

AS RECRIAÇÕES NA PERMANÊNCIA DA MÚSICA OKINAWANA NO BRASIL

Alice Lumi Satomi
lumi@funape.ufpb.br

Resumo

Em situação de diáspora, a música desempenha um papel crucial na permanência das tradições, implicando em conduta de resistência cultural, por se tratar de uma minoria. Na aparente contramão dessa tendência, encontrei ponderadas inovações no repertório vernacular de Okinawa, sul do Japão, em São Paulo. A partir da produção diletante de dois professores desse repertório, o presente artigo busca explicar o comportamento musical e as razões da existência rarefeita de criação, em contexto transterritorializado.

Palavras-chave: Repertório de imigrantes. Okinawanos em São Paulo. Tradição e invenção.

Abstract

Under the immigration process, music is playing a crucial role to the maintenance of the tradition. Since we are dealing with music enjoyed by a minority, this implies in cultural resistance. Even so, I found momentous innovations in the vernacular repertory of Okinawa (South of Japan) as played in São Paulo. Starting with the amateur production by two professors of this repertory, this article seeks to explain the musical behavior and the reasons for the lofty existence of creation, expressed within a transterritorialized context.

Possibilidades e iniciativas no entorno e interior da comunidade

A abordagem em torno da criação musical nipo-brasileira destaca um recorte de pesquisa iniciada em 1995 que, por sua vez, é um desdobramento dos artigos seminais de Dale Olsen (1983) e Shuhei Hosokawa (1993). A delimitação surgiu da inquietação ao notar que

enquanto há evidências da integração cultural em outras expressões artísticas¹, a música parece resistir, mantendo-se reservada no âmbito da comunidade (cf. Satomi, 2002).

Apesar de ser um fenômeno histórico recente com seus 97 anos, a comunidade japonesa no Brasil, já compõe “quase 1,5% da população brasileira” (Silva, 1997:24), inferior apenas às fatias portuguesa, espanhola e italiana. Kilza Setti (1989:21) observa que enquanto as colônias árabe e japonesa preservam suas tradições, “as colônias portuguesa e italiana [...], embora ainda conservem festas e músicas, encontram-se diluídas e miscigenadas com a sociedade brasileira”. No contato cultural por migração voluntária, parece que, quanto menos semelhanças – lingüísticas, escalares, timbrísticas e harmônicas – menor a possibilidade de entrecruzamento, aumentando o grau de manutenção do repertório das minorias étnicas.

Apesar dessa tendência à permanência, tem surgido, no interior e no entorno da comunidade nipo-brasileira, algumas criações que empregam os instrumentos tradicionais, tais como: *koto*, cítara pranchiforme com treze cordas sobre cavaletes móveis; *shakuhachi*, flauta vertical de bambu; *shamisen* e *sanshin*, alaúde tricórdio de braço longo. Atenta a essas iniciativas, reuni algumas peças gravadas ou em partituras. Na música instrumental: “Música para *koto*” (1972) e “Música para *koto* e violino” (1978), de Kenichi Yamakawa (ver Olsen, 1983: 126) “*Yûgen* [Profundidade]”, de Koellreutter (1983); “*Kátens* [tributo a Smeták]”, de Satomi (1984); “*Issunboshi* [Chapeuzinho]”, de Brasil (1995); “Pleno movimento”, de Tomic (2000); e “Fantasia *koro-koro*”, de Iwami (2002). E na música vocal: “Assassinato em si”, de Kitty Pereira (Ribeiro 2002); “Canto da cigarra”, de Márcio Valério (2001); um CD completo, de Agena (1997) e uma fita de Yonamine (1996). Com exceção de Koellreutter, todos compõem por diletantismo, sendo que o grão mestre de *shakuhachi* Iwami, e o regente Yamakawa são líderes musicais da comunidade, mas que interagem no âmbito da música erudita paulistana.

