



RAFAEL HIROCHI FUCHIGAMI

ASPECTOS CULTURAIS E MUSICOLÓGICOS
DO SHAKUHACHI NO BRASIL

Campinas
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL HIROCHI FUCHIGAMI

ASPECTOS CULTURAIS E MUSICOLÓGICOS
DO SHAKUHACHI NO BRASIL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: EDUARDO AUGUSTO OSTERGREN

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Rafael Hirochi Fuchigami, e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Campinas

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

F951a Fuchigami, Rafael Hirochi, 1985-
Aspectos culturais e musicológicos do shakuhachi no Brasil / Rafael Hirochi
Fuchigami. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Shakuhachi (Instrumento de sopro). 2. Música japonesa. 3. Flauta de
bambu. I. Ostergren, Eduardo Augusto, 1943-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Musicological and cultural aspects of the shakuhachi in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Shakuhachi (Wind Instrument)

Japanese music

Bamboo flute

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Eduardo Augusto Ostergren [Orientador]

José Roberto Zan

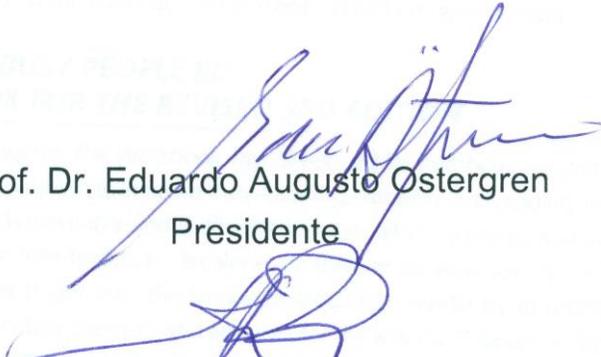
Alice Lumi Satomi

Data de defesa: 29-08-2014

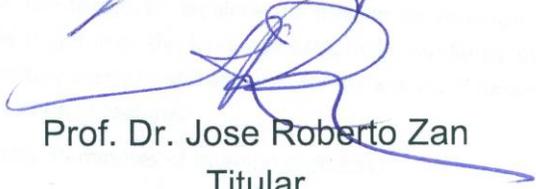
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo
mestrando Rafael Hirochi Fuchigami – RA 08 2552 – como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Titular



Profa. Dra. Alice Lumi Satomi
Titular

*Dedico o presente trabalho
à minha amada família
e àqueles que sopram este bambu
ao longo das gerações.*

Agradecimentos

Àqueles que sempre estiveram comigo, ensinando-me sobre a vida e apoiando-me irrestritamente, minha família Yochio, Lourdes, Hélio e minha amiga Mônica.

Ao orientador Eduardo Ostergren, à UNICAMP, à FAPESP que nos concedeu a bolsa de estudos, à FAEPEX e ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, que apoiou a participação em eventos, congressos e trabalho de campo.

À professora Alice Satomi, que ofereceu apoio e sugeriu o título desta dissertação.

Aos meus professores de shakuhachi Sugawara *Sensei* e Kakizakai *Sensei*, pelo apoio, incentivo e pelo aprendizado durante as aulas no Japão.

Ao Yamaoka *Sensei*, Douglas Okura e Henrique Elias; a Matheus Ferreira e aos amigos do Suizen Dōjō, pela colaboração.

Aos amigos Daisuke Shibata e Tomaz Vital pela inesquecível estreia mundial de “Musashi – Poema Sinfônico para shakuhachi”.

À Henrique Takahashi, Kitahara *Sensei*, Pedro Cazella e Raphael Ota, pelo apoio e amizade.

À minha aluna de música e amiga Janaina Olsen, que realizou a revisão gramatical desta dissertação.

Aos professores de flauta Renato Kimachi, Edson Beltrami, Marcos Fregnani-Martins e Sávio Araújo, a quem devo grande parte do meu aprendizado musical.

Ao mestre Daisaku Ikeda, por ensinar a filosofia e a prática do budismo.

Aos mestres, professores, amigos, entrevistados e colaboradores, cuja lista de nomes ocuparia algumas páginas, minha mais sincera gratidão.

Resumo

Este trabalho organiza informações sobre a introdução e difusão das tradições da flauta shakuhachi no Brasil, desde os primórdios do século XX até os dias atuais, levando em consideração os aspectos históricos e etnomusicológicos desse processo. Partimos dos estudos realizados por Olsen (1982, 1983, 2004) e Satomi (2004), tocando em assuntos relacionados à difusão da música e da cultura pelos imigrantes japoneses e por seus descendentes. Entretanto, o objetivo central desta pesquisa é tratar da presença do shakuhachi em nosso país, independentemente da região ou do grupo étnico em que esteja inserido. Se, por um lado, restringimos o foco para um único instrumento da cultura japonesa, por outro, aprofundamos sua abordagem e ampliamos a pesquisa para todo o país, para além do estado de São Paulo.

Discorreremos sobre a trajetória da flauta a partir de um levantamento bibliográfico e acrescentamos novas informações que se revelaram durante o trabalho de campo. Abordamos a utilização atual do shakuhachi, visto que nos últimos anos estão ocorrendo mudanças significativas em seu panorama no país, como a introdução das obras e do estilo difundidos por Katsuya Yokoyama (1934-2010), o aumento significativo de tocadores não-descendentes de japoneses, entre eles, alguns se tornaram líderes de grupos de música japonesa, e a utilização da internet como ferramenta de difusão das tradições do shakuhachi. Essas transformações evidenciaram o fato de que a cultura japonesa está se deslocando independentemente da população japonesa, um fenômeno recente no contexto do shakuhachi no Brasil.

Palavras-chaves: shakuhachi; música japonesa; flauta de bambu; *japonesidades*.

Abstract

The present work attempts to organize information gathered about the introduction and dissemination of the shakuhachi flute tradition in Brasil, from the earliest days of the twentieth-century to the present time, taking into consideration the historical and ethnomusicological aspects of this process. We began with the studies done by Olsen (1982, 1983, 2004) and Satomi (2004) touching on subjects related to the diffusion of music and culture of the immigrants and its descendants as it would be expected. However the focal point of this research is to call attention to the presence of the shakuhachi flute in our country independently of the geographic region or ethnic group in which it is inserted. If, on one hand, one narrows the focus of the research to consider just one single instrument of the Japanese culture, on the other, one furthers its approach thereby extending the study process to go beyond the borders of the State of São Paulo to cover the entire country.

We have examined the path of the flute's evolution beginning with a bibliographical survey and adding new information that appeared in the course of our fieldwork. We approached current use of the shakuhachi taking into consideration the fact that in recent years significant changes have occurred in this country as to the instrument's scenario such as the introducing of works and styles diffused by Katsuya Yokoyama (1934-2010), the significant increasing in numbers of non- Japanese descendent players, among which some have become group leaders of Japanese music, and the use of the internet as a tool to promote and divulge shakuhachi tradition. These transformations make evident the fact that Japanese culture is gradually being shifted independently from Japanese settlements, a new phenomenon in the environment context of the shakuhachi in Brasil.

Keywords: shakuhachi; Japanese music; bamboo flute; *japonesidades*.

Figuras

Figura 1 – Shakuhachi	19
Figura 2 – Parte inferior campaniforme	20
Figura 3 – Bocal	20
Figura 4 – Estilos Meian, Kinko e Tozan de bocal	21
Figura 5 – Junta (<i>nakatsugi</i>).....	21
Figura 6 – Disco de Midori Kobayashi	23
Figura 7 – Foto de Midori Kobayashi	26
Figura 8 – Divulgação virtual da Chikumeisha, por Shen Ribeiro	28
Figura 9 – Tsuna Iwami.....	29
Figura 10 – Shinnenkai da ABMCJ em 2012.....	30
Figura 11 – Divulgação virtual das mudanças na ABMCJ.....	31
Figura 12 – Linhagem de Tsuna Iwami.....	32
Figura 13 – Pintura de <i>sankyoku</i> no Período Edo.....	35
Figura 14 – Conjunto <i>sankyoku</i> no Brasil.....	36
Figura 15 – Cinquentenário da Tozan-ryū do Brasil.....	41
Figura 16 – Cinquentenário da Tozan-ryū do Brasil - Quarteto de shakuhachi.....	42
Figura 17 – Shinsen Kai em 1983.....	44
Figura 18 – Apresentação de shakuhachi e <i>koto</i> em 1983.....	47
Figura 19 – Quadro de Inohachi Toda	48
Figura 20 – Shigeru Matsuda.....	49
Figura 21 – Shigeru Matsuda	49
Figura 22 – Matsumoto <i>Chōshō</i> em 2014.....	51
Figura 23 – Kaito Shamidaiko em 2012.....	51
Figura 24 – Kōji-ryū do Brasil em 2014.....	52
Figura 25 – Apresentação de <i>minyō</i> em 2014.....	53
Figura 26 – Workshop de Lienhard em 2010.....	58
Figura 27 – Suizen Dōjō em 2012.....	68
Figura 28 – Henrique Elias em 2011.....	69

Figura 29 – Fabricação de shakuhachi no Brasil.....	71
Figura 30 – Colheita de bambu em 2010	73
Figura 31 – Entrevista com Henrique Elias em 2013.....	73
Figura 32 – Estreia mundial da peça Musashi em 2013.....	77
Figura 33 – Tamie Kitahara e Kaoru Kakizakai em 2014.....	79
Figura 34 – Apresentação do Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan em 2012.....	80
Figura 35 – Venda de shakuhachi no World Shakuhachi Festival em 2012.....	81
Figura 36 – Workshop em Okayama em 2014.....	82
Figura 37 – Shōko Izumiyama e Kuniyoshi Sugawara em 2014.....	83
Figura 38 – Shinnenkai em Otaru em 2014.....	84
Figura 39 – Posição de <i>seiza</i>	85
Figura 40 – Escalas penatônicas japonesas	88
Figura 41 – Escala <i>miyakobushi</i>	88
Figura 42 – Orientação de leitura da notação	89
Figura 43 – Análise dos elementos gráficos de <i>Yamagoe</i>	90
Figura 44 – Notas encontradas em <i>Yamagoe</i>	92
Figura 45 – Grupo de notas de <i>Yamagoe</i>	92
Figura 46 – Intervalo recorrente no início e fim das frases.....	93
Figura 47 – Escala utilizada em <i>Yamagoe</i>	93
Figura 48 – Transcrição da notação.....	95
Figura 49 – Professores do Kenshu-kan em 2014.....	96
Figura 50 – Workshop de Kaoru Kakizakai em São Paulo em 2014.....	100

Sumário

PARTE I. Prelúdio	1
1. Introdução	1
1.1. Nomenclaturas e critérios editoriais.....	3
1.2. O ponto de partida para as pesquisas	5
1.3. Métodos, técnicas e conceitos	9
2. O objeto de estudo	14
2.1. Aspectos técnicos e organológicos	14
2.2. Tamanhos e modelos	15
2.3. Descrição da flauta	18
PARTE II. Trajetória em terras brasileiras	22
3. Midori Kobayashi (1891-1961)	22
4. A transmissão da Kinko-ryū	27
5. Repertório antigo e moderno	33
6. Tozan-ryū do Brasil	37
6.1. Akio Yamaoka	42
6.2. Shinsen Kai	43
6.3. A flauta de Inohachi Toda	47
7. Shakuhachi no <i>minyō</i>	48
7.1. Shigeru Matsuda (1934 – 2010)	48
7.2. Associação Shakuhachi Kōji-ryū do Brasil	50

PARTE III. Movimentos paralelos	54
8. Suizen Dōjō.....	54
8.1. Rompendo barreiras sociais por meio da construção de redes virtuais	56
8.2. Impressões.....	59
8.3. A Nação Japonesa	62
8.4. Japonesidades	67
9. Atividades no Sul	69
9.1. Isolamento espacial X relação global	70
9.2. Musgo da Pedra	73
9.3. Luigi Antonio Irlandini	75
10. Musashi – Poema Sinfônico para shakuhachi	76
PARTE IV. Estágio no Japão	78
11. Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan e o Festival Internacional.....	79
12. Kuniyoshi Sugawara.....	83
13. Repertório de Katsuya Yokoyama (1934-2010)	86
14. Yamagoe.....	86
14.1. O material sonoro	87
14.2. Elementos gráficos	89
14.3. Padrões.....	92
14.4. Notas	94
14.5. Efeitos sonoros.....	95
PARTE V. Epílogo.....	96

15. Discussões	96
15.1. Motivações para tocar shakuhachi	96
15.2. Qualidade de performance e origens étnicas	98
15.3. Estudos no Japão	99
15.4. Caminhos paralelos	100
15.5. Ser puro e antigo faz parte do currículo	101
15.6. Palavras finais	105
16. Glossário e transcrições	106
17. Trabalhos de Campo	113
18. Referências Bibliográficas	116

PARTE I. Prelúdio

1. Introdução

Na Parte I, discorro a respeito da transcrição dos nomes japoneses, metodologia, técnicas, conceitos, sujeitos e como se desenvolveu a pesquisa a partir do contato que tive com o shakuhachi. Então, apresento uma visão organológica do instrumento e sua família a fim de situar melhor o objeto de estudo.

Organizei a trajetória do shakuhachi no Brasil na Parte II, com base nos estudos de Olsen (1982, 1983, 2004), de Hosokawa (1993), de Satomi (2004), e no relato de Saito (2011), bem como acrescentei informações com as quais tive contato durante o trabalho de campo, como a biografia e o nome artístico de Midori Kobayashi, maiores detalhes sobre a Kinko-ryū¹ e Tozan-ryū² do Brasil, a experiência de Akio Yamaoka no grupo Shinsen Kai³, a vida do fabricante Shigeru Matsuda e o emprego do shakuhachi na música folclórica pelos integrantes da Kōji-ryū⁴.

Atualmente, novos grupos, atividades e narrativas em torno das tradições do shakuhachi surgiram no Brasil, apoiados pelo uso da internet como ferramenta de comunicação e de divulgação de informações. Websites, redes sociais e plataformas online colocam tocadores do mundo em contato, evidenciando o fato de que é necessário olhar para os acontecimentos internacionais para se compreender melhor o que ocorre no país, conforme discorrido na Parte III.

A partir de outubro de 2013, fui contemplado com a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), e me mudei para Tōkyō, onde, por um período de seis

¹ Estilo que surgiu no século XVIII, a partir de Kurosawa *Kinko I* (1710-1771). O termo *ryū* pode ser entendido como “estilo”, “escola”, “método” ou “forma.”

² Estilo criado por Nakao Tozan (1876-1956).

³ Uma sub-divisão da Tozan-ryū, criada no Brasil e liderada por Sagara *Yōzan*.

⁴ Estilo criado por Toyotarō Kōji, entre a Era Meiji (1868-1912) e o início da Era Taishō (1912-1926).

meses, realizei um estudo do repertório de Katsuya Yokoyama (1934 - 2010), de peças *koten*⁵ do estilo Kinko, *shinkyoku*⁶ e *gendaikyoku*⁷, sob orientação dos professores Kaoru Kakizakai e Kuniyoshi Sugawara, conforme será detalhado na Parte IV, que se encerra com uma análise da peça *Yamagoe*.

As práticas em torno do repertório de Yokoyama é parte essencial deste estudo, pois estão associadas ao crescente número de brasileiros não descendentes de japoneses que se dedicam ao shakuhachi. As pesquisas de Olsen (1982, 1983, 2004) e de Satomi (2004) explicaram a chegada dos estilos Tozan e Kinko no Brasil, trazidos pelos japoneses. Entretanto, o cenário atual apresenta mudanças significativas no processo de difusão da música japonesa no país. Pela primeira vez, estilos musicais e repertórios estão sendo importados por brasileiros em um contexto distinto daquele relacionado ao da imigração japonesa, constituindo um novo fenômeno observado durante o trabalho de campo da minha pesquisa. Tal fenômeno apresenta duas perspectivas.

A primeira é observada na perturbação do binômio cultura/população, uma vez que a disseminação da cultura japonesa passou a ocorrer sem que haja um descolamento da população japonesa, como a introdução do estilo Kōji-ryū, do repertório e do estilo de Katsuya Yokoyama, a criação do Suizen Dōjō e o início das atividades da Associação Chikumeisha. A questão torna-se ainda mais complexa se tentarmos examinar em que dimensão a música japonesa pertence à sua população. Durante meu estágio no Japão, estudei, com o shakuhachi, muitas peças *koten*, vistas como tradicionais ou clássicas. Certa vez, em tom de brincadeira, eu disse ao professor que aquelas peças eram “velhas no Japão”, mas, no Brasil, são peças “novas”. Então, o professor fez uma ressalva, dizendo que, no Japão, aquelas peças também são novas, pois poucas pessoas as conhecem, evidenciando que, raramente, existe uma relação estreita entre o japonês contemporâneo e a música tradicional.

A segunda perspectiva está no binômio cultura/etnia, uma vez que a

⁵ Peças clássicas ou antigas.

⁶ Música moderna.

⁷ Música contemporânea.

disseminação da cultura do shakuhachi também é feita por um grupo composto por pessoas não oriundas do Japão ou de famílias japonesas. No Brasil, posso citar, como exemplo, Shen Ribeiro, Danilo Tomic, Matheus Ferreira e Gregório Mazzucco em São Paulo; Henrique Elias Sulzbacher no Rio Grande do Sul e Luigi Irlandini em Santa Catarina. Em outros lugares do mundo, há lideranças difundindo a arte do shakuhachi, como na Austrália, EUA, Canadá, Suíça, Alemanha, França, Espanha, República Checa, Coreia, China, etc. Dessa forma, é possível observar que os grupos de tocadores estão se pulverizando, criando e recriando-se em diversas partes do globo. As narrativas em torno das tradições do shakuhachi, com suas variedades e dissonâncias, acabaram desenvolvendo uma linguagem em comum, expressa de modo diferente em função de cada contexto particular.

Na última parte, Epílogo, faço uma discussão a partir do conteúdo que foi exposto ao longo do trabalho e apresento algumas conclusões pertinentes ao cenário do shakuhachi no Brasil e aos procedimentos que utilizei na pesquisa.

1.1. Nomenclaturas e critérios editoriais

A transcrição dos nomes japoneses segue o sistema Hepburn. O nome das pessoas obedece ao critério brasileiro: nome pessoal seguido do sobrenome. A fim de facilitar a comunicação com o leitor, o nome artístico sempre será mencionado, em itálico, para se diferenciar do nome de nascimento e será acrescido após o sobrenome, tal como se procede no Japão. Por exemplo: Tsuna Iwami (nome, sobrenome) ou Iwami *Baikyoku* (sobrenome, nome artístico). Nomes artísticos de ocidentais são inseridos entre o nome e o sobrenome, como James *Nyoraku* Schlefer. Esses músicos recebem nomes artísticos quando conquistam um título, o que faz com que ganhem um status diferente perante aqueles que fazem parte do sistema de sua escola. Com o intuito de não dificultar a leitura mencionarei, preferencialmente, o nome de nascimento, com exceção dos casos em que tive acesso apenas ao nome artístico.

Em japonês, não há plural, de forma que não fiz alterações nas palavras, por exemplo, um *taiko* ou dois *taiko*. O traço em cima da letra significa um prolongamento da vogal, o qual altera completamente o vocábulo, por exemplo, *obasan* (“tia”) e *obāsan* (“avó”).

Em alguns casos, encontrei, em textos japoneses, o nome escrito em ideogramas, que permitem mais de um tipo de leitura, fazendo com que a transcrição se torne imprecisa. Nesses casos, informei os ideogramas originais em nota de rodapé.

A escrita japonesa utiliza quatro tipos de sistemas: *katakana*, *hiragana*, *kanji* e *rōmaji*. Os dois primeiros são sistemas silábicos, em que os sons por si só não carregam sentido. O *kanji* é um sistema de ideogramas importado da China, em que cada símbolo permite várias leituras e significados. O último sistema, *rōmaji*, emprega letras romanas em palavras como DVD, CD ou em indicações, como termos importados da música ocidental (*adagio*, *moderato*, *allegro*, etc.), nas notações modernas de shakuhachi, do estilo Tozan.

Aquele que toca shakuhachi é chamado de shakuhachi *sōsha* ou *ensōka* no Japão. Em inglês, shakuhachi *player*, em alemão *Shakuhachi-Spieler*. No Brasil, os músicos usam o termo “tocador” para aquele que executa instrumentos japoneses. Por esse motivo, não houve necessidade de criar um termo, tal como *shakuhachista*.

Termos japoneses serão escritos em itálico, com exceção do nome de cidades, de pessoas, de eventos, de instituições, de grupos, de organizações ou da palavra shakuhachi, nosso objeto de estudo, que foi mencionado inúmeras vezes no corpo do texto.

Não foi possível encontrar o *kanji* de todos os nomes devido ao curto período que abrange esta pesquisa. Aqueles encontrados constam no glossário e na lista de nomes do Capítulo 16.

1.2. O ponto de partida para as pesquisas

No ano de 2008, tive o primeiro contato com o shakuhachi. Durante os ensaios com a Orquestra Filarmônica Brasileira do Humanismo Ikeda⁸, ocasião em que nos preparávamos para apresentar no Sambódromo de São Paulo em um contexto de comemoração do Centenário da Imigração Japonesa, recebi instruções do maestro: “Para esta música, pense no som da sua flauta como se fosse um shakuhachi”. “O que é um shakuhachi?”.

Essa pergunta passou a me incomodar até o momento em que encontrei, no YouTube, um vídeo de uma apresentação de shakuhachi do tocador americano James Schlefer. Ao assistir a gravação, revelou-se, diante dos meus olhos, o tema que eu procurava para elaborar um projeto de iniciação científica. Claro, aquele era o ano do Centenário da Imigração Japonesa!

O shakuhachi tem uma familiaridade com a flauta transversal, meu instrumento; e, o fato de eu ser descendente de japoneses, poderia auxiliar na minha inserção na comunidade de tocadores do país.

A partir de então, desenvolvi dois estudos de iniciação científica intitulados: “Levantamento histórico e análise técnica da flauta japonesa shakuhachi” (FUCHIGAMI; OSTERGREN, 2010) e “Descrição do processo de fabricação do shakuhachi e levantamento de informações sobre sua ocorrência no Brasil” (FUCHIGAMI; OSTERGREN, 2011) no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, recebendo orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren e apoio da FAPESP. Em 2012, com apoio do Fundo de Apoio ao Ensino, à Pesquisa e Extensão (FAEPEX) e da Pós-Graduação do IA da UNICAMP, fui, pela primeira vez, ao Japão, realizar um estudo etnográfico do World Shakuhachi Festival. A partir de outubro de 2013, estagiei por seis meses no Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan, em Tōkyō, com fomento da BEPE, da FAPESP. Portanto, coleto informações acerca do shakuhachi desde 2008, e o

⁸ Orquestra Filarmônica que faz parte da Coordenadoria Cultural da Associação Brasil SGI (BSGI, 2014).

trabalho de campo se intensificou e se estendeu ao Japão após o início do mestrado.

O que, a princípio, deveria apenas ser uma pesquisa acadêmica de caráter teórico-reflexivo, tornou-se uma paixão pessoal, e passei a dedicar tempo a aperfeiçoar minha performance com o shakuhachi. Notei, posteriormente, que essa dedicação favorece o entendimento sobre o instrumento, mesmo com relação a questões teóricas, históricas e musicológicas. Existem aspectos da pesquisa, como a relação entre os tocadores, a compreensão acerca do que é estar ligado a uma determinada escola/estilo, as contradições e as motivações do caminho que se estabelece com o shakuhachi, entre outros fatores, que se evidenciam e se potencializam a partir da dedicação às suas tradições, tocando o instrumento.

A primeira grande dificuldade da pesquisa e de performance foi adquirir o vocabulário próprio do meio, desafio que demanda tempo e dedicação, até que, enfim, se compreenda alguns termos específicos, como *honkyoku*, *sankyoku*, *komusō*, *Fuke*, *minyō*, *utaguchi*, *madake*, além de uma série de nomes de pessoas e instituições que, para quem não está familiarizado, representam um desafio inicial superado com estudo e com convívio. Ainda há um vocabulário comportamental, com os devidos protocolos e atitudes esperados daqueles que fazem música japonesa. São procedimentos socioculturais complexos e, às vezes, contraditórios, mas que podem ser adquiridos de maneira mais eficiente quando se lança ao *devir*⁹.

A utilização da performance durante os trabalhos de campo transforma definitivamente a maneira como são obtidas as informações. Além de ter utilizado o shakuhachi como ferramenta de pesquisa, também me vali de minha ascendência japonesa, reforçada pelo meu nome e fenótipo. Assim, para aqueles inseridos no contexto da música e da cultura japonesa, me apresento como Hiroshi e não como Rafael. As características pessoais modificam a maneira como são construídas e mantidas as relações sociais e, portanto, a maneira como as

⁹ GOLDMAN, 2003, p.423-444.

informações chegam ao pesquisador. Não defendo que a posição que ocupo seja melhor, mas não há como negar que se trata de uma posição singular, já que outra pessoa, sem as minhas características, talvez se relacionasse com a comunidade de tocadores de outro modo e poderia obter dados distintos dos que obtive.

Como exemplo, em 2010, encontrei-me com a família de um falecido tocador de *minyō*¹⁰ para realizar uma entrevista, agendada por telefone. Quando me apresentei como Hiroshi, imediatamente ouvi “Qual é seu sobrenome?”, indicando que uma tentativa de aproximação por parte do interlocutor foi estimulada graças à minha evidente origem familiar japonesa. A entrevista ocorreu na presença da viúva, de dois de seus filhos e de um amigo. A princípio, havia um clima de desconfiança acerca de um estranho que viera fazer perguntas. Em determinado momento, pedi permissão para tocar um dos shakuhachi utilizados pelo falecido, e fiz soar o *dōyō*¹¹ *Kutsu Ga Naru*. Ao ouvir a música, todos se emocionaram com a recordação do ente querido e, a partir de então, o ambiente de desconfiança se desfez dando lugar a um terreno fértil para o contato. Assim, passei a obter uma série de informações, recebi um tratamento diferenciado e fui presenteado com uma fotografia de uma das apresentações do falecido. Dessa forma, pude vivenciar a eficácia da performance como ferramenta de pesquisa, bem como empregar o que vinha aprendendo nas pesquisas no momento de executar a flauta, cujo som, por alguns instantes, proporcionou bem-estar e emocionou os ouvintes. Nessa ocasião, ficou evidente que, enquanto cumpria meu papel como pesquisador, não tive acesso a algumas informações que apenas me foram reveladas a partir do momento em que expus como tocador de shakuhachi, ou seja, um nativo.

Notei que, por parte de alguns *nikkei*¹², sobretudo os mais velhos,

¹⁰ Música folclórica japonesa.

¹¹ Canção infantil japonesa.

¹² Sujeitos de origem japonesa. Utilizaremos o termo *nikkei*, pois segundo Satomi (2004) “nipo-brasileiro” remete ao período de 1933-1945, “quando eclodiu a retórica anti-japonesa (LESSER, 2000, p. 251)”.

surgia uma espécie de expectativa por me enxergarem como uma continuação de suas tradições, por meio de frases como “Que bom que você está tocando shakuhachi, hoje em dia são poucos jovens que estão se interessando pela música japonesa”. Passei, então, a ocupar diversos espaços e papéis, dependendo de quem me observa, podendo ser o de músico-flautista que está se metendo a tocar shakuhachi, pesquisador, tocador, continuação das tradições ou sujeito indesejado. Independentemente de qualquer julgamento, quando passei a tocar, assumir responsabilidades, lecionar e fazer apresentações com o shakuhachi, tornei-me, mesmo sem ter a intenção, um nativo no grupo que estava estudando.

Na construção das relações no trabalho de campo, ocorreram situações onde houve manifestação de ciúmes e ações para me impedir de participar de alguns eventos ou grupos. Esses fatos causavam preocupação, uma vez que as informações chegavam parcialmente a partir dessas pessoas e de suas atividades. Em outros casos, recebi muito apoio por parte de alguns veteranos, sobretudo por deixar claro meu desejo de ajudar e de colaborar como alguém interessado em aprender e em manter as tradições construídas. Portanto, passei a caminhar sobre um terreno de relações muito complicadas, às vezes favoráveis, outras dificultosas, embora tenham sido essenciais para a observação do comportamento e das motivações daqueles que sopram esse bambu¹³. Entretanto, tais complicações não fazem parte de um privilégio exclusivo, outros tocadores também passam por dificuldades. Assim, experimentei o que é enfrentar e conviver com as divergências e embates existentes nesse meio, que está longe de ser um ambiente sem hostilidades e, paradoxalmente, muito acolhedor dependendo do contexto.

Uma medida importante foi fazer parte do maior número de atividades, colaborar nos eventos, me associar a pessoas de estilos e opiniões diferentes, às vezes divergentes, bem como estreitar a amizade com todos, independentemente das minhas preferências pessoais. Desse modo, busquei construir uma ampla

¹³ O termo *take*, cujo significado é “bambu”, é usado para se referir ao shakuhachi.

rede para me manter em um fluxo, evitando confiar em apenas um ponto de vista e olhar o universo do shakuhachi no Brasil a partir de apenas um grupo.

Por duas vias de acesso, pela musical (tocando shakuhachi) e pela do fenótipo (descendente de japoneses), acabei me inserindo entre os sujeitos da pesquisa e, contrariando a afirmação de Goldman (2003, p. 458), verifiquei ser possível me tornar um nativo. Notei, então, que tal experiência/transformação não é ridícula, nem uma ideia fútil, estando plena de utilidade, uma vez que tocar shakuhachi é a mais eficiente ferramenta utilizada em minha pesquisa, mesmo que não tenha sido planejada com tal finalidade¹⁴. Portanto, não se trata de um nativo que resolveu falar sobre seu grupo, mas de um sujeito que construiu sua história como nativo a partir do momento em que iniciou sua pesquisa, amalgamando estes dois aspectos: pesquisa/performance.

Afirmando-me como um nativo, pode surgir a dúvida: “Mas este nativo viveu a mesma história que os outros nativos? Passou pelas mesmas experiências?”. A questão é: que “história” ou que “experiências” seriam essas. O panorama social, artístico, as origens étnicas, a maneira como iniciaram os estudos com a flauta, com quem estudaram e de que forma, entre outros fatores, variam a ponto de não se chegar a um denominador comum, a uma história em comum. Cada tocador conta a sua, de maneira plural e enriquecedora.

1.3. Métodos, técnicas e conceitos

As observações em trabalho de campo, no qual desempenhei, de modo geral, um “papel ‘ativo’”, orientaram a procura pelas ferramentas de pesquisa. É importante relativizar a maneira como observei e convivi com os sujeitos, uma vez que não há apenas um grupo de tocadores, e as atividades se centralizam em pessoas diferentes em função do contexto. Com relação aos tocadores da Kinko-

¹⁴ “Não obstante, meu argumento básico aqui não é tanto que ‘virar nativo’ seja impossível ou ridículo, mas que, em todo caso, é uma ideia fútil e plena de inutilidade.” (GOLDMAN, 2003, p. 458).

ryū e Tozan-ryū, por exemplo, desempenhei um papel mais “periférico”, enquanto que, no Suizen Dōjō e nas atividades dos tocadores Akio Yamaoka e Henrique Elias, ocupei a visão de um pesquisador “imerso” (COULON, 1995, p.75).

Durante o levantamento bibliográfico, identifiquei Olsen (1982, 1983, 2004), Hosokawa (1993) e Satomi (2004) como os pesquisadores que escreveram sobre música japonesa no Brasil.

Recorri a fontes não acadêmicas para coletar algumas informações, como as que constam na revista Tozan-Gakuho (SAITO, 2011, p. 9-19), de circulação internacional, e ao periódico Nikkey Shimbun (NIKKEY SHIMBUN, 2014).

Foram utilizados os estudos de Kishibe (1984), Kamisango (1988), Lee (1992) e Malm (2000) na análise dos aspectos históricos e musicológicos do contexto específico do Japão e que estão presentes nos tocadores dos dias de hoje. A música foi observada em seu contexto, conforme a teoria de Merriam (1964).

O nome das pessoas, dos grupos e o vocabulário específico podem ficar incompletos, imprecisos, errados e dificultar novas investigações caso o pesquisador não utilize a escrita original, em caracteres japoneses. Defendo, então, que a escrita original dos nomes, normalmente em *kanji*, deve ser empregada como parte dos procedimentos do pesquisador, como técnica de pesquisa. Por esse motivo, elaborei uma lista com os nomes em sua escrita original, inserida no Capítulo 16.

