/exposition/ubuntu-un-reve-lucide/>. Acesso em: 24/07/22.

**Arriar o butô na encruzilhada:
quando macumbeiros encontram
Tatsumi Hijikata**

THIAGO ABEL

RESUMO

Este artigo conta como o Núcleo Experimental de Butô, a partir de seus trabalhos no campo da criação, pesquisa e formação em arte, propõe uma interlocução entre os saberes e fazeres do dançarino Tatsumi Hijikata e as ciências encantadas das macumbas (SIMAS; RUFINO, 2018 e 2019). São apresentadas pistas de como os procedimentos de criação do artista japonês oferecem estratégias para a desestabilização de colonialismos, orientalismos, racismos e necropolíticas operadas por todo o mundo.

Pistas, Flechas e Sementes

(...) alguns artistas que participaram da gênese do movimento no Japão argumentam que, [...] não é mais possível fazer butô. Um deles é Tanaka Min, que considera butô incompatível com o neoliberalismo. Não seria possível, a seu ver, falar em butô quando não se tem a possibilidade de radicalizar os movimentos, da forma como fez Hijikata.

Por outro lado, alimentar os gestos que corroem os grandes sistemas e as grandes verdades, talvez seja o desafio que está por vir. Para tanto, será preciso encontrar um caminho que não seja subserviente às práticas discursivas que simulam o enfrentamento das patologias ocidentais, mas acabam se afogando na armadilha das metáforas esotéricas da dança holística e transcendental, dos mestres gurus, das expressões viscerais e assim por diante. O principal espectro que nos assombra, talvez seja, afinal, o colonialismo – um dos nossos vestígios cognitivos mais profundos e difíceis de desestabilizar. (GREINER, 2017, p. 120-121)

O que acontece quando macumbeiros resolvem gerar uma experiência de dança a partir das inquietações de Tatsumi Hijikata? O corpo, ao gestar e parir criações, faz com que essas nasçam preenchidas das urgências de seu tempo e de sua terra. Nossas carnes, assentadas em terras tapajós, tupinambás, yanomamis, guaranis e de tantos outros povos, na terra que presenciou a primeira experiência de pretos livres das Américas (Palmares), operaram fabulações que *reobriram*

o projeto de Tatsumi Hijikata, reativando os potenciais virtuais que nem o original imaginava ser possível (LEPECKI, 2010).

O que é possível operar no mundo, hoje, a partir das inquietações e proposições de Hijikata? Para dar vazão a uma reflexão como essa é preciso rumar em direção ao denso conteúdo ético e político do *Ankoku Butô*, fundamentando-o enquanto uma epistemologia em dança embasada em matrizes (po) éticas, apartada de uma instrumentalização estética ou do engessamento de matrizes visuais, distanciando-se daquilo que se cristalizou no decorrer dos anos.

O Núcleo Experimental de Butô nasceu justamente da urgência deste desafio. Criado em 2014, o laboratório busca, por meio de três frentes – pesquisa, criação e formação –, um processo investigativo, afinado às proposições do fundador do butô, que opere um fazer político-artístico coerente com os princípios e procedimentos de criação de Hijikata, mas em outro contexto histórico, cultural e geográfico. Ciente da impossibilidade de acessar a densidade e profundidade do projeto via o extenso material fílmico e fotográfico, o Núcleo tem como objetivo deslocar a percepção daqueles que ainda se inquietam com o *Ankoku Butô*, em direção a mídias reflexivas, atualizadas e atentas aos princípios iniciais do projeto, objetivando um porvir para além da ideia de dançar butô. Focado

em um jogo de revolução através da dança, a busca é por libertar-se dos poderes que sitiam a vida, reiterando toda a densidade, intensidade e potencialidade da existência.

Este texto é um modo de apresentar como a plataforma vem desenvolvendo, a partir do legado de Hijikata, um fazer artístico, político, (po)ético e pedagógico de combate e desestabilização aos sistemas de controle, dominação e extermínio. Busca também a conscientização e libertação dos corpos e dos desejos por meio da dança, criando estratégias para uma vida menos cafetinada pelo sistema neoliberal, menos ceifada pelo colonialismo, mais crítica acerca dos orientalismos, esoterismos e racismos presentes no fazer artístico. Angariando um genuíno viver, a proposta é zelar pela saúde física e psíquica de todo o coletivo, alcançando autonomia e liberdade.

A partir de ações que reativam o projeto de Hijikata, abre-se possibilidades para a instauração de um fazer que não se alimenta dos mesmos conteúdos das coreografias dos primeiros dançarinos de butô, mas da mesma lógica elaborada por esse artista, atualizando as discussões para o contexto brasileiro. São “agenciamentos que partem da cultura”, mas que não “se restringirem a ela, pois estão sintonizados com a urgência de confrontar identidades congeladas e suas políticas identitárias

caducas”⁸⁰ (GREINER, 2017, p. 12). O objetivo é gerar pistas, fricções, estímulos e provocações capazes de produzir blocos de sensações, fazendo corpo com o corpo daqueles que lutam dança por entre os trópicos de câncer e capricórnio, com o intuito de contribuir para a sementeira e fertilização de novos porvires na América Latina⁸¹.

Não. Aqui, não há nenhuma descrição explícita dos procedimentos de treinamento e criação do Núcleo Experimental de Butô. Esse tipo de texto é sempre tão entediante! Também iria completamente contra a proposta de Hijikata que, embora tenha desenvolvido elaboradas técnicas junto aos seus dançarinos, nunca teve o intuito de estabelecer um sistema fixo. Por isso, faço aqui o que me parece fazer Hijikata ao nunca falar diretamente de seus métodos, mas fazendo dançar o corpo das palavras, não com o intuito de oferecer a seus dançarinos caminhos já percorridos, mas pistas para que suas carnes descobrissem outros modos de trilhar. Hijikata era um poeta feiticeiro, um dançarino

80. “Agenciamentos que partem da cultura japonesa sem se restringirem a ela, pois estão sintonizados com a urgência de confrontar identidades congeladas e suas políticas identitárias caducas” (GREINER, 2017, p. 12). Apesar do trecho a seguir falar especificamente da cultura japonesa, sua reflexão se faz pertinente a toda uma discussão atual acerca de cultura e identidade: “Ao abandonar a noção de cultura japonesa como realidade dada e os estereótipos do corpo japonês, emergem singularidades que não são mais compreendidas como um resultado de diálogos culturais entre o Japão e o Ocidente. [...] Japão e Ocidente, foram, aos poucos, transformados em operadores de fabulações, ao invés de modelos prontos previamente definidos” (ibidem, p. 73).

81. Conceção de Lélia Gonzales (1935-1994), intelectual negra brasileira, defensora de um feminismo afrolatinoamericano.

que também sabia encantar com o corpo das palavras. Assim, lanço a seguir flechas e sementes, modos para que meu corpo possa fazer corpo com o teu corpo, caro leitor, pois meu intuito e o de minha casa é bem nutrir aqueles que por ela passam. É assim que fazemos arte e política por aqui.

Vale citar que a elaboração a seguir não decorre de uma reflexão demasiadamente intelectualizada em que forço uma conexão entre a dança butô e as ontologias e epistemologias de terreiros e aldeias, mas de um fato simples e constrangedor: “simplesmente eu sou eu”⁸². Aquele que grafa, onde e quando grafa, coloca em cada traço tudo de si e de seu redor. Sendo o butô um fino modo de mapear estados de ser e estar no mundo, como também um jogo de revolução por meio da dança das carnes, das palavras, das imagens e dos sentidos, não houve outro modo deste corpo fazê-lo senão a partir de um cruzamento com as macumbas. Quando um macumbeiro nascido e criado nas umbandas da zona norte de São Paulo envolve-se com as inquietações de um ladino japonês: acaba por arriar o butô na encruzilhada. A seguir, alguns vocabulários que constituem no corpo (e fora dele) teias de movimentos para esta experiência.

82. “E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero — eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. e você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (LISPECTOR, 1998, p. 92).

Macumbaria

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 5).

As macumbas podem ser compreendidas enquanto complexo de saberes e de políticas afroindígenas, desenvolvidas no encontro de povos cuja urgência era a mesma: sobreviver frente a um projeto colonial que visava o extermínio de tudo o que não fora branco. Um extermínio não só físico, a assassinar corpos; mas também simbólico, a apagar culturas e histórias.

O termo *macumba* auxilia na compreensão de que o exercício deste conjunto de conhecimentos e práticas não ocorre estritamente nos cultos aos

orixás, encantados e ancestrais; rompendo com a visão reducionista de terreiro enquanto espaço físico onde executa-se o ritual religioso. Isto ocorre porque macumbeiro não é somente o filho de santo – o praticante dos cultos –, mas o capoeirista, o sambista, o jongueiro, o carnavalesco etc., uma vez que estes também são parte fundamental do exercício, da manutenção e da perpetuação desses modos de existência.⁸³

Macumbeiro é também aquele que no bar dá o primeiro gole ao santo, aquele que pede licença para entrar e sair do cemitério, aquele que carrega uma medalha de São Jorge no peito ou um patuá na carteira, que sabe onde mora a benzedeira da rua e que pega saquinho de doces no dia de Cosme e Damião. São exemplos de algumas das estratégias que milhares de pessoas, arrancadas de seus lares e de suas famílias, encontraram para firmar o ponto, acender o candeeiro e não ter seus saberes dizimados.

A noção de macumbeiro potencializa e amplia a noção de Terreiro-Mundo, compreendendo que nosso posicionamento ético para com a existência está em tudo aquilo que fazemos em nosso diário cotidiano, e não apenas no que é feito dentro dos ilês, barracões e tendas. O macumbeiro rasura a fronteira estanque entre o sagrado e o profano (herança judaica

83. “A macumba como complexo de saber e política ancestral se ergue confrontando o caráter indefensável de um projeto civilizatório decadente e imoral, pois o mesmo é inimigo dos modos de vida e das comunidades que aldeiam e terreirizam esse lugar” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 22).

e cristã). Terreiro-Mundo não é um local, mas uma epistemologia que coloca em exercício justamente o fato de que em todo canto do mundo e em todo pedaço de chão é possível praticar fé e festa. Mas o que isso tem a ver com *butô*?

