

MÚSICA PARA *KOTO* ALÉM-MAR: O CASO DO GRUPO MIWA

Alice Lumi Satomi*

Resumo: O foco do artigo é um grupo de *sôkyoku*, música para *koto*, em São Paulo. Miwa é o nome da fundadora de um dos primeiros grupos de música clássica japonesa no Brasil. Após uma breve abordagem histórica, o trabalho reflete sobre os aspectos de manutenção e adaptação do comportamento musical, construídos a partir dos depoimentos e do acervo, sobretudo, da herdeira, a professora Miriam Sumie Saito. Pelo fato de preservar uma atitude mais solidária do que musical, trata-se do grupo que apresenta a conduta mais alternativizada perante os grupos similares transterritorializados para São Paulo.

Palavras-chaves: Minoria étnica. Comunidade *nikkei*. Transterritorialização. *Sôkyoku*.

Abstract: This paper focuses on the Miwa Association, a *sokyoku* (*koto* music) group in São Paulo. Miwa Miyoshi founded the one of the first Brazilian associations of Japanese "classical" music. Following a synthesis of the historical background, some aspects of maintenance and cultural adaptation will be presented, constructed and based on a personal archive, mainly of the teacher and heiress, Miriam Sumie Saito. The *Miwa-kai*, as its own name infers, presents a more unique behavior than the other *sôkyoku* groups in the same city due its solidarity prevailing on the musical ones.

Keywords: Ethnic minority. *Nikkei* community, Transterritorialization. *Sôkyoku*. Ethnomusicology

PRELIMINARES

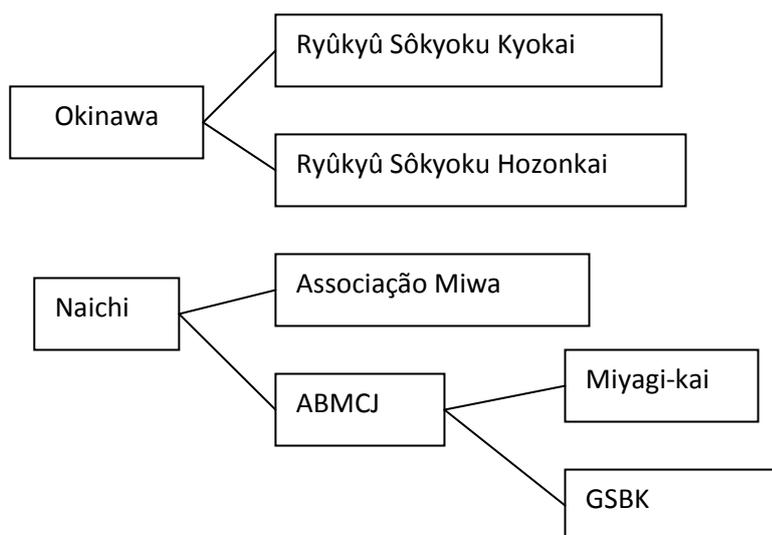
O artigo é um recorte atualizado do capítulo intitulado "A herança familiar do grupo Miwa: música e solidariedade", da tese "Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para *koto* no Brasil", defendida em 2004. Em se tratando de uma minoria étnica, a cultura (i)migrante pode ser um segmento propício nas discussões da temática "música e fronteiras", pois quando um grupo social se desloca do seu território, logo se instalam, ou exacerbam-se o sentimento de pertencimento, as idiossincrasias, os parâmetros identitários. É por isso que, muitas vezes, o instrumento musical, que representa o elo com a terra emigrada e a reconstrução da terra perdida, consta como item indispensável na bagagem do (i)migrante.

No que concerne à música, o artigo trilha pelos argumentos de Martin Stokes (1994, p. 6), tentando situar "como a música é utilizada pelos atores sociais em situações locais específicas, para manter as distinções entre nós e eles", averiguando também os patamares existentes de etnicidade. Esta sendo o tema transversal do trabalho cuja estrutura segue a abordagem "surgimento, manutenção e adaptação" (1998) que funde as propostas de Adelaide Schramm e Timothy Rice. Schramm (1990, p. 16) fornece o modelo "pré-partida, partida e estabelecimento" e Rice (1987), a construção histórica, manutenção social e a criação individual da música. Deste modo, após uma síntese do arcabouço histórico, seguem-se alguns aspectos de manutenção e adaptação cultural, incluindo os de ensino, aprendizagem e performance. O aspecto diacrônico foi construído a partir dos depoimentos e do acervo, sobretudo da herdeira, a professora Miriam Sumie Saito, bem como dos registros pioneiros da obra de Dale Olsen (1983) e do relato de *Hôzan* Miyashita (1973).

Preliminarmente, valeria alguns esclarecimentos terminológicos. O instrumento musical *koto* – emblematizado pelo dragão e fênix em suas partes constitutivas, segundo sua gênese animista – é uma cítara pranchiforme de treze cordas sobre cavaletes móveis, tocadas com três plectros dedais. Embora o gênero ou estilo seja denominado *sôkyoku*, música para *koto*, o repertório inclui o trio *sankyoku*, constituído de *shamisen*, ou *sangen*, instrumento tricórdio com braço longo, e a flauta de bambu *shakuhachi* além do *koto*. No caso de Okinawa, o instrumental é formado, frequentemente, com *sanshin* (antecessor do *sangen*), *kutu* (*koto*), *fuye* (flauta transversal) e, ocasionalmente, *taiko* (tambor) e *kokyû* (cordas friccionadas).

No contexto geral das escolas de *sôkyoku*, em São Paulo, há vários níveis de territorialidades (fig. 1). No primeiro nível se encontra a fronteira Okinawa/ *Naichi*, onde a etnicidade seria o traço mais marcante. No segundo nível, do lado de Okinawa, se encontram as *Sôkyoku Kyôkai* e *Hozonkai*, e do lado *Naichi*, o *Miwa-kai* e a Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ). Esta fundada no pós guerra, absorveu as correntes *Yamada-ryû* e duas das subescolas da *Ikuta-ryû*: *Miyagi-kai* e Grupo Seiha Brasil de *Koto*.

Fig. 1. Territorialidades das escolas de *koto* em São Paulo



LEGADO E IMPLANTAÇÃO DO GEMDJ

Durante toda a pesquisa a professora Miriam não contou nenhuma lenda ou estória sobre a origem do *koto*. No entanto, quando veio se apresentar no I Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em Recife, enquanto eu fornecia algumas informações organológicas do instrumento, ela me sussurrou, repentinamente: “Você está vendo aquele *o-koto* ali? Ele sofreu enchente no porão do navio quando vinha para cá e passou também por um incêndio”.

