

FABULAÇÕES DO JAPÃO TRADICIONAL NAS ARTES CONTEMPORÂNEAS

FABULATIONS OF TRADITIONAL JAPAN IN THE CONTEMPORARY ARTS

*Christine Greiner*¹

Resumo: Artes tradicionais do Japão, como a cerimônia do chá, as danças, os teatros e as gravuras do mundo flutuante (*ukiyo-e*) sempre despertaram grande fascínio, tanto entre artistas japoneses como estrangeiros. No entanto, os modos de lidar com a tradição variam muito, desde o aprendizado de técnicas específicas concernentes a linguagens diversas (a dança Fujima, a xilogravura ou o teatro *nô*) até o uso de metodologias de criação e a apropriação de princípios estéticos e modos de percepção (como o intervalo de espaço-tempo *ma*, o *mitate* e assim por diante). Esta pesquisa discute como essas estratégias vem desencadeando fabulações do Japão tradicional através da reativação de situações particulares que não olham apenas para o passado, mas lançam indagações para o futuro, dialogando com temas contemporâneos relativos a questões de gênero, estados de violência e vulnerabilidade.

Palavras-chave: Dança japonesa contemporânea. Japão tradicional. Fabulação.

Abstract: Traditional arts of Japan, such as the tea ceremony, dances, theaters and engravings of the floating world (*ukiyo-e*) have always aroused great fascination, both among Japanese and foreign artists. However, the ways of dealing with tradition vary widely, from learning traditional techniques related to diverse languages (Fujima dance, engravings or the *noh* theater) until the use of specific creation methodologies and the embodiment of aesthetic principles and modes of perception (like the space-time interval *ma*, *mitate* and so on). This research discusses how these strategies have been triggering fabulations of traditional Japan through the reenactment of particular situations that not only look to the past, but throw questions for the future, by dialoguing with contemporary subjects related to gender questions, states of violence and vulnerability.

Keywords: Contemporary Japanese dance. Traditional Japan. Fabulation.

1 Professora livre-docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Centro de Estudos Orientais. christinegreiner3@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6778-516X>

1. INTRODUÇÃO

A história da arte no Japão tem algumas especificidades e nem sempre segue as mesmas categorias da história da arte ocidental. A noção de “moderno”, por exemplo, refere-se, sobretudo, às experiências que ocorreram durante a Restauração Meiji (1868-1912), como resultado de uma intensa troca entre artistas japoneses e ocidentais (sobretudo europeus). De 1945 a 1952, os Estados Unidos ocuparam o Japão, e a cultura norte americana tornou-se muito presente, sobretudo em Tóquio.

No que diz respeito à concepção contemporânea das artes do corpo no Japão – que é o foco principal desta pesquisa – parece bastante sintonizada com definições propostas pelos críticos Jean-Marc Adolphe e Laurence Louppe (2007). Isso porque, mais do que um período cronológico, eles identificaram a dança contemporânea como um procedimento para criar corpos críticos, heterogêneos e indisciplinados, com o poder de instalar deslocamentos e gerar questionamentos. De certa forma, essa hipótese também se alinha às ideias do filósofo Giorgio Agamben (2008), que interpretou o contemporâneo como uma experiência de profunda dissonância - um movimento, um pensamento ou uma forma de vida que não se encaixa em seu próprio tempo, construindo uma distância e uma perspectiva crítica para questionar o presente.

No Japão, um exemplo desses movimentos críticos foi a experiência *angura* (de inglês *underground*), que se concentrou principalmente em Tóquio, entre as décadas de 1960 e 1970. *Angura* reuniu diversas manifestações de dança, teatro, performances, artes visuais, filmes e ativismo urbano. Apesar da diversidade dessas manifestações, Miryam Sas (2011) observou um aspecto comum entre elas: a ideia de *deai* (encontro).

O termo *deai* refere-se, normalmente, a encontro romântico. No entanto, Sas apontou que também poderia gerar outras estratégias de comunicação, por exemplo, entre artistas e público. Esses encontros seriam mais focados na produção de subjetividade do que de produtos específicos (coreografias, peças, filmes etc). Assim, de muitas maneiras, ativariam o agenciamento de corpos subversivos que constituem a dança contemporânea no Japão.

O desafio deste artigo é identificar como essas experiências contemporâneas têm relação com as tradições, e que tipo de fabulações elas criaram para ativar e fazer repensar o passado.

2. TREINAMENTOS CLÁSSICOS E AS SINGULARIDADES DOS CORPOS

A cultura tradicional japonesa reúne uma ampla gama de experiências artísticas. Benito Ortolani (1995) elucida que performances japonesas foram documentadas desde 250 a.C no entanto, a sistematização das técnicas e a concepção de modelos estéticos - independente das fontes primárias chinesas - começaram apenas no período Edo (1603-1867). Essas tradições incluem gravuras do mundo flutuante (*ukyo-e*),

gêneros teatrais (*nô, kyôgen, kabuki e bunraku*) e danças tradicionais (*nihon buyo*), entre outras.

