

Devires Diaspóricos: artes performativas e políticas da memória de Ryukyu desde o Brasil¹

...não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições. (...). A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

Stuart Hall, Da diáspora

Introdução

O propósito deste texto é refletir sobre as artes performativas como modo de pesquisa, memória e devir artístico-político-cultural. Para isso, baseio-me nos resultados da minha pesquisa de doutorado, “Cantos da Memória Diaspórica: representações, (des)identificações e performances de Mishima a Okinawa”, defendida no programa de Ciências Sociais da Unicamp em 2015, sob orientação de Richard Miskolci.

Inspirada pelos estudos culturais transviados/descoloniais, essa dimensão da pesquisa surgiu a partir da análise de livros, filmes e imagens, mas também de um processo artístico que envolveu práticas de teatro, música, dança e pintura, desenvolvido como parte integral do doutoramento. A performance I AM EXODUS foi apresentada na banca de defesa e em outras ocasiões, como fragmento da performance NOMES. Seu processo criativo envolveu pesquisa auto-etnográfica performativa, reflexões teórico-práticas sobre morte/suicídio, reconfiguração de memórias sociopessoais, aprendizado de cantos ancestrais hebraicos, yoruba e de Ryukyu, além do contato colaborativo com os performers Eduardo Colombo e Tiago Viudes Barboza, do núcleo Carmelas do Biloura Intercultural Theatre Collective. A pesquisa de doutoramento tendo partido de um estudo sobre Yukio Mishima, um escritor-performer do Japão do pós-guerra, foi inevitável que o pensamento sobre o corpo levasse a alguma prática do corpo. O pensamento sobre performance levando à

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.” Victor Kanashiro (SAMAUMA Residência Artística Rural). Diaspora, Artes Performativas, Okinawa

prática da performance. A práxis do corpo transformando pensamento, identidade e voz.

E isso dentro de um contexto geopolítico tenso, pouco falado, mas visto de uma perspectiva diaspórica, transviada. A tese é uma leitura do Japão do pós-guerra desde o Brasil, uma reflexão sobre nossa formação/condição euronorteamericanocêntrica, inclusive nas Ciências Sociais, e uma forma de corporificar um processo de descolonialização e construir um espaço de enunciação para o problema okinawano.

O problema okinawano

O “problema okinawano” é como costumam chamar as questões ligadas à ocupação do território okinawano por bases militares norte-americanas com apoio do governo japonês desde o final da Segunda Guerra Mundial até hoje, mesmo contra a vontade do governo local e da maioria da população.

Okinawa é uma província japonesa de história particular. Até 1879 foi um Reino chamado Ryukyu, com línguas, culturas, músicas e danças próprias. Localizado ao sul das ilhas principais do Japão, entre o Sudeste Asiático e o Extremo Oriente, a posição privilegiada do arquipélago foi condição para o desenvolvimento do Antigo Reino de Ryukyu como um relevante entreposto comercial durante mais de quatro séculos, bem como para despertar as ambições de potências imperialistas que, já no século XIX, almejavam-no por sua posição estratégica.

Desde o século XIV, o Reino de Ryukyu manteve relações de estado tributário com a China e, em 1609, foi invadido pelo Xogunato de Satsuma. A situação política do Reino de Ryukyu foi, portanto, historicamente complexa e singular. Com a anexação em 1879 pelo Império Japonês, o rei Sho Tai foi deposto, o reino extinto e a província de Okinawa criada. A modernização/colonização de Okinawa incluiu a implementação da propriedade privada, o rompimento dos laços comerciais com a China, a educação nacionalista, a adoção do japonês como língua oficial, o culto ao Imperador e a estigmatização dos okinawanos como “bárbaros”, “japoneses de segunda categoria”. Ela disparou também, em meio a uma crise econômica e de superpopulação, a diáspora okinawana, iniciada em 1899, tendo seu auge na década de 1930 e se estendendo até depois da guerra. Nesse período, centenas de milhares de

okinawanos imigraram para lugares como Filipinas, Havaí, EUA, Bolívia, Peru, Argentina e Brasil, que hospeda a maior comunidade japonesa, mas também okinawana, do mundo.

Em 1945, no final da Guerra do Pacífico, Okinawa foi palco de uma das mais sangrentas batalhas da parte asiática da II Guerra Mundial. A Batalha de Okinawa durou 89 dias, matando cerca de 130 mil civis, quase 1/3 da população da província na época. Após a guerra, Okinawa foi ocupada pelos EUA servindo de base militar nas guerras da Coreia e do Vietnã. Depois de protestos e negociações entre o governo dos EUA e do Japão, voltou a ser uma província japonesa em 1972, mas, apesar disso, até hoje 20% de seu já reduzido território é ocupado por bases militares norte-americanas.