Ankoku Butô

O jogo da “revolução”, para Hijikata, não é nem uma democracia, nem um socialismo, nem direitos humanos, mas “a vida”. Não é a sobrevivência, mas um certo estado ou uma forma de vida. Mesmo que Hijikata nunca tenha falado muito de política (a não ser para negá-la), ele aguçou sua sensibilidade excepcionalmente forte a respeito do poder sitiando a vida. [...] esta filosofia foi inteiramente constituída para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte que a ameaçam. (UNO, 2018, p. 72)

Hijikata consolidou-se como artista ao fundamentar o *Ankoku Butô* (Dança das Trevas), ao fim dos anos 1950, firmando seu trabalho como um dos mais importantes movimentos da contracultura japonesa. Em sua efervescente vida criativa como dançarino, coreógrafo e escritor, articulou fundamentos artísticos e filosóficos buscando um caminho reflexivo para privilegiar processos de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo.

Ao considerar o *Ankoku Butô* um projeto político-artístico, destaca-se o interesse de Hijikata

em investigar a diluição dos corpos sociais⁸⁴ em direção às potências da carne, através de processos criativos cujos temas motrizes alicerçavam-se na metamorfose e subversão do corpo, objetivando trazer à tona uma existência constantemente soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica e por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida. Para Kuniichi Uno (2018, p. 58), Hijikata buscou destruir todas as fronteiras que determinam os contornos e as formas da vida social, razoável, moral ou sentimental.

As inquietações de Hijikata transpassaram as décadas e permanecem relevantes à contemporaneidade. A busca pelo combate aos biopoderes é assunto atual e intenso nos campos artístico e político, permeando discussões filosóficas, étnicas, linguísticas, de gênero, de condições físicas, de condições psíquicas e tantas outras. Diante dos colapsos econômicos, sociais e ambientais aos quais se está submetido em níveis nacionais e planetários, é momento de focar em um pertinente ponto do legado de Hijikata: *butô* é uma técnica de dança, mas, ao mesmo tempo, extrapola a definição, podendo ser trabalhado como um dispositivo micropolítico do corpo que, a partir do

84. Termo utilizado por Éden Peretta em “O Soldado Nu: Raízes da Dança *Butô*” (2015, p. 15-16), em alusão a um corpo construído pelo contexto civilizatório a qual se está submetido o viver em uma sociedade ocidental. Este corpo condicionado e automatizado poderia ser enfrentado ao buscar um corpo autêntico capaz de rebelar-se contra esta estrutura, subvertendo tanto sua anatomia quanto sua história.

exercício de repensar as singularidades dos seres, converte estados de vulnerabilidade em potencial campo de resistência, transformação e combate. A partir de práticas criativas de cuidado de si, microativismos, artivismos, terrorismo poéticos, oficinas e laboratórios de dança e performance, projetos que investigam o butô a partir de sua perspectiva política e (po)ética são capazes de operar mudanças que contribuam para a conquista de melhores modos de existência.

Encruzilhadas

É na encruzilhada que os caminhos se encontram, onde o *um* abre-se para o múltiplo gerando mobilidade e trocas. A encruzilhada nos ensina que não há uma única forma de ser, anunciando as imprevisibilidades, inacabamentos, ambivalências, interstícios e complexidades da vida (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 116). Não é à toa que o dono da encruzilhada, Exu, é também o dono do mercado: “é quem preside todas as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos”, firmando-se deste modo como “senhor da reciprocidade, da sociabilidade e de todas as relações” (WILLIAM, 2020, p. 20). O que Exu e suas encruzilhadas anunciam é que “sem possibilidades, sem variações, sem diversidade de sentires e sentidos, não há vida, movimento nem ação” (NOGUEIRA, 2020, p. 118) e “é por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico

e para uma sociedade irresponsável com o que se exercita enquanto vida” (RUFINO, 2019, p. 5).⁸⁵

É a encruzilhada que possibilita que pesquisas e criações surjam dos ricos e complexos fluxos que se elaboram a partir das singularidades de cada subjetividade e do contexto em que vivemos. Levar o butô para a encruza visa gerar estratégias e ações que deslocam nossas percepções em direção a outros modos de existência, para além das lógicas colonialistas, orientalistas e/ou racistas. Também é um modo de firmar nossas existências, conscientizando-nos das ofertas e sacrifícios – ebós – que serão necessários para que a força vital – axé – roubada seja restituída.

Arriar o ebó na encruzilhada é um modo de evocar Exu e sua ética de reciprocidade para auxiliar nesta luta. É um ato de potencialização da vida. É o que reintegra, transforma e movimenta o axé.⁸⁶

85. “Uma das bases filosóficas das CTTro se edifica na noção nagô de mercado. Aqui não se trata de uma noção de mercado capitalista, mas uma noção de mercado comum, social, recíproco e capaz de atender a todas as trocas necessárias para a manutenção da vida da e na comunidade. Quando você compra, você é o único beneficiário. Você adquire poder, é o dono de algo, pode dizer à sociedade que é só seu. Quando você troca, ambos ganham. A compra beneficia um; a troca, a ambos. No mundo nagô, o mercado existe para servir a todos que precisam fazer suas trocas e somente será desfeito quando todos da sociedade a fizerem. Em suma, o mercado existe para a manutenção da própria sociedade. Não é a sociedade que existe para o mercado; é o mercado que existe para a comunidade” (NOGUEIRA, op. cit., p. 98).

86. “Entendemos a prática do axé como aquela que designa um modo de relacionamento com o real fundamento na crença em uma energia vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos consagrados, alimentos, elementos da natureza, procedimentos rituais, na sacralização

Aqueles que dançam butô no Brasil, com olhos atentos às lutas políticas propostas por Hijikata desde o início do movimento, acabam por descobrir poderosos ingredientes para temperar a farofa que será ofertada na encruza: um fortíssimo ebó capaz de desbaratar as necropolíticas⁸⁷ aqui presentes desde 1500, desenvolvidas pelo projeto colonial e aprimoradas pelo neoliberalismo.

Na sociedade do esquecimento, do apagamento, do esvaziamento semântico das origens, é praticamente impensável a existência de uma epistemologia que valorize tudo o que a necropolítica quer negar e, em seguida, matar.

É preciso entender que, quando a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, quando uma soberania política não pode perder os seus limites, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como

dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o ritmo etc. – que deve ser constantemente potencializada, ofertada, restituída e trocada/transformada para que não se disperse. E falamos de um axé praticado que transcende os limites da prática religiosa dos terreiros” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 26).

87. “Em um jogo que convoca poderes econômicos, políticos e judiciais, a morte e a vida tornam-se objetos passivos da administração pública dos Estados. No ensaio intitulado *Necropolítica* (2016), Achille Mbembe tenta entender as condições que operam esses dois objetos (morte e vida), para o qual o filósofo camaronês convoca um terceiro elemento que surge como fator de mediação: a liberdade. A pergunta de Mbembe (2016) é sobre o aspecto relacional entre o biopoder e as condições práticas de mortes legalizadas” (NOGUEIRA, op. cit., p. 145-146).

a implantação e manifestação de poder. Entretanto, o que se vive hoje no Brasil extrapolou todos os limites da civilidade, da humanidade, da dignidade humana. É preciso que voltemos para o centro da encruzilhada ou viveremos angustiados por escolhas desumanizantes e mortais. (NOGUEIRA, 2020, p. 119-120)

A partir de fazeres artísticos, políticos e pedagógicos alicerçados nas macumbas, será possível a restauração de memórias e a restituição do axé constantemente cafetinado pelo capitalismo⁸⁸. O professor Sidnei Nogueira anuncia: “Há uma episteme preta que pode nos levar à cura de uma sociedade que fracassou” (ibidem, p. 125). Diante da Encruzilhada-Brasil, os modelos de conhecimento negro-africanos cruzaram-se com ontologias e epistemologias dos povos indígenas como também do catolicismo popular e do paganismo ibérico, resultando numa infinidade de manifestações de norte a sul do país.

Tambor de mina, encantaria, xangô de Pernambuco, xangô alagoano, catimbó, calundu, jurema, omolocô, terecô, macumba carioca, batuque, jarê, cabula, candomblé de caboclo e umbanda são alguns exemplos de uma infinidade de manifestações que surgem do encruzilhamento do saber sensível de inúmeros povos que por aqui pisaram entre os séculos XVI e XX. Há também as macumbas “sambadas,

88. Como ensinou Suely Rolnik em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018).

gingadas, funkeadas, carnavalizadas, dribladas na linha de fundo” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 75). Mas afinal, o que tudo isso tem a ver com butô?

Excluídos no Centro da Roda:

Estudiosos da história da umbanda, ao destrinchar o mito de origem registram que ela resulta do amálgama entre ritos de ancestralidade dos bantos, dos calundus, pajelanças, catimbós, elementos do cristianismo popular e espiritismo. Há quem ache que representou a cristianização dos ritos africanos; a quem ache que africanizou o cristianismo e se definiu como religião brasileira. As duas hipóteses não se excluem, elas moram na encruzilhada. [...] a umbanda, mais do que uma religião que inscreve os dilemas, conflitos e ambivalências das identidades no Brasil, emerge como contínuo de táticas, invenções e sabedorias de frestas encruzadas por presenças cosmopolíticas que reivindicam o inacabamento do mundo, outras formas de sentir, fazer e pensar, para praticar batalhas cotidianas. [...] o complexo criado tem mais a ver com a emergência de práticas de cura e de guerrilha cotidiana das culturas subalternas do que qualquer outra coisa. Ou seja, estamos falando da abertura de um campo de batalhas nas múltiplas dimensões da vida que nasce da necessidade de dar trato às demandas (no sentido macumbístico) e à kiumbada que come na gamela da empresa colonial. Em outras palavras, firmamos o ponto: o que se chama umbanda é também resposta ao terror, é proposição de uma política espiritual, em sentido abrangente, aos traumas produzidos (SIMAS; RUFINO, *ibidem*, p. 66-67).