Em decorrência da existência de tocadores brasileiros sem ascendência japonesa, que estão se tornando foco de atividades e de difusão do shakuhachi, tal como Danilo Tomic, Shen Ribeiro e Matheus Ferreira, que possuem ligação com os imigrantes japoneses ou, então, Henrique Elias Sulzbacher no Rio Grande do Sul e Luigi Antonio Irlandini, que não possuem quase nenhuma relação com a sociedade *nikkei*, optamos por observar os tocadores da atualidade não como um grupo étnico constituído por um determinado fenótipo, delineado por suas identidades, mas como um conjunto de diferenças.

Observei um fato peculiar e bastante relevante: a existência do pensamento de que aqueles que não possuem ascendência japonesa e tocam

shakuhachi foram japoneses em vidas passadas. Uma vez que há muitos não-descendentes entre os tocadores e que circula, não em unanimidade, mas de forma bastante representativa, essa ideia de que são portadores de uma *substância japonesa espiritual* (uma *alma* ou algo das vidas passadas), é preciso olhar com cuidado para as questões étnicas relacionadas às práticas com tal instrumento. Esse fenômeno evidencia que já não é possível classificar os sujeitos em função de sua aparência (olhos puxados) e que os discursos de identidade e de legitimação da prática com tal flauta atingiu dimensões bastante complexas.

A abordagem utilizada nos estudos organizados por Machado (2011) acerca da presença japonesa no Brasil respondeu a esse desafio, sobretudo no contexto das atividades do Suizen Dōjō. No livro “Japonesidades Multiplicadas: Novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil” (MACHADO, 2011), em que estão compilados artigos de pesquisadores da Antropologia, é discutido o universo da cultura japonesa por um ângulo diferente, ousado e inovador, apresentando um panorama de *japonesidades* múltiplas que se expressam em contextos específicos, como nas artes marciais, na culinária, na homossexualidade, nas festividades, na mídia e na cultura pop. “A *japonesidade* vista como múltipla permite que não analisemos as condições desses sujeitos como ‘menos ou mais’ japonesas, mas como japonesas à sua maneira” (MACHADO, 2011, p. 15). A partir dessa abordagem, identifiquei o processo de *japonesização* durante o trabalho de campo.

Em casos como os das *japonesidades* atreladas fortemente a um marcador fenotípico (racial), a tendência a definir o grupo a partir desses critérios (olhos puxados) é quase inevitável. Mas os trabalhos aqui apresentados conseguem desestruturar essa tendência, mostrando como as *japonesidades* operam para além do fenótipo, criando não descendentes *japonesizados* e também descendentes não japoneses. (MACHADO, 2011, p. 23).

Ao partir do pressuposto que ser ou não ser japonês atinge um universo semântico em que outros fatores além do genótipo estão em jogo, não me detive

na observação das práticas com o shakuhachi em função da geração familiar ou do grau de parentesco japonês no caso dos tocadores oriundos de famílias japonesas.

Ao encontrar, nos estudos de Machado, um amparo teórico para aquilo que eu observava em trabalho de campo, também me deparei com um paradoxo. Embora a “*japonesidade* não é, certamente, uma identidade, mas um conjunto de diferenças, uma multidão de alteridades” (MACHADO, 2011, p. 18), grande parte das narrativas que circulam entre os tocadores estão enraizadas em uma visão de mundo capturada nos discursos de defesa de identidades. São identidades projetadas a partir do shakuhachi. Tais narrativas, muitas vezes, não são convergentes, provocando dissonâncias internas conforme exemplificado na Parte III. Embora aparentemente contraditório, proponho um diálogo com os estudos de Hall (1996; 2005) para melhor entender os dilemas internos dessas narrativas que são construídas pelos grupos e sujeitos.

A utilização de termos como *nikkei*, sociedade *nikkei*¹⁵, professor de shakuhachi ou tocador de shakuhachi, por exemplo, não teve por objetivo definir identidades, senão orientar o leitor para o papel que os tocadores desempenham e as relações que estabelecem no contexto da música japonesa, facilitando a comunicação.

O trabalho de campo ocorreu por meio do convívio e de entrevistas semiestruturadas, realizadas com sujeitos que desempenham diferentes funções. Em alguns casos, entrevistei performers e professores vistos como ícones, aqueles que promovem atividades em torno da flauta; em outros casos, alunos e iniciantes ainda, de certo modo anônimos. Entrevistar não somente aqueles que ditam as regras e os modelos, como também os estudantes e iniciantes, permite uma contemplação por ângulos e lentes diferentes, ampliando os horizontes de apreciação e de reflexão acerca do panorama do instrumento, evitando um olhar retilíneo e unidirecional.

¹⁵ O termo sociedade *nikkei*, neste trabalho, refere-se aos grupos ou associações diretamente estruturadas a partir da atividade de japoneses ou descendentes de japoneses.

Paralelamente, realizei etnografias aproveitando o shakuhachi como ferramenta de pesquisa, participando de atividades como aulas, workshops, palestras, ensaios, concertos, encontros, festividades, etc., como pesquisador-performer, como ouvinte ou, então, apenas me encontrando para realizar diálogos. A partir de agosto de 2012, passei a frequentar as aulas de Akio Yamaoka¹⁶ e a conviver com tocadores da Tozan-ryū e, entre março e junho de 2013, lecionei para alunos do Suizen Dōjō a pedido de Matheus Ferreira durante sua estada no Japão. Registrei cada etnografia em um relatório e as impressões mais pessoais em meu diário de campo.

Durante as entrevistas, utilizei uma ferramenta que, ao mesmo tempo, auxiliava na coleta de informações, mas modificava profundamente a maneira como os entrevistados discursavam: a câmera. Ligar a câmera transforma o comportamento do entrevistado. Em alguns casos, por conhecer previamente o entrevistado, notei o quão seletivo, cuidadoso com suas opiniões ou, então, tímido ficava. Em outros momentos, conheci o músico durante a entrevista e, posteriormente, passei a conviver com ele, notando as incoerências entre o discurso durante a entrevista e seu comportamento no dia-a-dia. Entretanto, muitas vezes, justamente na observação das incoerências ou da seletividade do discurso é que se pode capturar os interesses e os conflitos que existem entre os sujeitos.

A partir das entrevistas, da observação do surgimento de grupos e dos meios que eles utilizavam frequentemente, como sites, plataformas online e redes sociais, verifiquei a necessidade de fazer da internet um campo etnográfico.

Ao procurar informações contemporâneas acerca do shakuhachi, deparei-me com fatos históricos desconhecidos no meio acadêmico, como maiores detalhes sobre a vida de Midori Kobayashi, informações sobre o instrumento trazido por Inohachi Toda em 1934, além de uma série de fotos e programas de concertos que Akio Yamaoka disponibilizou de seu acervo pessoal. Assim, pude acrescentar, aos estudos feitos por Olsen, Hosokawa e Satomi, alguns fatos e peças do quebra-cabeças que compõe o corpo de conhecimento

¹⁶ Yamaoka Yoyū.

acerca da trajetória do shakuhachi no país.

2. O objeto de estudo

A fim de não nos perdermos no caminho, optamos por considerar como único parâmetro de pertencimento ao grupo estudado *tocar shakuhachi*. Além desse parâmetro, não há nenhum outro que seja unânime entre os membros da comunidade de tocadores do país. Desse modo, qualquer que seja seu nível técnico, origens étnicas, gênero ou classe social, eles foram observados como sujeitos nesta pesquisa.

É importante observar que o emprego do termo “comunidade” para se referir aos tocadores seria mais adequado no plural. Resguardando as devidas relativizações, é possível observar uma comunidade mundial, comunidades locais e outras divisões. Cada qual com seus interesses, cada qual estruturando à sua maneira o dilema da “segurança” e da “liberdade” (BAUMAN, 2001).

O instrumento conquistou diferentes ambientes: nos conjuntos tradicionais com *koto*¹⁷ e *shamisen*¹⁸, na bossa nova, na música eletrônica e em grupos de formação diversa, com violão, piano, violoncelo, quarteto de cordas e até mesmo com orquestra sinfônica, conforme consta no Capítulo 10.

O conteúdo a seguir foi publicado no artigo intitulado “Aspectos organológicos da flauta shakuhachi” e apresentado no XXII Congresso da ANPPOM (FUCHIGAMI; OSTERGREN, 2012).

2.1. Aspectos técnicos e organológicos

Seguindo a sistemática de Erich M. von Hornbostel e Curt Sachs de 1914 (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 271-274), o shakuhachi é classificado como um membro da família dos “aerofones”, um “instrumento de sopro”, considerado uma

¹⁷ Cítara japonesa.

¹⁸ Alaúde japonês.

“flauta sem aeroduto”. Assim como a flauta transversal de orquestra, a produção sonora ocorre pelo encontro do ar que sai pelos lábios com uma quina distal, localizada na borda oposta ao apoio da região do queixo do bocal. Diferentemente da flauta transversal, o shakuhachi é tocado verticalmente, tal como a quena andina.

Segundo Kamisango (1988), quando o shakuhachi foi introduzido no Japão, ele continha seis orifícios para os dedos, passando, posteriormente, por modificações em sua estrutura ao longo dos séculos e chegando à forma atual, com cinco orifícios. Por volta de 1920, surgiram experimentos a partir dos quais foram desenvolvidos modelos com 7 e 9 orifícios, bem como foi desenvolvido o *okuraulo*, por Kinshichirō Okura (1882-1963) e Koichi Muramatsu (1898-1960) em 1936 (TOFF, 2001, p. 405). Este instrumento constitui um shakuhachi com chaves, pois utilizava o corpo e os mecanismos semelhantes aos da flauta transversal moderna, possuía um bocal cuja forma imitava o do shakuhachi e era tocado verticalmente (BLASDEL, 1988, p. 8). Houve, também, uma tentativa de criar um shakuhachi transversal (MALM, 2000, p. 172, BLASDEL, 1988, p. 8). Atualmente, existe o híbrido *shakulute* (shakuhachi + *flute*), consistindo no emprego do corpo da flauta moderna e de um bocal de shakuhachi feito de bambu (TAI HEI SHAKUHACHI JAPANESE BAMBOO FLUTES, 2012).

Não obstante a variedade de formas, o shakuhachi feito a partir do bambu encontra maior aceitação e sua utilização é mais representativa.

2.2. Tamanhos e modelos

Para classificar as flautas de acordo com suas medidas, é utilizada uma antiga unidade japonesa denominada *shaku*, cujo comprimento em centímetros pode variar de acordo com o período da história, localização geográfica e aplicação prática, mas que, no início do século XX, foi estabelecido como equivalente a 30,3 cm. Um décimo de um *shaku*, correspondente a 3,03 cm, recebe a denominação de *sun* (KITAHARA *et al*, 1990, p. 188).

Os tocadores utilizam a medida tradicional como uma nomenclatura para se referir a essas flautas. Um “shakuhachi 2.4” (ou *nishaku yonsun*), por exemplo, é aquele cuja medida padrão é de 2,4 *shaku* e que está afinado para produzir a nota Lá com todos os furos tapados. No entanto, dependendo da configuração do diâmetro do tubo, em alguns casos, nem sempre o tamanho ideal do instrumento corresponde ao tamanho real. Pode acontecer de um “shakuhachi 2.4”, por exemplo, não possuir exatamente 72,72 cm. Entre os tocadores, alguns preferem utilizar a nomenclatura original, em japonês, conforme podemos observar na tabela abaixo.

Números em japonês	Números de <i>shaku</i>	Números de <i>sun</i>
1 <i>ichi</i>	<i>isshaku</i>	<i>issun</i>
2 <i>ni</i>	<i>nishaku</i>	<i>nisun</i>
3 <i>san</i>	<i>sanjaku</i>	<i>sanzun</i>
4 <i>yon</i>		<i>yonsun</i>
5 <i>go</i>		<i>gosun</i>
6 <i>roku</i>		<i>rokusun</i>
7 <i>shichi, nana</i>		<i>shichisun, nanasun</i>
8 <i>hachi</i>		<i>hasun</i>
9 <i>kyū, ku</i>		<i>kyūsun</i>

Nomenclatura de acordo com as medidas (KITAHARA *et al*, 1900, p. 71).

O shakuhachi tamanho padrão é denominado *isshaku hassun*, ou 1.8, equivalente a, aproximadamente, 54,5 cm, sendo essa a origem do nome da flauta. No entanto, as flautas maiores, como a 2.3 (*nishaku sanzun*), e as menores também são denominadas, genericamente, de “shakuhachi”. Conforme Kitahara *et al* (1990, p. 70), de modo geral, a demanda pelo shakuhachi 1.8 é predominante, representando cerca de 50%, enquanto que o 1.6 representa 25% e os demais tamanhos abarcam a porcentagem restante.

Quando o instrumento está com todos os furos tapados, a nota fundamental produzida é denominada *tsutsune*, que equivale ao Ré acima do Dó central do piano para o tamanho 1.8 (KITAHARA *et al*, 1990, p. 190). Identificamos, durante o trabalho de campo, que muitos tocadores se referem ao *isshaku hassun* como um “shakuhachi em Ré”. Embora a *tsutsune* seja realmente

o Ré, sua afinação é em Dó, assim como o piano, e essa confusão ou conflito de nomenclatura ocorre também com os shakuhachi nos demais tamanhos.

Como cada *sun* corresponde quase sempre a meio tom, então, a *tsutsune* do *isshaku rokusun* é Mi, assim como a do *nishaku issun* é Si. Porém, entre os tamanhos 1.8 e 3.0, não há uma oitava de distância nas tessituras, mas uma sexta, indicando que, em algumas medidas, não ocorre o padrão de um semitom para cada *sun* (TAI HEI [...], 2012).

O álbum “Shakuhachi: The Art of Yokoyama Katsuya”, é um excelente exemplo em que podemos ouvir obras com shakuhachi em tamanhos diferentes. Nele constam gravações de quatro *honkyoku*¹⁹; duas composições de Katsuya Yokoyama, chamadas *Sekishun* e *Kai*; as obras *Daisan Fūdō* e *Pentagonia II*. A penúltima foi escrita pelo compositor Kineya *Seihō* (1914-1996) para um trio de shakuhachi, cada um com afinação diferente. *Pentagonia II*, do compositor Ichiro Seki, foi dedicada a Stravinsky e escrita para quinteto, também com flautas de diferentes tamanhos. Após a estreia da peça, o compositor a reescreveu para seis solistas (THE INTERNATIONAL SHAKUHACHI SOCIETY, 2012).

Os instrumentos menores oferecem sons agudos e mais penetrantes, e os maiores um som grave e aveludado. Em todas as formas e tamanhos o shakuhachi mantém suas características peculiares, como uma *impressão digital* de sua sonoridade envolvente.

Além das diferenças de tamanho, a flauta conta com modificações na natureza do seu corpo, que afetam diretamente seu repertório, estética sonora e visual. Para executar o *honkyoku* de maneira intimista, com um caráter mais etéreo, alguns tocadores preferem utilizar os modelos *jinash*²⁰, mais parecidos com o instrumento dos templos Fuke, em que o fabricante não aplica pasta nem laca em seu interior. Por outro lado, aqueles empregados em concertos, que desfrutam de maior potência e estabilidade sonora, recebem a aplicação do *ji* (uma mistura de *tonoko* ou gesso-de-paris, laca e água) no interior do seu tubo,

¹⁹ Repertório específico do shakuhachi, desenvolvido a partir de práticas espirituais dos monges *komusō*, reproduzido, atualmente, com caráter artístico.

²⁰ Significa “sem *ji*”.

possuem um encaixe fabricado a partir de uma secção no colmo e são denominados *jiari* ou *jinur*²¹.

2.3. Descrição da flauta

Atualmente, a maior parte do corpo do shakuhachi é feita de bambu, embora alguns fabricantes trabalhem com outros materiais, tais como cano de PVC ou resina, usados como alternativa mais viável na construção de modelos para iniciantes.

A fabricação de um shakuhachi é um processo que apresenta algumas dificuldades, a começar pela procura por matéria-prima. O bambu utilizado é o *madake* (*Phyllostachys bambusoides*), encontrado na China continental, na América do Norte e no Japão. Geralmente, o *madake* é abundante em regiões de vales e planícies férteis, porém, o mais apropriado para a construção do shakuhachi é encontrado em regiões montanhosas e de solo pobre, pois o bambu nascido nessas condições possui um diâmetro menor e é mais denso. Além do *madake*, alguns fabricantes utilizam o *torachiku* ou “bambu tigre” (*Phyllostachys nigra f. punctata*) encontrado em Shikoku, em modelos para estudantes. A escolha da peça mais adequada no bambuzal é feita com base em alguns critérios, como “tamanho, forma, cor, estrutura da raiz e configuração nodal”. De todos os bambus encontrados, são poucos os que possuem boas condições para se tornar um instrumento (TAI HEI [...], 2012). Embora a *Phyllostachys bambusoides* não seja nativa do Brasil, sua presença já foi catalogada em nosso território (FILGUEIRAS, T. S.; GONÇALVES, A. P. S., 2004 apud PEREIRA; BERARDO, 2007, p. 43-44).

As notas básicas emitidas, *Ro*, *Tsu*, *Re*, *Chi* e *Ri*²² correspondem ao

²¹ *Jiari* ou *jinuri* significa “com *ji*” ou “com a aplicação de *ji*”.

²² São tablaturas. As alturas das notas mudam conforme o tamanho do shakuhachi utilizado, entretanto, a relação entre a notação e posição dos dedos se mantém. Sua grafia é feita com os caracteres do *katakana* e pode variar de acordo com o estilo. No estilo Tozan, é utilizado o *Ro* □, *Tsu* ツ, *Re* レ, *Chi* チ e *Ha* ハ ao invés do *Ro*, *Tsu*, *Re*, *Chi* e *Ri* リ do estilo Kinko. Outras notas e efeitos sonoros também sofrem alteração em sua nomenclatura. Além do *katakana*, são utilizados o *hiragana* e o *kanji* para instruções específicas na notação.

Ré, Fá, Sol, Lá e Dó no *isshaku hassun* e mantêm essa proporção de intervalos nos modelos nos demais tamanhos. Porém, é um engano acreditar que o shakuhachi seja apenas uma flauta pentatônica. Embora tenha somente cinco orifícios (Figura 1), é capaz de produzir uma escala cromática em mais de duas oitavas por meio da mudança do ângulo do sopro e da embocadura, combinados com técnicas de tapar parcialmente os orifícios com os dedos. O instrumento também precisa ser capaz de produzir uma série de efeitos sonoros específicos, que fazem parte da estética do repertório tradicional e contemporâneo e não são obtidos com outros instrumentos.

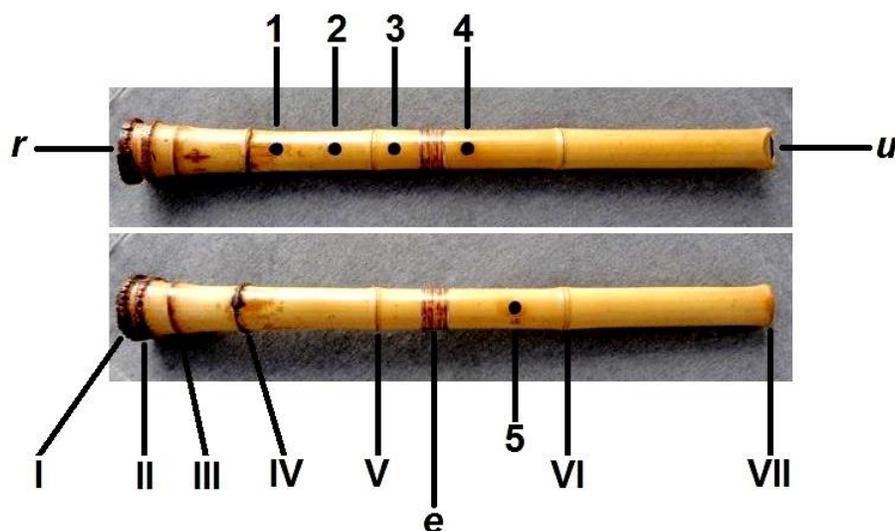


Figura 1. De 1 a 5: orifícios dos dedos. De I a VII: sete nós. *r*: parte subterrânea. *e*: encaixe. *u*: *utaguchi*.

São utilizados os dedos anelar e indicador da mão direita para tapar os furos 1 e 2, e anelar, indicador e polegar da mão esquerda para os furos 3, 4 e 5 respectivamente. Quando o tocador é canhoto as mãos podem ser invertidas. Se as mãos forem pequenas, torna-se mais difícil tocar flautas de comprimento maior, cujos orifícios estão mais distantes uns dos outros.

Além de atender às necessidades de produção sonora, o instrumento ainda deve seguir certos padrões visuais. A flauta deve ter sete nós, pois este número tem um sentido místico para os japoneses, além de ser mais agradável

visualmente (KITAHARA *et al*, 1990, p. 85). Quatro nós devem estar abaixo do orifício 1, um nó entre os orifícios 2 e 3 e os dois nós restantes acima do orifício 4 e 5. O encaixe localiza-se entre os furos 3 e 4. A parte campaniforme, localizada na extremidade inferior, é feita a partir da porção subterrânea do bambu (Figura 2). A esse respeito, foi consultado o Prof. Dr. Antonio L. Beraldo, da Faculdade de Engenharia Agrícola da UNICAMP, que esclareceu: “O bambu apresenta, na parte subterrânea, duas diferentes estruturas: **rizoma** - é uma parte maciça e na qual se armazena o amido para ser liberado para a brotação dos novos colmos na estação seguinte; e **raízes** - são fasciculadas, pois se trata de uma gramínea” (informação pessoal)²³.



Figura 2. Porção subterrânea do bambu.

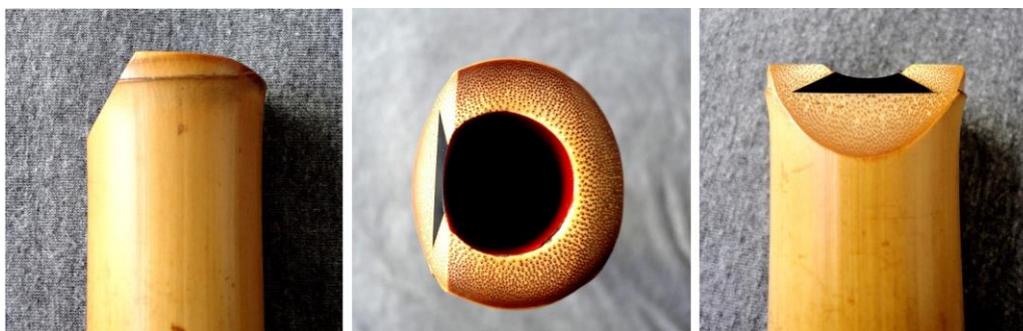


Figura 3. Bocal visto lateralmente, por cima e frontalmente.

O bocal, conhecido como *utaguchi*, possui um típico corte perpendicular ao colmo, outro corte chanfrado e um semicírculo na forma de um “U” sobre este chanfro (Figura 3), onde pode ser inserida uma peça cujo formato identifica o estilo ao qual pertence o instrumento e o tocador (Figura 4). A borda oposta ao chanfro, onde o tocador apoia o queixo, deve ter seu ângulo suavizado, tornando-se levemente

²³ BERALDO, A.L. **Consulta- Bambu** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rafaelhirochi@gmail.com em 20 mar. 2012.

arredondado, evitando uma quina acentuada e proporcionando maior conforto ao tocar.

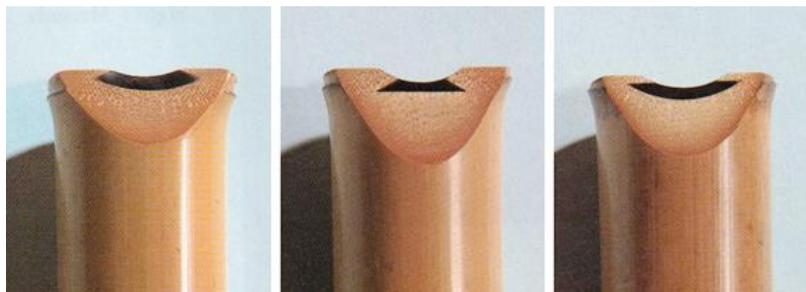


Figura 4. A partir da esquerda: *utaguchi* nos estilos Meian, Kinko e Tozan (KITAHARA *et al*, 1990: 20).

O shakuhachi pode ser dividido em duas partes encaixáveis (Figura 5), embora existam flautas fabricadas sem a secção no colmo.



Figura 5. Flauta encaixada, desencaixada; encaixe fêmea e encaixe macho.

Observando o instrumento, em um primeiro momento, pode parecer apenas uma flauta rústica. Analisando mais atentamente, é notório o elevado grau de conhecimento, técnica e refinamento necessários para se produzir e tocar um shakuhachi. Ainda assim, seus aspectos que remetem à natureza são mantidos e lhe conferem uma organicidade e uma identidade própria de um instrumento artesanal feito a partir de uma gramínea.

Há brasileiros empenhados na fabricação do shakuhachi, como Henrique Elias Sulzbacher (Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul) e Emílio Barolo (São Paulo, capital). O japonês Shigeru Matsuda (1934-2010), radicado no país desde 1958, dedicou-se à construção e venda do instrumento nas duas últimas décadas de sua vida na cidade de São Bernardo do Campo (SP), conforme

Capítulo 7.1.

Com as inúmeras possibilidades trazidas pelo mundo contemporâneo em termos de contato com instrumentos e músicas de diversas culturas e do fazer artístico de várias épocas, se faz importante conhecer a diferença existente entre os elementos que constituem cada música. Ressaltar as particularidades que determinam se uma flauta de bambu pode ser considerada um shakuhachi é uma maneira de conhecer e evidenciar as riquezas intrínsecas a esse instrumento, ao invés de simplesmente transformá-lo em um fetiche ou relegá-lo ao plano exótico.

PARTE II. Trajetória em terras brasileiras

3. Midori Kobayashi (1891-1961)

Segundo Olsen (2000, p. 110, 114), Midori²⁴ Kobayashi, o primeiro tocador de shakuhachi presente no Brasil de que se tem notícia, fez parte do estilo Kinko e também estudou o estilo Meian²⁵ em Fukushima, província onde nasceu. De acordo com o etnomusicólogo, há registros de sua performance junto com a tocadora de *koto* Kikue Hayashida, no Brasil, antes da Segunda Guerra Mundial. Ele foi pai de Júlio Koichi Kobayashi²⁶, famoso aluno de Tsuna Iwami²⁷ (1923-2012).

Em novembro de 2012, o tocador Akio Yamaoka colocou-me em contato com o neto de Midori, Luis Kobayashi. No encontro, Luis Kobayashi disponibilizou uma foto de Midori e de um disco que Midori gravou juntamente com o cantor Tadami Chiba²⁸. A gravação do disco foi feita pela Sakura Records em

²⁴ Olsen (1982, p. 122) refere-se ao tocador com o nome “Midore”. Pela leitura do *kanji* do seu nome, a transcrição correta é “Midori”.

²⁵ O Meian ou Myōan está relacionado com as tradições dos monges *komusō* que utilizavam o shakuhachi em peregrinações ou em práticas meditativas no período Edo (1603-1867).

²⁶ Kobayashi *Baiko*.

²⁷ Iwami *Baikyoku*.

²⁸ 千葉忠見

São Paulo, com a música *Esashi Oiwake*. Até o momento, não encontrei a gravação ou maiores informações sobre este disco. O neto de Midori, Luís Kobayashi, afirma que essa foi a primeira gravação feita dentro da sociedade *nikkei* no Brasil. Na foto do disco, consta também *Ryokufū* 緑風 como nome artístico de Midori Kobayashi, uma revelação importante divulgada, pela primeira vez, em minha pesquisa.

Ryokufū é formado por dois *kanji*, dos quais o primeiro 緑 pode ser lido como *ryoku* ou *midori*, fazendo referência ao seu nome de nascimento. O segundo ideograma, 風, é lido, nesse caso, como *fū* e faz referência à linhagem da qual descende. Em *The International Shakuhachi Society* (2014), consta um catálogo com o

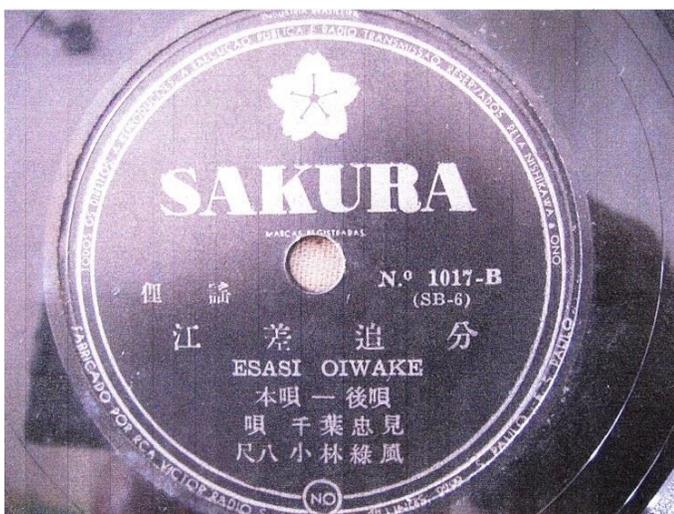


Figura 6. Disco gravado por Midori Kobayashi, em que constam os ideogramas do seu nome artístico *Ryokufū* (Foto do acervo familiar, cedida por Luís Kobayashi) .

nome de inúmeros tocadores, entre eles, muitos possuem o ideograma *fū* 風, também lido como *kaze* (vento), em seus nomes artísticos e estão relacionados com a *Kinko-ryū* e/ou com as tradições da *Meian-ryū*, tal como Kobayashi.

O fato de Midori Kobayashi ter um nome artístico indica que o shakuhachi não esteve presente em sua vida de modo superficial e que obteve um reconhecimento como tocador. Entretanto, não foi o primeiro a trazer um shakuhachi para o país, pois, segundo Hosokawa (1993, p. 127), no *Kasato Maru*²⁹, ocorreu uma apresentação com a flauta em 1908, evidenciando que, logo na primeira viagem ao Brasil, já haviam imigrantes que tocavam shakuhachi, embora não haja nenhum nome conhecido.

²⁹ Primeiro navio que trouxe imigrantes japoneses ao Brasil, em 1908.

Midori nasceu em 8 de janeiro de 1891 na cidade de Sabukawa (atual Aizumisato), distrito de Onuma. Estudou na antiga Escola de Teologia de Doushisha, posteriormente na Pacific School of Religion em Berkeley, Califórnia, e na Auburn Theological Seminary, em Nova York. Embora tenha uma origem humilde, sua paixão pelos estudos e sua determinação de realizar infalivelmente aquilo a que se propunha eram fortes características de sua personalidade (NEGAWA, 2009)³⁰.

De acordo com os dados biográficos levantados por Negawa (2009), Midori envolveu-se com muitas atividades, foi pastor protestante, educador, lutador de *kendō*³¹, aventureiro e pesquisador de músicas folclóricas e de cultura antiga. O pioneirismo marcou sua história de vida: foi o primeiro presidente da Fukushima Kenjinkai³² do Brasil, criou a escola Seishū Gijuku no dia 7 de setembro de 1922, propositalmente no dia da Independência, embora suas atividades tenham se iniciado, de fato, em outubro de 1925, e fundou em 1923 a “Igreja da América do Sul” (Nanbei Kyōkai), a primeira igreja cristã voltada para o público *nikkei*. Em seu artigo a respeito da vida de Midori Kobayashi, Negawa não citou o shakuhachi.

O modelo da estrutura da Seishū Gijuku era japonês, mas sua ideologia baseava-se no protestantismo cristão. A instituição contava com o ensino de japonês, de português, de *kendō*, de *jūdō*³³ e de beisebol. Após 1928, Kobayashi retorna ao Japão para buscar apoio e recursos para sua escola. Na ocasião, casa-se com Tomi Yanagida³⁴ e, antes de 1930, retorna ao Brasil para iniciar um processo de expansão da Seishū Gijuku. Negawa (2009) menciona uma lista de

³⁰ Na biografia escrita por Sachio Negawa (2009) constam referências a outras duas biografias a respeito da vida de Midori Kobayashi: 五十嵐勇作 (1991) 「ブラジルで活躍した小林美登利」 『同志社談叢』 11 卷同志社社史資料センター (Biografia de M. Kobayashi. Autor: Igarashi Yusaku. “Brasil de katsuyakushita Kobayashi Midori”. Editora: Doushisha Shiryou Center) e 小林成十 (発行年不詳) 「小林美登利氏閱歴」 (私家版) Kobayashi Seiju (terceiro filho de M. Kobayashi) “Kobayashi Midori Shi Etsureki” (livro escrito, mas não publicado).