Por ora, o artigo centralizar-se-á em algumas das (re)criações concebidas pelos dois imigrantes oriundos de Okinawa: Nobuo Agena, falecido em 1998; e Seikichi Yonamine, falecido em 2001. Os demais compositores mereceriam uma análise aprofundada em estudos posteriores.

¹ Apenas citando algumas, obras da cineasta Tizuka Yamazaki, da artista plástica Tomie Otahke são reconhecidas como criações nacionais, ao passo que obras de compositores como Kenichi Yamakawa e Tsuna Iwami são pouco divulgadas, até mesmo dentro da comunidade.

Professores Yonamine (da Vila Carrão) e Akena (da Casa Verde)

Vila Carrão é um bairro da zona leste e Casa Verde, da zona norte de São Paulo, e constituem as maiores concentrações de okinawanos do país. Como os professores² foram dois dos agentes enculturadores mais atuantes na comunidade okinawana, durante as três últimas décadas, vale ressaltar alguns dados contextuais.

Por se tratar de uma minoria da minoria, há razões redobradas para o ryûkyûano³ manter atitudes de resistência, como as de etnicidade e coesão (cf. Satomi, 1998 e 2001). Entre os descendentes, são comuns as seguintes afirmações idiossincráticas: “Somos o pessoal da música mais cadenciada, da pele mais escura, dos olhos mais redondos, da alma mais tropical e do bolso mais pobre do Japão”; “[...] ser okinawano é como ser corinthiano: sofredor, mas orgulhoso; pobre, mas com garra. Mas, fundamentalmente fiel” (cit. Satomi, 2004: 79 e 110). A capacidade coesiva pode ser atestada pela existência de 42 sedes associativas: 65% na cidade de São Paulo, 22% nas demais cidades do estado e 11% em Campo Grande. Somando quatro agremiações de música da corte, duas de música rural, duas do membranofone *taiko* e seis escolas de dança totalizam mais de mil associados – incluindo simpatizantes e praticantes – do fazer musical tradicional.

O professor Seikichi Yonamine foi o presidente da filial brasileira da Associação de Música Popular⁴ – geralmente, de tradição rural – de Ryukyu, entre 1983 e 2001. Proveniente de Nishihara, sudoeste de Okinawa, residiu em Vila Carrão, desde 1957, e sobreviveu do comércio na área de ferragens. Segundo seu depoimento, ele aprendeu música “de ouvido” até 1955, quando livros começaram a ser publicados. Em 1966, juntamente com outros entusiastas, fundou um centro de estudos de canções locais. O professor calculou que teve uns 220 alunos, cuja metade é jovem, e “alguns que estão no Japão e obtiveram o diploma de instrutor (ver nota 2), já estão até ensinando por lá”. Em 1991, revisitando a pátria, alcançou o título de professor. Em discurso de comemoração dos 30 anos do centro, explica a motivação para a sua militância musical:

Quando se chega ao Brasil tudo é diferente: costumes, cultura, língua. E o maior sonho é voltar para Okinawa. No pouco tempo além do trabalho, tocar *shamisen* servia para aliviar a saudades. Quando eu ficava triste, a canção de tão bela e envolvente me fazia sentir transportado para Ryukyu e me consolava cantando. Foi assim que me senti impulsionado a difundir, aprimorar e ensinar esta música.

² No Japão há três níveis anteriores ao grão mestre: instrutor *kyoshi*, o professor *shihan*, o mestre *daishihan*.

³ O arquipélago *Ryûkyû*, que engloba Okinawa e sul de Kagoshima, foi um reino independente, mas que passou a ser subordinado da China, Japão e Estados Unidos, ao longo de sua história.

⁴ O cancionista acompanhado de *sanhin* divide-se em *koten*, tradição da corte, e *minyô*, de tradição rural.