No início do século XX, surgiu um fazer cosmopolita que ficou conhecido como umbanda. Seu mito de origem narra a história de Zélio de Moraes (1891-1975), gonçalense que, no ano de 1908, após uma paralisia sem razão médica aparente, foi orientado por Tio Antônio – preto velho que incorporava na rezadeira Dona Cândida⁸⁹ – a dedicar-se ao exercício espiritual. Levado à Federação Espírita de Niterói, incorporou o Caboclo das Sete Encruzilhadas.

A Federação proibia a incorporação dos espíritos de negros, indígenas e de quem mais lhes conviessem estigmatizar e marginalizar. Antes de ser convidado a se retirar, o caboclo questionou se a recusa deles em ouvir sua mensagem e a de seus iguais devia-se a suas origens sociais e cor⁹⁰. Disso, anunciou que fundaria um culto em que “os espíritos de pretos, índios e povo das ruas assumiriam o protagonismo para cumprir a missão que o plano espiritual lhes confiou. O culto

89. Observar que Dona Cândida já incorporava um preto-velho antes mesmo da fundação da umbanda auxilia a contextualizar que os encantados que começaram a baixar na umbanda já estavam presentes em outras manifestações; “as encruzilhadas do Brasil já comiam” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 69) muito antes da fundação da umbanda.

90. O espiritismo, cuja doutrina foi desenvolvida por Allan Kardec (1804-1869) – pseudônimo do pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail – na segunda metade do século XIX, absorveu diretas influências dos movimentos eugenistas que começavam a se fortalecer na Europa. Kardec, ao buscar alicerçar sua teoria a partir do darwinismo, propõe uma teoria evolucionista “espiritual”, colocando o homem europeu civilizado no topo da evolução quando comparado àqueles que chamou de “primitivos” (KARDEC, 2008, p. 238).

falaria aos humildes, simbolizando igualdade entre todos” (ibidem, p. 66). Foi a partir da valorização da diversidade que a umbanda se desenvolveu. Seu culto é um grito político de resistência, de luta de classes e de luta contra o racismo que coloca – através do canto, da dança e dos ritos – os excluídos no centro da roda.

A umbanda tem em seu fundamento os caboclos, antinomias da civilidade, sobreviventes, aqueles que dobraram a morte via o encanto e contraria o estatuto de humanidade dos homens brancos [...]. As pretas e pretos velho, os eguns da afro-diáspora, anciãos e xamãs da África que cruzaram a calunga grande para restituir em forma de batalha, cura, acolhimento e mandinga uma política contrária ao terror implantada pelo racismo, escravidão e colonialismo. O povo da rua, praticantes dos espaços, enunciações, corpos vibrantes que da margem do Novo Mundo expõem as contradições, ambivalências e a rasura do pecado e dos regimes de verdade empregados por um sistema espiritualmente corrompido. Retirantes, seres da terra, pessoas comuns, crianças, beberrões, viajantes, trabalhadores que cavalgam nas emanações das naturezas que estruturam a vida. Eis, nessa amálgama, um complexo de saberes, potências e possibilidades que se lançam como *decoloniais* antes mesmo da inscrição do termo (ibidem, p. 70).

Éden Peretta (2015, p. 30-32) aponta que o *Ankoku Butô* retomou a função social de mediar

as fronteiras entre os inseridos e os excluídos da sociedade japonesa. A dança de Hijikata colocou em cena o que era tabu à sociedade, em especial aqueles que eram marginalizados, apresentando diversos níveis de dissidências sociais e a força presente nos corpos de doentes, infratores da lei, pessoas com deficientes, pobres, pessoas trans, homossexuais, camponeses, trabalhadores do sexo. Kuniichi Uno (2017) enfatiza – ao debruçar seus estudos no livro de Hijikata, *A Bailarina Doente* (Yameru Maihime, 1991), e na investigação que o próprio dançarino nomeou de *A Coleção dos Corpos Debilitados* (em japonês referiu-se a corpo debilitado como *suijakutai*) – incluindo mulheres, crianças, idosos e animais. Corpos esgotados das ontologias e epistemologias eurocêntricas que costumam cindir as noções de corpo-mente-ambiente e instaurar dicotomias entre aqueles que detém poder (político, econômico e social) e os outros. Hijikata evocou não só os corpos que friccionavam tais temas, como também espacialidades capazes do mesmo feito, como cemitérios, leitos de rios e favelas. A ação de Hijikata trazer para o centro – da cena, da sociedade, da vida – justamente aqueles que eram lançados à margem parece um movimento similar ao que fora proposto pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas:

A história da umbanda e os significados do seu mito fundador contam muito sobre os tensionamentos da formação brasileira. Há um país oficial que ainda tenta silenciar os índios, os caboclos, os pretos, os ciganos, os malandros, as pombagiras (mulheres donas de seus corpos em encanto) e todos aqueles vistos como estranhos por um projeto dominante amansador de corpos, disciplinador de condutas e aniquilador de saberes (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 68).

Hijikata estava atento a este tipo de projeto. Dizia que a distante região onde nasceu – Tohoku, literalmente nordeste – só interessava ao governo quando o assunto era roubar-lhes arroz, cavalos e mulheres. Presenciando o frio e a fome, aprendeu cedo como impérios, regimes ou Estados-Nações criam estratégias para usurpar a própria população e quem são aqueles que se beneficiam com este jogo que se aprimora a todo instante.

Hijikata evocou justamente os corpos daqueles que diariamente já elaboram estratégias frente ao poder. Como disse Uno (2018, p. 57), são as mulheres e os doentes que vivem “à beira do caos com seus corpos fluidos, frágeis, desconstruídos, sem esconder nada de frágil”. O dançarino tinha ciência de que os saberes e fazeres que buscava para a mobilização dos corpos e do mundo estavam justamente naquilo que há de concreto, banal e palpável no cotidiano. Há um ditado popular entre macumbeiros que diz: *o segredo se esconde no miúdo*. Sabedoria presentificada nas

sementes do dendezeiro que, apesar de simples, são a base do *Ifá*, tradição oracular do iorubás⁹¹.

Tanto Hijikata como macumbeiros sabem – parafraseando Deleuze e Guattari (2017, p. 90) – que “o segredo dos homens não era nada, absolutamente nada na verdade [...]. Édipo, o falo, a castração, o ‘espinho da carne’, era isso o segredo? É de fazer rirem as mulheres, as crianças, os loucos e as moléculas”. Frente a esta gargalhada de pomba-giras, erês, exus e inúmeras forças outras, a interlocução entre o malandro japonês e o Caboclo das Sete Encruzilhadas faz emergir inúmeras estratégias para que artistas, pesquisadores, professores e tantos outros interessados no tema temperem seus ebós e fortaleçam suas caminhadas.

91. Atualmente, a consulta de Ifá ficou comumente associada aos búzios, mas a base original deste oráculo são os *ikins*, os caroços de dendê. “[...] o sábio Orunmilá [orixá da profecia], aborrecido com a vaidade e a sede de poder de alguns de seus filhos, resolveu deixar a terra. Foi, entretanto, condescendente e disse que ainda daria aos filhos a chance de conversar com ele. E deixou dezesseis caroços de dendê, que deveriam ser consultados para que a sua palavra fosse conhecida. Esse é um dos caminhos que narram o nascimento da consulta oracular pelos *ikins*, os caroços de dendê. Orunmilá deu uma lição aos filhos seduzidos por pompas e vaidades: o caroço de dendê é o que de mais simples e acessível existe. O dendezeiro nasce em qualquer lugar. Orunmilá atribuiu ao mais simples, ao corriqueiros, ao elemento presente em abundância no cotidiano, ao menos óbvio por ser rigorosamente comum, o segredo do conhecimento, a guarda do destino, o preceito dos ebós, o catálogo das folhas, o repertório dos cantos de encantamento, a sofisticação de todas as semânticas e gramáticas e o mistério da prática do *axé*” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 26).

Hijikata em uma Gira de Umbanda:

Imaginar Hijikata baixando pelos terreiros das bandas de cá possibilita o disparar de inúmeras pistas dos ebós que podemos arriar na encruzilhada desse encontro. Sem dúvida, nosso ladino ficaria mais próximo dos malandros, cujo principal nome é Zé Pelintra, grande mestre do catimbó capaz de trabalhar onde bem quiser. Assim como o pernambucano que se encantou pela Lapa carioca, Hijikata – que também saiu do nordeste para viver na cidade grande – poderia facilmente estar ora entre os pretos-velhos a curar e restituir os corpos, ora com exus e pombas-giras a dançar, beber, festejar e gargalhar, afinal nosso malandro japonês conseguiu a proeza de encantar-se aos 57 anos de idade, após enfrentar a cirrose e o câncer no fígado ao mesmo tempo.

Se o *butô* é aqui estudado como uma concepção com habilidade cognitiva que disponibiliza o corpo a testar diferentes estados e percepções, “um modo de perceber e mapear estados de ser vivo” e “uma elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações” tecida e organizada pela instância inseparável NaturezaCultura (GREINER, 1998, p. 3), o que são essas redes e teias que se dão a partir das relações se não *encruzilhadas*? Essa, mais do que a morada de Exu, é o signo que evoca seu princípio de movimento e alteridade, anunciando que o fluxo das forças só ocorre a partir dos encontros.

Hijikata se fartaria ao nutrir-se de um banquete que compreende o corpo como primeira encruzilhada, corpo vivido e celebrado não só pelo orixá Exu, mas pelos encantados que também são denominados assim: os barões da noite, os boêmios e o povo da rua que baixam nos terreiros e constituem, ao lado das pombas-giras, a face mais humana de todo o saber-fazer macumbístico. São os desregrados, a desmesura, os transgressores que ambivalentemente fiscalizam, uma vez que zelam pela ética e cobram aqueles que de modo irresponsável prejudicam o caminho do outro em benefício de si.