³¹ Arte marcial.

³² Associação da província de Fukushima.

³³ Arte marcial.

³⁴ 柳田富美

pessoas de destaque que passaram pela escola de Kobayashi, entre elas, o pintor Tomoo Handa (1906-1996). A escola teve suas atividades encerradas em 1942, devido à política do governo Vargas, que fechou as escolas e proibiu o ensino do japonês no Brasil (NEGAWA, 2009).

Midori preocupava-se com os *nikkei*, sobretudo em momentos de crise na colônia, evidenciando um senso de responsabilidade social que estava de acordo com o caráter de sua vinda ao Brasil. Negawa (2009) afirma que Midori chegou em 1922 embora seu neto Luís Kobayashi tenha relatado que sua chegada se deu no Rio de Janeiro no Natal de 1921, e que Midori não chegou do Japão como imigrante, mas vindo dos EUA, como pastor protestante em missão religiosa. Ambas as datas contrariam Olsen (1982, p. 122; 1983, p. 56), que afirmou o ano de 1925 como a chegada de Midori.

Segundo Luís Kobayashi, seu avô utilizava o shakuhachi nas viagens que fazia para ensinar *kendō* e tocava nas aulas. Após a Segunda Guerra, deixou de tocar apenas individualmente e passou a se apresentar em público, como um apoio à sociedade *nikkei*. Montou um grupo de *minyō* com o objetivo de aplacar os ânimos, uma vez que a colônia estava dividida entre os “derrotistas”, ou “corações sujos”, e aqueles que acreditavam na vitória do Japão na Segunda Guerra e apoiavam ou faziam parte da Shindorenmei. A situação de Midori não deve ter sido das mais fáceis, uma vez que estava ao lado dos derrotistas e, portanto, na lista negra dos assassinos.

No livro “Corações Sujos”, Morais (2011) apresenta uma pesquisa acerca da organização Shindorenmei, que esteve associada aos casos de assassinato dentro da sociedade *nikkei* do Brasil, ocorridos em virtude do surgimento de imigrantes que não acreditavam na derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, chamados de *Kachigumi* e se opunham àqueles que aceitavam a derrota, os *Makegumi*. Entretanto, no documentário “Yami no ichinichi – o crime que abalou a Colônia Japonesa no Brasil” (YOUTUBE, 2012), há relatos de envolvidos com o crime na época e que não concordam com a versão de Morais no que diz respeito à atuação da Shindorenmei nesses homicídios. No mesmo

documentário, o imigrante Tokuichi Hidaka relata sua experiência como detento no presídio da Ilha de Anchieta, onde conviveu com muitos outros japoneses, estando a maioria confinada por crimes que não haviam cometido. Hidaka, que fez parte de uma geração marcada pelo nacionalismo japonês, revela, no documentário, que cantava músicas de amor à pátria junto com seus companheiros, e que havia aqueles que tocavam shakuhachi no presídio.



Figura 7. Midori Kobayashi tocando para um desconhecido. No canto superior esquerdo consta “15/02/1957”, possivelmente a data da fotografia (Foto do acervo familiar, cedida por Luís Kobayashi).

Midori, por sua vez, pretendia reconstruir a Seishū Gijuku, mas, no dia 21 de março de 1961, faleceu de apoplexia cerebral aos 70 anos de idade. Em outubro do mesmo ano, houve uma cerimônia em memória de seu falecimento no Japão, em Aizu Wakamatsu (NEGAWA, 2009).

As informações deste capítulo não poderiam ser obtidas sem apoio de Akio Yamaoka, que me colocou em contato com Luis Kobayashi e com o artigo de Negawa (2009).

4. A transmissão da Kinko-ryū

Midori Kobayashi utilizou a flauta para fins sociais dentro da sociedade *nikkei*, não com objetivo claro de difundir suas tradições, já que não exerceu o ensino do shakuhachi de maneira ampla ou formal, uma vez que não foram encontrados registros de discípulos no instrumento. Entretanto, segundo Olsen (1982, p. 123), o filho de Midori, Júlio Koichi Kobayashi, estudou Kinko-ryū com o *lemoto*³⁵ Tsuna Iwami e tocou em conjuntos de música clássica *sankyoku*³⁶, seguindo o caminho do seu professor e não do seu pai que, embora tivesse formação na Kinko-ryū, ficou conhecido no Brasil por tocar *minyō*.

No ano de 1976, após cerca de vinte anos de estudo, Júlio recebeu o nome artístico de *Baiko* e se destacou como o aluno mais notável de Iwami em sua época (Olsen, p. 123). Júlio iniciou seus estudos com shakuhachi em 1959, quando tinha cerca de dezenove anos. Embora tenha nascido em São Paulo, não faz parte do cenário do shakuhachi no Brasil desde 1997, ano em que foi para o Japão trabalhar como *dekasegi*. Enquanto esteve no Brasil, participou ativamente das atividades da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ) (Satomi, 2004, p. 156) e foi o primeiro professor de shakuhachi de José Vicente Ribeiro³⁷.

Shen Ribeiro iniciou os estudos com Júlio Kobayashi e Tsuna Iwami no Brasil. Entre os anos de 1988 e 1995, teve aulas no Japão com Yamaguchi *Gorō* (1933-1999), líder do grupo Kinko Ryū Shakuhachi Chikumeisha (THE INTERNATIONAL [...], 2014). Em maio de 2014, Shen percorreu a respeito do Chikumeisha e divulgou o início das atividades do grupo no Brasil, em sua página no Facebook³⁸, conforme exposto na Figura 8.

³⁵ Escrito com os *kanji* 家 “casa” e 元 “principal”. Segundo Satomi (2004, p. xvi) é a “hierarquia máxima no sistema de ensino tradicional”.

³⁶ Conjunto de três instrumentos: *koto*, *shamisen* e shakuhachi.

³⁷ Conhecido como Shen Ribeiro ou Shen *Kyōmei*.

³⁸ Rede de social.

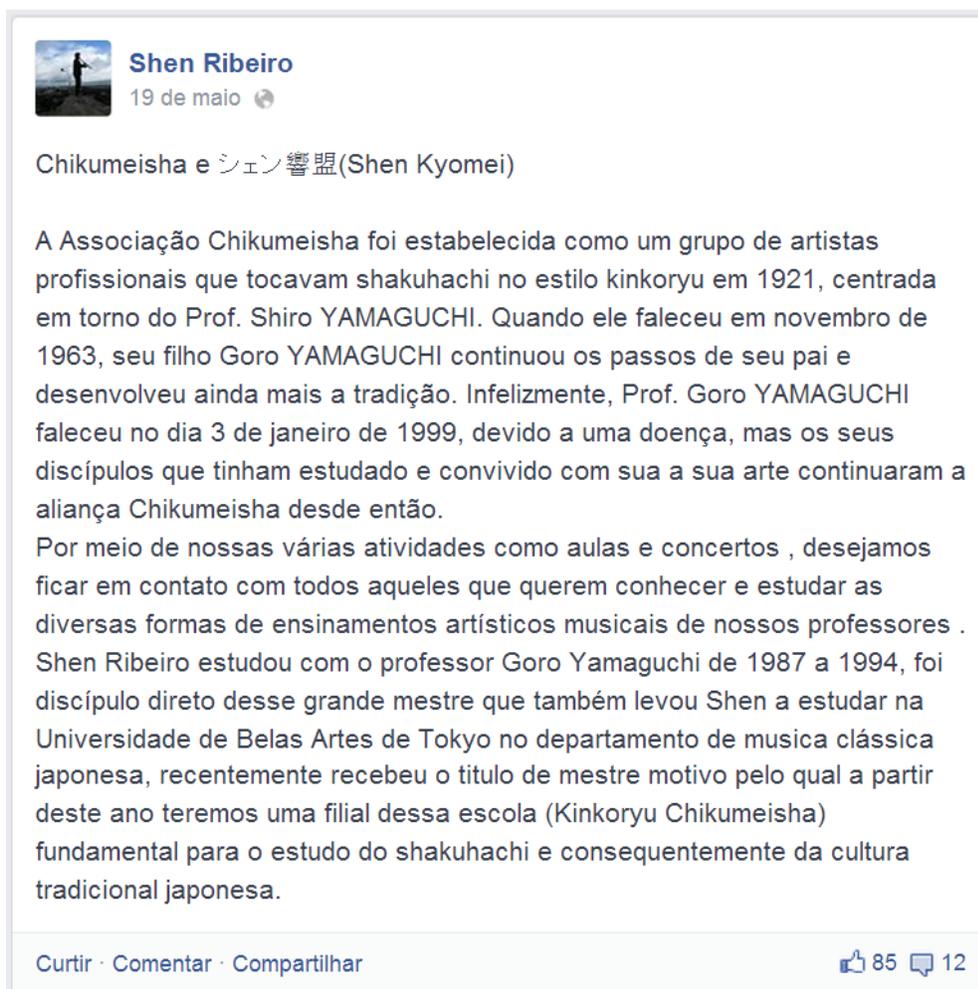


Figura 8. Divulgação feita por Shen Ribeiro, em sua página na rede social Facebook, em 19 de maio de 2014.

No dia 07 de junho de 2014, Shen realizou um concerto no Pavilhão Japonês do Parque do Ibirapuera em São Paulo, comemorando sua nomeação como membro oficial da Associação Chikumeisha e o início das atividades do grupo no Brasil (FUNDAÇÃO JAPÃO, 2014).

Além de representar, no Brasil, o grupo outrora liderado pelo seu professor Yamaguchi *Gorō*, a partir do Shinnenkai³⁹ do ano de 2013, Shen foi eleito presidente da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, que tem como vice-presidente Akio Yamaoka, da Tozan-ryū. Acerca da fundação da

³⁹ Encontro para comemorar o início do ano.

associação, Satomi (2004, p. 149) discorre:

A Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ) foi formalizada em 24 de fevereiro de 1989 por líderes da maioria das escolas de shakuhachi e koto, na cidade de São Paulo. Das escolas de shakuhachi, participaram da fundação os professores: *Hōzan* Miyashita (...) e *Baikyoku* Iwami⁴⁰ (...). Das escolas de koto *Ikuta-ryū*, participaram as professoras: Yūko Ogura, do *Miyagi-kai*; e *Utahito* Kitahara, do Grupo Seiha Brasil de Koto.

Tsuna Iwami, que representava a Kinko-ryū na fundação da ABMCJ, em 1989, nasceu em Tōkyō no ano de 1923. Iniciou seus estudos com o shakuhachi, em 1930, sob a tutela de Igura *Hodō*⁴¹ e Araki *Kodō* IV (1901-1943). Aos dezenove anos, em 1942, um ano antes da morte de seu professor, recebe o título de *lemoto* e seu nome artístico *Baikyoku*. Em 1956, chega ao Brasil junto com sua mãe Tomii Iwami e fixa residência em São Paulo (SATOMI, 2004, p. 153-155; THE INTERNATIONAL [...], 2014).

No país que o acolheu, Iwami realizou um extenso trabalho com a música, como professor de shakuhachi, performer, compositor e um dos atores principais na fundação e liderança da ABMCJ.

Outorgou, a seus alunos de maior destaque, nomes artísticos que remetem à sua linhagem, entre eles Kuniji Natori, Júlio Kobayashi, Dale Olsen e Danilo Tomic⁴² (SATOMI, 2004, p. 155). Pouco antes de falecer, em 2012, transmitiu, oficialmente, seu nome *Baikyoku* para seu neto Alexander Iwami Petzhold.

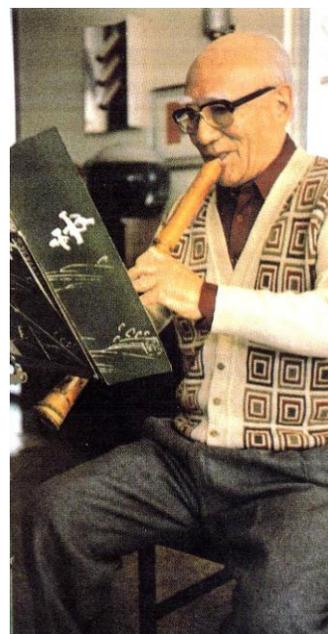


Figura 9. Tsuna Iwami (IWAMI, 2001).

⁴⁰ Tsuna Iwami.

⁴¹ Não encontrei nenhuma outra referência a Igura *Hodō*, além do fato de ter sido professor de Tsuna Iwami.

⁴² Natori *Baiō*, Kobayashi *Baiko*, Olsen *Bai-ō* e Tomic *Baikyō* (SATOMI, 2004, p. 155).

Segundo o relato de Akio Yamaoka, Iwami havia enviado uma carta à Sankyoku Kyōkai do Japão comunicando a respeito do herdeiro do seu nome.

Sem dúvida, Iwami figura entre os tocadores de grande importância não apenas dentro da Kinko-ryū, bem como em todo o cenário da música japonesa no mundo. Em 9 de fevereiro de 1981, recebeu a “Medalha Carlos Gomes” da Sociedade Brasileira de Artes, Cultura e Ensino, pela Prefeitura Municipal de Campinas, evidenciando que seus feitos foram reconhecidos não apenas entre aqueles que praticam as artes tradicionais do Japão, bem como pela sociedade em geral. No mês de agosto de 2012, Iwami falece, encerrando sua jornada dedicada à difusão do shakuhachi no Brasil.



Figura 10. Shinnenkai da ABMCJ em 2012. Tocadores de shakuhachi: Shen Ribeiro, Alexander Iwami Petzhold, Chuji Kumai, Akio Yamaoka, Matheus Ferreira, Danilo Tomic e Kiyoshi Koide.

Após a liderança de Iwami na ABMCJ, o sucedeu à presidência seu aluno Danilo Tomic, músico profissional, especializado em piano, composição e musicologia. No período em que esteve sob a liderança de Danilo, a associação ganhou um logotipo dando destaque ao nome Hougaku. Escrito com dois ideogramas, o primeiro, 邦 *hō*, significa “Japão”, “país” e “terra natal” e o segundo, 楽 *gaku*, refere-se à “música”. A divulgação da criação do logo foi feita no

Shinnenkai de 2012. No dia 16 de julho do mesmo ano, foi criada, no Facebook, a página “Hougaku Brasil” e, no dia seguinte, foi divulgada, aos internautas, a notícia a respeito das mudanças na associação (Figura 11).



Figura 11. Divulgação pública da ABMCJ, em 17 de julho de 2012 .

Atualmente, Shen Ribeiro e Danilo Tomic são os mais ativos representantes da Kinko-ryū no Brasil. Shen Ribeiro é mais conhecido por ter sido aluno de Yamaguchi *Gorō*, enquanto Danilo Tomic e Alexander Iwami Petzhold marcam presença como discípulos de Iwami.

A linhagem Kinko é composta por uma rede de ramificações muito complexas, devido ao grande número de dissidências ocorridas desde seu surgimento, no século XVIII.

Kurosawa *Kinko I* (1710-1771) nasceu em uma família de samurais em Kuroda, ilha de Kyūshū. Recebeu a responsabilidade de ensinar shakuhachi em templos de Edo (atual Tōkyō). Viajou pelo Japão recolhendo, em templos da Seita Fuke, peças tocadas pelos monges *komusō*, e elaborou uma coleção com trinta peças, às quais adicionou mais três peças tradicionais. Gerações posteriores acrescentaram três obras, totalizando trinta e seis peças *honkyoku* do repertório Kinko-ryū. O nome Kinko-ryū não foi criado por Kurosawa *Kinko I*, senão por seus seguidores, para diferenciar o estilo de até então daquele que estava surgindo, chamado Ikkan-ryū (KAMISANGO, 1988, p. 115-117). As peças *honkyoku* foram

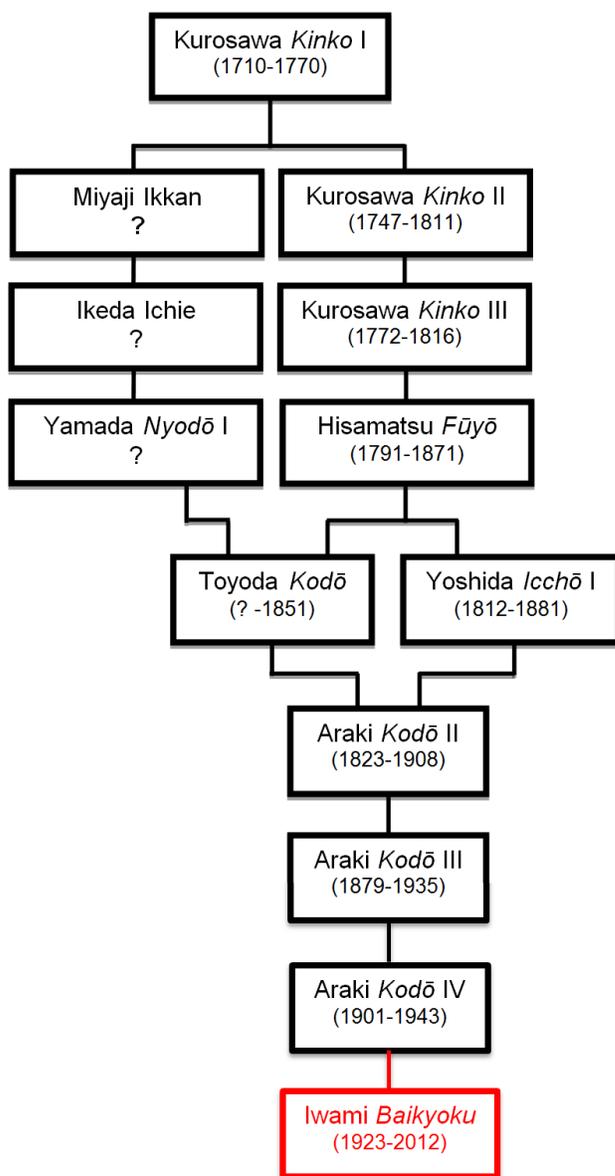


Figura 12. Recorte da genealogia da Kinko-ryū para o estudo das relações de Iwami com seus antecessores.

transmitidas ao longo das gerações, e peças *sankyoku* foram acrescentadas posteriormente ao repertório do estilo iniciado por Kurosawa.

Yamaue Getsuzan⁴³ (1908-?), um dos maiores especialistas do século XX em *honkyoku*, realizou um extenso trabalho musicológico coletando peças em templos das regiões de Ōshū e Kyūshū. Izui Seizan⁴⁴ e Takahashi Ryochiku⁴⁵ publicaram, em 1984, um livro⁴⁶ com a coletânea de peças e de estudos das genealogias feitas por Yamaue, em que consta a linhagem Kinko-ryū desde Kurosawa Kinko I (1710-1770) a Araki Kodō III (1879-1935), chegando a mencionar a palavra *Yondai*, referindo-se a

Kodō IV (1901-1943), professor de Tsuna Iwami. Observando a genealogia

⁴³ 山上月山

⁴⁴ 出井靜山

⁴⁵ 高橋呂竹

⁴⁶ O nome original do livro é 山上月山蒐集尺八譜・奥州編・九州編, e pode ser entendido como “Coleção Yamaue Getsuzan de Peças de Shakuhachi – Volumes [da Região] de Ōshū e [da Região] de Kyūshū”.

organizada por Yamaue *Getsuzan*, é possível compreender melhor a relação histórica de *Iemoto Iwami* com os mestres que o antecederam.

Por meio de um intenso trabalho com Akio Yamaoka, realizamos a transcrição completa da complexa linhagem Kinko-ryū que consta na coletânea de Yamaue. Na Figura 12, exponho um recorte dessa transcrição, em que constam apenas os nomes dos mestres que possuem uma relação linear direta com Tsuna Iwami. O nome de Iwami *Baikyoku*, bem como a data de nascimento e morte dos mestres, foi acrescentado por mim com base no banco de informações da The International Shakuhachi Society (2014).

Iwami narra sua linhagem, defendendo uma pureza em sua transmissão:

Difícilmente o instrumentista ocidental, mesmo um violinista, poderia citar três gerações ascendentes de professores. (...). A música moderna para Shakuhati teve início no século XVII, com Kinko, um Iemoto ou mestre de escola, que foi o chefe do Kinko-Ryo. Os seus ensinamentos permaneceram durante três gerações de discípulos. Posteriormente, tivemos a escola de Fuyo Hisamatsu, aluno da segunda geração da escola de Kinko. Após, Fūkei Kodo, discípulo de Hisamatsu, foi o seu sucessor que, por sua vez, passou os ensinamentos a Kodo III, também denominado Baikyoku I. Gerações se sucederam e eu sou o representante de toda uma tradição. Sou Baikyoku V, assim como existe um Kodo V, a unificação desse conhecimento secular. Pensamos eleger um mestre excepcional, cujo talento evidente e o caráter ímpoluto possam preservar a arte do Shakuhati, apreendida através dos séculos sem desvirtuamentos (...) (MARTINS, 1995, p. 102).

5. Repertório antigo e moderno

O Período Meiji (1868-1912) marca o surgimento do estilo Tozan na região de Ōsaka, pelas mãos de Nakao Tozan (1876-1956). Nakao estudou shakuhachi desde criança e chegou a fazer parte da Meian-ryū. Em 1896, abriu

um estúdio para lecionar shakuhachi, estabelecendo, a partir de então, a Tozan-ryū (KAMISANGO, 1988, p. 130-132).

Nakao desenvolveu um sistema de notação própria e, a partir de 1904, passou a compor peças às quais atribuiu o nome de *honkyoku*. Entre suas composições, há solos, duetos, trios, quartetos e combinação do shakuhachi com outros instrumentos, remetendo a uma estética musical ocidentalizada e se distanciando do som etéreo dos *komusō* (KAMISANGO, 1988, p. 130-132). Tal como o estilo Kinko, a Tozan-ryū reproduz peças com o nome de *honkyoku* e *gaikyoku*, entretanto, é necessário se atentar para o fato de que, embora usem os mesmos vocábulos, não se trata do mesmo repertório. Segundo Berger (1969, p. 35), estes dois termos são utilizados especificamente entre os tocadores de shakuhachi para categorizar seu repertório.

O termo *honkyoku* é escrito com dois ideogramas, 本 e 曲. O primeiro pode ser lido como *hon* e entendido como “principal”, “origem” e “verdadeiro”. O segundo ideograma, cuja leitura é *kyoku*, significa “musica”, “melodia” e “composição”. Assim, *honkyoku* é o repertório primordial do shakuhachi, diferindo de *gaikyoku* 外曲, cujos significados do primeiro ideograma, “fora” e “outro lugar”, se referem a uma música que originalmente não era do shakuhachi.

Na pesquisa de iniciação científica “Levantamento histórico e análise técnica da flauta shakuhachi” (FUCHIGAMI, 2010, p. 45-46), constam as seguintes informações acerca do *honkyoku*:

Segundo Tukitani (1990 apud LEE, 1992)⁴⁷, o termo *honkyoku* surgiu no período final da seita Fuke, nos tempos de Yoshida Iccho (1812 a 1881) e Araki Kodō (1823 a 1908). Nesse momento, passou a ser necessário diferenciar as peças da antiga tradição *komusō* ligadas ao *suizen*, do número crescente de peças *gaikyoku*.

⁴⁷ TUKITANI, Tuneko. 1990 "Koten honkyoku kenkyū josetsu" (An introduction to the study of the classical *syakuhati honkyoku*), (Japanese and English), *Syakuhati kenkyū handobukku ni mukete - koten honkyoku no kako to genzai* (Toward a handbook of *syakuhati* study - classical *syakuhati honkyoku*, the past and present), 3-8 and 29-43, Osaka: Syakuhati kenkyū kai.

Tukitani (1990 apud LEE, 1992) estima que o número total de peças existentes do repertório *honkyoku* é de aproximadamente cento e oitenta. Essas peças são reproduzidas por diferentes escolas, cada qual com uma parte das peças em sua coleção. A Kinko-ryū tem trinta e seis, Kinpu-ryū dez, Seien-ryū onze, Myoan Shinpo-ryū sessenta, Myoan Taizan-ha trinta e três, as linhagens de Kyūshū dez, e as linhagens de Ōshu possuem de dez a vinte.

A escola Kinko-ryū assumiu as peças *honkyoku* da seita Fuke, baseadas e inspiradas nas tradições do Budismo Zen, mas criou modificações dentro de parâmetros de um estilo mais artístico, transmitindo o repertório *honkyoku* Kinko-ryū formado por trinta e seis peças (KISHIBE, 1984, p. 80). Além dessas peças, a Kinko-ryū também se dedica ao repertório *gaikyoku*, o que não acontece com a escola Taizan-ha, que se concentrou em tocar exclusivamente *honkyoku* (LEE, 1992).

O repertório *gaikyoku* surgiu a partir de arranjos de peças *sōkyoku* e *jiuta*, que fazem parte do repertório do *koto* e *shamisen*, respectivamente, e a trajetória destes repertórios remontam ao Período Edo (1603-1867). O tocador



Figura 13. Pintura de 1782, em que é possível observar a utilização do shakuhachi no *sankyoku* (KAMISANGO, 1988, p. 115).

cego de *koto* Yatsunashi Kengyō (1614-1685) organizou novos sistemas de afinação para o *koto*, chamados de *Hirajōshi* e *Kumojōshi*, bem como compôs novas peças para o instrumento, embora a maioria do repertório tenha se desenvolvido a partir da criação do acompanhamento instrumental para canções já existentes. Quase na mesma época,

Ikuta Kengyō (1656-1715) foi responsável por modificar a maneira de se tocar *jiuta* - repertório que, até então, era realizado por uma única pessoa que tocava *shamisen* e cantava - e passou a utilizar, além do *shamisen*, o *koto* (KISHIBE, 1984, p. 54-59).

No final da Era Edo, foram feitos novos arranjos, e o shakuhachi tornou-se mais um protagonista na interpretação dessas peças que, nessa época, eram executadas por três instrumentos de cordas: *koto*, *shamisen* e *kokyū*⁴⁸. Com a introdução do shakuhachi no conjunto, o *kokyū* perdeu seu lugar, mantendo a formação em trio, denominado *sankyoku* (KISHIBE, 1984, p. 54-59).



Figura 14. Conjunto *sankyoku*: *koto*, *shamisen* e shakuhachi (Tsuna Iwami), durante o 20º Apresentação de Sōkyoku do Miyagi Kai (Foto do acervo pessoal de Akio Yamaoka).

Satomi (2004, p. 121) menciona a utilização do *kokyū* no Brasil na apresentação da *jiuta Nagashi No Eda*, na fundação do Grupo de Estudos de Música Japonesa, em 1939. Na ocasião, o instrumento foi executado pela senhora Miwa Miyoshi, esposa de Yoshimi Miyoshi⁴⁹, um pioneiro da Tozan-ryū no país. A presença do *kokyū* nesse repertório aponta para um resquício das práticas do Período Edo.

A partir do surgimento da Tozan-ryū, novos arranjos das velhas peças *sankyoku* foram elaborados. Além disso, devido à existência de peças *honkyoku* das antigas tradições do shakuhachi, e peças modernas criadas sobretudo pela Tozan-ryū, o termo *koten honkyoku*, cunhado por Tukitani na década de 1970

⁴⁸ Instrumento oriental cujo som é produzido pela fricção de suas cordas por um arco.

⁴⁹ Miyoshi *Juzan*.

(1990 apud LEE, 1992), passou a ser empregado, no Japão, para diferenciar ambos os repertórios, uma vez que o antigo repertório não caiu em desuso e continuou vivo dentro de outras escolas.

O termo *koten* é escrito com o ideograma *ko* 古, que pode ser entendido como “velho” ou “antigo”, e *ten* 典, cujo significado é “lei”, “código” ou “regra”. Tal termo é aplicado a outros contextos, como *koten go* (línguas clássicas ou línguas mortas), *koten gaku* (música clássica), *koten bungaku* (literatura clássica), entre outros. No contexto do shakuhachi, *koten* pode servir para especificar o tipo de repertório *honkyoku* a que se refere, quando se usa o termo *koten honkyoku*.

6. Tozan-ryū do Brasil

O início das atividades da Tozan-ryū do Brasil⁵⁰ está relacionado à vinda de Yoshimi e Miwa Miyoshi. O casal chegou no ano de 1931 e se instalou na cidade de Mirandópolis, interior do estado de São Paulo, para trabalhar no cultivo de café. Trouxeram no navio, durante a viagem de imigração, shakuhachi, *shamisen*, *kokyū* e *kakko*⁵¹ (SATOMI, 2004, p. 118; SAITO, 2011, p. 09).

Após um período de quatro anos, Yoshimi e Miwa mudaram-se para a capital São Paulo e passaram a desenvolver atividades musicais. No ano de 1936, realizaram sua primeira apresentação pública, com shakuhachi, *koto* e *shamisen* em um evento com o nome “Noite da Música Japonesa”⁵². Devido ao grande sucesso do evento, decidiram criar o Grupo de Estudos da Música e Dança Japonesa (GEMDJ)⁵³ (SATOMI, 2004, p. 118-120). Miyashita (1973, p. 140 apud SATOMI, 2004 p. 120) relata que, no evento, participaram

⁵⁰ É uma simplificação do nome 都山流尺八楽会 ブラジル支部 Tozan-ryū Shakuhachi Gakkai Burajiru Shibu, que pode ser entendido como “Filial brasileira da Tozan-ryū Shakuhachi Gakkai”.

⁵¹ Instrumento de percussão.

⁵² 日本音楽の夕

⁵³ 日本音楽舞踊研究会 Nihon Ongaku Buyō Kenkyū Kai (Grupo de Estudos da Música e Dança Japonesa). A partir do ano de 1960 o grupo reduz o nome para 日本音楽研究会 Nihon Ongaku Kenkyū Kai (Grupo de Estudos de Música Japonesa), pois um grupo específico de dança foi criado devido ao aumento do número de alunos (SATOMI, 2004, p. 126).

representantes diplomáticos de vários países, que estavam em São Paulo, além de contar que, a partir dessa ocasião, Miwa Miyoshi passou a dirigir um grupo de estudos de *nagauta*⁵⁴ e *sōkyoku*.

No dia 05 de novembro de 1939, foi realizada a primeira apresentação oficial do GEMDJ (SAITO, 2011, p. 10). Na ocasião, havia quatro tocadores de shakuhachi, Yoshimi Miyoshi, Kazuo Suzuki, Tokuo e Iwata. A partir de então, apresentações anuais passaram a ser realizadas (SATOMI, 2004, p. 121).

Em 1941, a terceira apresentação do GEMDJ foi interrompida quando tocaram alarmes anunciando o início da Segunda Guerra Mundial. A partir de então, as apresentações formais deixaram de ocorrer por um período de seis anos, retomando em 1948 (SAITO, 2011, p. 10).

No ano de 1952, Yoshimi Miyoshi adoece e transfere a cinco⁵⁵ de seus alunos a responsabilidade de continuar ensinando shakuhachi: Suzuki *Setsuzan*, Miyashita *Hōzan*, Sagara *Yōzan*, Yamachika *Tanzan* e seu filho mais velho Toshimi Miyoshi. Em 1967, Yoshimi recebe o título de *Daishihan*⁵⁶ e, em comemoração à inauguração da filial da Tozan-ryū no Brasil⁵⁷, o nome do evento “Noite da Música Japonesa” muda para “Noite da música e dança japonesa”⁵⁸. Este foi o último ano em que Yoshimi Miyoshi esteve presente em uma apresentação do Grupo de Estudos da Música Japonesa (GEMJ) (SAITO, 2011, p. 10-11).

Yoshimi Miyoshi recebeu o título de Grão-mestre em seu último ano de vida, quando já não estava mais lecionando ou se apresentando. Dessa forma, a aquisição do título teve um forte caráter simbólico que, provavelmente, representou o mérito pela difusão do estilo Tozan no Brasil. Os esforços de Yoshimi encontraram correspondência em seus alunos, que deram continuidade ao seu trabalho, e atualmente a liderança da Tozan-ryū do Brasil está nas mãos

⁵⁴ Literalmente, “canção longa”, acompanhada de *shamisen*. É utilizada no teatro *kabuki*.

⁵⁵ 鈴木節山, 宮下芳山, 相良洋山, 山近淡山 e 三好寿海 (SAITO, 2011, p. 10-11).

⁵⁶ Grão-mestre.

