



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

RAISSA ROMANO CUNHA

**O SOAR DOS TAMBORES JAPONESES: UMA
ETNOGRAFIA SOBRE ARTE, TRADIÇÃO E ETNICIDADE**

Londrina

2017

RAISSA ROMANO CUNHA

**O SOAR DOS TAMBORES JAPONESES: UMA
ETNOGRAFIA SOBRE ARTE, TRADIÇÃO E ETNICIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Ciência Sociais da Universidade Estadual
de Londrina para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof. Dra. Carla Delgado de
Souza.

Londrina
2017

Raissa Romano Cunha

**O SOAR DOS TAMBORES JAPONESES: UMA ETNOGRAFIA SOBRE ARTE,
TRADIÇÃO E ETNICIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Ciência Sociais da Universidade Estadual
de Londrina para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Carla Delgado de Souza
Universidade Estadual de Londrina
Orientadora

Prof. Dr. Celso Vianna Bezerra Menezes
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Flávio Braune Wiik
Universidade Estadual de Londrina

Londrina-PR, 17, de Agosto de 2017

*À minha família, em especial,
minha avó Maria Margarida.*

AGRADECIMENTOS

Ao longo da trajetória acadêmica minha vida se cruzou com muitas outras, e dessa troca de simbólica antropofagia, meu ser foi constantemente se re(construindo). Sou grata, antes de tudo, pela possibilidade de ter experienciado o que a UEL me proporcionou. Agradeço meus pais, Jailton da Silva Cunha e Rosina Romano Cunha, por todo apoio e estrutura necessária para a realização da minha graduação. Agradeço a minha madrinha, Rosângela dos Santos Romano, por ser um exemplo intelectual a quem pude me espelhar durante toda a vida. Agradeço a minha família, de modo geral, por todo o amor e cuidados. Esse trabalho de conclusão de curso não teria se consumado sem minha orientadora, Carla Delgado de Souza, a quem estou vinculada desde o meu primeiro ano. Além das preciosas orientações e críticas construtivas, a relação foi pautada em confiança e amizade, por isso, concluo a graduação com saudades antecipadas e profundamente grata. Agradeço à banca examinadora, Celso Menezes e Flávio Wiik, que foram convidados devido a importância que tiveram durante a minha formação. Agradeço a família que construí em Londrina, amigos que estiveram comigo durante toda a trajetória e a Fernanda Verruck de Moraes, por todo o amor.

Por fim, agradeço ao grupo *Ishindaiko*, que me acolheu, permitindo que minha presença estrangeira penetrasse o espaço familiar que permeia seus treinos e convivência. *Arigato gozaimashita!*

Quando a hesitação do desconhecido alcançou a minha boca e eu pressenti a inanição que mora no fundo de todo zelo, tive de abandonar um velho quarto sem janelas e despedir-me de todo um repertório de personas e de mascadas: trêmulo, consenti que a potência da arte perfurasse o meu umbigo e, repleto de um pressentimento, disse sim à nova província insegura.

Juliano Garcia Pessanha

CUNHA, Raissa Romano. **O soar dos tambores japoneses: uma etnografia sobre arte, tradição e etnicidade.** Trabalho de Conclusão de Curso para o Bacharelado em Ciências Sociais. Centro de Letras e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Londrina, 2017.

RESUMO

O grupo de *taiko* (tambores japoneses), *Ishindaiko*, formado em 2003 na cidade de Londrina – PR, é considerado, devido aos títulos acumulados, um dos melhores grupos de *taiko* do país. O presente trabalho de conclusão de curso consiste em uma etnografia que parte do microcosmo do grupo étnico-percussivo *Ishindaiko* para pensar questões abrangentes da literatura antropológica. A pesquisa se desenvolveu com base em dois anos de trabalho de campo em conjunto com o grupo envolvendo entrevistas, acompanhamentos de treinos, viagens e eventos. A partir do campo, busquei referências bibliográficas para dialogar com os temas que estavam latentes ao observar o *Ishindaiko*, sendo eles: arte, tradição e etnicidade. Dividido em três capítulos, o trabalho busca desenvolver cada um dos temas mencionados a cima. Em um primeiro momento, a ênfase recai sobre a história e o mito do *taiko*, discutindo o papel da tradição na prática a partir de Eric Hobsbawm e Bender Shawn. O segundo capítulo mergulha no universo do grupo *Ishindaiko* para pensar as relações que estabelecem através do *kumi-daiko* (*taiko* moderno) e a performance em si. Nesse momento, busco observar como tal manifestação cultural tradicional, que vem sendo construídas pelos jovens *nikkeis*, é parte de um movimento de “reencantação do mundo” através do enaltecimento do “saber dos interstícios”, com a ênfase na ação comunitária, utilizando dos conceitos apresentados por Michel Maffesoli em “O tempo das tribos”. Além desse aspecto, a sacralização do cotidiano através da prática do *taiko*, construindo ritos e tradições particulares, configura o outro eixo do capítulo. Por fim, no terceiro capítulo, foco na questão da etnicidade, em diálogo com a produção que vem sendo construída a respeito do *taiko* no Brasil, Estados Unidos e Canadá, e do livro “Grupos étnicos e suas fronteiras” de Fredrik Barth.

Palavras-chave: *taiko*; etnicidade; tradição; ritual; grupo étnico-percussivo.

CUNHA, Raissa Romano. **The sound of japanese drumming: a ethnography about art, tradition and ethnicity.** Monograph for the Bachelor Degree in Social Sciences. Center of Letters and Human Sciences – Londrina State University, 2017.

ABSTRACT

The *taiko* (japanese drums) group, *Ishindaiko*, born in 2003 in the city of Londrina – PR, is considered, due to its achievements, one of the best brazilian *taiko* groups. The following paper work is an ethnography which approaches the microcosmos of the ethnic-percussive group *Ishindaiko* to analyse it through the antropologic literature. The research is based on two years of fieldwork, including interviews, accompaniment of trainings, trips and events. Some antropologic themes were elected to guide the study of *Ishindaiko*: art, tradition and ethnicity. Organized in three chapters, the work aims to develop each one of the themes mentioned above. At first, the focus is on the history and myth of *taiko*, considering the role of tradition on *kumi-daiko* (*modern taiko*), based on Eric Hobsbawm and Bender Shawn. The second chapter explores the *Ishindaiko*'s universe to understand the relationships established through taiko and the performance itself. At this point, the goal is to observe how the cultural tradition, which has been built by the young *nikkeis*, takes part on a movement of "reenchantment of the world" through the exaltation of "interstice knowledge", with emphasis on communitary action, using the concepts provided by Michel Maffesoli on "The tribes time". Besides that, the sacralization of life caused by the practice of *taiko*, that creates particulars rites and traditions, consists on the other focus of the chapter. At last, in the third chapter, the discution lies on the concept of ethnicity, by relating it to the scientific production on *taiko* that has been made in Brazil, United States and Canada, and to the book "Ethnics groups and Boundaries" by Fredrik Barth.

Key words: taiko; ethnicity; tradition; ritual; ethnic-percussive group.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO – O NERVOSISMO DE SER VÍRUS	11
Capítulo 1 – MITO E HISTÓRIA DO TAIKO NO BRASIL	17
1.1 O <i>kumi daiko</i> ou <i>taiko</i> moderno e sua expansão ao Ocidente.....	21
1.2 – A imigração japonesa e o <i>taiko</i> no Brasil.....	23
Capítulo 2 – TORNAR-SE <i>ISHINDAIKO</i>: PERCEPTOS E AFETOS	35
2.1 A iniciação.....	36
2.2 Os tambores de uma só alma.....	38
2.3 A vitalidade dos corpos exauridos.....	53
2.4 O intercâmbio entre tambores londrinenses.....	58
2.5 Hierarquia e a organização.....	61
Capítulo 3 – ENTRE LUGARES: BRASIL E JAPÃO NA MÚSICA DOS TAMBORES	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96
ANEXO: Caderno de referências etnomusicológicas	98

Introdução

O nervosismo de ser-vírus

Este trabalho de conclusão de curso é uma etnografia sobre o *taiko*, que em japonês quer dizer “tambores”. O campo foi realizado junto ao grupo *Ishindaiko*, da cidade de Londrina - Paraná, no decorrer de dois anos. Nesse período pude vivenciar o processo característico do trabalho antropológico de adentrar em um universo distinto do habitual, que me permitiu, entre outras coisas, compreender novas formas de experienciar a relação com os tambores. Parto da perspectiva de Edward Bruner (1986) para pensar a etnografia enquanto uma narrativa, uma forma específica de discurso, que envolve um processo dialético de contar a história da experiência vivenciada em campo. Nessa introdução, apresento como se deu o contato com o *Ishindaiko* e o trajeto metodológico desenvolvido para a realização desse trabalho.

Aquilo que como estrangeira senti não há descrição densa que consiga expressar. O *Ishindaiko* não se constitui apenas um grupo de *taiko*. Em sua dinâmica interna e discursos apresentam-se como um único corpo se movimentando, apesar das particularidades individuais. A sensação de ser um estranho em um ambiente que possui seu ritmo, onde cada pessoa envolvida compreende seu lugar, me amedrontou no princípio do contato. *Ishindaiko* é “formado pelos ideogramas *I* – um, *SHIN* – coração, e *DAIKO* – *taiko*, que significa “tambores de uma só alma”, um único coração pulsando nesse corpo social, e minha presença chega como um vírus em seu cotidiano: um corpo estranho. Apesar de ter sido muito bem recebida por todos, sem “glóbulos protetores” tentando me destruir, o processo de integração não se dá em alguns meses, uma vez por semana. O mínimo de conforto na presença dos meus nativos só foi conquistado de fato após mais de um ano e meio de contato.

A decisão de estudar o *Ishindaiko* surgiu após uma proposta disciplinar no segundo ano do curso, promovida pelo professor Flavio Wiik, que nos convidava a estranhar o familiar e nos familiarizar com o estranho, seguindo a máxima da antropologia. Os textos oriundos dessa experiência deveriam possuir um caráter etnográfico, e o contato com o "outro" deveria ter liberdade total para aparecer através dos jovens olhos dos pesquisadores que emergiam no campo, em

muitos casos, pela primeira vez. Uma colega de turma, Natália Akiko Nasu, decidiu como objeto de análise o grupo percussivo Maracatu Semente de Angola, que faço parte há mais de 3 anos. A Natália, por sua vez, é integrante do *Ishindaiko* desde 2010, grupo que conheci após assistir um show no Marista em 2013 a seu convite.

Diante disso surgiu a possibilidade de experimentar um "intercâmbio" entre os tambores londrinenses, onde cada uma iria mergulhar no grupo percussivo da outra e escrever um ensaio etnográfico a respeito da vivência. Enquanto o Semente de Angola promove ensaios e oficinas abertas a todos, e buscam integrar novos membros a todo instante ao coletivo, o *Ishindaiko* é um grupo predominantemente fechado, sendo que, a entrada no grupo demanda uma seleção específica. Natália Nasu se aproximou do coletivo sem apresentar-se enquanto pesquisadora foi aceita como nova integrante após a presença ativa nas terças e sábados. No meu caso, precisei apresentar brevemente a proposta do trabalho ao líder do *Ishindaiko* na época, Gabriel Hideki, através da Natália Akiko. Em um segundo momento, após a aceitação online, apresentei oralmente aos tocadores a proposta da disciplina e em que consistia minha presença ali.

Desde o princípio o fato de ser percussionista foi fundamental para a produção do trabalho. A todo instante, inevitavelmente, tecia comparações mentais com a organização dos dois grupos, os instrumentos, a forma de tocar os tambores, entre outras questões. A figura da percussionista os nativos só vieram a conhecer depois de 6 meses de campo, quando levei os instrumentos do maracatu e apresentei para eles os toques. A complexidade era o elemento que mais agradava, sendo que a "*viração*"¹ e os toques no atabaque encantaram mais do que o "*melê*"², que possui uma marcação simples. Nesse dia também entreguei para eles o ensaio que havia escrito para a disciplina. Percebo ter sido um divisor de águas em relação ao momento anterior, pois, a partir daquele instante eles também tinham me escutado, diferente da postura em campo durante os meses anteriores onde eu apenas ouvia e realizava perguntas. Minha presença ganhava forma, cor, som. A sensação de que havia muito mais o que aprender a respeito do *taiko* e do *Ishindaiko*, somado a abertura que já havia no campo, me impulsionaram a dar continuidade nos estudos com o grupo após a disciplina.

¹ Vide caderno de referências etnomusicológicas nº XI.

² Vide caderno de referências etnomusicológicas nº X.

A abertura que encontrei, posterior a viagem em conjunto para o campeonato atrelado a apresentação musical/entrega do ensaio ao grupo, me remeteu ao artigo Ser-afetado da antropóloga Jeanne Favret-Saada (2005). A autora pensa uma dimensão do trabalho de campo conceituada enquanto *afetos*. Para ela, ser-afetado é se permitir experienciar nos moldes dos nativos e perceber que não possui o controle sobre o rumo da pesquisa, ao menos em um primeiro momento. É arriscado. Creio que posso falar de afetos por ter tido momentos específicos em que pude me sentir parte do universo *Ishindaiko*: as concentrações, orações, nos resquícios de rituais, ao ser apresentada como parte do grupo em eventos, e principalmente, quando foi anunciado o nome do campeão brasileiro de 2015 de *taiko: Ishindaiko*. A leitura do texto da Favret-Saada, que passou um ano inteiro em campo sem conseguir coletar informações, foi condizente com a sensação que senti no começo do trabalho, quando frequentava os treinos e me sentia uma completa estranha. Somente depois que me viram enquanto percussionista (assim como os nativos de Saada que se abriam após diagnosticarem que ela foi vítima de feitiçaria) vislumbrei um campo com maior abertura a construção de relações mais próximas.

O caminho metodológico traçado por esse trabalho é caracterizado por um movimento em espiral, variando entre o contato direto com os nativos no campo e o afastamento para análise do material e busca de referências bibliográficas. A carência de produção acadêmica brasileira a respeito do *taiko* dificultou minhas pesquisas, principalmente na parte histórica, que me levou a recorrer a fontes da antropologia que na maioria dos casos, estavam distantes do *taiko* e da cultura japonesa de modo geral, apesar de dialogar com o que encontrava em minha pesquisa empírica. Utilizei no campo abordagens variadas, desde participar dos treinos até mesmo entrevistas com gravador, caderno, ou completamente informais. As conversas *off-record* foram as maiores fontes de informações, pois muitos ficavam constrangidos de serem entrevistados e falar a respeito do grupo ou do *taiko*.

No primeiro dia que levei o gravador com intenção de entrevistar não consegui ninguém, primeiro pelo fato de que todos estavam ocupados e realizando tarefas, e segundo porque a timidez era um fator presente tanto nos nativos quanto em mim. O fundador do grupo ao final perguntou se eu tinha conseguido entrevistar como

gostaria, e eu disse que não; "Tem que ser cara de pau" ele me recomendou, e chamou o líder atual para me dar as informações que eu desejava. Comecei a conversar com o Erick informalmente, como de costume, e tirar as dúvidas e questionar a respeito de vários aspectos do *Ishindaiko*. Obtive as respostas que desejava, mas com o gravador desligado. Quando terminamos a conversa disse inconformada: "Não acredito que essas coisas só acontecem com o gravador desligado!", no que ele retrucou: "Se tivesse com ele ligado eu não teria falado assim". A dificuldade de realizar entrevistas gravadas também estava associada à hierarquia do grupo e sua organização interna, pois, quando me dirigia a alguém que não ocupava uma posição "alta", era constantemente orientada a conversar com as lideranças.

Outro elemento que foi introduzido no campo foi a câmera fotográfica. Ao contrário do caderno, que despertava incômodos e interesses no sentido de tentar desvendar "o que ela está pensando/escrevendo?", a câmera criou maior conforto. Acostumados a ser fotografados em eventos, a câmera não apresentava nenhuma ameaça, apesar de estar capturando momentos mais íntimos e na maioria das vezes, fora da performance em si. A proposta de utilizar esse instrumento se baseia na ideia de que as fotografias consigam, juntamente com o texto, convidar o leitor a adentrar no universo do *Ishindaiko* através do meu olhar.

Apesar de desejar me aproximar do trabalho de Jean Rouch ao introduzir a câmera, na proposta de penetrar no imaginário do que o próprio nativo diz sobre si, observo como prática minha produção dialoga com o proposto por Mead e Bateson, em *Balinese Character* (1942), ao direcionar o olhar para a produção de imagens que demonstram os comportamentos e relações sociais que os integrantes estabelecem entre si. Observo essa influência nas fotografias que produzi, pois, meu olhar esteve constantemente voltado para as interações entre os familiares e os jovens, seus corpos, seus jeitos. Porém, diferentemente desses autores, não creio na objetividade do registro etnográfico, e novamente me aproximando do Rouch, realço o fato de que são imagens construídas de uma perspectiva específica: minha relação com os membros do *Ishindaiko*.

Esse é um fator interessante de se observar, pois as fotografias possuem um ar de "espionagem": as pessoas não sabiam estar sendo capturadas naqueles momentos. Muitas estão permeadas de verdadeira perseguição de instantes. É um

olhar que busca invadir intimidades, sem ser percebida, mas que em muitos casos, foi pega, e a troca de olhar foi também alvo de captura. Estar com a câmera, espionando seu cotidiano, o objeto intermediando meu olhar, criou uma atmosfera de ainda mais abertura e curiosidade. As fotografias passaram por alguns filtros, no sentido de que, um grande número delas foi colocada à disposição do grupo e algumas, poucas, foram selecionadas para compor a narrativa etnográfica desse trabalho. Essas imagens vão recortar o texto, apresentando aos leitores aspectos que permitem adentrar no *Ishindaiko* através de outros sentidos.

A trajetória para a realização desse trabalho pode ser caracterizada através de três momentos distintos de atuação. A primeira consistiu em uma imersão contínua, onde acompanhava semanalmente os treinos, apresentações e até mesmo viagens junto com o grupo. Esse primeiro momento me causou a sensação de estrangeira enquanto pesquisadora. Nessa condição, sentia que flutuava em seu cotidiano sem um espaço bem definido para atuar, com pouca utilidade aparente e ainda por cima, precisava conviver com o exotismo tanto deles em relação a mim, quanto de minha parte em relação a eles. Desenvolvi meu trabalho em campo seguindo algumas recomendações do Roberto Cardoso de Oliveira (1998) em seu texto "O trabalho antropológico: olhar, ouvir, escrever". Acredito que a bagagem teórica e os constrangimentos do convívio me conduziram a uma postura de ouvinte, de olhos atentos, com falas apenas quando me dirigiam a palavra. O momento de escrever sobre o vivenciado me causou estranhamento, pois era convidada a descrever e analisar questões que ainda estavam pouco claras para mim.

Entretanto, esse primeiro contato me possibilitou analisar o grupo de forma geral e descompromissada, recolhendo percepções para futuras problemáticas. Após esse convívio intenso, onde retornei ao grupo meus primeiros escritos, estabelecemos uma outra dinâmica de aproximação. Eles passaram a me considerar alguém de confiança, gostaram do que escrevi a respeito deles, criando uma proximidade que me permitia mobilidade nas incursões do campo, sem tanta "burocracia" para convivência. Apesar da abertura, o segundo momento foi marcado por um distanciamento para que pudesse analisar com maior clareza os dados que havia recolhido e aprofundar a pesquisa da bibliografia. A terceira etapa

do trabalho entrelaçou as duas anteriores, pois consistiu na leitura de bibliografias e ao mesmo tempo incursões no campo, espaçadas, quando sentia necessidade.

Esse trabalho de conclusão de curso apresenta o grupo *Ishindaiko* enquanto um microcosmo que me permitiu pensar questões mais abrangentes como tradição, performance e etnicidade, sendo dividido em três capítulos que costuram o material recolhido no campo com o conteúdo teórico. A perspectiva adotada é da narrativa etnográfica enquanto uma invenção. Roy Wagner (2010) amplia esse conceito, pensando a invenção enquanto cultura, e atribuindo, tanto aos nativos quanto ao antropólogo, o poder criativo no processo de interpretação dos pensamentos e ações humanas. A medida que o universo do grupo *Ishindaiko* ganhou contornos e significados durante a minha experiência em campo, esse trabalho emerge enquanto a comunicação desses significados. Foi através das relações estabelecidas com os nativos que pude criar as associações que permitiram a invenção dessa etnografia.

Capítulo 1

Mito e história do *taiko* no Brasil

Este trabalho de conclusão de curso é uma etnografia sobre o *taiko*, que em japonês quer dizer “tambores”. No Japão, os tambores são tocados, desde os anos 1970 (pelo menos), com uma aura mais artística, mas é possível encontrar registros históricos e narrativas míticas que atestam a existência dos tambores há mais de dois mil anos. As origens das práticas associadas aos instrumentos percussivos tradicionais do Japão, assim como o desenvolvimento das configurações dos próprios instrumentos por meio da história ainda são incertos, um trabalho ao qual a musicologia histórica deve se ater. Entretanto, é possível dizer, com um tanto de generalismo, que as práticas sonoras dos tambores podem ser associadas, ao menos em termos míticos, ao próprio surgimento da civilização japonesa. A ancestralidade do *taiko* fascina e alimenta o imaginário daqueles que o praticam e apreciam. Índícios materiais da presença do *taiko* são encontrados em estátuas de barro *haniwa*³, do período *Kofun*⁴, que remontam ao século VI. Nessas estátuas, ao menos duas figuras carregam cada qual um tambor apoiado ao redor do pescoço e em sua mão direita há uma espécie de baqueta. Na tradição oral, há relatos de que no Japão antigo as demarcações de terras eram feitas a partir do alcance do som do maior tambor.

³ É denominado *haniwa* esculturas feitas de barro, tanto figurativas quanto não figurativas, que eram utilizadas para fins rituais, sobretudo mortuários, durante o período *Kofun*, no Japão antigo. Geralmente essas peças eram confeccionadas de acordo com uma técnica específica, chamada *wazumi* (a qual parte de cilindros de argila, enrolados em muitas camadas, que eram depois esculpidos). Os objetos *haniwa* eram enterrados com os mortos e, em alguns casos, também queimados ritualmente na parte frontal dos *kofuns*.

⁴ O período *Kofun* é o período histórico mais antigo de que se tem notícia no Japão. Acredita-se que a datação diz respeito aos anos 250 a 538 d.C, segundo registros arqueológicos. Aliás, o período possui esse nome justamente devido a achados arqueológicos de túmulos existentes nesse período, nos quais as pessoas de status social mais elevado eram enterradas e que foram denominados de *kofuns*. Eram construções feitas de pedra e possuíam tamanhos diferentes: desde apenas alguns metros até 400m de comprimento. Encontrava-se, frequentemente, figuras de barro *haniwa* dentro desses grandes túmulos, que existiram, segundo datação arqueológica até 700 d.C. O maior *kofun* que se tem notícia é o túmulo do imperador *Nintoku*, localizado em Sakai, Osaka. Ele foi construído em meados do século V d.C e possui 305m de largura e 486m de comprimento, tendo a forma de uma fechadura.

Enquanto para algumas pessoas, as estátuas de barro *haniwa* representando homens tocadores de tambor justificam o argumento de que haveria tambores no Japão desde antes do contato intenso dos japoneses com as culturas chinesa, coreana e indiana (devido à vários movimentos migratórios advindos do continente para o arquipélago entre o século V e VII d.C), é fato que juntamente com a ida de populações indianas, coreanas e chinesas, em sua grande maioria adeptas do budismo de tradição *mahyana* (“o grande veículo”)⁵, vários elementos culturais, como práticas musicais e novos instrumentos, chegaram ao Japão, lá misturando-se com outras práticas e tradições religiosas já previamente existentes, como o xintoísmo⁶.