Naquele momento, pareceu que ela queria elucidar o aspecto de sobrevivência apenas daquele “*o-koto* ali” intacto aos acidentes e soberbo ainda em sonoridade. Mas, retomando a acepção animista do dragão “espírito das águas e das tormentas” e da fênix “espírito do fogo”, percebe-se que a sobrevivência pode transcender ao exemplar apontado, abrangendo o universo de sua heráldica milenar. Possivelmente, essa história foi transmitida por sua progenitora. Conscientemente ou não, a pioneira do ensino do *koto* no Brasil, ao enculturar com perfeito pragmatismo a representação do instrumento, inculca em sua herdeira a responsabilidade de dar continuidade ao instrumento que atravessou todo um oceano, deparou com toda sorte de imprevistos, apresenta algumas cicatrizes externas, mas conserva sua inteireza interna. É como se não devesse desperdiçar o poder do espírito do dragão e da fênix, revigorado a cada adversidade encontrada, em contexto transterritorializado.

O GEMDJ – Grupo de Estudos da Música e Dança Japonesa, foi fundado por Miwa (1902-93) e Yoshimi Miyoshi (1901-68), em 1939, cujo início pode ser demarcado, quando o casal, proveniente de Kure, em Hiroshima², aporta em terras brasileiras, em 1931. Na bagagem dele, um *shakuhachi*³, e na dela, um *shamisen*⁴ e um *kakko*⁵. Ela havia iniciado o *shamisen* aos seis anos de idade, depois dança e *koto*, chegando mais tarde a estudar *nagauta* – ‘canção de amor’, música para teatro *kabuki* – com professores de Ōsaka. Dale Olsen (1983, p. 121-22) destaca a sra. Miwa como “especialista em *nagauta*” e o sr. Miyoshi como o pioneiro do “*kokyoku* (clássico, ‘música antiga’) da *Tozan-ryū* [uma das correntes do *shakuhachi*] no Brasil”.

O período de 1930-35 assistiu ao ápice da imigração japonesa no Brasil, trazendo cerca de 63 mil issei. Uchiyama et al. (1992, p. 137), assinalam o fenômeno histórico e dentre os fatos desencadeadores apontados por eles, destaque: a crise econômica mundial de 1929; o pânico financeiro de 1927 e o desemprego no Japão, resultantes da recessão rural iniciada em 1918; e o terremoto e *tsunami* de 1923, que abalaram a região de Kanto, “centro nevrálgico do país” (UCHIYAMA, 1992, p. 141). E para aliviar também o problema da superpopulação, o Brasil representou a opção que restava, pois o movimento antijaponês nos Estados Unidos se intensificava. Os voluntários fidedignos a essa política de Estado nem poderiam imaginar que iriam se tornar emigrantes “abandonados à própria sorte”⁶ e imigrantes vigiados e controlados pela orientação nacionalista de Getúlio Vargas, que perdurou, praticamente, entre as décadas de trinta e cinquenta.

Foi nessa atmosfera, então, que o casal chegou e se instalou numa fazenda de plantação de café, vivendo inicialmente em Mirandópolis, e radicando-se em São Paulo, em 1936, quando o sr. Miyoshi foi contratado como contador pelo consulado japonês. Seguindo o *bias* da diáspora, (UCHIYAMA, 1992, p. 195), é possível que o casal tenha cumprido o contrato de um ano como “colono” e mais quatro anos como “lavrador de parceria”, abrindo concessão à etapa posterior de “pequeno proprietário”. Graças ao precoce êxodo rural, as mãos dos Miyoshi tiveram a chance de trocar a enxada pelo *shamisen* e *shakuhachi*. Ou seja, abdicando da

oportunidade de “fazer a América”, deixaram de ser um rosto na multidão de imigrantes para se tornarem fundadores do GEMDJ.

Quando eles se deslocaram para a zona urbana, surgiu um convite para a sra. Miwa mostrar seus dotes musicais. A primeira performance e a conseqüente fundação do Grupo foram testemunhadas por Miyashita (1973, p. 140), aluno do sr. Miyoshi a partir de 1940:

[...] em novembro de 1936 a sra. Iguchi, esposa do cônsul geral, promoveu a ‘Noite da Música Japonesa’, convidando representantes diplomáticos de todos os países que estavam em São Paulo. Nessa ocasião, a sra. Miwa Miyoshi, atual representante do grupo de Estudo da Música Japonesa, foi chamada e compareceu ao evento. [...] Em 1939 o sr. e a sra. Miyoshi fundaram o Grupo de Estudos da Música Japonesa e no dia cinco de novembro foi realizada a primeira apresentação coletiva no Clube Lira de São Paulo.

No ínterim entre 1936 e 1939, Miwa Miyoshi empenhou-se em dirigir um pequeno grupo de interessados em *nagauta* e *sōkyoku*. A capa do programa de estréia destaca o título “Músicas e Bailados”, em português⁷, mas consta, em japonês, “Noite da música e dança japonesa”, título que permaneceu durante os cinquenta anos de atuação da professora Miwa. A insistência no nome inaugurado por órgão oficial revela o quanto significou a convocação do consulado, em 1936. Acredito que equivaleu a um aval das suas habilidades musicais, uma legitimação permanente para ela que não teve a chance de trazer um diploma musical do Japão. “Na época da minha mãe, os pais não estimulavam, pois não era bem vista a mulher que fosse ou almejasse ser profissional”, esclarece Miriam Saito. O conteúdo musical do programa de fundação é um indicativo do nível musical da líder e dos integrantes do grupo. No programa de quatorze números constam onze “clássicos”, dos quais quatro *nagauta*, cinco *jiuta* e dois *sōkyoku* – canções regionais de Kyoto, Osaka e Kyushu – do séc. XIX. A professora Saito ressalta que os demais executantes de *shakuhachi* eram companheiros do navio que seus pais emigraram, revelando mais um patamar de pertencimento, de etnicidade.