O pioneiro do teatro *nô* Zeami Motokiyo explicou em seus escritos *Fûshi Kaden* (*Instrução sobre a Postura da Flor*, 1413) e *Kashû* (*Aprendizagem da Flor*, 1418), que o treinamento corporal está completamente relacionado a uma certa concepção do corpo. Zeami nunca considerou os dualismos corpo e mente, teoria e prática, materialidade e imaterialidade, ficção e realidade. Segundo ele, o conhecimento é sempre construído a partir do treinamento. Em outras palavras, construir conhecimento nesse contexto significa treinar ou cultivar o corpo. (Komparu, 1983)

Além de Zeami, Yuasa Yasuo (1987) e Dôgen Kigen (apud Nagatomo, 1992) também discutiram a presença fundamental do corpo em vários aspectos da cultura japonesa. Yuasa até reconheceu um certo dualismo, mas muito distinto do cartesiano. O dualismo em René Descartes foi ontologicamente disjuntivo, admitindo a não interação entre duas realidades separadas: o corpo e a mente ou a matéria (*res extensa*) e o espírito (*res cogitans*). Para Yuasa, há um dualismo epistemológico e provisório que se refere aos sentidos de interioridade e exterioridade, mas essa condição está mudando o tempo todo para um não dualismo. Isso acontece através da prática transformadora do auto cultivo. Portanto, a transformação do corpo e seu conhecimento incorporado tornam-se um fato empírico que expressa a correlação entre corpo e mente através da práxis. Nesse sentido, o corpo é sempre um processo, e nunca está pronto ou restrito a um organismo biológico.

Segundo Dôgen (1200-1253), que foi o fundador da *Escola Sôtô de Zen Budismo* no Japão, o corpo humano é composto por terra, água, fogo e vento, que representa os mesmos elementos que constituem a natureza. Não se trata de seres humanos e natureza, mas de seres humanos como natureza. Portanto, o mundo proposto por Dôgen é completamente transubjetivo, e o corpo é a base dos *dharmas* (estados da mente). Os atos somáticos ou movimentos incorporados correspondem à transformação das imagens corporais, expandindo o corpo individual para um corpo coletivo que garante a vida.

Essas concepções estabeleceram formas específicas de lidar com a tradição. Ao contrário de algumas experiências desenvolvidas por artistas ocidentais, como a famosa coreografia de Maurice Béjart, *Kabuki* (1986), que foi um espetáculo criado em colaboração com o compositor Mayuzumi Toshiro e a companhia Tokyo Ballet. Foi apresentado em 16 países, 197 vezes, sendo portanto considerado um grande sucesso internacional.

No entanto, apesar dessa grande popularidade, não se tornou uma referência conceitual no Japão, uma vez que a conexão com a tradição, elaborada pela maioria dos artistas japoneses contemporâneos, segue outro caminho e não busca criar uma imagem a partir de cenários, usando objetos cênicos típicos e trajes folclóricos. Está mais relacionada à ideia de vivenciar uma técnica de treinamento corporal como estratégia para lidar com uma certa concepção de corpo.

Nesse sentido, a dançarina nipo-suíça Heidi Durning é um bom exemplo. Por mais de três décadas, ela vem desenvolvendo a sua *dança de fusão* (*fusion dance*). Durning foi treinada em *nihon buyo* desde a infância, por sua avó e sua mãe. Adolescente, ela concluiu os estudos na escola *Fujima*, onde ganhou o nome artístico de *Fujima kanso o*. Aos 16 anos, Durning já participava do *Kabuki Club* em Kyoto, que se tornou uma referência importante para esta técnica.

No *Physical Education College*, na Califórnia, estudou com bailarinos da Alvin Ailey Company e, mais tarde, tornou-se mestre em Artes pela Universidade de Michigan, Ann Arbor, onde teve a oportunidade de aprender as técnicas de Graham e Cunningham, entre outras. Enquanto isso, mesmo durante a sua estadia nos Estados Unidos, ela seguiu com os cursos intensivos de verão em Kyoto na escola *Fujima*.

O aspecto que parece mais relevante para entender a sua noção de *dança de fusão* é a forma como ela elabora a hibridização entre passos de dança modernos e gestos de *nihon buyo*. Na verdade, não é possível identificar qualquer padrão de movimento em suas obras, mas principalmente uma metamorfose entre diferentes estados do corpo. Durning desenvolveu uma metodologia pessoal para ensinar. Neste momento, é professora na *Ritsumeikan University*, Ibaraki, campus de Osaka, mas a sua metodologia vem sendo aprimorada a partir de inúmeros cursos e workshops que vem oferecendo no Japão e no exterior, durante as últimas décadas.