⁵⁷ Tozan-ryū Shakuhachi Gakkai Burajiru Shibu 都山流尺八楽会ブラジル支部 (SAITO, 2011, p. 11).

⁵⁸ Nihon Ongaku To Buyō No Yū 日本音楽と舞踊の夕 (SAITO, 2011, p. 11).

do seu quarto líder, o atual *Shibuchō*⁵⁹ Shigeo Saito⁶⁰.

É importante observar que a formação dos tocadores da Tozan-ryū ocorreu totalmente, como no caso de Shigeo Saito, ou parcialmente no Brasil, como no caso do fundador Yoshimi Miyoshi, que chegou no país como tocador de shakuhachi, mas completou sua formação recebendo o título de Grão-mestre 36 anos depois de ter imigrado.

Após o falecimento de Yoshimi Miyoshi, Miyashita *Hōzan* o sucedeu como segundo líder. Miyashita lecionava todos os sábados e em dois domingos do mês para cerca de vinte alunos. Na década de 70, surgiram dois grupos a partir de uma subdivisão da Tozan-ryū do Brasil: o Gakuyū Kai⁶¹, liderado por Miyashita *Hōzan* e Toshimi Miyoshi, e o grupo Shinsen Kai, liderado por Sagara *Yōzan* e Yamachika *Tanzan* (SAITO, 2011, p. 11-12). Miyashita teve uma importante participação nas atividades da música japonesa e atuou como primeiro presidente da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, fundada em 1989 (SATOMI, 2004, p. 11). Encontrei uma única menção ao nome de nascimento de Miyashita *Hōzan* em uma entrevista concedida por Iwami, que alega a provável chegada de Ryosaku Miyashita em São Paulo na década de 40 (MARTINS, 1995, p. 101).

No ano de 1973, chega ao Brasil, com sua esposa e filho, o Prof. Shōjiro Saeki⁶², para trabalhar como engenheiro elétrico. Saeki desenvolveu a Academia Tozan, uma das três subdivisões da Tozan-ryū que existiram no Brasil. Entre os alunos de Saeki, estavam Ênio Passebom, Márcio Valério, Luis Furlanetti e Paulo Ikehara (SATOMI, 2004, p. 157-159).

Em meados da década de 80, ocorreram disputas pela liderança do GEMJ, entretanto, o desejo da líder Miwa era o de que sua filha Miram, tocadora de *koto* e *shamisen*, casada com Shigeo Saito, fosse sua sucessora.

⁵⁹ Líder do *shibu*, entendido como filial, sucursal ou subdivisão.

⁶⁰ Saito *Shinzan*.

⁶¹ Olsen (1982, p. 129) refere-se ao grupo com o nome de “Hakkoku Gakuyukai”.

⁶² Saeki *Shūzan*.

Então, Saito mudou o nome do grupo para *Wagaku Kenkyū Miwa Kai*⁶³, que ficou mais conhecido como *Miwa Kai*. Tal mudança repentina no nome do grupo provocou o descontentamento de outros membros e novos desentendimentos, dessa vez com *Sagara Yōzan*, líder do *Shinsen Kai*. Saito e *Sagara* buscaram retomar um bom relacionamento e, em 1990, o *Shinsen Kai* e o *Miwa Kai* se apresentaram juntos. No ano seguinte, em 1991, *Miyashita Hōzan* e *Sagara Yōzan* receberam o título de Grão-mestre da *Tozan-ryū* (SAITO, 2011, p. 12-13).

Em 1992, o segundo líder, *Miyashita Hōzan*, falece e, em seu lugar, assume o professor *Sagara Yōzan* que, segundo *Iwami* (MARTINS, 1995, p. 101), chegou ao Brasil na década de 50, no mesmo período em que *Shigeo Saito* e *Yoshioka Sōzan*. Após sete anos atuando como terceiro líder, o professor *Sagara* falece de câncer em 1999. Em fevereiro de 2000, *Shigeo Saito* torna-se, então, o quarto líder e altera o nome do grupo *Gakuyū Kai* para *Shinzan Kai* (SAITO, 2011, p. 12-15).

Cinco anos após assumir a liderança da *Tozan-ryū* do Brasil, *Saito* recebe o título de Grão-mestre no ano de 2005. Sua esposa *Miriam*, professora de *koto*, filha dos fundadores do GEMDJ, *Yoshimi* e *Miwa Miyoshi*, recebeu o título de *Junshihan* no ano de 2008 (SAITO, 2011, p. 16-19).

Shigeo Saito se casou com a filha de *Yoshimi Miyoshi* no ano de 1966, um ano depois de iniciar seus estudos com o *shakuhachi* juntamente com dois amigos, *Yoshizuki Watanabe* e *Yoshiharu Komatsu*⁶⁴. Após a morte de seu sogro *Yoshimi*, *Saito* continua seus estudos com o professor *Miyashita Hōzan*. Em 1970, *Saito* realiza sua primeira apresentação solo, no palco do *Bunkyo*⁶⁵, tocando a peça *Momiji*. Atualmente, como quarto *Shibuchō* da *Tozan-ryū* do Brasil, *Saito* e sua esposa *Miriam* continuam as tradições iniciadas por *Miyoshi* e

⁶³ 和楽研究美和会 (SAITO, 2011, p. 13). Há um jogo de significados muito interessante com estes ideogramas. *Wa* de *Wagaku* é o mesmo *kanji* de *Wa* de *Miwa*. *Wagaku*, cujo significado é “música japonesa” pode ser lido como *Waraku* cujo significado é “paz e harmonia”. Talvez, era o desejo dos membros desse grupo em meio ao clima de brigas.

⁶⁴ 渡辺芳月 e 小松芳春

⁶⁵ Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social.

Miwa (SAITO, 2011, p. 11-19).

Por meio da etnografia realizada por Satomi (2004, p. 123), em que foram registradas sessenta e quatro apresentações entre os anos de 1939 a 2003, é possível observar a continuidade e a manutenção do trabalho iniciado pelo casal Miyoshi ao longo dos anos. Tais atividades são permeadas por um caráter filantrópico e artístico, expresso pelo repertório clássico *sōkyoku*, *jiuta*, *honkyoku* e músicas brasileiras.

Em 2012, a Tozan-ryū comemorou seu cinquentenário no Brasil, realizando um concerto em São Paulo, na igreja budista Rissho Kosei Kai, localizada na Vila Mariana. Entre os grupos participantes, estavam o Hougaku Kyōkai, Miwa Kai, Shinzan Kai e o Coral dirigido por Miriam Murakami Otachi.



Figura 15. Integrantes da Tozan-ryū apresentando a peça *Yachiyo*, em comemoração ao cinquentenário do grupo, em 28/10/2012.

O evento contou com a participação de quatorze tocadores de shakuhachi: Shigeo Saito, Akio Yamaoka, Toshimi Shinohara⁶⁶, Taguchi *Shinkan*,

⁶⁶ Shinohara *Shinshun*. Líder da Associação Shakuhachi Kōji-ryū do Brasil (Capítulo 7. 2.).

Teruo Suesada, Nishitani *Shinsui*, Eichi Tanaka, Douglas Okura, Pedro Cazella, Luis Aparecido Furlaneti, Márcio Valério e Bruno Adhmann; e, como representantes da Kinko-ryū, os convidados Danilo Tomic e Shen Ribeiro.

6.1. Akio Yamaoka

A partir de agosto de 2012, passei a frequentar os encontros semanais promovidos por Akio Yamaoka no ateliê do artista plástico Douglas Okura, próximo ao metrô Conceição em São Paulo. Yamaoka leciona para alguns de seus alunos e faz restauração e concerto de



Figura 16. Saito, Danilo, Shen e Yamaoka. Apresentação da peça *Hoshizukiyo*. Cinquentenário da Tozan-ryū do Brasil, 28/10/2012.

shakuhachi juntamente com Douglas. O encontro sempre se inicia ao redor de uma mesa na cozinha do ateliê, em uma conversa tranquila acompanhada de chá. Há um intervalo por volta do meio-dia, quando almoçamos juntos.

Yamaoka passou a dispensar grande parte do tempo em diálogos sobre uma infinidade de temas, como as linhagens, ramificações e tradições da Kinko-ryū, sua experiência como tocador da Tozan-ryū e sobre a cultura japonesa em geral. Notei que Yamaoka se prepara para nossos encontros, trazendo sempre uma partitura, livro ou técnica para ensinar e discutir. Em certa ocasião, com muita emoção, agradei pela colaboração com a pesquisa e por tudo o que estava me ensinando e, então, respondeu sorrindo: “Eu agradeço. Graças a você, arrumei um *hobby* depois de velho”.

Yamaoka atribui grande importância à figura de Tsuna Iwami, referindo-se a ele como o “pai do shakuhachi no Brasil”. Assim, considerando seu modo de pensar, a história do shakuhachi no país pode ser dividida em antes e depois de Iwami.

6.2. Shinsen Kai

Aos 13 anos, Akio Yamaoka, nascido na cidade de Shimohama Nagahama, Província de Akita, chega ao Brasil, em 1955, a bordo do America Maru e passa a viver no estado do Pará, a fim de trabalhar como seringueiro. Entretanto, devido ao cancelamento de acordos bilaterais entre o Brasil e o Japão envolvendo as empresas que exploravam borracha na região, sua família fica desempregada e vai morar em Monte Alegre, nas proximidades do Rio Amazonas. Em 1965, Yamaoka muda-se para Belém, onde consegue diferentes trabalhos, em uma oficina de bicicletas, em uma agência de publicidade, em uma livraria e em uma firma do ramo comercial, negociando a venda de adubos e a exportação de pimenta do reino. Seis anos mais tarde, montou uma filial da empresa em Salvador.

Em 1973, fixa residência em São Paulo, se especializa como técnico no ramo têxtil e, posteriormente, trabalha com a exportação de fios de algodão e lã, trazendo consigo, para a capital paulista, um *take*⁶⁷ que pertenceu a Ichirō Yamaoka (1912-2003), seu pai.

Ichirō atuou no exército na Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945) e na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Durante os intervalos entre as batalhas, tocava e cantava *minyō* para os soldados. Quando migrou para o Brasil, trouxe seu shakuhachi, mas se recusava a ensinar o filho. Akio havia estudado um pouco de violão e flauta ocidental por conta própria e aprendeu a ler as partituras europeias antes mesmo das notações japonesas. Roubou um shakuhachi do seu

⁶⁷ “Bambu”. Termo utilizado na literatura para se referir ao shakuhachi.

pai, segundo suas próprias palavras, e o trouxe consigo quando se mudou para São Paulo.

Aos 35 anos de idade, Akio conheceu Sagara *Yōzan* e tornou-se seu aluno. Yamaoka afirma: “Tudo o que eu sei de Tozan aprendi com Sagara *Sensei*⁶⁸”. Em 1985, recebeu o título de *Junshihan* e manteve-se filiado ao grupo Shinsen Kai até 1989, com o nome artístico de Yamaoka *Yōyū*, que recebeu de seu professor.



Figura 17. Dir. p/ esq.: Sagara, Nagai, Yamaoka, Fukuda, Michiyama, Harada, Arikuma e Otsuka: integrantes do Shinsen Kai, durante a primeira apresentação do grupo Seiha de *koto*, em 30/01/1983, liderado pela professora Yumoto *Gakyō* (acervo pessoal de Yamaoka).

Seu primeiro nome, “Akio”, é escrito com dois caracteres, sendo que o segundo 雄 pode ser lido⁶⁹ como “o” de “Akio” ou “yū” de *Yōyū*. *Yō* 洋, do nome *Yōyū* 洋雄, é também o primeiro ideograma que constitui o nome artístico do seu professor *Yōzan* 洋山. Assim, o nome *Yōyū* indica sua linhagem

e faz referência a um caractere do seu nome de nascimento.

Segundo Yamaoka, seu pai e seu professor compartilhavam um fato em comum em suas histórias de vida:

Sagara *Sensei* também havia levado shakuhachi na guerra, em que ele pertencera ao batalhão de Tanque, e depois da guerra, ficou retido pelos russos, a trabalhar forçado, na Sibéria, onde ficou durante oito anos. Ele tocava shakuhachi, não para espetáculo, mas como um culto pessoal,

⁶⁸ Professor.

⁶⁹ São homógrafos.

como os monges de antigamente. Um dia um militar russo desconfiou do shakuhachi, alegando que tivesse se “comunicando” com inimigos através de “sinais” de shakuhachi e acabou partindo em pedaços. Ele tentou fazer shakuhachi com os papeis, colando em cima do outro!!! Na época os soldados eram permitidos levar consigo o shakuhachi e *shamisen*, pois exercito considerava dois instrumentos como cultura de valor espiritual. Quando imagino, os dois, meu pai tocando shakuhachi no campo de guerra, extremo norte da China, localidade chamada Hóten, [...] e Sagara *Sensei*, na Sibéria de 40 graus abaixo de zero, [...] meu sentimento fica “congelado”. Talvez tenha alguma ligação sentimental de eu gostar de soprar shakuhachi (informação pessoal)⁷⁰.

De acordo com Yamaoka, o professor Sagara lutou na Segunda Guerra Mundial antes de vir para o Brasil. No relato emocionado de Yamaoka, está contida uma série de valores, como uma abordagem espiritual individual, contrastando com seu emprego no palco, além de o fato bastante peculiar da utilização do shakuhachi durante guerra. Até o presente momento das pesquisas, identifiquei Ichirō e Sagara como os únicos, no Brasil, que passaram por tal experiência.

Yamaoka expressa uma relação com Sagara que transcende a esfera do aprendizado musical “Se eu tenho algo útil com relação ao shakuhachi, devo ter aprendido com Sagara *Sensei*. E, se tenho algo negativo com o shakuhachi, se deve unicamente ao meu caráter próprio”, evidenciando um respeito profundo por seu professor e relacionando a música ao cultivo do caráter. Márcio Valério, também aluno de Sagara, declarou durante sua entrevista para nossa pesquisa “O shakuhachi está ligado ao meu desenvolvimento como ser humano, [...] não apenas um desenvolvimento musical”. Embora não possamos ter mais contato com Sagara, já falecido, é possível observar, nesses alunos, o que procuravam com o shakuhachi e sua relação com seu mentor. Em um contexto completamente distinto, Henrique Elias, residente na cidade de Santa Cruz do Sul - RS, cultiva o

⁷⁰ YAMAOKA, A. **Sagara Yōzan**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 08 jan. 2013.

mesmo sentimento de aprimoramento pessoal por meio do shakuhachi, conforme discutido no Capítulo 9.

A Tozan-ryū mantém uma estrutura bem organizada, mesmo quando dividida em subgrupos no Brasil, como a Academia Tozan, Shinsen Kai e Shinzan Kai (SATOMI, 2004, p. 157). Quando os afiliados recebem títulos, são reconhecidos pela matriz no Japão. Mensalmente, circula a revista internacional Tozan-Gakuho, com reportagens, artigos e notícias, como o reestabelecimento do vínculo de Yamaoka com a instituição, no ano de 2012.

Com relação ao Shinsen Kai, Yamaoka explica como idealizou seu nome e como obteve aprovação do grupo:

Em 1984 surgiu a ideia de formalizar o nome da associação. Eu sugeri a Sagara Sensei e Nagai-san⁷¹ se o nome “Shinsen Kai” era aceitável ou não. O vocabulário “Shinsen” é uma das nomenclaturas dadas para as notas musicais em japonês tradicional, igual para partituras de shakuhachi e de *koto* (por exemplo: *Ro* [Ré] é “*Ichikotsu*”, e *Ha* [Dó] é “*Shinsen*”). Motivo que eu escolhi a palavra Shinsen (神仙), porque o primeiro caractere [...] significa o Deus no Shintoísmo, e o segundo *Sennin*⁷². Eu liguei o som do shakuhachi algo místico e por isso achei no vocabulário espiritualidade. Acredito que esta espiritualidade atingiu coração dos dois, e o nome da associação foi aceito na hora. (informação pessoal)⁷³

Na década de 80, Yamaoka dedicava-se à performance, participando de concertos e lecionando para alunos da classe de seu professor Sagara.

Entre os anos de 1989 e 2007, passou a residir em Portugal, onde trabalhou com exportação de produtos vindos do Brasil. Este período causou um hiato em suas atividades musicais, embora continuasse tocando individualmente.

⁷¹ Nagai Yōho.

⁷² *Sennin* 仙人, refere-se aos eremitas que desenvolvem poderes especiais.

⁷³ YAMAOKA, A. **Sagara Yōzan**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 08 jan. 2013.

Após o período em que morou em Portugal, mudou-se para a província de Gunma, no Japão, onde trabalhou por dois anos. Nesta época, estudou o estilo Meian na província de Saitama com o mestre Maezono *Fusho*, com quem teve

contato após contatar o templo principal da Meian-ryū em Kyoto. Em 2010, recebeu o título de *Betsuden*⁷⁴.



Figura 18. Da esquerda para a direita: shakuhachi: Yamaoka e Nagai. Koto: Yumoto Gakyō, fundadora do Grupo Seiha do Brasil e sua aluna Tamie Kitahara, atual líder do grupo, em 30/01/1983 (acervo pessoal de Yamaoka).

Em 2011, Yamaoka retornou ao Brasil e reiniciou seu trabalho com o shakuhachi, e em agosto de 2012, reestabeleceu seu vínculo formal com a Tozan-ryū.

6.3. A flauta de Inohachi Toda

Comparecia nos encontros semanais de Yamaoka, a aluna Noriko Toda Fujimoto, herdeira de um shakuhachi que pertenceu a seu avô Inohachi Toda e foi trazido durante sua viagem de imigração a bordo do Rio de Janeiro Maru, em 6 de março de 1934.

O instrumento possui um valor histórico por sua idade, que somam décadas, pelo contexto no qual participou, bem como por sua boa *tocabilidade*. Em sua parte inferior, há uma gravação em baixo-relevo do número “1865”, algo

⁷⁴ Segundo Yamaoka, os títulos da Meian-ryū, de maneira ascendente, são: *Nyumon* (Admissão), *Heikyo*, *Shōden*, *Chūden*, *Okuden*, *Betsuden* e *Kaiden*. O último pode ser chamado de *Doushu*, que corresponde ao *Shihan* da Tozan-ryū.

incomum. Ainda não encontramos maiores informações acerca do significado deste número. O *hanko*⁷⁵ é escrito com os ideogramas 玉光, cuja leitura pode ser *Tamamitsu*, identificado com muita dificuldade devido aos desgastes sofridos ao longo do tempo.

Yamaoka e Douglas restauraram o instrumento, fazendo uma limpeza no interior do tubo, coberto de bolor, antes do reparo e da colagem em uma rachadura que percorria verticalmente o corpo do bambu. Segundo Yamaoka e Douglas, o bocal, feito no estilo Tozan, poderia ser levemente modificado a fim de se obter maior conforto e melhor resultado sonoro, mas decidiram por manter ao máximo a originalidade do instrumento. Não há maiores informações disponíveis acerca do estilo a que Inohachi Toda estava filiado.

Existe uma pintura feita por Mitsuo Toda (1915-1994), pai de Noriko, retratando Inohachi com grande expressão e riqueza de detalhes nos traços que definem o rosto, as roupas, as mãos e o instrumento. Levando em consideração a singularidade de cada *bambu*, nota-se que o pintor tomou o cuidado de retratar fielmente aquele que pertencera a seu pai. A tela, em estado de deterioração, foi restaurada por Douglas. Ambos os objetos históricos encontram-se aos cuidados de Noriko.

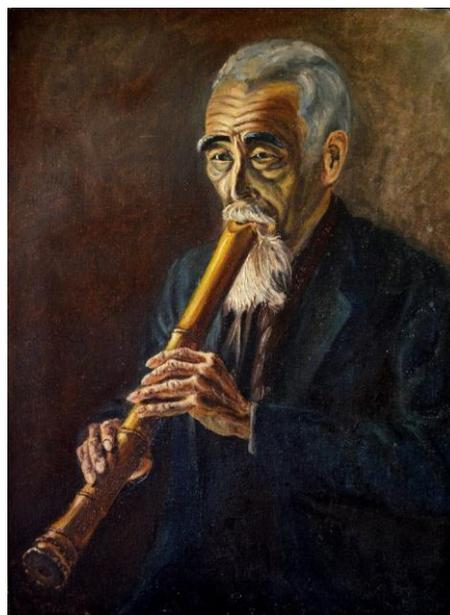


Figura 19. Inohachi Toda (Pintura a óleo. 72cm x 53,5cm) (FUCHIGAMI, 2013).

7. Shakuhachi no *minyō*

7.1. Shigeru Matsuda (1934 – 2010)

Shigeru Matsuda foi fabricante, tocador de shakuhachi e cantor de *minyō*. Nascido em Hokkaidō no dia 10 de agosto de 1934, Matsuda chegou ao

⁷⁵ Selo do fabricante gravado em baixo relevo.

Brasil aos 24 anos de idade, em 1958. Trabalhou como comerciante, casou-se, teve três filhos e residiu juntamente com a família na cidade de São Bernardo do Campo – SP.

Iniciou seus estudos com o shakuhachi na década de 80, com o professor Toshio Fukuda, um dos integrantes do Shinsen Kai e aluno de Sagara Yōzan. Devido às dificuldades

de se encontrar shakuhachi no Brasil para comprar e ao alto custo para importa-lo do exterior, Matsuda decidiu aprender a fabricar. No ano de 1992, fez um curso no bairro Takadanobaba, em Tōkyō. Construiu modelos nos estilos Tozan e Kinko e modelos de PVC.



Figura 20. Shigeru Matsuda (acervo da família).



Figura 21. Shigeru Matsuda (acervo da família).

Matsuda realizava apresentações públicas, lecionava para cerca de cinco alunos e ensinava seus métodos de fabricação a Douglas Okura. O artesão, ocasionalmente, sofria com uma forte alergia, causada pelo manuseio do *urushi*⁷⁶. Contudo, nenhuma dificuldade poderia fazer o veterano desistir de sua apaixonada

empreitada na construção desse instrumento. A vida de Matsuda foi encerrada no dia 02 de maio de 2010, vítima de um AVC.

Até os dias de hoje o nome de Matsuda circula entre os tocadores de shakuhachi. Anualmente, Matsuda é homenageado no Geinosai⁷⁷, evento realizado no mês de junho pelo Bunkyo. Em 2013 e 2014, participei da

⁷⁶ Laca tradicional, aplicada no interior do tubo do shakuhachi.

⁷⁷ Em 2013 e 2014, foram realizados os 48º e 49º Geinosai – Festival de Música e Dança Folclórica Japonesa.

apresentação de homenagem a Matsuda junto com Yamaoka e seus dois alunos, Douglas e Bruno. Atualmente, Yamaoka e Douglas trabalham corrigindo a afinação de antigas flautas de Matsuda, utilizando materiais doados por sua família, como *madake*, *urushi* e *tonoko*.

Durante décadas, a única maneira de se obter um shakuhachi por um custo mais acessível seria através de Matsuda. Portanto, suas flautas representaram uma grande conquista e um alto valor na manutenção das tradições no Brasil. Ainda hoje, há alunos que preferem tocar com as flautas feitas por Matsuda, devido ao carinho que nutrem pelo falecido professor.

A narrativa do início desta dissertação, no Capítulo 1.2, em que menciono um trabalho de campo no qual toquei a peça infantil *Kutsu Ga Naru* à família de um falecido tocador de shakuhachi, refere-se à Matsuda. O trabalho de campo ocorreu em 2010, quando ainda realizava minha segunda iniciação científica. Quatro anos depois, no dia 25 de maio de 2014, quando eu estava saindo de um evento da Kōji-ryū, fui abordado por uma senhora que me disse em japonês “Você se lembra de mim?”. Sim! Eu não poderia me esquecer! Era a senhora Matsuda, que forneceu as informações citadas neste capítulo. Naquele dia, eu participei das apresentações da Kōji-ryū e atuei como jurado no concurso de *minyō*, realizado no mesmo evento. Emocionei-me ao reencontrar a senhora Matsuda, feliz por me ver inserido naquele meio, não como um pesquisador forasteiro, mas como um deles.

Durante os últimos anos de sua vida, Shigueru Matsuda atuou como vice-líder da Associação Shakuhachi Kōji-ryū do Brasil⁷⁸ (NIKKEY SHIMBUN, 2007).

7.2. Associação Shakuhachi Kōji-ryū do Brasil

Durante um trabalho de campo em janeiro de 2014, na cidade de Sapporo, norte do Japão, fui apresentado pelo professor Sugawara a Matsumoto *Chōshō*, um *lemoto* tocador de *minyō*, representante do estilo Kōji.

⁷⁸ Originalmente, Kōji-ryū Minyō Shakuhachi Dō Burajiru Shibu 小路流民謡尺八道ブラジル支部



Figura 22. Matsumoto Chōshō.

O veterano, já com 87 anos de idade, esteve no Brasil em nove ocasiões, realizando apresentações e ensinando shakuhachi. Embora a figura de Matsumoto e a Kōji-ryū sejam de grande importância para as práticas com o shakuhachi, seus nomes não são amplamente conhecidos.

Ao final do encontro, Matsumoto nos presenteou com a execução da peça *Esashi Oiwake*. Apesar de sua idade avançada, tem um som afinado, com boa ressonância e uma interpretação que não esconde sua maestria.

Matsumoto citou o nome do falecido Matsuda, de São Bernardo, e de Tsukasa Kaito, de Taubaté, dois contatos que estavam escritos em seu caderno de anotações.

Após retornar ao Brasil, fiz contato com Yoohey, filho de Kaito, para falar sobre Matsumoto Chōshō. Iniciei o contato com a família Kaito em maio de 2013, quando fiz uma apresentação no SESI, da cidade de Taubaté, com o grupo de *taiko*⁷⁹ Wadaiko Sho, liderado por Setsuo Kinoshita. Cerca de um ano antes, em outubro de 2012, realizei uma etnografia do trabalho de Tsukasa Kaito em um concerto do grupo Kaito Shamidaiko (Figura 23), realizado no Bunkyo, em parceria com o grupo japonês Wadaiko Zinka, em turnê no Brasil. Ao informar, a Yoohey, meu encontro com Matsumoto em Hokkaidō,



Figura 23. Kaito Shamidaiko, em 27/10/2012.

⁷⁹ Nome genérico dos tambores japoneses.

recebi um telefonema do seu pai e de Toshimi Shinohara, líder da Associação Shakuhachi Kōji-ryū do Brasil.

Ambos me convidavam para participar da 9ª Apresentação de Shakuhachi do Kōji-ryū e Festival de Música Folclórica⁸⁰, realizada no dia 25 de maio de 2014, no palco do Miyagi Kenjin Kai⁸¹. O programa do evento, escrito todo em japonês, trazia apenas o título com tradução para o português. As primeiras páginas continham cumprimentos do Presidente do Bunkyo, Kihatiro Kita, e de Matsumoto *Chōshō*. A seguir, havia uma explicação sobre a linhagem da Kōji-ryū, que se iniciou com Toyotarō Kōji (Primeiro *lemoto*), foi transmitida a Taruta *Ryūshō* (Segundo *lemoto*) e, agora, a liderança está nas mãos de Matsumoto *Chōshō* (Terceiro *lemoto*). As páginas seguintes continham as diretrizes e os objetivos da filial do Brasil, a estrutura organizacional e o nome das músicas apresentadas. Além do *Shibuchō* Shinohara, Tsukasa Kaito e Akira Shiono atuam como vice-líderes. Kaito ainda atua como instrutor do grupo, que conta com oito membros mais seis associados.



Figura 24. Integrantes do Kōji-ryū do Brasil (25/05/2014).

⁸⁰ 第9回小路流民謡尺八道ブラジル支部尺八演奏発表会/紅白民謡歌合戦

⁸¹ Rua Fagundes, 152, Bairro da Liberdade – SP.

O personagem principal de um grupo de *minyō* é o cantor, sendo que os demais instrumentos cumprem o papel de *bansō* (acompanhamento). Entre eles, estão o *shamisen*, o *taiko*, o *fue*⁸² e o *shakuhachi*. Além da voz do cantor principal, há o *hayashi*, feito por outro(s) cantor(es) como uma curta intervenção na melodia principal, em alguns momentos específicos da música.



Figura 25. Apresentação de *minyō*: Duas senhoras *hayashi*, uma cantora, dois *shakuhachi* e dois *shamisen* (25/05/2014).

O *shakuhachi* foi introduzido no *minyō* em torno da figura do primeiro *lemoto* da *Kōji-ryū*, Toyotarō Kōji, em Hokkaidō. Kōji aprendeu *shakuhachi* a partir das tradições dos *komusō* e, ao introduzi-lo nos conjuntos de música folclórica, abriu novos caminhos para o instrumento. O primeiro *minyō* que executou com o *shakuhachi* foi *Esashi Oiwake* (MURAYAMA, 2014), a mesma música tocada por Midori Kobayashi em seu disco, conforme o Capítulo 3.

No 9º Encontro da *Kōji-ryū*, participaram outras associações de música folclórica, além da Associação *Shakuhachi Kōji-ryū* do Brasil, como a Associação *Nihon Minyo Kyokai* do Brasil, a Associação *Kyodo Minyo* do Brasil e a Associação *Esashi Oiwake* do Brasil.

⁸² Flauta transversal de bambu com uma sonoridade aguda e penetrante.

PARTE III. Movimentos paralelos

Pelo bambu

o sopro

reinterpreta o mundo⁸³

8. Suizen Dōjō

O Suizen Dōjō é o primeiro grupo de tocadores de shakuhachi criado por um brasileiro, sem origem familiar japonesa, chamado Matheus Ferreira. Natural da cidade de São José do Rio Preto –SP, Matheus desenvolveu as atividades do Suizen Dōjō na capital paulista, onde morou por muitos anos. O surgimento do Dōjō se distingue das demais associações e de grupos de música japonesa do Brasil em, pelo menos, três pontos: prioriza o repertório *honkyoku*, não foi criado a partir da sociedade *nikkei* e foi desenvolvido a partir da utilização da internet como ferramenta de comunicação e de divulgação de informações. O Dōjō está situado em um ponto intermediário entre a música praticada pelos japoneses e seus descendentes e as atividades mundiais em torno do shakuhachi.

O termo *suizen*⁸⁴, escrito com dois ideogramas, cujo significado pode ser entendido como “sopro zen”, refere-se à prática espiritual que os monges *komusō* realizavam com o shakuhachi dentro da extinta Fuke Shū, ramificação do Budismo Zen. A seita budista se formalizou durante o Período Edo e foi abolida pelo governo japonês por ocasião das reformas políticas e sociais da Era Meiji (LEE, 1992; KAMISANGO, 1988). *Dōjō*⁸⁵ é escrito com os ideogramas “caminho” e

⁸³ Poema na forma de *haikai* de José Maurício Fonzaghi Mazzucco, membro do Suizen Dōjō, professor de geografia e escritor. Mazzucco criou três *haikai* e me ofereceu quando lhe perguntei se já havia escrito algum sobre o shakuhachi.

⁸⁴ 吹禅

⁸⁵ 道場

“lugar”, indicando um local onde se pratica um “caminho” de vida, com seus ideais e concepções peculiares. Não há, no Brasil, outro grupo que utilize o termo *dōjō* no contexto da música japonesa, embora seja muito utilizado nos Estados Unidos, como no caso do Chikuzen Dojo em Cody (CHIKUZEN, 2008), Ki Sui San Shakuhachi Dojo em Nova Iorque (NYOGETSU, 2014), Yuzen Shakuhachi Dojo em Chicago (YUZEN, 2014), Mujuan Shakuhachi Dojo em Colorado (SAWYER, 2014) e no Texas (RICHARDSON, 2014) e Hakakumei Shakuhachi Dojo em Seattle (HAKAKUMEI, 2014). No Brasil, o espaço nomeado *dōjō* está associado a prática de artes marciais, conforme discorre Lourenção (2011, p. 33-36) acerca do *kendō*.

Durante uma entrevista, Matheus relatou que seu interesse no shakuhachi surgiu em 2003 ao ouvir um monge tocando durante um workshop de meditação. Além dos aspectos espirituais que associou à flauta, já havia despertado uma admiração pela cultura japonesa, que o levou a praticar *shodō*⁸⁶, *karate*, *aikidō*⁸⁷, entre outras atividades. Seu apartamento estava decorado com xilogravuras, máscaras de teatro *nō*, cerâmica japonesa, cortinas *noren*, *tatami*⁸⁸ e a inscrição *shoshin* (“mente de principiante”), feita com a arte *shodō*. Tantos elementos reunidos em um só ambiente dificilmente são encontrados, mesmo nas residências do Japão ou dos *nikkei* que vivem no Brasil. O significado dos ideogramas do quadro reflete sua identificação com os ideais zen budistas⁸⁹, embora tenha iniciado recentemente a prática do Budismo Vajrayana.