A história do GEMDJ e do *Miwa-kai* pode ser dividida em quatro períodos (tab. 1): 1939-41, a fase inicial pré-guerra, onde foram estabelecidos a conduta musical e social; 1948-58, a fase pós-guerra, marcada pela preparação da segunda geração e a aliança com entidades católicas; 1960-86, a última fase de Miwa *sensei*; e desde 1991, a continuidade com a professora Saito. A pausa entre 1941 e 1948, revela o período conturbado da segunda guerra, onde os imigrantes sofreram duplas e duras vigilâncias por parte do governo e dos próprios compatriotas, como no episódio da *Shindo Renmei*, quando os “*kachigumi* [vitoristas]” perseguiram os esclarecidos sobre o resultado da Guerra.

Sintetizando o relato de Miyashita, até a apresentação realizada em 1956, os programas cedidos pela professora Saito e as minhas observações de campo, elaborei a tabela abaixo. Chamo de suporte institucional as entidades beneficiadas ou promotoras, e nas duas últimas colunas, o número de participantes de *koto* (kt), incluindo *shamisen*, e *shakuhachi* (shk).

Tab. 1. Quadro de programas do Grupo Miwa

	Evento	Suporte institucional	Local	Data	kt	shk	
1ª	Noite da Música e Dança Japonesa	Catequese dos Japonezes	Clube Lira	03.11.1939	04	04	
2ª		Ampliação da		1940	11	04	
3ª		Escola <i>Taisho</i>		08.02.1941	21	04	
4ª	Noite da Música e Dança Japonesa	Catequese dos Japonezes Franciscanos	Teatro	1948	15	06	
5ª				1949	12	06	
6ª				1950	15	06	
7ª		Grupo de Estudantes SP	São Francisco	11.11.1951	17	04	
8ª		Assistência Vicentina	14.12.1952	20	04		
9ª		Assist. D. José Gaspar	06.12.1953	19	03		
10ª		Fed. Bras. Arte Cultura	T. América Latina	25/26.12.54	17	04	
11ª		Assistência Dom José Gaspar	Cine Tokio	10/11.09.55	18	04	
12ª				1/2.12.1956	17	04	
13ª				23/24.12.57	17	04	
14ª				Teatro S. Paulo	7/8.06.1958	18	02
15ª		(20 anos da GEMDJ)	ACBJ, <i>Kinryū</i> e <i>Gakuyū</i>	Teatro Municipal	9/10.01.60	23	06
16ª		(22 anos da GEMJ)		27.05.1962	21	06	
		1ª Colônia <i>Geinōshi</i>	SPCJ	Auditório SPCJ	1/2.10.1966	13	02
	Noite da Música e Dança Japonesa	Cine <i>Nikkatsu</i>		16.04.1967	24	12	
	Colônia <i>Geinōshi</i>	SBCJ	Audit. SBCJ	23.05.1971	20	12	
	20 anos <i>Tozan-ryū</i>			1981	7	9	
				18.05.1986		23	

1º	Miwa-kai		Vila Morais	26.05.1991	18	17
2º			SBCJ	28.08.1994	26	30
3º			SBCJ	19.10.1997	25	10
	36 Festival Folclórico	Governo do Paraná	Teatro Guaira	26.08.1997	?	?
4º	Miwa-kai		Rissho Kosei-kai	23.07.2002	22	07
5º				27.07.2003	18	10

O suporte institucional fornece uma ideia geral das principais instituições da comunidade *nikkei* em São Paulo. Durante os vinte primeiros anos, a GEMDJ se aliou à igreja católica, principalmente com os franciscanos da igreja São Gonçalo de Garcia. Um dos nomes mais freqüentes, nos programas até 1958, é o de Dom José Gaspar, arcebispo de São Paulo que, conforme Tânia Nomura (1989, p. 66), “supervisionou a formação da Comissão Católica Japonesa de S. Paulo, fundada em junho de 1942”. Esta comissão⁸ oficializou-se em 1953, como Assistência Social D. José Gaspar.

Em 1959, o professor Miyoshi recebe o título *Okuden*⁹, da Escola Tozan de Kyoto, e o pseudônimo *Jūzan* Miyoshi. Curiosamente, essa especialíssima apresentação, ocorrida no Teatro Municipal, teve o programa escrito totalmente em japonês. Até 1958, os programas continham a capa e o repertório em ambas as línguas, reforçando a ideia de que a adoção do idioma português, apenas na capa e contracapa das dezenas de páginas do programa, aparentava uma atitude de integração, mas era somente para cumprir uma exigência da política nacionalista. A atitude posterior coincide com a “fase de superação da crise de identidade e a recuperação da autoconfiança” (SAITO, 1980, p. 90) e a auto-suficiência das entidades *nikkei*.

No suporte institucional das apresentações da última fase dos pioneiros constam: Aliança Cultural Brasil Japão (ACBJ)¹⁰; Sociedade Paulista de Cultura Japonesa (SPCJ), inaugurada em 1960, que passou a se chamar Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (SBCJ)¹¹, em 1968. Corresponde a essa fase a fundação da Beneficência Nipo-Brasileira, conhecida como *Enkyō*, – cujos ambulatório e administração se alojam no prédio da SBCJ – e a regularidade das apresentações nos seus seguintes estabelecimentos: Sanatório São Francisco Xavier de Campos do Jordão, fundado em 1931, para atender às vítimas de tuberculose pulmonar; Casas de Reabilitação Social de Santos *kōsei home*, localizada na antiga Casa do imigrante, e a *Iko no sono* (ver nota 8), em Guarulhos. A *Enkyō* foi fundada em 1959 e, entre 1963 e 1978, passa a gerir esses estabelecimentos. É por isso que as apresentações em Benefício da Assistência D. José Gaspar se deslocam para a entidade principal SBCJ, nessa fase.

A terceira fase de ensino de Miwa Miyoshi foi uma fase conturbada, pois desde 1962¹², seu marido não pôde mais se apresentar, vindo a falecer em 1968. Apesar disso, aumentou-se o número de alunos. Enquanto no pré-guerra, a média foi de dez alunos, no segundo decênio, passa para dezoito e na última fase, alcança a média de vinte alunos. A partir da década de sessenta, muitas das jovens iniciadas nos anos quarenta e cinquenta, casam-se e interrompem as atividades musicais. Inclusive a senhorita Miyoshi, que torna-se a sra. Saito ao casar-se com outro importante discípulo de seu pai, o sr. Shigeo Saito, responsável hoje pela Associação *Shinzan*, seu pseudônimo artístico, como seguidor de *Juzan* Miyoshi, da escola Tozan.