Desde 1980, tem criado várias obras, entre as quais destaca-se o solo *Ruby* que pode ser considerado um ponto de inflexão. Este trabalho foi criado em homenagem à sua mãe que faleceu durante o Grande Terremoto de 1995. No solo, há referências tácitas às estátuas de Buda, à dança flamenca (praticada e amada por sua mãe), bem como combinações de ritmos, temporalidades e espacialidades que se referem tanto às danças ocidentais como às japonesas.

A pista coreográfica para entender a pesquisa de Durning está mais relacionada aos momentos de transição e não exatamente à replicação dos padrões de movimento. Em japonês, existem dois termos que definem essas passagens: *ma* e *utsuri*. *Ma* é o espaço-tempo entre um movimento e outro. Não é um espaço vazio. É um espaço-tempo intervalar transportado artisticamente. Segundo Gunji, essa sensação de espaço-tempo é a base do senso estético de movimento no Japão. O arquiteto e curador Isozaki Arata (2011) parecia concordar com essa ideia. Em 1978, foi curador da exposição *Ma, espace-temps au Japon*, que ocorreu no *Musée des Arts Décoratif*, em Paris. Para apresentar outra possibilidade de lidar com a cultura japonesa, escapando dos estereótipos orientalistas; ele decidiu criar uma experiência *ma*. Segundo ele, *ma* é uma forma de percepção para lidar com o contexto japonês: arquitetura, arte, natureza, corpo, performance etc.

No que diz respeito a *utsuri*, é um termo técnico que literalmente significa uma transição ou mediação. Pode ser uma transição entre um gesto e outro, ou de um movimento do pé para um movimento de mão, por exemplo, entre outras possibilidades.

Utsuri seria um estado de conscientização relacionado ao processo de movimento antes de qualquer resultado final (uma pose ou um passo formal).

Ao lidar com a percepção desses movimentos e passagens incorporadas, Durning vem construindo um olhar original para entender uma gama de possibilidades para suas danças de fusão.

Em outro contexto da dança japonesa contemporânea, intervalos de espaço-tempo e transições de movimento também foram explorados pelo coreógrafo Teshigawara Saburo. Ao contrário de Durning, Teshigawara não teve treinamento específico em nenhuma técnica tradicional japonesa, mas desde a década de 1980, tem procurado uma concepção única de corpo dançante. Antes de se tornar um dançarino, Teshigawara estudou escultura e desde o início de suas pesquisas artísticas, decidiu usar seu próprio corpo como um material primário da criação com esculturas. Começou a aprender balé clássico e pantomima quando tinha vinte anos. Como essas técnicas eram baseadas principalmente na anatomia do corpo humano, ele decidiu explorar outros materiais. Do seu ponto de vista, a dança não era apenas restrita a corpos humanos, mas buscava também possíveis conexões com outros movimentos e múltiplos materialismos. Nesse sentido, a dança poderia ser considerada uma espécie de comunicação transpessoal entre diferentes elementos, incluindo corpos humanos, mas não restrita a eles.

Teshigawara também estava interessado na aventura de descobrir movimentos singulares que surgiam de diferentes ambientes: um piso de vidro quebrado, paredes de livros, comportamentos animais (ganso, galinha, coelho etc) em seus habitat naturais e assim por diante.

Em 1985, enterrou-se na margem do rio Fukushima. Durante oito horas, Teshigawara tentou abandonar todos os movimentos a fim de ficar completamente imóvel e entender melhor a concepção do corpo vazio. O objetivo de seu experimento não estava exatamente focado em desenvolver habilidades para coreografar, mas principalmente para propor o que ele chama de coreografia *atmosférica*. Por isso, criou um cosmos coreográfico no qual o público poderia compartilhar uma realidade fictícia comum com ele e toda a natureza em torno da performance. Lembrando a noção de fabulação e a teoria dos encontros propostos por Sas, isso poderia ser considerado um encontro entre corpo e areia, corpo e mente, artista e público, ficção e realidade.

Através dessa experiência, Teshigawara percebeu que o conceito de corpo autônomo era uma tarefa impossível. Por isso, em 1985, ele criou a sua companhia de dança *Karas* com Miyata Kei. Desde então, eles foram convidados a se apresentar e coreografar ao redor do mundo. Também esteve envolvido em muitos projetos de educação e, desde 2014, tornou-se professor na *Tama Art University*, departamento de Design, Drama e Dança. Em 2013, inaugurou o seu próprio espaço (Aparatus) em Ogikubo, Tóquio.

3. FABULAÇÃO DE GÊNERO ATRAVÉS DA PERSONIFICAÇÃO

Além dos treinos específicos e da aproximação com princípios estéticos, temporalidades e espacialidades, há outras estratégias para lidar com as tradições. Uma delas refere-se à discussão de gêneros.