Nos primeiros anos do *Ankoku Butô*, Hijikata “apostou na sexualidade e na violência como chaves de acesso às dimensões socialmente reprimidas do inconsciente individual, imergindo o dançarino em sua escuridão, explicitando o inerente conflito entre seus desejos profundos” (PERETTA, 2015, p. 91-92); e o fez evocando exus terríveis, como Sade, Lautréamont, Artaud, Nietzsche, Marcuse e Bataille. Seres imorais e absurdamente éticos.

Ao lado das pombas-giras, Hijikata teria as melhores aliadas para a libertação dos corpos e dos desejos. Essas senhoras da noite evocam não só a força de mulheres que se rebelaram contra a dominação moral, mas de todos os corpos que, por não corresponderem ao gênero e/ou à sexualidade que lhes foram designados em seus nascimentos, foram vigiados e punidos com maior intensidade quando

vivenciaram sonhos, apetites, anseios e tesão. A gira firmaria o ponto da amarração que Hijikata faz entre a dança, a homossexualidade, o crime, os festivais e os rituais, para discutir acerca daquilo que nomeou como *ações despropositadas do corpo*: o prazer. Um prazer que não está a serviço do capitalismo. Hijikata questionou como a potencialização dos corpos – a alegria – é vista como inimiga e tabu em uma sociedade produtora pautada na alienação⁹².

A partir dessa perspectiva, é possível compreender que, para nosso dançarino, não há dança que não seja criminal nem liberdade sexual que não seja vista como maléfica aos olhos daqueles que atualizam os sistemas de dominação. As trevas de sua dança pombogirística não eram um elogio superficial e juvenil ao crime, à brutalidade e à perversidade, mas o interesse em “observar os poderes e as instituições que investiram de parte a parte na vida e no corpo” (UNO, 2018, p. 229) e encontrar modos de friccioná-los até a diluição. Exus e pombas-giras são a carne, tão negada e estigmatizada; como também o riso, esse anúncio de que corpos alegres são indomáveis e incapturáveis.

Já com as pretas e pretos-velhos, a gira assumiria a função de zelar pela saúde de todos a partir de

92. Este tema é desenvolvido por Hijikata em seu texto *Para a prisão!*, escrito em 1961, anos antes de Michel Foucault – *Vigiar e punir* (1975), *Microfísica do Poder* (1979), *História da sexualidade* (1976-2017) – e décadas antes de Paul Preciado – *Manifesto contrassexual* (2002) –. É possível observar *Para a prisão!* como um manifesto micropolítico e contrassexual *avant la lettre*, isto é, antes mesmo dessas terminologias existirem.

ações curativas, como receitas de remédios, banhos com folhas, passes, danças, brincadeiras e baforadas de cachimbo. A doença e os corpos debilitados são parte primordial do projeto de Hijikata. Como anteriormente mencionado, a imagem da metamorfose foi imprescindível para a investigação de Hijikata que privilegiava processos de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo e, como recorda Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 902), “toda doença é metamorfose”.

Ao forçar seus alunos e público a encarar os tabus de seu tempo, os novos ideais de saúde e a fobia às doenças – que afligem diretamente enfermos e moribundos – não ficaram de fora. Hijikata encontrou um caminho através da doença e do esgotamento para insurgir contra a eugenia oriunda dos séculos XVIII e XIX, inflamada na II Guerra Mundial e aprimorada pelas sociedades de economia neoliberal.

Uma gira entre pretos-velhos e Hijikata abre campo para a criação de uma saúde que tira proveito da própria debilidade⁹³. Em oposição a “toda noção de conforto e bem-estar relativos à conservação de si mesmo”, a noção passa a avaliar positivamente a própria doença, uma vez que esta poderia vir a se tornar um estímulo para conquistar a “capacidade

93. Proposição que se aproxima do conceito de Grande Saúde apresentado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900).

de encontrar seus próprios remédios” (FERRAZ, 2017, p. 137-139), assegurando que a carne trabalhe silenciosamente em direção à vida, despistando e desviando-se do falso socorro oferecido pela máquina biopolítica. Tal sentido de saúde, consciente dos riscos constantes a qual se está sujeitado, associado a seres que não temem avançar na exploração de suas próprias subjetividades, compreendendo que somente os corpos que se colocam sempre à prova tornar-se-ão resistentes e capazes de se encarregar do próprio cuidado.

Nos fazeres dos pretos-velhos, há uma relação profunda com o ambiente e com a ritualização dos corpos; há diversas tecnologias de cura e uma vasta gama de práticas dessas tecnologias; há espaço para a flexibilização e adequação dessas práticas ao tempo e espaço daqueles que vêm para a roda. Cuidam do “equilíbrio entre o humano e a natureza, o vivo e o morto, o sagrado e o profano”, compreendendo que “entre esses aspectos não existe dicotomia, mas interação” (SIMAS, 2021, p. 9).

Há também em Hijikata um fino equilíbrio entre corpo, mente e ambiente, como também uma escuta sensível a inúmeros entes que comumente são definidos como inanimados por epistemologias eurocentradas, mas que, na realidade, estão mais vivos que muita gente. Tudo na cosmovisão de Hijikata é animado, o que faria dele um excelente caboclo. Esse sobrenome que escolheu para si – seu nome de pia era

Kunio Yoneyama – significa *do lado da terra*. Castro (2017) ensinou que um dos significados de indígena é *aquele que pertence à terra*, sendo *alienígena* seu oposto.

Hijikata é um indígena da terra negra do Japão, que assim como os caboclos de pena, sabe que é preciso deixar de ser humano para aprender a ouvir. Parte do procedimento de seu projeto que fora nomeado de *corpo morto* pode ser explicado com uma máxima yanomami: é preciso morrer humano para devir jaguar. Se exus e pombas-giras nos ensinam a abraçar nossa humanidade, os caboclos ensinam que ser *só* humano também não basta. Todo o cosmo está vivo e é preciso esvaziar-se de algumas pretensões antropocêntricas para abrir-se a essas outras existências e seus respectivos saberes.

É preciso aprender a fazer corpo com cobras-corais, pedras, cachoeiras, ventanias e tantos outros. O modo que Hijikata encontrou para tal possibilita que eu o aproxime da linha dos marujos. Diante de tantas criações em Arte que se dão em Alto-Mar com suas derivas e improvisações, penso naquilo que ficou conhecido como Butô-Fu, um modo privilegiado de mapear os fluxos de sensações e ações do corpo a partir da confecção de cadernos de colagem compostos por desenhos, pinturas, gravuras, fotos e poemas.

Utilizando referências da literatura e das artes visuais, este sistema cartográfico de Hijikata contribuía na expansão das percepções do corpo e do movimento por caminhos transpassados pelas

palavras, sonoridades, cadências, cores, traços, texturas, etc., por tudo aquilo que fosse capaz de produzir blocos de sensações e fazer corpo com o corpo do dançarino. As notas – ou diários de bordo – são uma oportunidade de ver o extenso trabalho de Hijikata em medir o universo (UNO, 2018, p. 41-46). Para ser felizardo no desafio de cartografar estados e fluxos, colocava todos os corpos – das palavras, das imagens, de carne – diante deste desafio, implicando-se com tudo que era e com tudo que podia.

As suas navegações pela noite escura do corpo, ampliavam-se até que todo o cosmo pudesse ser auscultado em dança: objetos, reinos, humanos, animais, vegetais, minerais, fenômenos da natureza, representações abstratas, matérias orgânicas e inorgânicas, criaturas, fantasmas, demônios, tengus etc. O Butô-Fu é modo de mapear estados de ser vivo por meio da dança, da literatura e das artes visuais, em um cuidadoso jogo de composição e justaposição entre múltiplas linguagens. Foi este modo de navegação de Hijikata que possibilitou a sua chegada a mundos outros.

Apesar de ter se envolvido a todo instante com poderosas forças, sua atenção sempre esteve atenta à criança. Ele nunca fechou os olhos, ouvidos e coração a seu erê - a criança que não é aquela que um dia ele fora, mas a que ele permaneceu sendo e que nunca deixou de dançar em sua carne.

A principal lição dos erês é que por vezes é preciso desaprender a ser adulto. Algo que Hijikata sempre soube. Seu processo criativo, constantemente elaborado por vias negativas, por a-lições, desaprendendizagens e des-estabilizações, devia-se por ter ciência de que aquilo que supostamente precisava se aprender era algo nato do corpo poroso da criança. A criança sempre fora tomada pelos devires, a ponto de serem elas mesmas o devir por excelência, seja nas macumbas de Hijikata ou nas dos terreiros.

Adultos são crianças que se esqueceram de como sê-lo ao serem submetidos a processos de domesticação da vida, pedagogias alicerçadas nas premissas de projetos civilizatórios pautados no recalque e no controle. A criança, no butô ou na umbanda, não é algo que no passado ficou, mas que está sempre de ronda, ansiosa para ser presentificada, nutrida e cuidada, pois quando ela enfim é fortalecida, torna-se capaz de fazer erodir tudo aquilo que construíram em cima de seu silenciamento e mortificação.

O corpo da criança se espalha até o céu, torna-se um caos sem medida, sem distância. É assim que a criança em Hijikata emite o discurso num tempo caótico em que não há mais passado nem presente, nem futuro. A criança, sempre cercada por mortos que aparecem repentinamente, não para de se mover num caos terrível. (UNO, 2018, p. 5 6)

Diante da urgência de despertar nossas crianças e de compreender que sem Exu não se faz nada e sem erê não se faz butô, preparo o encerramento desta gira perguntando uma última vez: afinal, o que o butô tem a ver com macumba? Nada... e tudo. Apesar de saber que durante a leitura inúmeras confluências entre os saberes podem ser percebidas, talvez seja melhor, em prol de evitar equívocos, dizer o óbvio: não há conexão entre a dança butô e as macumbas.