Em 1984, Miwa Miyoshi sofre um acidente cardiovascular e passa a ter a filha como sua assistente, pouco tempo antes de iniciar a neta caçula¹³ de sete anos, no *koto* (foto 2). Miwa Miyoshi consta tocando nos programas até 1986 e, em 1991, dois anos antes de falecer, ela ainda cantava¹⁴. Nos cinquenta anos iniciais, em torno de 55 *issei* e 15 *nisei*, totalizando mais de setenta alunos, foram orientados pela professora Miwa Miyoshi, dos quais 26 de *shamisen*, 29 de *koto* e 15 dominando ambos os instrumentos.

A CONTINUIDADE COM A PROFESSORA SAITO

Miriam Sumie Miyoshi, nasceu em São Paulo, em 1938. Começou cedo a aprender dança com a mãe, que, também, lhe iniciou no *shamisen* aos seis anos e no *koto*, aos oito. “Só *koten* e tudo de ouvido”, sublinha a sucessora. Depois que a mãe adoeceu, ela ensinou as duas filhas a tocarem *koto*, sendo que a caçula “pega no *koto* só de vez em quando, uns dias antes da apresentação”, comenta a professora com resignação e orgulho.

Até 2006, a professora Saito nunca fez questão de ir para o Japão. Poder-se-ia dizer que ela é uma das raras *nisei* que casou com *issei* sem a intenção de elevação do status social ou de se tornar mais japonesa. Isso se torna visível quando a professora, por iniciativa própria, fez questão de obter um registro de musicista brasileira, antes mesmo de pensar em buscar um reconhecimento oficial no Japão, fato consumado em 2010. Em janeiro de 2003, ela se dirigiu a Ordem dos Músicos do Brasil, submeteu-se aos testes¹⁵ e conseguiu, provavelmente, a primeira carteirinha de *koto* expedida pelo órgão. Antes de buscar um aval de suas habilidades musicais, creio que a atitude é pioneira em admitir que o público alvo, descendente ou não, é o brasileiro e não mais o *nikkei*¹⁶ que pensa estar morando num pequeno Japão dentro do Brasil.

Em 1991, ocorre a primeira apresentação do grupo sob a denominação *Miwa-kai*, que foi realizado, efetivamente, sob a liderança da herdeira Miriam Saito, na parte de *sōkyoku*. Em 1990, quando sua mãe completava 88 anos, apelou para que ela mantivesse as atividades musicais e o grupo. A filha, que desempenhava

a função de assistente desde 1984, aceita assumir a sucessão e todo o legado musical, coordenando a ala feminina do *koto* e *sangen*.

As três apresentações dos anos noventa ocorreram no pequeno auditório da SBCJ. Desde 2000, as récitas do *Miwa-kai* foram realizadas no templo neobudista *Rissho Kosei Kai*¹⁷, espaço onde a professora Saito ministra aulas para algumas voluntárias, desde 1997. Ela revela que o auditório, além de ser mais perto, é gratuito e sem burocracia. Ao aluno cabe pagar uma quantia irrisória, em benefício dos enfermos pneumológicos, principal obra assistencial do templo. O salão de apoio deste é um espaço ideal para a afinação e montagem dos cavaletes dos *koto* na preparação, bem como no brinde de finalização, quando são compartilhados os pratos caseiros preparados com esmero pelas integrantes do grupo.

Examinando os programas dos três primeiros *Miwa-kai* e participando ativamente nos outros dois encontros, enumero algumas condutas de preservação tais como: 1) a presença de todos os participantes em peças de abertura e encerramento; 2) reunião de peças mais populares, em *potpourri*; 3) redução e arranjo de peças clássicas para facilitar o aprendizado; 4) participação de coro¹⁸ e de piano, inclusive de cantores do *bel canto*, contribuindo para a diversidade de gêneros, estilos e territórios¹⁹.

Na esfera restrita à comunidade *nikkei*, o GEMDJ participou do I Colônia *Geinōsai*, Festival de Música e Danças, ocorrido em 1966. Nesse evento, realizado todos os anos na semana de aniversário da imigração, o grupo de veteranos vinha representando a música clássica japonesa durante umas três décadas. Desde 1970, o grupo *sankyoku* (ver p. 3) participa do ritual budista chamado “*Ireisai* [Homenagem Póstuma]” aos imigrantes, que abre a semana comemorativa, no mês de junho. Os decanos do *Miwa* e *Shinzan-kai* fornecendo o tom solene da cerimônia, executando o *jiuta* “*Cha ondo*”. Simultaneamente, acontecem as exposições do cerimonial de chá, *chadō*, e da arte do arranjo floral *ikebana*, antes da entrada do monge celebrante. Outras ocasiões regulares são as apresentações em institutos assistenciais da própria SBCJ, seguindo os passos da professora Miyoshi e alguns sítios históricos, ou seja, conquistas da comunidade. Uma vez por ano, um grupo voluntário do *Miwa-kai* e *Shinzan-kai* se locomove para Guarulhos, Santos e Campos do Jordão para tocarem naquelas instituições mantidas pela *Enkyō*.

Quanto às apresentações irrestritas à comunidade, além dos convites de particulares como casamentos, aniversários e inauguração de empresa, o grupo de veteranos, sobretudo, se encarrega de atender alguns convites anuais como o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Em 2002, eles participaram do I Encontro da Diversidade Cultural, no Parque da Aclimação, promovido pelo Centro das Culturas de São Paulo; IV Feira Japonesa do Recife, promovida pela ANBEJ – Associação Nordestina de Bolsistas e Estagiários do Japão e ACJR – Associação Cultural Japonesa de Recife; e I Encontro Nacional da ABET. Em São Paulo, entremeando récitas de protesto, grupos de reggae, rock, e em Recife, grupos com rabeca, pífanos, ciranda e banda de caboclinhos.

ENSINO E APRENDIZAGEM

A abordagem do presente tópico tenta responder algumas perguntas de pesquisa sugeridas por Swanwick (1983, p. 203), tais como motivação, atitudes, proezas e tipo de experiência musical do aluno. Os locais de ensino observados na pesquisa têm sido na própria residência da professora Saito, Escola *Shiinomi* e templo *Emyōji* da comunidade budista *Nichiren-shū* do Brasil. Neste, a professora é responsável pelas aulas semanais, que são supervisionadas, voluntariamente, pela professora Saito, entre 2000 e 2005. A professora do templo é *nisei*, mas teve a oportunidade de iniciar o *koto* no Japão, estilo Miyagi, enquanto cursava o segundo grau, da escola regular. Além de dirigir os rituais, ela ministra, voluntariamente, aulas de japonês para jovens *sansei* e não *nikkei* do bairro da Saúde. Ela elucida o papel enculturativo do aprendizado do *koto*, afirmando:

As aulas de *koto* estão incluídas no curso de japonês. Acho importante que o aprendiz do idioma aprenda também a cultura do país. Assim como aprendi muito da cultura japonesa através do *koto*, sugiro aos alunos que o façam também.