Historicamente, a genealogia das performances transgêneros no Japão começou no século XVII, como parte da chamada estética da excentricidade (Brecher, 2013). Os artistas excêntricos representavam uma confluência de novas ideias, novas imagens e novos espaços além dos lugares institucionalizados. Neste contexto de excentricidade, nasceu a primeira performance “queer”, por volta de 1603 em Kyoto, quando a dançarina e sacerdotisa *Okuni* de Izumo concebeu a primeira versão do teatro kabuki (*onna no kabuki* ou kabuki de mulheres). Vestida com trajes masculinos, Okuni misturou referências de trajes de samurai (como espadas e penteados) com túnicas de missionários cristãos. Há pouco material sobre esse período, exceto algumas gravuras e pequenos textos que mencionavam o *kabukimono*, um termo geralmente usado para aqueles que se vestiam e falavam de uma forma peculiar. (Miller; Bardsley, 2005)

Mais do que uma artista exótica em um traje peculiar, é importante notar que o travestimento de Okuni questionava a soberania masculina. Após ser censurada e acusada de prostituição, Okuni e seus dançarinos foram banidos da cena teatral. O *kabuki* passará por várias fases, até o aparecimento dos *atores onnagata* especializados em personificação feminina.

Além da maquiagem e dos figurinos de gueixas, o *onnagata* passa por um longo e rigoroso treinamento. Mais do que adereços e objetos cênicos, é a personificação do gesto feminino que constitui o aspecto crucial da performance. No entanto, não se trata de um perfil psicológico a ser construído. Desde muito jovens, os atores iniciam um treinamento corporal imitando os movimentos das mulheres idealizadas do período Edo. A sua maneira particular de imitar é conhecida como *furi*. Gunji (ibid: 76) apresenta muitas classificações de *furi*, do realista *monomane-buri* ao abstrato *fuszei-buri*, mas o propósito principal é sempre construir uma imagem interna através da personificação de gestos imaginários. Para isso, o *onnagata* também trabalha com outra estratégia: *mitate*. Este é um sistema de representação imaginária que opera através do transporte, como uma espécie de metáfora. Gunji (1985: 16) considera o *mitate* como uma extensão do *yatsushi*, que é muito comum na poesia *haikai*. Significa a tentativa de modernizar algo ou traduzi-lo em termos da sociedade contemporânea, às vezes, parodiando o passado. Em outras palavras, *mitate* também pode ser considerado uma forma de criar algo para estar no lugar de outro ou um olhar que institui uma nova maneira de pensar. (Berque, 1993:45)

Assim, o corpo transgênero do *onnagata* não é exatamente uma mulher, nem um homem representando uma mulher; mas um terceiro, que será uma representação imaginária transgênero. A chave está na ambivalência de um corpo que não é nem masculino nem feminino, mas ambos e ao mesmo tempo.

Na década de 1980, Morimura Yasumasa foi um dos primeiros artistas contemporâneos que trouxe à cena uma problematização política de corpos transgêneros e

uma série de questões que surgem no confronto e possível encontro entre Oriente e Ocidente. (Khan, 2007)

A partir de 1988, com *Auto-Retrato como História da Arte*, Morimura criou uma série de auto-retratos sobrepostos em pinturas canônicas ocidentais, como *Olimpia* de Manet e *Monalisa de Leonardo da Vinci*. Em seguida, usou a mesma estratégia para uma nova versão desses trabalhos visuais, agora criando figurinos, maquiagem, cenários e coreografias que compõem as fotomontagens. O termo japonês para esta série fotográfica era *futago* que poderia ser traduzido como gêmeos. Seu trabalho significa, portanto, o ato de fundir homem e mulher, branco e não branco, cópia e original, obras de arte e mídia. Como o próprio Morimura declarou em várias ocasiões, uma de suas fontes de inspiração foi a artista Cindy Sherman, especialmente o seu trabalho *Untitled Film Stills* do final dos anos 1970. Em *Diálogo Interior com Frida Kahlo* (2001), fica bem evidente que não se tratava de imitar o trabalho de Kahlo, mas de propor uma reativação ou *reenactment*, como explicou Rebecca Schneider (2011): a imagem/pensamento/movimento do outro se internaliza fazendo com que um se torne *outro* ou seja *tomado* pela diferença para se reconstituir.

High-Red Center, Action é outro bom exemplo de reconstituição. Neste caso, Morimura propôs três séries de apresentações: a primeira inspirada no grupo artístico *Hi-Red Center*, organizado por Takamatsu Jiro, Akasegawa Genpei e Nakanishi Natsuyuki em 1964. O segundo foi baseado no solo de Ohno Kazuo, *Admirando la Argentina*, e o último, *Cometman*, uma performance imaginária do famoso retrato de Marcel Duchamp filmado por Man Ray.