Todas essas questões nos colocam a impossibilidade de precisar a origem do *taiko*, sendo mais interessante trilhar outro caminho, que aceita o diálogo cultural e histórico como componente construidor não apenas da etnicidade e da história japonesa, mas também de elementos de sua cultura, como o *taiko*. Além disso, este

⁵ De acordo com Gaarder, Hellern & Notaker (2005) há duas tradições budistas, que foram constituídas após cerca de um século do falecimento de Sidarta Gautama, o buda histórico. São elas: *Theravada* e *Mahyana*. Ambas surgiram na Índia, tal qual o budismo. O budismo *Theravada* é também definido como “a escola dos antigos” e prega o caminho da auto-redenção, isto é, o caminho individual, via o respeito dos mandamentos budistas e da prática da meditação rumo à salvação. Por outro lado, o budismo *Mahyana*, chamado de grande veículo, acredita que o caminho da salvação deve ser coletivo, de forma que mesmo alcançando a iluminação, o ser humano (que pode tanto ser um monge, como um leigo) deve negar-se a tornar um buda e entrar no nirvana - constituindo-se como uma existência iluminada que fica a espera dos demais seres vivos - até que todos alcancem a iluminação e possam adentrar, juntos, o Nirvana. O budismo *Mahyana* é mais difundido do que o *Theravada* e assimila elementos de outras religiosidades com mais facilidade. Na China desenvolveu-se o zen budismo (que tem como foco as práticas meditativas), chegando ao Japão por meio dos movimentos migratórios de chineses ao arquipélago, entre os séculos VI e VII d.C. Tido como um laboratório religioso, o budismo japonês dialoga abertamente com outras práticas religiosas, como o *taoísmo* e o *xintoísmo*. No Japão, por exemplo, o budismo incorporou o culto aos *kami*, elemento central do xintoísmo.

⁶ Prática religiosa existente desde o período *Kofun*, muitas vezes associada como “autenticamente japonesa”. Tem no culto aos *kami* – conjunto de forças vitais, elementos da natureza, espíritos e divindades – seu elemento central. Durante muito tempo não se constituiu como uma religião institucionalizada, sendo que seus primeiros textos sacros datam de 712 d.C: *kojiki* (“anais das coisas antigas”), 720 d.C: *Nihon shoki* (ou *Nihongi*, que quer dizer “crônicas do Japão”) e 807 d.C: *kogo-shui* (uma compilação das tradições do clã dos Imbe, responsável por diversas práticas rituais características do xintoísmo). De acordo com a cosmologia xintoísta, há três mundos distintos: 1- a “alta planície celeste”, que é a morada dos *kami* do céu, que visitam a Terra para trazer paz, ordem e felicidade; 2- o “país do meio da planície dos canaviais”, ou plano terrestre, onde habitam os homens e 3 – a morada dos mortos, que pode se dar no “país de Yomi” (lugar subterrâneo, moradia dos mortos não purificados, onde também habitam espíritos malignos, capazes de influenciar negativamente o homem) ou no “país do meio”, também chamado de “país dos mortos”, constituindo-se em uma terra de delícias, pois lá vivem os espíritos purificados dos antepassados, que também visitam o plano terrestre com a finalidade de trazer felicidade e proteção aos parentes vivos. Há vários santuários xintoístas no Japão.

trabalho não tem como intuito estabelecer origens dos instrumentos característicos do *taiko* moderno. Por esse motivo, entende-se que apesar de geralmente a origem do *taiko* ser atribuída a um passado imemorável, temos a consciência de que os usos dos tambores no Japão antigo guardam uma considerável distância quando colocados em comparação com a prática do *taiko* desenvolvida nos dias atuais e que é efetivamente o objeto de nossa análise. Logo, admitimos como prerrogativa que os tambores japoneses, independente da sua gênese, foram usados em diversos aspectos da vida ao longo dos anos, desde rituais religiosos, festivais, cerimônias, até guerras até adquirirem o formato, tanto instrumental, quanto musical e performático existente nos dias atuais.

Em inúmeros rituais religiosos os tambores, de modo geral, possuem um papel fundamental de intermediários entre o mundo da matéria e o mundo espiritual, sendo capazes de construir uma ponte entre esses universos e até mesmo conduzir a outros estados de consciência. Em "Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos" Marcio Goldman (2003) apresenta uma experiência do seu trabalho de campo em que escuta os tambores dos mortos durante um ritual funerário do candomblé, em Ilhéus na Bahia, sendo esse um exemplo clássico da relação dos instrumentos de percussão com o "outro lado" da vida, e a possibilidade de transitar entre os mundos possíveis. A ponte entre o mundo material e espiritual não está, nesse caso, apenas nos tambores tocados pelos vivos, mas também na resposta dos atabaques oriunda do mundo dos mortos.

O toque do tambor carrega para variadas religiões a potência de atuar como um instrumento de comunicação com o sagrado. Os tambores japoneses, assim como os africanos, estiveram presentes nos rituais religiosos com o papel de construir essa conexão entre mundos, sendo que a extensão dessa relação é profunda e de dificultosa demarcação, tendo em vista as origens incertas e por ser, em ambos os casos, práticas musicais fundadas na tradição oral. Apesar disso a relação íntima com o budismo está posta até os dias atuais através do compartilhamento de valores filosóficos. É colocado pela filosofia zen budista japonesa presente no *taiko* o fato de que os instrumentos devem ser tocados pelo não-eu (sem a presença do ego) e os grupos de *taiko* devem ser pensados enquanto locais de exaltação da coletividade e diluição do ego individual.

Um exemplo da estreita relação dos tambores japoneses com o budismo pode ser percebido até mesmo na literatura atual, como no livro “Linguagem da existência” (2006) do sacerdote budista Osho. O livro mistura ensinamentos budistas e momentos que indica ser apropriada a prática meditativa. A indicação de que a meditação deve ser iniciada é anunciada por um símbolo, que significa graficamente o soar de um tambor. Além da sua relação com o sagrado e presença nas mais variadas cerimônias religiosas japonesas, o *taiko* também está presente tradicionalmente nos festivais, oferecendo ritmos para as danças performadas em grupo, e nas artes marciais, sendo utilizado para marcar a movimentação dos lutadores. No passado, o *taiko* era utilizado nas guerras, para dar ritmo as marchas, incentivar os soldados nas batalhas e intimidar os inimigos.

Claude Lévi-Strauss (2012) chama a atenção em como no próprio mito de surgimento do *taiko* estão presentes três *kamis* bastante importantes da cosmologia xintoísta e que foram incorporados pelo zen budismo, sendo eles: *Amaterasu* (deusa do sol)⁷, *Susano* (deus da tempestade e dos mares) e *Ame no Uzume* (deusa antiga da alegria e do amanhecer)⁸. No mito, *Susano* em um momento de tormenta lança o mar sobre a terra, irritado. *Amaterasu* se entristeceu com a atitude do irmão e resolveu se trancar em uma caverna, bloqueando-a com uma grande pedra. O temor por uma terra sem sol se abateu sobre todos, afinal, acabaria com toda a manifestação de vida sem a sua presença. Diante disso, os outros *kamis*

⁷ Vale a pena ressaltar que no xintoísmo o *kami* mais eminente é a deusa sol, de nome *Amaterasu Oo-mikami*, também considerada uma antepassada da família real japonesa. O seu santuário principal é o Grande Santuário de Ise, um dos maiores e mais importantes do país.

⁸ Em seu livro “A outra face da lua: escritos sobre o Japão”, Lévi-Strauss faz uma análise rápida, a partir dos escritos xintoístas das três divindades presentes no mito de origem do *taiko*, comparando-as a outras figuras míticas presentes no antigo Egito. Nessa parte do livro, não à toa intitulada “a dança impudica de Ame no Uzume”, Lévi-Strauss afirma que nas duas narrativas míticas o deus ofendido é o sol, sendo que a solução dos entraves surge apenas com o riso. Nas palavras do autor (2012, p. 87/88): “O romance [egípcio] começa quando os deuses, reunidos num tribunal, não conseguem arbitrar entre os dois pretendentes à sucessão do grande deus Osíris: Horus, jovem filho de Osíris, ardentemente apoiado por sua mãe Ísis; e Seth, tio materno de Horus. Pre-Harakhti, o deus sol, que preside o tribunal pende para Seth contra a opinião geral. Assim, atrai sobre si uma observação desagradável por parte de Baba, o deus Macaco. Ofendido, Pre-Harakhti se retira para seu pavilhão, onde passa o dia todo deitado de costas e com o coração triste. Depois de um longo momento chega sua filha Hathor. Ela levanta o vestido, desvela seu sexo. Diante dessa visão, o grande deus ri, se levanta e volta para tomar assento no tribunal. A semelhança com os relatos japoneses é impressionante, não só porque nos dois casos a divindade ofendida é o sol como também em razão da função decisiva atribuída ao riso (que seja o da própria divindade, o da dançarina ou o dos espectadores)”.

tentaram tirar *Amaterasu* de dentro da caverna através da força, ameaçando, implorando, e de nada adiantaram as suas investidas.

A deusa *Ame no Uzume*, disse aos demais que conseguiria retirar *Amaterasu* da caverna. Os deuses não acreditaram em sua capacidade, principalmente por conta da sua idade avançada e aparente fragilidade. E então, *Ame no Uzume* subiu em cima de um barril de saquê esvaziado e tocou ritmos percussivos, sensuais, tão fortes e emocionantes que fizeram todos os outros deuses dançar e cantar juntos, unidos, afetados pelas batidas. O som foi tão forte que levou *Amaterasu* para fora da caverna, curiosa, a fim de descobrir o que estava acontecendo. Quando viu todos dançando e cantando tão alegremente, resolveu voltar, iluminando o mundo novamente. Nesse mito, entre muitos outros pontos, podemos observar o poder reservado ao som dos tambores, sua ligação com o sagrado e a capacidade de produzir a união entre aqueles que se permitem envolver em seu ritmo.

1.1 – O *kumi daiko* ou *taiko* moderno e sua expansão ao Ocidente

O nome *taiko* significa "tambores japoneses" e é usado para designar os instrumentos de percussão do Japão; entretanto, fora do país o termo está associado a um estilo percussivo específico, o *kumi-daiko*, conhecido como o *taiko* moderno. O *kumi-daiko* surgiu no Japão após a Segunda Guerra Mundial, introduzindo inovações na maneira de performar e na inclusão das mulheres na prática (o que era até então expressamente proibido). A principal característica está no fato de o *taiko* moderno ser performado por vários tocadores, podendo haver algumas poucas músicas para tambor solo. Os grupos responsáveis pela criação do *kumi-daiko* foram o *Osuwa Daiko*⁹ e o *Oedo Sukeroku*¹⁰, entretanto, a popularização

⁹ Grupo formado em 1951 e atuante até o presente, fundamentou-se, em grande parte, na figura de seu líder e fundador Daihachi Oguchi, pelo menos até 2008, quando ele faleceu atropelado. Oguchi teve um passado como músico de *jazz* antes de criar seu grupo e assim atribuir uma nova feição ao toque de tambores japoneses. Este grupo foi um dos primeiros a usar tambores japoneses tradicionais de diversos tamanhos e sonoridades conjuntamente. O grupo também tem grande importância por suas atividades didáticas, com o intuito de difundir o *kumi daiko*, inclusive fora do Japão. Segundo a matéria de jornal "*Master japanese drummer Oguchi dies*", publicada pelo *USA today* em 26/06/2008, Oguchi ajudou a criar grupos de *taiko* moderno em vários lugares do mundo, tendo atuado especialmente no Japão, Estados Unidos, Europa e Brasil. Nos Estados Unidos foi um dos responsáveis pela criação do *San Francisco Taiko Dojo*, que atuou em trilhas sonoras para filmes hollywoodianos.

da música dos tambores japoneses, principalmente no Ocidente, se deu através do grupo *Kodo*¹¹, oriundo da ilha de Sato.

Os tocadores do *Kodo* possuem uma vida comunitária na ilha, que envolve plantar e colher os alimentos que consomem, treinamento físico e espiritual, e a prática do *taiko* é entrelaçada aos valores comunitários e sagrados. Literalmente, a tradução do nome do grupo remete a uma arte milenar japonesa, que segundo Nakagawa (2008), é a arte do incenso. Sinestésica por definição, a arte do incenso pode ser entendida como uma via, uma vez que lhe é conferida uma aura religiosa ou espiritual. Nas palavras do autor:

Essa arte é praticada sob a forma de uma cerimônia tal como a cerimônia do chá (*sado*) ou arranjo floral (*kado*). A arte do incenso busca não só a perfeição artística, mas também uma certa espiritualidade quase religiosa, designada pelo termo “via”; fala-se assim da via do incenso, assim como, ao se falar na via do chá, na via das flores etc., a via designa o caminho que nos deve levar ao estado absoluto de vigília (...) Cada arte é portanto uma combinação de diferentes práticas artísticas, poesia, canto, incenso... essas diferentes práticas são sistemas organizados em si, que só conseguem expressar-se completamente em parceria com outra prática artística. Como acabo de mostrar, nem na música, nem na arte do incenso, um elemento que faça parte do conjunto nunca se julga senhor absoluto dos outros. Todos coexistem pacificamente e cada um quer colaborar com o outro, a fim de contribuir para a manutenção e o enriquecimento do conjunto (NAKAGAWA, 2008, p. 109/110).

A partir da década de 1970 o *kumi-daiko* "invadiu" o Ocidente, criando grupos de *taiko* na América do Norte e do Sul. Fizeram parte dessa invasão inúmeras turnês dos grupos de *taiko* moderno aqui já citados: *Osuwa Daiko*, *Oedo Sukeroku* e

¹⁰ Criado em Tokyo em 1959, é considerado um dos primeiros grupos profissionais de *taiko* moderno e teve grande influência no contexto estadunidense. O grupo era exclusivamente masculino e era composto por seis percussionistas, muitos dos quais formaram seus próprios grupos posteriormente. O líder dá nome ao grupo, que entrou, inclusive em brigas judiciais sobre usos indevidos de técnicas instrumentais e composições por outros grupos de *taiko* moderno, especialmente aqueles constituídos na América do Norte. Um dos tocadores do grupo foi um dos fundadores do *San Francisco Taiko Dojo*, já citado na nota acima.

¹¹ Constituiu-se com esse nome em 1981, mesmo ano em que tocou pela primeira vez com a orquestra Filarmônica de Berlim, a partir de uma dissidência do grupo *Ondekoza*, formado ainda nos anos 1960 (SHAWN, 2012). É considerado o grupo mais reconhecido de *taiko* moderno, dentro e fora do Japão, o que acabou lhe conferindo o título de “embaixador do *taiko*”. Sua reputação reside, em grande parte, em suas técnicas de treino e de vida, que são únicas. Os instrumentistas moram na ilha de Saito, onde devem correr longas distâncias, pelo menos, duas vezes por dia. A disciplina dos treinos e a vida comunitária também são aspectos considerados importantes na consagração do grupo.

Kodo; embora seja possível afirmar que o grupo *Kodo* se constituiu em um modelo paradigmático do *kumi-daiko*, por trabalhar melhor questões concernentes à uma ideia de etnicidade nipônica e de uma musicalidade tradicional do que os demais grupos, que estavam atrelados demais ao *jazz* e à outras musicalidades não orientais não conseguiram.

Em seu texto sobre o *Kodo*, Bender Shawn afirma que esses grupos surgiram no período posterior à segunda guerra mundial, com o nome *kumi-daiko*, que significa grupo de percussão *taiko*, que reúnem tambores de vários tamanhos e formatos, assemelhando-se à orquestras de percussão:

However, the relatively large size of these drums and their strategic placement on stage encourages much more vigorous use of the body in performance than orchestral drumming would. In creating stage performances that explore both the musicality of taiko drum and the muscularity of taiko drummers, postwar taiko ensembles broke with centuries of Japanese custom whereby these drums were relegated to primarily supporting roles in religious rituals and festival performances. At the same time, these groups resist easy classification as musical alone, since the intricately choreographed movement of performers on stage, typically associated with dance, is a distinctive feature of the new genre (SHAWN, 2012, p. 02).

Segundo Bender Shawn, era possível encontrar uma dúzia de *kumi-daikos* até os anos 1970, mas esse número expandiu exponencialmente até o fim do milênio, chegando a centenas de grupos atuantes apenas no Japão. No primeiro decênio dos anos 2000, já era possível encontrar 800 grupos de *taiko* moderno associados à *Nippon Taiko Foundation*, a maior organização de *taiko* existente no país. Nas palavras de Shawn: “taiko drumming has arguably become Japan’s most globally successful performing art” (SHAWN, 2012, p. 03/04)

1.2 – A imigração japonesa e o *taiko* no Brasil

A imigração japonesa para o Brasil teve início em 1908, data que marca a chegada do primeiro navio a um porto brasileiro. Dentre o período de 1908 e 1973, vieram 310 navios, contabilizando o total de 250 mil imigrantes japoneses, que deixaram o Japão com o intuito de prosperar economicamente no Brasil. Após mais de 100 anos da chegada dos primeiros imigrantes, as memórias das raízes orientais se mantêm viva e intimamente ligada às tradições do país de origem. Essa

memória, longe de ser um dado íntimo e individual, encontra-se em um terreno fronteiriço de disputas e esquecimentos. Pensando a memória enquanto um dado social, podemos compreender que o seu tecer envolve a produção de identidades e a construção de narrativas, além de transformações constantes através do jogo com o esquecimento.

É nos desdobramentos dessa imigração que se repousa a base de muitas das questões levantadas no estudo, e é fundamental que conste ao menos uma introdução no cenário mais amplo desse quadro para discutir a história do *taiko* no país. De certa forma, pensar a presença do *taiko* no Brasil nos leva a olhar a relação dos imigrantes japoneses com o país que os acolheu e as transformações que marcaram essa relação durante os anos; porém, essa discussão será melhor desenvolvida no terceiro capítulo desse trabalho. Nesse momento reservo um espaço para apresentar uma breve história do *taiko* no Brasil e refletir acerca da memória nesse processo, considerando o quanto ela está atada as práticas fundadas na tradição oral e como, diferente da lembrança (que possui um caráter individual), ela possui um papel essencial de perpetuação de valores coletivos.

A intenção de conseguir apresentar minimamente a história do *taiko* no Brasil encontra algumas barreiras de imprecisão, pois não há fontes acadêmicas que tenham coletados dados suficientes sobre essa trajetória. Apesar disso, de acordo com as informações obtidas com os membros mais antigos do *Ishindaiko* que tive acesso e através de pesquisas na internet nos mais variados sites de interessados nessa prática, é possível conceber dois momentos distintos da presença do *taiko* no Brasil: o antes e depois da vinda de Yukuhisa Oda, conhecido como *Oda-sensei*. Ao que tudo indica, antes da vinda do *Oda*, a prática do *taiko* era feita em pequena escala, restrita à eventos tradicionais promovidos pela comunidade de imigrantes japoneses, como por exemplo o *Bon Odori*¹² sendo associado a perpetuação dessa “memória” que os imigrantes traziam em suas almas e corpos, em um culto aos seus antepassados.

Esse primeiro momento do *taiko* no Brasil, onde as fontes são escassas e escorregadias, me leva a pensar na relação da memória com o esquecimento. Funes, personagem do conto de Luís Borges (1979) “Funes, O memorioso”, vem

¹² Festival tradicional japonês realizado anualmente durante o verão do Japão, sendo marcado por músicas tradicionais alegres. Evento que possui o intuito de saudar os antepassados.

nos lembrar de que o esquecer é essencial para significar nossa existência. Se tudo lembrar, como o personagem, nada será de fato significativo de ser recordado, reforçado, revivido. Não há espaço. Funes presentifica o argumento de que a memória é um belo recorte daquilo que nos marca a ferro e fogo, do que queremos trazer para o presente, do que nos significa e, ao mesmo tempo, nos lembra que esquecer é tão fundamental quanto rememorar, e é na dança entre esses dois elementos que vamos jogando com o tempo e nos (re)inventando.

O *taiko* nesse primeiro momento estava associado aos imigrantes japoneses e suas lembranças, que teciam coletivamente e de forma íntima a memória do país de origem. A memória, enquanto faculdade humana, não pode ser observada e quantificada a não ser através das lembranças pessoais, e nesse momento os dois termos, que podem parecer sinônimos em um primeiro instante, estavam estreitamente ligados e precisam de um cuidado maior de conceituação. Nessa fase de transição, dos recém chegados ao Brasil, vejo como há uma situação em que podemos pensar a memória através da exploração dos constrangimentos sociais que atuaram nos imigrantes japoneses quando se referiam ao seu passado recente, ou seja, a questão é: como se deu a produção de memórias (um dado social) a partir da tecelagem de lembranças (pessoais).

No livro *A saga dos japoneses no Paraná* (1988) escrito por Homero Oguido, podemos notar a tentativa de reconstrução da história a partir das lembranças dos imigrantes pioneiros, onde o autor utiliza o termo memória e lembrança sem discriminação. No capítulo “A história contada ao vivo”, o livro apresenta quatro personagens idosos, que estão no Brasil há mais de 80 anos, e narram de forma íntima as experiências oriundas da viagem que empreenderam para a terra desconhecida, quando eram apenas crianças. O texto nos leva a mergulhar nas lembranças pessoais como fragmentos da história,

Retraídos a princípio, vão aos poucos se soltando e juntando os pedaços da história. Forçam a memória e, como um quebra-cabeças, remontam suas próprias vidas. Às vezes, gotas de lágrimas escorrem e molham as faces esculpidas pelo tempo impiedoso. A emoção aflora e a história flui. Vasculham o passado como se estivessem fazendo a viagem pioneira outra vez (OGUIDO, 1988, p. 39)

As dificuldades resultantes das drásticas diferenças culturais são colocadas no decorrer do livro, que apresenta o processo de imigração através da perspectiva das lutas empreendidas e os conflitos oriundos dos movimentos de permanência e abandono de práticas da "cultura japonesa". Perante a consciência de que a categoria "japoneses" não abarca a realidade da diversidade regional presente no Japão, podemos compreender como a tentativa de reconstrução da história através da memória envolve a problemática da invenção de uma unidade e da exaltação de aspectos específicos da identidade que precisava se reestruturar diante do processo de imigração.

O ponto central de antes da vinda do *Oda-sensei* é o fato de que o *taiko* era uma prática conhecida apenas por imigrantes e os primeiros descendentes em algumas comunidades japonesas, sendo que o *kumi-daiko*, o *taiko* moderno performado por vários tocadores, foi introduzido no país na década de 1970 em São Paulo. Traçar o percurso de construção inventiva dessa "memória viva", através do relato ou biografia dos primeiros imigrantes tocadores, está além dos limites do trabalho em questão e demandaria um estudo de campo intenso na cidade de São Paulo. Me interessa discutir adiante o segundo momento do *taiko* no país, contexto em que o grupo *Ishindaiko* está inserido.

A chegada no Brasil de Yukuhisa Oda em 2002 através da JICA (Agência de Cooperação Internacional do Japão) promoveu uma difusão do *taiko*, popularizando em diversas partes do país. Além de ministrar oficinas, *Oda-sensei* ensinou a fabricar o Okedo-daiko¹³, o mais comum dos tambores, facilitando assim a criação de novos grupos, principalmente em São Paulo e Paraná, regiões que concentram a maioria dos imigrantes e descendentes de japoneses do país. Outro aspecto importante da influência de Yukuhisa Oda foi a criação da ABT (Associação Brasileira de *Taiko*) em 2004, que conta hoje com diversos grupos de *taiko* filiados à instituição. Entretanto, ocorreu uma cisão entre Oda Sensei e a ABT devido à baixa influência que o mestre possuía no Japão, sendo "substituído" por *Watanabe Sensei*, que permanece à frente da ABT até os dias atuais.

A partir desse momento, em que houve a criação da ABT, a história do *taiko* no Brasil ganhou um corpo diferenciado, passando a tecer novas relações com a memória e a forma que era construída. Podemos observar como o campeonato

¹³ Vide caderno de referências etnomusicológicas nº II.

instituído pela Associação Brasileira de *Taiko* fomentou nos grupos filiados um objetivo e um ponto de encontro, um local de referência para medir o nível dos tocadores e do *taiko* nacional, além de ampliar e regular a criação de novos grupos. A ABT surge também como uma instituição que difunde através do *taiko* aspectos relacionados a princípios e valores da cultura japonesa, que são colocados por meio da prática do *kumi-daiko*. Nesse processo a relação Brasil-Japão mediada pela prática do *taiko* moderno se reformulou, sendo esse um aspecto que será melhor desenvolvido no segundo capítulo, que contém uma narrativa acerca do campeonato do ano de 2015, que pude presenciar. O que cabe frisar nesse instante é o fato de que a ABT institucionalizou a prática do *kumi-daiko* no país.

