

# INTERCÂMBIOS ARTÍSTICOS ENTRE JAPÃO E BRASIL

*Christine Greiner*

**RESUMO:** Nos últimos vinte anos, uma rica rede de informações tornou-se acessível a todos que têm, ao menos, um computador em casa. Novas oportunidades de bolsas e outros apoios financeiros também aumentaram, estimulando artistas, curadores e pesquisadores a fertilizar suas cooperações culturais. Atravessar fronteiras tornou-se um elemento significativo nas atividades de muitos grupos artísticos. Co-produções e turnês tornaram-se parte da rede global. Muitos artistas de diferentes partes do mundo passaram a desenvolver projetos conjuntamente e, ao mesmo tempo, criaram um novo público interessado em arte contemporânea, aparentemente, sem distinções de linguagem ou nacionalidade. É possível afirmar que a liberdade artística e a mobilidade pessoal tornaram-se pontos de partida para uma atividade cultural global. No entanto, integrar culturas tem sido sempre um processo complexo. Não pode ser determinado por instituições ou governos. Portanto, nenhuma destas facilidades para promover os diálogos culturais é capaz de garantir possibilidades reais de mudança nos modos de pensar e criar, e nem tampouco qualquer tipo específico de produto artístico. Este artigo discute algumas destas questões a partir do diálogo entre Brasil e Japão no campo da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** dança, teatro, corpo, cultura japonesa, intercâmbio cultural.

Em seu clássico “O Pensamento Selvagem”, Claude Levi-Strauss explicou que mesmo em culturas que estão bem próximas umas das outras, não raramente, são construídos sistemas inteiramente diferentes, mesmo partindo de elementos muito similares ou quase idênticos. A criação de uma cultura é sempre um processo de longo termo marcado também pelo acaso e pelas muitas decisões intermediárias que podem resultar na criação de um

certo estilo, uma certa filosofia ou, de fato, um modo particular de olhar para o mundo. A cultura trabalha como um organismo vivo e é por isso que está sempre tentando abrir fronteiras de modo a sobreviver.

Esta metáfora sugerida por Levi-Strauss para entender a cultura como “organismo vivo”, foi profundamente explorada por estudos interdisciplinares cruzando os limites entre cultura e ciências naturais de modo a concluir que todos os sistemas comunicacionais não são apenas dinâmicos mas adaptativos; ou seja, auto-regulados para seguir tanto o contexto externo (condições do ambiente) como o contexto interno (circunstâncias inerentes ao próprio sistema).

O termo contexto foi estudado por muitos pesquisadores, mas falando de maneira geral, tem sido compreendido como um amplo espectro de sistemas cognitivos (mente), fluxo de informação, memória de experiências anteriores e, sem dúvida, a antecipação de possibilidades futuras ainda não implementadas.

Nos diferentes contextos, nada é intrinsecamente significativo, apenas interpretado para ser assim. Por isso é tão difícil lidar com a idéia de globalização, uma vez que o global é sempre global de acordo com um certo ponto de vista. Nunca significa todo mundo, em todo lugar.

De acordo com o pesquisador indiano Homi Bhabha, esta discussão sobre globalização precisa começar em casa. Precisamos primeiro avaliar como nações globalizadas lidam com a diferença internamente – com seus problemas de diversidade e redistribuição em um nível local, os direitos e as representações das minorias em um domínio regional. As hegemonias que existem “em casa” nos dão perspectivas úteis sobre os efeitos predatórios de governos globalizados, mesmo quando as suas intenções originais são as mais filantrópicas.