Desde a década de 1980, mudanças políticas nas questões de gênero têm surgido gradualmente no Japão. Um dos grupos de dança mais ativistas foi *Dumb Type*, uma companhia criada em 1984, por estudantes de diferentes áreas de pesquisa (dança, teatro, artes visuais e tecnologia) no Kyoto City Art College. O diretor Furuhashi Teiji morreu de AIDS em 1995 e, durante seus dez anos como chefe do grupo, foi muito ativo nas discussões sobre problemas de gênero no Japão. Suas obras *pH* e *S/N*, respectivamente de 1990 e 1994, trouxeram questões importantes quando os debates sexuais, o tema do capitalismo e a mercantilização do corpo. (Hatanaka, Takada; Shiba, 2002)

O grupo alegou que seu primeiro gesto político seria trabalhar como um coletivo em busca de experimentos interdisciplinares, abandonando categorias e hierarquias acadêmicas.

Após 2000, o *Dumb Type* começou a organizar instalações em museus e galerias. Os principais temas continuam sendo a mutação de identidades, pelo que diz respeito ao gênero, à presença maciça da tecnologia no cotidiano e às forças do neoliberalismo. A maioria das instalações multimídia foi inspirada por suas performances ao vivo.

Uma experiência mais recente que também testou formas de documentação e *reenactment*, foi o solo *About Kazuo Ohno* de Kawaguchi Takao, que também foi dançarino do grupo *Dumb Type*, de 1996 a 2008.

Quando Kawaguchi decidiu pesquisar as imagens e movimentos de Ohno Kazuo, essa decisão o colocou em uma nova posição: um estrangeiro em um universo dançante completamente diferente. Kawaguchi não teve um treinamento *de butô* e nunca assistiu às apresentações ao vivo de Ohno. Por isso, iniciou o processo pesquisando filmes e fotografias. Ele também decidiu eliminar todo tipo de especulação sentimental ou transcendental que geralmente pairava em torno do trabalho de Ohno, escolhendo focar especificamente na constituição dos movimentos e imagens do corpo.

A situação era realmente única: um dançarino mais velho (Ohno Kazuo), fabulando mulheres imaginárias (a argentina Antonia Marcé, sua mãe, personagens de Jean Genet, entre muitas outras), sendo ainda mais uma vez recapturado pelo corpo de um dançarino mais jovem (Kawaguchi). O principal desafio era incorporar os movimentos de Ohno para desencadear a reinvenção do próprio corpo de Kawaguchi, assombrado pelas imagens de Ohno e todos os outros fantasmas femininos.

Kawaguchi escolheu três solos interpretados por Ohno e dirigidos por Hijikata Tatsumi: *Admirando la Argentina* (1977), *My Mother* (1981) e *Dead Sea* (1985). Ele também estudou os filmes nos quais Ohno trabalhou sob a direção de Nagano Chiaki: *O Retrato do Sr. O* (1969), *Mandala of Mr. O* (1971) e *Mr. O's Book of the Dead* (1973).

Em todos esses trabalhos, houve uma transição entre gêneros, ficções e realidades. Portanto, mesmo sem ter estudado a técnica *butô* ou qualquer habilidade particular desenvolvida por Ohno, ele certamente capturou um clima de escuridão e uma opacidade irredutível, introduzindo uma vulnerabilidade no fluxo do tempo e apresentando o seu corpo como uma ruptura com toda a significação explícita.

4. MENINOS, MENINAS E A SUBVERSÃO DE IDENTIDADES

Outro exemplo de fabulação das tradições pode ser identificado nos coletivos femininos que tem repensando o conceito de *shôjo* ou meninas, que é uma categoria muito particular e, ao mesmo tempo, um princípio estético.

Há vários vocabulários referentes à jovem japonesa. Algumas delas realmente significam meninas, outras estão relacionadas com a qualidade de ser uma menina. *Kawaii*, por exemplo, é a palavra japonesa para bonitinho e tornou-se associado a produtos pop e personagens, como aqueles da marca Hello Kitty. Entre essas palavras, uma das mais importantes é, justamente, *shôjo*. Refere-se a adolescentes, até o momento do casamento e maternidade. Mais do que uma idade específica, *shôjo* é uma convenção social. Durante o período Edo, casamentos tardios e algumas oportunidades educacionais para meninas já existiam, mas foi após a Restauração Meiji que se tornou possível para as famílias de classe alta e média atrasar o casamento em favor da educação.

Shamoon (2011) explica que *shôjo* apareceu pela primeira vez como um personagem fictício nos romances do período Meiji, que foram inspirados por obras europeias. Antes disso, os homens japoneses só se interessavam por *gueixas* e prostitutas,

e seus sonhos eróticos estavam localizados sempre no *mundo flutuante*, representado por gravuras *ukiyo-e* e os quarteirões do prazer, que eram dedicados ao entretenimento sexual (Clark et al, 2013).