O discurso acerca do *taiko* passa a direcionar o olhar para os descendentes da terceira e quarta geração, enfatizando a reconstrução de uma memória étnica particular que está, de certa forma, em consonância com certos valores de etnicidade presentes no Japão nos dias atuais. Com isso, as falas em prol da *preservação* da prática do *taiko*, afirmam que ela colabora para manter viva a particularidade e existência da “cultura japonesa” no Brasil.

Por ora, não pretendo me alongar na Associação Brasileira de *Taiko* pois ela não é o foco do meu estudo e não tenho dados suficientes para me alongar esses aspectos; entretanto, vale apontar um questionamento pertinente para pesquisas futuras: como se deu/ o que motivou o surgimento dessa instituição? Compreendo que os dois momentos aqui descritos idealmente de forma separada – o primeiro momento restrito às comunidades japonesas e o segundo a partir da vinda do *Oda-sensei* e da criação da ABT – possuem contornos mais complexos e sinuosos, até mesmo fronteiras mais fluidas do que aparentam. O processo de institucionalização da prática e a forma com que são criadas normas e tradições merece um estudo específico e aprofundado que está além das possibilidades desse trabalho.

Não obstante, diante do que foi apresentado até aqui, percebo que o *taiko* pode ser inserido dentro da discussão feita por Eric Hobsbawm em “A invenção das tradições” (1997). Neste livro, resultado de uma série de debates sobre tradições que aparentam ser milenares e que, no entanto, remontam a pouco mais de uma centena de anos, como é o caso da guarda inglesa, Hobsbawm argumenta que “muitas vezes tradições que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não inventadas” (HOBBSAWM, 1997, p. 09). No entanto, a ideia

de invenção de tradições com a qual trabalha o historiador e os demais colaboradores da coletânea não remete à falsificação cultural, como pode ser entendido de uma maneira vulgar. Como ele mesmo afirma, logo ao início de seu texto:

O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas geralmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 1997, p. 09).

Se partirmos dessa definição para pensarmos o *kumi-daiko*, entenderemos como foi necessário ressignificar, em termos rituais, simbólicos e performáticos, o toque dos tambores para a constituição de um novo *ethos* japonês, que precisava se refazer após a perda da Segunda Guerra Mundial. O uso dos tambores milenares é atributo de etnicidade, atribui o lastro histórico necessário à tradição inventada, mas é feito de maneira distinta: mais artística e menos religiosa, com abertura a percussionistas mulheres e com a incorporação de elementos musicais advindos da “criatividade” e até mesmo de um diálogo intercultural, a ser estabelecido com outros países nos quais houve migração japonesa. O mito de origem do *taiko* continua o mesmo, referente aos *kami* xintoístas já relatado e, apesar da datação recente, ao falar sobre o *taiko* feito na contemporaneidade no Japão e nas comunidades nipônicas fora do arquipélago, associa-se sempre esta prática à arte milenar existente desde os primórdios da civilização japonesa.

A tradição tem como característica a invariabilidade, e nesse ponto o *taiko* mistura em seu cotidiano tradição e costume. A diferença entre os dois está principalmente na relação estabelecida com a inovação, pois enquanto o primeiro se funda na repetição com funções simbólicas de uma determinada prática, o segundo permite mudanças e inovações, desde que possua o aval do antecessor. Ou seja, o costume possui relativa flexibilidade, pois a vida é mutável e exige as

transformações, contudo, há um certo comprometimento com o passado. O próprio *kumi-daiko* é oriundo de mudança na performance e na concepção da prática do *taiko*, e a abertura para a inovação dentro das composições das músicas é incentivada. Apesar disso, inúmeros elementos do *taiko* moderno podem ser considerados despidos de função pragmática, sendo utilizados por sua eficácia simbólica e ritual, o que caracteriza aspectos de tradição. Um exemplo disso são os *happis*, vestimenta tradicional japonesa usada nas apresentações e o caráter sagrado atribuído aos *bacchis*¹⁴.

Um dos atributos da invenção da tradição é a capacidade de fazer uso de elementos antigos na construção de novas tradições, que possuem também aspectos originais. Penso no *taiko* brasileiro dentro do processo de invenção da tradição por dois motivos principais: o primeiro está ligado ao fato de que o próprio *kumi-daiko* possui uma origem recente e transformações profundas, mas se vincula ao passado imemorável da história da percussão no Japão. O segundo motivo é oriundo do hibridismo e das novas configurações que a prática assume a partir do momento em que foi desenvolvida no Brasil e institucionalizada a partir da criação da ABT.

Hobsbawm aponta três características que permitem pensar a classificação das tradições inventadas, sendo elas:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições dos tipos b) e c) tenham sido certamente inventadas (como as que simbolizam a submissão à autoridade na Índia britânica), pode-se partir do pressuposto de que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma “comunidade” e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a “nação” (HOBSBAWM, 1997, p.17)

O *taiko*, como será demonstrado mais detalhadamente nos capítulos seguintes, se enquadra na categoria A, e na categoria C. Apesar de haver traços do B, esses pontos não se sobressaem como o foco de análise e encontra-se em

¹⁴ Vide caderno de referências etnomusicológicas nº VII.

segundo plano no enfoque aqui apresentado. Devemos lembrar que essa definição oferecida pelo autor supõe que elas são classificações que se sobrepõe na maioria dos casos. Contudo, o diagnóstico de que as tradições inventadas "comunitárias" são majoritárias em relação às outras duas categorias instiga a compreender a natureza dessas tradições. Estudar o processo de como se deu a invenção do *taiko* moderno no Brasil elucida aspectos da relação dos descendentes japoneses com os seus antepassados e a construção da memória dessa ligação. A análise comparativa do *taiko* "daqui" com o *taiko* "de lá" foi sentida através da percepção dos nativos, que demonstraram a plena consciência de que há diferenças fundamentais que devem ser vistas como positivas e valorizadas. A troca oriunda dessa situação de fronteira será discutida no capítulo 3 desse trabalho.

Retomando a questão do local do *taiko* brasileiro dentro da discussão acerca da invenção das tradições, podemos observar como a legitimação da prática através do passado se dá por meio de um duplo distanciamento: é fruto de um passado imemorable e oriundo de outro país. Tendo em vista que se trata de uma tradição japonesa, cabe nos questionar o quanto a realização do *taiko* no Brasil esbarra na fabricação da ideia do que é o Japão, em termos de nação, e na ênfase em sua história milenar como motivo de orgulho e participação por partes dos descendentes na perpetuação de práticas dos antepassados. Hobsbawm aponta como

As nações modernas, com toda a sua parafernália, geralmente afirmam ser o oposto do novo, ou seja estar enraizadas na mais remota antigüidade, e o oposto do construído, ou seja, ser comunidades humanas, "naturais" o bastante para não necessitarem de definições que não a defesa dos próprios interesses. Sejam quais forem as continuidades históricas ou não envolvidas no conceito moderno da "França" e dos "franceses" - que ninguém procuraria negar - estes mesmos conceitos devem incluir um componente construído ou "inventado". E é exatamente porque grande parte dos constituintes subjetivos da "nação" moderna consiste de tais construções, estando associada a símbolos adequados e, em geral, bastante recentes ou a um discurso elaborado a propósito (tal como o da "história nacional"), que o fenômeno nacional não pode ser adequadamente investigado sem dar-se a atenção devida à "invenção das tradições" (HOBSBAWM, 1997, p. 22/23)

O *kumi-daiko* criado em um Japão moderno do pós guerra já demonstra possuir diversas possíveis ligações com o processo de construção da ideia de nação e da renovação de práticas tradicionais. Entretanto, meus olhos estão

direcionados para o *kumi-daiko* performado no Brasil, que acrescentam a isso o fato de ser praticado majoritariamente por nipo-brasileiros, que constroem suas identidades e memórias em uma região fronteira de invenção de tradições e ideais de nações. A história do *Ishindaiko* está atrelada aos primórdios da difusão do *taiko* no país, e ao movimento de construção de novos grupos do estilo *kumi-daiko*.

Em primeiro de maio de 2003, *Yukihisa Oda* veio a Londrina e ofertou o curso que ministrava por todo o país. O *Ishindaiko* surgiu em novembro de 2003, fundado por três jovens que participaram desse curso acerca da arte do *taiko*. Lucas Muraguchi, um dos fundadores, permanece no grupo e é uma grande referência, não apenas para os tocadores do *Ishindaiko*, mas em todo Brasil. Uma das principais características que consolidam Lucas Muraguchi são as composições, que possuem tanto complexidade quanto criatividade enquanto elementos-chaves que o diferenciam no cenário nacional.

Apesar do comportamento que lança olhos atentos sobre a tradição, o grupo *Ishindaiko* se destaca por inovações na forma de tocar o *taiko*, devido principalmente, as coreografias que fogem da maneira mais tradicional. Segundo Muraguchi, o *Ishindaiko* é um grupo de inovação, composto pela mistura de diversos elementos, que combinam tanto o estilo *Kawasuji Daiko* do mestre Oda, quanto do *Amanotaku*, do mestre *Watanabe*, sucessor do *Oda-sensei* na ABT. O segundo estilo é marcado fortemente por treinos pesados, e para Muraguchi, a vinda de *Watanabe* elevou o nível do *taiko* nacional. Em entrevista, o fundador do grupo *Ishindaiko* quantificou de forma idealizada a influência dos mestres até aqui apresentados na configuração do *Ishindaiko* da seguinte maneira:

Kawasuji Daiko de Oda Sensei – 25%

Amanotaku de Watanabe Sensei – 25%

Outras influências – 50%

O fato de Lucas Muraguchi tentar quantificar influências aparece enquanto um dado interessante em relação aos meus nativos, que possuem um discurso de análise do próprio grupo. O fato de priorizarem as "outras influências" demonstra o quanto o grupo carrega em si o elemento de inovação como um traço característico e exaltado, e consciência do lado "brasileiro" do *taiko* que performam. A música

"Nosso" por exemplo, mistura ritmos como o samba e batidas do Olodum na composição, inserindo instrumentos que fogem do *taiko* como a caixa e o apito¹⁵. Entretanto, como já apontei anteriormente, a tensão entre Brasil e Japão que aqui se insinua será retomada no terceiro capítulo. Diante do que já foi apresentado até esse momento, considero que para concluir essa breve apresentação do *taiko* deve constar a resposta da seguinte questão: o que é *taiko* para o *Ishindaiko*? Reproduzo na íntegra, a definição oferecida pelo próprio grupo no seu site:

A Arte do Taiko é a arte do aprimoramento diário, da esmerilhagem da alma, e para exercê-la é necessária força física, mental e espiritual, bem como disciplina, rigor, força de vontade, energia, união e harmonia. É uma arte normalmente coletiva que exige a comunhão espiritual daqueles que a buscam. A palavra taiko é a denominação usualmente dada ao instrumento de percussão japonesa que surgiu há mais de 2000 anos e que já serviu a propósitos militares, religiosos, teatrais, musicais e práticos, devido ao seu som vibrante, vigoroso e místico. Contudo, Taiko não é, unicamente, a simples tradução para tambor japonês. A palavra carrega um significado mais amplo e profundo, de forma que serve para definir tanto o gênero dos instrumentos japoneses de percussão quanto a prática dessa arte, que não se resume a simplesmente bater tambores, mas sim, a incorporar e expressar sentimentos, além de por em prática valores morais e sociais em busca de um constante aperfeiçoamento do ser (Definição de Taiko, site do Ishindaiko¹⁶, acesso 26/07/2017)

Diante dessa definição, podemos observar como o discurso do *Ishindaiko* acerca do *taiko* está permeado por valores ligados ao ideal do que seria a cultura japonesa, como por exemplo, a exaltação da busca constante por aprimoramento, a disciplina e o rigor atrelados a valores como a harmonia e união, e a espiritualidade vinculada ao soar dos tambores. A descrição do grupo demonstra, em parte, o tecido de memórias sendo construído socialmente pelos descendentes, devido à vontade de buscar o significado mais profundo do termo indo além da tradução "tambores japoneses". A construção da memória, quando adentramos no universo dos *nikkeis*, da forma que observei no *Ishindaiko*, passa a ser tecida através de relações complexas e em muitas vezes transportadas para o presente, sendo que o significado do que é o *taiko* emerge da prática, da busca por expressar a tradição no cotidiano e dar continuidade a arte milenar. Nesse sentido o *taiko* emerge como um

¹⁵ Vide caderno de referências etnomusicológicas nº XV.

¹⁶ Link de acesso: <http://www.ishindaiko.com.br/index.php/o-que-e-taiko>

"produtor de memórias", devido a capacidade de criar momentos de intensa emoção e significados.

A possibilidade de se ensinar valores considerados como japoneses através do *taiko* também é um fato expresso constantemente no discurso dos dirigentes da ABT e nos membros mais antigos do *Ishindaiko*. A possibilidade do intercâmbio com o Japão é posto como um dos prêmios do campeonato organizado periodicamente pela ABT, estimulando aos jovens o interesse pela cultura japonesa e a valorização da mesma. Um exemplo do *taiko* enquanto um agente produtor de memórias e a perpetuador de valores aparece na fala do Yudji, membro do *Ishindaiko* desde 2005, no qual ele afirma

O que o *Ishindaiko* proporciona vai muito além da simples apresentação da arte e cultura dos tambores japoneses às pessoas. Trata-se de construir com muita dedicação e altruísmo de longas datas, um elo no qual os momentos sejam inigualáveis. Além de ajudar na formação de caráter e princípios morais, o *Ishindaiko* oferece experiências e situações para serem lembradas por toda a vida." (Definição do que é *Ishindaiko* por Yudji, domínio público, site *Ishindaiko*, acesso: 26/07/2017¹⁷)

A ligação e o respeito às tradições aparece dentro do *Ishindaiko* diante das mais variadas práticas do grupo. Contudo, o que de fato é exaltado conscientemente por todos os membros são os vínculos criados através do *taiko*, sendo que valores comunitários são fortemente reforçados no cotidiano. O grupo *Kodo*, mencionado anteriormente quando apresentei o surgimento do *kumi-daiko* no Japão, constitui uma das referências para o *Ishindaiko*, não necessariamente nas composições, mas nos valores que o grupo transmite através do *taiko*. Vivendo o *taiko* atrelado à outras esferas da vida comunitária da Ilha de Sato, o grupo *Kodo* emerge no cenário internacional enquanto um tipo ideal de *kumi-daiko*, devido às práticas espirituais e à disciplina. Em fevereiro de 2014, Yoshikazu Fujimoto e Yoko Fujimoto, do grupo *Kodo*, vieram a Londrina através do *Ishindaiko*, e ministraram um *workshop* para os tocadores, além de apresentarem um show no teatro Marista em conjunto com o grupo londrinense.

Após essa breve apresentação acerca da constituição do *taiko* moderno tanto no Japão como no Brasil, o próximo capítulo pretende abordar elementos do

¹⁷ Link de acesso: <http://www.ishindaiko.com.br/index.php/integrantes>

trabalho de campo que realizei junto ao grupo *Ishindaiko* durante cerca de dois anos de um ano, com períodos de breves (porém intensas) incursões.

Capítulo 2

Tornar-se *Ishindaiko*: perceptos e afetos

Cada pessoa que integra o *Ishindaiko* trilhou um caminho que pode chamar de seu no contato com o *taiko*. Uns receberam seu primeiro CD aos 8 anos de idade e, ao atingir a idade suficiente, criou o próprio grupo de *taiko*; outros entraram pelo interesse na cultura japonesa. Há aqueles que levados pelos seus pais enquanto jovens se apaixonaram durante o processo de aprender; e há também quem assistiu a alguma performance e se encantou. Dentro do *Ishindaiko* podemos imaginar as mais variadas experiências que levaram a cada um dos membros a se interessar pela prática e decidir adentrar no grupo. Apesar disso, a grande maioria dos membros tem descendência japonesa, o que nos leva a pensar como se deu o "acesso" ao *taiko*. De toda forma, seja descendente ou não, todos precisaram passar por um curso de formação em *taiko* antes de poder dizer que faz parte do *Ishindaiko*. Como meu contato com o grupo foi feito enquanto pesquisadora, não vivenciei os percursos daqueles que se propõem a ingressar de fato no *Ishin*¹⁸.

Quando iniciei meu campo o curso de formação ofertado pelo *Ishindaiko* estava chegando ao final. Meu horário pessoal não se enquadrava com o do curso, e poucas vezes consegui acompanhar a aula, pois, de modo geral, chegava no final do curso e início do treino do *Ishindaiko* propriamente dito. Mas se fosse criar uma narrativa da entrada, através das histórias dos integrantes, podemos perceber como o processo criado pelo grupo gera uma interação prévia através do curso que se transforma intensamente após a formatura. A entrada de novos membros depende da necessidade do grupo, variando de ano a ano. A resistência daqueles que entram no curso também é um fator levado em consideração, pois os treinamentos são puxados e muitos desistem no meio do caminho. Já ocorreu de poucos se formarem e o grupo ter espaço para acolher todos os formandos, já aconteceu de precisarem apenas de crianças ou estarem com muitos membros, convidando apenas aqueles que consideram que devem entrar, levando em considerações alguns fatores: facilidade de aprender, idade, e acompanhamento dos pais no curso.

¹⁸ Forma como o grupo é chamado internamente.

O curso é ofertado no segundo semestre, após o campeonato. Como não pude acompanhar de perto a entrada de um membro em específico, ou de uma turma, pensei em criar uma breve história acerca da entrada de um jovem fictício, com base nos relatos que recolhi dos membros mais antigos. A ficção nesse ponto, mais do que no restante do texto, mistura as lembranças dos membros com as minhas, e a imagem idealizada do processo de entrada no *Ishindaiko* se transforma em uma narrativa mais ordenada.

2.1 A iniciação

Sábado à tarde, 12h. *Shinichi*¹⁹, jovem de 16 anos, se prepara para ir ao primeiro dia do curso de *taiko* ofertado pelo *Ishindaiko*. Seu primo, tocador do grupo há quatro anos, passa em sua casa para levá-lo. Dentro do carro, *Shinichi* percebe que a estrada aos poucos vai perdendo os aspectos da cidade, afastando-se do centro. Diante do portão elétrico da entrada da chácara onde acontecem os encontros, o coração de *Shinichi* começou a disparar. Era um jovem tímido, e de poucos amigos. Já havia assistido apresentações de seu primo com o *Ishindaiko* e admirava o grupo a distância a um tempo, porém somente agora tinha tomado coragem de participar do curso. Chegaram com 10 minutos de antecedência, no curso que iniciava 13h, mas ao entrar no salão, já havia jovens mais novos do que *Shinichi* varrendo e passando rodo no chão, integrantes do *Ishindaiko*, preparando o espaço para o início do curso. Cumprimentaram *Shinichi*, que ficou constrangido por estar assistindo a limpeza e não ajudando. Ficou um tempo do lado de fora, observando o amplo espaço verde enquanto outros jovens chegavam para o curso. No horário previsto de iniciar, todos foram convidados a entrar e ouvir uma breve apresentação do que é o *Ishindaiko* e arte do *taiko*, além da proposta do curso. Reunidos em um grande círculo no salão, aprenderam que antes de iniciar as atividades deveriam reverenciar e demonstrar respeito pela prática, saudando através da expressão *Yoroshiku Onegaishimasu*, que significa um pedido de licença para iniciar e postura de humildade diante do local de treinamento. De joelhos, com as mãos apoiadas no chão em um ângulo de aproximadamente 45°, inclinavam a cabeça em direção as mãos. Após a saudação, foram ensinados sobre o respeito

¹⁹ Nome que significa “ajuda no crescimento da fé”.

que devem nutrir pelo local do treinamento, além de questões sobre limpeza e organização do lugar. Algumas brincadeiras de interação deixaram o ambiente mais descontraído depois da apresentação carregada de responsabilidades. *Shinichi* sabia que era um curso de apenas três meses e que não garantia entrada no grupo, mas isso, ao ser expresso abertamente no primeiro dia do curso deixou seu coração apertado. O objetivo do curso era disseminar a cultura e ele devia se ater a isso para não criar expectativas para além do que poderia ter. Em seguida, uma série de alongamentos e exercícios para aquecer o corpo foram conduzidos pelo treinador, e esses exercícios eram marcados através de uma contagem em língua japonesa. A forma como a marcação era feita possuía um ritmo atraente, fácil de aprender, e até o final do alongamento, *Shinichi* contava baixo junto aos seus companheiros. Antes de iniciar os toques, a postura *Kamae* era o foco da aprendizagem, e suas bases eram semelhantes à das artes marciais. Era custoso para *Shinichi* permanecer naquela posição, e tocar nela parecia ser algo ainda mais custoso de executar. A música escolhida para ser tocada no decorrer do curso era *Kikon*, que possui células rítmicas relativamente fáceis em comparação com as músicas criadas para o campeonato. Os instrumentos foram apresentados, mas os nomes japoneses eram ainda estranhos e, por conta disso, *Shinichi* se concentrou em aprender apenas o nome daquele que tocou: *Okedo*. Suas mãos suadas seguraram os *Bacchis*, ansioso para o primeiro toque. Antes de aprender a música, foi ensinado o toque da "cavalgada", onde há alternância contínua entre a direita e a esquerda, variando apenas a intensidade da batida: uma mão batia mais forte que a outra, depois invertia. A repetição dessa célula se deu constantemente até que todos tivessem aprendido. O *tekkan*²⁰ marcava o tempo, tocado pelo treinador. *Shinichi* apresentava dificuldade com as posturas, suas pernas formigavam e sentia que tremiam devido a força exigida. A postura ideal não tinha sido alcançada por nenhum dos outros companheiros de curso e isso acalmou o jovem *Shinichi*. Ele não esperava o prazer que sentiu ao tocar em conjunto com aquelas pessoas. O som dos tambores ressoava pelo salão e a vibração parecia percorrer todo seu corpo. Tocava o tambor e o tambor o tocava de volta. Agradava o fato de que a sua timidez era compartilhada com os outros. Não apenas aqueles que começavam o curso, mas muitos integrantes do próprio *Ishindaiko* pareciam ser reservados e tímidos. Ao se

²⁰ Vide caderno de referências etnomusicológicas nº IV.

aproximar do final do horário de término do curso, mais e mais integrantes do *Ishindaiko* chegavam na chácara vestidos com as roupas que levavam o nome do grupo. *Shinichi* foi buscado por sua mãe às 15h, horário do término, e seguiu a semana com pequenas dores musculares no início e com a ansiedade do retorno. Os meses se passavam e cada vez mais a música ganhava contornos e complexidade, os treinos ficavam mais vigorosos no aquecimento e na disciplina exigida. O contato com o grupo aos poucos se tornava mais íntimo, com pequenas brincadeiras internas e interações, que levavam a conhecer os familiares. Isso durou por três meses, que passaram rapidamente para o jovem de 16 anos, sendo que ao final, *Shinichi* estava com imensa vontade de participar do grupo e de fato poder dizer que era um tocador do *Ishin*. A formatura do curso se aproximava, um grande jantar foi oferecido pelo *Ishindaiko* para os familiares e convidados dos alunos do curso. O nervosismo de tocar em público, mesmo que um público conhecido, tomava conta de *Shinichi*. Tocadores antigos, os pais, amigos, todos estavam presentes para assistir a performance na formatura. *Kikon* foi apresentado, e aqueles poucos minutos se passaram como se estivessem fora do tempo. O coração do jovem tímido vibrava e seus olhos não contiveram as lágrimas ao receber o diploma de conclusão do curso. A primeira formação havia sido concluída. O jantar continuou, com risadas e conversas. *Shinichi* foi para casa sem saber que os integrantes do *Ishindaiko* posteriormente se reuniram para decidir aqueles que seriam convidados a participar do grupo. O foco estava nas crianças, menores de 18, pois precisavam de tocadores para o *Junior*²¹, e a garra demonstrada por *Shinichi* além do fato de ele ser parente de um dos membros, o colocou como um daqueles que viriam a ser chamados a fazer parte do *Ishin*. Seus pais foram contatados, e o resto da história, ainda está por vir.