O horário do aluno é flexível dentro dos dias e períodos disponibilizados pelo professor. A aula fica dentro do horário do curso de japonês, sendo mais elástico para quem deseja aprender o instrumento. A classe reúne diversos níveis de alunos e o atendimento da professora, que é mais intenso na iniciação, é praticamente individual. Conforme o aluno adquire fluência na leitura, vai praticando os exercícios de forma independente. O professor atende só quando o aluno tem dúvidas. A proeza do aluno é conseguir que o professor se aproxime cada vez menos, aumentando sua autonomia.

Duas das alunas, irmãs entre si, apontam como motivação “a oportunidade de aprender um instrumento calmo, harmonioso” e reafirmam como objetivo o aprofundamento da cultura ancestral. Um dos raros alunos do gênero masculino e não *nikkei*, responde que aprender *koto* é sinônimo de aprender japonês, possibilitando “ampliar as chances no competitivo mercado de trabalho atual”.

Entre 1997 e 2005, a professora Saito se desloca semanalmente para a Escola *Shiinomi Gakuen*. Embora a placa da frente identifique como Escola de Corte e Costura, resquícios talvez do período da Segunda guerra, a

atividade principal é o ensino de japonês para crianças e adolescentes. Como atividades opcionais, há cursos de caligrafia, *soroban*²⁰, dobradura, desenho, canto coral e *koto*. Para as crianças que freqüentam as aulas de coral e *koto*, é preciso dedicar um dia inteiro de sábado. Em 2000, havia sete alunas de *koto*, mas em 2004 prosseguiram apenas três. A flexibilidade de horário e a duração de aulas dependem, novamente, mais da disponibilidade do aluno que a do professor. Na sala ornamentada de desenhos das crianças e fotos dos mais de cinquenta anos de história da Escola, há três *o-koto*, que possibilitam atender a aula em grupo, uma outra motivação para a faixa etária em questão.

Como as crianças são estimuladas pelas mães, recolhi destas algumas argumentações sobre a motivação e o significado de aprender *koto*:

Ocupar o tempo com o conhecimento nunca é demais. Aprender o *koto* ajuda a criança a fixar o idioma entrando em contato com suas raízes de maneira prazerosa²¹. É muito bom também porque, como a juventude de hoje corre muitos riscos, a criança fica ocupada, prevenindo as possibilidades de más companhias, vícios, enfim, de fazer tudo o que não presta²².

Na camada superficial, temos como motivação do jovem descendente o reforço no idioma, revestindo a camada do aprendizado da própria cultura. Nas camadas mais profundas, a ideia de que o “nós”, a família e a escolha social, seja a garantia de segurança e prevenção de possíveis problemas da juventude. Mas, neste ponto, acredito que a busca da segurança, estabilidade ética e moral prevalecem sobre o sentimento de pertença, pois o mundo de problemas não pertence exclusivamente ao mundo do “eles”.

Fora da sala de aula, equivalente a uma outra apresentação ou avaliação pública, acontece o “*shinnenkai* [encontro de Ano Novo]. Para a ocasião, todos extravasam suas melhores aptidões culinárias. Os professores Saito oferecem sua casa de campo, preparando a churrasqueira, a mesa de tênis de mesa e reservando a piscina do clube próximo, em favor de tornar o mais agradável possível para as crianças. Pela manhã todos tocam, preferencialmente, peças coletivas, inclusive a ala do *shakuhachi*. Após o almoço as crianças brincam e os adultos conversam, bebem e se divertem com o *karaokê*.

O principal local de ensino da professora Saito é a sua própria residência, no bairro do Jabaquara²³, zona sul, onde funcionam o *Miwa-kai* e o *Shinzan-kai*. Quando conheci o local, se não fossem os *kimono* cinquentenários espalhados, após o IV *Miwa-kai*, poderia me sentir numa sala de visita comum à sociedade brasileira devido à sua decoração. Mas atrás da parede do piano, encontrava-se todo o legado deixado por Miwa Miyoshi: cinco *shamisen*, *kokyū*, *kakko*, fotos, programas, centenas de partituras. Na outra parede à vista para a sala os *koto* suficientes para reunir as veteranas e as alunas regulares que freqüentam a casa.

Para uma das alunas veteranas, *nisei* paulistana, que perdeu precocemente o marido, a música é indispensável na sua vida, “calmante, relaxante e prazeroso”. Para outra aluna issei, a sua motivação para estudar *koto* é dar continuidade à iniciação que a avó, do estilo Miyagi, lhe proporcionou na terra de origem.

ESTRATÉGIAS DO ENSINO: MEMÓRIA AURAL, MNEMÔNICOS E PROEZAS

Na iniciação musical, as três coletâneas adotadas pelas escolas de *koto* apresentam arranjos de melodias infantis e tradicionais e são as mesmas editadas pela subescola *Seiha*, onde se aprende, inicialmente, a notação em tablatura da corrente Ikuta tradicional. O ensino não segue a seqüência estabelecida por álbum específico. Para facilitar o aprendizado, recorre-se primeiramente ao repertório aural, ou seja, de conhecimento prévio do aluno. Para as alunas da Escola *Shiinomi* começam o aprendizado pelas músicas que cantam no coral e para outra aluna que estuda também o violino, uma das primeiras peças aprendida foi uma canção que consta no repertório Suzuki. A professora Saito conhece bem esse repertório, pois a filha caçula também estudou violino através desse mesmo método.

Dessa forma, quando a música é conhecida, a notação serve mais como referência escrita da memória aural, e o aluno logra apreender os códigos da tablatura sem necessidade de teorizações. Ainda que o aluno não conheça a escrita literária, a notação musical – que emprega ideogramas e silabários – não oferece maiores dificuldades. Como a notação moderna para *koto* está próxima do conceito de notação prescritiva, a presença do professor pode parecer dispensável. No entanto, a sua presença é tradicionalmente valorizada, como se pode notar no depoimento de uma aluna de *shamisen*, registrada por Toub (1998):

No Japão o aluno, ouve, imita e toca junto com o professor. [...] Antigamente os alunos moravam com seus professores e ajudavam nas tarefas domésticas, captando a essência da técnica e a concepção artística do professor. Recentemente começamos a usar a notação, semelhante à tablatura de violão ou alaúde, que guia a posição dos dedos e técnicas especiais. Mas é preciso ver o professor, pois não há como saber pela notação como obter certos efeitos de timbres. Quando vou à aula, meu professor toca comigo.