Em um seminário recente organizado pelo Instituto de Arte de Chicago com curadoria do crítico de arte James Elkins, Inaga Shigemi afirmou que a história da arte sempre significou “História da Arte Ocidental”, e por isso tem se referido especificamente a algumas filiações conectadas a grandes centros de poder e produtos de conhecimento. Por isso, quando um especialista menciona a cultura oriental, o que muitas vezes inclui também a cultura africana e latina, a concepção de arte é imediatamente conectada a experiências étnicas ou tradicionais como as gravuras tradicionais japonesas (ukiyo-e), artesanato da América Latina, máscaras africanas e assim por diante. O mesmo ocorre quando se pede uma bolsa de estudos. De maneira geral, um projeto particular será entendido e analisado de acordo com parâmetros “universais”. As experiências contemporâneas de alguns países fora do escopo dos centros de conhecimento (“o resto do mundo”), podem ser reconhecidas mas apenas como resultado de influências externas organizadas sob categorias específicas. É por isso que não raramente vemos referências bibliográficas do tipo: as “vanguardas

japonesas”, o “pós-modernismo africano” ou “pós-estruturalismo brasileiro” Não interessa se as experiências são diferentes e pedem por uma conceituação específica. Para ser visível no mundo globalizado elas precisam caminhar sob regras universais e paradigmas já reconhecidos. O problema é que de modo a incluir estas experiências, elas acabam correndo o risco de ser excluídas, uma vez que perdem a sua singularidade. É por isso que o principal tema desta discussão sobre intercâmbios culturais tornou-se profundamente conectado ao processo de representação e, especificamente, ao processo de representação do “outro”

Olhando de perto para os diálogos entre Japão e Brasil, há diferentes possibilidades de se entender os respectivos processos de representação. Trazendo a discussão para o corpo que dança, eu gostaria de propor que os diálogos culturais deveriam ser entendidos a partir de múltiplos níveis de descrição, dependendo da construção de diferentes tipos de representação. Em uma primeira tentativa de organizar algumas experiências que tenho observado nos últimos anos, proponho três estratégias<sup>1</sup> de tradução.

Eu vou começar com a mais conhecida: a simbólica. Um símbolo é um signo convencional e arbitrário, uma operação intelectual. No entanto, pode ser também um método de representação baseado em comparação. O elemento comum entre o símbolo e aquilo que ele representa é sempre um processo específico de tradução.

Há muitas maneiras de trabalhar com traduções culturais de maneira simbólica. Um figurino ou elemento cênico, por exemplo, podem ser reconhecidos como um signo simbólico, como um quimono ou outro elemento presente, por exemplo, em um dos solos da coreógrafa Suzana Yamauchi. Esta coreógrafa nunca havia estado no Japão quando criou a sua coreografia “À Flor da pele” – uma primeira experiência solo para se aproximar de suas raízes japonesas. Além do uso de elementos simbólicos, o próprio movimento pode ser considerado um símbolo, uma vez transformado em uma convenção ou gesto marcado profundamente por uma específica manifestação cultural como um kata (padrão de movimento) do nô ou mie (postura) do kabuki.

Outro exemplo deste tipo de representação é a peça “Disseram que eu era japonesa”, criada por Leticia Sekito que, assim como Yamauchi, nunca havia estado no Japão até a realização deste espetáculo. Tratou-se de uma coreografia que misturava várias referências ao Japão pop, normalmente veiculadas por algum veículo midiático como TV (programas de

1. Esta proposta é baseada na obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914), considerado o fundador da teoria moderna dos signos. Ele propôs um sistema desenvolvido através de uma base fenomenológica baseada em três categorias universais chamadas de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade seria o modo de ser daquilo que é como é, sem referência a nenhuma outra coisa. É a categoria do sentimento sem reflexão, mera potencialidade, liberdade, imediaticidade. A secundidade envolve uma relação de um primeiro com um segundo. É uma categoria de facticidade, ação e reação, realidade e experiência em tempo e espaço. A terceiridade traz o segundo para um terceiro. É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da síntese e da representação simbólica.

auditório, competições etc), jugos eletrônicos, cinema etc. Em seu espetáculo, a curadoria destas imagens assume diversas representações simbólicas que transformam o corpo da artista em corpo de boneca, pop star, personagem de animê e assim por diante.

A segunda possibilidade de representação está baseada na indexicalidade. Neste caso, uma coisa (idéia, movimento, imagen etc) e sua representação são contíguas, o que significa que o index é afetado pelo objeto o qual representa e que precisa ter alguma característica em comum com seu objeto.