A análise da história recente de Okinawa indica como, no seu processo de “modernização”, vinculam-se a imposição de uma identidade nacional japonesa como signo de civilização, a ocupação de seu território e o comprometimento de sua soberania político-cultural-econômica primeiro pelo Império Japonês, depois pelo imperialismo norte-americano e atualmente por uma hegemonia que acomoda as duas potências. A “produção” da história de Okinawa é cheia de disputas que evidenciam como as narrativas da história e da política se entrelaçam tendo implicações importantes tanto para as negociações de representação, identificação e identidade, como para a reflexão sobre a situação contemporânea de Okinawa e seus futuros possíveis.

Apesar de corresponder a apenas 0,6% do território japonês, Okinawa abriga hoje 75% das bases militares norte-americanas no Japão. O que muitos chamam de “problema okinawano” tem voltado a ser um tópico fundamental nas relações Japão-EUA, na política interna japonesa e na geopolítica asiática. Além de uma questão propriamente militar, o “problema okinawano” também é um problema ambiental, identitário, econômico-social, de gênero, cultural, político e geopolítico. O “problema”, mais do que okinawano, na verdade é o neocolonialismo presente.

Pensar sobre Okinawa desde o Brasil permite colocar ainda questões sobre a narrativa hegemônica da história. Estudar a história de Okinawa é também perceber sua ausência nos livros de escola e nas bibliotecas das universidades. As narrativas sobre o fim da II Guerra mundial falam, por exemplo, do holocausto judeu na Alemanha e das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, mas nada se fala do que

José Yamashiro (1997) chamou de “holocausto de Okinawa”, que exterminou 1/3 de sua população.

Artes performativas, experiência e memória de Ryukyu

Mas, enquanto as narrativas da experiência okinawana são subsumidas na história oficial e na literatura canônica japonesa, as artes-tradicionais-rituais-performativas-contemporâneas de Okinawa parecem vivas em todo arquipélago e entre os okinawanos em diáspora, configurando um dos principais *locus* de experiência, memória e fala (canto) de corpos que enunciam coisas esquecidas.

Para Alice Satomi (1998), a primeira estudiosa brasileira a debruçar-se sobre a cultura okinawana, a música constitui um dos fatores preponderantes na construção étnica do okinawano no Brasil, desempenhando o papel de primeiro e último estandarte de resistência cultural. Seu trabalho coloca, pela primeira vez no campo acadêmico brasileiro, reflexões sobre a história de subjulgação, imigração e resistência cultural dos okinawanos e o fato deste trabalho pioneiro versar sobre sua música já pode ser indício de sua centralidade como expressão da cultura diaspórica e como arquivo da memória *uchinanchu*.

Analisando a música cultivada nas solenidades da comunidade okinawana, Satomi (1998) identifica um extenso repertório vocal vernacular denominado *uta-sanshin*, que inclui tanto a música secular e a canção da corte, *koten*, quanto a canção popular tradicional, *minyo*.

A partir de sua pesquisa etnomusicológica, a autora afirma que:

a maior parte do repertório musical okinawano coincide com o repertório da dança que, por sua vez, é integralmente cantado; uma pequena parte se dirige ao teatro e em menor grau à música exclusivamente instrumental. Nas performances, há ainda o toque refinado das artes plásticas que decoram a rotunda do fundo do palco e apresentam a beleza do *kasuri* e *basho-fu* – tecelagem típica da ilha – exibido pelo figurino das dançarinas. Desse modo, temos um vínculo estreito entre a poesia, a música e as artes cênicas, sendo a palavra, o cerne da união dessas formas elaboradas de expressão. Como o dialeto tende a ser cada vez menos compreendido, a dança seria um importante recurso de visualização do conteúdo (SATOMI, 1998:40).

De acordo com a autora, os textos de canções que recolheu expressam de modo geral fatos históricos, cenas do cotidiano, tributos à natureza, ao trabalho e ao amor, permeados por princípios éticos, morais e religiosos (SATOMI, 1998). A fusão de música, artes cênicas e plásticas, a poesia e a dança podem ainda indicar a centralidade de corpos e corporalidades que evocam imagens da Antiga Ryukyu.

Figura 1: Apresentação de *Kamigami*. Senjukai Saito Satoru Ryubu Dojo. Okinawa Festival, Vila Carrão, São Paulo, 2010



Foto: Cintia Tiemi Higa, São Paulo, 2010. Fonte: Acervo pessoal de Laís Miwa Higa.

A antropóloga Laís Miwa Higa (2014) mostra como isso acontece no processo criativo e nas apresentações de dança do grupo do mestre Satoru Saito, um *sansei* brasileiro de 30 anos e um dos mais talentosos dançarinos do *Ryukyu Buyou* (a dança tradicional de Ryukyu) na contemporaneidade. Para a autora, que realizou uma etnografia de sua participação e pesquisa neste grupo sobre a composição estética das sacerdotisas de Ryukyu na performance *Kamigami*:

As coisas okinawanas que não existem mais são visualizadas pela comunidade especialmente através da arte. A *ryukyu buyou* oferece uma visualização do passado de Ryukyu e de Okinawa especialmente fundamental para a construção da memória comum. Através dela os professores e dançarinos compõem representações do que teria sido a corte e os costumes dos tempos antigos (HIGA, 2014:699).