2.2 Os tambores de uma só alma

A principal característica ressaltada pelos membros do *Ishindaiko* é o fato de que eles não se veem enquanto um grupo de *taiko*, mas sim como uma família. Por conta disso, a entrada no grupo demanda ao menos três meses de socialização anterior e a formatura marca claramente o momento de "tornar-se *Ishindaiko*". A

²¹ Categoria do campeonato que será retomada posteriormente.

concepção do grupo enquanto tal não se dá apenas através das práticas criadas para conscientemente gerar essa integração, mas também pelo discurso comum dos membros do grupo. Certos elementos se sobressaem como fundamentais para a permanência dessa união propagada e para a sensação de que constituem uma família, sendo um deles o espaço que dispõem para os encontros e treinos.

Uma das maiores dificuldades apresentadas por grupos de *taiko* no Brasil, exposto no Simpósio organizado pela ABT²², está em encontrar um local para ensaiar que comporte os instrumentos (que são grandes e pesados) e que possua uma vizinhança disposta a escutar os treinos. O *Ishindaiko* dispõe de um grande salão aos fundos da chácara Graciosa, com duas cozinhas, banheiros, mesas e cadeiras, geladeira, fogão, além de uma ampla área verde e uma extensa estrutura de madeira que comporta os instrumentos. Esse espaço foi cedido ao grupo por um dos seus maiores patrocinadores, que possui relações de parentesco com o líder fundador, e incentiva financeiramente o grupo das mais variadas formas.



²² Realizado em São Paulo, em novembro de 2016. Foi o primeiro Simpósio organizado pela ABT, onde estive presente juntamente com as lideranças do *Ishindaiko*.

Entrada do salão utilizado pelo grupo. Foto: Raissa Romano



Área externa coberta onde geralmente realizam as refeições. Foto: Raissa Romano

Inúmeros grupos ao redor do país treinam sem utilizar instrumentos devido ao barulho, ou com toalhas para abafar o som dos tambores. Sem vizinhos próximos além do caseiro (que é presenteado pelo grupo anualmente por "aguentar" seus treinos pesados), o salão na chácara possibilita que o *Ishindaiko* desenvolva seus treinos com liberdade e use os instrumentos da maneira que melhor convém. O salão é equipado com espelhos, que permitem aos tocadores analisar suas performances e a sincronia dos movimentos, além de possibilitar observar a posturas dos tocadores mais experientes. Ter à sua disposição um espaço como esse facilita a construção de uma sociabilidade que está além do treino.



Estrutura que suporta os instrumentos. Foto: Raissa Romano

Além das festas e jantares, que acontecem com certa frequência, o grupo também promove um acampamento de *taiko*, onde há *workshop* intensivo acerca da prática e inúmeros jogos para estimular a criação. No cotidiano, o grupo utiliza o espaço praticamente todos os dias da semana, no período da noite. Aos sábados, o encontro inicia no começo da tarde e termina 20h, e envolve a participação ativa dos familiares, além de todos os membros do grupo. Durante a semana, os dias são divididos entre as equipes do campeonato. A divisão de equipes depende do ano, sendo que houve campeonatos em que o *Ishindaiko* se apresentou com duas equipes para a mesma categoria. Entretanto, de modo geral, há ao menos uma equipe para a categoria Livre e outra para a categoria Junior.

O campeonato brasileiro de *taiko*, organizado pela ABT, está dividido em cinco categorias, sendo elas: Mirim, Junior, Livre, *Odaiko* e *Master*. A restrição de idade ocorre em três delas: Mirim são tocadores abaixo de 12 anos, Junior até 18 anos e Master acima de 45. As principais categorias do campeonato são o Junior (que possui como prêmio principal uma viagem ao Japão) e o Livre (na qual normalmente é exigida uma maior complexidade técnica). O grupo *Ishindaiko* possui

o maior número de títulos brasileiros, sendo heptacampeão brasileiro de *taiko*. Por conta da originalidade, alta qualidade técnica e administrativa, o *Ishindaiko* é referência para os grupos de *taiko* de todo país, sendo que tal reconhecimento gera grandes responsabilidades para seus representantes. A performance do *Ishindaiko* é esperada com ansiedade pelo público, mas noto que o diferencial do grupo no campeonato está além do palco.

A postura de prestação de serviço aos outros grupos e organização do evento, somado a honra de cumprimentar o *sensei* independente do resultado, demonstra o reconhecimento que o grupo possui diante dos demais. Ao pensar na minha vivência com o *Ishindaiko*, imaginava o campeonato como o grande evento, lugar em potência. Criei tal imaginário por conta da expectativa dos tocadores; mas quando cheguei, percebi que a dinâmica era cansativa, carregada de seriedade e responsabilidades. O calendário do grupo gira em torno desse evento, sendo ele o ponto central que regula todas as atividades do *Ishin* no decorrer do ano.

Pensando a organização através de uma perspectiva cíclica, tomando o campeonato, que ocorre geralmente no mês de julho, como o ponto mais alto, podemos estabelecer que após esse evento o *Ishindaiko* se recolhe em “férias”, para o descanso dos tocadores. Em seguida, retornam com os treinos que envolvem outras músicas além das do último campeonato, promovendo shows e o acampamento, que atrai membros de outros grupos de *taiko* do país, principalmente do Paraná. Além disso, também articulam e promovem o curso de formação que foi apresentado no início do capítulo. Há, nesse momento, dedicação para a criação e inovação, estimulando a composição das músicas que serão apresentadas no campeonato seguinte. O processo de composição da música acontece inicialmente de forma individual, quando um membro experiente possui um “insight” ou se dedica à criação da composição.

Em seguida, a música passa por um vasto processo de alteração e interferência no decorrer dos treinos, pois todos os integrantes são convidados a expor sua opinião a respeito da criação e transformá-la durante o processo. Como o grupo é dividido em mais de uma equipe para o campeonato, a avaliação da composição ocorre geralmente aos sábados, quando todos os membros estão reunidos (até mesmo aqueles que não irão participar da competição em nenhuma das equipes) e podem expor suas impressões. A análise da música exige a

participação de todos os que assistiram, mesmo que seja apenas para colocar uma percepção intimista e emocional do efeito que teve a performance. Observei como várias das avaliações eram técnicas, e o quanto o meu juízo se transformou no decorrer de minha experiência no trabalho de campo. Inicialmente minhas considerações se atinham a uma avaliação emotiva, mas após estar mais familiarizada com a musicalidade *taiko*, comecei a perceber fatores técnicos de postura corporal, tempo e performance. De toda forma, com a presença ou não do antropólogo em campo, após esse momento de reavaliação da música criada e de recomposição da mesma, os treinos se intensificam, focando o aperfeiçoamento da performance musical, a ser desempenhada pelos percussionistas no campeonato.

O Campeonato Brasileiro de *Taiko* avalia as equipes através dos seguintes quesitos: 1- disciplina e traje, 2- postura, 3- técnica, 4- interpretação da música e 5- trabalho em equipe. Esses pontos de avaliação já demonstram os valores que o *taiko* pretende transmitir através da sua prática, sendo o desenvolvimento de sentimentos comunitários e a disciplina dois dos principais pilares. O campeonato é o instante do reconhecimento nacional do suor gasto em cada dia, cada treino, cada instante dedicado ao *taiko*. Um dos pontos que chamou minha atenção quando acompanhei o grupo no campeonato de 2015 foi o fato de que a ansiedade rasgava cada instante, mas o ambiente permanecia organizado e contido. Cada equipe permanecia unida e performando a música que iria apresentar, com raros momentos de exaltação.

Nesse ano, o grupo estava inscrito em três equipes, duas no Livre e uma no Junior. Apenas o *Ishindaiko* inscreveu duas equipes em uma mesma modalidade na história do campeonato brasileiro, sendo diferenciado pelas letras "A" e "B" na disputa. As músicas do Livre foram "*Ken ni iki, ken ni taore*" que significa "Viver pela espada, morrer pela espada" e "*Shiechitten Hakki*" que significa, "Caia sete vezes, levante 8". Apesar dessa nomenclatura, internamente as músicas são conhecidas como Samurai e Caverna, respectivamente. Na categoria Junior, o *Ishindaiko* se apresentou com a música "*Shoshi*" que significa "Desejo de alcançar o primeiro objetivo". Cada uma das músicas apresentadas buscava atrelar as expressões corporais ao sentido do nome e o que motivou a composição. No caso da Caverna ("*Shiechitten Hakki*") por exemplo, a música foi inspirada no processo de cura de um câncer sofrido por uma das integrantes do *Ishindaiko*, enquanto que a música do

Juniors ("Shoshi") tem relação com o fato de que a maioria dos integrantes eram iniciantes no *Ishindaiko*.

A performance do "*Ken ni iki, ken ni taore*" conduziu a audiência a uma atmosfera de guerra, pintada de forma poética, onde sentimos a vida enquanto movida por aquilo que nos dedicamos de corpo e alma, seja a espada ou o *bacchi*. A música inicia enfatizando os *kiais* e as batidas do *Odaiko*, além da performance dos tocadores que se preparam para a luta.

A música "*Shiechitten Hakkī*" lembra o mito de origem do *taiko*, que descrevi no primeiro capítulo, por tratar do desespero e da escuridão, sendo que a analogia da caverna está presente tanto no mito, quanto na fala dos tocadores quando eles explicaram sobre o que a música falava. Em ambos os casos, tanto no mito, como na performance musical, o desfecho vem com a harmonia das batidas, com a alegria, com o grito, o riso e a consequente libertação da caverna inicial.

No caso da música do Juniors, só posso comentar que os observei realizando no decorrer da minha vivência em seus treinos exatamente o que ela expressa em seu nome: eles conseguiram alcançar o primeiro objetivo, que consistia em representar o *Ishindaiko* pela primeira vez no campeonato de uma forma que agradou aos tocadores mais antigos.

O grupo foi campeão na categoria Livre, com a música "*Ken ni iki, ken ni taore*". Nessa música, três membros tocam *Horagais*²³, um seguido do outro com um pequeno espaço de tempo entre eles, com o intuito de anunciar o início da guerra. Esse é um instrumento criado a partir de uma concha do mar, e a forma como a concha se transforma em instrumento é mantida em segredo, sendo esse um objeto sagrado utilizado em cerimônias xintóístas e budistas, considerado capaz de promover purificação no espaço. Nas guerras, era amplamente usado para comandar a marcha dos soldados. Esse é um exemplo entre os vários instrumentos diferenciados que emergem nas performances do grupo, que possuem a intenção de ser um diferencial e ainda conseguir construir uma atmosfera permeada por maior encantamento.

Como já foi colocado, a performance do *taiko*, além da execução das células rítmicas, demanda dos tocadores movimentos que envolvem dança, expressões corporais/faciais específicas (as quais demonstram o sentimento que a música quer

²³ Ver caderno de referências etnomusicológicas número IX.

passar) e ainda por cima, a postura oriunda das artes marciais. Nas apresentações, os tocadores utilizam o *happi*, uma vestimenta tradicional japonesa. A entrada no palco é feita de maneira disciplinada, segurando os *bacchis* na posição horizontal com ambas as mãos. Após o posicionamento dos tocadores, um dos membros é selecionado para dar os comandos “*Rei*”, para que todos inclinem reverenciando a plateia, e em seguida “*Kama*”, para que todos os tocadores se coloquem na postura para iniciar a tocar. O “*Rei*” é uma saudação utilizada em artes marciais como o judô, sendo evocada pelo lutador mais graduado. No *Ishindaiko*, normalmente é o líder ou algum tocador experiente que puxa os comandos de início da performance.

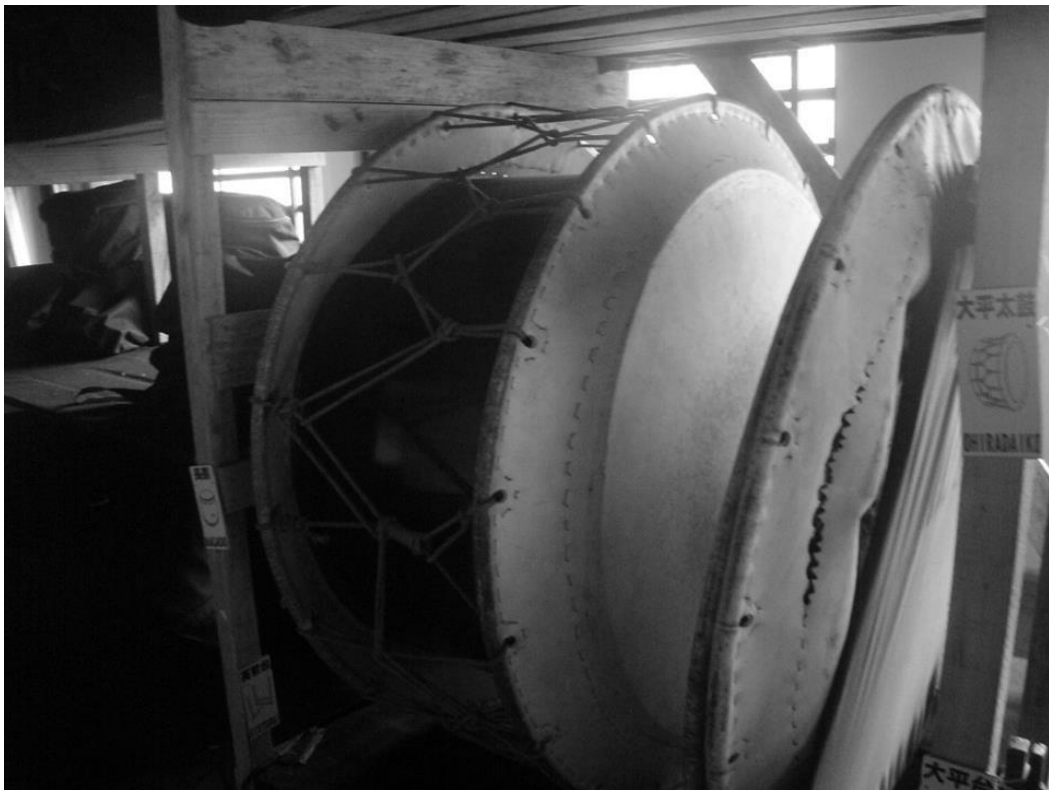
Cada instrumento possui uma postura para seu toque, sendo que podem variar dependendo do suporte e inclinação que foram colocados. A dimensão e altura dos tambores influencia diretamente no alcance do som que produzem, por conta disso, o *Odaiko*, o tambor mais grave, tem um alcance sonoro maior do que os demais e geralmente as músicas contam com apenas um. Ele pode ser tocado em pé, com o tocador de costas para o público, ou na posição horizontal. O *Okedo* e o *Nagado*²⁴ também possuem variações na posição de tocar: o primeiro e mais leve, pode tanto ser utilizado no suporte na vertical quanto pode ser colocado no corpo através de um talabarte. Já o *Nagado*, existe a possibilidade de tocar na vertical, ou inclinado, de acordo com o ajuste do suporte. A inclinação gira em torno de 45° e o instrumento passa a ser chamado de *Naname*, que significa “ser flexível”.

O *Nagado* era um instrumento de difícil aquisição no Brasil, entretanto, a partir de 2010, surgiram fabricantes nacionais que permitiram a popularização desse instrumento nas equipes brasileiras. Outro instrumento importante para os *kumidaiko* é o *Shime*, instrumento agudo que possui geralmente a maior complexidade rítmica. Geralmente ele é tocado no suporte rente ao chão, sendo que os tocadores sentam em sua frente com as pernas cruzadas. A única exceção para que isso ocorra é quando eles devem ser utilizados em conjunto com outro tambor: nesses casos eles são colocados em suportes altos, que permitem que os tocadores o toquem em pé. Um único tocador pode ter a sua disposição três ou mais instrumentos, que serão tocados em conjunto no decorrer da performance.

Grande parte da magia dos instrumentos está na multiplicidade enorme de sons e vibrações que o grupo consegue extrair de cada um. Além do couro, outras

²⁴ Vide caderno de referências etnomusicológicas figura I.

partes dos instrumentos até aqui apresentados são tocadas com a intenção de extrair sonoridades diferenciadas, como por exemplo, as bolas de ferro que se encontram ao redor do *Nagado-daiko*, e que são utilizadas com frequência pelos tocadores. Até mesmo quando o instrumento não possui ferros ao redor, como o *Okedo*, batidas na lateral do couro produzem sonoridades mais agudas.



Odaiko com afinação de cordas. Foto: Raissa Romano

A troca de instrumentos (ou retirada deles) entre uma música e outra é feita de forma rápida, tanto no campeonato quanto nos shows, sendo cronometrada pelos integrantes do grupo. Para que funcione plenamente, os tocadores estudam o mapa de palco que é desenhado antes de qualquer apresentação e, no caso do campeonato, deve ser enviado aos organizadores com antecedência. O *Ishindaiko* em diversos momentos durante seus treinos, ensaia apenas a entrada e saída entre as músicas. As apresentações das músicas terminam com o mesmo *kiai* de início, o “*Rei*”, que chama a reverência seguido da saída dos tocadores.

Em 2016, a ABT organizou o primeiro Simpósio de *taiko*, que consiste em um ciclo de palestras que visam abordar o tema pelas mais variadas frentes: o condicionamento físico, a estrutura interna, a criação, os valores. Segundo a

organização, a proposta do Simpósio era auxiliar na troca de conhecimento entre os grupos, visando o fortalecimento das equipes. Além das palestras, o simpósio contou com um fórum de perguntas para os líderes dos melhores grupos do país, sendo que o *Ishindaiko* estava entre eles. Participei do Simpósio juntamente com o líder atual, Erick Takihara (que compôs a mesa do fórum de discussão), o coordenador do grupo Nelson Hidemi Okano (carinhosamente conhecido por “tio Nelson”), e o líder fundador, Lucas Muraguchi, convidado enquanto palestrante do Simpósio.

A primeira palestra abordou a estruturação dos grupos de *taiko*, sendo apresentada por Marco Teruo Tanaka, integrante da ABT. Em sua análise dos grupos de *taiko* do Brasil, Teruo afirmou que em relação aos membros, as equipes tendem a apresentar um pico de adesão no começo, e depois decair em número de integrantes. No quesito técnico, a tendência é aumentar no decorrer dos anos a qualidade das equipes, entretanto, a parte administrativa não acompanha essa “evolução” e aí está um dos principais problemas diagnosticados por ele. Por conta disso, a palestra direciona para os elementos que devem constar dentro de uma equipe para que ela seja “bem estruturada”.

Segundo Teruo, a estruturação da equipe é indispensável para que o grupo crie identidade. Todas as equipes devem possuir um coordenador e um líder. O coordenador deve ser responsável pela parte administrativa do grupo, enquanto o líder deve atuar como um exemplo, um professor e uma liderança técnica. As equipes devem conter também um Estatuto que regule as regras de funcionamento da coletividade. Além dessas regras maiores, os grupos devem instituir regras de conduta e comportamento para os treinos e objetivos a longo e curto prazo. O *Ishindaiko* possui um modelo ideal de boa estruturação, dentro desses pressupostos colocados por Teruo.

A palestra de *Yaohey Kaito*, chamada “Cultivando valores através do *taiko*”, trouxe vários elementos que dialogam com o que vim observando no *Ishindaiko* ao longo do tempo e as reflexões presentes nesse estudo. Na sua fala, *Kaito* apontou como no *taiko* os valores são adquiridos através do tempo, em uma relação de organicidade. Para ele, o valor e objetivo dessa prática no Brasil está atrelada à capacidade de difundir a cultura japonesa. Para a exposição, o palestrante

apresentou sua experiência de intercâmbio dentro do grupo *Kodo*, e a forma que este grupo se organiza na Ilha de Sato.

Como já foi dito anteriormente, o grupo *Kodo* apresentasse no cenário mundial enquanto um modelo ideal da prática, e para Bender Shawn (2012), esse processo transformou a Ilha de Sato, onde o *Kodo* reside, de um espaço regional para um lugar cosmopolita, que promove intercâmbios culturais e hospeda pessoas dos mais variados lugares do globo. *Kaito* foi um, dos muitos interessados, que participaram desse intercambio promovido no *Kodo Village*. Segundo ele, o *Kodo* tem como pilares do *taiko* que praticam o *doryoko* (esforço), o autoconhecimento e a auto superação. A estrutura é hierárquica, de acordo com a idade e o peso simbólico de cada membro dentro do grupo. Os membros mais jovens do *Kodo* possuem funções específicas e responsabilidades e seu trabalho é reconhecido pelos mais velhos através da execução dessas funções.

A vida dentro do *Kodo* foi dividida por *Kaito* através de três grandes eixos: 1- Vida, 2- Aprender, 3- Fazer/Construir. No primeiro eixo, consta a convivência comunitária dos seus membros, os cantos e o *taiko*. O segundo é formado pela agricultura praticada na comunidade, a cerimônia do chá e a cultura de fabricação dos instrumentos. No último eixo, está o festival promovido pelo grupo que reúne todos os membros e envolve a prática do *taiko* de modo geral. O *Kodo* foi apresentado enquanto um ideal a ser buscado na medida do possível pelos grupos de *taiko* do Brasil, devido aos seus valores comunitários, à organização interna em relação às responsabilidades e trabalhos, além da espiritualidade atrelada a prática do *taiko*. De um certo modo, e isso será exposto de modo mais aprofundado mais a frente, o *Ishindaiko* busca se espelhar nesses valores colocados pelo *Kodo* tanto em seu discurso quanto em suas práticas.

A palestra ofertada por Lucas Muraguchi abordou a expansão artística dentro dos grupos de *taiko* brasileiros. Para Muraguchi, o *taiko* nacional, apesar de possuir um nível técnico cada vez maior, ainda possui pequena relevância no cenário mundial, apesar de o Brasil ser a segunda maior colônia japonesa. A exposição aponta o *kumi-daiko* como a expansão do *taiko*, e que as equipes precisam se decidir sobre ser um grupo de preservação ou inovação, para evitar futuras crises de identidade. Como já coloquei anteriormente, Lucas Muraguchi define o *Ishindaiko* enquanto um grupo de inovação, devido às composições que performa. Ainda

analisando o *taiko* brasileiro, Muraguchi diagnostica enquanto principais problemas o fato de que está enquadrado em uma zona de estabilidade, pois, depois de ter alcançado um determinado nível técnico, falta interesse e inspiração para continuar crescendo. Para ele, os grupos deveriam "abrir a cabeça" para buscar novas fontes no estrangeiro.

Novamente, o *Ishindaiko*, surge como um grupo que foge da norma nesse quesito, sendo referência quando se trata de criatividade e inovação na performance. O fórum que fechou o Simpósio contou com os líderes de quatro equipes de grande reconhecimento nacional para responder as questões levantadas pelo público, sobre como sanar determinados problemas. As perguntas foram voltadas para a relação entre os pais, líderes e tocadores, arrecadação de patrocínios e outras fontes de renda, atração de novos membros e treinamentos. Um ponto que me chamou atenção foi o fato de que todas as respostas e palestras possuíam discursos motivacionais e exaltavam a união enquanto um dos valores primordiais. Nesse encontro tive acesso ao presidente da ABT, *Sensei Watanabe*, e isso me fez perceber como, por ser um circuito fechado, o acesso a membros de alto escalão na hierarquia é possível mesmo com pouco tempo de relação com o *taiko*. Apesar disso, precisei do coordenador do *Ishindaiko* enquanto intermediário nessa apresentação.

Para concluir esse tópico, gostaria de tecer um diálogo com o livro "O crisântemo e a espada" (1946) da antropóloga americana Ruth Benedict. No livro, Benedict se propôs a refletir acerca da cultura japonesa através de entrevistas com japoneses que viviam nos Estados Unidos, no período da Segunda Guerra Mundial. A análise era voltada para o serviço de inteligência norte americana e é passível de duras críticas levando em consideração questões mais atuais levantadas pela antropologia, como por exemplo, a discussão acerca do Orientalismo empreendida por Edward Said²⁵. Além de ser criticada por conta de pressupostos genéricos e

²⁵ A definição de Orientalismo, nas palavras do de Said (2007, p.15): "O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre "o Oriente" e (a maior parte do tempo) "o Ocidente". Desse modo, uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, aceitou a distinção básica entre Oriente e Ocidente como o ponto de partida para elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, "mente", destino e assim por diante. [...] O orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o

moralistas, com a finalidade de ajudar seu Estado-nação a vencer a guerra, a obra é apontada como reforçadora de estereótipos na relação entre o Nós-Eles, protagonizados pelos Estados Unidos e Japão. Nesse ponto, há o silenciamento das diferenças internas presentes em cada um dos países, conjuntamente a criação de um ideal do "ser japonês" detentor de uma suposta unidade cultural.