Seikichi Yonamine

Na mesma época, Yonamine registrou em fita cassete doze canções, das quais seguem trechos de dois exemplos: “Sabiá do Brasil” e “Cantiga São Paulo”:

Fig.1 *Buraōru nu sabiya* [Sabiá do Brasil] Tetsuo Matayoshi/ Tsuneo Okuhara

The musical score for "Sabiá do Brasil" consists of three staves. The top staff is labeled "voz" (voice) and the middle staff is labeled "sanshin". Both staves have a tempo marking of ♩ = 45. The lyrics are written in Japanese below the staves. The first line of lyrics is "Sa - bi-ya sa-bi-sa- bi-to I - ri-ki a - ka- a - ka-to". The second line of lyrics is "yo ja - ra-gwa ya-ma-su- mi- ti ki - n-ku - ri - ti o-ku - sa yo". The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines.

O poema de 32 sílabas (8+8+8+8), “Sabiá solitário no rubro crepúsculo. O dia se recolhendo, tinge o pico do Jaraguá” é de autoria do imigrante Tetsuo Matayoshi, da Casa Verde, e foi musicado pelo compositor Tsuneo Okuhara, de Okinawa. Sabiá seria o pássaro substituto de “Hamachidori” [Maçaricos do mar], um dos títulos mais significativos do cancionero antológico, com elevado teor nostálgico. Jaraguá, o ponto mais alto da capital paulistana, equivaleria ao místico monte Unna da terra natal. A adoção de novos signos seria uma forma de reconstruir o entorno da pátria perdida.

Fig.2 *Sao Paulo kouta* [Cantiga São Paulo] Seikichi Yonamine

The musical score for "Cantiga São Paulo" consists of four staves. The top staff is labeled "voz" (voice) and the middle staff is labeled "sanshin". Both staves have a tempo marking of ♩ = 58. The lyrics are written in Japanese below the staves. The first line of lyrics is "i - mi - n da- na o-ki - te - n i - mi - n gi nu - ka- ri -". The second line of lyrics is "- mi - Ya-ka-ya ya - sa i - mi - n ni - siki o-ki -". The third line of lyrics is "da-na sa - ka-oki - Shi-su-n u - mi - su- da - zi - o-ki - yu nu - sa - ka - i". The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines.

A métrica do poema “A flor que migra despeta. A árvore que migra seca. A bravura do imigrante, apesar da ilusão da riqueza. Criando descendentes, floresce com esplendor” acrescenta 14 (8+6) sílabas à estrutura anterior. A poética de Yonamine é hábil em balancear decepção com encorajamento. O texto musical, de gama hexatônica, embora distinto no ritmo e andamento, aproxima-se – no movimento e contorno melódicos, no modo de atingir o ponto culminante e na terminação das frases – da canção “*Tinsagu nu hana* [Flor do beijo], que enaltece o amor filial (Satomi, 2001:6).

Nobuo Agena foi o fundador da filial brasileira da Preservação de *Minyô* (ver nota 4) de Ryukyu, em 1993, alcançando o título de professor em 1995. Nascido em 1939, em Gushikawa, começou a tocar *sanshin* aos doze anos. Em 1959, depois que perdeu o pai na Segunda Guerra, emigrou para Campinas e trabalhou dois anos no cultivo de hortaliças, antes de obter um box de legumes em Ribeirão Preto. Em 1964, radicou-se definitivamente em São Paulo, onde adquiriu uma quitanda, antes de ser feirante, durante 22 anos, com banca de pastelaria. Devido a problemas de saúde, deixou as atividades comerciais com a mulher e os filhos, passando a dedicar-se exclusivamente à cultura de Okinawa desde 1983, um ano após obter o certificado de instrutor em *koten* (ver nota 4). Primeiramente, empenhou-se nas atividades cênicas, tentando difundir entre as novas gerações, a história, ética e moral okinawanas. A partir de então, a tarefa de ministrar aulas de *minyô* se intensificou, alcançando um número de 130 alunos na sede matriz da Associação Okinawa do Brasil, instalada no bairro da Liberdade, e nas seguintes subsedes: Casa Verde e Jabaquara, bairros ao sul de São Paulo; Itariri e Juquiá, cidades litorâneas históricas da imigração okinawana, depois de Santos (Satomi, 1998: 106).