Entre essas “coisas okinawanas que não existem mais” está, por exemplo, o *hajichi*, tatuagens feitas nas mãos de mulheres ryukyuanas, de sacerdotisas ou casadas e utilizadas na estilização dos performers (HIGA, 2014). Práticas que foram perseguidas, porque consideradas bárbaras, pelo Império Japonês e sistematicamente apagadas da história oficial, mas que, para a autora, permanecem na memória, mesmo daqueles que nunca as viram, como um quadro ou cena que diz sobre as relações de gênero, sobre a espiritualidade e também sobre questões políticas e sociais atuais.

Para Chika Shirota (2002:120), que analisou o *eisaa* (uma dança popular okinawana que utiliza música e percussão) no pós-guerra, a música e a dança fornecem um espaço no qual os okinawanos podem afirmar uma identidade, velar seus mortos e se identificar com okinawanos de outras partes do mundo, enquanto negociam identidades vis-à-vis a ocupação do pós-guerra e a contínua presença do exército norte-americano. Como meio de protesto e resistência, o *eisaa* (cuja origem remonta à religiosidade okinawana²) é, para ela, expressão da experiência okinawana, fazendo lembrar as frustrações e tragédias da população, mas também vislumbrando entre norte-americanos, okinawanos e comunidades diaspóricas modos de superar barreiras (e cercas) da nacionalidade e da etnicidade (SHIROTA, 2002). A antropóloga Yoko Nitahara Souza (2009; 2014) mostra como o *eisaa* dos grupos *Ryukyu Koku Matsuri Daiko*, com sede em Okinawa e filiais em vários países da América, e do *Ukuanshin Kabudan Ryukyu*, baseado no Havaí, atua, por meio de conexões gloais, como veículo da construção de uma rede transnacional *uchinanchu*.

As artes audiovisuais também têm sido recentemente utilizadas como registro e meio de falar sobre Okinawa, sua música e sua experiência diaspórica no Brasil. Aspectos da história, transmissão, valorização, oralidade, institucionalização e dilemas da música okinawana no Brasil são abordados no filme-documentário *Sanshin*, com direção de Fábio Rodrigues, roteiro de Cinthia Tak e produção de Tatsuo Sakima, e lançado em 2014 no MASP (Museu de Arte de São Paulo).

² De acordo com Souza (2014), a origem do *eisaa* está ligada ao *omoro-soshi*, uma compilação de poemas e cantos antigos. O ato do *eisaa* é o começo de um serviço memorial para os mortos que conecta o passado e o presente, compartilhando tradições comuns por meio dos cantos, orações, canções e danças que são passados de geração em geração.

Figura 2: Foto de divulgação do filme *Sanshin* (2013), de Fábio Rodrigues.



Fonte: Divulgação.

O *sanshin* é um alaúde tricórdio de Ryukyu, sucessor do *sanxian* chinês e precursor do *shamisen* japonês³ (SATOMI, 1998) e já é ele mesmo prova do intercâmbio cultural entre essas três nações. Nos dicionários japoneses figura como *jabisen*, para fazer uma distinção do *shamisen*, quanto ao revestimento da caixa de ressonância, já que o *jabisen* okinawano é revestido com pele de cobra e o *shamisen* japonês com pele de gato, embora atualmente ambos sejam confeccionados com material sintético que imita a cor e o padrão originais (SATOMI, 1998).

Como conta Tatsuo Sakima um dos *nissei* entrevistados no filme, falando sobre a função agregadora do *sanshin* na comunidade: “Dizia-se que o *sanshin* tinha duas funções: uma, de extravasar a alegria, e a outra, de afugentar as tristezas”. Já Kamemitsu Toma, um *issei luthier* de *sanshin* comenta: “É um instrumento que acompanha de família em família, de geração em geração” (SANSHIN, 2013). Isso pode sugerir que a música foi historicamente um dos principais meios de criação e expressão da memória e experiência do povo okinawano, narrativas presentes e performadas nas danças e cantos até hoje entoados.

Quem toca *Kagiyadefu Bushi* no filme é o mestre Hideji Kakazu, de 80 anos, e seu depoimento sobre como aprendeu a tocar *sanshin* é revelador do papel

³ O *shamisen* ocupa grande importância na música japonesa, acompanhando peças de teatro *kabuki* e *bunraku*, sendo um dos instrumentos tocados também pelas gueixas.

fundamental das prostitutas na manutenção e transmissão da música okinawana no momento mais intenso da japonização, antes da guerra:

Se eu falar onde aprendi a tocar sanshin, é meio vergonhoso.
Como hoje eu preciso falar...
Para contratar professor custa dinheiro.
Assim, meu vizinho, um senhor chamado Tokuzo, um senhor que tinha bastante dinheiro, rico. Este senhor tinha um prostíbulo na cidade.
Este senhor pegou uma senhora que trabalhava nesse local, fez dela amante, amiga de brincadeira.
Esta senhora foi vendida quando criança para um prostíbulo, com dez anos. Trabalhou muito, muito, neste local.
Depois de velha, não tendo função, teve que sair de lá. Apesar de ser prostituta.
Naquela época, quem tocava sanshin aprendia sozinho.
Diziam que era trabalho de prostituta.
Não é minyo de agora.
Não tinha livro.
Ela aprendeu o estilo prostituta.
Até 28 anos, toquei esse tipo de sanshin.
As prostitutas antigas são bem coitadas.
Foram vendidas. Não é porque elas quisessem. Coitadas.
Dez anos antes de começar a Segunda Guerra Mundial, havia muitos prostíbulos.
ensinar a tocar o sanshin.
Naquela época, apesar de dizerem que não gostavam muito, dava-se arroz, feijão, era necessário dar um retorno para essas senhoras. Por isso que elas não se preocupavam com comida, porque o pessoal fazia o pagamento em alimento (SANSHIN, 2013).

As mulheres okinawanas – incluindo performers, prostitutas e sacerdotisas BARSKE (2013) – parecem ter sido um dos principais alvos da política colonialista do Império Japonês em Ryukyu. De acordo com Valerie Barske (2013:70), “as políticas sob o governo colonial japonês para livrar-se da cultura ryukyuna tomou como alvo as mulheres associadas às práticas religiosas, tradições de dança e quarteirões dos prazeres.” Essas mulheres eram retratadas como atrasadas, exóticas, eróticas e vistas como ameaças à missão modernizante do Império Japonês. Como exemplo, Barske (2013) conta que o governo colonial instituiu controle sobre as *noro*, mulheres sacerdotisas da corte de Ryukyu. Esses controles incluíam a censura de atividades religiosas, criminalizando as práticas corporais rituais como a tatuagem nas mãos (*hajichi*), e redefinindo as hierarquias religiosas das mulheres. “Começando

pelo banimento das práticas rituais xamanísticas em 1881, o policiamento das *yuta*⁴ pelo governo japonês culminou numa caça às *yuta* durante o qual mais de 500 mulheres foram reportadamente presas entre 1937 e 1942” (BARSKE, 2013:70). Seria interessante aprofundar também uma pesquisa sobre música e gênero, já que essa relação, principalmente no caso dos cantos ligados ao xamanismo okinawano, parece ser relevante.

Após a guerra, a música okinawana passou a falar também sobre sua experiência trágica na Batalha de Okinawa. O canto e o relato do mestre Tadashi Komesu sobre o uso do *kankara sanshin*, um instrumento feito de lata surgido nessa época, mostra como a canção foi uma das formas fundamentais de expressão e reconstituição da vida no pós-guerra.

Mas após a Guerra, Uchiná ficou sem nada, com aquela lata velha que os americanos jogavam. Aproveitaram-na, fazendo o Kankara Sanshin. (...). O Sanshin normal quase não existia mais, então alguém começou isso aí, mostrando a tristeza de Uchiná ter acabado. Mas com isso, alguma coisa aconteceu: “Eu voltei.” Tem essa força, né? Antes da Guerra, se tinha isso aí, eu não sei. Mas após a Guerra, usaram muito isso aí. Porque em vida que não tem nada, faz-se música com o que tem. Com o “bagulho” que tem. “Bagulho”, que se falava. Mas esse “bagulho” foi precioso. Uchinanchu falava: “Takara Mun” (tesouro)! Esse sanshin também emite som (SANSHIN, 2013).

O filme *Sanshin* traz ainda depoimentos de praticantes de várias gerações (além de não descendentes), imagens de performances e eventos, e também falas de intelectuais como a professora Alice Satomi, o professor Tatsuo Sakima, o jornalista Jorge Okubaro, e o ex-presidente da AOKB, Shinji Yonamine. A narrativa dos eventos da história de Okinawa (e mesmo suas contradições) fornece representações sobre a ilha e suas especificidades desconhecidas dos brasileiros. Isso pode indicar que tanto a música como a narrativa histórica passam a ser elementos fundamentais da negociação de uma “nova etnicidade” (HALL, 2010) uchinanchu e potencialmente um lugar de enunciação político-cultural.

⁴ As *yuta* são uma espécie de xamãs intermediárias que estabelecem contato direto entre os vivos e os mortos. Presentes também no Brasil, onde continuam aconselhando famílias okinawanas, as *yuta* são até hoje figuras polêmicas na comunidade. Para mais informações, ver Mori (2012).

O documentário não chega a discutir a situação política contemporânea de Okinawa, mas, narrando a história de desarmamento de Ryukyu, o *sanshin* é representado também como um instrumento para a promoção da paz. Para Shinji Yonamine:

Em Okinawa não se usava arma.
Fazia-se o comércio.
Esse intercâmbio ocorria em praticamente 40 entrepostos comerciais, entre a Ásia e o Sudeste Asiático.
Então o que acontecia?
Okinawa era um povo fraco.
Usar a arma para dominar o outro, não tinha nem como.
E o que ele usava?
Usava a viola, o *sanshin* (SANSWIN, 2013).