Para os primeiros passos, a professora Saito cola uma fita crepe abaixo das cordas com os ideogramas numéricos correspondentes. Na primeira aula, é escolhida uma peça que envolva um mínimo de recursos, dedo polegar da mão direita tocado para baixo em um âmbito pequeno. O arranjo deve ser o mais simples possível, de preferência igual à melodia. E esta sendo conhecida, ou facilmente memorizável, há apenas que seguir a leitura das notas das cordas e das repetições. A professora sentada ao lado do aluno, canta a melodia e aponta as notas, prolongamentos e pausas nos boxes da tablatura. Nas aulas individuais, quando o aluno tiver assimilado a leitura, o professor deixa de apontar a tablatura – solfejando o número das cordas – e toca em uníssono em outro *koto*, cantando o texto literário. Depois o professor toca uma variação desta, a mesma melodia do canto ornamentado, ou acompanhamento à maneira de acordes tonais. Nas aulas em grupo, os alunos mais adiantados auxiliam a melodia na primeira leitura do estreante e/ou tocam a variação ou acompanhamento.

Em cada aula, o aluno aprende uma peça ou variação nova e, conforme vai aperfeiçoando, leva de três a cinco peças para treinar sozinho, em casa. No entanto, nem todos os alunos jovens possuem o instrumento. Por isso os mesmos ficam disponíveis na própria sala de aula, no caso da Escola *Shiinomi*, ou do Templo *Emyōji*. Quando o aluno está mais familiarizado com a leitura das notas e do ritmo, passa a aprender os padrões rítmicos do *koto* na mão direita, bem como técnicas e ornamentos da mão esquerda e da mão direita.

Em todas as escolas observadas, a professora nunca interrompe o aluno para corrigi-lo. Se tiver alguma frase ou período insatisfatório, a professora solicita que o aluno repita a peça ou seção inteira. Na iniciação musical da Escola Miwa, a primeira proeza é tocar sem a necessidade da professora permanecer ao lado, depois, sem ter que repetir a seção e a peça inteira. Mais tarde, a conquista da independência da fita crepe, tendo que olhar apenas a partitura. Concomitantemente, o domínio técnico da mão direita e esquerda. E, por último, vem a destreza na velocidade e clareza de afinação nos recursos de cordas pressionadas, nos ornamentos e nos efeitos timbrísticos.

Um ponto passível de crítica é o ensino centrado na tablatura e sem contextualização. A preocupação quantitativa com o domínio do vasto repertório parece dispensar comentários teóricos. As professoras Saito e Kitahara, esta da escola Seiha, costumam fornecer informações sobre o significado do poema da canção, ou que serviu de suporte para a composição instrumental. Uma executante de *shakuhachi* (TOUB, 1998) explica o sentido pragmático do aprendizado, sem desvencilhar a teoria da prática, e o desenvolvimento da sensibilidade musical através da imitação do modelo e da repetição:

Para aprender a tocar não falamos sobre a estrutura da música. Você apenas toca lado a lado com seu professor. Diferentemente do professor ocidental que senta ao lado para ouvir você tocar. Para nós, professor e aluno tocam ao mesmo tempo, o aluno olha e encontra a conexão com esta arte.

As aulas em grupo, ou mesmo as apresentações mostram uma certa hierarquia, todavia sem autoritarismo por parte do professor, ou do aluno mais antigo, ou do mais adiantado. O que prevalece é a integração social.

SUCESSÃO MUSICAL E CULTURAL: *KOTO* E FILANTROPIA

Reverendo as condutas musicais das duas gerações, há apenas deslocamento de ênfases. Desde 1998, não há mais interessadas, alunas novas ou veteranas, em aprender *nagauta* ou *shamisen*, mesmo entre as veteranas. A professora Saito é a única que toca o *sangen* para complementar o trio *sankyoku* nas peças instrumentais *danmono*, *tegotomono* e, raramente, nas canções *jiuta*. Desse modo, a herdeira da precursora do *shamisen* e *koto*, no Brasil, consegue delimitar o âmbito para o repertório *sōkyoku*, aprimorando a técnica do *koto*.

Se o ponto forte da fundadora era o *nagauta* e *shamisen*, para a sucessora, a predileção é o “*shinkyoku* [repertório modernizado]” e *koto*. A própria professora Miwa incentivava o repertório *sōkyoku* para a segunda geração, percebendo que o canto *nagauta* – timbre vocal e instrumental estranho ao gosto local – é mais condizente com a primeira geração, enquanto a sonoridade do *koto* – semelhante à harpa – é mais aceitável para o ouvido ocidental.

A segunda geração, propensa à modernização e ocidentalização, substituiu a presença da dança com o coral, aproveitando para desincumbir-se do canto. Daí a manutenção de peças do cancionário popular e urbano, arranjos, isoladamente ou em *potpourri*, por compositores das subescolas Ikuta, como Seiho Nomura, Kōsaburo Hirai e Michio Miyagi. Seguindo a liberdade da mãe em criar adaptações, de acordo com o recurso instrumental e humano disponível, a professora Saito transcreve os arranjos na afinação do teclado e das vozes, reduz partituras e elabora arranjos para *koto* conforme pedidos, como no caso de “*La cumparsita*”, “*Besame mucho*”, peças encomendadas por um gerente de hotel de estâncias termais. Quando apenas o trio feminino esteja disponível para tocar, a professora não deixa de tocar o repertório com *shakuhachi*, substituindo-o por

outro *koto*, como em “*Haru no um i* [Mar da primavera]”, de Michio Miyagi, uma das peças mais tocadas no âmbito da pesquisa.