A seguir trechos das canções “Flor do Ipê” e “Tatuzinho”, assinadas por Agena:

Fig. 3 *Ippe nu hana* [Flor do Ipê] Nobuo Agena.

voz

Sa-ku-ya no ha-na ya ku-ni - mu-zi - ni Ippe-no ha - na ya zu-ya - ji-ru - ni

sanshin

9

9

9

9

Ippe zo sa - ku-ya - nu ha-na - i-ri - zi sa - ku - ya

Autor de “*Konketsu* [Mestiço]” e “*Hichirin nu Hana* [As sete flores]”, que pregam a aceitação das gerações interracialadas e o convívio com os caixaras, o poema – “*Sakura* [flor da cerejeira] é a flor do país de origem. A flor do ipê é a flor do Brasil. Bonita flor do ipê revive o *sakura*” – reforça o sentimento de pertença ou, ainda, revela uma necessidade de ajustamento com ambas as sociedades majoritárias, a japonesa e a brasileira.

Fig. 4 *Tatugwa* ["Tatuzinho"] Nobuo Agena

voz $\downarrow = 7a$ Tat - zu - gwa yo tat - zu gwa Tu - ji - nu - ba - chi kô - bin - ga - chi - tat - zu - gwa

sanshin $\downarrow = 7a$

16 Nana ka-ra a - tu - ya i - yâ - zawa - zu i - chi - n i - chi ma - ãi ma - ma - ãi - ya

“Tatuzinho” é a marca de uma das aguardentes mais populares na terra receptora. Parodiando a canção *Tukui-gwa*, Agena trata com humor uma faceta malograda da imigração. Alguns mais frágeis tornam-se viciados e chegam a causar o abandono pela própria família. “Tatu, tatuzinho. A mulher se chateou e foi embora. Daqui por diante, você e eu, estamos livres o dia todo”.

Considerações finais

Os elementos inovadores dos exemplos musicais anteriores residem basicamente no conteúdo do texto literário. Sujeitos como “Jaraguá”, “sabiá”, “São Paulo”, “ipê”, “tatu” e “Brasil” são denotações próprias da terra de acolhimento, contudo são conotações de ícones ufanistas ou reforços de princípios éticos ancestrais. Sobre as recriações okinawanas no Brasil, observei que, além de enaltecer a força de trabalho, a necessidade de união, cooperação mútua, amor filial, respeito aos mais velhos, culto aos ancestrais, acrescentaram-se outros valores para a aceitação da nova realidade, das gerações interracialadas e a amizade com outras minorias. Em outras canções, o professor Agena preocupou-se também em relatar fatos ou tragédias marcantes no interior da comunidade. Contudo, é uma característica da poesia ryûkyûana.

Os elementos de permanência da tradição residem, principalmente, no texto musical. Quando não se trata de paródia, onde a melodia pode ser alterada de acordo à rítmica das palavras, os textos musicais são inferências aos protótipos melódicos ou rítmicos de canções consagradas da cultura oral da terra nativa. Quando se ouve a interpretação dos próprios compositores, percebe-se que todos os elementos musicais estão perfeitamente preservados: o timbre do *sanshin* como guia da linha vocal, a voz de garganta, muitas vezes apertada, os ornamentos peculiares da linha vocal – portamentos, glissandos, oscilações de quarto de tom no ataque, sustentação ou terminação – além da gama de cinco ou seis sons, as relações intervalares e a heterofonia, apontadas nas quatro transcrições anteriores.