Portanto, o index é a representação que se refere ao seu objeto não apenas porque está associado a ele através de características gerais que o objeto possui (esta seria a representação simbólica), mas porque é uma conexão dinâmica, por um lado com o objeto individual, e por outro com os sentidos da memória da pessoa para a qual nasce como signo. A indexicalidade cria uma associação por contiguidade que não opera intelectualmente como os símbolos. Isso significa que ela dirige a atenção para seus objetos por “compulsão cega”. É uma espécie de metonímia ou transposição de uma entidade pelos seus índices.

No que concerne ao universo artístico japonês, um bom exemplo é o do tempo dos movimentos do corpo, o uso do espaço e os vestígios do treinamento corporal. Neste sentido, posso mencionar a coreógrafa Angela Nagai e a atriz e diretora de teatro Alice K com suas respectivas experiências, inspiradas pelo teatro japonês (especialmente o nô e o quiguum). É pertinente lembrar também de Emilie Sugai e Takao Kusuno, este último considerado pioneiro da dança *butô* no Brasil.

Nagai e Alice K. estudaram no Japão por cerca de dois anos distribuídos em diferentes viagens e continuaram a trabalhar após seu retorno a São Paulo, durante a última década. Sugai, por sua vez, dançou com Kusuno que era imigrante japonês, por cerca de oito anos. Portanto, todas estas artistas tiveram uma experiência corporal significativa em relação a treinamentos artísticos do Japão e, ao observar suas obras, a mencionada “compulsão cega” é percebida a partir do momento em que não necessariamente busca uma representação fiel a qualquer modelo dado, mas seus corpos se organizam, ainda assim, com uma referência já internalizada de hábitos motores e modos de percepção relativos àqueles experienciados no Japão (ou no caso de Sugai com um criador japonês) e, desde então, nos processos de criação testados individualmente no Brasil.

Outra forma de representação é a representação icônica. Ela funciona por empatia ou similaridade entre o veículo sógnico e seu objeto. Significa apenas a sua própria qualidade, em contraste com o índice e o símbolo que guardam sempre uma referência externa. De fato, o ícone puro é quase um signo incomunicativo porque a representação icônica não seria algo que se está apto a aprender, como um treinamento corporal ou o design de um cenário no palco. Mas sim algo que existe como uma “possibilidade” e só pode ser reconhecido e partilhado, mas não necessariamente “entendido” Este fenômeno acontece

quando alguém se torna apto a apresentar no próprio corpo o sentimento similar de outra pessoa. Os produtos estéticos de seus pesquisadores podem ser completamente diferente, uma vez que não estão olhando para índices e símbolos similares. Eles estão vinculados apenas por metáforas primárias<sup>2</sup>, ou seja, experiências subjetivas conectadas a operações sensório-motoras que podem dar ignição a um processo de criação de movimentos. Neste caso particular, similaridades não são necessariamente visíveis em produtos artísticos ou resultados finais, mas dizem respeito a estruturas de controle dentro de cérebros e corpos, como uma espécie de experiência empática<sup>3</sup>

Isso também pode ser formulado como o “coração da subjetividade” que significaria a possibilidade da vida ser constantemente reinventada como modos de intensidade e não apenas através de sujeitos.

Para melhor entender as representações icônicas, é importante reconhecer que toda vez que um domínio de experiência subjetiva é ativado ele será coativado regularmente com um domínio sensório-motor e, inevitavelmente, serão estabelecidas conexões. Neste caso, o aspecto particular de uma experiência artística concernente a intercâmbios culturais é a potencialidade das ações. De fato, a representação icônica é a apresentação imediata de uma qualidade de sensação. Isso pode ser observado, por exemplo, a partir da experiência empática entre a coreógrafa brasileira Marta Soares e o artista japonês Tatsumi Hijikata. Neste caso, a empatia se deu através das possibilidades de representação de um corpo em estado de crise.