O *continuum* marcante, entre as duas gerações, reside nas apresentações ligadas às sociedades beneficentes na esfera da comunidade. Vale reiterar que o período da dupla vigilância, durante a II guerra, sedimentou atitudes de solidariedade que, ainda, perduram e repercutem nos grupos musicais da comunidade. A feição acentuada da solidariedade pode ser ilustrada com uma passagem da vida do sr. Miyoshi relatada pela filha Miriam: “Meu pai chegou a ter uma pequena farmácia homeopática, no bairro da Liberdade, onde ele mesmo preparava chás, emplastos, até certas pomadas, remédios... mas com licença, tudo certinho...” Isso deve ter ocorrido na época da guerra e dá para imaginar o quanto as farmácias dos patrícios devem ter sido úteis num momento em que o Santa Cruz, único hospital da comunidade, havia sido confiscado pelo governo. Hoje, seja nas aulas, ensaios ou apresentações, a professora Saito está sempre atenta ao bem-estar, também físico, dos seus alunos, tendo sempre às mãos, para oferecer-lhes alguma pastilha, comprimido, adesivo, até colares terapêuticos, geralmente da medicina alternativa oriental.

Essa conduta prestativa adquirida por hereditariedade é o principal legado cultural deixado pelos Miyoshi. As apresentações nos asilos, onde todo o grupo se sente envolvido e estimulado, comprovam que o *koto* e o *shakuhachi* não são apenas instrumentos musicais, mas sim, instrumentos aglutinadores para exercer além da lembrança da terra perdida, no caso dos issei, e o orgulho do passado ancestral, para os descendentes, sobretudo a solidariedade e filantropia. Colo abaixo um trecho do diário de campo do dia 26 de janeiro de 2003, quando o grupo participou da II Festa das Hortênsias, realizada no Parque das Cerejeiras e em prol do asilo de idosos *Sakura home* ‘Casa das Cerejeiras’, nas instalações do ex-Sanatório São Francisco Xavier, de Campos do Jordão, SP. O poema descreve as três cenas entre o asilo e o Parque, onde houve a performance dos grupos Miwa e Shinzan-kai, tentando ilustrar a crescente reação dos idosos e demonstrar como a música pode devolver a identidade, muitas vezes, já esquecida.

Na sala de TV	O trajeto	A música
Alto verão	Visitantes chegando	Canções da infância
Fria manhã	Vozes expandem	Saudável nostalgia
Alma esquecida	Barracas coloridas	Cheiro da terra natal
<i>Sumô</i> na tela	Ansiedade reprimida	Gosto do leite materno
Rosto sombrio	Olhos e ouvidos indiferentes	Rosto iluminado
Verdes montanhas	Cadeira movendo	Mãos tiram determinadas
Nuvens no topo	Rodas rangem	Pesado cobertor
Névoa dissipante	Cheiro de iguarias	Marcam o ritmo
Janela encortinada	Sabor proibido	Batem palmas
Mãos trêmulas inertes	Nariz desatento	Coração aquecido
Hortênsias expandidas	Jovens e senhoras de <i>kimono</i>	Som ancestral
<i>Sakura</i> recolhido	Memórias da família	Carência esquecida
Dança das carpas	<i>Koto shakuhachi</i> coro	Pernas estendem dançam
Jardim acessível	Olhos acendem	Saltitam desajeitadas
Pernas penduradas estáticas	Ouvidos atentos	Alma massageada

Pelo fato de preservar uma atitude mais solidária do que, propriamente musical, trata-se do grupo que apresenta a conduta mais alternativizada perante os grupos similares transterritorializados para São Paulo. O conceito de transterritorialização (PELINSKY, 1995), no lugar de “transplante cultural” leva em consideração o fazer musical não exclusivo, mas que surge devido à existência da comunidade imigrante. Já a noção de “alternativização” (SATOMI, 2004, p. 127) baseia-se na realidade de um fazer musical que é oficial na terra nativa e passa a ser alternativa na terra de acolhimento. Seria uma conduta de menos sujeição e maior independência, da escola no Japão. E o grupo Miwa, pelo próprio nome, apresenta uma conduta mais alternativizada perante os demais grupos – como Miyagi-kai e Seiha, da escola Ikuta, *Hozonkai* e *Kyôkai*, de Okinawa – pois durante as primeiras sete décadas de existência, foi simpaticamente da escola Ikuta, mas não se preocupou em filiar-se a alguma matriz japonesa. Somente em 2009, passou a ser filiada, oficialmente, da corrente Ikuta-ryû *Sôkyoku Seigensha*.

Com esse novo patamar de pertencimento, embora a fronteira espacial entre o alternativo e o oficial esteja diminuindo, e os protagonistas vindos na segunda metade do século vinte estejam se esvaindo, a fronteira temporal que tem como limite a Segunda Guerra, aparece com maior nitidez.

NOTAS

*Professora doutora do Depto. de Educação Musical da UFPB, Endereço eletrônico: alichelumi@gmail.com, Endereço: Rua João Alfredo de Souza, 131/101. Altiplano. CEP: 58046-020. João Pessoa, PB.