Entretanto, há outro modo de responder à pergunta. Prefiro dizer que, aquilo que Hijikata buscou por toda uma vida, assemelha-se ao que almejo operar no mundo *como macumbeiro*. Sou um artista, dançarino, professor e pesquisador cuja macumbaria que realizo mais se afina com os ebós de Hijikata do que com aqueles que fiz religiosamente.

Importante frisar que é possível ser macumbeiro e pouquíssimo religioso. Hijikata foi. Apesar de encontrarmos yôkais, darumas e outros encantados em seus escritos e danças, foram diversas as ocasiões em que o artista alegou que dispensava conexões com manifestações e tradições locais, dizendo que o “*Ankoku Butô* nasceu do rompimento de laços com a tradição japonesa, e tornou-se algo autônomo precisamente por não ter se envenenado pela tradição” (apud BAIRD; CANDELARIO, 2018, p. 237). Ele foi um homem atento aos perigos da cristalização, do controle, da estagnação e do moralismo que podem se esconder naquilo que alguns compreendem como tradição. Também precisamos ser.

Butô conecta-se com macumba em mim, neste corpo-encruzilhada, neste macumbeiro apaixonado por Hijikata. O intuito não é convidá-los a seguir pela mesma trilha, mas instigá-los a descobrir onde as danças e andanças se entrecruzam na singularidade de cada existência, encontrando modos coerentes de fazer o butô girar em Pindorama, colocando-o em jogo com os inúmeros *brasis* que formam e deformam o Brasil. A feliz conexão existente é que, seja a partir do butô de Hijikata ou das macumbarias brasileiras, em ambos os casos, estamos diante de dispositivos micropolíticos capazes de potencializar a força terrificante e poética das carnes que dançarão a tão aguardada insurreição.

Referências:

BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (org.). **The Routledge companion to Butoh performance**. Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2018.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Medo dos outros. **Revista de Antropologia**, v. 54 nº 2. São Paulo: USP, 2011.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria. **Aracê**, direitos humanos em revista, Ano 4, Número 5. São Paulo: fevereiro de 2017.

FERRAZ, Maria Cristina Franco Ferraz. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GREINER, Christine. A potência política da arte e do corpo no exercício da alteridade. **Ágora:** modos de ser em dança / Gilsamara Moura. Douglas de Camargo Emílio (org.): Jogo de Palavras, 2019, v. 2.

GREINER, Christine. **Butô: pensamento em Evolução.** São Paulo: Escrituras, 1998.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês** e seus microativismos. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão** e suas diásporas cognitivas. São Paulo: n-1 edições, 2015.

KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos.** 171ª edição. Araras: Instituto de Difusão Espírita, 2008.

LEPECKI, André. “Planos de composição”. In: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia; SANTOS, Cristina Espírito (Orgs.). **Criações e contextos.** Rumos Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

PERETTA, Édén. **O soldado nu:** raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). **Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado**. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

O Yoga: transduções entre estados de arte⁹⁴

ROBERTO PROPHETA

A história da cultura indiana sempre havia sido contada em relação ao advento dos *Veda*, por volta do século XV AEC, que seriam os textos fundadores de uma sociedade que vive ainda hoje em pleno esplendor. A cultura védica se funda a partir do exercício da autoridade sagrada do sacerdote, nomeado *brāhmaṇa*, sendo a autoridade sacerdotal que decide sobre o valor de tudo o que se queira parte integrante da cultura ortodoxa. Desde o advento dos *Veda* até hoje, a casta sacerdotal constituiu-se como uma elite social em sentido não só religioso, mas também econômico e, sobretudo, político.

94. Proponho este texto como um ensaio, sem maiores pretensões, além de apresentar questões gerais e dar a elas um encadeamento possível. O desenvolvimento rigoroso das hipóteses e dos argumentos aqui apresentados tem seu curso em uma pesquisa de doutorado no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob orientação da Prof. Dra. Christine Greiner.

Isso se deu assim até que, em meados do século XIXEC, quando os colonizadores ingleses construíaam no subcontinente indiano uma das maiores malhas ferroviárias ainda hoje existentes no planeta, ao manejar o terreno para a instalação dos trilhos, descobriram as ruínas de uma cidade de proporções monumentais. Além das grandes proporções das ruínas e dos inúmeros objetos de arte encontrados - esculturas, desenhos, escritos -, chamava a atenção o fato de que todas as construções eram feitas com tijolos de barro cozido recortados em uma medida rigorosamente padronizada. Os engenheiros ingleses responsáveis pela ferrovia, colocando os custos das obras na ponta do lápis, não tardaram a concluir que aqueles tijolos eram matéria-prima adequada para substituir com vantagem econômica o cascalho usado para assentar os dormentes sob os trilhos. Os tijolos da grande cidade de Harappa, como viria a ser nomeada, até hoje sustentam 160 quilômetros dos trilhos que atravessam o Paquistão.

Quando, na década de 1920, os arqueólogos finalmente puderam tomar dos engenheiros a função de escavação e a decisão pelo valor da descoberta, Harappa se encontrava completamente desfigurada: havia desaparecido sob a ferrovia. Pouco restava à pesquisa, que logo teria se encerrado, não fosse a descoberta sucessiva, conforme se ampliava a área de escavação, de mais de mil outros sítios arqueológicos: revelava-se, em pleno século XX, a maior civilização do terceiro milênio AEC.

Na outra margem do Rio Indo, mais de 500 quilômetros ao sul de Harappa, as ruínas de Mohenjo Daro foram encontradas intactas. Era uma cidade construída segundo um complexo planejamento urbano. Avenidas paralelas, orientadas no eixo norte-sul, com mais de 10 metros de largura, cruzavam, a cada 200 metros, ruas direcionadas de leste a oeste. Os grandes quarteirões tinham os cantos arredondados para facilitar a curva às carroças de bois. A cidade era abastecida por uma rede de água canalizada e foi o primeiro lugar do mundo a ter um sistema subterrâneo de drenagem de esgoto.

O urbanismo de Harappa e Mohenjo Daro, seu rigoroso plano arquitetônico, as medidas uniformes dos tijolos usados em centenas de cidades: tamanha organização pode sugerir uma administração fortemente centralizada. No entanto, não há indícios de estruturas materiais de poder. As casas eram construídas em padrões regulares, com medidas comuns, não havendo entre elas palácios ou fortalezas, nem a presença marcante de armas entre os objetos que restaram. Tudo indica que todos viviam em condições de igualdade, e que não era necessário o constrangimento pela violência para o exercício da lei ou a manutenção do bem social. Quanto às construções de grande porte, foram interpretadas como locais de uso comum, como diques, celeiros, banhos públicos ou templos de culto, nada que se assemelhasse a instalações de governo. Talvez as duas

grandes cidades, Harappa e Mohenjo Daro, fossem elas próprias os centros a partir dos quais se governava tão vasto território.

As especulações dos estudiosos são diversas. Além da arquitetura monumental, muitos objetos encontrados nas ruínas inspiram a imaginação, fomentam questões, suscitam controvérsias. Dentre os achados mais importantes, encontram-se diversas esculturas de corpos femininos, como a instigante estatueta de uma dançarina, cuja nudez não se recobre mais que por ornamentos tribais. O corpo feminino nu, seu gesto dançarino, a fluidez do movimento que triunfa sobre a imobilidade do bronze, sua elevação ao estado de arte. Quem era essa mulher, assim venerada?

Entretanto, os estudiosos do Yoga parecem desviar sua atenção da mulher e voltá-la à imagem do homem. Para eles, os objetos mais eloquentes encontrados nas ruínas dravídicas são os selos, pequenas peças de barro cozido cuja superfície preserva desenhos e letras. Enterrado por mais de quatro milênios sob a areia do vale do Indo, um desses selos traz o desenho de uma figura antropomórfica, com três faces visíveis, talvez uma quarta oculta. Sobre sua cabeça, um ornamento com três chifres. Ao seu redor há quatro animais, dois de cada lado: um elefante, um tigre, um boi, um unicórnio. O homem está sentado, com as pernas cruzadas de forma muito peculiar, os joelhos rentes ao assento,

em uma postura simétrica, rigorosamente alinhada, com o tronco rígido e ereto. As mãos, apoiadas sobre os joelhos, formam um gesto preciso. Grande parte dos estudiosos tomam essa imagem como uma postura de meditação, o que seria a prova de que o *Yoga* teria surgido na antiga civilização do Indo, há cerca de cinco milênios.

Dentre todos os selos encontrados nas ruínas da antiga civilização, são raros os que mostram, como aquele, a imagem do homem. Já a figura do unicórnio está presente em dois terços das peças. Entretanto, praticamente todos trazem, no alto, alguns caracteres escritos. Ao todo, foram contados 419 caracteres. É um número exagerado para um sistema alfabético, como o português ou o sânscrito, e muito restrito para uma escrita logográfica, como o chinês. Isso conduz à hipótese de que os caracteres presentes naqueles selos constituam um sistema logossilábico, associando pictogramas a sinais com valor fonético. Quer dizer, a fronteira entre o desenho e a letra não pode ser traçada com clareza.

O fato determinante é que os caracteres escritos nos antigos selos nunca foram decifrados. Jamais foi encontrado qualquer objeto semelhante à pedra de roseta, na qual a presença de um mesmo texto escrito em línguas distintas, na justa medida em que os nomes próprios permanecem intactos na passagem de um texto ao outro, permitisse a leitura, a interpretação ao pé da letra, a tradução. Ainda

que os caracteres estejam, via de regra, alinhados horizontalmente no alto dos selos, é notável como, às vezes, o desenho de um animal atravessa a linha das letras. Seria um logograma? O que dizer do desenho do homem? Nada há que impeça de tomá-lo como símbolo. De qualquer maneira, enquanto a escrita não for decifrada, os sentidos permanecerão abertos. Não há nada aqui, portanto, que permita situar a origem ou fixar alguma verdade acerca do *Yoga*. É um campo aberto à fabulação.