Soares não está discutindo ou representando uma imagem em particular ou gesto. Ela não experimentou o treinamento proposto por Hijikata (a sua metodologia *butô-fu*), mas vem explorando um certo estado corporal relacionado a mudanças internas radicais, como apresentou em suas coreografias *O Banho* (2004) e *O Homem de Jasmim* (2000), entre outras.

Naturalmente, todos os níveis de representação que mencionei antes não estão necessariamente separados. É importante observar que não importa a estratégia representacional testada, a experiência é sempre absolutamente singular. Mesmo o trabalho

2. Uma metáfora primária aparece através da correlação entre uma operação sensório-motora e uma experiência subjetiva. Isso não ocorre necessariamente em processos artísticos. Seres humanos adquirem um amplo espectro de metáforas primárias apenas saindo para o mundo, movendo-se e percebendo o seu entorno.
3. De acordo com Antonio Damásio, o cérebro pode simular alguns estados emocionais internamente como acontece no processo de transformar a emoção da simpatia em um sentimento de empatia. Pense por exemplo em ser avisado sobre um terrível acidente no qual uma pessoa ficou seriamente machucada. Por um momento, você pode sentir a dor da pessoa em questão. O mecanismo que produz este tipo de alça corpórea (*body loop*) envolve uma simulação interna do cérebro que consiste em uma rápida modificação dos mapas corporais. Os responsáveis por isso são conhecidos como neurônios-espelho. Em resumo, as áreas sensitivas do corpo constituem um tipo de teatro onde não apenas o estado corporal atual é apresentado mas também os mapas falsos do corpo.

mais estereotipado é único, de alguma maneira, -- mesmo quando todo engajamento político parece ter se perdido e os gestos transformaram-se em clichês.

Como Homi Bhabha afirmou, em termos de engajamento cultural, seja este antagonista ou afiliativo, todos são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser interpretada como reflexo de traços étnicos ou culturais pré-dados em parâmetros fixos de tradição. A articulação social da diferença é uma negociação complexa contínua que busca autorizar hibridações culturais que emergem nos momentos de transformação histórica. Aas fronteiras destas diferentes culturais podem ser consensuais ou conflitivas. Podem confundir definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras entre público e privado, alto e baixo, e desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. Neste sentido, o processo representacional é um modo de trazer todo um contexto e seus gestos como a exibição de uma medialidade.

Para aprofundar esta idéia, Giorgio Agamben lançou a hipótese de que o gesto é “a comunicação de uma comunicabilidade” Ele não tem necessariamente algo a dizer, a ser decodificado (como um símbolo) ou a se referir (como um índice). O que mostra pode ser apenas “o estar na linguagem de seres humanos como pura potencialidade” (como um ícone).

Charles Darwin concluiu no século 19 quando escreveu sobre a origem das espécies que a habilidade para linguagem nada mais é do que uma tendência instintiva para adquirir a arte. Neste viés, podemos dizer que há muitas maneiras de viajar e experimentar um intercâmbio cultural entre Japão e Brasil. Atividades básicas como falar em outra língua ou se mover a partir de gestos diferentes podem já ser um modo de dar visibilidade aos “outros” em nós mesmos.

## Bibliografia

- Agamben Giorgio Notes on Politics. **Theory out of Bounds Series**, vol. 20. University of Minnesota Press, 2000.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. De L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DAMÁSIO, Antonio. **Em busca de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GREINER, Christine. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine e MUNIZ, Ricardo (orgs). **Tokyogaqui, um Japão imaginado**. Sesc, 2008.
- INAGA, Shigemi. “Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View” In: ELKINS, James (ed.). **Is Art History Global?** London and New Cork: Routledge, 2007.

- LAKOFF, G. and JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, G. and JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh**. Bradford Books, 1999.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus, 1989.
- MACFIE, Alexander Lyon (ed.). **Orientalism, a reader**. New York University Press, 2000.
- MACKENZIE, John M. **Orientalism: History, theory and the arts**. Manchester University Pree, 1995.
- PEIRCE, Charles S. **The Collected Papers**. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Vols. 7-8 edited by A.W. Burks. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966.