No cômputo geral observa-se que os elementos de permanência sobrepõem os de mudança. A música, sobretudo em terras estranhas, deve manter com maior nitidez possível as cores de sua heráldica. A ênfase na interpretação do que na composição, observada por Hosokawa (1993:141), já é uma atitude própria da terra nativa.

Pelo ângulo da música midiática, no Japão há maior liberdade para as fusões das dicotomias tradicional/moderno, oriente/ocidente, local/global visando a inserção no mundo dos *hits* e da *world music*. No entanto, na diáspora okinawana – onde o processo de fusão com a cultura de acolhimento seria menos artificial – conserva-se uma atitude purista buscando preservar o sotaque mais arcaico, mesmo nas invenções. Isso colocaria a música no patamar da religião que, segundo Bastide (1971:193), “forma o último baluarte, e em torno dela se cristalizam todos os valores que não querem morrer”.

Acrescentaria ainda que, conforme o grau de acúmulo histórico de dominações e discriminações – para o ryûkyûano acumularam-se sete séculos – aumenta a necessidade de condutas coletivista, cooperativista e de etnicidade. No caso do imigrante okinawano, esse sentimento de pertença é intensificado, pois há muitos “eles” para lidar: os de outros bairros, vilas e cidades da terra natal, ademais do país adotivo (zona norte, zona leste, paulistanos, brasileiros, procedentes da Bolívia, outras minorias, corinthianos, etc.). Dessa forma, a afirmação da identidade, ou seja, do “nós”, torna-se premente frente a atitudes de exacerbação do “eu”, como se configuraria a da composição.

Lista de Referências

Discográficas

- AGENA, Nobuo. Nambei imin no kokoro o omou [Homenagem ao imigrante latino americano]. São Paulo; Naha: produção independente, 1997.
- BRASIL, Mário Lima. Contos em cantos do Japão. M001. São Paulo: Mix, 1995.
- IWAMI, Tsuna. T. Iwami. 199.012.915. São Paulo; produção independente, 2002.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. H. J. Koelreutter. São Paulo: Tacape, 1983.
- RIBEIRO, Hânia. Por todos os sentidos. São Paulo: produção independente, 2002.
- SATOMI, Alice Lumi. “Kátems”. Canto cereal. Composição, de 1984, gravada em LP. João Pessoa: grupo Etnia, 1992.
- TOMIC, Danilo. Taichi, música para o corpo e mente. São Paulo: Corciolli; Azul Music, 2000.
- YONAMINE, Seikichi. Seikichi Yonamine. Naha: produção independente, 1996.

Bibliográficas

- BASTIDE, Roger. Brasil Terra de Contrastes. Traduzido por M. Isaura Queiroz. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.
- HOSOKAWA, Shuhei. História da música entre os nikkei no Brasil: enfocando as melodias japonesas. In: Anais do IV encontro nacional de professores universitários de Língua, literatura e cultura japonesa. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, p. 125-49, 1993.
- OLSEN, Dale. Japanese music in Brazil. Asian music, ano 14, n. 1, p. 111-31, 1983.
- SATOMI, Alice Lumi. Dragão confabulando...: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil. Tese de doutorado em música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.
- _____. Ensaio sobre as criações e recriações da música japonesa no Brasil. Comunicação apresentada no I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Recife: ABET, 2002.
- _____. Okinawan's music and cohesion in São Paulo. Comunicação apresentada no 36th world conference. Rio de Janeiro: comitê nacional do ICTM, p. 1-6, 2001.
- _____. “As gotas de chuva do telhado...” música de Ryûkyû em São Paulo. Dissertação de mestrado em música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.
- SETTI, Kilza. Brasil: Área Paulista e Sudeste. Artigo encomendado para o projeto Música de Tradição Oral na América Latina: Séculos XVI-XX. Unesco, 1989.
- SILVA, Ricardo M. O Japão brasileiro. Japão aqui. São Paulo: ano 1, n. 1, p. 22-27, 1997.