Assim, apesar de todos os esforços para a decifração do que está escrito, nada permite, até hoje, saber o que quer dizer aquilo que foi feito em barro cozido, selos, letras, unicórnios, um homem que, imóvel, permanece em silêncio, inominável, enquanto gestos femininos fazem dançar o barro e o bronze, como matéria aberta à leitura inesgotável.

Que essa escrita tenha se perdido, que não restem traços rastreáveis de seus sentidos, é um fato concomitante a um dos raros consensos entre os estudiosos da civilização do Indo. Trata-se de seu desaparecimento abrupto, por volta do século XIX AEC. Há diversas hipóteses para esse desaparecimento, que não convém discutir aqui. Mas, com o desaparecimento abrupto da civilização do Indo e de sua língua, após um intervalo de cerca de 400 anos, a língua predominante na mesma região, o sânscrito, fundada num sistema alfabético, é de origem completamente distinta. A filologia

comparada mostrou a pertinência do sânscrito à raiz das línguas da família indo-europeia. Há, portanto, uma evidente ruptura entre a cultura da civilização do Indo e a cultura que surgiu posteriormente em solo indiano. Essa é a razão que justifica a teoria mais aceita para situar a origem da cultura indiana, a teoria da invasão ariana, o fato de que um povo estrangeiro veio a se instalar onde antes havia uma cultura radicalmente distinta.

O fato é que uma língua desapareceu e com ela uma forma de se dizer da vida se calou, um recorte do mundo se perdeu, até que suas ruínas ressurgiram indecifráveis quatro mil anos depois. Nelas, restam os traços do que foi sua voz, a partir dos quais quem assim o desejar poderá buscar escutá-la. Mas, para tal, se faz necessário escavar as diversas camadas do que se depositou sobre isso, soterrando-o, ao longo de quatro milênios. Pois sob a influência dominante de uma cultura estrangeira, adveio em seu lugar uma nova língua, impôs-se uma escrita diversa, uma nova forma de vida. O que se escreveu em Sânscrito, portanto, nasceu marcado pela extra-territorialidade.

O ponto de origem do hinduísmo situa-se em um processo de colonização que se deu antes pela palavra que pelas armas. É a forma mais cabal de colonização, a determinação das formas de vida possíveis, dos limites pensáveis da realidade, a imposição pacífica da própria estrutura do mundo. Distinta da violência gritante, a palavra submete o corpo silenciosamente.

A língua é um limite à experiência possível, órgão em torno do qual se faz corpo.

Após cerca de quatro séculos de adaptação cultural e linguística à geografia do norte do subcontinente indiano, os arianos produziram os primeiros escritos da história do hinduísmo, os *Veda*. Os registros dos primeiros versos do *Rg-Veda*, o mais antigo, remetem provavelmente ao século XV AEC. Quanto aos últimos, só viriam a ser redigidos por volta do século IX AEC. Desde seus primeiros versos, os deuses são apresentados como aqueles que vêm ao mundo para impor a ordem onde, antes, não havia nada além do caos. Ao longo dos sete séculos ao longo dos quais se compuseram os *Veda*, com exceção dos versos mais tardios, não há absolutamente nenhuma referência a uma outra língua, um cultura precedente, assim como nenhuma referência ao *Yoga* ou a qualquer coisa que se pareça com uma prática de meditação.

Acontece que, por volta do séc. IX AEC, irromperam na cultura védica textos escritos à margem da ortodoxia sânscrita. Eles foram chamados *Aranyaka*, coisa florestal. Escritos que procuravam dar voz, pela primeira vez na história, às misteriosas práticas que não se sabe há quanto tempo eram mantidas além das fronteiras das cidades arianas. Quando esses novos textos se avolumaram, ganharam corpo, passaram a ser chamados *Upaniṣad*. Neles, pela primeira vez na história, a palavra *Yoga* é

empregada como nome dado a um conjunto de práticas florestais mencionadas de modo disperso ao longo das primeiras *Upaniṣad*.

O *Yoga*, portanto, para além de sua presença como ausência no alvorecer da cultura, em sua origem indeterminável, situa-se como uma instância da diferença em relação ao que veio a se constituir como brahmanismo. Esta diferença abre a possibilidade de constituição de uma outra história, que possa subverter a forma como a história vem sendo contada, até aqui, a partir das perspectivas hegemônicas estabelecidas na cultura, sobretudo a perspectiva sacerdotal.

Nas florestas, não havia, como nas cidades, uma grande comunidade organizada em torno de ritos comuns. Eram pequenos grupos, cada qual guardava o segredo de suas práticas, um saber fazer com o corpo capaz de produzir o que passou a ser chamado, de modo geral, *estado de yoga*, o que logo ficou conhecido como *meditação*. Estado de yoga e meditação são, aqui, sinônimos, e seu advento original se localiza nas *Upaniṣad*. De qualquer modo, não havia absolutamente nada semelhante na cultura védica nem em outros lugares do mundo. O *Yoga* é a raiz de tudo o que veio a se constituir, no mundo oriental, como prática meditativa.

Mas foi pelas mãos de *brāhmaṇa* dissidentes, refugiados nas florestas, que adveio a escrita destes textos, em sânscrito. Assim, os primeiros textos a dar

voz à diferença florestal foram escritos em sânscrito, língua cuja origem corresponde justamente ao eclipse dessa diferença. Se as *Aranyaka* e as *Upaniṣad* procuravam trazer à luz a aventura florestal, estabelecer sua mitologia que nada devia aos Veda, dar realidade a um mundo radicalmente diverso do universo védico, não deixavam de tropeçar nos equívocos da velha linguagem.

Todas as palavras sânscritas, cada verbo, cada nome, tinham o sentido marcado por seu emprego nos *Veda*. A tentativa de dar voz, em sânscrito, a uma cultura diversa, fosse pela inversão ou subversão dos sentidos, fosse pela criação de novas palavras que tensionavam a terminologia védica, obrigava a contornar os velhos sentidos, o que significava incidir inevitavelmente nesses mesmos sentidos, que retornavam insidiosamente onde se esperava superá-los. Era uma tentativa de usar as velhas palavras para dizer coisas novas.

É o que permite apreender o expediente mais radical e criativo das *Upaniṣad*. Pois se os termos das *Upaniṣad* partiam dos termos védicos, seja com a inversão do valor ou com a subversão do sentido, ou ainda tensionados a partir de termos originais que forçavam o vocabulário a novas órbitas, se a língua, afinal, era a mesma, certamente a linguagem é outra. Elas operaram na cultura indiana uma notável ruptura formal. Seu estilo em nada se assemelha ao estilo védico. O acontecimento da diferença modifica a estrutura.

Foram textos que se abriram a experiências com os limites da linguagem. Por um lado, evidencia-se que o que esses textos esperam da linguagem está longe de ser da ordem de qualquer sentido estabelecido, sendo precários até mesmo quanto à produção de novos sentidos. Trata-se, antes, de jogar com a linguagem diluindo-a em seus efeitos sensíveis, o manejo do som, o jogo com figuras de linguagem, como a ironia e o paradoxo, que jamais haviam sido empregadas nos Veda.

É questão de reconhecer que essas práticas corporais, do *Yoga*, assim como os textos, não devem ser indagadas em seus sentidos, mas em seus efeitos. São efeitos de ruptura com os sentidos estabelecidos na linguagem, acontecimentos que realizam a potencia sensível do corpo além dos sentidos já vividos, já significados. É a elevação do corpo a um estado de arte.

O texto das *Upaniṣad* não visava, com frequência, o entendimento, mas apresentava-se como objeto de causação estética, ao dissolver os sentidos languageiros através de um uso, até então original, da escrita, que subvertia as formas estabelecidas. Mesmo quando tomados no que transmitem de compreensível, trata-se da reiteração da negação dos sentidos.

À passagem da língua oral à língua escrita, à passagem do corpo à linguagem, objeto fundamental de tudo o que está colocado sob a insígnia da cultura

indiana, foi dado a um tratamento radicalmente original. O que houve de mais criativo no advento das *Upaniṣad* foi essa transposição, essa tradução, transdução, do corpo ao escrito, de um estado de arte. Quando lidos em seu devido contexto, reconhece-se uma homologia entre a forma literária das *Upaniṣad*, em seus efeitos de deformação da linguagem estabelecida, e a amorfia sensível do estado de meditação. Não há forma mais clara de apreender que o *Yoga* deve ser pensado como arte, quando o que se transpõe ao escrito revela sua depuração estética, como tratamento formal do amorfo, uma escrita, isto é, uma formalização, que não é colocada a serviço do apagamento do que não tem forma definida, mas algo que preserva o amorfo em sua forma, transmitindo-o. Tal transmissibilidade do *Yoga* causou uma série de efeitos na cultura brahmânica.

A partir do momento em que cidadãos arianos se interessaram pelas práticas florestais e eventualmente abandonaram a sociedade para explorar os mistérios do ascetismo, com seu fascínio místico, a cultura marginal assumiu valor de contracultura, ponto de fuga para fora da ordem estabelecida. A diferença se deixava, assim, capturar como figura de alteridade. O fato é que, com o advento destes textos, a cultura florestal e a védica, inegavelmente estranhas uma à outra, passaram a funcionar de maneira polarizada.

Quanto a isso, há que se observar que a cultura védica se voltava para a afirmação de dois grandes

valores centrais, a saber - prosperidade e longevidade, para os quais voltavam-se a maior parte de seus ritos. Uma das consequências disso é a recusa da morte como algo admissível no campo do desejo. Não há, nos Veda, qualquer indagação existencial, nenhum desejo de saber da morte. É um fato notável, portanto, que a primeira e mais clara definição que se encontra das práticas florestais nas *Upaniṣad* é a seguinte: *Yoga* é saber da morte.