Os estudos sobre as artes performativas de Okinawa – como a música (SATOMI, 1998), o *Ryukyu buyo* (HIGA, 2014) e o *eisaa* (SOUZA, 2014) – sugerem uma forte conexão entre suas artes e sua religiosidade que, como indiquei no capítulo 3, foi muitas vezes perseguida pelo Japão Imperial. A espiritualidade okinawana é intimamente ligada ao culto da natureza, dos antepassados e ao xamanismo. Não se tratando de uma religião institucionalizada, suas práticas e rituais sobrevivem em Okinawa e entre os okinawanos em diáspora, ainda que, no Brasil, de forma sincrética⁵.

No filme, Alice Satomi comenta que o *sanshin* e a religião ocupam o mesmo patamar na cultura okinawana. Alexandre Nakamura fala sobre a relação entre música, modos de vida, ancestralidade e crenças religiosas/espirituais. Victor Oshiro lembra que os versos da *Yuta* (xamã de Okinawa) estão presentes na música de Okinawa e há, em seguida, uma fala de Odete Tsuneko Nakazone (uma das *yuta* atuando no Brasil):

E desde o dedilhar da música, há um diferencial.
Porque quando se começa a tocá-lo com as notas musicais,
muitas pessoas começam a lacrimejar, chorar.
Até os homens.
Porque têm lembranças dos nossos antepassados, que aqui
estão presentes para ouvir (SANSWIN, 2013).

⁵ Na casa da minha mãe há uma imagem de Nossa Senhora Aparecida ao lado do *hinukan*, um altar para o deus do fogo. Nos nossos velórios há sincretismo também de budismo, cristianismo e culto dos antepassados. O xamanismo okinawano muitas vezes se aproxima também do espiritismo e da umbanda (MORI, 2012). Há espíritas, messiânicos, evangélicos, entre outras religiosidades sendo praticadas na comunidade okinawana hoje.

Muitos dos cantos okinawanos, acompanhados pelo *sanshin*, são ligados ao *Omoro sôshi*, uma compilação de cânticos e poemas antigos dos povos de Ryukyu, transmitidos oralmente durante séculos (YAMASHIRO, 1997).

De acordo com Kabira (1982:229 *apud* SATOMI, 1998:42), contendo 22 volumes, o *Omoro sôshi* começou a ser coletado em 1432 e foi registrado em *hiragana* (o alfabeto silábico japonês) e alguns *kanji* (caracteres de origem chinesa também utilizados no japonês). Trata-se da primeira coletânea de poesias ryukyuanas, que reúne 1553 poemas (1144, excluídas as repetições), comparada por Iha Fuyu ao *Man-yo-shu* do Japão antigo (YAMASHIRO, 1997). Durante a guerra, o *Omoro sôshi* desapareceu junto com várias outras relíquias do reino de Ryukyu (inclusive sua coroa, como dito no capítulo 3). O livro, mas não a coroa, foi devolvido aos okinawanos em 1953, momento em que a Guerra da Coréia estava em pleno andamento e o exército norte-americano necessitava uma “amistosa Okinawa”⁶ (NAKAZONE, 2002:22).

Os acadêmicos têm sugerido várias traduções para o termo *Omoro sôshi*, como “canções divinas”, “canções cantadas nas madeiras sagradas”, “pensar”, “pensamentos” e “reflexões” (NAKAZONE, 2002). Para Nakasone (2002:7), esses significados estão alinhados com os conteúdos dos antigos poemas, os quais refletem as primeiras visões okinawanas do mundo, da vida e da morte, significando as memórias preservadas da fundação do Reino de Ryukyu e sendo articuladas aos primórdios da imaginação de uma “identidade okinawana”.

Por outro lado, é possível que um estudo aprofundado do *Omoro sôshi* também possa revelar as histórias de disputas políticas e conquistas (colonizações de ilhas menores) do próprio reino de Ryukyu, mostrando que também ele foi formado de vários povos, conquistados por uma elite local que passou a governá-lo. Yamashiro (1997) conta que o primeiro volume do *Omoro sôshi* foi compilado no tempo do rei Sho Shin (1477-1526), o mais ambicioso e poderoso monarca da Segunda Dinastia Sho.

Ele é conhecido por sua política centralizadora, destinada a fortalecer o poder real. Com esse objetivo, obrigou os aji a residir na capital Shuri. E também organizou a crença nativa, colocando todas as *noro* (sacerdotisas dos distritos rurais) sob o comando da grande sacerdotisa (Kikoe Ogimi), função esta

⁶ Nakazone (2002) relata em seu artigo, *An Impossible Possibility*, o paradeiro e a devolução do *Omoro sôshi* e as buscas mal-sucedidas da coroa real.

ocupada pela rainha, por uma princesa ou pela rainha mãe (YAMASHIRO, 1997).