O primeiro professor de Matheus foi Shigeo Saito, líder da escola Tozan, com quem estudou por cerca de cinco anos. Após retornar de sua primeira viagem ao Japão, em 2006, Matheus decidiu ter aulas com Tsuna Iwami e definiu o foco de seus estudos no *honkyoku* da Kinko-ryū.

Posteriormente, o contato com novos professores do Canadá, Estados

⁸⁶ Arte da caligrafia japonesa.

⁸⁷ *Karate* e *aikidō* são artes marciais.

⁸⁸ Piso, na forma de esteira, feito de palha de arroz.

⁸⁹ Maiores detalhes sobre o significado de *shoshin* constam no livro “Mente Zen, mente de principiante” (SUZUKI, 1999).

Unidos e Japão despertou em Matheus o desejo de tocar a coleção de peças transmitidas por Katsuya Yokoyama, que inclui *honkyoku* e as obras da Azumaryū, escola fundada pelo compositor Fukuda *Randō* (1906-1976). Paralelamente, na cidade de Santa Cruz do Sul, o tocador e fabricante Henrique Elias Sulzbacher vem estudando e difundindo as obras do repertório de Yokoyama, conforme observado na 63ª TV Arte (TV UNISC, 2011).

Não encontrei registros de pessoas do Brasil difundindo o repertório de Yokoyama, na forma de ensino ou apresentações públicas, antes das atividades de Matheus e Henrique. Luigi Irlandini, professor de música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), estuda o estilo de Yokoyama por meio das aulas com Kaoru Kakizakai, que ocorreram presencialmente quando participou do Shakuhachi Summer Camp of the Rockies, em Colorado, nos Estados Unidos, bem como recebe lições pelo Skype⁹⁰.

Durante meu trabalho etnográfico, acompanhei o surgimento e as atividades do Suizen Dōjō participando como aluno, colaborador e professor, no período de março de 2010 a maio de 2013.

8.1. Rompendo barreiras sociais por meio da construção de redes virtuais

Embora tenha iniciado seus estudos em meio aos imigrantes japoneses, Matheus Ferreira encontrou identificação e desenvolveu uma veneração pelo estilo de Katsuya Yokoyama após sua viagem ao Japão, em 2006. Estudou no Canadá com o filipino Alcivin Ramos e, posteriormente, tornou-se aluno do suíço Marco Lienhard, nos EUA. A visão de Matheus sobre os estilos que praticou, Tozan, Kinko e Dōkyoku⁹¹; o modo de perceber a qualidade dos tocadores e os ideais a serem atingidos com o shakuhachi passaram por

⁹⁰ Software que permite a comunicação, por meio da internet, na forma de áudio e vídeo.

⁹¹ Estilo fundado pelo monge Watazumi Dōso (1911-1992) em meados do século XX (THE INTERNATIONAL [...], 2014).

mudanças extremas ao longo de sua formação. Quando iniciou as atividades do Dōjō, Matheus afirmava estar desenvolvendo uma escola que tinha o shakuhachi como prática meditativa. Matheus discorre:

“Até onde eu sei, não existe ninguém no Brasil, além de mim, que buscou um estilo e está com o objetivo de formar uma escola que tem o shakuhachi como prática meditativa – não uma prática religiosa, mas meditativa, pois é espiritual e independe de uma religião. (...) É importante estar consciente de cada movimento feito, sentir cada nota, estar em contato com cada textura que surge a partir do instrumento; ou seja, ficar presente. ‘Estar presente’ é um dos conceitos principais de qualquer grande religião, cultura ou caminho espiritual sério. Se eu estou no presente, minha mente não está vagando nem no futuro e nem no passado, ou seja, está em um estado de plenitude. O objetivo do shakuhachi é o estado de presença e plenitude.” (FUCHIGAMI; OSTERGREN, 2011, p. 169)

Posteriormente, passou a defender o shakuhachi como uma “tradição” em lugar de uma “prática meditativa”.

O meio da música japonesa absorve com mais facilidade aqueles que seguem seus professores e contribuem para a perpetuação do seu trabalho. Uma vez que Matheus se desvinculou dos professores no Brasil, deixando a posição de aluno, e se vinculou a professores no exterior de um estilo diferente daqueles praticados no país, ele enfrentou, como consequência, uma dificuldade de aceitação na comunidade de tocadores do Brasil.

O problema foi superado pelo estabelecimento de uma nova rede de pessoas, desenvolvida a partir de um veículo que, atualmente, opera na criação, na transmissão e na ressignificação das tradições do shakuhachi: a internet. A partir dessa observação durante o trabalho de campo, verifiquei a necessidade de fazer da web um campo etnográfico.

A internet tornou-se uma importante ferramenta para a interação entre os tocadores, sobretudo aqueles que estão *distantes* social ou geograficamente.

Uma vez que em São Paulo se concentra “um quarto da comunidade *nikkei* e, conseqüentemente, suas forças culturais, além das políticas e econômicas” (SATOMI, 2004, p. 1), observa-se uma maior dificuldade de contato com o shakuhachi em outras regiões do país, como no caso de Henrique Elias e Luigi Irlandini. Entretanto, se por um lado a distância existe na relação entre as diferentes regiões do Brasil com o estado de São Paulo, também há uma distância entre os tocadores do Brasil e do Japão. A respeito da *distância* social, mesmo entre aqueles que moram em São Paulo, nem sempre é fácil se inserir em algum círculo social de tocadores, por motivos diversos, entre eles, a falta de informações disponíveis. Por meio da internet, as dificuldades causadas por ambas as distâncias, geográfica e social, diminuíram, sobretudo a partir da criação da comunidade virtual “Shakuhachi Brasil”, situada, primeiramente, na rede de relacionamentos Orkut; em seguida, disponível na plataforma online Ning e, atualmente, há um *grupo* na rede social Facebook com o mesmo nome; além de dois websites específicos: o “Suizen Dōjō”, criado por Matheus Ferreira e o “Musgo da Pedra Shakuhachi”, desenvolvido por Henrique Elias Sulzbacher.

A primeira comunidade virtual, chamada “Shakuhachi Brasil”, foi criada no dia 30 de agosto de 2004 na rede de relacionamentos Orkut, por Vlademir Ramos, da cidade de Jacareí, e tinha, como moderador, Henrique Elias. A comunidade, que chegou a ter aproximadamente duzentos associados, continha a seguinte descrição em sua página: “Uma comunidade para



Figura 26. Workshop de Marco Lienhard: Hiroshi, Henrique, Gilberto, Matheus, Pedro, Daniel, Danilo e Lienhard (São Paulo, julho de 2010).

quem se interessa por músicas tocadas por flauta Shakuhachi, e que possam trocar conhecimentos sobre a mesma”. No Capítulo 9.1, há maiores detalhes sobre Henrique Elias e a maneira como a internet o conectou aos tocadores de shakuhachi.

Em março de 2009, Matheus criou uma comunidade virtual com o mesmo nome, utilizando a plataforma online Ning. A comunidade de Matheus tinha o slogan “Compartilhar e divulgar o shakuhachi no Brasil e América Latina!”. Os membros tinham acesso a fotos, vídeos, artigos, divulgação de eventos, contatos de professores e tocadores, blogs, venda de flautas, partituras, entre outros. A comunidade, com mais de duzentos membros, funcionava como um suporte àqueles que desejavam iniciar o contato com a flauta. Em 2010, Matheus criou um *grupo* na rede social Facebook com o mesmo nome e, em maio de 2013, desativou a rede social Ning. A divulgação pela internet gerou procura por aulas e foi de Lienhard que Matheus conseguiu autorização para lecionar para iniciantes.

8.2. Impressões

Os primeiros alunos de Matheus ainda não tinham uma ideia de “escola” ou “*dōjō*”, que foi se formalizado gradualmente. No final do ano de 2012, Matheus alugou um espaço dentro da sede da Kyodo Minyo do Brasil, localizado na Vila Mariana, a fim de desvincular as aulas de sua residência.

Existem características em comum no grupo: todos são homens brancos, tem formação de nível superior, nenhum deles é cristão, de alguma forma relacionam o shakuhachi à espiritualidade e tem como prioridade e objetivo tocar *honkyoku*. Em 2013, o grupo contava com 12 integrantes e, exceto eu, não havia nenhum *nikkei*, sendo que três alunos eram italianos⁹², Maurício, Gregório e Franco.

O estilo estudado pelo grupo fora, até então, o difundido por Katsuya

⁹² Maurício e Gregório são irmãos gêmeos, filhos de pais italianos, com nacionalidade italiana reconhecida em seus passaportes. Franco mudou-se recentemente para o Brasil, por motivo de trabalho.

Yokoyama. Após fazer aulas no Japão com Yousuke Yabuuchi, Matheus incorporou seu método de estudo e alguns de seus hábitos culturais, tal como tocar na posição de *seiza*⁹³ em cima do *tatami*. Tal postura é um desafio fisicamente doloroso aos alunos e aos professores do grupo, entretanto, todos adotaram o *seiza*.

Dentro do Dōjō, prevalece uma atitude conservadora, visto que não é permitido tocar músicas ocidentais com o shakuhachi, uma vez que este passou a ser tratado como uma “tradição” e não como um instrumento de música.

As aulas no Suizen Dōjō não são como as aulas em um conservatório ou como em uma escola de música. As aulas são denominadas Okeiko = Honrosa Aula. No Ocidente as aulas são vistas como uma transação comercial. Dinheiro por tempo do professor. No Dōjō as Okeiko são um caminho de transformação da mente/coração do aluno e do professor juntos. O primeiro ponto é esclarecer que o shakuhachi não é um instrumento musical e no Dōjō nós não estudamos música.(...) (SUIZEN DŌJŌ, 2014)

No dia 11 de agosto de 2012, durante um encontro geral, Matheus divulgou diretrizes que ele mesmo criou para o grupo, com base em sua viagem ao Japão no mês de junho (SUIZEN DŌJŌ, 2014):

“Preceitos do Dōjō

- Deixe suas desculpas na porta e concentre-se;
- Aula não é local de prática;
- Se somente há disciplina enrijecemos; se somente há diversão não há arte;
- Não fique preso aos méritos e deméritos ao longo do seu aprendizado;
- Aprender a forma permite a descoberta da liberdade, sem forma só existe anarquia;
- Não critique o método até incorporá-lo por completo;
- Abandone o “seu jeito” de tocar;

⁹³ Posição tradicional em que se senta sobre as panturrilhas.

- O som forte é o mais importante;
- Sempre use o corpo ao máximo;
- Honre seu instrumento a cada instante”

Os preceitos trazem instruções com relação ao comportamento e à ética, com exceção apenas do oitavo e nono preceitos, referentes a um parâmetro musical (som forte) e a um aspecto técnico da performance (utilização do corpo). O quinto preceito, embora faça referência à “forma”, não adota o conceito de “forma” que temos na música ocidental, tal como “forma sonata”, por exemplo. Segundo Matheus, a “forma” se refere à postura do corpo, reverência, respeito pelo instrumento e pelo aprendizado, etiqueta, expressão de respeito, entre outros, presentes nas artes japonesas.

Observei tal ênfase na utilização do corpo, bem como no “som forte” durante o workshop de Yabuuchi, em maio de 2012, na província de Nara. Na ocasião, Yabuuchi discorreu sobre os elementos essenciais para a performance e, segundo sua concepção, para se chegar à qualidade de som que se espera, é necessário um processo que se inicia com a postura correta⁹⁴ e um som forte.

Entre março e junho de 2013 atuei como professor no Dōjō por um período de três meses, enquanto Matheus estudava no Japão. Antes de partir, fez recomendações que refletem a maneira como cuida e os sentimentos que resguarda pelo grupo e pelo shakuhachi.

Dojo - espaço para praticar o caminho:

- Amigo, o Dojo é um espaço sagrado. É um espaço para praticarmos shakuhachi como veículo para aperfeiçoamento pessoal.
- Então peço para você se lembrar disso sempre e também lembrar os alunos
- Nessa lógica existem algumas regras: sapatos fora da sala, antes do Noren (toldinho)
- Sem brincadeiras em excesso

⁹⁴ O pensamento de que o processo correto se inicia com a postura correta tem um paralelo com as práticas do Budismo Zen (SUZUKI, 1999).

- Não usar shakuhachi para brincar ou apontar coisas na partitura
- E acima de tudo lembrar que se estamos ali é por causa de pessoas como o Yokoyama Sensei, que levou o shakuhachi para o mundo. Quando olhar a foto dele, se puder agradeça, agradeça a toda a linhagem de tocadores e lembre que você agora também faz parte dela. Então, não se trata só de música, só de um instrumento, é algo que vai além de nós todos e acima de tudo começou com monges querendo buscar outro Ser neste mundo. A sala do Dōjō foi e é uma conquista, me lembro disso sempre ao passar pelo Noren.
- Curta o espaço! o cheiro do tatame na sala fechada é delicioso! A luz de manhã pela janela é doce!. Ah, pode abrir a janela durante as aulas e feche ao final, por favor.
- Depois que cada aluno acaba a aula, ele deve virar a almofada em respeito ao próximo.
- E se o aluno atrasar mais que 2 vezes, por favor, repreenda, pois já mostra falta de compromisso com o caminho.
- Reverência no começo e final da aula (informação pessoal)⁹⁵

8.3. A Nação Japonesa

Em 2013, Matheus estudou no Japão com os professores Kaoru Kakizakai e Yousuke Yabuuchi. De Kakizakai, Matheus planejava obter uma concessão para estabelecer uma filial do Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan no Brasil, com o intuito de praticar e difundir o estilo de Katsuya Yokoyama, tendo, inclusive, anunciado seu objetivo no Shinnenkai da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa no ano de 2012.

Embora Matheus tenha construído uma relação como aluno de Marco Lienhard, de quem obtivera permissão para lecionar, e de Kakizakai, distoava de ambos em suas concepções acerca do que seria “correto” ou “incorreto” se fazer com o shakuhachi. Por exemplo, quando Matheus se opõe a quem utiliza o shakuhachi em repertório de músicas ocidentais. Em suas ideias conservadoras,

⁹⁵ FERREIRA, M. F. **Dojo – espaço para praticar o caminho** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 26 fev. 2013.

Matheus encontrou afinidade com a visão acerca da “tradição” do shakuhachi estabelecida por Yabuuchi.

Seguindo as concepções e exigências de Yabuuchi, Matheus optou por deixar os outros professores e dedicar-se exclusivamente ao seu caminho. Como consequência, tive que encerrar minha participação nas atividades do Suizen Dōjō, em maio de 2013, uma vez que não concordei em adotar o mesmo comportamento, o de cortar relações com outros professores e adotar Yabuuchi como o único caminho. Yabuuchi tem exigências que atingem uma dimensão para além do fazer musical, submetendo o aluno a um complexo sistema baseado em seu particular modo de pensar. Enfrentei problemas no relacionamento com Yabuuchi e Matheus, desencadeados algumas semanas antes da estreia mundial que fiz do Poema Sinfônico Musashi, para shakuhachi e orquestra, do compositor brasileiro Tomaz Vital, conforme descrito no Capítulo 10. O concerto foi considerado por Yabuuchi como um desrespeito aos ancestrais fundadores da cultura japonesa.

Embora possa ser um bom desafio para você, isso pode ser sentido pelo ato de sacrilégio do senhor Matheus que está estudando, e pelo japoneses antigos que construíram as bases da cultura. Além disso, tenho me aprofundado cuidadosamente nos estudos por dezenas de anos. Dessa forma, eu não sou um ser humano que tem relação com o julgamento de vocês que foram prejudicados por uma mente de músico. Não apenas é um ato que perde a minha confiança, isso pode se tornar um ato que prejudica a confiança para a cultura do shakuhachi. Lamento que o julgamento, que não tem discernimento é fundamentalmente errado. Eu vou esperar o seu prudente juízo a partir de agora. (YABUUCHI, 2013, tradução nossa)⁹⁶

Durante as discussões com Matheus e Yabuuchi, estava em jogo aquilo que era permitido e aquilo que não era permitido se fazer com o shakuhachi. Ao

⁹⁶ YABUUCHI, Y. **Musashi**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 20 mai. 2013.

questionar o porquê das proibições, a argumentação de Matheus baseava-se na ideia de que, uma vez que o shakuhachi é uma “tradição”, deve-se usar como medida o “Japão” e a “cultura japonesa”. Dessa forma, a narrativa de Matheus produzia, para si e para o instrumento, identidades, tal como explica Hall.

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele "tempo perdido", quando a nação era "grande"; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as "pessoas" para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os "outros" que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente. (HALL, 2005, p. 53-56)

O ideal da “cultura japonesa” operava de modo a influenciar e a organizar as ações e comportamentos em um alto grau de complexidade, uma vez que não apenas a dimensão espacial (Japão real ou virtual) estava inserida no discurso, bem como a dimensão temporal, quando mencionados os ancestrais dessa “cultura”. A cultura nacional estava sendo defendida por dois *japoneses*, um deles nascido no Japão, filho de japoneses, tendo o idioma japonês como língua materna, com o genótipo e fenótipo japonês; e o outro *japonês*, defensor da nação *Japão*, nascido no Brasil, filho de brasileiros, tendo o português como idioma materno e não portador do genótipo ou fenótipo japonês. A oposição à estreia da peça *Musashi* não ocorria em uma dimensão estética, já que as críticas chegaram a mim antes da estreia da obra, quando somente eu e o maestro Daisuke Shibata conhecíamos a proposta sonora da criação de Tomaz.

O discurso acerca da “tradição do shakuhachi” percorria os dois caminhos para se pensar a construção da “identidade cultural” de Hall (1996, p. 68-70): “A primeira posição a define em termos de uma cultura partilhada, uma espécie de ‘ser verdadeiro e uno’ coletivo, oculto sob os muitos outros ‘seres’ mais superficiais ou artificialmente impostos, que as pessoas com ancestralidade e

história em comum compartilham.” A “ancestralidade e história em comum”, no caso do Suizen Dōjō, não ocorre entre pessoas de uma mesma origem étnica ou cultural, senão de uma mesma *prática*, a da “tradição do shakuhachi”. O shakuhachi torna-se, neste contexto, uma unidade de realização que aproxima os indivíduos de um Japão virtual. Assim, o “ser verdadeiro e uno’ coletivo” seriam as “raízes ancestrais do shakuhachi”, instrumento através do qual seus praticantes podem contatar uma “essência verdadeira” e “comum”, conforme definido por Matheus:

O primeiro ponto é esclarecer que o shakuhachi não é um instrumento musical e no Dōjō nós não estudamos música. Esta é uma afirmação que está embasada nas raízes ancestrais do shakuhachi. Através do shakuhachi tomamos contato com nossa essência verdadeira para aprender a reproduzir sons que possam convidar outras pessoas a contatar esta mesma essência comum. Se você está disposto a conhecer esta proposta original do Zen, o shakuhachi honkyoku, por favor marque uma entrevista e venha conhecer o Dōjō. (SUIZEN DŌJŌ, 2014).” (grifo nosso)

Entretanto, as narrativas para se produzir uma identidade e suas práticas de representação não ocorreram em um contexto de diáspora de pessoas, senão da difusão de um instrumento pelo mundo, como parte do fenômeno de difusão da cultura japonesa, independente de sua população. As “conexões esquecidas são, mais uma vez, reestabelecidas” (HALL, 1996, p. 69) por meio do pensamento de que os “brasileiros” que tocam shakuhachi foram “japoneses” em vidas passadas, conforme será discutido no Capítulo 15.1. Uma *substância japonesa espiritual* conecta Yabuuchi, Matheus e os membros do Dōjō a uma relação com os “japoneses antigos que construíram as bases da cultura”.

Uma visão diferente acerca da “identidade cultural”, proposta por Hall (1996, p. 69-70), reconhece a existência de “pontos críticos de *diferença* profunda e significativa que constituem ‘o que nós realmente somos’”. Está implícito um

reconhecimento, por parte destes tocadores, de que estão desconectados da “cultura japonesa” e das “raízes do shakuhachi” até o momento em que, pela prática de tal instrumento dentro do Dōjō, possam se (re)conectar. Na negociação daquilo que “somos” agora para com aquilo que faz parte da “cultura japonesa” dos “ancestrais”, surge um regime de representação, em que o *conhecimento* é usado como ferramenta de dominação. Nessa relação, as duas visões acerca da “identidade cultural” de Hall se realimentam.

Assim, são construídas e revigoradas as narrativas dessas tradições, e criam-se grupos e atividades que se fortalecem e ganham adeptos, movimentando a vida daqueles inseridos no universo dessa flauta. Essas narrativas são desenvolvidas como um mecanismo de defesa do indivíduo e de seu grupo perante outros grupos e outros indivíduos, e tem uma importante função na sobrevivência dos mesmos. As bases do pensamento que constrói tais narrativas têm em comum com os estudos de Hall a retomada de um passado, de uma “essência unificadora”, entretanto, diferenciam-se pelo fato de que este processo ocorre com indivíduos com origens étnicas distintas de contextos resultantes de uma diáspora populacional.

A “essência em comum” é acessada pela prática do shakuhachi no Suizen Dōjō, e o instrumento opera na construção das *japonesidades* destes sujeitos. Machado (2011, p. 18) afirmou que “Japonesidade não é, certamente, uma identidade, mas um conjunto de diferenças, uma multidão de alteridades. (...) Falo de visões de mundo construídas a partir de um repertório comum de signos, símbolos, práticas, rituais, experiências, estereótipos. (...) São feixes que condensam práticas e discursos, que se constituem e constituem os sujeitos – produzem e são produzidas japonesidades”.

Dessa forma, a “tradição do shakuhachi” do Suizen Dōjō não é vista pelos meus olhos como formadora de *identidades*, senão *discursos acerca de uma identidade* são construídos a partir dessa “tradição”, discurso este que opera na *japonesização* dos sujeitos. Os sujeitos reunidos no Dōjō possuem origens distintas, italiana em alguns, outros vieram do interior ou de São Paulo, do Rio de

Janeiro, do Paraná, etc. Portanto, se fosse utilizar o aspecto biológico (genótipo e fenótipo) ou histórico (as origens migratórias de suas famílias) na busca de *identidades*, não seria possível encontrar um eixo étnico japonês em comum. A presença do discurso acerca da existência de uma “essência em comum”, ou seja, de uma *identidade ancestral* comum, aponta, não para a existência perceptível de *identidades*, senão funciona como mais um dispositivo na construção de *japonesidades* dentro do grupo.

8.4. Japonesidades

No sopro quieto
do shakuhachi
o vazio pleno do meu ser⁹⁷

Em 2012, realizei uma série de entrevistas semiestruturadas com os alunos do Dōjō, com o objetivo de entender suas motivações, concepções e relação com o shakuhachi, a partir de perguntas como: “O que é o shakuhachi? Qual repertório e quais peças pretende estudar e tocar?”. Em unanimidade, responderam o repertório *honkyoku*, embora a motivação para tocar tenha se manifestado de maneiras diversas. Tal anseio pelo *honkyoku* era imanente no líder do grupo, o que aponta para duas hipóteses: ou aqueles interessados nessas peças se aglomeraram em torno de Matheus, ou as paixões deste influencia o gosto musical daqueles.

O foco do interesse de alguns membros está nos aspectos sonoros, artísticos, musicais e espirituais, enquanto outros membros chegaram à flauta devido a um prévio envolvimento com a cultura japonesa.

Entre os alunos, alguns tiveram contato com a música praticada entre os *nikkei*, como é o caso de Maurício, Pedro e do ex-aluno Gilberto. Outros alunos não tiveram contato com a sociedade *nikkei*, ocorrendo casos em que

⁹⁷ *Haikai* de José Maurício Fonzaghi Mazzucco.

não tinham conhecimento da existência de outros grupos e de pessoas tocando shakuhachi fora do Dōjō.

O aluno Franco procurou o shakuhachi devido ao seu interesse na sonoridade, segundo ele, “espiritual”. Franco pratica Yoga, faz meditação e diz não ter nenhuma relação com a cultura japonesa. Ao perguntar como encontrou o Dōjō, Franco disse que foi por meio da internet e questionou: “Existem outras pessoas tocando shakuhachi no Brasil?”, demonstrando também que não convive com a sociedade *nikkei* e não está em busca da música japonesa em si, mas de uma sonoridade que remete à espiritualidade.

Contrastando, um dos alunos expressou: “[...] todos os meus amigos descendentes me falam ‘cara, você é mais japonês do que eu, você cozinha, você está em contato, você pratica coisas que eu não pratico’... [...] às vezes eu me sinto mais japonês do que eles também” e relatou que sua admiração e envolvimento com o Japão ocorreu antes do contato com a música. Sua ligação com o shakuhachi ultrapassa questões artísticas, musicais e espirituais e atinge seu senso de identidade pessoal.

No grupo, está presente, em alguns membros, o pensamento de que foram japoneses em vidas passadas e, por isso, tocam shakuhachi atualmente mesmo não possuindo um “corpo de japonês”. Segundo Matheus, “o Japão é um país onde eu me sinto quase na minha segunda casa. Então, eu costumo realmente dizer que eu sou um japonês no corpo de brasileiro”. É possível notar a existência de uma



Figura 27. Fabiano, Maurício, Gregório, Rafael, Caio, Matheus, Danilo, Hiroshi, Pedro e Henrique (via Skype, no Tablet nas mãos de Matheus), em 11 de agosto de 2012.

concepção de que *tocar shakuhachi* está associado a uma *substância japonesa*, por meio de uma *alma japonesa*.

Tal sentimento foi identificado não somente dentro do Dōjō e não está relacionado a um estilo ou escola específica. Márcio Valério, da Tozan-ryū, afirma, quando questionado se acredita ter sido um japonês em vidas passadas: “Eu tenho certeza”.

Portanto, embora o Suizen Dōjō seja foco de prática e de disseminação da música japonesa, não partimos dos estudos de minorias étnicas para analisá-lo, pois se trata de um novo fenômeno. É um grupo orientado por *japonesidades*, oriundas de importações do Japão, adaptações no Brasil, e de uma busca pela música, pela espiritualidade, pela convivência ou por qualquer outro ponto que traga sentido aos membros.

9. Atividades no Sul

Em 2013, expus o artigo “Caminhos paralelos do shakuhachi no Brasil” no XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em Natal. Após a apresentação, um dos ouvintes me procurou e disse que havia uma pessoa tocando shakuhachi naquela cidade e, no dia seguinte, pude conhecê-lo. Keoma Ferreira, nascido em 1987, estudante de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Imediatamente, fui tomado por uma imensa curiosidade para saber como aquele jovem teve contato com o instrumento, como o adquiriu, de que maneira estava estudando, entre outras questões. O universitário, não *nikkei*, relatou que estava estudando sozinho e que havia comprado o instrumento de Henrique Elias Sulzbacher. Naquele momento, verifiquei que o



Figura 28. Henrique Elias durante um recital na Casa do Lago da UNICAMP.

trabalho desse artesão gaúcho adquiriu um amplo alcance territorial.

Em duas ocasiões, outubro de 2010 e maio de 2013, participei da colheita de bambu na cidade de Santa Cruz do Sul e acompanhei as etapas do processo de fabricação desenvolvido por Henrique Elias. O contato com o gaúcho ampliou o conteúdo desta pesquisa e tornou possível a realização de atividades culturais, como recital de shakuhachi que realizamos, no mês de junho de 2011, no Espaço Cultural Casa do Lago da UNICAMP.

No estado de Santa Catarina, existe outro tocador de shakuhachi, o Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini, com quem me encontrei pela primeira vez no ano de 2012, durante o XXII Congresso da ANPPOM, na cidade de João Pessoa. O Prof. Luigi vem desenvolvendo composições utilizando o shakuhachi, bem como se dedica à performance e à pesquisa, contribuindo para a difusão da flauta no meio acadêmico. Em abril de 2013, realizei uma entrevista com o professor, na cidade de Florianópolis, onde reside, para coletar informações acerca de suas atividades e conhecer suas motivações e sua relação com o shakuhachi.

9.1. Isolamento espacial X relação global

Henrique Elias iniciou seus estudos musicais com a guitarra elétrica, mas, ao longo do tempo, a substituiu por instrumentos acústicos. Atualmente, trabalha lecionando música, fabricando flautas e realizando apresentações. Seu primeiro contato com o shakuhachi ocorreu quando ganhou um livro que ensinava a construção de flautas.

Com esse livro eu fiz todos os tipos de flauta que ele ensinava, e não sei porque razão eu me senti mais atraído pelo shakuhachi. Na época, o shakuhachi, do modo como eu fazia, era só um instrumento pentatônico que não executava nem trinta por cento das técnicas que um shakuhachi bem feito deve executar. (...) Eu não conhecia nada de repertório, não conhecia tocadores, não conhecia nada sobre o shakuhachi, até que encontrei na internet o site do Monty Levenson, que foi um grande

divulgador do shakuhachi no ocidente.

Segundo Henrique, em Santa Cruz do Sul, cidade onde nasceu e vive, não há atividades relacionadas à cultura japonesa. Fundada em meados do século XIX, Santa Cruz do Sul, que atualmente conta com cerca de 118 mil habitantes, foi um núcleo de colonização alemã (MUNICÍPIO DE SANTA CRUZ DO SUL, 2014).

Para conseguir um professor de shakuhachi, Henrique recorreu ao Shakuhachi Forum. Esse é um espaço virtual em que tocadores de diversos países trocam informações, utilizando o inglês como idioma. Há dois fóruns virtuais disponíveis: o Mujitsu and Tairaku's Shakuhachi BQB e o ESS⁹⁸ Shakuhachi Forum. O primeiro, cujo administrador é o fabricante de shakuhachi da cidade de São Francisco (EUA), Ken LaCosse, conta, atualmente, com 1775 membros e uma publicação de 30 844 postagens (SHAKUHACHI FORUM, 2014). Já o segundo, cujo administrador é o tocador francês Jean-François Lagrost, tem um total de 672 usuários, com uma publicação de 6183 mensagens (ESS SHAKUHACHI FORUM, 2014).

A primeira aula de shakuhachi de Henrique foi por meio do Skype com o australiano Lindsay Dugan. Após este primeiro contato, passou a ter aulas com



Figura 29. Fabricação de shakuhachi, em 2013.

Michael *Chikuzen* Gould, que vive nos EUA. Em 2009, conheceu pessoalmente Marco Lienhard e outros tocadores de São Paulo e se impressionou profundamente com a sonoridade de Marco. A partir de então, sempre fazia aulas com Lienhard quando vinha ao Brasil. Em 2012,

⁹⁸ European Shakuhachi Society.

Henrique Elias organizou a vinda de Lienhard e conseguiu patrocínio do Santander Cultural na produção de concertos em Recife, Porto Alegre e Garopaba.

Uma particularidade de Henrique é que sua formação como tocador e fabricante ocorre ao mesmo tempo. Quando construía suas primeiras flautas, não havia nenhum tocador por perto para experimentá-las e, portanto, suas técnicas de fabricação e de execução das flautas foram nascendo em conjunto. Henrique Elias estuda o repertório *honkyoku* de Yokoyama, peças modernas e música folclórica. O gaúcho busca reproduzir o repertório que lhe agrada, sem que tenha um estilo ou escola que queira representar.

Para fora do Brasil, já vendeu shakuhachi para o Japão, para a França, para o Canadá e para os EUA. Seu trabalho como artesão ficou conhecido por meio da divulgação pela internet. Dentro do Brasil, vendeu flautas para diversas regiões, entre elas São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Distrito Federal e Rio Grande do Norte. O modelo feito de PVC já foi vendido, pelo menos, um para cada estado do Brasil.

Variedades de shakuhachi de Henrique Elias	
Tipo	Características
Iniciante 1	Material principal: PVC
Iniciante 2	Material principal: bambu. Não segue a configuração nodal padrão. Não há inserção de <i>tsuno</i> no <i>utaguchi</i> . Permite a execução de técnicas básicas para que o aluno possa fazer aulas e progredir musicalmente.
Intermediário e Profissional	Material principal: bambu de melhor qualidade. Ajustes de afinação e timbre de modo mais criterioso. Inserção do <i>tsuno</i> no <i>utaguchi</i> .