No início do século XX, uma cultura normativa de meninas desenvolvida nas revistas literárias e romances, finalmente chegou às próprias meninas nas escolas. E embora os editores e muitos dos colaboradores fossem homens, as leitoras abraçaram essas revistas como uma representação de sua infância. A revista *Shôjo no tomo* (A Amiga da Garota) foi a mais interativa entre as revistas femininas, e de 1920 a 1930 ajudou a criar uma comunidade de leitura de meninas.

Portanto, a imagem *de shôjo* tornou-se um ponto de identificação. A personagem feminina que apareceu nas ilustrações das revistas femininas era pura e virgem, e transformava os desejos românticos em relações homosociais com outras garotas. Esta também pode ser considerada uma das primeiras versões de movimentos femininos.

É relevante observar que no Japão, embora o feminismo e as lutas políticas existissem entre as décadas de 1870 e 1930 (quando a grande questão era o sufrágio), o fortalecimento dos debates e publicações só ocorre após a década de 1970. A exceção foi a revista *Seitô* cujo nome havia sido inspirado pela sociedade inglesa *Bluestocking* – um movimento social e educacional informal de mulheres, organizado na Inglaterra em meados do século XVIII. O objetivo desse grupo foi enfatizar a educação e a cooperação mútua entre as mulheres.

Esta revista teve uma vida curta (1911-1916), mas as cinco jovens responsáveis pela fundação da *Associação Seitôsha* (Hiratsuka Raichô, Yasumochi Yoshi, Mozume Kazu, Kiuchi Tei e Nakano Hatsu) propuseram muitas discussões sobre sexualidade, prostituição, aborto e direitos humanos, que ajudaram a estabelecer a semente do feminismo no Japão. (Lévy 2012) A editora Hiratsuka foi considerada uma das pioneiras do ativismo feminino no Japão, então substituída pelo anarquista Itô Noe, que ocupou o cargo de editora radicalizando a posição da revista e sendo brutalmente assassinada aos 28 anos, ao lado de seu companheiro e um sobrinho. (Hane, 1982)

Ao mesmo tempo, a cultura do consumo intensificou-se nas grandes cidades. A noção de garota moderna tornou-se uma construção midiática criada por jornalistas que debateram identidades femininas após o grande terremoto de 1923 (Weisenfeld, 2012).

De acordo com Miriam Silverberg (2006), essas *modan gaaru* ou simplesmente *moga* não eram exatamente sufragistas em busca de direitos ampliados para as mulheres, mas também não tinham intenção de serem escravos dos homens. Em geral, usavam cabelo curto, roupas ocidentais para mostrar pernas longas e novas modas. Mesmo sem ser uma ativista feminista, a garota moderna negava a “boa esposa, mãe sábia” que costumava ser a mulher ideal de Edo e início de Meiji.

Em suma, é possível concluir que as meninas japonesas não são um grupo homogêneo, e têm várias variações políticas. Nesse sentido, Anan Nobuko (2016) explica que a noção de “meninas” também pode ser entendida como uma categoria estética referente a certos tipos de representações e àqueles que se identificam com essas

representações, como os produtores e consumidores de artes “girlie” (das garotas). Entre a infância e a idade adulta, as meninas sonham com corpos ficcionais imateriais, deixando suas realidades para trás. Seus corpos poderiam ser considerados “improdutivos”, o que significa que sempre falharam e essa noção particular de fracasso tornou-se uma chave importante. Como Jack Halberstam (2011) vem discutindo em outros contextos, o ponto interessante do fracasso é sempre político. Corpos estranhos e improdutivos desafiam o neoliberalismo e isso é exatamente o que aconteceu com as dançarinas japonesas que desconsideraram a heteronormatividade e muitas vezes expressaram seus sentimentos eróticos por outras meninas. No palco e também nos espaços urbanos das grandes cidades, eles geralmente trabalham com excesso de roupas, de objetos cênicos, de palavras, de movimentos etc), por personagens criando, todo tipo de fabulações e mundos imaginários para desafiar os sistemas normativos tradicionais.

No campo dos espetáculos, um dos primeiros coletivos de dançarinas foi o *Yubiwa Hotel*. Elas se tornaram um grupo em 1994, dirigidas por Hitsujiya Shirotama, e começaram dançando em espaços alternativos, como fábricas abandonadas, restaurantes e bandas *hardcore*. Hitsujiya nasceu em Hokkaido e mudou-se para Tóquio para estudar com Oê Kenzaburô (ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1994) na Universidade Meiji. No entanto, devido à crise econômica da época, ela decidiu deixar a universidade, e em 1990 tentou uma performance experimental que inspirou a fundação do Yubiwa Hotel, quatro anos depois. (Naito e Hibino, 2001).