Para Zenchu Nakahara (1889-1971), citado por Yamashiro (1997), a evolução da história do *Omoro* pode ser dividida em três fases: a) Período Buraku (dos séculos III-V ao XII), cujos motivos dos cantos são deuses, sol, cerimônias religiosas; b) período *Aji* ou *Gusuku*, no qual os cânticos se referem à construção de navios e fortalezas, ao pagamento de tributos à China, ao comércio internacional (navegação), a *aji* poderosos, etc; c) Período monárquico, onde predominam a glorificação do rei, alusão à construção de templos budistas, florestamento, tributação, construção de navios, viagens marítimas, conquistas de ilhas próximas a Okinawa.

Yamashiro (1997) observa que motivos relacionados à vida primitiva e bucólica cedem lugar a outros, político-econômicos, e até a feitos heróicos. Isso quer dizer que, a partir desses textos, seria possível levantar hipóteses e investigar aspectos da história antiga e primitiva de Ryukyu, religiosidade, bem como da formação política ligada ao estabelecimento do reino.

Música “tradicional”, pop-rock e o *champururu*

Um dos principais eixos do filme *Sanshin* remete à discussão sobre a “preservação” e abertura da música tradicional, e a emergência do pop okinawano. O tema das “misturas” na cultura musical de Okinawa no Brasil é abordado no filme, promovendo uma reflexão sobre a música pop okinawana e o futuro da comunidade principalmente a partir da presença do grupo *Begin*⁷.

Sobre o *minyopop*, comenta a professora Simone Zakabi:

O *Minyo Pop* hoje seria uma modernização do *Minyo* tradicional, e ele tem alguns elementos da língua okinawana, que mesclam o okinawano com o japonês em algumas músicas, inclusive outros idiomas.

Por exemplo, uma criança no Japão.

⁷ O grupo *Begin* é uma banda de pop rock okinawano formada por músicos nascidos na ilha de Ishigaki, em Okinawa. Em 2013, o grupo esteve no Brasil, apresentando-se no Parque Anhembi, em São Paulo, no Recinto Garcia Molina, em Londrina-PR, e sendo recebido (numa entrevista constrangedoramente exotizante) por Serginho Groisman no programa Altas Horas, da Rede Globo (<http://globoTV.globo.com/rede-globo/altas-horas/v/banda-begin-se-apresenta-no-programa-altas-horas/3072982/>).

Ela vai entrar em contato com a Banda Begin, que canta em japonês, mas utiliza algumas palavras em okinawano, que ela não reconhece.

Então com essas inserções do okinawano, ela vai pensar: “O que ele está querendo dizer? Ah, isso é okinawano? Okinawa também é minha terra”, por exemplo.

Acho que essa identificação através da música também acontece por causa disso.

E isso graças a esse “boom” da cultura de Okinawa, que aconteceu principalmente no Japão, depois foi para o mundo inteiro e até hoje atinge a gente, Graças a Deus (SANSHIN, 2013).

E Alexandre Nakamura faz uma reflexão importante sobre a “manutenção” da cultura:

O sanshin na música contemporânea, pop, hoje em dia, tem gente que não vê com muitos bons olhos, porque diz que se está perdendo a tradição.

Eu não desgosto, eu não acho ruim.

Tem muita coisa que eu gosto de banda atual.

Mas desde antigamente, se você pega a coisa mais tradicional de Ryukyu, a música clássica da Corte, os ingredientes daquilo já são uma mistura.

O instrumento é de origem chinesa.

A escala musical, tem gente que diz que é a mesma da música da Indonésia e tem também influência da música chinesa.

Não dá para a gente ver a cultura como uma coisa pronta e acabada.

Ela sofre uma dinâmica do tempo e do espaço, isso interfere.

Claro que se não tiver mais alguém que se interesse pelo lado tradicional, a música, a dança, e se todo mundo só tocar pop, aí acaba.

Mas não me parece isso (SANSHIN, 2013)

Para o jornalista Jorge Okubaro:

É uma manifestação cultural nossa, e temos que fazer dessa manifestação cultural uma arte.

Uma arte para ser exibida para outras pessoas, e não apenas uchinanchus, não apenas os descendentes de okinawanos.

Mas para todos.

Eu acho que esse é um caminho importante para preservar.

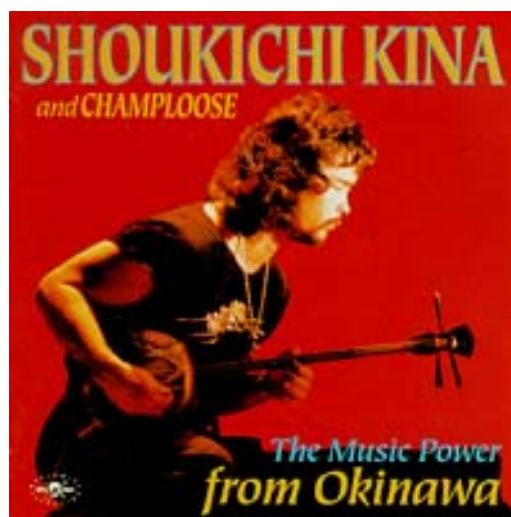
A disseminação, ao mesmo tempo que implicará provavelmente algum processo de aculturação, será um meio

para o enraizamento dessas manifestações culturais na sociedade brasileira (SANSHIN, 2013).