Na concepção de Henrique, o shakuhachi é um instrumento que se expandiu para o mundo e permite tocar diversos repertórios, entretanto, o que mais lhe agrada é o repertório japonês, por expressar melhor a aura do instrumento. O gaúcho não se envolve com nenhuma outra atividade da cultura japonesa, e esta informação corrobora com a ideia de que o contato com o shakuhachi não é alimentado pelo meio social no qual vive em sua cidade, senão

pelo fluxo mundial da difusão do instrumento, potencializado pelo uso da internet.

9.2. Musgo da Pedra



Figura 30. Colheita de bambu, em 2010.

Na concepção de Henrique Elias, o shakuhachi é um caminho pelo qual pratica seu aprimoramento pessoal. Sente uma espiritualidade na sonoridade e no próprio bambu, enquanto dedica-se à fabricação, embora não sistematize essa espiritualidade na forma de práticas religiosas ou dogmas por acreditar que cada pessoa deve descobri-la com a flauta por si só. Por outro lado, adverte que uma relação espiritual não dispensa a observação e a dedicação aos parâmetros musicais no estudo do shakuhachi.

As pessoas que procuram Henrique, em sua maioria, não são oriundas de famílias japonesas. Previamente ouviram o som do shakuhachi e se interessaram pela música ou, então, leram sobre a história do instrumento e se interessaram por questões que envolvem espiritualidade ou a relação com os samurais.

Em meio a um universo amplo de narrativas em torno do shakuhachi e suas tradições, Henrique valoriza a beleza do iniciante e explica sua relação com as histórias em torno do *bambu*:



Figura 31. Henrique Elias.

Às vezes a pessoa tem uma crença bonita e não vale a pena destruir tudo aquilo, só porque não é a tradição e não é aquilo que a gente aprendeu (...). Eu lembro dos primeiros instrumentos que eu fazia,

quando eu não sabia nada do mundo do shakuhachi, nunca tinha ouvido um CD de shakuhachi... aquela sensação, até hoje pra mim é o mais gostoso. Quando eu tocava os instrumentos que eu fazia, que era totalmente um não-shakuhachi (...), quando eu penso e volto àquele tempo, a sensação é ótima. Aquele sentimento é o mais bonito. Conforme a gente vai estudando, vai matando esta beleza do iniciante (...). No início a gente pensa naquela coisa do samurai, dos *komusō*, da meditação e depois vem alguém e diz 'olha, tudo isso é mentira, só tem música e é música'. Tem sim a meditação, tem tudo que tu quiser. 'Essa história do *komusō* era mentira, não existiu.' Não! Existiu sim! Existem relatos... se são lendas, se alguém inventou, é bonito e isso faz bem. São histórias que a gente gosta de ouvir. (...) a gente tem que manter essa beleza do iniciante, da paixão, do primeiro olhar, do primeiro encontro (...). O primeiro encontro com o instrumento vem vestido com muitas fantasias, muitos adornos e muitas coisas mágicas, e dependendo dos contatos que tu vai tendo no mundo do shakuhachi, algumas pessoas vão te dizer que aquilo tudo não existe. Cada um tem a sua abordagem do que é correto ou não é. Hoje em dia se nota muito que a questão espiritual não é abordada. Eu acho interessante que ela não seja abordada, mas ela está ali. Porque negar isso? (informação verbal).⁹⁹

Henrique criou o pseudônimo Musgo da Pedra com base em sua experiência quando iniciava os estudos com o shakuhachi.

Quando eu estava iniciando a prática de fabricação de flautas, eu costumava ir a um parque que existe em Santa Cruz, e nesse parque corre um riachinho. Eu costumava passar muito tempo sentado nas pedras no meio do riacho tocando e às vezes lixando as flautas nas pedras mesmo, de uma maneira bem tosca (...). E essas pedras geralmente tem musgo. Eu me sentia fundido com a natureza. Era como se eu fosse parte da paisagem naquele momento ali, às vezes tocando e fazendo alguns ajustes. (...) O musgo, apesar de não parecer, esconde todo um universo de microrganismos e bichos que moram ali, está sempre se expandindo, crescendo e envolvendo a pedra. E o shakuhachi

⁹⁹ Entrevista concedida por Henrique Elias Sulzbacher em Santa Cruz do Sul, 2013.

é assim também. A gente olha e é só um bambu furado e soprado, mas ele pode ser trabalhado por uma vida inteira e sempre vai poder ficar melhor, sempre existe algum acréscimo (...). Assim como o musgo da pedra aparentemente não se expande ou está parado, o bambu é a mesma coisa, está aparentemente estagnado e pronto, mas não, sempre está crescendo e evoluindo (informação verbal)¹⁰⁰.

9.3. Luigi Antonio Irlandini

Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini, compositor e pianista carioca, atualmente é Professor de Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Luigi realiza pesquisas acerca de composições ocidentais que tem uma relação com a música *gagaku*. Ao lhe perguntar como iniciou seus estudos com o shakuhachi, relata:

Primeiro eu descobri que isso era possível, porque antes era completamente impossível. Me lembro da noite em que eu estava lendo um livro sobre música tradicional japonesa (...), a enciclopédia *Garland*, e comecei a ver que existe uma cultura do shakuhachi fora do Japão. Eu estava nos Estados Unidos, morando no Novo México, e então descobri que existia um festival, que já estava na oitava edição (...). Entrei na internet em busca de informações e encontrei o 'Shaku Camp of the Rockies'¹⁰¹, feito pelo David Wheeler, Christopher Blasdel, Kaoru, Riley Lee..., alí no Colorado, a poucas horas de distância! Eu poderia ver um shakuhachi na minha frente! Eu sempre achei um instrumento fascinante. A ligação com o Zen Budismo conta muito, mas sua música é algo que eu gosto muito de ouvir.

Além de suas motivações musicais, Luigi menciona que o shakuhachi atende ao seu desejo de “respirar melhor” e de ter uma prática de meditação. Particularmente, considera a música uma disciplina espiritual. O repertório tocado

¹⁰⁰ Entrevista concedida por Henrique Elias Sulzbacher em Santa Cruz do Sul, 2013.

¹⁰¹ *Shakuhachi Summer Camp of the Rockies* (SHAKUCAMP, 2014).

pelo shakuhachi que mais lhe agrada é o *honkyoku*, embora seu objetivo principal seja compor e realizar a performance de suas obras.

Em sua obra Ho-oo, Luigi utiliza o shakuhachi juntamente com violão e quarteto de cordas. Para shakuhachi solo, compôs Metagon, cuja duração é de cerca de quinze minutos (IRLANDINI, 2013).

10. Musashi – Poema Sinfônico para shakuhachi

A estreia do Poema Sinfônico Musashi ocorreu na quinta edição do Projeto Performance, do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da UNICAMP (CIDDIC). O Projeto Performance seleciona, por meio de um edital, propostas para concertos com a Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU). Juntamente com o maestro Daisuke Shibata, nascido em Tōkyō, escrevi um projeto para executar o arranjo da canção *Shimabara No Komoriuta*.

Posteriormente, convidamos Tomaz Vital, aluno de composição da UNICAMP, para escrever uma peça para o concerto. Do trabalho de três pessoas, Daisuke, Tomaz e eu, surgiram as ideias para esse concerto, realizado no dia 29 de maio de 2013, no Teatro Castro Mendes, na cidade de Campinas.

A combinação de instrumentos tradicionais japoneses com a orquestra sinfônica foi explorada pelo compositor Toru Takemitsu (1930-1996), com a peça November Steps, em que utilizou shakuhachi e *biwa*¹⁰². No Brasil, Tsuna Iwami compôs Koro Koro Fantasy para shakuhachi, teclado e orquestra, em 1991 (SATOMI, 2004, p. 154). Buscando explorar a estética da sonoridade do shakuhachi em conjunto com instrumentos de tradição ocidental, em setembro de 2011, apresentei o arranjo da peça *Shimabara No Komoriuta* com a Orquestra Sinfônica de Sorocaba, sob a batuta do maestro Eduardo Ostergren. Embora a utilização do shakuhachi no contexto da música sinfônica não seja um trabalho pioneiro, a particularidade do Poema Sinfônico Musashi, além de seus aspectos

¹⁰² Alaúde japonês.

musicais passíveis de análise, bem como o fato de ser a estréia de uma peça para shakuhachi e orquestra escrita por um compositor brasileiro, atribuem um caráter inovador ao trabalho realizado.

A peça foi baseada no romance homônimo do escritor Eiji Yoshikawa (1892-1962) e discorre sobre a vida do lendário guerreiro Miyamoto Musashi (1584-1645). A criação da música exigiu encontros quase semanais com o compositor para lhe mostrar os sons do shakuhachi e para testar e discutir as frases que, aos poucos, estava compondo.



Figura 32. Estreia mundial de Musashi com a Orquestra Sinfônica da UNICAMP e com o maestro Daisuke Shibata em 29 de maio de 2013.

No programa de concerto, há a seguinte descrição:

Na primeira parte do poema sinfônico, o compositor segue um pouco da trajetória da personagem pela primeira parte do livro - A TERRA. A narrativa do livro começa com o fim da Batalha de Sekigahara, conflito que pôs fim às disputas entre senhores feudais, unificou o Japão e iniciou uma era de estabilidade política e florescimento cultural. Nas partes

Neblina nas montanhas e Batalha de Sekigahara a peça traz a atmosfera do campo antes da guerra acontecer, desde o momento do maior silêncio até o momento em que os exércitos se preparam para o confronto. O terceiro movimento, Takuan, refere-se ao monge Zen Budista que salva o jovem Takezo (que será o futuro Miyamoto Musashi). O monge Takuan é representado pelos sinos e pelo solo de Cello que apresenta motivos melódicos que serão explorados pelo Shakuhachi.

No quarto movimento, o autor quis evidenciar a personalidade de Takezo antes de se tornar Musashi. O último movimento, Bushido, é uma variação dos temas antes tocados por instrumentos solos e agora desenvolvidos para toda a orquestra. Bushido é parte do código de conduta dos Samurais e significa "O caminho do Guerreiro". Tomaz Vital buscou, nessa primeira parte do Poema Sinfônico, mostrar musicalmente o processo de transformação espiritual a qual Musashi passou por meio dos ensinamentos de Takuan. Compôs esta obra a pedido de Hiroshi Fuchigami, que lhe solicitou uma peça para Shakuhachi e Orquestra para o Projeto Performance V 2013, com Daisuke Shibata. Será apresentada, hoje, uma primeira versão. Os referidos músicos estão realizando pesquisas sonoras com o Shakuhachi, explorando técnicas estendidas pouco utilizadas na música tradicional japonesa e misturando efeitos e sonoridades já consagrados.

A obra foi reapresentada no dia 09 de junho do mesmo ano, na Concha Acústica da Lagoa do Taquaral, cidade de Campinas.

PARTE IV. Estágio no Japão

Entre outubro de 2013 e abril de 2014, desenvolvi o projeto "Aspectos musicológicos do repertório difundido por Katsuya Yokoyama (1934 – 2010)", sob orientação dos professores Kaoru Kakizakai e Kuniyoshi Sugawara, após ser contemplado com a BEPE da FAPESP.

Neste período, estudei peças do repertório difundido por Yokoyama,

peças *koten* da Kinko-ryū e peças modernas e contemporâneas com notação Tozan-ryū.

A utilização do instrumento nas aulas me permitiu criar uma relação mais próxima com os professores, fortalecendo laços que resultaram na continuidade do intercâmbio cultural com o Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan. Em maio e junho de 2014, o professor Kakizakai visitou o Brasil pela primeira vez para realizar concertos, aulas e workshop nas cidades São Paulo e Mirandópolis. Em 2014, está prevista a chegada de Hiromu Motonaga, um dos principais alunos de Kuniyoshi Sugawara, para realizar atividades em torno do shakuhachi organizadas por mim e por Henrique Elias.

Com o instrumento em mãos, pude criar amigos tocadores de shakuhachi no Japão, proporcionando uma experiência social exclusiva de quem faz parte deste meio, bem como testei de modo prático aquilo que aprendia dos professores acerca da estética do instrumento, gerando um conhecimento para além do perceber, ou seja, o fazer musical.



Figura 33. Concerto em São Paulo. Tamie Kitahara e Kaoru Kakizakai, em 01 de junho de 2014.

Realizei um registro na forma de fotos e vídeos das aulas e dos concertos, os quais consegui autorização prévia para registrar, totalizando, aproximadamente, 45 horas de gravação.

11. Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan e o Festival Internacional

Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan significa, literalmente, Centro Internacional de Treinamento de Shakuhachi. Criado por Katsuya Yokoyama no ano de 1988, na cidade de Bisei, província de Okayama (KOKUSAI SHAKUHACHI

KENSHU-KAN, 1997), é, atualmente, liderado pelos alunos de Yokoyama, Teruo Furuya, Kazushi Matama e Kaoru Kakizakai. Devido ao grande número de discípulos de elevado nível criados por Yokoyama, o Kenshu-kan conta com outros professores, como Toshimitsu Ishikawa e, em algumas atividades, com Kuniyoshi Sugawara. Perguntei ao professor Kakizakai se havia um líder do grupo e ele afirmou que não, pois os alunos de Yokoyama cuidam todos igualmente do Kenshu-kan, evidenciando uma postura descentralizada, diferente do sistema rígido de hierarquia de outras escolas, em que no topo se encontra o *lemoto*, conforme explica Satomi (2004, p. 151-153).

Kaoru Kakizakai reside na cidade de Chichibu, província de Saitama, onde leciona para alguns de seus pupilos. Alunos vindos de locais distantes podem até mesmo se hospedar em seu trailer, localizado próximo à sua residência. Uma vez por semana, dirige-se à Nerima, na Região Metropolitana de Tōkyō, onde leciona em seu estúdio localizado próximo à estação Oizumigakuen. Realiza intensamente concertos nos EUA, Europa, Ásia e Austrália. Além de suas atividades no Kenshu-kan, leciona na Tokyo College of Music (THE INTERNATIONAL SHAKUHACHI SOCIETY, 2014).

Sugawara leciona em Kokubunji (Tōkyō), Hokkaidō e Hamamatsu; Furuya em Ryōgoku (Tōkyō), Matama em Yokohama e Ishikawa na região de Ōsaka.



Figura 34. “Katsuya Yokoyama Memorial Concert”, durante o World Shakuhachi Festival em Kyōto, com o Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan. Os seis tocadores à frente foram alunos diretos de Yokoyama: Toshimitsu Ishikawa, Kaoru Kakizakai, Kazushi Matama, Teruo Furuya, Kuniyoshi Sugawara e Michiaki Okada.

No ano de 1994, o grupo realizou, pela primeira vez, um festival mundial de shakuhachi. Tal festival foi um marco importante para o instrumento, uma vez que, no mesmo evento, participaram tocadores de escolas distintas. O festival é itinerante e suas duas próximas edições estão previstas para ocorrer em Praga, em 2016, e em Hong Kong, em 2018. Realizei etnografia na edição de 2012, em Kyōto, que contou com a participação de outros três brasileiros: Shen, Danilo e Matheus. A internacionalização do instrumento é um aspecto muito particular dentro do cenário da cultura japonesa, não observado em outras expressões tradicionais, como o *kabuki*, *nōgaku*, tampouco em outros instrumentos. A programação do festival de 2012 durou oito dias, de 28 de maio a 4 de junho, e contou com concertos, concurso de performance, palestras, workshops e exposição de flautas antigas e experimentos contemporâneos. Participaram dezesseis grupos: Mujuan Shakuhachi Dōjō, Japanese Music Institute of America, Fuke-shōshū Kyoreizan Myoanji, Shin Tozan-ryū, Nihon Shakuhachi Renmei, Kikusui-ryū Shakuhachi-dō, Kinko-ryū Shakuhachi Nippon Chikudō Domonkai, Koten Shakuhachi Kenkyūkai, Muraji-ryū Shakuhachi, Ueda-



Figura 35. Venda de shakuhachi durante o Festival, em 2012.

ryū Shakuhachidō, Chikuho-ryū Shakuhachi, Kinko-ryū Shakuhachi Chikumeisha, International Shakuhachi Kenshu-kan, European Shakuhachi Society e Australian Shakuhachi Society. Além dos grupos, atuavam tocadores independentes do Japão e de diversos países do mundo. Os eventos ocorreram em cinco locais distintos na cidade: Ikebono College, Kyoto Art Center Hall, Kyoto Furitsu Bunka Geijutsu Kaikan, Kyoto Furitsu Fumin Hall ALTI e no Templo Myoan-ji.

Como parte desta iniciativa de organizar um festival internacional, o Kenshu-kan organiza periodicamente um workshop na província de Okayama.

Neste ano de 2014, esse evento foi realizado entre os dias 04 e 06 de abril e contou com a participação de 28 pessoas, todos homens, entre os quais eu era o único estrangeiro. O local do evento é situado em uma cidade do interior, em uma instalação antiga onde funcionava uma escola. Segundo Kakizakai, a escolha do local é por não haver moradores próximos que pudessem reclamar do barulho do instrumento e, assim, os participantes podem estudar e tocar à vontade até altas horas. Outro motivo é que, nas proximidades desse local, morou Yokoyama durante parte de sua vida. O local foi escolhido pelo próprio Yokoyama.



Figura 36. Participantes do Workshop 2014 em Okayama. Foto: Kaoru Kakizakai.

Na edição do workshop de 2014, realizei trabalho voluntário como Staff e auxiliei nos preparativos do evento. Entre as atividades, estudamos, em especial, três peças *honkyoku* e duas peças modernas de Fukuda *Randō*. Na programação, constavam aulas em grupo, aulas individuais, apresentação dos professores e dos alunos.

A escolha do Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan como centro de

pesquisa desse estágio BEPE se deve ao fato de que ele é reconhecido como o local que resguarda as tradições e o estilo desenvolvido por Katsuya Yokoyama.

As peças estudadas no Workshop do Kenshu-kan, na edição de 2014, constam a seguir:

Repertório	Peça	Professor
<i>Honkyoku</i>	<i>Sagariha</i>	Kaoru Kakizakai
<i>Honkyoku</i>	<i>Takiochi</i>	Kazushi Matama
<i>Honkyoku</i>	<i>Shingetsu</i>	Teruo Furuya
<i>Fukuda Randō</i>	<i>Shunrei</i>	Toshimitsu Ishikawa
<i>Fukuda Randō</i>	<i>Nezumiguruma</i>	Toshimitsu Ishikawa

12. Kuniyoshi Sugawara

O professor Sugawara tem uma ampla formação que abrange os estilos Tozan, Kinko e o estilo de Yokoyama. Seu repertório inclui peças *koten*, *minyō*, *shinkyoku* e *gendaikyoku*. Além da música japonesa, também utiliza o shakuhachi no jazz. Sugawara é respeitado entre os tocadores não apenas pela qualidade de sua performance, como também pela qualidade dos seus alunos, entre os quais muitos atingiram um nível profissional, tal como Hiromu Motonaga, Soh Tanomura, Yuji Ohga, entre outros.



Figura 37. Izumiyama, Sugawara e Hiroshi, após o Benkyōkai, em março de 2014.

Sugawara gravou diversos CDs, atua como produtor musical e desenvolve um intenso trabalho didático com o instrumento, tendo publicado o

método de shakuhachi “Nyūmon Shakuhachi”, que já vendeu mais de 7000 cópias e está em sua quarta impressão.



Figura 38. Shinnenkai em Otaru. Sugawara é o primeiro da direita para a esquerda. No centro, Shōko Sensei.

A esposa de Sugawara, Shōko Izumiyama, tocadora de *koto* e *shamisen*, foi aluna de Tadao Sawai (1938-1997) e realiza um intenso trabalho de performance e ensino de música. Observei, nela, uma delicadeza no trato muito comum aos japoneses. Quando fui, pela primeira vez, à sua residência, entreguei-lhe um crochê feito pela minha mãe como *omiyage*. O *omiyage* é um presente que remete ao seu local de origem ou, então, ao lugar onde fez alguma viagem recente. Em retribuição, seis meses depois, no último encontro que tive com a professora Shōko, antes de retornar ao Brasil, ela me presenteou com um artesanato feito pela mãe dela.

No mês de janeiro, participei do Shinnenkai organizado pelo professor Sugawara na cidade de Otaru, ilha de Hokkaidō. O evento contou com a participação da classe de alunos de shakuhachi de Sugawara e de *koto* e *shamisen* de Shōko. Cada aluno apresentava uma peça em grupos de música de

câmara, em um repertório que incluía peças clássicas, modernas e contemporâneas.

O casal Sugawara e Izumiyama também realiza um evento semelhante, com o nome de Benkyōkai, com sua classe de alunos de Tōkyō. Sugawara leciona, ainda, para uma terceira classe de alunos, em Hamamatsu. Portanto, sua atuação em meio aos tocadores de shakuhachi no Japão é bastante intensa.

Durante a apresentação em Hokkaidō, as mulheres vestiam *kimono*. Entretanto, com exceção de um participante, os homens não trajavam roupas tradicionais. Esse aspecto esteve presente em outros eventos sociais, como quando fui assistir *nōgaku*, *kabuki* e *gagaku*, em que observei muitos homens do público trajando terno enquanto suas mulheres estavam de *kimono*.



Figura 39. Apresentação da peça *Chaondō* durante *Shinnenkai*, posição de *seiza* (SUGAWARA, 2014).

No palco, foi utilizado um biombo dourado no fundo e um tapete vermelho (Figura 39). Segundo a explicação de Taiki Misawa, aluno de Sugawara, tais cores simbolizam um espírito festivo e de confraternização. Caso o objetivo fosse realizar um

concerto em homenagem a alguém que morreu, por exemplo, seria utilizado um tapete azul e um biombo prata. Quando os alunos tocavam música tradicional, a apresentação era feita em *seiza*, entretanto, quando tocavam músicas modernas ou contemporâneas, sentavam-se em cadeiras.

Observei, nesses eventos, que, tal como os trajes, o cenário, a postura, o comportamento, a performance musical e as relações sociais estão interligadas de modo inseparável.

13. Repertório de Katsuya Yokoyama (1934-2010)

O repertório *honkyoku* de Katsuya Yokoyama (1934-2010) ganhou inúmeros intérpretes no Japão e no mundo. No site da The International Shakuhachi Society (THE INTERNATIONAL [...], 2014), há uma lista com o nome de trinta e três alunos de países diversos, como Japão, Alemanha, França, Estados Unidos, Inglaterra, Austrália, Suíça, entre outros, evidenciando a difusão do seu estilo em diferentes lugares do planeta. No Brasil, o estilo de Yokoyama chegou por intermédio de Matheus Ferreira em São Paulo e Henrique Elias em Santa Cruz do Sul – RS, conforme exposto no Capítulo 8.

O Kenshu-kan vem difundindo o *honkyoku* respeitando parâmetros musicais. Segundo Kakizakai, o termo *Dōkyoku* era utilizado por Watazumi¹⁰³ e Yokoyama, entretanto, nos tempos finais de sua vida, Yokoyama abandonou a utilização deste termo para se referir ao repertório *honkyoku* e, por esse motivo, Kakizakai e os atuais representantes do legado de Yokoyama não utilizam o termo *Dōkyoku*, embora alguns tocadores de fora do Japão tenham continuado perpetuando o termo.

14. Yamagoe

Yamagoe faz parte do repertório de 24 peças *honkyoku* do estilo de Katsuya Yokoyama. Literalmente, significa “Atravessar a montanha”, cujo sentido metafórico é o de superar dificuldades. A peça também é conhecida pelo nome de *Reiho* (THE INTERNATIONAL [...], 2014).

¹⁰³ Watazumi Dōso nasceu com o nome de Masaru Tanaka (1911-1992) (THE INTERNATIONAL [...], 2014).

Em escolas como a Kinko-ryū, existe uma sequência didática no aprendizado das peças, iniciando com *gaikyoku*, tecnicamente mais fáceis, evoluindo para peças mais difíceis, até que, por fim, o estudante possa tocar *honkyoku*. A cada etapa na evolução dos estudos, o aluno recebe títulos que demandam tempo de casa e dinheiro, uma vez que, para obtê-los, há custos pagos ao professor ou à escola. Tal estrutura hierárquica não foi observada no Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan, uma vez que, dentro do grupo, não há negociação de títulos, tampouco um plano didático que estabeleça uma ordem rígida no aprendizado das peças.

A escolha da peça *Yamagoe* foi baseada nos seguintes critérios:

1. Faz parte do repertório de Yokoyama;
2. É estudada, ensinada e apresentada ao público por tocadores no Brasil;
3. Possui uma série de efeitos sonoros com fortes características da estética desenvolvida por Yokoyama.

As peças *honkyoku* transmitidas por Yokoyama foram coletadas basicamente a partir do monge Watazumi, do repertório da Kinko-ryū e da Nezasa-ha.

14.1. O material sonoro

Para facilitar o estudo da *Yamagoe*, farei sempre menção às notas da flauta, desconsiderando os diversos tamanhos existentes em sua família, imaginando apenas o tamanho padrão, 1.8.

O shakuhachi é uma flauta pentatônica capaz de produzir as notas de uma escala cromática em quase três oitavas. Suas cinco notas básicas são Ré, Fá, Sol, Lá e Dó, que fazem parte da escala *minyō*.

Segundo a explicação do professor Sugawara, as escalas japonesas são estruturadas sobre três notas, chamadas por ele de “tônica”, “subdominante” e “dominante”, ocorrendo a variação de outras duas notas, conforme a notação da Figura 40.

Observando as escalas na ordem *miyakobushi*, *ritsu*, *minyō* e *ryūkyū*, é possível perceber que a diferença entre elas ocorre com o terceiro e sétimo graus subindo um semitom.

As peças da coleção *honkyoku* de Yokoyama são estruturadas com a escala *miyakobushi*, que corresponde ao modo frígido da escala maior ocidental.

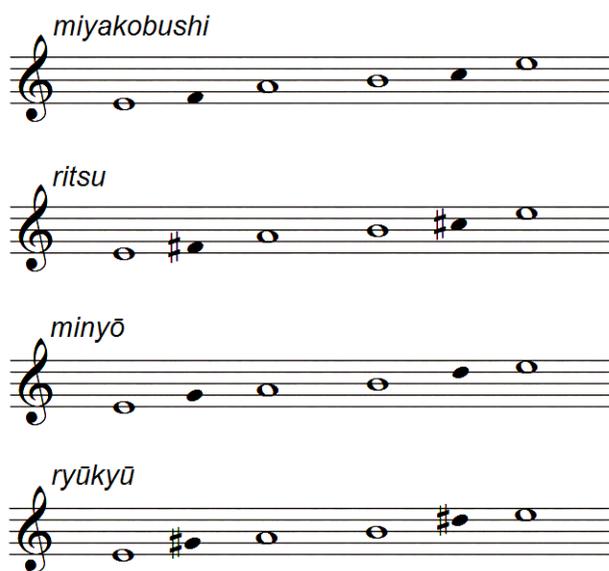


Figura 40. Escalas pentatônicas japonesas, estruturadas segundo a explicação do professor Sugawara.

Existe uma peculiaridade que combina a estrutura do shakuhachi com a construção da escala *miyakobushi*, empregada nas peças *honkyoku*. Embora tal escala permita 12 variações em função de sua transposição, na amostra de peças estudadas durante o estágio, identifiquei o uso de apenas três transposições do modo frígido, iniciadas pela nota Ré, Sol ou Dó, diferentemente das peças *gaikyoku*,

que utilizam amplamente outras transposições. Vale lembrar que, quando o tocador utiliza shakuhachi em tamanhos diferentes do 1.8, conseqüentemente, as escalas são transpostas, entretanto, o grau da escala em que a nota é *meri* se mantem.



Figura 41. Três formas da *miyakobushi* encontradas no *honkyoku* de Yokoyama.

Analisando a técnica do instrumento empregada para se tocar estas três formas de escalas (Figura 41), é possível chegar a uma hipótese. Nessas três variações da escala *miyakobushi*, as notas *meri*, resultado da alteração do ângulo de sopro combinado com meios-furos

tampados, sempre coincidem com mesmos graus da escala, mantendo o mesmo padrão estético nas três formas. No exemplo, as notas *meri*, cujo som difere radicalmente das notas naturais, são representadas pelas figuras bemolizadas. É importante salientar que, entre essas três formas da *miyakobushi*, há uma relação de quinta, intervalo este muito presente na estruturação das peças, como veremos no capítulo 14.3. Padrões.

14.2. Elementos gráficos

A direção da leitura da notação ocorre da mesma maneira como se lê um texto em japonês, da direita para a esquerda e de cima para baixo.

Os elementos gráficos, encontrados em *Yamagoe*, podem ser divididos em quatro categorias: *katakana*, *hiragana*, *kanji* e símbolos específicos da tablatura de shakuhachi do *honkyoku* de Yokoyama.

A partir do *katakana*, foi desenvolvida a notação do shakuhachi, que consiste em um sistema de tablatura, uma vez que cada símbolo representa uma posição de dedos e não uma altura definida. Quando o músico utiliza um shakuhachi de tamanhos diferentes, a notação continua a mesma, bem como a posição dos dedos, entretanto, a altura das notas se modifica, embora sua relação intervalar se mantenha. Por outro lado, verifiquei, no Japão, que, quando o músico utiliza a notação ocidental no pentagrama, o shakuhachi não se tornou um instrumento transpositor, tal como o saxofone ou o trompete, pois o músico pensa na altura real de cada nota que toca, tal como ocorre na família da flauta doce.

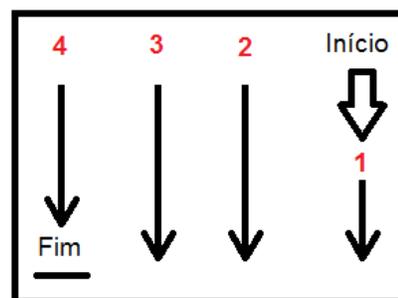


Figura 42. Orientação da leitura.

Yamagoe Kan
 (増子一朝朝話品)
 Hakata Icchouken Shoden
 Fukigiri
 Muraiki
 Oru
 Otsu
 Kamuri
 Ryou
 Seisaku
 Hakkou
 Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan
 numeração das linhas

Figura 43. Notação de Yamagoe.

Elementos gráficos			
Cor	Elemento	Leitura	Significado
Vermelho	Kanji, katakana	<i>Yamagoe</i>	Nome da peça
		Hakata Ichōken	Nome de um local em Kyūshū
		<i>Shōden</i>	“transmissão” oral ou escrita
		<i>Kan</i>	Segunda oitava
		<i>Otsu</i>	Primeira oitava
		<i>Fukugiri</i>	“Soprar e cortar”
		<i>Muraiki</i>	Técnica de sopro mais forte e sujo
		<i>Oru</i>	quebrar
		<i>Ikkō harai</i>	“raspar o dedo do primeiro furo”
		<i>Ryō</i>	Fim
		<i>Seisaku</i>	Produção
		<i>Hakkou</i>	Publicação
		Numeração das linhas, de 1 a 19.	
Azul1	Baseado no <i>Katakana</i>	Notas: <i>Ro, Tsu, Re, Chi, Ri, U maru, Tsu meri, Chi meri, Ro ōmeri, Ri meri, Ru</i>	
Azul2	Linha		Duração e dinâmica
Rosa	Baseado no <i>Katakana</i>	<i>Ko-ko-ro</i>	Efeito sonoro específico
Laranja	Linha elíptica	<i>Mawashiyuri</i>	Efeito sonoro específico
Roxo	Linha		Duração ou mudança de nota (meio tom abaixo)
Verde	Frase melódica		Padrão <i>chi-chi-ru</i>
Cinza	Linha horizontal ondulada	<i>Kamuri</i>	Abaixa 1 nota diatônica (meio tom ou um tom) usando movimento de cabeça, podendo também cobrir levemente o algum furo com o dedo, para ajustar a afinação.

A notação da peça foi publicada pelo Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan, na cidade de Tokyo, sob a supervisão de Katsuya Yokoyama e faz parte do segundo volume da coleção *Shakuhachi Koten Honkyoku*. Graficamente, está dividida em 19 frases. Algumas frases são subdivididas, totalizando 36 pequenas frases. Portanto, o músico necessita respirar 36 vezes para executar essa peça, apesar de que, dependendo da interpretação, este número pode variar ligeiramente.

Embora não exista métrica, a peça possui um ritmo. Este é desenvolvido na forma de um gesto musical, não há pulsação mensurada pelo intérprete. Caso a mesma existisse, a notação da agógica seria muito complexa. Entretanto, caso o gesto não seja expresso dentro de uma proporcionalidade

esperada, o caráter da peça se perde. O andamento, a dinâmica, a duração das notas, entre outros inúmeros elementos interpretativos, nem sempre estão notados, fazendo com que a figura do professor na transmissão desse repertório seja indispensável, conforme salienta Berger (1969, p. 34). Kakizakai afirma que noventa por cento do repertório *honkyoku* se aprende com o professor, ficando dez por cento por conta da concepção e técnica que o aluno desenvolve por si só ou, então, ouvindo gravações.