Talvez a incidência ariana nas florestas tenha permitido que as práticas estrangeiras fossem lidas, a *posteriori*, por contraponto à sua cultura de partida. Ou, talvez, a recusa à morte tenha sido uma resposta sintomática da civilização ariana, a partir de sua imposição sobre uma cultura que a precedia em seu território, cuja persistência marginal era por ela recalçada. Ainda que as práticas florestais já existissem, teriam elas sido interpretadas como experiências com a morte, não fosse o contraplano da cultura védica?

Entretanto, essa captura do *Yoga* no jogo entre identidade e alteridade somente poderia servir, como a história provou, à reafirmação da identidade de partida, ou seja, à restauração do brahmanismo diante da ruptura causada pelo acontecimento florestal. Entretanto, há algo do que era a potência política do acontecimento florestal que, ao se inscrever como expressão estética resistente à assimilação pela linguagem estabelecida, fazia perseverar da instância

da diferença. Nessa medida, o advento do *Yoga* se formulou, de maneira original na cultura védica, como a possibilidade de uma nova forma de se desejar. Diante de uma cultura voltada à prosperidade e à longevidade, instaurou-se um desejo sem utilidade à medida em que não visa qualquer objeto determinado. Com efeito, não se trata do desejo em relação a objetos, mas do desejo de saber, saber da morte. Um saber não objetivável para qualquer sujeito, impassível, portanto, de ser apreendido como conhecimento. Como tal, é um desejo diante do qual todos os outros desejos sucumbem. Era uma forma de dizer que o desejo de saber constitui-se como algo capaz de repositonar um sujeito no que diz respeito a seus objetos. Algo que só poderia se dar como experiência, através de uma prática, um fazer acontecer, como é o *Yoga*. Um saber-fazer com a morte. Eis o valor político do *Yoga*, em sua origem, como diferença em relação ao brahmanismo.

A diferença, porém, quando tomada por figura da alteridade, capturada, portanto, no jogo da identidade, pode ser manipulada pelo discurso que se institui a partir desta. Talvez a força de subversão política de um acontecimento possa se fazer sentir não apenas por seu poder de reestruturação de uma cultura, mas pelo trabalho empenhado por essa cultura no sentido de sua preservação. Se é assim, o advento do *Yoga* foi, sem sombra de dúvidas, o maior acontecimento político da história do brahmanismo.

A irrupção das formas de vida florestais na cultura sânscrita colocou em xeque valores centrais desta, como a autoridade do sacerdote, o valor do rito e da palavra ritualística, a sacralidade dos deuses celestiais e a rígida hierarquia social. Em seu lugar, apresentavam ao mundo civilizado a possibilidade de uma coletividade não hierarquizada em torno de estruturas formais de poder, e introduziam uma prática de corpo destituída de sentido, o *Yoga*, como epicentro de qualquer consideração a respeito do sagrado. Na cultura védica, não somente não havia absolutamente nenhuma consideração pelo corpo como lugar de acontecimento, como era questão de regular o gozo do corpo segundo uma rígida coreografia discursiva, que doava sentido a cada gesto.

O confronto teve como efeito imediato a tentativa assimilação dos *Aranyaka*, com sua interpretação a partir dos sentidos védicos, mas uma tentativa desorientada, pois as bases estruturais da cultura estavam colocadas em questão e não havia nenhuma perspectiva capaz de fornecer um discurso unificante que restaurasse a identidade ferida. As *Upaniṣad* estão muito longe de serem textos homogêneos, como muitos intérpretes buscam afirmar à luz do que veio ser o fim dos Veda, o *Vedanta*, séculos depois, quando a unidade cultural voltou a estar assegurada. Essa desorientação, o encadeamento caótico dos parágrafos das primeiras *Upaniṣad*, em que um fragmento florestal é

contradito no parágrafo seguinte que o interpreta à luz de uma cultura estrangeira, buscando reduzi-lo a esta, é um claro sintoma do impacto político do acontecimento florestal.

O primeiro grande empreendimento de reunificação cultural se deu com a elaboração de um sistema teórico, que buscou reconhecer o estado de yoga e fundar conhecimento sobre ele. Criado no séc. VI AEC, o sistema do *Sāṃkhya*, até hoje exaltado e tido como base epistêmica de uma série de saberes além do Yoga tradicional, forjou uma argumentação racional e lógica para provar o que seria a verdadeira natureza do estado meditativo, colocada em harmonia com uma seleção criteriosa das interpretações dadas ao Yoga nas *Upaniṣad*. Isso colocou em circulação na cultura uma perspectiva a partir da qual se afirmava que tal estado não poderia ser, jamais, fruto de um acontecimento de corpo, podendo ser alcançado somente em função do discernimento intelectual.

Um sistema de refinada lógica e rigorosa argumentação, porém, não é algo que circule tão amplamente na boca do povo. O *Sāṃkhya* formou, desde sua fundação até hoje, o pensamento das elites culturais indianas acerca do sagrado, produzindo um certo desprezo por parte de quem então podia assumir ares de superioridade moral, com relação às práticas florestais. Pois essas práticas, na perspectiva do sistema, seriam ignorantes a respeito de sua própria natureza. A natureza intelectual do sistema,

no entanto, por causa de sua complexidade filosófica, fez com que seu apelo jamais fosse capaz de colonizar o corpo das massas.

Mas era justamente o corpo das massas que mais se mostrava sensível ao apelo florestal. Uma maioria de miseráveis em condição de servidão, privada do acesso a toda forma de gozo e poder, que mesmo para ter acesso ao sagrado deveria pagar tributos à elite religiosa. A vida florestal, em que a convivência igualitária em comunidade, o acesso ao sagrado e um campo mais livre ao gozo se mostravam disponíveis ao corpo de cada um, era uma tentação quase irresistível. Essa era a razão de uma crescente dissidência social que o brahmanismo não tinha logrado fazer cessar com os manejos dados até então ao *Yoga*.

Em uma situação como essa, a elite religiosa não hesitou em lançar mão de seu poder como exercício autoritário. A contenção do acontecimento florestal foi uma das causas mais notórias da redação, no séc. IV AEC, do primeiro código de leis escrito na história da cultura sânscrita, o *Mānavadharmaçāstra*, o código das leis de Manu. Tratava-se, sobretudo, de legislar sobre a migração às florestas de tal forma a inviabilizar esse movimento, sob pena de uma lei cujo valor se afirmava ao mesmo tempo como jurídico e sagrado. As florestas surgem, no texto das leis, como lugar de pecado, morada de bandidos e vagabundos. A regulação dos corpos, em seus comportamentos e, sobretudo, suas formas de gozo, se transformou em

um dos objetos mais visados pela lei. Quanto a isso, a figura da mulher, tudo o que diz respeito ao corpo feminino, tornou-se uma encarnação do caráter mais abominável do gozo. Há um capítulo inteiro do código que se dedica a legislar sobre os corpos femininos. Jamais tinha ficado tão claro que o *Yoga*, como arte florestal, dizia respeito a um acontecimento feminino no corpo, ou seja, um saber fazer que não se deixa regular por qualquer determinação normativa sobre corpo.

Não é de hoje que é um fato bem sabido que a fundação da lei é também a fundação de um campo de transgressão, por onde se fia o desejo e por onde escoo o gozo. Se, em larga medida, a lei se faz instrumento eficaz de regulação da vida, resta algo de inadestrável, por essa via, que seguirá as trilhas do desejo. Do outro lado do espectro do desejo, o desejo dos *brāhmaṇa*, legível como desejo de poder, jamais se mostrou satisfeito enquanto era capaz de traçar as vias de captura do que restava de escoamento dos corpos para fora de sua jurisdição.

O que estava em jogo, agora, era a captura do desejo, ou seja, da disposição íntima e afetiva a entregar o corpo a um objeto. Diante disso, ao que o conhecimento e a lei haviam sido incapazes de capturar, o brahmanismo ofereceu, como forma de abordar a questão do desejo, uma nova fé. A *Bhagavad Gītā* deu às massas, no séc. II AEC, o destino de uma fé sedutora, com um deus incarnado

a conclamar o povo a cumprir com seu dever social, não por qualquer respeito à lei humana, mas por um profundo desejo de liberdade, ainda que esta restasse resguardada a uma encarnação futura, após a morte, se a vida fosse vivida com o devido sacrifício, nomeado então “desapego”, o que passou a ser um dos significantes centrais dos discursos sobre o sagrado na cultura sânscrita.

O que ainda restava a ser feito, o que ainda restava a tratar, era o caráter absolutamente secreto, desconhecido da grande cultura, das práticas do *Yoga*. O estado meditativo, pela força de sua própria expressão, jamais havia deixado de ser admirado no seio da cultura hegemônica, que, na impossibilidade de deixar-se tomar por sua causa, buscava sequestrá-la. Diante da celebrada reputação do *Yoga*, o segredo de suas práticas tornava-se, cada vez mais, um bem central no campo da disputa política. Nesse contexto, pouco depois da *Bhagavad Gītā*, por volta do séc. II AEC, foi escrito um texto que até hoje é considerado o mais importante tratado da tradição do *Yoga*, o *Yogasūtra*, de Patañjali. É um grande apanhado de distintas práticas do *Yoga*, expostas e organizadas em um sistema hierarquizado, em que tais práticas se compõem com a moral brahmânica das leis de Manu e a ética do desapego da *Gītā*.

Diante da exaltação ainda hoje cultuada ao *Yogasūtra*, parece necessário lembrar que povos florestais jamais se organizaram em uma grande

comunidade fundada sobre uma unidade cultural qualquer. São, ao contrário, diversas pequenas comunidades, com práticas distintas que, nem por isso, deixam de apresentar traços comuns e compactuar em torno de certas formas. O *Yoga*, nas florestas, jamais pode ter sido vivido como um grande sistema unívoco, certamente suas práticas variavam com as diferenças entre os povos. O *Yogasûtra*, assim, se revela como aquilo que realmente é, ou seja, um seqüestro do *Yoga*, um empreendimento colonizador.