Ainda assim, a obra é considerada clássica e expõe dados que gostaria de apresentar aqui com o intuito de pensar a construção feita pelo *Ishindaiko* e, de certo modo, o discurso proferido pela ABT, acerca do *taiko*. No capítulo "A autodisciplina", Benedict analisa como japoneses e estadunidenses entendem a noção de autodisciplina. Segundo ela, nos EUA, a autodisciplina está associada a uma prática individual regulada a partir da consciência de cada um, sem um método específico. Em muitos casos, está associada a noção de auto sacrifício, quando realizada de modo intenso. A execução da autodisciplina depende, portanto, de um projeto pessoal que envolve a ambição de cada um. No caso do Japão a autodisciplina depende de um treinamento particular e técnico, capaz de regular o aprendizado de uma determinada prática que o sujeito se propõe a dominar. A autodisciplina, nesse caso, está atrelada a outras duas noções: autocontrole e autodomínio técnico. Para Benedict, é um dos princípios base da "cultura japonesa" a ideia de que

A vontade deve reinar suprema sobre o corpo infinitamente ensinável e que este não possui leis de bem-estar, desprezadas pelo homem por sua própria conta. Toda a teoria japonesa de "sentimentos humanos" repousa sobre esta pressuposição. Quando se trata das questões realmente sérias da vida, as exigências do corpo, por mais essenciais à saúde, por mais destacadamente aprovadas e cultivadas, deverão ser drasticamente subordinadas (BENEDICT, 1946, p. 195).

No acompanhamento dos treinos, percebi que a autodisciplina é colocada enquanto um valor essencial, sendo imposta pelo coordenador do treino e no caso do sábado, quando estão todos reunidos, pelo líder do grupo. O tempo é utilizado de forma rígida dentro do *taiko*, pois cada música dentro do campeonato possui um tempo ideal a ser atingido de acordo com cada categoria. Quanto mais distante

orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.". Said, E. *Orientalismo*. Companhia das Letras, São Paulo. 2007.

desse tempo, maior é o custo na pontuação da apresentação como um todo, por conta disso, a disciplina em relação a execução da performance perpassa os mínimos detalhes de precisão, o que demanda dos tocadores alto domínio técnico e o autocontrole, levando em conta que o momento da apresentação no campeonato envolve nervosismo, ansiedade, euforia, entre outros sentimentos oriundos da responsabilidade de representar o grupo.

Em seu livro, Benedict aponta o quanto a noção de sacrifício, tão presente dentro dos valores ocidentais, é dissonante com as premissas japonesas que regulam as relações com a base voltada para o coletivo. Segundo ela, os japoneses tendem a se empenhar ao máximo para cumprir obrigações externas e a sanção tradicional com base na reciprocidade não permite que sintam auto piedade pelos esforços dispostos em prol do outro. Observo o quanto esse ideal voltado para o coletivo está colocado nos discursos dos membros do *Ishindaiko*, sendo que todo esforço é posto na qualidade de dedicação ao grupo. Contudo, esse não é o tipo de valor que "naturalmente" flui dentro do coletivo, mas que precisa ser construído cotidianamente através do discurso das lideranças e da rotina imposta nos treinos.

A prática do *taiko* se insere dentro do que Benedict define enquanto autodisciplina "competente", onde as técnicas dos treinos empreendidos visam o aprimoramento da conduta na vida da pessoa. A ABT afirma estar entre os valores propagados pela associação a disciplina e resiliência na busca para alcançar a excelência, sendo que o aprimoramento pessoal está colocado enquanto resultado da prática do *taiko*. Dessa forma, além de estar distante da ideia do sacrifício, a noção de autodisciplina está associada à um benefício pessoal, sendo que qualquer impaciência resultante do início do treinamento desaparece com o tempo ou gera a desistência do iniciante.

No *Ishindaiko*, antes do início de todo treino o salão é limpo por dois ou mais integrantes, sendo que nos sábados, quando estão reunidos todos os membros ativos, essa função fica a encargo dos mais novos, inculcando dessa forma maior responsabilidade e disciplina nos iniciantes. O erro durante um treino nunca é considerado uma falha individual, pois se o seu companheiro errou, você de alguma forma também falhou ao ajuda-lo. Principalmente dentro do treino dos iniciantes, concentrados no Junior, o erro leva a flexões enquanto "punição", sendo que todos pagam em conjunto. Essa norma de conduta está relacionada com os valores

propagados através da ABT acerca da prática do *taiko*. Além da disciplina, alguns aspectos de treinos específicos me conduziram a pensar a dimensão do sagrado dentro do grupo.



Tocadores do Junior treinando no intervalo. Foto: Raissa Romano



Tocadores do Junior realizando flexões pelos erros cometidos. Foto: Raissa Romano

2.3 A vitalidade dos corpos exauridos

Às vésperas do campeonato presenciei um treino diferenciado, ministrado pelo líder fundador do *Ishindaiko*, Lucas Muraguchi, que, a meu ver, possui aspectos de um ritual. Parto de Mariza Peirano (2002) para afirmar que não me cabe aqui definir o que são rituais, mas sim, demonstrar como o instrumental analítico direcionado para o exame de rituais pode ser utilizado na análise de um evento especial e comunicativo dentro do universo do grupo, no caso, o *Ishindaiko*. A ênfase recai sobre a ação criada pelo coletivo para lidar com as fortes pressões que à véspera do campeonato gera em seus membros, assim, observo a potência do evento em questão por ser um acontecimento de intensificação do usual. Esse treino especial possui três características fundamentais, que consta em Peirano, que me permite pensa-lo dentro da categoria de ritual: 1- momento distinto do cotidiano; 2- performance coletiva que envolve todos os membros; 3- possui uma estrutura específica que ordena a ação.

O foco aqui está nos ritos de passagem, devido ao fato de esse treino ter sido descrito enquanto tal por Muraguchi e por ter observado algumas relações com essa categoria de ritual. Através do conceito de liminaridade, desenvolvido por Victor Turner (2005, 2013), o ritual de passagem é pensado enquanto um período em que a estrutura está suspensa por alguns instantes, ao mesmo tempo em que é posteriormente reforçada. Apesar de não possuir o caráter místico e poderes sobrenaturais, o treino em questão possui elementos que dialogam com a produção do autor, principalmente devido à alta dramaticidade envolvida; ser povoado de símbolos e representações que promoveram ao final uma alteração (a nível simbólico e físico) daqueles que participaram.

O treino por mim presenciado é executado por todas as equipes, todos os anos, na proximidade do campeonato, e consiste em um intensivo onde os tocadores performam a música que será apresentada na competição por cem vezes das mais variadas formas. Segundo Muraguchi, o *treino das cem vezes* gera o sentimento de ter “sobrevivido” e alcançado um outro patamar no *taiko*. A equipe que acompanhei foi do Junior no ano de 2015, composto, majoritariamente, por jovens com idades de 12 a 15 anos. O *treino das cem vezes* enquanto preparação

final para o campeonato me pareceu surpreendente devido a capacidade de provocar estados diferenciados de percepção. Era requisitado que os tocadores performassem a música inteira com apenas a mão direita, apenas com a esquerda, de trás pra frente, no escuro, em um instrumento que não era o usual, etc. No caso do Junior, havia uma música obrigatória de 1', e a música original, contabilizando no total o tempo (ideal) de 4' e 45" de performance. Apesar de desafios desse tipo terem ocorrido antes, um treino dedicado a eles, com a meta das cem vezes, é uma experiência à parte e ansiosamente aguardada pelos integrantes do grupo.

Performar a mesma música, repetidamente, de maneiras inusitadas, sendo que cada performance sela um desafio distinto, suspende a estrutura "normal" da música, habitual e constantemente repetida nos treinamentos. No decorrer da performance das cem vezes, pude observar que, ao mesmo tempo que a estrutura é suspensa de maneira radical, é reforçada a partir do momento que os tocadores precisam apresentar um domínio da música para além do que estão acostumados a realizar, sendo treinados a lidar com o imprevisível e adentrar em novas percepções acerca da própria performance. Outro fator importante desse treino é a questão física. Os tocadores são conduzidos a uma exaustão descomunal: sem momentos para pausa consideráveis, eles seguem executando a mesma música de formas diversas durante horas a fio. Esse aspecto me chamou atenção pensando na descrição de ritos, principalmente de passagem, por Pierre Clastres (2003).

Segundo Clastres (2003), constantemente os rituais submetem o corpo do iniciado a torturas. Essas torturas se inscrevem no corpo, e, se as técnicas variam de sociedade para sociedade, o objetivo permanece o mesmo: o iniciado precisa sofrer. A forma como o treino das cem vezes conduz o corpo dos tocadores a extremos, e mais do que isso, como a cada momento que passam nessa condição eles apresentam ainda mais força para tocar, como se a vitalidade aumentasse à medida que a exaustão se instaura no corpo, é um dado que me remete a questão da resistência dos iniciados nos rituais apontada por Clastres. A memória inscrita no corpo do iniciado através de cicatrizes não está presente no treino especial, entretanto, o corpo é marcado de outras formas após a árdua performance, e a memória do grupo é ativada logo em seguida.

Se aproximando do final, ao atingir noventa e quatro vezes, os tocadores são levados a apresentar a música da forma “normal” por cinco vezes sem nenhuma pausa, durando em média uma performance de 25’. Levando em consideração que os tocadores já haviam performado noventa e quatro vezes antes disso, e que a apresentação conta com posturas oriundas das artes marciais, além da dança e do toque em si, esse quadro gera uma condição no físico desgastante, que se mantém firme devido ao poder simbólico e eficácia ritual que o treino possui (LÉVI-STRAUSS, 1970, 1970). Após as cinco vezes seguidas, inicia-se um relaxamento no escuro, conduzido por falas de duas figuras referenciais no *Ishindaiko*: Lucas Muraguchi e Yudji Higashi²⁶. A história contada pelo Lucas projetava o futuro como presente e conduzia os integrantes ao campeonato, narrando o que aconteceu.

Na fala, os tocadores do Junior passavam por todos os preparativos para entrada no palco: os pensamentos, a ansiedade, a concentração. A performance foi narrada como atingindo os tempos ideais de 1’ para a primeira música e 4’ 45” a apresentação total. A condução da história era rica em detalhes e sentimentos: a saída do palco, os familiares e apoios que sustentam os jovens tocadores, tudo entrelaçado na trama do campeonato que passou após aqueles breves minutos e se resumia agora no sentimento de dever cumprido e comemoração com os entes queridos. A sala estava escura, mas uma luz entrava sutilmente do lado de fora, criando uma atmosfera teatral, onde o fundador do *Ishindaiko* era levemente iluminado enquanto contava um sonho em frente ao *Odaiko*²⁷, que compunha a cena. Após o Lucas, Yudji assumiu a fala por convite da Cíntia (treinadora do Junior na época), para que conversasse com os jovens tocadores.

Logo no início a voz começou a contar a história do passado, da equipe do Junior que ganhou o campeonato brasileiro de *taiko* e foi para o Japão representar o Brasil no Concurso Junior de lá. A narrativa construída por Yudji era carregada de emoção, que crescia a cada palavra, sendo que, o conto do campeonato passado fez com que as lágrimas se proliferassem por todo o espaço. Assistindo a cena, estavam juntamente comigo os tocadores do Livre, que acompanhavam em silêncio

²⁶ Higashi se enquadra na categoria de líder emocional por ser o encarregado (informal) de promover discursos motivacionais e carregados de emoção, além de coordenar treinos e enfatizar a expressão corporal dos integrantes

tudo que ocorria. Ao terminar, Yudji levantou os tocadores organizando uma roda, abraçados, e com um gesto chamou todos que estavam no local para se aproximarem. Todos colocaram as mãos nas costas dos Junior que estavam no centro, e a fala do Yudji ressaltava o apoio, a união, a força, e acima de tudo: o quanto eles não estavam sozinhos e o que representavam. As mãos nas costas simbolizavam o peso da responsabilidade de ser-*Ishindaiko* e performar no campeonato, ao mesmo tempo em que eram exaltados o suporte e o elo. No discurso proferido, as mãos que ali pesavam possuíam a função também de apoiar e segurar em possíveis quedas.

O *Banzai* (saudação que deseja vida longa e antigamente era usado como grito de guerra), utilizado antes das apresentações, foi feito de forma intensa por todos. Esse grito possui uma definição ambígua, pois ao mesmo tempo em que remete a alegria e saudação de longevidade, também é um grito de desespero usado em momentos de guerra e morte iminente. Mergulhados em lágrimas, exaustos, emocionalmente frágeis devido à pressão do campeonato, o grito tomou proporções catárticas, misturando tanto desespero quanto alegria. Após esse momento, os tocadores do Junior foram conduzidos no escuro para seus instrumentos, para performar a última vez na noite, as músicas do campeonato. Começaram tocando no escuro, os integrantes do Livre permeavam o ambiente soltando os *kiais*, termo que se refere à exteriorização da energia corporal, juntamente com o Junior.

Todos os membros presentes na sala estavam no espaço reservado para a performance, circulando energeticamente e coreografando (“tocando no ar”) como se fizessem parte da música. Durante os solos, os gritos se concentravam nos tocadores que estavam solando, movendo-se rapidamente pelo espaço. Os jovens tocadores do Junior em lágrimas pareciam possuir mais vigor do que em qualquer outra performance, apesar dos corpos exauridos após as noventa e nove execuções anteriores. Quando terminou, pude anunciar²⁸ que os tempos ideais de 1’ para primeira música e 4’ 45’’ no total, que não haviam sido alcançados em nenhum dos treinos anteriores, foram concretizados. Todos os presentes estavam comovidos

²⁸ Cronometrei a performance para o grupo.

com o ocorrido, e penso ter sido um momento de catarse para os tocadores do Junior e fortalecimento dos laços sociais do coletivo.

A equipe do Junior daquele ano era composta, em grande maioria, por integrantes considerados "novos" no grupo (com aproximadamente 2 anos de *taiko*), sendo, portanto, o primeiro campeonato para a maioria deles, o que tornava o *treino das cem vezes* daquela noite envolto por maiores características de um rito de passagem. Diante disso, penso como a descrição do campeonato no futuro e no passado, além da eficácia ritual do discurso das autoridades, demonstra alguns aspectos do momento limiar vivido pelos tocadores. Pois, viviam o quase-campeonato, às vésperas, onde o psicológico sofre com as pressões e responsabilidades de forma mais intensa. Naquele período limiar o conflito vivenciado pelos jovens tocadores estava em não haver mais tempo de treino ao mesmo tempo em que precisavam esperar o dia do campeonato.

Bourdieu (2008) discute a eficácia dos discursos dentro dos processos rituais, apontando o quanto esta depende do poder conferido pelo grupo ao portador da fala. É necessário que a figura que promova o discurso seja imbuída de poder simbólico dentro do coletivo, e se assim for, suas palavras possuem a capacidade de agir sobre os demais. Como podemos perceber, aqueles que assumiram as falas foram as figuras dotadas de maior autoridade simbólica dentro do coletivo, capazes de conduzir os tocadores do Junior a uma condição em que, de forma ficcional, já haviam passado pelo campeonato. A eficácia simbólica desses discursos decorre da legitimidade que as duas lideranças dispõem para transmitir aos tocadores a percepção de que "cumpriram" seu dever, consagrados após as noventa e nove vezes.

Vejo como o treino teve aspectos rituais por conta da alta dramaticidade, performance, intensificação do pertencimento ao coletivo, jogo com as estruturas, e principalmente, por conta da efetividade que teve no Junior, que foram os atores centrais de toda a trama, expresso pelos tempos alcançados nas músicas ao final. Observo nesse treino especial, promovido pelo grupo *Ishindaiko*, a capacidade de produzir em seus participantes o sentimento de sair de si, o êxtase, no momento do tocar. O êxtase aqui compreendido está, portanto, relacionado aos sentimentos intensos compartilhados através do *treino das cem vezes* atrelado ao físico

conduzido aos extremos. O sair de si dos integrantes do Junior é a entrada plena no grupo, através da provação física e da dor a qual resistiram.

2.4 O intercâmbio entre tambores londrinenses

Ao ingressar no campo, levei comigo não apenas a bagagem adquirida durante a formação em Ciências Sociais, mas também minhas vivências enquanto percussionista e integrante de um grupo percussivo dentro da mesma cidade, o Maracatu Semente de Angola. Considero como potência para a análise partir da contraposição entre minha experiência com o *Ishindaiko* e a da Natalia Akiko Nasu no Maracatu Semente de Angola em relação ao tema corpo, e tecer comparações ao abordar a organização interna e a relação com os mestres. O intercâmbio de tambores foi realizado com o intuito de promover essa noção do "eu" através do contraste com um "outro", e vejo o quanto isso repercute em grande parte do trabalho. A ênfase permanece no *Ishindaiko*, contudo, relacionar com o Maracatu Semente de Angola amplia o fenômeno que me proponho a abordar, além de situar a minha presença no texto levando em conta a complexidade da troca estabelecida no campo.

Em "As técnicas do corpo", Mauss (2003) nos convida a pensar como, através da tradição, técnicas corporais são transmitidas nas sociedades. Antes de qualquer instrumento criado, o corpo surge como o meio técnico primordial que o ser humano tem acesso para desenvolver as suas atividades. As técnicas corporais são construídas socialmente, e envolvem a transmissão e repetição da prática para a construção social do corpo. Essa perspectiva aponta a técnica enquanto um ato tradicional eficaz, ou seja, para Mauss, sem tradição não é possível a transmissão e repetição, e portanto não há a técnica. Pensar o corpo na percussão em seu processo de construção dentro de um saber que é transmitido oralmente o enquadra dentro da categoria de técnicas de atividade e movimento. A proposta não é de traçar uma teoria da técnica do corpo dentro desses grupos, mas demonstrar o quanto, através do intercâmbio de tambores, ficou evidente o quanto as técnicas corporais incutidas em nossos corpos se evidenciaram a partir do contato com o diferente.

Quando tive oportunidade de aprender um pouco de *taiko* com a Natália Akiko e no curso de formação ofertado pelo *Ishindaiko*, percebi como a questão do corpo era um fator essencial. A consciência corporal exigida dos tocadores é elevadíssima: o treinamento é rigoroso, para que cada parte do seu corpo internalize o tempo da música e flua de forma “natural”, expressando sentimentos e passando a mensagem desejada por cada composição. Toquei o *Okedo-daiko*, e a posição para tocá-lo tem uma base semelhante à das artes marciais. Os tocadores devem permanecer com a coluna ereta, a perna esquerda posicionada a frente e flexionada, e a direita estendida. Os braços possuem um movimento reto e firme, sendo que o punho deve quebrar no momento de bater no tambor.

No Maracatu Semente de Angola, tocamos o maracatu de baque virado da Nação Porto Rico, e o corpo acompanha o baque das ondas, característica da nação. Há movimentos que lembram "remadas" na jogada do corpo e o gingado permeia todo o toque. A dança é essencial para tocar, e os joelhos sustentam a alfaia (tambor), permitindo caminhar no ritmo cadenciado. Há coreografias específicas para certos Orixás, mas em geral, dançamos de forma fluida e com poucas regras. Existe o bate e o rebate no lugar dos *bacchis*, e o braço direito e esquerdo se alternam, sendo que o direito tira o som enquanto o esquerdo marca o tempo. O corpo acompanha a batida no tambor, e a cada célula forte os joelhos seguem, flexionando.

No caso do *Ishindaiko*, cada ação possui uma métrica específica que deve ser respeitada na sua totalidade, sendo composto por movimentos uniformizados e coreografados entre os tocadores, sendo que, o objetivo é a sincronia entre os percussionistas e atingir tempos específicos para cada música. Segundos de diferença podem custar um bom resultado no Campeonato, e por conta disso, a ênfase na precisão do tempo e do movimento do corpo é essencial. A resistência física para manter as posições e executar as células rítmicas demanda que os tocadores alonguem por um período de tempo considerável durante os treinos antes de iniciar as músicas.



Parte do corpo de um tocador durante o treino. Foto: Raissa Romano

Por conta do corpo socializado em outro universo, quando tentei aprender a postura corporal para tocar *taiko* tive enorme dificuldade: a rigidez e precisão somadas a leveza em momentos específicos me eram muito custosas. Meu corpo ficava dolorido após pouco tempo tocando, principalmente as pernas. O interessante era observar que a Natalia Akiko no Semente de Angola passava pela mesma dificuldade no quesito movimentação corporal, ficando exausta enquanto eu não apresentava nenhum sinal de cansaço quando eu lá tocava. A socialização que se inscreve com o tempo em nossos corpos foi um elemento intrigante de observar durante o trabalho de campo. As técnicas corporais inscritas durante os anos interferiam durante o aprendizado da nova técnica.



Fragments de corpos dos tocadores do Ishindaiko durante treino. Foto: Raissa Romano

Tanto eu quanto a Natalia Akiko não apresentamos dificuldades em aprender as células rítmicas que cada grupo performava, entretanto, os pontos de resistência estavam intimamente atrelados à nossa formação anterior. Além das dores na perna por permanecer na posição de "Samurai", meus braços possuíam "gingado", criando movimentos que não deveriam ocorrer, pois na música que estava aprendendo, enquanto um braço desce para bater no tambor o outro sobe reto e firme, sem ondulações. No Maracatu Semente de Angola, Akiko apresentava dificuldades em realizar a "remada", maneira de bater no tambor que solta o braço na diagonal com força na primeira batida e deixa que a baqueta retorne de forma mais leve para o segundo toque, continuação do mesmo movimento. Pude observar que o processo de construção do corpo dos tocadores do *Ishindaiko* demonstra maior rapidez quando aplicado aos jovens, que ainda possuem flexibilidade para aprender as técnicas transmitidas.

2.5 Hierarquia e a organização

Antes de entrar nas questões referentes à organização interna, devo apresentar brevemente a fundação do grupo de maracatu da cidade de Londrina. O Maracatu Semente de Angola, deriva do grupo LATA, formado por universitários da UEL, que estudavam ritmos percussivos da cultura popular de forma geral, desde samba coco, cucuriá, samba de roda, maracatu, entre outros. Em 2010, após a vinda de Rumenig Dantas, batuqueiro da Nação de Maracatu Porto Rico, o grupo decide que a partir de então iria tocar apenas maracatu, e mais do que isso, que seriam “filhos” de Porto Rico, criando um vínculo direto com Recife e a com o maracatu Nação. Rituais religiosos dentro do candomblé, com a Yalorixá Mukumby, marcaram o nascimento do grupo, Semente de Angola. O grupo possui esse nome devido a casa da Mãe Mukumby (ou Dona Vilma), ser da nação Angola.

Tanto o grupo *Ishindaiko* quanto o Semente de Angola pensam a si mesmos como uma família, valorizando os relacionamentos que são estabelecidos através do *taiko* e do maracatu. Levando os seus discursos enquanto fatos, observo que o Semente de Angola é uma família só de irmãos, ou de pais que moram longe. Composto majoritariamente por universitários, com idades que variam predominantemente entre os 20 – 30 anos, que em sua grande maioria vivem sozinhos. Se existem figuras de autoridade paternas na família construída no Semente de Angola, elas estão no Recife e são representados pelo mestre Chacon Viana e pela mestra Joana Cavalcante, por meio de um parentesco religioso/musical. A organização interna está centralizada atualmente em um grupo pequeno de membros, que assumem as principais responsabilidades; entretanto, a participação de todos os integrantes é requisitada para que o grupo funcione e todas as decisões são tomadas em coletivo após os ensaios.

No que diz respeito ao *Ishindaiko*, os pais e mães dos tocadores são essenciais para a construção do grupo e são integrados a ele, compondo-o, tanto quanto seus filhos. Um dos exemplos que demonstra a presença ativa é a questão da alimentação. As famílias dos tocadores estão divididas em cinco grupos que se revezam para trazer comidas durante os treinos que ocorrem aos sábados. Acompanhei também uma rotação interna em relação a comida dentro do Junior, que reverenciava com *Itadakimasu* "obrigado pela comida" no início, selando a existência de um momento especial e respeito com a tradição nipônica. Os

alimentos levados são geralmente lanches como salgados dos mais variados, tortas, doces, acompanhados de sucos e refrigerantes.