No capítulo a seguir, analisaremos os aspectos estruturais da peça, como escalas, função das notas, timbre e padrões melódicos.

14.3. Padrões

As notas identificadas em *Yamagoe* são as seguintes:



Figura 44. Notas encontradas em *Yamagoe*.

A duração dos sons pode ser dividida em três categorias, conforme a Figura 45:



Figura 45. Grupo 1. Notas longas, tocadas com caráter de início ou encerramento de frase. Grupo 2. Notas que não são longas, entretanto duram mais do que uma nota de passagem. Grupo 3. Notas rápidas, tocadas como nota de passagem ou como articulação no início de frases.

As notas do Grupo 1 também estão presentes no Grupo 2 e 3, e as notas do Grupo 2 também estão presentes no Grupo 3.

A peça se inicia com a nota *Tsu* (Fá). Sem nenhuma exceção, essa nota sempre precede a nota *Re* (Sol), seja no início das frases ou no meio delas, o que aponta para uma relação de dependência. Como a nota Sol aparece sem o Fá a preceder, mas a nota Fá não aparece sem que a nota Sol a suceda, é possível constatar que Fá depende de Sol, mas Sol não depende de Fá, indicando que Fá pode ser considerado um elemento de ornamentação para a nota principal, Sol. Uma vez que a nota *Re* (Sol, Grupo 1) tem uma duração maior e encerra nove das dezenove frases da música, é possível constatar sua relevância estrutural em comparação com outras notas. Sete frases se encerram com *Ro* (Ré) e três com *Ri* (Dó).

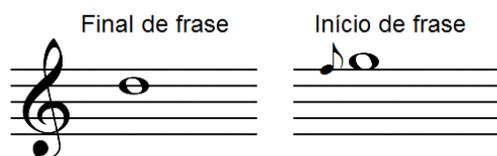


Figura 46. Intervalo recorrente.

As frases que se iniciam com *Tsu* → *Re* (Fá → Sol), na primeira ou na segunda oitava, são sempre precedidas de uma frase anterior que se encerrou com a nota *Ro* (Ré). Dessa forma, observei uma

relação de quinta invertida (quarta) entre a finalização de uma frase com Ré e o início da próxima com Sol. Entretanto, há duas exceções: da passagem da 12ª para a 13ª e desta para a 14ª frase. Isso ocasiona a postergação da realização do padrão Ré → Sol, causando uma tensão que se finalizará no momento mais intenso da música do ponto de vista da dinâmica e da própria estrutura, que é a 15ª frase.

Outros dois padrões de discurso melódico foram observados: a nota *U* (Lá bemol) sempre precede o *Re* (Sol), sem nenhuma exceção, e a nota *Tsu meri*



Figura 47. Identificação da escala *miyakobushi* empregada em *Yamagoe*, se considerado o tamanho 1.8 de shakuhachi.

(Mi bemol) sempre precede a nota *Ro* (Ré), com exceção apenas de quando ela ocorre no padrão

Chi chi ru. A relação de dependência, nesses dois casos, ocorre em um intervalo de semitom, tal como acontece na música tonal ou modal. Se assim considerarmos, é possível observar a ocorrência da escala *miyakobushi* organizada como na Figura 47.

Dessa forma, há uma relação similar a de Dominante → Tônica, com suas respectivas sensíveis Lá bemol e Mi bemol, que resolvem de maneira descendente, característica modo frígio.

A partir dessas semelhanças, passei a procurar outras, como a existência da ideia de uma subdominante. A nota *Ri* (Dó), apresentou dois caminhos: ou ela precedia a nota Lá bemol, quando fazia parte de um movimento descendente que chegava à tônica Sol; ou precedia a nota Ré, em um movimento ascendente que chegava à dominante. Desse modo, o quarto grau proporciona movimentação ascendente ou descendente às frases.

A existência da nota Ré bemol na 8ª linha e do Lá natural na 12ª linha é uma menção às outras duas formas da escala *miyakobushi* (Figura 41), utilizadas no *honkyoku*. Assim, é possível compreender, de modo geral, as funções das quinze alturas que aparecem no decorrer da peça. Em alguns casos, a mesma altura é tocada por diferentes timbres, como a nota Sol, que possui três maneiras diferentes de se tocar na segunda oitava e duas maneiras diferentes de se tocar na primeira oitava.

14.4. Notas

Realizei uma transcrição das notas da tablatura de *Yamagoe*, relacionando-as à notação do pentagrama ocidental, no caso da altura do shakuhachi tamanho padrão.

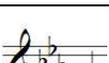
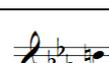
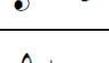
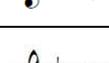
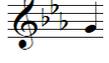
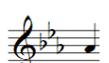
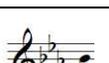
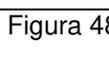
Altura	Tablaturas	Altura	Tablaturas
			
			
			
			
			
			
			
			
			

Figura 48. Transcrição da notação.

14.5. Efeitos sonoros

	<i>Kamuri</i> – Desce uma nota diatônica (um tom ou um semitom) usando o movimento de cabeça e depois retorna para a nota anterior, de modo a produzir um glissando de microtons. É feito rapidamente, de modo uniforme em todo o momento de sua realização.
	<i>Muraiki</i> - Explosão de ar, deixa o som mais intenso e sujo.
	<i>Mawashiyuri</i> – É a realização do <i>kamuri</i> por mais de uma vez, acelerando e provocando uma sensação de que o som está girando, tal como no desenho elíptico.
	<i>Koro koro</i> – Literalmente são tocadas as notas Dó, Dó, Ré, neste caso. Entretanto, são duas posições diferentes das notas dó, realizadas com um proposital atraso em um dos dedos, produzindo um terceiro som.
	Repetição da nota. Na flauta ocidental a repetição de uma nota é articulada com a língua. No caso do shakuhachi, a repetição é realizada com um dos dedos. Cada nota tem um dedo específico para sua articulação. Como efeito, se ouve outra nota no processo de articulação, resultando em uma apoiatura.

Outros efeitos são produzidos seguindo descrições na notação, por exemplo, *Ikkou harai*, que significa “raspar o dedo no furo 1”, ou *fukigiri*, que significa “sopra e corta”. *Muraiki* está escrito com dois *katakana*, “*mu*” e “*ra*” e um *kanji*, “*iki*”, que significa “respiração”. É um efeito usado em muitas outras peças.

Embora passível de análise, os professores de shakuhachi com que tive contato não dedicam muito tempo aos aspectos teóricos durante as aulas. O aprendizado ocorre de maneira prática, tocando junto com o aluno.

O tocador enfrenta muitas dificuldades para conseguir uma boa afinação, mas, por outro lado, o shakuhachi permite a exploração de uma ampla variedade de timbres por meio de sua rica sonoridade. Para apreciação de *Yamagoe*, existem muitos CDs gravados por diferentes intérpretes, entre eles, “*Japon: L’art du shakuhachi*”, de Katsuya Yokoyama (1997), e “*Koten Shakuhachi*”, de Kaoru Kakizakai (2003).



Figura 49. Professores do Kenshu-kan. A partir da esquerda: Furuya, Hiroshi (pesquisador), Kakizakai, Matama e Ishikawa.

PARTE V. Epílogo

15. Discussões

15.1. Motivações para tocar shakuhachi

No transcorrer de sua história, o *bambu* foi aproveitado em diversos contextos, como apontado no artigo “Shakuhachi: de ferramenta religiosa e arma de combate a instrumento musical” (FUCHIGAMI; OSTERGREN, 2010). No Brasil,

é utilizado com finalidade artística, religiosa, espiritual ou como ícone de uma “tradição”, operando na construção de *japonesidades*.

Seu papel e as concepções a respeito da sua prática modificam-se em função do momento histórico, do contexto social e também varia de pessoa para pessoa. Observei que, no Brasil, a motivação para se tocar shakuhachi evidencia-se de cinco modos diferentes:

Motivação 1 – *Gosto musical*. Identificada naqueles que escolheram o shakuhachi por apreciar seus aspectos musicais, como sonoridade, repertório, estética, etc.

Motivação 2 – *Relação com a cultura japonesa*. Refere-se àqueles que se envolvem com a cultura japonesa de modo geral, por exemplo, com artes marciais, culinária, festividades, danças, *anime*, filmes, etc., sendo o shakuhachi mais um elemento japonês agregado.

Motivação 3 – *Espiritualidade*. Encontrada naqueles que mantêm um sentimento e uma relação espiritual, buscando um tipo de “caminho” ou de “prática” que transcende as questões artísticas e étnicas, atribuindo à flauta valores espirituais, não necessariamente ligados a uma religião.

Motivação 4 – *Relações étnicas*. Trata-se dos japoneses ou descendentes que passaram a tocar a flauta por influência da família ou círculo social.

Motivação 5 – *Sentimento étnico*. Identificada nos casos em que o shakuhachi opera na construção de *japonesidades*.

A explicação, por parte de alguns tocadores, segundo a qual tocam shakuhachi porque foram japoneses em vidas passadas, relaciona *tocar shakuhachi* a uma *substância japonesa*. Assim, mesmo que o corpo não seja japonês, a *alma é*. Se, por detrás dessa explicação, está a base de seus valores espirituais e uma concepção de um instrumento que não se desvincula de seu local primordial, em última instância, esses tocadores de origem não-nipônica expressam o desejo de legitimação de sua prática dentro da cultura japonesa, ou então encontraram uma explicação para sentimentos e comportamentos que não

lhes fazem sentido de outro modo. A expressão de tal pensamento pode ser resultado de um discurso ideológico ou simplesmente consequência de sensações e percepções adquiridas a partir de um senso espiritual sincero. Tal ocorrência, assim como todas as outras, não é unânime entre os tocadores do Brasil.

Por outro lado, durante o trabalho de campo na região sul, não identifiquei a construção de *japonesidades* nos sujeitos observados, os quais praticam o shakuhachi como um instrumento, sem que este esteja atuando como uma máquina de criar *japoneses*. Minha hipótese é a de que o processo de construção de *japonesidades* ocorra em locais onde houve um fluxo de imigração japonesa, em que, atualmente, a convivência com sujeitos “de olhos puxados” faça parte do dia-a-dia. Os sujeitos *japonesizados* dificilmente restringem suas *práticas japonesas* ao shakuhachi; o Japão atinge outras dimensões de suas vidas: a alimentação, o namoro, o casamento, as relações de amizade, o repertório gestual, suas expressões, etc.

A partir dessa observação, surge uma reflexão sobre o que é exatamente o shakuhachi, uma vez que, em muitos casos, transcende seu papel de instrumento musical, embora alguns tocadores o delimitem como tal. Portanto, não se pode falar em apenas um ideal, um discurso ou uma prática, mas um panorama rico e multifacetado envolvendo o *take*.

15.2. Qualidade de performance e origens étnicas

Uma vez que não há uma separação entre o shakuhachi e o Japão, é tendencioso criar uma hierarquização a partir da qual aqueles possuidores de alguma substância biológica japonesa estariam em um patamar mais elevado na arte do shakuhachi, uma vez que estão mais *próximos* do Japão. Tal olhar é injusto, se utilizarmos a qualidade técnica ou performática como critério de avaliação destes músicos.

Por outro lado, não se pode deixar de observar a diferença entre as relações estabelecidas a partir de lideranças *nikkei* e não-*nikkei*. Em torno de

Matheus Ferreira e Henrique Elias, por exemplo, aglutinam-se, em sua maioria, não-japoneses ou não-*nikkei*. Este fato pode ser explicado facilmente pelo uso do idioma, uma vez que alguns professores em São Paulo, como Shigeo Saito e Akio Yamaoka, podem lecionar em japonês, idioma usado também nas apresentações e ensaios de grupos de *minyō*, como o *Kōji-ryū*, permitindo fluência na comunicação entre as pessoas desse círculo social. Uma hipótese mais arriscada seria a de que um *nikkei*, portador do sentimento de pertencimento ao Japão, poderia se sentir incomodado se tivesse que aprender shakuhachi com alguém que não tenha os “olhos puxados”.

Em todo caso, surgem comunidades de tocadores com características distintas, oferecendo aos interessados elementos de coesão em torno de um eixo comum, em resposta às dificuldades de se viver no mundo contemporâneo, sejam essas ocasionadas pelo caos do deslocamento de identidade (HALL, 2005), como forma de resistência dos imigrantes na nova terra de acolhimento (SATOMI, 2004), ou como dispositivo de construção de *japonesidades* (MACHADO, 2011).

Em outros lugares do mundo, onde há sociedades de tocadores de shakuhachi, como na Coreia, China, Taiwan, Austrália, Europa e Estados Unidos, o panorama se difere tanto no aspecto técnico desses tocadores, quanto nos aspectos étnicos, quando comparado ao cenário brasileiro, uma vez que, em muitos lugares do mundo, a flauta não foi introduzida por imigrantes japoneses. É importante ressaltar que o respeito aos mestres do Japão, muitas vezes, não segue estritamente o critério étnico, visto que não é fácil encontrar, no mundo, quem tenha o nível de excelência técnico-interpretativa de músicos como Fujiwara *Dōzan*, Yamamoto *Hōzan*, Yamaguchi *Gorō*, Mitsuhashi *Kifū*, Katsuya Yokoyama, Kuniyoshi Sugawara, Kaoru Kakizakai, entre outros.

15.3. Estudos no Japão

O estágio no Japão, entre outubro de 2013 e abril de 2014, resultou na continuidade do intercâmbio cultural com o Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan, uma vez que o professor Kaoru Kakizakai visitou o Brasil pela primeira vez em maio e

junho de 2014, para realizar concertos, workshops e aulas nas cidades de São Paulo e de Mirandópolis. O avô de Kakizakai, Shigeshi Nagata, trabalhou para o governo japonês em prol do processo de imigração japonesa e foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento do bairro Aliança, na cidade de Mirandópolis,



Figura 50. Workshop de Kaoru Kakizakai, em São Paulo, 01 de junho de 2014.

onde lecionei flauta transversal por três anos, na Comunidade Yuba. O professor Kuniyoshi Sugawara, por outro lado, já esteve em Porto Alegre, há mais de vinte anos, realizando concerto. Sua família paterna mora em São Paulo e chegaram ao país como imigrantes.

Por meio do trabalho de campo em Hokkaidō, tive contato com Matsumoto *Chōshō*, a partir de quem soube da presença da *Kōji-ryū* no Brasil, informação que não está presente nas pesquisas realizadas até então.

Kakizakai e os professores do *Kenshu-kan*, *Furuya* e *Matama* incentivaram-me a difundir o shakuhachi por meio da performance e do ensino do instrumento, bem como pelo desenvolvimento de uma “filial” do *Kenshu-kan*, futuramente, no Brasil.

Portanto, os resultados deste estágio no Japão atingiram um âmbito para além da pesquisa acadêmica, criando laços para o desenvolvimento de um intercâmbio cultural entre os músicos de ambos os países.

15.4. Caminhos paralelos

O surgimento do *Suizen Dōjō*, um grupo constituído por brasileiros não descendentes de japoneses abre novas possibilidades na criação das relações com o shakuhachi no país.

O Suizen Dōjō é um caminho “paralelo” porque não está inserido dentro dos grupos já existentes e não surgiu a partir deles, uma vez que foi criado como decorrência das experiências de Matheus no Japão, de sua oposição a algumas práticas com o shakuhachi que ocorrem no Brasil e da vinda dos professores Lienhard e Yabuuchi. Por outro lado, o grupo não está isolado: “paralelo” pressupõe a existência de algo a mais para que se possa criar a relação de paralelismo. Outro termo que se poderia aplicar seria “alternativo”.

O interesse unânime no *honkyoku* está em um plano além do envolvimento dos membros com a cultura japonesa em geral ou, então, com o sentimento de ser um japonês. No entanto, para aqueles que carregam este sentimento, o shakuhachi é uma ferramenta poderosa na construção de suas *japonesidades*. É importante observar que o *honkyoku* cumpre um papel de coesão, unindo os membros do Dōjō. Os grupos da Kinko-ryū ou Tozan-ryū no Brasil não dão tanta ênfase na prática deste repertório, conforme salientou Satomi (2004, p. 123).

A ampla utilização do termo *dōjō* nos EUA, bem como o uso da internet, evidencia a necessidade de não somente olhar os grupos e as estruturas internas da dinâmica social no país, como também olhar para fora, para os acontecimentos internacionais, a fim de aprofundar o conhecimento acerca do processo de difusão do shakuhachi no Brasil.

15.5. Ser puro e antigo faz parte do currículo

Eventualmente, recebemos, no Brasil, mestres que realizam concertos, workshops, aulas particulares, etc. É o caso de Marco Lienhard (Suíça/EUA) em 2009, 2010, 2011 e 2012, que esteve em São Paulo, Brasília, Recife, Garopaba e Porto Alegre. James *Nyoraku* Schlefer (EUA) esteve em 2005; Mitsuhashi *Kifū* (Japão), em 2008 e 2010; *Gakuzinzan* (Japão), em 2012; Yousuke Yabuuchi, em 2013 e 2014 e Kaoru Kakizakai (Japão), em 2014. Quando estive no Japão, ouvi o

relato de Kuniyoshi Sugawara acerca de sua apresentação em Porto Alegre realizada há cerca de vinte anos, além de Matsumoto *Chōshō*, que visitou o Brasil em nove ocasiões.

Por outro lado, Shen Ribeiro, Danilo Tomic, Matheus Ferreira, Akio Yamaoka e, inclusive eu, somos tocadores que estiveram presentes no Japão após darmos início aos estudos com a flauta no Brasil. Esse aspecto demonstra o interesse em conhecer o instrumento em seu local de origem, buscando algo além do que se pode absorver da cultura japonesa em nosso país. Uma vez que há um intercâmbio entre tocadores do Brasil e do Japão, não é possível conceber as práticas com o shakuhachi, no país, de maneira isolada. Atualmente, não apenas existe uma comunicação Brasil-Japão, considerando que a rede de relações entre os tocadores se ampliou, envolvendo outros países do globo.

Além do fluxo de pessoas, a importação de discos durante décadas, conforme discorreu Hosokawa (1993), foi um meio de comunicação do fazer musical entre os países que ficam em lados opostos do globo. Dessa forma, fica em jogo a afirmação a respeito do isolamento de Iwami, feita por Olsen (1983a, p. 122-123 apud SATOMI, 2004, p. 152):

A importância real de Iwami *Baikyoku V* no mundo da música não está simplesmente em sua presença no Brasil como um *iemoto* de shakuhachi, mas está no fato de que ele é o único executante vivo de shakuhachi que é um descendente direto de Kōdo Araki IV. Assim, ele é uma ligação importante na cadeia Kinko ryū, representando um estilo muito puro. O fato que ele vive isolado no Brasil, por mais de vinte e cinco anos, significa que ele tem se mantido intocado pela influência de outros artistas de shakuhachi e outras escolas de pensamento. Ele, de fato, se considera um “fóssil vivo” da pura tradição de shakuhachi Kinko ryū, sem influência das modernas tendências de shakuhachi no Japão”.

Na narrativa de Olsen, é possível observar a diferenciação entre o Japão de hoje (década de 80) e o Japão do passado, de onde veio Iwami. Por esse olhar, o passado se manteve intacto na figura de Iwami, devido ao

isolamento geográfico em uma outra terra, o Brasil, de forma que o Japão do passado encontrava-se vivo e puro do outro lado do planeta, onde o tempo se congelou.

Sem dúvida alguma, Tsuna Iwami foi muito importante por representar uma continuidade na linhagem Kinko-ryū, bem como por ter sido um dos protagonistas na criação da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, por ter desenvolvido inúmeros alunos talentosos e atividades culturais no Brasil, que fizeram dele uma personalidade respeitada não apenas pelos tocadores de shakuhachi, mas também pela sociedade em geral.

Entretanto, torna-se difícil compreender essa ideia de pureza e isolamento. O fato de que Iwami tocava Okuraulo (OLSEN, 1982, p. 130), um instrumento desenvolvido na primeira metade do século XX, evidencia que Iwami estava atento às inovações feitas com o shakuhachi. Por outro lado, embora Iwami tenha afirmado que dialogava com *Kodō V*, outro representante da sua linhagem, apontando o fato de que mantinha contato com o Japão e não estava isolado, o *Iemoto* defendia a ideia de pureza e de imaculabilidade de sua arte (MARTINS, 1995, p. 101,102).

Na entrevista concedida a Martins (1995, p. 99-102), Iwami não afirma estar isolado, porém, faz uma diferenciação entre sua prática como músico, flautista, compositor e sua prática como herdeiro das tradições da Kinko-ryū.

No que se refere ao culto da música tradicional japonesa e à minha maneira de tocar, praticamente não sofri, no Brasil, nenhuma influência. Há um enraizamento muito profundo de todo este culto milenar, difícil de ser compreendido por um ocidental. É lógico que influências sofri na minha maneira de compor. Nunca na maneira de tocar o repertório tradicional adquirido e nem na maneira de ensiná-lo (MARTIS, 1995, p. 99-102).

O ideal de “pureza” ou, então, de “antiguidade” é usado como um recurso discursivo no fortalecimento das narrativas que buscam dar

autenticidade às práticas com o shakuhachi, tal como consta no site do Suizen Dōjō, segundo o qual o professor Yousuke Yabuuchi “faz parte da mais antiga linhagem de mestres do shakuhachi” (SUIZEN DOJO, 2014). A construção de “identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o ‘fechamento’ e a Tradição, frente ao hibridismo e à diversidade” faz parte da produção de novas culturas, “mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado” (HALL, 2005, p. 91-93). Entretanto, o caso de Iwami e Yabuuchi não são resultantes do discurso de defesa de uma “pureza racial” ou “ortodoxia religiosa” mencionadas por Stuart Hall, senão de uma ortodoxia da arte ou da “tradição”.

Em “Como se tornar um *Iemoto*”, Riley Lee satiriza:

Qualquer um pode afirmar-se como 'iemoto'. Realmente não há nenhum pré-requisito para se tornar um (...). Você e qualquer um que está lendo isso pode proclamar-se 'iemoto' esta noite, e amanhã serão 'iemoto'!

Por outro lado, ser reconhecido por outras pessoas como 'iemoto' é uma outra questão (LEE, 2003).

A seguir, Lee (2003) explica que, para obter reconhecimento da comunidade de tocadores como “*Iemoto*”, deve-se preencher alguns requisitos, como ter uma performance de alto nível, ser um ótimo professor, ter ótimas habilidades sócio-políticas, receber o título como herança familiar ou desenvolver um sistema próprio de notação e um estilo diferenciado. Para obter um reconhecimento universal e entrar para as genealogias das linhagens de tocadores, é necessário mais do que um dos itens mencionados. O *Iemoto* tem alguns poderes, como decidir a notação utilizada em sua escola, decidir qual será o repertório oficial, a maneira e estilo de se tocar, atribuir títulos a outras pessoas, exigir respeito e controlar o fluxo de dinheiro que circula em sua escola.

Em torno de um discurso acerca de “linhagem”, “pureza” e “antiguidade”, reúnem-se pessoas. A partir disso, são estruturadas atividades e a vida musical desses tocadores se movimenta pela coesão de um grupo ou pela

oposição criada por quem não se encaixar nesses ideais de “tradição”.

15.6. Palavras finais

As características dos tocadores e dos grupos, no Brasil, é diversificada em vários aspectos, como as origens étnicas, as concepções acerca do instrumento, o estilo, o repertório, etc. Em comum, eles têm o fato de tocar shakuhachi. Ao longo do tempo, grupos se extinguíram, como a Academia Tozan e o Shinsen Kai e novos grupos são criados ou são fundadas filiais no Brasil, como a Kōji-ryū, Suizen Dōjō e Chikumeisha. Tocadores surgem no interior dos grupos já existentes ou, então, em contextos sem nenhuma relação com a sociedade *nikkei*, como Henrique Elias e Luigi Irlandini no Sul do Brasil.

É possível encontrar, no país, professores, fabricantes de shakuhachi, criação de novas obras e performers que estudam Kinko-ryū, Tozan-ryū, Meian-ryū, Kōji-ryū e o estilo de Katsuya Yokoyama.

A compreensão acerca da difusão do shakuhachi nos dias de hoje pode ficar comprometida caso não se leve em consideração a internet e um olhar para o cenário internacional do instrumento. A web auxilia a superação das distâncias social e geográfica e potencializa o desenvolvimento de um ambiente comum a japoneses, brasileiros, australianos, americanos, etc. Dentro desse ambiente, há uma linguagem característica de quem toca shakuhachi, comum a pessoas de locais diferentes do planeta, interconectados pelo *bambu*.

Concluo este estudo com muitas perguntas com relação à prática do shakuhachi e ao modo como suas tradições vem se difundindo no mundo. Uma vez que mestres estão utilizando ferramentas como o Skype para lecionar, a tradicional *transmissão oral* do repertório *honkyoku*, amplamente discutida nos estudos de Lee (1992), pode ganhar novos sentidos nesse procedimento de *transmissão oral* de forma *não-presencial* do professor.

Os tocadores e os grupos defendem suas narrativas, seus objetivos e suas motivações, que culminam na construção e na manutenção de um universo

de significados que inspira a vida daqueles que sopram esse *bambu*.

16. Glossário e transcrições

Termos
<p><i>Aikidō</i> 合気道 – arte marcial japonesa.</p>
<p><i>Bansō</i> 伴奏 – acompanhamento musical.</p>
<p><i>Biwa</i> 琵琶 – cordofone do tipo alaúde em forma de pêra, similar ao <i>p'ip'a</i> com três cordas, tocadas por um plectro. Instrumento medieval que acompanhava os músicos itinerantes.***</p>
<p><i>Daishihan</i> 大師範 – grau máximo do ensino das artes tradicionais. Nas escolas Miyagi e Tozan, para se alcançar o título de <i>daishihan</i>, há seis níveis: <i>shōden</i>, <i>chūden</i>, <i>okuden</i>, <i>kaiden</i>, <i>jōkyō</i> e <i>shihan</i>.***</p>
<p><i>Dekasegi</i> 出稼ぎ – trabalho fora de casa (em outra cidade, país, região).</p>
<p><i>Dōyō</i> 童謡 – canção infantil; canção de ninar.</p>
<p><i>Fue</i> 笛 – nome genérico para as flautas japonesas. Não é utilizado para se referir ao shakuhachi.</p>
<p><i>Gagaku</i> 雅楽 – ‘música elegante’, gênero da corte importado da Dinastia Tang. ***</p>
<p><i>Gaikyoku</i> 外曲 – ‘música de fora’. É um termo antagônico ao <i>honkyoku</i>. Refere-se aos conjuntos de música de câmara e às peças que não foram escritas originalmente para shakuhachi, geralmente a partir de arranjos de peças <i>sōkyoku</i> e <i>jiuta</i>.</p>
<p><i>Gendaikyoku</i> 現代曲 – música contemporânea.</p>
<p><i>Hanko</i> 判子 – selo, usado como assinatura. No shakuhachi, o fabricante grava seu <i>hanko</i> em baixo relevo.</p>
<p><i>Hayashi</i> 囃子 – intervenção vocal ao canto principal (no caso do <i>minyō</i>)</p>
<p><i>Hirajōshi</i> 平調子 – ‘sistema paz’ afinação do <i>koto</i> implantada por Yatsushashi Kengyō, resultando na gama penatônica D E F A Bb.***</p>

Honkyoku 本曲 – repertório original do shakuhachi.

Iemoto 家元 – ‘principal da casa’, hierarquia máxima no sistema de ensino tradicional.***

Ji 地 – mistura de *tonoko* (gesso em pó), água e laca, que resulta em uma massa aplicada no interior do tudo do *jiari shakuhachi* durante o processo de fabricação. A composição e tratamento desse material pode variar de acordo com o artesão.

Jiari shakuhachi 地有り尺八 – ‘shakuhachi com *ji*’. *Jiari*, o mesmo que *jinuri*, é uma palavra antagônica à *jinashi*.

Jinashi shakuhachi 地無し尺八 – ‘shakuhachi sem *ji*’.

Jinuri shakuhachi 地塗り尺八 – ‘shakuhachi com aplicação de *ji*’. É o mesmo que *jiari shakuhachi*.

Jiuta 地歌 – ‘canções regionais’ líricas acompanhadas de *shamisen*.***

Junshihan 准師範 – um grau abaixo de *shihan*.

Kachigumi 勝ち組 – ‘vitoristas’ ou irredentistas do movimento *Shindo Renmei*.***

Kakko 羯鼓 – instrumento de percussão.

Karate 空手 – arte marcial.

Kimono 着物 – roupas tradicionais japonesas.

Komusō 虚無僧 – monges da Seita Fuke, tocadores de shakuhachi.

Koten 古典 – ‘antigo’, normalmente traduzido como “clássico”; termo que se aplica à literatura e às artes. Na música trata-se de coleções antológicas com sistemas de notação próprios.***

Koto 箏 – cordofone da família das cítaras longas, tocado com três dedos *tsume* que envolvem a ponta do polegar, indicador e médio da mão direita. Usualmente, possui treze cordas, estendidas sobre uma caixa de ressonância medindo 1,80 x 0,25 x 0,08 m, afinadas, através de cavaletes móveis.***

Kokyū 胡弓 – instrumento de 3 ou 4 cordas, tocado com arco.

Kumojōshi 雲井調子 – ‘nuvem profunda’, afinação do *koto* equivalente à *hirajōshi*

A-Bb-D-E-F.***

Madake 真竹 – bambu da espécie *Phyllostachys bambusoides*, utilizado na fabricação de shakuhachi.

Makegumi 負け組 – ‘derrotistas’.

Minyō 民謡 – canções regionais ou “folclóricas”.***

Minyō Onkai 民謡音階 – escala *minyō*. Pentatônica formada pelo padrão intervalar das notas Mi, Sol, Lá, Sí e Ré.

Miyakobushi Onkai 都節音階 – escala *miyakobushi*. Pentatônica formada pelo padrão intervalar das notas Mi, Fá, Lá, Si e Dó.

Nagauta 長唄 – “canção longa” ou “canção de amor”; gênero de música vocal acompanhado de *shamisen* utilizado no teatro *kabuki*.***

Nakatsugi 中継ぎ – ‘junta’. O *jiari shakuhachi* se divide em duas partes encaixáveis.

Nikkei 日系 – comunidade japonesa que inclui os imigrantes *issei* e seus descendentes *nisei* (filhos), *sansei* (netos), *yonsei* (bisnetos) e *gosei* (tataranetos). ***

Noren 暖簾 – pequenas cortinas penduradas em entradas (muito comum nas entradas de lojas).

Okuraulo オークラウロ – flauta vertical de metal com embocadura de shakuhachi.***

Omiyage お土産 – presente, souvenir.

Período Edo 江戸時代 – Período de 1603-1868.

Período Meiji 明治時代 - Período de 1868-1912.

Ritsu Onkai 律音階 – Escala *ritsu*. Pentatônica formada pelo padrão intervalar das notas Ré, Mi, Sol, Lá e Si.

Ryūkyū Onkai 琉球音階 – Escala *ryūkyū*. Pentatônica formada pelo padrão intervalar das notas Dó, Mi, Fá, Sol e Sí.

Sankyoku 三曲 – conjunto dos ‘três instrumentos’ shakuhachi, *shamisen* e *koto*.

Sensei 先生 – professor.

Shaku 尺 – unidade tradicional de medida, que pode variar dependendo do momento histórico ou da região. Equivale a 30,3 cm.

Shakuhachi 尺八 – termo proveniente da nomenclatura para medida padrão do instrumento, 1.8. Em japonês utiliza-se o termo 一尺八寸 *isshaku hassun*, escrito com quatro ideogramas. Se utilizar apenas os dois ideogramas centrais, ou seja, o segundo e terceiro, obtêm-se a palavra shakuhachi.

Shamisen 三味線 – alaúde tricórdio de braço longo e fundo chato similar ao *sanshin*, mas a caixa de ressonância é revestida com pele de gato e toca-se com um plectro maior.***

Shibuchō 支部長 – líder do *Shibu* (filial, sucursal).

Shihan 師範 – ‘modelo’, professor ou “mestre” de artes e ofícios.***

Shinkyoku 新曲 – Composições modernas.