Yubiwa em japonês significa anel, em algumas situações, pode sugerir castidade; enquanto hotel lembra um encontro sexual ou a condição de ser estrangeiro. No final da década de 1990, a empresa começou a pesquisar os corpos femininos fictícios. Hitsujiya e seu grupo começaram a trabalhar pouco antes da “geração zero”, que se referia aos artistas que se tornaram ativos após 2000. A maioria desses artistas nasceu na década de 1970, e ficou traumatizada com a perda de valores existentes após o colapso da economia bolha, que foi um momento muito rico. Portanto, as pessoas jovens tornaram-se perdidas e incertas sobre o futuro e a crescente crise econômica, decidindo escapar do presente. Nesse sentido, o título de uma das primeiras peças de Yubiwa, *Nowhere Girl Episode 2 Poison*, é bastante claro. Hitsujiya declarou que “no where” ou “nenhum lugar” também pode ser lido como “now here” ou “agora aqui”, e este é o espaço que as meninas decidiram realizar: entre o não lugar e o agora aqui (Mezur, 2004).

No palco, elas evitaram as grandes narrativas em busca de suas próprias realidades locais. Neste momento, o crítico Uchino Tadashi (2009) observa o surgimento de corpos femininos finos ou *kodomoshintai* (corpos infantis). Ele identifica uma conexão crítica com as imagens passadas de *shôjo* e também com a proposta de *superflat*, concebida pelo artista visual Murakami Takashi (2005).

De acordo com Uchino, a noção de *kodomoshintai* e a imagem do *shôjo* entraram em jogo na apresentação do Hotel Yubiwa como algo que não se encaixava. Os artistas tentaram em vão incorporar a imagem de *shôjo* e, durante esse processo esteticamente indesejável, surgiu um tipo diferente de corpo *junkie*. Isso poderia ser interpretado como

a falha de todo o processo metafórico e também o mau funcionamento do sistema disciplinar que tem sido enfatizado no Japão. O *superflat* não faz exatamente parte do mesmo debate, mas compartilha questões semelhantes.

Este projeto nasceu em 2000, concebido pelo artista visual Murakami Takashi, e foi organizado como uma trilogia. Na primeira parte, a principal pergunta era: o que é arte? A segunda parte, realizada em 2002, foi a exposição *Coloriage* e, para concluir em 2005, Murakami organizou a exposição *Little Boy* – uma referência ambígua a uma das bombas atômicas cujo apelido era *little boy* e os meninos representados pela cultura pop *otaku*.

Murakami articulou uma lógica visual para a excentricidade singular da arte japonesa. Sua pesquisa foi baseada no uso de dispositivos de anime, mangá e reino sobrenatural. O objetivo era tirar o Japão da banalidade da cultura que vive da cópia do Ocidente, considerando a comunidade *otaku*, não apenas como consumidores e geradores de novas formas culturais, mas como uma rede de resistência de uma subcultura. Portanto, a construção do movimento neo-pop de Murakami e, especialmente, as três partes do Manifesto *Superflat*, em seu caráter “infantil” e de marginalidade cultural, tornaram-se a base para criar conexões com a tradição e pensamentos críticos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Matsui Midori (2007) explica que durante a década de 1990, a prática artística contemporânea no Japão experimentou uma era de invenção e visibilidade dentro do cenário artístico internacional. Artistas de diversas áreas não seguiam mais modelos artísticos importados do Ocidente. Uma chave importante foi a desterritorialização das linguagens para potencializar a capacidade performática de fazer a diferença nos espaços alternativos. Mesmo que Matsui tenha estudado com mais atenção as artes visuais, é possível abraçar sua análise para pensar em Yubiwa Hotel, por exemplo, uma vez que as dançarinas também demonstraram como a subcultura japonesa e a arte contemporânea se desestabilizaram completamente após a década de 1990. Como Matsui observou, essas experiências estabeleceram um “olhar menor” para abrir novas possibilidades de percepção, como de certa forma, fizeram também Heidi Durning, Teshigawara Saburo, Morimura e Kawaguchi Takao.

Matsui inspirou-se na concepção de “menor” proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1986) para pensar na literatura de Kafka. Uma literatura menor não é pequena ou menos valorizada, mas tem o potencial de atravessar um espaço de forças e criar novos agenciamentos, que é exatamente o que os dançarinos de Yubiwa têm feito desde a década de 1990, assim como os outros coreógrafos citados anteriormente.

Ao fabular *shôjo* e muitas outras concepções de mulheres e transgeneridades, provoca-se uma falha no sistema, no que diz respeito às regras sociais, princípios de sexualidade e diversos modelos estéticos relacionados à moda, maquiagem e movimentos corporais. Há uma recusa explícita em replicar estereótipos e uma desnaturalização

deliberada dos papéis femininos convertidos em múltiplas imagens: meninas, meninas cibernéticas, garotas de animação, garotas de moda, garotas cômicas e, finalmente, o que Mezur identificou como “garotas mutantes que desmantelaram e confundiram todos os códigos que ligam corpos femininos a bonitos, pequenos e kawaii”. (ibid: 83)

Ao criar suas fabulações particulares, esses artistas trouxeram à tona realidades diferentes, nem sempre explícitas no senso comum. Temas como o descentramento da figura humana, o envelhecimento do corpo, a solidão, os corpos abjetos, a vulnerabilidade e violência estão presentes nas obras citadas neste artigo e, por vezes, extrapolam a cena artística.