Mães preparando o lanche do sábado. Foto: Raissa Romano

O grupo de famílias responsáveis pelo lanche do sábado geralmente acompanham todo o treino do grupo, sendo comum que certas mães estejam presentes na maioria dos sábados. No início de 2017, um grupo delas resolveu aprender a tocar *taiko* durante os sábados à tarde, seguido de aulas de crochê. Segundo elas, o interesse em aprender a tocar surgiu pelo fato de que "não tinham o que fazer" além de "jogar conversa fora", e decidiram se divertir e exercitar o corpo e a mente, aumentando as atividades promovidas por elas e a convivência. A dinâmica da aula de *taiko* das mães é completamente distinta dos treinos do *Ishindaiko*. As oito senhoras fazem brincadeiras e chacotas durante toda a aula, geralmente sobre o fato de serem "velhas" e cansarem. Uma delas, que pouco conseguia acompanhar as células ensinadas, tentou atingir um pernilongo que passava.

A "leveza" presente no treinamento está relacionada ao descompromisso em relação a apresentações ou campeonato, apesar de que, esse tema surge enquanto

possibilidade distante nas conversas do grupo. Elas colocam como objetivo primeiro ter coragem de apresentar para os filhos, antes de qualquer apresentação para um público maior. As senhoras são ensinadas por uma jovem do grupo, que tem aproximadamente 25 anos, e não está participando dos treinos para o campeonato. As brincadeiras sobre nesse momento ela ser uma autoridade são constantes, me levando a pensar a questão da hierarquia posta dentro do ideal da cultura japonesa em que os jovens devem respeitar e se submeter aos ensinamentos dos mais velhos. A inversão de "valores" não poderia passar sem zombaria por parte das mães.

São também as mães e pais que atuam ativamente na organização de eventos promovidos pelo *Ishindaiko*, como no caso das apresentações no Teatro Marista, em que a família dos tocadores trabalhou na venda de ingresso, recepção, entre outras tarefas. É nítido o orgulho que as mães e pais sentem de seus filhos e do *Ishindaiko* no todo, e mais ainda, o orgulho de ser parte do grupo, de ser *Ishindaiko*. As roupas com o nome e símbolo do grupo (calças, blusas e casacos), são usadas tanto pelos tocadores quanto pelos familiares. Os tocadores apresentam grande respeito aos mais velhos, que são constantemente lembrados nas falas como fonte de inspiração para realizar as apresentações.



Mãe acompanhando treino de sábado. Foto: Raissa Romano.

No caso da liderança, em um primeiro momento ao observar o grupo, podemos ser levados a crer que todas as tarefas, responsabilidades e os poderes da chefia estão centralizados em uma única figura: o líder, que no momento em que iniciei o campo era Gabriel Hideki e atualmente a função está a encargo de Erick Takihara. Apesar de rotativo, de fato, o líder ocupa diversas tarefas e responsabilidades, principalmente enquanto porta-voz, mas essa centralidade inicial é diluída em partes com o convívio. É possível observar como há outras lideranças fortes no cotidiano e andamento do grupo, que cumprem funções específicas.

Há as lideranças dos treinos, como por exemplo, a Cintia no Junior, que é responsável por eles não apenas enquanto treinadora, mas também fora dos treinos, ao organizar encontros para que a interação seja maior e os laços cada vez mais fortes. É de extrema importância para o *Ishindaiko* que ocorra essa união entre seus membros, que os laços familiares sejam criados como sendo o diferencial do grupo que é "um só coração". Nesse sentido, o Yudji surge como um grande líder emocional, não apenas por treinar o Samurai, mas por conta da capacidade de promover discursos com forte carga emotiva, que comovem a todos e inspiram nos tocadores. Nos treinos em que o Yudji está à frente, a questão das expressões faciais e corporais se sobressaem mais do que em qualquer outro.

Há vários líderes que poderiam ser pontuados, por conta da referência e capacidade de ser treinador das equipes do campeonato. Esses integrantes antigos são colocados enquanto fonte de inspiração para os mais jovens através das atitudes, composições, entre outras qualidades que servem de modelo. Por conta disso, concluo que mesmo tendo um líder oficial, que assume as responsabilidades com maior força, o modelo de discussões coletivas para tomada de decisões somado aos líderes "informais" tornam menos verticais as já hierárquicas relações existentes no *taiko*.



Olhar capturado por uma das lideranças, Sato. Foto: Raissa Romano

Além da questão da organização dos tocadores, há também a liderança e organização das mães e pais. O coordenador do *Ishindaiko*, “tio Nelson”, cuida de questões financeiras entre outras responsabilidades administrativas. Devido à grande quantidade de trabalho envolvido quanto às questões financeiras, geralmente um tocador mais experiente auxilia o tio Nelson nas finanças. Acredita-se que esse seja um possível caminho de estreitamento de laços com as lideranças do grupo, inclusive porque o líder do *Ishindaiko* serve enquanto uma ponte entre os tocadores e o coordenador do grupo. A organização através de lideranças também se estende aos pais no quesito do lanche. Em cada um dos cinco grupos responsáveis pelo lanche dos sábados há uma coordenadora para lembrar e organizar a questão da comida.



Erick Takihara na posição das finanças em 2015. Foto: Raissa Romano

Ao me deparar com a obra “O tempo das tribos” de Maffesoli (2005), encontrei conceitos chaves para pensar as relações estabelecidas nos dois grupos percussivos apresentados até aqui. Para o autor, observamos na sociedade pós-moderna um retorno de elementos “arcaicos”, de valores comunitários e tendências a constituição de clãs urbanos, onde o aspecto cultural se sobressai sobre o econômico e o político. Esse movimento é marcado por traços como a valorização dos saberes interstícios em contraposição aos saberes “dominantes”. O tribalismo emerge como um retorno dos traços dionisíacos, após um momento de excesso de valores apolíneos, sendo esse um movimento em espiral para Maffesoli. Isso implica que, atualmente, após um período marcado pela racionalidade instrumental e domínio do *logos*, acompanhamos a emergência do *eros*, através da valorização dos sentimentos, dos afetos, do gozo e do corpo.

A aura da contemporaneidade é caracterizada por Maffesoli como a aura estética, que consiste em ser voltada para a pulsão comunitária, mística e ecológica da vida. Esse "paradigma estético" é descrito enquanto a necessidade de vivenciar o sentir comum, dentro de grupos. Para Maffesoli, os grupos da sociedade pós-moderna tem a potência de criar em suas relações a capacidade de sair de si, ex-

stase, o êxtase. Esse êxtase é mais eficaz para Maffesoli quando diz respeito a pequenos grupos. Por conta disso, os termos utilizados pelo autor “tribalismo” e “tribo” estão relacionados a coesão de valores e ideias circunscritos em um espaço específico.

Busco aqui demonstrar o tribalismo escancarado que se apresenta através dos grupos *Ishindaiko* e Maracatu Semente de Angola, para pensar esse fenômeno da sociedade pós-moderna enquanto um possível “reencantamento do mundo” por parte da juventude, através de transformações no âmbito dos relacionamentos e da cultura. A respeito dos valores comunitários, o grupo, nos dois casos se porta como o centro e prevalece sobre posições individuais, criando o sentimento de pertencimento entre seus membros. Apesar das lideranças, todas as decisões precisam ser tomadas definitivamente dentro do grupo e das discussões que envolvem todos os membros. Os líderes, apesar de figuras importantes dentro da organização interna, necessitam do aval dos demais membros para colocar em prática qualquer decisão, sendo que quando não o fazem dessa maneira, sofrem críticas internas.

Para Maffesoli, o sentimento de horizontalidade e de fraternidade é uma das principais marcas das tribos, que trazem em si a nostalgia do pré-individual. Nessa forma de sociabilidade, o “indivíduo” se perde no todo e emerge um “narcisismo de grupo”, onde o que realmente está na base é o estar junto. Podemos observar que nenhum dos dois grupos trazem algum retorno financeiro para seus membros, pelo contrário, fazer parte desses grupos demanda gastos para manutenção do coletivo, que cobram uma colaboração mensal de seus membros. As bandeiras políticas, mesmo que existam, como no caso do Semente de Angola, estão em disputa e são colocadas enquanto secundárias pelos mestres em relação aos elementos sagrados e de comunidade enaltecidos. Isso demonstra como ambos os grupos, por seus discursos com base no afeto e no vínculo familiar que une os membros, e sua organização interna pautada na horizontalidade mantendo a figura de lideranças, se caracterizam dentro do quadro de tribalismo apontado por Maffesoli.

Uma das chaves centrais para compreender o retorno do Eros é a sacralização das relações sociais. No tribalismo, as emoções e paixões coletivas são potencializadas e o cotidiano é permeado por rituais. Há, portanto, uma valorização das experiências oníricas compartilhadas pelo grupo, das fantasias

coletivas e manifestações lúdicas. A dimensão “afetual” está na base da estrutura das relações dentro do coletivo. Durante minha vivência com o *Ishindaiko* e meu cotidiano dentro do Semente de Angola, pude observar que ambos são permeados pelo universo do sagrado, além de serem movidos por instantes de êxtase ao tocar coletivamente. A própria definição do que é *taiko* para o *Ishindaiko* em seu site online demonstra esse aspecto, ao afirmar que se trata de uma arte coletiva que exige a comunhão espiritual entre os praticantes.

O Maracatu Semente de Angola está intimamente vinculado ao candomblé, pois para a Nação de Porto Rico não há sequer distinção entre eles, portanto, os rituais cotidianos são escancarados enquanto tais. O *Ishindaiko*, entretanto, não possui esse vínculo com rituais de forma explícita, apesar do treino apresentado anteriormente possuir alguns aspectos que apresentam a dimensão do sagrado permeando o cotidiano do *taiko*. Outro fator que aponta para isso está no fato de que antes de qualquer apresentação os tocadores do *Ishindaiko* se abraçam em roda e entoam uma oração, direcionada para o “anjo de guarda”. O divino no social significa para Maffesoli a força agregadora, uma fonte de união, e a motivação para que as pessoas se agrupem. Esse aspecto não implica uma religião no sentido institucional do termo, mas o retorno da preponderância do simbólico e da imaginação, no sentimento de reconexão com algo além de si.

A tendência apresentada pelo autor da pós-modernidade caminhar para uma transformação das relações individuais entre grupos contratuais para pessoas com tribos afetuais constitui outro ponto que parece ter sido efetivado pelos dois grupos percussivos. A arte do *taiko* é pautada, assim como o maracatu, na tradição oral e as informações são transmitidas de forma “orgânica”, na convivência com mestres. A memória é um aspecto importante para os tocadores, pois não há partituras, e é a partir da inscrição no corpo de cada toque, através da repetição, que se internalizam as músicas. O corpo enquanto um elemento central e valorizado é um dos aspectos do retorno do eros dionisíaco do tribalismo. Outra autora que me permitiu traçar essas comparações foi Helena Abramo, em sua obra *Cenas Juvenis: Punks e darks no cenário urbano* (1993).

Através de Helena Abramo, podemos pensar como os jovens trazem em si marcas de hibridismo, por se encontrar entre o ser adulto e o ser criança, momento que caracteriza um ser composto de duas naturezas, em um processo de vir a ser.

Essa ambiguidade, característica de seres no entremeio de dois estados bem definidos, associa a juventude a potencias de imprevisibilidade, rebeldia, fuga das normas bem estabelecidas. A juventude que me proponho estudar, diferentemente da escolhida pela Helena Abramo em *Cenas Juvenis*, não traz em si os elementos de delinquência e rebeldia constantemente associados a juventude. Entretanto, a distinção estética (através das roupas da "cultura popular" e uniformes) e a construção de uma identidade específica, estão presentes em ambos os grupos.

O Maracatu Semente de Angola e o grupo *Ishindaiko*, no que diz respeito ao entremeio, possuem ainda outra variável além da idade: ambos possuem um hibridismo cultural. No caso do primeiro, a mais marcante ambiguidade está na troca entre as raízes nordestinas do maracatu pernambucano sendo difundidas e produzidas no sul do país, por jovens universitários que não são introduzidos nas religiões de matriz africana; o segundo grupo, é formado em sua maioria por descendente de japoneses, que buscam no Japão e nos *Senseis* que vem ao Brasil, a orientação para a prática da arte do *taiko*. Essa relação, no caso do *Ishindaiko*, será retomada com maior ênfase no terceiro capítulo. Por enquanto, resalto apenas o fato de que as possibilidades de inovações transgressoras emergem constantemente em ambos os grupos, mas dentro dos limites da tradição.

A ideia de que os jovens criam distinções na produção de sua cultura específica, e que esse elemento abarca a quebra com outros padrões estabilizados, está presente tanto dentro do *Ishindaiko* quanto do Maracatu Semente de Angola. A inovação, quando os jovens entram em contato com a tradição, ainda mais quando é de uma prática que não necessariamente está inserida desde a infância, é algo que tem potenciais criativos e de tensões constantes com as gerações mais velhas. A seguir, buscarei pontuar alguns elementos que diferenciam a produção dos grupos quando em comparação com os mais "tradicionais", e que geram conflitos e reflexividade interna.

No caso do Maracatu Semente de Angola, a busca por seguir à risca os ensinamentos da Nação Porto Rico, são colocados em prática por todos os membros, principalmente no que diz respeito à maneira de tocar e fundamentos religiosos. Mas um dos principais conflitos diz respeito a questões de gênero: as mulheres, na Nação Porto Rico, não podem tocar atabaque e os homens não tocam

o agbê²⁹ - são instrumentos que possuem a divisão sexual marcada. Os jovens universitários que compõem o maracatu londrinense são majoritariamente profissionais da educação, se posicionam politicamente à esquerda, lutam por causas sociais de diversas frentes, sendo uma delas o feminismo. Em um maracatu formado por aproximadamente 85% de mulheres, esse ponto gerou conflitos e tensões em relação à tradição.

No Maracatu Semente de Angola, as mulheres tocam o atabaque e os homens dançam e tocam o agbê, não há restrições de gênero de acordo com os instrumentos e essa discussão é constantemente levantada nas trocas entre as batuqueiras do grupo e o Mestre (liderança do maracatu) da Nação de Porto Rico. Entretanto, quando os representantes do grupo vão para Recife e tocam juntamente com a Nação, respeitam a separação dos instrumentos por gênero, não criando enfrentamentos radicais a esse respeito.

O grupo *Ishindaiko*, por outro lado, se destaca por inovações na forma de tocar o *taiko*, devido principalmente, às coreografias que fogem da maneira mais tradicional. A inovação do *Ishindaiko*, entretanto, esbarra em certos limites que a tradição impõe, através do campeonato. Em um dos anos da competição, o grupo decidiu que iria de fato inovar, quebrando comportamentos fundamentais para a cultura japonesa, transgredindo padrões básicos instituídos para a performance do *taiko*. O *Ishindaiko* entrou no palco correndo, jogou *Bacchis* (que são considerados sagrados), e apesar de ter sido uma apresentação emocionante, o grupo saiu do campeonato sem nenhuma premiação, fator que nunca havia acontecido anteriormente. Para Muraguchi, o campeonato coloca os pés do grupo no chão, e isso é bom para que eles não se percam em suas criações.

Em minha análise, o campeonato é o momento em que a tradição “fiscaliza” a prática dos grupos de *taiko* que se espalham pelo país, onde as gerações são colocadas em confronto, e os jovens precisam demonstrar de forma equilibrada, o respeito aos antigos e a sua forma de realizar a “arte milenar”, ao mesmo tempo em que apresentam a vitalidade inovadora que lhes é esperada. No caso do Maracatu Semente de Angola, é semelhante aos encontros dos batuqueiros e do grupo com o Mestre. As figuras do Mestre e do *Sensei* estão revestidas de autoridade máxima e apesar das tensões mencionadas entre a tradição e a inovação dos grupos, no final,

²⁹ Vide caderno de referências etnomusicológicas figura XIV.

a liderança é respeitada e são eles que decidem como se deve ser o maracatu e o taiko, pois carregam a “autenticidade”, pensada enquanto origem, das duas práticas percussivas.

Se Helena Abramo, em *Cenas Juvenis*, nos dá material para pensar a construção de uma identidade que se distingue das demais a partir de vestimentas, comportamentos, músicas e afins, Maffesoli apresenta argumentos de uma dissolução dessa identidade individual devido ao coletivo. Creio que ao analisar os grupos, dá para perceber que em relação aos demais “clãs” ou coletivos, a identificação com o grupo atinge aspectos mais próximos dos apresentados por Abramo, enquanto que dentro das práticas cotidianas no interior do grupo, o sentimento de pertencimento dilui o indivíduo e integra a pessoa em uma construção de self coletivo, próximo da descrição de Maffesoli. Ambos os autores frisam o elemento de solidariedade que esses grupos geram dentro de um cenário urbano caótico, e o retorno da empatia.

Após verificar a importância dos valores comunitários para os grupos musicais juvenis, inclusive no que tange à questão da construção de suas identidades sociais, o próximo capítulo abordará outra relação de fundamental importância para a análise do *taiko* moderno: seu caráter de etnicidade. As discussões sobre relações étnicas e as fronteiras que elas implicam serão discutidas mais calmamente no próximo capítulo, em um diálogo com a produção que vem sendo feita a respeito do *taiko*, oriunda de pesquisas nos EUA, Canadá e Brasil.

Capítulo 3

Entre lugares: Brasil e Japão na música dos tambores

A produção acadêmica voltada para a análise dos grupos de *taiko* no Brasil ainda está em fase incipiente. Em meu levantamento bibliográfico, no quesito literatura nacional, tive acesso somente à dissertação de mestrado defendida na Unicamp por Henrique Okajima Nakamoto, denominada “Significados do *taikô* no Instituto Cultural Nipo Brasileiro de Campinas” (2010). No caso das produções estrangeiras, a maior parte dos artigos se concentra nos EUA e Canadá. O que me chamou atenção foi o fato de que todos os trabalhos tendiam a analisar o fenômeno dos grupos de *taiko* através do conceito de etnicidade (ou niponicidade, como Nakamoto), sendo essa uma discussão que vejo como fundamental para inserir a pesquisa desenvolvida com o *Ishindaiko* dentro de uma perspectiva maior, retomando muitos pontos que foram apresentados nos capítulos anteriores. Inicialmente, gostaria de apresentar minimamente o exposto pela dissertação de Nakamoto, seguido de considerações sobre a produção norte-americana.

Nakamoto aponta em sua tese como não há estudos sobre o *taiko* no Brasil e análises comparativas ficam comprometidas diante disso, pois suas reflexões tem como base um grupo específico. No meu caso, tenho a possibilidade de tecer relações com a sua tese, e vejo como potência pensar os grupos através da perspectiva de fronteiras e hibridismos. Uma das questões colocadas por Nakamoto que o levou a campo foi: “por quê, em que dimensão e desde quando se dá a popularidade etnicamente centrada das atividades culturais referentes a comunidade nipo-brasileira?” Para tentar analisar esse tema, Okajima Nakamoto se propôs a estudar o Instituto Cultural Nipo Brasileiro de Campinas (ICNBC), associação voltada para a comunidade *nikkei* que possui e promove variadas atividades etnicamente centradas.

A princípio, Nakamoto pretendia estudar as artes marciais dentro do Instituto, entretanto, ao se deparar com os participantes das artes marciais, percebeu que grande parte não possuía descendência japonesa. A atividade que possuía majoritariamente os jovens *nikkeis* era o *taiko*. Segundo Nakamoto, o *taiko* no ICNBC se constituía enquanto uma prática interna, compondo as atividades que eram parte do convívio comunitário da associação e geravam a coesão entre os

membros, sendo vista enquanto a atividade que mais detinha a capacidade de atrair os jovens *nikkeis* para dentro do Instituto, vinculando-os às práticas etnicamente centradas, já que as artes marciais não cumpriam mais esse papel.

A prática do *taiko* raramente é conhecida para além da comunidade *nikkei*, e esse quadro apresentado por Nakamoto esteve presente em uma das minhas conversas com o fundador do *Ishindaiko*, Muraguchi. Em sua visão, o *taiko* é predominantemente praticado por descendentes devido ao pouco tempo em que adentrou terras ocidentais. Muraguchi usou o exemplo das artes marciais, que a princípio também eram praticadas somente por *nikkeis*, e com o passar do tempo se popularizou, deixando de ser uma prática etnicamente centrada. Para ele, o caminho do *taiko* será parecido, e seu desejo é que seja de fato uma prática associada para além das fronteiras étnicas que a definem na atualidade. Observo que essa necessidade de afirmação da prática para além dos descendentes encontra respaldo na defesa contra o estereótipo de que os japoneses são "inassimiláveis". Essa luta, que também está manifesta no grupo *Wadaiko Tsubame Nipo Campinas* estudado por Nakamoto, emerge segundo ele da inversão da condição minoritária no microcosmo do Instituto, ou no meu caso, do *Ishindaiko*.

Um dos conceitos-chaves apresentados por Nakamoto em sua dissertação é o de niponicidade. A definição desse termo diz respeito à construção de identidade através de práticas, símbolos ou costumes associados à cultura japonesa. Dentro do *Ishindaiko*, podemos observar como além da prática em si, os símbolos da niponicidade se estendem para pensar a própria apropriação do espaço, através dos quadros e troféus expostos no salão, do símbolo do grupo, que carrega a cor vermelha e branca, de seus patrocinadores e apoiadores *nikkeis*, entre outros elementos. É fundamental perceber que, diante desse quadro, a etnicidade que a princípio é colocada exteriormente, dentro de um país que se recusa a reconhecer os nipo-descendentes enquanto minoria étnica (por associar essa condição a pobreza), ela passa por um processo de apropriação por parte dos *nikkeis*, que constroem através das fronteiras entre o Brasil e o Japão, uma identidade híbrida que não corresponde a "cultura" de nenhum dos países em questão.



Líder atual, Erick Takihara com troféus expostos no salão. Foto: Raissa Romano



Quadros expostos no salão principal. Foto: Raissa Romano

Segundo Nakamoto, os seus nativos, assim como os meus, tem noção de que o "Japão daqui" não é o "Japão de lá" e que quando eles viajam e entram em contato com os japoneses são questionados do por que realizam determinadas práticas tidas como tradicionais, pois são, muitas vezes, consideradas ultrapassadas, não sendo mais realizadas no "Japão de lá". Quando questionados da necessidade de manter símbolos que não são mais utilizados, a postura se volta para o ideal de cultura japonesa que eles possuem, independente do Japão atual corresponder ou não a essa visão. Eles mantêm porque gostam e porque isso é cultura japonesa para eles.

É necessário diante disso, novamente ressaltar o caráter não essencial da cultura japonesa, mesmo quando os nativos constroem em seu cotidiano uma visão "orientalista" da mesma. Um exemplo disso no *Ishindaiko* pode ser expresso na conversa que tive com o líder atual, na qual pude perceber que ele se surpreendeu quando foi ao Japão, pois sua visão de como era o "japonês" contrastou com a realidade. Esperava que fossem fechados e distantes, mas sentiu que foi bem acolhido e que eram até mesmo "calorosos" em sua recepção e o Japão era divergente da imagem que havia construído, menos "tradicional" que o esperado.

Isso posto, somos levados a tentar compreender melhor esse "Japão de cá", com o intuito de aprofundar o conceito de niponicidade. Os símbolos e as práticas oriundas da "cultura japonesa", quando são incorporados no *Ishindaiko* ou no Instituto estudado por Nakamoto, não são meras reproduções dos significados que foram criados em terras japonesas. Esses símbolos são reinterpretados, ganhando novos significados em relação aos "originais", através das negociações que são estabelecidas com a sociedade local, nos diálogos estabelecidos nas fronteiras. Produtos ou práticas que inicialmente foram introduzidas no Brasil, no período da imigração, logo tomaram novas acepções e sentidos "japoneses" que não possuíam no Japão, criando assim significados híbridos, que distinguem os *nikkeis* etnicamente tanto dos "brasileiros" quanto dos "japoneses". Ainda a respeito desse ponto, *Nakamoto* afirma em seu texto que,

No ICNBC, o hibridismo estratégico se dava pela invenção de um Japão brasileiro, através do reconhecimento de uma identidade hifenizada, caracterizada, entre outras coisas, pela abertura do instituto aos não *nikkeis* e, no caso do taikô, pela inclusão de

elementos "brasileiros" nesta prática japonesa (NAKAMOTO, 2010, p. 64)

Esse hibridismo acarreta situações de disputa no contato com o "Japão de lá". Nakamoto afirma que um dos entrevistados denunciou um certo "preconceito japonês", pois até certo ponto os japoneses que os recebem desejam manter o controle sobre a prática do *taiko*, e deslegitimam a apropriação da mesma pelos *nikkeis*, como se não pudessem em momento algum ser considerados melhores do que o *taiko* realizado no Japão.