- ¹ Forma polida ou reverenciável de se referir ao instrumento, quando se acrescenta o prefixo *O*.
- ² Na primeira fase da imigração, até 1926, Kumamoto, Hiroshima e Wakayama foram as maiores prefeituras emigrantistas (UCHIYAMA, 1992, p. 154), além de Okinawa.
- ³ Flauta vertical de bambu com embocadura bisoteada em forma de U na ponta superior aberta. A extremidade inferior é levemente arqueada para frente e possui quatro furos dianteiros e um posterior.
- ⁴ Alaúde tricórdio de braço longo, tocado com um plectro grande, cuja caixa de ressonância é coberta com pele.
- ⁵ Membranofone em forma de ampulheta, similar ao *ko-tsuzumi*.
- ⁶ Menção ao desabafo de Tatsuzo Ishikawa: “Chamam-nos de emigrantes, porém, na verdade não passamos de um povo abandonado à própria sorte” (UCHIYAMA, *id.*, p. 142).
- ⁷ A publicação bilíngüe pode sugerir uma atitude de assimilação, mas tudo leva a crer que seja um cumprimento da exigência da política nacionalista.
- ⁸ “Em 1943 a Comissão cuidou dos órfãos de guerra [...]; deu conforto moral aos imigrantes que, devido à guerra, ficaram confinados no interior, ajudou pessoas doentes com problemas psicológicos ou tuberculose a receberem tratamento médico em hospitais etc. Em 1944, as atividades da Comissão foram denunciadas e os quatro membros foram interrogados pela polícia. [...] Após a inauguração do Jardim de Repouso São Francisco, *Ikoi-no-Sono*, em 1958, a entidade [...] tem-se empenhado na assistência aos idosos.” (NOMURA, *id. ibid.*)
- ⁹ Terceiro dos seis níveis das Escolas de Música “clássica” Japonesa.
- ¹⁰ Promotora da 15ª apresentação do GEMJ que, possivelmente, contribuiu para a sua inauguração.
- ¹¹ Segundo Nakasumi (1992, p. 399) as SPCJ e ABCJ, fundadas, respectivamente, em 1955 e 1956, são frutos da Comissão Colaboradora da Colônia Japonesa Pró-IV Centenário da Cidade de São Paulo. Na ocasião, em 1954, a Comissão ofereceu à cidade o Pavilhão Japonês, do Parque Ibirapuera.
- ¹² Ano em que acontece a comemoração do 22º aniversário da GEMJ, quando *Hōzan* Miyashita assume a liderança dos *shakuhachi*.
- ¹³ Herdando a musicalidade e polivalência da avó, além do *koto*, ela aprendeu piano, *taiko* e violino, chegando a integrar a Orquestra Infanto-Juvenil Municipal.
- ¹⁴ A professora Saito conta que, a partir do derrame em 1984, a saúde da sua mãe se debilita progressivamente até sua morte em 1993. Salienta que na fase final, apesar de não se lembrar nem dos netos que tanto amava, quando o grupo dedilhava as primeiras notas de alguma peça, lá do quarto, ela começava a cantar o texto literário na íntegra.
- ¹⁵ A examinadora, que jamais tinha visto um *koto* de perto, aplicou o teste de teoria e solfejo sem perceber que não teria a mínima conexão com o conteúdo da prática musical de tal “harpa exótica” (*sic*).
- ¹⁶ Comunidade japonesa além-mar, incluindo imigrantes e descendentes.
- ¹⁷ Derivação da Escola Nichiren, foi fundada no Japão, em 1938, por Niwano, e trazido para o Brasil em 1970.
- ¹⁸ O grupo tem trabalhado sempre com a regente Miriam Otachi, responsável pelo coral Asebex, *Shirahani* e o infantil *Shiinomi*.
- ¹⁹ Atitude que seria advinda de uma predileção já observada por Olsen (1983, p. 123): [...] os músicos de *koto* e *shakuhachi* tem tocado *gaikyoku* (lit. ‘música forasteira’) em conjuntos para duas ou mais pessoas. O grupo do sr. e sra. Miyoshi foi o primeiro a apresentar esse tipo de música de câmara [...].
- ²⁰ O ábaco, aparato de madeira ou plástico para realizar, rapidamente, cálculos matemáticos.
- ²¹ Psicopedagogos aconselham equilibrar tarefas e responsabilidades com atividades lúdicas ou de lazer social. Mas, pelo visto, restam à criança de grandes centros apenas atividades solitárias como TV, vídeo games, DVDs. No ambiente “seguro” da própria casa, a atividade mais socializante é a Internet. Para a criança *nikkei*, dentro das características de estoicismo (BENEDICT, 1997), o aprendizado aos sábados significa interação social e atividade lúdica.
- ²² Longe de uma análise profunda, deixando talvez para outros estudos, arrisco dizer que o aprendizado do *koto* implica em ampliar o conhecimento de repertório, que pode contribuir para o desenvolvimento do senso crítico personalizado, sem deixar de ser facilmente conduzido pela música de massa ou comercial. Nos questionários aplicados, alguns alunos descendentes apontam como insatisfações musicais os gêneros midiáticos, *rap* e *funk*, e a maioria axé, pagode, forró e sertanejo.
- ²³ Especificamente, cidade Vargas, que fica entre a estação Jabaquara e a Rodovia dos Imigrantes. A residência da família Saito fica próxima a uma praça com antigas paineiras, predominando lotes homogêneos, casas de repouso e medidas de segurança.



Foto 1. Primeiro programa do GEMDJ

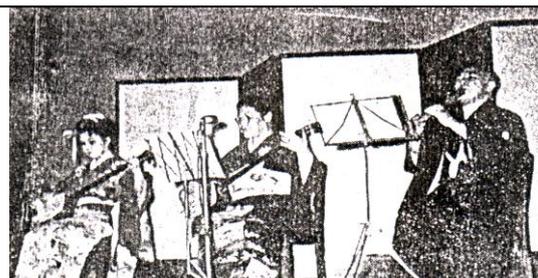


Foto 2. Casal Miyoshi e a filha



Foto 3. Miwa iniciando a neta



II Festa das Hortênsias

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. Tradução de César Tozzi. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIYASHITA, Hôzan. *Koten ni yucashî onshoku [A melodia elegante da música clássica japonesa]*. In: **Colônia geinoshi [Artes musicais da colônia]**. São Paulo: Comissão da Colônia. 1973.

NAKASUMI, Tetsuo e José Yamashiro. 1992. O fim da era de imigração e a consolidação da nova colônia nikkei. In **Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil**. Coordenado por Katsunori Wakisaka. São Paulo: Hucitec; SBCJ. 1992.

NOMURA, Tania. **Universo em segredo: a mulher nikkei no Brasil**. Tokyo; São Paulo: The Fact; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

OLSEN, Dale. Japanese music in Brazil. *Asian Music* 14/1: 111-31, 1983.

RICE, Timothy. **Toward the remodeling of ethnomusicology**. *Ethnomusicology* 31/4: 469-88, 1987.

SAITO, Hiroshi. 1980. Participação, mobilidade e identidade. In.: **A presença japonesa no Brasil**. Organizado por H. Saito. Cap. 5. São Paulo: T. A. Queiroz; USP, 1980.

SATOMI, Alice Lumi. Etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil. **Revista do IEB n. 45**. São Paulo: Editora 34, 2004.

SCHRAMM, Adelaida Reyes. **Music and the refugee experience**. *The world of music*. 32/3: 3-21, 1990.

STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music. In.: **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Cap. 1. Edição de M. Stokes. Oxford; Providence: Berg. Pp. 1-27, 1994.

SWAMWICK, Keith. **Some observations on research and music education**. *International Journal of Musical Education*. 1/1: 195-204, 1983.

TOUB, Martin, Ira KLUGERMAN et alii. **Transmission: learning music**. Vídeo da série Explorando o mundo da música. Los Angeles; Radnor: Educational Film Center & Pacific Street Films, 1998.

UCHIYAMA, Katsuo et al. **Emigração como política de estado**. Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil. Coordenado por Katsunori Wakisaka. São Paulo: Hucitec; SBCJ. Pp. 137-246, 1992.

PELINSKI, Ramón et al. **Tango nômade: études sur le tango transculturel**. Montréal: Tryptique, 1995.