Em 2012, por exemplo, Hitsujiya e a coreógrafa e escritora Mikuni Yanaihara, que fundou a companhia de dança Nibroll – outro expoente da dança contemporânea no Japão - decidiram criar o *Asian Women Performing Arts Collective* para se aproximar das experiências de mulheres de diferentes etnias, sociedades, línguas, culturas e histórias. Juntas, elas têm demonstrado como as danças podem fazer suas próprias perguntas e pensamentos críticos, sem serem submetidas às grandes narrativas de poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Che cos'è Il Contemporary?** Rome: Nottetempo, 2008.
- ANAN, Nobuko. **Contemporary Japanese Women's Theater and Visual Art.** New York: Palgrave MacMillan, 2016.
- BERQUE, Augustin. **Du geste à la cité.** Paris: Gallimard, 1993.
- BRECHER, W. Puck. **The Aesthetics of Strangeness, Eccentricity and Madness in Early Modern Japan.** Honolulu: University of Hawaii Press.
- CLARK, Timothy et al. **Shunga, sex and pleasure in Japanese Art.** London: The British Museum, 2013.
- DELEUZE, Gilles; FÉLIX, Guattari. **Kafka: toward a Minor Literature,** trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- GUNJI, Masakatsu. **Buyo, the classical dance.** New York: Weatherhill/Tankosha, 1970.
- GUNJI, Masakatsu. **Kabuki.** Trans. John Bester. Tokyo: Kondansha International, 1985.
- HATANAKA, Minoru; Takada Akira, Shiba Shunichi. **Dumbtype Voyages.** Tokyo: NTT Publishing, 2002.
- ISOZAKI, Arata. **Japan-ness in Architecture.** Trans. by David B. Stewart. MIT Press, 2011.
- KHAN, David M. **Questions of Cultural Identity and Difference in the work of Yasumasa Morimura, Mariko Mori and Takashi Murakami.** Doctoral thesis, Canterbury University, 2007.
- KOMPARU, Kunio. **The Noh Theater, Principles and Perspectives.** Trans. Jane Corddry and Stephen Comee. New York: John Weatherhill, 1983.

- HALBERSTAM, Jack. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.
- HANE, Mikiso. **Peasants, Rebels, Women and Outcastes, the underside of Modern Japan**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1982.
- LÉVY, Christine. **Genre et modernité au Japon, la revue Seitô et la femme nouvelle**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine, la suite**. Brussels: Contredanse, 2007.
- MATSUI, Midori. **The Age of Micropop: the new generation of Japanese Artists**. Tokyo: Parco, 2007.
- MEZUR, Katherine. "Cute Mutant Girls: Sweetness and Deformity in Contemporary Performance by Young Japanese Women" in Eckersall Peter, UCHINO, Tadashi; MORIYAMA, Naoto (eds.). **Alternatives Debating Theater Culture in the Age of Con-Fusion**. Brussels: Peter Lang, 2004.
- MILLER, Laura; BARDSLEY, Jan (eds.). **Bad Girls of Japan**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- MURAKAMI, Takashi. **Little boy: the Arts of Japan's Exploding Subculture**. New York: Japan Society and Yale University Press, 2005.
- NAGATOMO, Shigenori. **Attunement through the body**. New York: Suny Books 1992.
- NAITO, Mao; HIBINO, Kei. Hitsujiya Shirotama on herself and Yubiwa Hotel, **Women & Performance: a journal of feminist theory**, 12:1, p. 177-190, 2001.
- ORTOLANI, Benito. **The Japanese Theater, from shamanistic ritual to contemporary pluralism**. Princeton University Press.
- SAS, Miryam. **Experimental Arts in Postwar Japan, moments of encounter, and imagined return**. Cambridge: Harvard University Press.
- SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment**. New York: Routledge, 2011.
- SHAMOON, Deborah Michelle. **Passionate friendship, the aesthetics of girls' culture in Japan**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.
- SILVERBERG, Miriam. **Erotic, Grotesque, Nonsense, the Mass Culture of Japanese Modern Times**. Berkeley: University of California Press, 2006.
- UCHINO, Tadashi. **Crucible Bodies, Postwar Japanese Performance from Brecht to the new Millenium**. London: Seagull Books, 2009
- YUASA, Yasuo. **The Body, toward an Eastern Mind-Body Theory**. Nova York: Suny Books, 1987.

*Recebido em 10 de junho de 2021.
Aprovado em 8 de setembro de 2021.*