O acontecimento florestal, em seu advento estético, como poesia, a subverter a linguagem da cultura sânscrita, estava agora colocado sob uma perspectiva epistemológica fundada nesta cultura, regulado sob a jurisdição de sua moral, capturado pela devoção de sua fé, exposto sob os domínios de seu poder. Não havia mais nada, nas práticas florestais, capaz de colocar em questão a ética do brahmanismo. O acontecimento florestal estava morto.

As culturas florestais, entretanto, seguiam vivas com suas práticas, isso que um dia foi chamado *Yoga*. O *Yoga* havia, porém, tomado a cultura brahmânica de tal modo que, para torná-lo inócuo, ela também o colocou no epicentro de suas considerações a respeito do sagrado. Muito se falava, então, do *Yoga*, com propriedade intelectual, elevação moral, devoção e conhecimento técnico. Mas nada disso representava, nem de longe, as práticas florestais. Com o passar dos séculos, quanto mais o brahmanismo, ao se apropriar

do *Yoga*, o alienava de sua potência nos mesmos passos em que estigmatizava suas raízes, um crescente sentimento de indignação crescia nas comunidades florestais, diante do desrespeito às suas práticas e à expropriação de seu lugar de fala.

O ponto de ebulição do sentimento de indignação chegou como um movimento abrangente surgido nas florestas indianas por volta do século II EC. Desde sua nomeação, tal movimento buscava deixar muito clara sua recusa à tradição brahmânica do *Yoga*. A palavra *sūtra* é o nome de uma forma literária recorrente na literatura sânscrita. *Sūtra* significa fio, linha, remete ao ato de perfilar flores em uma guirlanda, ou enfileirar contas em um colar. Cada verso de um texto escrito na forma *sūtra*, ao mesmo tempo em que pode ser tomado de forma isolada, encadeia-se ao verso anterior e ao seguinte, formando um discurso que amarra seus fragmentos de forma circular, unívoca, como sistema ordenado que se pretende fechado. Essa forma de escrita, da qual o *Sāṃkhya* é um sistema fundador, se tornou uma das formas canônicas de expressão do brahmanismo, encontrando no *Yogasūtra*, de Patañjali, uma de suas expressões mais célebres. Forma escrita de apropriação e alienação de práticas estrangeiras, que havia se mostrado eficaz como instrumento de colonização. Com isso, o movimento que irrompeu nas florestas, protestando contra qualquer possibilidade de sistematização linear de

suas práticas, nomeou-se *Tantra*, palavra que remete à tecelagem, uma trama, entrelaçamento de fios, um emaranhado de caminhos, enfim, algo irreduzível à linearidade.

Nesse contexto em que urgia a expressão de uma revolta contra os expedientes colonizadores do brahmanismo, tratava-se de restituir às práticas florestais seu lugar e sua potência. No que diz respeito ao sistema teórico que fundava o conhecimento do *Sāṃkhya*, era questão de mostrar que o *Yoga* não se realizava como discurso, mas como acontecimento estético. Além disso, cientes de que a palavra, a linguagem, sempre havia sido a arma mais poderosa do brahmanismo - como se observa pelo fato de que absolutamente todos os passos da apropriação do *Yoga* pela cultura hegemônica deram-se textualmente -, jamais a nova expressão florestal se ofereceria como arte da palavra, poesia, literatura. A experiência das *Aranyaka* havia mostrado que a expressão escrita era uma via que permitia fácil assimilação, por ser o material de manejo mais cotidiano da cultura sânscrita. Assim, o *Tantra* se propôs a buscar novas formas de expressão do *Yoga*, como tentativa de transdução do estado meditativo, sobretudo para o campo das artes plásticas e da arquitetura.

No que diz respeito à moral e à religiosidade, as artes tântricas criaram figuras do sagrado que rompiam com todos os paradigmas do brahmanismo. *Çiva*, por exemplo, foi uma divindade representada,

inicialmente, pela escultura em pedra de um pênis acoplado a uma vagina, algo que escandalizava a moral sexual brahmânica, rompendo com a hierarquia dos sexos, uma representação divina sexuada não-binária criada nas florestas indianas do século II EC. O que estava em jogo não era o culto a um deus em torno do qual se erigia uma crença, mas a criação de imagens que tivessem efeito, pela via do escândalo, sobre a cultura hegemônica. Novamente, a expressão estética do *Yoga* evidencia sua vocação política.

A história, porém, se repete. Sem uma base escrita que permitisse o viés interpretativo, o *Tantra* foi o mais duradouro movimento florestal da história da marginalidade indiana, com sua vivaz potência escandalizante. A partir do século X EC, porém, uma série de textos, a começar por textos que se apropriavam do nome do movimento, *os Tantra*, ofereceu à cultura hegemônica uma versão das imagens florestais subtraída de seu escândalo através de uma leitura metafórica, como se tudo não passasse de uma simbologia pictórica que nada mais fizesse do que cifrar os velhos significantes da cultura hegemônica. O *Yoga*, como estado de arte no corpo, cuja transmissão sempre se deu através da transdução a outras formas de arte, tornou-se, assim, uma espécie de núcleo em torno do qual o brahmanismo orbita em seu empenho de reafirmação de si próprio, ao mesmo tempo em que se trata de um núcleo que a própria órbita trata de ocultar, como uma espécie de buraco negro.

Reinterpretado à luz da ciência e da moral do brahmanismo, o Yoga, com suas transduções a outras formas de arte, se tornou um conjunto de práticas terapêuticas com viés místico, colocado em circulação no mercado da saúde e do bem-estar como uma exótica ginástica com incenso.

Assim, o que um dia havia sido uma experiência radical com o saber da morte, hoje se reduz à estratégia de marketing para qualidade de vida.

Referências

BABA, Bengali. **Patañjala Yogasūtra with Vyāsa Commentary**. Poona, Modern Printing Press: (2^a ed.) 1949.

BASHAM, A. L. **The wonder that was India**. 5a ed. New Delhi, Rupa & Co. (1a ed.: 1954), 2000.

ELIADE, Mircea. **Patañjali y el Yoga**. Barcelona, Paidós Orientalia, 1987.

DASGUPTA, S. **A history of Indian Philosophy**, Volume I. Nova Dheli: Motilal Banarsidass, 2004.

FERREIRA, Mário. **O sentido da reconstrução das teorias de linguagem da antiguidade clássica - Uma questão de método relativa à historiografia linguística**. In: ESTUDOS LINGUÍSTICOS XXV. ANAIS DE SEMINÁRIOS DO GEL. Taubaté, Unitau / GEL, pp. 211.217, 1996.

FERREIRA, Mário. **Notas para um diálogo entre culturas - As traduções de Fagundes Varela de poemas sânscritos** - In: *Língua e Literatura*, nº 23. São Paulo, FFLCH-USP, pp. 151-169, 1997.

FERREIRA, Mário. “Procedimentos retóricos na poesia sânscrita védica”. In: MOSCA, LINEIDE L.S. (org.) **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo, EDUSP/Humanitas, pp. 85-97, 1997.

FONSECA, Carlos Alberto. **O ‘bem-feito’ e o ‘mal-feito’ na estética sânscrita**. In: REVISTA BHĀRATA I – Cadernos de cultura indiana, São Paulo, FFLCH-USP, p. 41-51, 1990.

FONSECA, Carlos Albe. **A concepção de linguagem na Índia antiga**, In: REVISTA BHĀRATA 7 – Cadernos de cultura indiana. São Paulo, FFLCH-USP, p. 9-19, 1992

Biografia dos autores

Marco Souza é Doutor em Comunicação e Semiótica, pesquisador e vice-coordenador do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP. Autor do livro *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês* (Annablume, 2005) e de artigos acerca da cultura japonesa e da comunicação.

Paula Faro dedica-se ao ensino das artes do corpo, pensamento e cultura chinesa. Pesquisadora do Centro de Estudos Orientais, é Mestre e Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Possui graduação em Cinema, tendo iniciado seus estudos na Universidad del Cine em Buenos Aires, Argentina (1997 a 2000), e concluído sua formação na Fundação Armando Álvares Penteado (2003). Desenvolve pesquisa em torno dos temas: história das artes do corpo na China, história da medicina chinesa, estudos do corpo, estudos culturais, biopolítica e orientalismo.

Michiko Okano é Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professora associada de História da Arte da Ásia na UNIFESP, professora colaboradora na pós-graduação da EFLCH, Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP. É coordenadora do Grupo de Estudos Arte Ásia. Autora de livros e artigos sobre estética japonesa, Ma, diálogos Japão-Occidente e artistas nipo-brasileiros e também curadora de exposições desta última temática.

Mariana Seminati Pacheco é Bacharel em Publicidade e Propaganda e Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). Autora do livro “A Rosa e o Florete” (Editora Novo Século) – e pesquisadora em cultura Pop e estudos asiáticos com foco na Coreia do Sul.

Plínio Ribeiro Jr. é artista visual e pesquisador radicado em Paris desde 2002. Seus projetos interdisciplinares abrangem um amplo campo de temas como memória, alteridade, multiculturalismo e teoria queer. Além do Brasil e de Portugal – países de sua formação cultural e emocional – o Japão é a principal inspiração de seus projetos artísticos e de suas pesquisas. Ele concluiu em 2016 um Mestrado em Literatura, Artes e Estética na Université Paris Diderot.

Thiago Abel é Dançarino e professor. Diretor do Núcleo Experimental de Butô. Doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e Mestre em Artes da Cena (UNICAMP).

Roberto Propheta é psicanalista, Mestre em Psicologia Clínica pelo IP-USP, Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Desde 2003 é professor de Hathayoga e de História da Cultura Indiana em cursos livres e de pós-graduação. Desde 2007 dirige a Cia da Língua, um laboratório de práticas na interface palavra-corpo.

Christine Greiner é professora livre-docente do Departamento de Arte da PUC-SP. Foi criadora, ao lado de Haroldo de Campos, do Centro de Estudos Orientais. É autora de diversos livros e artigos sobre cultura japonesa, artes e epistemologias do corpo.