No Brasil, tratados como "japoneses" e no Japão, como brasileiros. É diante desse cenário que assumir a identidade híbrida tem se tornado cada vez mais exaltada pelos praticantes do *taiko*. A ideia de que o *taiko* praticado no Brasil une elementos de ambas as culturas tem se tornado fonte de orgulho e diferencial, pois a "criatividade" e os ritmos tidos como brasileiros somados à disciplina associada ao Japão geram uma afirmação positiva da identidade através dos estereótipos acerca dos dois países.

Diante disso, podemos observar como os discursos a respeito dos dois países se sobressaem no momento de pensar como se dá a prática do *taiko* no Brasil. No *Ishindaiko*, é comum a defesa de que não é restrito aos japoneses, como já foi colocado anteriormente. Esse ponto é enfatizado apesar da enorme maioria dos membros serem *nikkeis*, e dos pais que se envolvem com maior intensidade com as atividades do grupo, serem os descendentes. Esse quadro é o mesmo em todo o país, sendo que, de acordo com os dados da ABT, 85% dos membros das 56 equipes que fazem parte da associação (contabilizando 3 mil e 300 adeptos), são *nikkeis*. Nakamoto se questiona durante sua dissertação de mestrado se, caso o número de *nikkeis* e não-*nikkeis* se invertesse e o *taiko* deixasse de ser uma prática etnicamente centrada, esse discurso de abertura aos não descendentes continuaria da forma com que se dá atualmente. Outro ponto importante é pensar o quanto, mesmo com a afirmação da particularidade "brasileira", o desejo de "difundir a cultura japonesa" está presente no discurso tanto dos integrantes do *Ishindaiko* quanto do grupo estudado por Nakamoto.

A ênfase no coletivo é posta enquanto o valor primordial, sendo a individualidade constantemente vista com aversão pelos membros do grupo. Quando usada em prol do coletivo, particularidades individuais são bem aceitas,

contudo, precisam estar combinada com a humildade do membro que a possui, sem criar distinções em relação aos demais integrantes. Aqueles que de algum modo apresentam um "ego" inflado, principalmente se for pelo fato de tocar melhor, passam por críticas dentro do grupo. Atitudes egoístas são rechaçadas e até mesmo a comemoração do vencimento do campeonato precisa ser feita de modo contida e com respeito as outras equipes participantes. No campeonato que acompanhei, o *Ishindaiko* foi campeão por meio da categoria Livre e os membros que comemoravam mencionando os títulos anteriores eram repreendidos pelos outros integrantes. Principalmente nas lideranças encontramos discursos voltados para a ênfase no coletivo e na união de todos.

Contudo, as diferenças marcadas por eles são feitas através da dedicação ao grupo e ao esforço empreendido. Aqueles que estão distantes do grupo, pouco envolvidos com as atividades, se sentem em dívida em suas falas em relação ao *Ishindaiko*, isso porque, para ser um membro ativo é necessário uma dedicação que se estende por toda a semana, sendo esse um dos principais motivos de evasão dos membros. Esse quadro pode ser percebido na fala de *Junko*, durante uma entrevista, em que afirma "O *taiko* exige muito treino, dedicação, esforço e nós treinamos aos fins de semana e em um lugar afastado, então muitos acabam desistindo pois acabam perdendo o fim de semana e coisas do tipo". Aqueles que assumem funções para além dos treinos, de finanças, organização, entre outras ações, são valorizados coletivamente.

Existe por trás dessa postura a ideia de que os valores da "cultura japonesa" são transmitidos através da prática do *taiko*, sem precisar discursar a respeito. Além da coletividade, a disciplina é outro dos valores tidos como japoneses que são colocados em todas as atividades desenvolvidas pelo *Ishindaiko*. Um exemplo disso, para além da performance do *taiko* (que exige por si só disciplina corporal), está na rigidez dos horários de início, pausa e final do treino. Há também um sistema de limpeza de banheiros semanal, que ocorrem aos sábados, momento em que todos os membros se reúnem na chácara. São dois no salão (um masculino e outro feminino), que contém uma lista com os nomes dos integrantes pendurada na porta, para o controle de quem limpou o ambiente a cada fim de semana. As limpezas são feitas em duplas ao final do treino.

Apesar de toda a responsabilidade e disciplina imposta, a atmosfera criada pelo grupo tende a tornar o ambiente descontraído para aqueles que fazem parte do *Ishin*, sendo uma dinâmica específica que envolve piadas internas e jogos quando necessários. As crianças, quando definem o *Ishindaiko*, ainda não possuem o discurso dos mais velhos – que enfatiza a questão da "família" e dos laços criados – mas sim, o fato de ser divertido. Apesar de não ser o foco da descrição, aqueles que possuem maior tempo dentro do *Ishindaiko* são os mais descontraídos e que "puxam" brincadeiras. Podemos retomar a descrição acerca do treino das 100 vezes para pensar as palavras de Nakamoto, ao afirmar que,

Este prazer, ou "espírito lúdico", como menciona Borges, presente nas provações físicas e espirituais promovidas por meio de exercícios intensos e agonizantes, que, de fora, podem ser interpretados meramente como um tipo de doutrinação e imposição externa, foi expresso nas falas dos diferentes entrevistados, por meio de alguns termos, como: "superação", "auto-superação", "força de vontade", "ir além", "batalha para melhorar", "dar o máximo", "empenhar", "força de vontade", "correr atrás do que quer", "nunca desistir", "ser o melhor em tudo". (NAKAMOTO, 2010, p. 102)

No caso do artigo "*She's Really Become Japanese Now! Taiko drumming and Asian American identifications*" de Paul Jong-Chul Yoon, as questões referentes a construção de uma identidade étnica através da prática do *taiko* tomam contornos aparentemente mais delimitados, apesar do hibridismo, que se coloca de maneira distinta do que foi até então relatado. A questão levantada pelo autor está direcionada ao reconhecimento étnico do grupo *Soh Daiko*, que é composto por asiáticos nascidos nos Estados Unidos. Para ele, a música possui, entre outras características, a qualidade de ser socialmente significativa por permitir que as pessoas reconheçam identidades através delas, e principalmente, as fronteiras. Enquanto pesquisador e integrante do grupo, Yoon nos leva a analisar como, através da performance do *taiko*, o grupo contribui para a desconstrução de estereótipos ligados aos asiáticos que vivem nos Estados Unidos. Ao apresentar mulheres e homens asiáticos como dotados de força e poder, através dos toques dos tambores japoneses, *Soh Daiko* confronta estereótipos que atribuem

características de “naturalmente” quietos e subordinados à população asiática ou descendente de asiáticos.

A questão central levantada por Yoon diz respeito a tentar compreender que tipo de identidade asiática está sendo construída ou reconhecida através da performance do *taiko*, tanto pelos integrantes do *Soh Daiko*, quanto por seu público. Segundo o autor, existe uma luta constante para os descendentes asiáticos nos Estados Unidos diante da ambígua posição que ocupam: ao mesmo tempo em que desejam conseguir a aceitação enquanto "americanos", sabem da importância de afirmar o reconhecimento de que tem uma identidade cultural distinta. A luta por reconhecimento está associada à enfrentar estereótipos relacionados aos "yellow" enquanto mais fracos e subservientes, além disso, a criação de uma consciência pan-asiática para a construção dessa identidade. É, como afirma Yoon, uma forma de utilização da ideia da existência de uma “essência étnica” asiática a seu favor, algo que o autor denomina de “essencialismo estratégico”,

Which argues for a situationally specific positionality that understands the political exigencies of unity under a larger Asian American umbrella, while recognizing this as a socially constructed entity that can be (or must be) disassembled and reassembled as the situation warrants (YOON, Paul. 2001, p. 419)

Assim sendo, a construção de uma unidade para fins de luta política frente a um ambiente externo hostil está presente no *taiko* do *Soh Daiko*. Entretanto, isso não ocorre sem problematizações: ao mesmo passo em que para o público externo o *Soh Daiko* aparece como uma ferramenta política importante de afirmação cultural pan-asiática, no interior do grupo, bem como na comunidade asiática, as diferenças entre japoneses (e seus descendentes), coreanos (e seus descendentes), chineses (e seus descendentes) são também reconhecidas e exaltadas.

A história do *taiko* nos Estados Unidos inicia em 1967, através da ida do *Sensei Seiichi Tanaka*, que inicialmente pretendia abrir uma escola de artes marciais, porém, percebendo a ausência do *taiko* no país, mudou o foco de sua atuação. O crescimento dessa prática nos Estados Unidos está associado ao que Yoon define como o nascimento de uma consciência política e a ênfase nos agrupamentos étnicos. O grupo estudado por Yoon surgiu em 1979, sendo um dos primeiros grupos formados nos EUA. Inicialmente, possuíam sua sede em uma

igreja Budista da região, sendo um exemplo da ligação entre o *taiko* e o budismo. Todos os membros do grupo são descendentes de asiáticos, porém, não necessariamente nipo-americanos.

É importante ressaltar como os membros do *Soh Daiko* constroem, assim como os do *Ishindaiko* e do ICNBC, uma identidade hifenizada a partir da prática do *taiko*. Todavia, antes de continuarmos a aproximação dos casos dos grupos brasileiros de *taiko* com o estadunidense descrito por Yoon, uma ressalva fundamental deve ser realizada: não se observa, ao menos ainda, a existência de uma construção identitária de cunho pan-asiático nos grupos estudados no Brasil. Aqui a comunidade que constitui os grupos é composta em grande maioria de nipo-brasileiros, como já dito anteriormente, sendo a outra categoria existente a de "brasileiros". Não há nos grupos investigados, seja por mim ou por Nakamoto, qualquer aproximação com descendentes de chineses, coreanos e demais etnias asiáticas que também estão presentes no cenário brasileiro.

Yoon aponta o quanto essa ideia de identidade híbrida carrega em si também conflitos para aqueles que a vivem, pois não é sempre que uma comunidade ou as pessoas que a compõem conseguem balancear sem divergências as culturas envolvidas. O *Soh Daiko* se afirma através de uma mistura de estereótipos acerca dos jeitos "americanos" e "japoneses" de ser. Entre as qualidades "americanas" do grupo, eles afirmam constantemente a horizontalidade e igualdade entre os membros, tendo rejeitado a sugestão do *Sensei Tanaka* sobre instalar um sistema de lideranças e hierarquia para que os jovens respeitassem os mais velhos.

O *Soh Daiko* criou tradições a partir de novos valores oriundos do seu lado "americano", onde se alinham de frente uns para os outros, sem distinções acerca de habilidades ou tempo de *taiko* para iniciar e terminar o treino. A liderança é rotativa assim como no *Ishindaiko*, sendo que qualquer membro que tenha as qualidades necessárias para estar na liderança do grupo pode chegar a ocupar esse papel. Assim como no *Ishin*, a liderança é baseada mais no mérito do que em critérios etários. Apesar disso, dentro do *Ishindaiko* pude perceber que existem lideranças específicas para além do "líder oficial" que são fixas, e possuem sua posição em virtude dos deveres prestados ao grupo, tempo no *taiko* e habilidade

técnica, sendo que para ser líder oficial, a pessoa deve ter essas características também, exceto o tempo no *taiko*.

As técnicas de treinamento dos "japoneses" são tidas como "brutas" pelo *Soh Daiko*, e distintas da forma como eles conduzem a prática. Apesar disso, um membro do grupo é japonês e a ligação do *Soh Daiko* com o *Kodo* é constantemente ressaltada, criando a ponte entre o *taiko* performado nos Estados Unidos e no Japão e um jogo entre o "aqui" e o "lá", onde os membros, assim como no *Ishindaiko*, exaltam as peculiaridades oriundas do lado não-japonês, ao mesmo tempo que reforçam a importância de transmitir a história, a música e a cultura japonesa. Diante disso, a identidade hifenizada se cria na prática do *taiko* do *Soh Daiko* representando uma luta política, pois os elementos "americanos" são reconhecidos quando confrontados com o *taiko* do Japão; entretanto, diante do público e na vida prática nos Estados Unidos, surge enquanto enfrentamento no combate de estereótipos negativos e reforço do movimento pan-asiático, como expresso por Yoon,

Taiko is not simply an "expression of cultural affirmation," but an expression of my culture, my culture as an Asian American. Implied here is that unlike Asians performing jazz or folk music, taiko was created for Asians, by Asians, and for the purpose of highlighting the Asian American experience. [...]. In other words, taiko, although specifically Japanese in origin, has the ability to cross ethnic boundaries between Chinese, Korean, Japanese, and so on. Taiko is, therefore, able to cover an area that is open to "pan-Asian" involvement (YOON, Paul. 2001, p. 425-426)

Apesar disso, essa perspectiva gera conflitos dentro do grupo, principalmente com os familiares. Em muitos casos, memórias e lembranças referentes ao passado de guerras e disputas entre o Japão e Coreia são um exemplo das tensões na proposta do movimento pan-asiático. As particularidades que são colocadas frente a comunidade americana, através da categoria ázio-americano, causa desconforto em muitos. Yoon relata a fala de uma mulher de origem chinesa, que afirma nunca ter se sentido confortável quando classificada como ázio-americana, sendo que essa categorização fez com que criasse maior identificação com o fato de ser chinesa.

Dentro do *Soh Daiko*, composto majoritariamente por asiáticos não descendentes de japoneses, uma tensão é o fato do *taiko* ser exclusivamente

japonês, não englobando a representação de outros países asiáticos na performance. Um dos exemplos que provoca essa associação imediata, além do nome, é o uniforme. A vestimenta tradicional, o *happi*, também é utilizado pelo grupo, e podemos observar pelo relato de Yoon, no diálogo empreendido por um dos entrevistados, a tensão que gera dentro das famílias dos membros,

For instance, Choony Lee, a Korean American, noted her parents' reaction to the uniform. She said, "So when I was wearing this happi [my father] was like, 'Oh my gosh! She's really become a Japanese now!' (YOON, 2001, p. 431).

Soh Daiko, portanto, apesar de se definir enquanto um grupo de *taiko* formado por "*Asians Americans*", acaba transmitindo ao seu público uma identidade explicitamente japonesa. O grupo se incomoda com a orientalização da performance do *taiko* promovida pelo próprio discurso interno e que se propaga quando escrevem sobre eles. A percepção orientalista foi difundida pelo próprio *Soh Daiko* ao, por exemplo, iniciar a apresentação do grupo remontando a evocação dos deuses ancestrais através dos tambores, ressaltando a ligação com o sagrado, como no Budismo, onde o soar dos tambores são considerados a "voz de Buda". Quando posto dessa forma por um jornal, como o caso do *New York Times* (que fez uma matéria sobre o grupo), gera um desconforto e reforço de estereótipos que remetem a ideia de mistério e exotismo, criando uma imagem do Oriente ficcional, com base nas necessidades de alteridade do Ocidente.

É interessante perceber como a discussão empreendida por Yoon está pautada em uma disputa política através da identidade construída no *taiko*. É posto, e conscientemente expresso pelos membros o fato de que a performance tem a possibilidade de quebrar estereótipos negativos associados à comunidade asiática nos Estados Unidos. A questão do grupo ser percebido através de uma identidade "japonesa", enquanto o grupo se percebe como "pan-asiático", é outro campo de disputa que envolve um movimento político e construção ativa da identidade, tanto pessoal quanto coletiva dentro do *Soh Daiko*.

Os problemas levantados por Yoon me fazem questionar os motivos da distinção entre o viés político do *taiko* do *Soh Daiko* e a ênfase no cultural do *Ishindaiko* e do grupo do ICNBC. Nos dois grupos brasileiros aqui abordados, o

discurso é sempre voltado para a difusão e preservação da cultura japonesa no Brasil.

No caso do artigo “*Reconsidering ethnic culture and community: a case study on Japanese Canadian Taiko*”, Masumi Izumi apresenta uma questão que me acompanhou enquanto preocupação durante o decorrer de todo o trabalho. Como compreender identidade e cultura étnica sem cair em uma análise que reforce estereótipos e essencialismos? Izumi parte de uma perspectiva da etnicidade enquanto fluída e em constante (re)construção, analisando o *taiko* performado no Canadá como fonte de busca por significados e (re)construções identitárias. A questão política e de busca por se afirmar positivamente diante da sociedade norte americana é presente no artigo de Izumi assim como no do Yoon, sendo esse um aspecto que reforça a disparidade entre o discurso produzido pelos membros do *taiko* da América do Norte e do Sul.

O *taiko* representa, na leitura de Izumi, parte do processo de redescoberta da história do Japão, após um longo período de silenciamento derivado da Segunda Guerra Mundial. A imagem dos japoneses como inimigos, gerava um ambiente hostil e carregado de culpa, sendo que muitos dos primeiros imigrantes e descendentes estiveram afastados da história, cultura, língua, manifestações culturais do país de origem. O processo de emergência do *taiko* está associado a vontade de luta por espaço e reconhecimento étnico, associado à ideia de comunidade. A ligação entre os tocadores do Canadá com o Japão é semelhante aquela que observamos no *Ishindaiko* e nos tocadores do ICNBC, como podemos observar pelo trecho abaixo:

Taiko has provided a link for the players to their land of ancestry. This link is both symbolic and concrete. While taiko players do not regard Japan as their “homeland” in a literal sense, taiko has created cultural exchanges and communication between players in Japan and those in the United States and Canada (IZUMI, 2001, p. 41).

Assim como no Brasil, a conexão com o Japão passa a ser criada através do intercâmbio entre as equipes e instituições que desejam disseminar a prática, sendo comum que os membros dos grupos promovam viagens ao Japão com o intuito de aprender e apresentar o trabalho que desenvolvem. No Brasil, a própria ABT

promove regularmente essa troca através do prêmio da categoria Junior, como foi comentado anteriormente, inserindo a equipe campeã dentro do campeonato dos juniors do Japão, representando o Brasil. As performances dos grupos de *taiko* de fora do Japão, sendo deliberada ou não a luta por reconhecimento étnico, expressa a ligação através da apresentação, sendo sentida tanto pelos tocadores quanto pelo público, motivando sentimentos de pertença e orgulho.

Ainda assim, apesar desse vínculo, os grupos de *taiko* da América do Norte apresentam inúmeras inovações dentro da performance em comparação aos grupos do Japão. Como os do Brasil, os grupos criam suas próprias peças incorporando outros ritmos dentro da performance, além de adicionar maior teatralidade e coreografias que fogem da maneira tradicional. Algumas vezes, entretanto, os grupos de *taiko* norte-americanos vão mais longe quando a questão é inovação do que os grupos brasileiros aqui descritos, chegando a acrescentar instrumentos completamente distintos à prática, como guitarras e saxofones.

O *Ishindaiko*, quando comparado aos grupos de *taiko* descritos por Yoon e Izumi, mantém-se mais próximo do *taiko* feito no Japão, adicionando instrumentos diferenciados apenas em uma de suas músicas (sendo um instrumento de percussão e um apito), e não apresentam em campeonato essa inovação. Apesar disso, as outras características apontadas por Izumi se encontram no grupo londrinense, sendo o hibridismo de estilos nas composições uma marca registrada e exaltada pelos membros. A fusão e hibridismo das composições tem respaldo na posição híbrida presente na maioria dos seus integrantes.

Um outro aspecto político levantado por Izumi ao analisar do *taiko* no Canadá é o fato de que a maioria dos tocadores são mulheres. Esse é um dado interessante pelo fato de que no Japão a imagem do *taiko* está associada à masculinidade, sendo que Izumi se questiona: “o que significa para as mulheres tocarem *taiko* no Canadá em termos de formação de identidade além de políticos e culturais?” O poder do *taiko* é uma das características mais ressaltadas quando os membros são entrevistados sobre o que mais os atrai na prática, e esse poder está intimamente relacionado com a demanda física que a prática exige dos tocadores. Seja através da postura, dos *kiais*, da batida forte no tambor, o tocador necessita despender esforço físico e resistência para praticar o *taiko*, sendo essas características usualmente associadas ao sexo masculino. Novamente, assim como no trabalho de

Yoon, as mulheres que tocam *taiko* são símbolos de força e enfrentam a imagem socialmente construída de que as mulheres de origem asiáticas são quietas e subservientes. Diferente do *Ishindaiko*, o *taiko* apresentado por Izumi possui uma postura política clara, se definindo como centro-esquerda e apoiando diversas causas de lutas por direitos.

As semelhanças entre todos esses estudos está na análise do *taiko* centrado na diáspora que ocorreu durante os anos 1970, onde a prática migrou para os países ocidentais, reacendendo o interesse pela prática e associando ao movimento de construção de comunidades étnicas, criando identidades hifenizadas. Tanto nas relações entre os grupos não japoneses com o Japão, quanto entre os descendentes e a sociedade em torno (Brasil, Estados Unidos, Canadá), podemos observar as mais variadas configurações e tensões oriundas das fronteiras e das práticas afirmativas da definição dos grupos. No caso dos Estados Unidos e do Canadá, podemos perceber o quanto o diálogo é estabelecido de forma clara com movimentos pan-asiáticos e afirmativos de uma identidade positiva em relação aos ágio-americanos, sendo fundamental também o papel das mulheres nos grupos, enquanto símbolo de força. A inovação frente ao modelo tradicional também parece ser mais marcada do que nos grupos do Brasil.

Como pontuado por Lucas Muraguchi, os grupos brasileiros possuem pouca “criatividade e inovação” em comparação com o cenário mundial. Apesar da alta qualidade técnica, a estabilidade é uma marca que tem sido analisada através da performance do campeonato. A distinção feita por Muraguchi, entre grupos de inovação e de tradição me parece bem pertinente, apesar de mais difícil do que o líder fundador do *Ishindaiko* demonstra parecer. Por mais que o grupo se auto defina pelo conceito de “inovação” a prática do *taiko* está associada à tradição e a invenção dela, (retomando conceitos de Hobsbawm), tendo o seu valor vinculado ao elo com o passado ancestral. É diante do diálogo com o passado que a música dos tambores japoneses ressoa na América, tanto do Norte quanto do Sul, gerando sentimentos de pertencimento e comunidade, apesar das inovações.

A partir da leitura do livro Teorias da Etnicidade (1995), de Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart, podemos discutir alguns pontos centrais a respeito do conceito de etnicidade, que perpassa os estudos apresentados, inclusive o meu. No livro, os autores se propõe a apresentar um quadro geral do conceito, percorrendo

as vertentes mais variadas. A principal referência é Frederik Barth, e é com esse autor que pretendo estabelecer diálogos para pensar o *Ishindaiko*. Para Barth (1995) a etnicidade não constitui um conjunto de traços culturais imutáveis e atemporais que são passados de geração em geração dentro de um determinado grupo, mas é dinâmica e envolve ações e reações, sendo perpassada por transformações na organização social dentro do grupo, principalmente, através do contato com o “outro”.

É na fronteira que as relações identitárias dos grupos em contato se tornam ainda mais evidentes, pois quando diferentes grupos étnicos estão em contato eles constituem uma série de sinais diacríticos, que marcam linhas de demarcações entre os grupos, ou seja, entre o “nós” e o “eles”. Esses símbolos e traços culturais fundam a crença dos membros em uma “origem comum” que os unifica, entretanto, essa identidade étnica que se apoia no passado pouco tem relação com o construído a partir da ciência histórica, mas sim, de uma história mítica. Diante disso, analisar um grupo étnico envolve adentrar na interpretação do imaginário social criado acerca de suas origens e símbolos, ou seja, no sistema poético dos agrupamentos humanos. Dentro dessa perspectiva, vejo que o *Ishindaiko* apresenta um imaginário social voltado para a criação de si a partir de relações afetivas, exaltando as relações (família) e laços comunitários, que são baseados na própria ética de conduta dentro do grupo, que mistura elementos tidos como oriundos da “cultura japonesa” e “brasileira”.