A partir desses depoimentos que situam os dilemas da música e cultura okinawana em diáspora, seria muito interessante realizar um estudo mais aprofundado sobre a música okinawana do pós-guerra e contemporânea, investigando os grupos e canções que ganharam voz no cenário okinawano e japonês, aqueles que chegaram ao Brasil e indagar por que, quando chegam, ficam relativamente restritos a um público descendente. Por que um músico como Shoukichi Kina, por exemplo, não circulou no campo musical brasileiro?

Lay Down Your Weapons, Take Up Musical Instruments (abaixem suas armas, empunhem instrumentos musicais) foi a canção que o músico e político okinawano Shoukichi Kina escolheu performar na Olimpíada Cultural dos Jogos Olímpicos de Atlanta, em 1996. De acordo com a enciclopédia *allmusic.com*, desde 1968, quando formou sua banda *Champloose* (em referência ao prato okinawano chamado *champuru*, mistura), Kina proveu uma voz musical para as preocupações ambientais e pacifistas de Okinawa. Um dos primeiros artistas a misturar a “música tradicional asiática” com o rock e o reggae, Kina procura utilizar sua música para aproximar “Ásia” e “Ocidente”, diz a enciclopédia.

Figura 12: Disco *The Music Power from Okinawa*, de Shoukichi Kina and Champloose (1991).



Fonte: www.allmusic.com

Interessante notar que o *champururu* (misturado) de Kina é contemporâneo a maio de 1968, na França, a Woodstock, nos EUA, e ao tropicalismo, no Brasil. Sua música cumpriu um papel substancial na cena do *folk rock* dos anos setenta e oitenta, tendo sido notada por Bob Marley, David Bowie e David Byrne. Sua canção *Hana* vendeu mais de 30 milhões de cópias na Ásia e foi traduzida para várias línguas. Na década de 1990, lançou o projeto “trocar todas as armas do mundo por instrumentos musicais”. Foi, então, até a Índia onde participou de uma cerimônia de troca de uma metralhadora por um *sanshin*. Em 2003, durante os conflitos no Iraque, Kina viajou a Bagdá para pedir paz. Desfilou com um grupo de *eisaa* pelas ruas da cidade em guerra. O artista é um ferrenho opositor das bases militares e entrou em conflito com a NHK na década de 1990. Desde então, foi boicotado pelo principal conglomerado comunicacional do Japão. Em 2005, além de sua atuação como músico-pacifista, Kina foi eleito para a Câmara dos Conselheiros na Dieta Nacional do Japão (o poder legislativo bicameral do país).

Se a música parece ser um dos principais veículos de identificação e insurgência okinawana, antropofagicamente tradicional e potencialmente pacifista, o que seus músicos têm a dizer deve ser relevante. Como argumenta Paul Gilroy (2001), sobre o Atlântico Negro, tradições inventadas da expressão musical são muito importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade, porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos, cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Nesse sentido, estudos que levem em consideração a circulação da música na economia política da cultura e proponham ações sobre a música okinawana contemporânea – agora também influenciada, além do rock e do reggae de Shoukichi Kina, pelo hip hop *uchinanchu* de Tatsumi Chibana⁸ – poderiam significar avanços nas representações contra-hegemônicas de Okinawa no Brasil.

Devires diaspóricos: música e memória japonesa

Refletindo sobre as diferenças entre história e memória, Richard Miskolci (2012:59) acredita que:

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=XzWwPc7ZFhs>

uma sociologia histórica crítica das normas e convenções culturais exige atenção ao invisível, ao que não se manteve por meio de documentação oficial, conhecimento reconhecido ou materiais acessíveis, antes em ausências ou formas alternativas de conhecimento. Em outras palavras, exige repensar uma epistemologia que tende a conferir valor de arquivo empírico apenas aos documentos oficialmente criados e/ou reconhecidos em detrimento de fontes artísticas e culturais, classificadas como secundárias ou menos 'concretas' (MISKOLCI, 2012: 59).

Nesse sentido, a literatura, mas também a música, o audiovisual, a dança, o teatro e a performance passam a ser também objeto e meio privilegiados de uma sociologia insurgente e descolonial. Para o autor, dedicar-se a estudos históricos exige refletir sobre os usos que se faz do passado, já que o passado pode ser historicizado em um processo ativo de 'esquecimento' das diferenças e das divergências (MISKOLCI, 2012).

A negligência das fissuras inconvenientes geram narrativas comprometidas em sublinhar convergências entre o que se passou, o presente, ou mesmo, um futuro almejado. Assim, esquecer não deriva de um vazio ou de uma ausência, mas dos valores que regem a seleção do que se considera digno de ser lembrado e tomado em consideração na construção de uma narrativa (MISKOLCI, 2012:187).