A criação das músicas emerge como uma fonte para analisar o sistema poético que está intimamente relacionado aos discursos proferidos pelos integrantes do *Ishindaiko*. A grande maioria das composições são autorais, e todas possuem uma história por trás da criação que representa aquilo que o grupo gostaria de transmitir com a música. De modo geral, são relacionadas com os elementos da natureza: vento, tempestade, trovão, montanhas, animais, neve, estações do ano, atrelados a aspectos da força humana e principalmente a espiritualidade, abordando como tema central o espírito, energia, transcendência, entre outros. Uma das músicas, chamada Pururuca³⁰, apresenta uma sequência que conta, de forma resumida, parte da história do grupo que possui mais de 10 anos de existência.

³⁰ Juntamente com “Nosso” (2014), “Pururuca” (2012) são as únicas músicas que não tem nome japonês e elas não foram apresentadas em campeonato.

A maior parte das músicas possuem relações com as experiências vivenciadas pelo grupo, sendo uma expressão poética das mais variadas sensações e sentimentos compartilhados pelo coletivo. Além da natureza, como fonte principal de inspiração para as histórias e composições, alguns valores como: disciplina, foco, força, superação, são colocadas como base para as músicas do grupo. Contudo, todas as criações apresentam um vínculo com a “cultura japonesa”, seja uma homenagem direta ou indireta. Um exemplo é a música composta em 2016, *Undokai*. De acordo com a descrição no site do *Ishindaiko*,

O Undokai (運動会) é uma gincana de confraternização muito tradicional, tanto no Japão como no Brasil. Cabo de Guerra, Bola no Cesto e Corrida de Revezamento são algumas das atividades deste grande evento, onde participa toda a família. De forma divertida, o Undokai preserva um princípio fundamental da cultura japonesa: A União. (Definição música Undokai, site do Ishindaiko³¹, acesso 26/07/2017)

A respeito das composições, uma conversa com Muraguchi, o autor da maioria das músicas do *Ishindaiko*, serve para pensar como o grupo conta sua história. Quando perguntei sobre as músicas preferidas, Muraguchi começou a me contar cronologicamente as primeiras composições, afirmando ter evoluído de uma para a outra; e quando perguntei se eram as preferidas por serem as primeiras experiências compondo, ele me respondeu que

Não, elas não são as preferidas, mas eu contei a história de como uma levou a outra. O importante não era a música em si, mas a trajetória de uma pra outra. As músicas não são entidades separadas, são parte de um trajeto. Cada ano é tentativa e erro, e os erros e acertos de um ano servem como lição para o seguinte³².

Diante disso e analisando a lista de músicas do *Ishindaiko* com suas descrições, pude perceber que estão interligadas tanto enquanto tema quanto com as vivências do grupo. Se os integrantes são muito jovens, normalmente a música que performam foi criada para expressar a conquista de um primeiro objetivo ou de fundamentos básicos para se tornar um bom tocador; se por acaso, o grupo passa

³¹ Link de acesso: <http://www.ishindaiko.com.br/index.php/musicas/229-2016-undokai>

³² Depoimento de Lucas Muraguchi a mim, durante trabalho de campo realizado.

por algum desafio em conjunto, a música do ano carrega elementos motivacionais e direcionados para a superação. Além disso, um grande número de músicas está atrelada aos sentimentos e às sensações do tocador no *taiko*, a energia, alegria, euforia, explosão de movimentos. As composições carregam em suas histórias um sistema poético que, à semelhança dos mitos, um sempre remete ao outro, interligados (LÉVI-STRAUSS, 1978). Como mencionado por Muraguchi, uma levou a outra e não são entidades separadas. A construção da música, como mencionado no capítulo anterior, envolve tanto uma produção individual quanto coletiva, através das modificações a que é submetida nas diversas avaliações dentro do grupo.

Por conta disso, apesar da autoria permanecer, o próprio grupo, coletivamente, participa da criação das composições. Isso permite que até as músicas que são de outros integrantes, possuam uma ligação em suas histórias com aquelas que antecederam. Os nomes das músicas são todos em língua japonesa e com grandes significados por trás, sendo mais um símbolo distintivo da prática no Brasil. Retomando as discussões levantadas por Philippe Poutignat e Streiff-Fenart, uma questão que perpassa os trabalhos que envolvem o estudo do *taiko* consiste em tentar compreender o que levou a erupção do “pertencimento étnico” a partir da década de 70 no mundo contemporâneo? Segundo Poutignat e Streiff-Fenart,

A constatação da importância atribuída aos laços étnicos nas sociedades modernas traz um desmentido radical à tese convencional do “eclipse da comunidade” sob a tripla ação da urbanização, industrialização e burocratização. Ao mesmo tempo a oposição entre individualismo de um universo urbano e o comunitarismo das sociedades tradicionais culturalmente homogêneas, vivendo no isolamento e caracterizadas por um grande sentimento de solidariedade não parece mais tão evidente (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1997, p. 30).

Uma das respostas possíveis repousa na ideia de que o renascimento dos grupos étnicos está associado aos desgastes das relações criadas pela sociedade moderna, ou seja, isso implica pensar os grupos étnicos enquanto um “remédio” para as disfunções geradas, como por exemplo a despersonalização/desumanização dentro dos vínculos sociais da sociedade de massa. Essa perspectiva pensa esses grupos como uma forma de reintegração social. A etnicidade torna-se portanto uma

questão também simbólica, que não necessariamente possui proximidade com a cultura “tradicional” que reivindica, sendo assim, o foco para a análise desses grupos está direcionado para a dimensão afetual. Visão essa que dialoga com as abordagens de Maffesoli (2006)³³.

Vejo o *Ishindaiko* dentro desse processo, e mais precisamente dentro da categoria de grupo étnico devido a alguns aspectos de sua configuração e relações de fronteiras que estabelece. Ao invés de enfatizar os grupos étnicos através da visão de isolamento e preservação, a ideia apresentada por Poutignat e Streiff-Fenart, consiste conceber dentro de um movimento dinâmico e potencializado nas relações com outros grupos, nas fronteiras. De modo geral, as teorias da etnicidade tendem a concordar com o fato de que a construção do Nós em relação ao Eles está na base das investigações dos grupos étnicos. Assim, o universo urbano, onde as interações são intensificadas, a emergência de grupos étnicos se torna ainda maior. A ideia central é que a etnicidade não surge a partir da diferença étnica, mas sim, através da comunicação cultural, onde símbolos são paralelamente compreendidos tanto pelos “*insiders*” quanto os “*outsiders*”.

No caso do *Ishindaiko*, a relação de fronteira se estabelece tanto nos contatos com o Japão quanto com a sociedade Nacional. Além disso, em uma esfera menor, o fato de ser *Ishindaiko* é exaltado também em relação aos outros grupos de *taiko* do país, sendo uma distinção interna dentro do campeonato. Apesar disso, meu foco esteve nas fronteiras oriundas das relações étnicas que pude perceber através da construção do “Nós” dentro do *Ishin*. É fundamental perceber que o caso da imputação étnica, no caso do *Ishindaiko*, é tanto endógena quanto exógena, pois mesmo que o grupo não exaltasse aspectos da cultura japonesa (o que de fato faz), a própria imagem que seus espectadores possuem ao assistir uma apresentação cria uma associação direta ao Japão, seja pelas vestimentas,

³³ Aqui, vale ressaltar que os autores criticam os termos “tribalismo” e “tribo” para abordar esses fenômenos (como faz Maffesoli) por considerar que são termos carregados de uma visão estereotipada e pejorativa para os africanos, preferindo portanto, os termos etnia e etnicidade. Entretanto, ao ler a obra de Maffesoli compreendemos o quanto o autor atribui esses termos para análise dos mais variados grupos, principalmente dentro das cidades, até mesmo grupos de pesquisa em Universidades são usados como exemplos. Apesar disso, acredito ser pertinente as críticas dos antropólogos aos termos e considero viável a substituição por outros, menos carregados de estereótipos. De toda forma, o movimento de construção de grupos que enfatizam as relações comunitárias são um ponto de consenso entre os autores.

discursos de abertura, performance, ou pela maioria dos membros serem de descendência japonesa. Para Poutignat e Streiff-Fenart, independentemente de ser exógena ou endógena, ou ambas, um ponto fundamental é compreender as distinções de pertença e os critérios utilizados pelos grupos para tal.

As relações criadas dentro dos grupos estabelecem símbolos que são utilizados para demarcar as fronteiras e criar o sentimento de pertencimento. No caso do *Ishindaiko*, percebo o grupo inserido dentro de uma comunidade “nipobrasileira” que ainda possui contornos “velados” nos discursos sobre sua distinção, até mesmo ambíguos em alguns casos. Na maior parte encontramos discursos voltados para uma “integração” e “mistura” em relação ao Brasil, enquanto em outros momentos (e na prática) há um direcionamento para descendentes e enaltecimento do pertencimento a uma forma de conduta distinta, que principalmente, prima pela disciplina e valores familiares. Diferente da ação adotada na América do Norte, que enfatiza em sua retórica a construção do movimento pan-asiático, sendo o *taiko* considerado, também, um instrumento na luta política por reconhecimento, no Brasil, o contorno político aparece de forma sutil nas falas, onde o aspecto comunitário se sobressai.

A etnicidade enquanto um “parente fictício” está presente nos grupos de *taiko* do Brasil devido, em primeiro momento, aos dados empíricos. O fato da grande maioria dos membros serem de descendência japonesa entra em conflito com os discursos de que a prática é aberta para “todos”, pois o próprio conhecimento do *taiko* demanda uma via de acesso que, normalmente, envolve conhecer alguém de dentro da “comunidade *nikkei*”. A “luta” contra o estigma de não assimiláveis pode ser o fator que gera os discursos de abertura e exaltação do “não-descendente” que está inserido dentro dos grupos. De todo modo, a ênfase está na cultura e nas formas de ser e estar em sociedade, sendo que, independente da “origem étnica”, os comportamentos são analisados dentro de parâmetros estipulados pelo ideal que se tem da “cultura japonesa”. É legítimo, dentro dos discursos, que um não-*nikkei* participe e seja integrado a comunidade desde que apresente alguns valores como a “disciplina”, “organização”, “dedicação ao coletivo”, “esforço”, entre outros.

Em Grupos étnicos e suas fronteiras (1995), Fredrik Barth apresenta a possibilidade de pensar os grupos étnicos enquanto uma forma de organização social. Dentro dessa perspectiva, as diferenças, que demarcam as fronteiras em

relação aos outros grupos, não são necessariamente distinções “objetivas”, mas sim, aquelas diferenças que o grupo considera enquanto significantes. Como já abordei anteriormente, alguns aspectos dentro do *Ishindaiko* são exaltados enquanto valores fundamentais e distintivos do grupo, uma vez que ele assume uma identidade híbrida, torna-se ainda mais evidente a criação de tradições particulares e atribuições de práticas “japonesas” que não necessariamente possui qualquer fundamento com o Japão dos dias atuais ou de um passado remoto.

Apesar disso, a imagem do grupo carrega marcas distintivas que interligam estereótipos para a criação de uma identidade única, particular daqueles que integram o “ser-*Ishindaiko*”, e dentro de um cenário maior, estão inseridos dentro da “comunidade *nikkei*” do Brasil, sendo uma expressão de resistência cultural e perpetuação do que eles pensam ser a “cultura japonesa” no país. Em sua apresentação formal, o discurso do *Ishindaiko* está direcionado para a manifestação do seu lado “mais japonês”, e expõe símbolos variados em referência a essa “origem”, como os textos em língua japonesa, saudações em japonês, vestuário, e toda a performance do *taiko*.

No dia a dia, os traços da “cultura japonesa” são menos visíveis e mais práticos, através dos valores comportamentais e o ritmo de treino do grupo, além das relações sociais estabelecidas no interior do *Ishindaiko*. A mistura de comportamentos que “mesclam” características tidas como “brasileiras e japonesas” não são ressaltadas no cotidiano do grupo. No contato com o Japão encontra-se o momento em que o “lado brasileiro” é reconhecido, e necessita de exaltação e particularidade. Fredrik Barth aponta, que dentro dessa visão de organização social, o conteúdo cultural dos grupos está separado em duas ordens, sendo elas:

1. Sinais ou signos manifestos – os traços diacríticos que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida; e 2. orientações de valores fundamentais – os padrões de moralidade e excelência pelos quais as ações são julgadas (BARTH, Fredrik. 1969)

No decorrer do trabalho, tanto o primeiro quanto o segundo ponto ressaltados por Barth foram apresentados para compreender o fenômeno do *taiko* através do estudo de caso do grupo *Ishindaiko*. Os traços culturais realçados e organizadores

das relações podem se alterar no decorrer do tempo, sendo maleáveis de acordo com as circunstâncias, entretanto, o ponto central é pensar que através da prática do *taiko* e da inserção dentro da comunidade *nikkei*, há uma distinção entre o “Nós” e o “Eles” devido ao sentimento de pertencimento criado dentro do grupo. Como já pontuei anteriormente, o afeto e a "união" do grupo que se considera uma família está na base dos sentimentos de pertença ao grupo.

Pude observar durante o campo, que um dos elementos que geram conflito são quando membros se sentem “menos” integrados nos ritos particulares criados pelo *Ishindaiko*. Se retomarmos, por exemplo, o caso do campeonato de *taiko* de 2015, quando o *Ishindaiko* concorreu com duas equipes na categoria Livre (internamente chamadas de Samurai e Caverna), ouvi de uma tocadora sobre o incômodo que ela sentia devido a um suposto tratamento desigual a que as duas equipes estavam sujeitas. Como prova de que a outra equipe possuía preferência para ganhar o campeonato, ela relatou a ausência dos outros membros do *Ishindaiko* no treino das 100 vezes (resquícios de um ritual) de sua equipe, o que para ela demonstrava um descaso. A presença dos integrantes que compõe o *Ishin*, mas que não estavam escalados para a performance daquela música, apresentava-se enquanto um fator essencial devido a importância desse treino, que não poderia ter sido ignorado dentro do grupo.

No futuro, esse treino pode deixar de existir ou assumir novas formas, entretanto, o ponto é compreender que existem certos símbolos, práticas e valores que são significantes para a construção da identidade do grupo e do sentimento de pertencimento dos seus membros. As fronteiras estabelecidas pelo *Ishindaiko* na construção da sua identidade, como já afirmei anteriormente, podem ser vistas de acordo com a situação em que o grupo se encontra. Assim sendo, a respeito da identidade étnica podemos perceber como a marca principal o hibridismo, assim como no grupo do ICNBC, sendo fundamental ressaltar o caráter dinâmico da construção dessa identidade. Mesmo não desejando adentrar na questão dos grupos étnicos pelo viés da “diáspora”, acompanhando as comunidades de imigrantes e seus descendentes, o próprio contexto do *taiko* do Brasil me levou a necessidade de apresentar a prática levando em consideração essa perspectiva.

Considerações finais

Penso o quanto, no decorrer desses dois anos, o processo de troca com o grupo *Ishindaiko* criou contextos que me permitiram gerar associações e significados para as relações que ali se estabeleciam, tanto entre eles quanto comigo. Através da imersão em seu microcosmo pude relacionar as experiências vivenciadas com grandes temas da antropologia: etnicidade, ritual, tradição, corpo, etc. Por ser um nicho específico e pouco estudado, o acesso a grupos e tocadores do mundo todo é facilitado uma vez que você faz parte desse universo, sendo um campo vasto e ainda pouco habitado para pesquisa. Nessa breve consideração final, busco retomar o que foi apresentado no trabalho de forma resumida e expor alguns pontos que podem ser explorados em futuramente.

De modo geral, podemos perceber como os temas tradição, etnicidade e arte, envolvem toda a pesquisa em maior ou menor escala, através das mais variadas perspectivas que o campo me possibilitou acessar. A questão da tradição por exemplo, perpassa todas as partes do trabalho à medida em que, em um primeiro momento percorremos o tema através da “Invenção das tradições”, adentrando em memórias e imaginários. No centro do trabalho encontramos as tensões entre os jovens e aqueles que detêm a “autenticidade” da prática, em um jogo que envolve a disputa entre os ideais de “preservação” e “inovação”. Ao final, observamos as tradições sendo re(construídas) e inventadas constantemente na demarcação das fronteiras entre os grupos.

A ênfase no conceito de etnicidade para pensar a prática do taiko, tanto dentro quanto fora do cenário nacional, aponta para uma tendência da literatura acadêmica ao analisar os grupos que emergiram a partir de 1970. O conceito de etnicidade permitiu compreender o *Ishindaiko* enquanto possuidor de traços distintivos, significantes, que geram o sentimento de pertencimento em seus membros, capaz de estabelecer fronteiras em relação a outros grupos. Diante disso, podemos compreender como o foco no caráter comunitário e saber dos interstícios, marcados por características de exaltação da união e pertença ao coletivo, presente no segundo capítulo, dialoga com aspectos dos grupos étnicos.

Na produção desse trabalho pude perceber lacunas que são potenciais focos para pesquisas futuras, como por exemplo, o processo de institucionalização do

taiko no Brasil. Adentrando mais a fundo na criação da ABT, questionamos como se deu o processo que conduziu ao surgimento dessa instituição que, a partir de um determinado momento, passou a regulamentar a prática no país. A fronteira, aparentemente bem definida, entre o antes e o depois da criação da ABT, possivelmente pode apresentar contornos mais fluídos com a emergência de pesquisas de campo que direcionem o olhar para a presença do *taiko* no Brasil.

Outro ponto que ainda apresenta lacunas na análise consiste em compreender, de modo aprofundado, a razão da notável diferença entre nos discursos étnicos proferidos pelos grupos oriundos da América do Norte e do Sul. A breve análise aqui realizada já demonstrou a relação do *taiko* com os movimentos pan-asiáticos da América do Norte, enquanto que os grupos do Brasil analisados enfatizam aspectos culturais sem envolver a prática dentro de uma ação afirmativa pan-asiática, mantendo o *taiko*, predominantemente, dentro do circuito da comunidade *nikkei* e enfatizando a abertura à “mistura” com *todos* que não são nipo-descendentes. Adentrar nessa problemática possibilita que os estudos sobre asiáticos enquanto “minorias modelo” seja desenvolvida de forma comparativa partindo da prática do *taiko*.

Para concluir, gostaria de frisar que o trabalho em questão apresenta os significados que o grupo *Ishindaiko* apresentou após perpassar os filtros dos meus olhos no decorrer desses dois anos de contato. Agradeço ao acolhimento dos meus nativos, que ao abrir seu cotidiano para uma estranha, possibilitaram o desenvolvimento desse estudo, que além de material acadêmico, teceu fios de lembranças inquebráveis em minha mente, nessa primeira experiência em campo.

Referências

- ABRAMO, Helena. “*Cenas Juvenis: Punks e darks no cenário urbano*” São Paulo: ANPOCS, Editora Scritta, 1993.
- BARTH, Fredrik. *Ethnic groups and bondaries: the social organization of culture difference*. Long Grove: Waveland Press, 1998.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.
- BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. “Funes, O memorioso”. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BRUNER, Edward M. “Ethnography as narrative”. In: _____. *The anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois, 1986.
- CLASTRES, Pierre. “Da tortura nas sociedades primitivas”. In: _____. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever” In: _____. *O trabalho do antropólogo*. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp, 1998.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. Ser afetado. *Cadernos de Campo* n.13. p.155-161.
- GOLDMAN, Marcio. *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, 2003, v. 46 nº 2.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- IZUMI, Masumi. *Reconsidering ethnic culture and community: a case study on Japanese Canadian Taiko*. *Journal of Asian American Studies* Volume 4, Number 1, February 2001 pp. 35-56.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “O feiticeiro e sua magia”. In: _____. *Antropologia estrutural I*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1970.

_____. “A eficácia simbólica”. In: _____. *Antropologia estrutural I*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1970.

_____. *Mito e Significado*. Lisboa: edições 70, 1978.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Editora Florense Universitária, 2006.

MAUSS, M. “As técnicas do corpo” In: _____ *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

NAKAMOTO, Henrique Okajima. *Significados do taikô no Instituto Cultural Nipo Brasileiro de Campinas*. 2010. 173f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

OGUIDO, Homero. *De imigrantes a pioneiros: A saga dos japoneses no Paraná*. Curitiba: [s.l.], 1988.

OSHO, A linguagem da existência. Campinas: Editora Pontes, 1991.

PEIRANO, Mariza. “Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica” e “A análise antropológica de rituais”. In: PEIRANO, Mariza (Org). *Dito e feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FERNART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHAWN, Bender. *Taiko boom: japanese drumming in place and motion*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California press, 2012.

TURNER, Victor W. “Between and Beetwixt: o período limiar dos ritos de passagem”. In: _____. *Florestas de símbolos*. Niterói: EDUFF, 2005.

_____. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

YOON, Paul Jong-Chul. “She is really became a japanese now!”: *Taiko drumming and Asian American identifications*. Vol. 19, No. 4, Asian American Music (Winter, 2001), pp. 417-438: University Of Illinois.

ANEXO

Caderno de referências etnomusicológicas

I.Nagado-daiko: O nagado é formado por duas membranas de couro presas por tachas de ferro a um corpo abaulado de madeira. Sua afinação ocorre apenas no momento de fabricação.



II.Okedo-daiko: Instrumento mais comum no Brasil devido a facilidade de sua fabricação. É formado por duas membranas de couro costuradas a aros de metal, cordas e um corpo de madeira compensada, possuindo afinação pelo sistema de cordas. É um instrumento leve e de variadas sonoridades a partir da afinação. Esse instrumento pode ser comparado a alfaia (ou tambor).



III.Shime-daiko: O shime pode ser fabricado tanto por sistema de cordas quanto por sistema de afinação com porcas e parafusos. Possui sonoridade mais aguda e é responsável pela marcação do ritmo da musica. Tanto pela som quanto pelo tamanho e formato, o shime-daiko pode ser comparado a caixa de bateria.



IV. Tekkan: Instrumento metálico com três variações de tonalidades, agudo, responsável pela marcação do tempo e ritmo. O tekkan, tanto por possuir o som metálico quanto por sua função de marcar o tempo pode ser comparado com gonguê ou agogô.



V. Fue: Instrumento de sopro transversal comumente atrelado aos tambores no Taiko. A intenção é que se consiga expressar sons da natureza através do seu toque.



VI. Odaiko: Comumente o maior instrumento de taiko, pode ser fabricado tanto como o Nagado quanto o Okedo. Sua principal característica é possuir o som mais grave dentre os tambores. Devido ao grande diâmetro do couro, exige maior força e vigor do percussionista.



VII. Bacchi: Bastões de madeiras utilizados para tocar os tambores. É um instrumento reverenciado enquanto uma extensão do corpo e da alma do tocador. Semelhante as baquetas utilizadas em outros grupos de percussão.



VIII.Chappa: Instrumento formado por dois pratos metálicos. Permite grande liberdade de movimentação aos seus tocadores.



IX.Horagai: Instrumento feito à base de concha do mar, com confecção mantida em segredo por ser considerada sagrada.



X.Melê: Denominação da base do maracatu de baque virado, formado por três marcações fortes no tambor com o braço direito alternando com duas marcações de tempo com o braço esquerdo.

XI.Viração: Nome atribuído a outras combinações de células rítmicas que variam da marcação e ocorrem em determinados momentos da Loa.

XII. Loa: nome dado as músicas oriundas do Maracatu de Baque Virado.

XIII. Atabaque: Instrumento considerado sagrado para o Candomblé, é formado por um corpo cilíndrico e couro, podendo ser tocado tanto com as mãos ou

baquetas.



XIV. Agbê: Instrumento feito de cabaças e miçangas/malha de contas.



XV. Caixa e Apito: Dois instrumentos utilizados tanto no Maracatu quanto em outros ritmos percussivos brasileiros. A Caixa possui uma estrutura metálica e duas peles fixadas por aros, além de uma esteira de metal na pele de baixo responsável por "vibrar" ao toque do instrumento. É utilizada, tanto na música do *Ishindaiko* quando no Maracatu, pendurada através de um talabarte. O Apito serve como instrumento daquele que está "liderando" a performance, dando sinais para finalização ou alterações na música.