Enquanto esquece-se de narrar as tragédias e sonhos de Okinawa na história oficial do Japão, sua memória pode ser reavivada por meio de suas artes performativas “tradicionais” e contemporâneas.

No entanto, a cada movimento de aprofundamento da memória, as identidades vão mostrando seus limites e questionando aparentes plenitudes pré-concebidas. Nesse sentido, há um outro documentário lançado recentemente que traz

contribuições relevantes para o estudo da música okinawana, da memória dos povos de Ryukyu e dos limites também da “identidade okinawana”. Trata-se de *Sketches of Myahk*, dirigido por Koichi Onishi, produzido pelo músico Makoto Kubota e lançado em 2012 no Japão. O filme, que acompanha uma viagem de Kubota por Miyako, no extremo sul do arquipélago de Ryukyu, registra os cantos rituais das mulheres xamãs da ilha hoje quase desaparecidos. Conforme conta o filme, a ilha de Miyako ficou sob domínio do Reino de Ryukyu, enquanto Ryukyu era controlado pelo feudo de Satsuma. Os cantos, numa língua que não é o uchinaguchi, mas a língua de Miyako, e as narrativas que acompanham o filme dão força à hipótese dos cantos e performances como memória, e mostram que nem Okinawa pode ser vista como uma entidade homogênea.

No filme, Kubota compara os cantos de Miyako aos cantos de trabalho e ao *blues* dos negros norte-americanos. Para ele, assim como a música negra expressa a experiência de escravidão no sul dos EUA, a música de Miyako expressa a experiência de servidão durante os anos de colonização (SKETCHES OF MYAHK, 2012).

Refletindo sobre a música na diáspora negra, Paul Gilroy (2001) argumenta que as tradições de performance continuam a caracterizar a produção e recepção da música da diáspora. “Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual, os ingredientes pré e antidiscursivo da metacomunicação negra” (GILROY, 2001:162).

Para o autor, o caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo – uma ideia que ele ilustra com uma fala de Edouard Glissant (1989):

Não é nada de novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais (GLISSANT, 1989:248 *apud* GILROY, 2001:162).

Frantz Fanon, um dos principais inspiradores dos estudos pós-coloniais, já chamava a atenção para a inscrição corporal da definição do outro, que passa a ser absolutizado, sobre-determinado (COSTA, 2006), vinculado às representações. Para ele, no corpo são tornadas visíveis as relações de dominação, conferindo materialidade a hierarquias racistas construídas culturalmente. Ao mesmo tempo, o corpo é parte inseparável do processo de articulação do sujeito que se opõe à dominação. “Posicionar-se é, em alguma medida, performar-se, manifestar-se presente com o corpo e seus movimentos. Não existem, nos sistemas de representações, uma posição neutra do corpo, o corpo é sempre um signo ao qual se atribui significado” (COSTA, 2006:120). É talvez por isso que uma política de representações, como proposta por Hall (1996), utiliza o corpo – sua estilização, sua performatividade e sua (re)construção simbólica – como veículo privilegiado de sua viabilização (COSTA, 2006). Ela aposta que intervenções planejadas podem gerar transformações no interior dos regimes de representação.

Não se poderia, nesse sentido, vislumbrar uma política da performance inspirada nas ciências sociais e nos saberes insurgentes? A performance como (auto)representação descolonizatória, reconfiguração da memória e devir artístico-político-cultural? Pode o corpo falar?

Referências Bibliográficas

- BARSKE, Valerie. Visualizing Priestesses or Performing Prostitutes?: Ifa Fuyu's Depictions of Okinawan Women, 1913-1943. **Studies on Asia**, series IV, vol.3, n.1, março, 2013.
- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: editora 34, 2001.
- GLISSANT, Edouard. **Caribbean Discourse**. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989. *Apud* GILROY, P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. **Sin Garantías: Trayectorias e problemáticas en estudios culturales**. Envió editores, 2010.
- MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do século XIXa**. São Paulo: AnnaBlume, 2012.
- NAKASONE, Ronald. **Okinawan Diaspora**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.
- SANSHIN. Direção:Fábio Rodrigues. Roteiro Cintia Takiguchi. Produção: Tatsuko Sakima. Kinema, 2013.
- SATOMI, Alice. **As gotas de chuva do telhado: Música de Ryûkyû em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- SHIROTA, Chika. *Eissa: Identities and Dances of Okinawan Diasporic experiences*.
- SKETCHES OF MYAHK. Direção: Koichi Onishi. Supervisão: Makoto Kubota. DVD, 104min, Japão, 2011.
- SOUZA, Yoko Nitahara. The Ukwanshin Kabudan – Ryukyu/Okinawa performing arts troupe: Transnational network, Glocal connections. **50th International Union of Anthropological and Ethnological Sciences**, 2014.
- YAMASHIRO, José. **Okinawa: uma ponte para o mundo**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1997.