Shisei 姿勢 – atitude, postura (corporal).

Shodō 書道 – arte da caligrafia.

Shoshin 初心 – ‘intenção original’, ‘decisão inicial’, ‘mente de principiante’.

Sōkyoku 箏曲 – ‘música para *koto*’ ou escolas de *koto*; as principais escolas da atualidade são: *Ikuta-ryū* e *Yamada-ryū*.***

Suizen 吹禅 – prática de meditação que utiliza o shakuhachi.

Sun 寸 – um décimo de um *shaku* (aproximadamente 3,03 cm).

Taiko 太鼓 – membranofone com pele dupla e formato de barril.***

Take 竹 – bambu.

Tamamitsu 玉光 – *hanko* encontrado no shakuhachi de Inohachi Toda.

Tonoko 砥粉 – pó de cor castanha obtido da pedra de amolar, aplicado na construção de casas, ou utilizado no polimento de metais.

Tatami 畳 – tatame.

Tsutsune 筒音 – é a nota produzida quando o shakuhachi está com todos seus furos tampados. No shakuhachi 1.8, a *tsutsune* é a nota Ré. Entretanto, com a técnica *meri*, é possível produzir uma segunda maior abaixo dessa.

Urushi 漆 – laca tradicional.

Utaguchi 歌口 – bocal do shakuhachi.

Yondai 四代 – ‘quarto’, usado, nesse caso, para indicar o sucessor de uma linhagem.

O significado dos termos com *** foram extraídos do glossário de Satomi (2004, p. XV-XXII).

Músicas, eventos, estilos	Grupos, associações, escolas
<i>Daisan Fūdō</i> 第三風動	Australian Shakuhachi Society
<i>Esashi Oiwake</i> 江差追分	オーストラリア尺八協会
Geinosai 芸能祭	Bunkyo ブラジル日本文化福祉協会
<i>Hoshizukiyo</i> 星月夜	Chikuho-ryū Shakuhachi 竹保流尺八
<i>Kai</i> 界	European Shakuhachi Society
Kinko-ryū 琴古流	ヨーロッパ尺八協会
Kōji-ryū 小路流	Fuke Shū 普化宗
<i>Kutsu Ga Naru</i> 靴が鳴る	Fuke-shōshū Kyoreizan Myoanji
Meian-ryū 明暗流	普化正宗虚霊山明暗時
<i>Momiji</i> 紅葉	Gakuyū Kai 楽友会
<i>Reiho</i> 鈴法	Hougaku Kyōkai 邦楽協会
<i>Sekishun</i> 惜春	Kikusui-ryū Shakuhachidō 菊水流尺八道
<i>Shimabara No Komoriuta</i> 島原の子守唄	Kinko-ryū Shakuhachi Nippon Chikudō
Tozan-ryū 都山流	Domonkai 琴古流尺八日本竹道洞門会
<i>Yachiyo</i> 八千代	Kinko-ryū Shakuhachi Chikumeisha
	琴古流尺八竹盟社

<p><i>Yamagoe</i> 山越</p> <p>9ª Apresentação de Shakuhachi do Kōji Ryū e Festival de Música Folclórica: 第9回小路流民謡尺八道ブラジル支部尺八演奏発表会/紅白民謡歌合戦</p>	<p>Kōji Ryū Minyō Shakuhachi Dō Burajiru Shibu 小路流民謡尺八道ブラジル支部</p> <p>Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan 国際尺八研修館</p> <p>Koten Shakuhachi Kenkyūkai 古典尺八研究会</p> <p>Mujuan Shakuhachi Dōjō 無住庵尺八道場</p> <p>Muraji-ryū Shakuhachi 村冶流尺八</p> <p>Nanbei Kyōkai 南米教会</p> <p>Nihon Ongaku Kenkyū Kai 日本音楽研究会</p> <p>Nihon Shakuhachi Renmei 日本尺八連盟</p> <p>Seishū Gijuku 聖州義</p> <p>Shindo Renmei 臣道連盟</p> <p>Shin Tozan-ryū 新都山流</p> <p>Shinsen Kai 神仙会</p> <p>Shinzan Kai 深山会</p> <p>Tozan Ryū Shakuhachi Gakkai Burajiru Shibu 都山流尺八楽会ブラジル支部</p> <p>Ueda-ryū Shakuhachidō 上田流尺八道</p> <p>Waon 和音</p> <p>Wagaku Kenkyū Miwa Kai 和楽研究美和会</p>
---	---

Pessoas	
Akio Yamaoka: 山岡秋雄	Shigeru Arikuma: 有熊茂
Akira Shiono: 塩野彰	Shigeru Matsuda: 松田茂
Araki Kodō IV: 荒木古童	Shigeshi Nagata: 永田稠

Danilo <i>Baikyō</i> Tomic: ダニーロ梅京トミック	Shinohara <i>Shinshun</i> : 篠原信俊
Douglas Ōkura: 大倉ドグラス	Shouko Izumiyama: 章子泉山
Eichi Tanaka: 田中栄一	Soh Tanomura: 田野村聡
Fujiwara <i>Dōzan</i> : 藤原道山	Suzuki <i>Setsuzan</i> : 鈴木節山
Fukuda <i>Randō</i> : 福田蘭童	Tadami Chiba: 千葉忠見
<i>Gakuzinzan</i> : 岳人山	Tadao Sawai: 沢井忠夫
Harada Takashi: 原田孝	Taguchi <i>Shinkan</i> : 田口深観
Hisamatsu Fūyō: 久松風陽	Takahashi <i>Ryochiku</i> : 高橋呂竹
Hiromu Motonaga: 元永 拓	Taiki Misawa: 見澤太基
Hiroshi Fuchigami: 淵上広志	Taruta <i>Ryūshō</i> : 樽田隆章
Ikeda Ichie: 池田一枝	Tatsuyuki Ōtsuka: 大塚辰行
Ikuta <i>Kengyō</i> : 生田検校	Teruo Furuya: 古屋輝夫
Ichijō Kobayashi: 小林一城	Teruo Suesada: 未定照雄
Ichirō Seki: 関 一郎	Tōru Takemitsu: 武満徹
Iwami <i>Baikyoku</i> : 石見梅旭	Toshimi Shinohara: 篠原俊巳
Izui <i>Seizan</i> : 出井静山	Toshimi Miyoshi: 三好寿海
James <i>Nyoraku</i> Schlefer: ジェイムス如楽シュレファー	Toshimitsu Ishikawa: 石川利光
Kaoru Kakizakai: 柿堺香	Toshio Fukuda: 福田敏夫
Katsuya Yokoyama: 横山勝也	Toyoda Kodō: 豊田古童
Kazushi Matama: 眞玉和司	Toyotarō Kōji: 小路豊太郎
Kobayashi <i>Ryokufū</i> : 小林緑風	Tsukasa Kaito: 海藤司
Kuniyoshi Sugawara: 菅原久仁義	Tsuna Iwami: 石見綱
Kurosawa <i>Kinkō</i> : 黒沢琴古	Watazumi Dōso: 海童 道祖
	Yousuke Yabuuchi: 藪内洋介

Matsumoto <i>Chōshō</i> : 松本晁章	Yamachika <i>Tanzan</i> : 山近淡山
Michiaki Okada: 岡田道明	Yamada <i>Nyodō</i> : 山田如童
Midori Kobayashi: 小林美登利	Yamaguchi <i>Gorō</i> : 山口五郎
Minoru Michiyama: 道山稔	Yamaguchi <i>Shirō</i> : 山口四郎
Mitsuhashi <i>Kifū</i> : 三橋 貴風	Yamaoka <i>Yoyū</i> : 山岡洋雄
Miwa Miyoshi: 三好美和	Yamaue Getsuzan: 山上月山
Miyaji Ikkan: 宮地 一関	Yatsunashi <i>Kengyō</i> : 八橋 檢校
Miyashita <i>Hōzan</i> : 宮下芳山	Yamaue Getsuzan: 山上月山
Miyoshi <i>Juzan</i> : 三好寿山	Yamamoto <i>Hōzan</i> : 山本邦山
Nagai <i>Yōhō</i> : 永井洋峰	Yoshida Icchō: 吉田一調
Nakao Tozan: 中尾都山	Yoshiharu Komatsu: 小松芳春
Nishitani <i>Shinsui</i> : 西谷深水	Yoshizuki Watanabe: 渡辺芳月
Sagara <i>Yōzan</i> : 相良洋山	Yoshimi Miyoshi: 三好好実
Saitō <i>Shinzan</i> : 斎藤深山	Yūji Ohga: 大賀悠司
Shen <i>Kyōmei</i> : シェン響盟	Yumoto <i>Gakyō</i> : 湯本雅京

17. Trabalhos de Campo

Nº	Local	Atividade	Data
			2012
001	São Paulo	Shinnenkai: Suizen Dōjō	04/fevereiro
002	São Paulo	Shinnenkai: Associação Bras. de Mús. Clássica Japonesa	05/fevereiro
003	Tokyo/Hirai	Aula: Yousuke Yabuuchi	Maio
004	Tokyo/Ryogoku	Aula e entrevista: Teruo Furuya	Maio
005	Nara/Imaicho	Workshop: Yousuke Yabuuchi	Maio
006	Kyoto	World Shakuhachi Festival	maio/junho
007	Kyoto	Entrevista com Kaoru Kakizakai e Kazushi Matama	Junho
008	São Paulo	Encontro geral: Suizen Dōjō	11/agosto
009	São Paulo	Entrevistas: Gregório, Rafael, Caio, Pedro, Danilo Reiss	18/agosto

010	São Paulo	Entrevistas: Gilberto, Maurício	25/agosto
011	São Paulo	Encontro 02: Akio Yamaoka	01/setembro
012	São Paulo	Encontro 03: Akio Yamaoka	10/setembro
013	São Paulo	Encontro 04: Akio Yamaoka	08/outubro
014	São Paulo	Encontro 05: Akio Yamaoka	15/outubro
015	São Paulo	Encontro 06: Akio Yamaoka	20/outubro
016	São Paulo	Encontro geral: Suizen Dōjō	27/outubro
017	São Paulo	Apresentação do Wadaiko Zinka & Kaito Shamidaiko	27/outubro
018	São Paulo	Observação: 50 anos de Tozan Ryū do Brasil	28/outubro
019	São Paulo	Encontro 07: Akio Yamaoka	29/outubro
020	São Paulo	Encontro 08: Akio Yamaoka + Luis Kobayashi	04/novembro
021	São Paulo	Encontro 09: Akio Yamaoka	05/novembro
022	Campinas	Encontro e entrevista: Márcio Valério	08/novembro
023	São Paulo	Workshop: Marco Lienhard	25/novembro
024	São Paulo	Aula: Marco Lienhard	28/novembro
025	São Paulo	Encontro 10: Akio Yamaoka	03/dezembro
026	São Paulo	Encontro 11: Akio Yamaoka	10/dezembro
027	Caraguatatuba	Apresentação: grupo Wadaiko	11/dezembro
028	S. J. Rio Preto	Entrevista: Matheus	28/dezembro
			2013
029	São Paulo	Encontro 12: Akio Yamaoka	15/fevereiro
030	São Paulo	Shinnenkai: Associação Bras. de Mús. Clássica Japonesa	16/fevereiro
031	São Paulo	Encontro: Suizen Dōjō	18/fevereiro
032	São Paulo	Lecionar: alunos do Suizen Dōjō	02/março
033	São Paulo	Ensaio: Tamie Kitahara e Alvaro Nishikawa	08/março
034	São Paulo	Lecionar: alunos do Suizen Dōjō	09/março
035	São Paulo	Encontro 13: Akio Yamaoka	22/março
036	São Paulo	Lecionar: aula coletiva Suizen Dōjō	23/março
037	São Paulo	Ensaio: Tamie Kitahara, Alvaro Nishikawa, Emi	31/março
038	São Paulo	Encontro 14: Akio Yamaoka	05/abril
039	São Paulo	Encontro: Shigeo Saito	05/abril
040	São Paulo	Lecionar: alunos do Suizen Dōjō	06/abril
041	Sta. Cruz do Sul	Encontro/Entrevista/Colheita/Fabricação: Henrique Elias	15 a 20/abril
042	Florianópolis	Entrevista: Luigi Irlandini	22/abril
043	São Paulo	Apresentação: Nihon No Bi	18/maio
044	Campinas	Apresentação: estreia mundial do Poema Sinfônico Musashi	29/maio
045	Campinas	Apresentação: Poema Sinfônico Musashi	09/junho
046	São Paulo	Apresentação: 48º Geinosai	22/junho
047	São Paulo	Encontro: Matheus	22/junho
048	São Paulo	Etnografia virtual: Concerto, Workshop, Aulas: Yabuuchi	Agosto
049	Franca	Apresentação: Waon	20/setembro
050	S. J. Rio Preto	Apresentação: Waon	04/outubro
051	Birigui	Apresentação: Waon	05/outubro
052	São Paulo	Apresentação: Waon	06/outubro
053	Nerima	Aula 01 – Kakizakai Kaoru	12/outubro
054	Nerima	Aula 02 – Kakizakai Kaoru	19/outubro
055	Tokyo	Noh (Midare) Kyogen (Suehirogori)	21/outubro
056	Kokubunji	Aula 01 – Sugawara Kuniyoshi	22/outubro
057	Tokyo	Concerto – “A sound of COSMOS”	24/outubro
058	Kokubunji	Aula 02 – Sugawara Kuniyoshi	29/outubro

059	Kokubunji	Encontro/Ensaio dos alunos de Sugawara	03/novembro
060	Kokubunji	Aula 03 – Sugawara Kuniyoshi	05/novembro
061	Nerima	Aula 03 – Kakizakai Kaoru	23/novembro
062	Kokubunji	Aula 04 – Sugawara Kuniyoshi	25/novembro
063	Nerima	Aula 04 – Kakizakai Kaoru	30/novembro
064	Tokyo	Musical do grupo Shiki – “The Broadway Musical Wicked”	30/novembro
065	Tokyo	Trabalho voluntário – Apresentação no asilo Kogurenosato	04/dezembro
066	Kokubunji	Aula 05 – Sugawara Kuniyoshi	05/dezembro
067	Nerima	Aula 05 – Kakizakai Kaoru	07/dezembro
068	Tokyo	Ensaio da peça <i>Chaondo</i>	11/dezembro
069	Mejiro	Visita à loja da MEJIRO	12/dezembro
070	Tokyo	Concerto de Shakuhachi (Estação Ogikubo)	13/dezembro
071	Nerima	Aula 06 – Kakizakai Kaoru	14/dezembro
072	Nerima	Apresentação de Shakuhachi (Josei Kaikan)	17/dezembro
073	Tokyo	Kabuki	18/dezembro
074	Kokubunji	Aula 06 – Sugawara Kuniyoshi	19/dezembro
075	Tokyo	Ensaio da peça <i>Chaondo</i>	19/dezembro
076	Tokyo	Concerto de <i>Koto</i> , <i>Shamisen</i> e Shakuhachi	19/dezembro
077	Nerima	Aula 07 – Kakizakai Kaoru	21/dezembro
078	Tokyo	Concerto Hougaku – Keisuke Zenioji	21/dezembro
079	Nerima	Aula 08 – Kakizakai Kaoru	28/dezembro
			2014
080	Kokubunji	Aula 07 – Sugawara Kuniyoshi	08/janeiro
081	Nerima	Aula 09 – Kakizakai Kaoru	11/janeiro
082	Nerima	Aula 10 – Kakizakai Kaoru	18/janeiro
083	Tokyo	Apresentação de Gagaku – GrupoTokyo Gakuso	19/janeiro
084	Sapporo	Aula de shakuhachi/Ensaio	23/janeiro
085	Sapporo	Visita a Matsumoto <i>Chōshō</i>	24/janeiro
086	Otaru	Shinnenkai – Apresentação – Confraternização	25/janeiro
087	Nerima	Aula 11 – Kakizakai Kaoru	01/fevereiro
088	Tokyo	Apresentação - Matsumoto <i>Kouhei</i>	09/fevereiro
089	Tokyo	Visita à loja de instrumentos japoneses e coreanos	11/fevereiro
090	Kokubunji	Aula 08 – Sugawara Kuniyoshi	13/fevereiro
091	Nerima	Aula 12 – Kakizakai Kaoru	15/fevereiro
092	Chiba	Marching Band: Soka Renaissance Vanguard	16/fevereiro
093	Kokubunji	Aula 09 – Sugawara Kuniyoshi, ensaio da peça Ichikotsu	20/fevereiro
094	Nerima	Aula 13 – Kakizakai Kaoru	22/fevereiro
095	Tokyo	Concerto da Orquestra de Sopros Glória	23/fevereiro
096	Tokyo	Benkyoukai	01/fevereiro
097	Kokubunji	Aula 10 – Sugawara	05/março
098	Nerima	Aula 14 – Kakizakai Kaoru	08/março
099	Yokohama	Concerto da NHK 邦楽技能者育成会	08/março
100	Kokubunji	Aula 11 – Sugawara Kuniyoshi	09/março
101	Roppongi	Apresentação: Shakuhachi, Flautas, Ocarina, Harpa, Violão	12/março
102	Nerima	Aula 15 – Kakizakai Kaoru	16/março
103	Tokyo	Concerto – Miki Minoru	18/março
104	Nishiogikubo	Apresentação que realizei – Shakuhachi, Flauta e Violão	16/março
105	Yoyogi Uehara	Concerto de Koto e Shakuhachi (Hiromu Motonaga)	20/março
106	Nerima	Aula 16 – Kakizakai Kaoru	22/março
107	Kokubunji	Aula 12 – Sugawara Kuniyoshi	22/março

108	Tanashi	Concerto – Trio de shakuhachi – Ohga Yuji	23/março
109	Hikarigaoka	Apresentação: Kaigoshisetsu (Hiroshi e Matsuoka-piano)	27/março
110	Kokubunji	Aula 13 – Sugawara Kuniyoshi	28/março
111	Shin-okubo	Apresentação – Sugawara – Shakuhachi e Jazz	29/março
112	Sakuradai	Apresentação – Hiroshi e Okuma – koto	30/março
113	Kokubunji	Aula 14 – Sugawara Kuniyoshi	01/abril
114	Kokubunji	Aula 15 – Sugawara Kuniyoshi	03/abril
115	Okayama	Workshop Kokusai Shakuhachi Kenshu-kan	04 a 06/abril
116	São Paulo	9º Encontro da Kōji Ryū	25/maio
117	Mirandópolis	Apresentação: Comunidade Yuba (Kakizakai+Hiroshi)	28/maio
118	São Paulo	Concerto: Kakizakai Koru, Hiroshi, Kitahara, Shen Ribeiro	01/junho
119	São Paulo	Workshop de Shakuhachi: Kakizakai Kaoru	01/junho
120	São Paulo	49º Geinosai	21/junho

18. Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO CULTURAL NIPPO-BRASILEIRA DE REGISTRO. Disponível em: <<http://nikkeyweb.com.br/sites/registro/internas.php?noticias=651&interna=1515>>. Acesso em 28 abril 2014.

AUSTRALIAN SHAKUHACHI SOCIETY. Disponível em: <<http://www.shakuhachi.org.au/>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BERALDO, A.L. **Consulta– Bambu** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rafaelhirochi@gmail.com em 20 mar. 2012.

BERGER, D. P. The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation. **Asian Music**, v.1, n.2, p.32-72.1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/833910>> . Acesso em: 26 set. 2009

BLASDEL, Christopher. **The Shakuhachi: a manual for learning**. Tokyo: Ongaku No Tomo Sha Corp., 1988.

BSGI. Disponível em: <<http://www.bsgi.org.br/coordcultural/>>. Acesso em 04 mai. 2014.

CARVALHO, Daniela de. **Migrants and identity in Japan and Brazil: the nikkeijin**. New York: RoutledgeCurzon, 2003.

CHIKUZEN. Disponível em: <<http://www.chikuzenstudios.com/index.htm>>. Acesso em 28 jun. 2014

COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1995.

DENSHI JISHO. Disponível em: < <http://jisho.org/>>. Acesso em 16 jul. 2014.

ESS SHAKUHACHI FORUM. Disponível em: <<http://www.shakuhachiforum.eu/index.php>>. Acesso em 20 jun. 2014.

EUROPEAN SHAKUHACHI SOCIETY. Disponível em: <<http://shakuhachisociety.eu/>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

FERREIRA, M. F. **Dojo – espaço para praticar o caminho** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 26 fev. 2013.

FUCHIGAMI, R.H.; **Levantamento histórico e análise técnica da flauta japonesa shakuhachi**. Iniciação Científica. Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Shakuhachi: de arma de combate e ferramenta religiosa a instrumento musical. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 127-147, jun. 2010.

FUCHIGAMI, R.H.; **Descrição do processo de fabricação do shakuhachi e levantamento de informações sobre sua ocorrência no Brasil**. Iniciação Científica. Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Entrevistas com os tocadores: Marcio Valerio, Shigeo Saito, Danilo Tomic, Shen Ribeiro, Tsuna Iwami, Matheus Ferreira, Kifu Mitsuhashi: O Shakuhachi na Música Tradicional Japonesa e no Brasil. **Revista OuvirOuvir**, Uberlândia, v.7, n.1, p. 158-183, 2011.

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Procedimentos e adaptações na fabricação do shakuhachi desenvolvida por Henrique Elias Sulzbacher. In: 64ª REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 2012, São Luís. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.sbpcnet.org.br/livro/64ra/resumos.htm>>.

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Aspectos organológicos da flauta shakuhachi. In: XXII CONGRESSO DA ANPPOM, 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2012. p.604-611. 1 CD-ROOM.

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Caminhos paralelos do shakuhachi no Brasil. In: XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal. **Anais eletrônicos**. Natal: UFRN, 2013. Disponível em:

<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2311/387>>.

FUCHIGAMI, R. H. Akio Yamaoka e sua relação com a trajetória do shakuhachi no Brasil. In: VI ENABET, 2013, João Pessoa. **Anais eletrônicos**. João Pessoa: UFPB, 2013. p. 473-481. Disponível em: <<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>>.

FUCHIGAMI, R. H., 2014. Hiroshi no taiken. Disponível em: <<http://hiroshinotaiken.blogspot.jp/>>. Acesso em: 02 mai. 2014

FUNDAÇÃO JAPÃO. Disponível em: <http://fjisp.org.br/agenda/chikumeisha_shenkyomei/>. Acesso em: 12 jul. 2014.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol.46, n.2, p. 423-444, 2003.

HAKAKUMEI SHAKUHACHI DOJO. Disponível em: <http://www.hakakumei.org/>. Acesso em 16 jun. 2014.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HASHIMOTO, F.; TANNO, J. L.; OKAMOTO, M. S. (ORGS). **Cem anos da imigração japonesa**: história, memória e arte. São Paulo: Unesp, 2008.

HENRIQUE ELIAS SULZBACHER EM: YUGURE GENSOU KYOKU. **63ª TV Arte**, Santa Cruz do Sul: TV UNISC, dez. 2011. Programa de TV.

HOSOKAWA, S. História da música entre os Nikkei no Brasil: Enfocando as melodias japonesas. **Anais do IV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo. p. 125-49, 1993

HOUGAKU BRASIL. Disponível em: <<https://www.facebook.com/hougaku.brasil/posts/105453002934385>>. Acesso: 19 jul. 2014.

INSTITUTO CULTURAL NIPO-BRASILEIRO. Disponível em: <<http://www.campinas.bunkyonet.org.br/>>. Acesso em: 06 jul. 2011.

IRLANDINI, L. A. Metagon – Tempo Musical Espiral. In: SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA SEFim/ UFRGS, 2013, Porto Alegre. **Anais**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/esteticaefilosofiadamusica/AnaisSEFiM_2013UFRGS.pdf>.

IWAMI, T. **T.Iwami**. São Paulo: Independente, 2001. 1CD.

IZUI, S.; TAKAHASHI R. (Ed.) **Yamaue Getsuzan shūshū shakuhachi fu, Ōshū hen - Kyūshū hen 山上月山蒐集尺八譜、奥州編・九州編** (Yamaue Getsuzan's collection of *shakuhachi* notation: Ōshū and Kyūshū volumes), Saga: Yamaue Getsuzan, 1984.

KAKIZAKAI, K. **Koten Shakuhachi**. Japão: Victos, 2003. 1CD.

KAMISANGÔ, Yūkō. The Shakuhachi: History and Development. In: BLASDEL, C. **The Shakuhachi: a manual for learning**. Tokyo: Ongaku No Tomo Sha Corp., 1988, p. 67-160.

KISHIBE, Shigeo. **The Traditional Music of Japan**. Tokyo: Ongaku No Tomo Sha Edition, 1984.

KITAHARA, I.; MATSUMOTO, M.; MATSUDA, A.. **The Encyclopedia of Musical Instruments: the Shakuhachi**. Tokyo: Tokyo Ongakusha, 1990.

KOBAYASHI, M. 小林緑風; CHIBA, C.千葉忠見. **Esasi Oiwake 江差追分**. São Paulo: Sakura. Ano desconhecido. 1disco.

LEE, Riley. **Yearning for the bell: a study of transmission in the shakuhachi honkyoku tradition**. 1992. Tese (PhD). University of Sydney. Disponível em: <<http://www.rileylee.net/thesis.html>>. Acesso: 02 jan. 2014

_____. **How to Become na *iemoto***. Disponível em: <http://www.rileylee.net/shaku_article_iemoto.html> Acesso em: 16 jul 2014.

LESSER, J. **A negociação da identidade nacional: Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

LOURENÇÃO, Gil Vicente. O Caminho da Espada como máquina de operação da japonesidade. In: MACHADO, I. J. R. (Org.). **Japonesidades Multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil**. São Carlos: Edufscar, 2011, p. 27-57.

MACHADO, I. J. R. (Org.). **Japonesidades Multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil**. São Carlos: Edufscar, 2011.

MALM, W. P. **Traditional Japanese Music and Musical Instruments**. Tokyo,

New York, London: Kodansha International, 2000.

MARTINS, J. E. Tsuna Iwami: A recepção da Música Tradicional Japonesa no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.39, p.99-102.1995. Disponível em: < <http://www.ieb.usp.br/publicacao/revista-do-ieb-n-39>> . Acesso em: 16 jul. 2014.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

MORAIS, Fernando. **Corações Sujos: A História da Shindo Renmei**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUJUAN DOJO. Disponível em: <http://www.stanrichardson.com/dojo.html>. Acesso em 14 jun. 2014.

MUNICÍPIO DE SANTA CRUZ DO SUL. Disponível em <<http://www.santacruz.rs.gov.br/home>>. Acesso em 20 jun. 2014.

MURAYAMA, Shuichi. 追分尺八の祖「鷗嶋軒小路豊太郎先生. Disponível em: <<http://www.minyo-shakuhachi.com/toyotaro.html>>. Acesso em 16 jun. 2014.

MUSGO DA PEDRA SHAKUHACHI. Disponível em <<http://www.musgodapedra.com/>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

NEGAWA, Sachio. Umi wo watatta nihon no kyouiku Dai 4 kai Kobayashi Midori to Seishugijuku. **Discover Nikkei**. Los Angeles: fev. 2009. Disponível em: <<http://www.discovernikkei.org/en/journal/2009/2/5/nihon-no-kyouiku/>> . Acesso em: 21 dez. 2012.

NIHON ongaku konsāto. **Nikkei Shimbun**, São Paulo, 04 mai. 2004. Disponível em: <http://www.nikkeishimbun.com.br/040504-64colonia.html> . Acesso em 16 jun. 2014.

NOGUEIRA, A. R. **Imigracao Japonesa Na Historia Contemporanea do Brasil**. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros/Massao-Ohmo, 1984.

NYOGETSU. Disponível em: <<http://www.nyogetsu.com/contact.php>>. Acesso em 16 jun. 2014.

OLSEN, Dale A. Japanese Music in Brazil. **Asian Music**, Texas, v.14, n.1, p.111-131.1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/834046>> . Acesso em: 29 dez. 2008.

OLSEN, Dale A. The Social Determinants of Japanese Musical Life in Peru and Brazil. **Ethnomusicology**, Illinois, v.27, n.1, p.49-70.1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/850882>> . Acesso em: 13 fev. 2012.

OLSEN, D. A. **The Chrysanthemum And The Song: Music, Memory, and Identity in the South American Japanese Diaspora**. Florida: University Press of Florida, 2004.

OLIVEIRA PINTO, T. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.44, n.1, p.221-286, 2001.

PEREIRA, M. A. R.; BERALDO, A. L. **Bambu: de corpo e alma**. Bauru: Canal6, 2007.

RIBEIRO, Shen. **Chikumeisha e Shen Kyomei**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201385967166238&set=a.1718290772193.73092.1685978414&type=1>>. Acesso: 19 mai. 2014.

RICHARDSON, Stan. Disponível em: <<http://www.stanrichardson.com/dojo.html>>. Acesso em: 19 mai. 2014.

SAITO, S. Denshou to keishou no rinne. **Tozanryu-Gakuho**, Kyōto, v. 1025, n. 5, p. 9-19, mai. 2011.

SATOMI, A. L. **Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil**. 2004. 258 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SATOMI, A. L. . Abordagens e ênfases dos estudos sobre música dos imigrantes no Brasil. In: Música popular: cuerpo y escena en la América Latina, 2006, Havana. VII CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR. São Paulo: IASPM/PUC, 2006.

SAWYER, David Yudo. Disponível em: <<http://www.japanshakuachi.com/mujuan.html>>. Acesso em 10 jun. 2014.

SHAKUCAMP, 2014. Disponível em: <<http://www.shakucamp.com/>> . Acesso em 23 out. 2014.

SHAKUHACHI GESELLSCHAFT SCHWEIZ. Disponível em: <<http://chikuyusha.ch/>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

SHAKUHACHI BRASIL. **Comunidade do Orkut**. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=349145>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

SHAKUHACHI BRASIL. **Plataforma Ning.** Disponível em <http://shakuhachiba.ning.com/>. Acesso em: 15 jan 2013.

SHAKUHACHI BRASIL. **Grupo no Facebook.** Disponível em <https://www.facebook.com/groups/344427346869/>. Acesso em 18 jun 2014.

SHAKUHACHI GESELLSCHAFT SCHWEIZ. Disponível em: <http://chikuyusha.ch/>. Acesso em: 14 jul. 2011.

SHAKUHACHI FORUM, 2014. Disponível em: <http://shakuhachiforum.com/>. Acesso em 20 jun. 2014.

SHAKUHACHI to minyō tanoshinde. **Nikkei Shimbun**, São Paulo, 11 jan. 2007. Disponível em: <http://www.nikkeishimbun.com.br/070111-75colonia.html>. Acesso em 16 jun. 2014.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA JAPONESA E DE ASSISTÊNCIA SOCIAL. Disponível em: <http://www.bunkyo.bunkyonet.org.br/>. Acesso em: 07 jul. 2011.

SUGAWARA, Kuniyoshi. **Naruhodo The shakuhachi:** shakuhachi nyumon. 4.ed. Tokyo: Shakuhachi Kazean, 2012.

SUGAWARA, Kuniyoshi. Disponível em <http://www1.nisiq.net/~naru8/www/kenkyushitsu/kenkyushitsu.html> Acesso: 03 mar. 2014.

SUIZEN DŌJŌ Grupo de estudos de shakuhachi. Disponível em: <http://www.suizen.art.br/>. Acesso em: 12 jan. 2013.

SUZUKI, Shunryu. **Mente Zen, mente principiante.** 3ª ed., São Paulo: Editora Palas Athena, 1999.

TAI HEI SHAKUHACHI JAPANESE BAMBOO FLUTES, 2012. Disponível em: <http://www.shakuhachi.com/> . Acesso em: 13 mar. 2012.

TAKEUCHI, M. Y. **Japoneses:** A saga do povo do sol nascente. São Paulo: Lazuli, 2008.

TAMBA, Akira. **La Musique classique du Japon.** Paris: Pof, 2001.

THE INTERNATIONAL SHAKUHACHI SOCIETY. Disponível em: <http://komuso.com/top/index.pl>. Acesso em: 14 jul. 2014.

TODA, M. **Inohachi Toda.** Ano Desconhecido. 1 Pintura, óleo. 72cm x 53,5cm.

TOFF, Nancy. Muramatsu. In: SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Segunda Edição. Vol.17. Massachusetts: Grove, 2001. p.405.

WORLD SHAKUHACHI FESTIVAL KYOTO. Disponível em: <<http://2012wsf.info/>> . Acesso em: 10 jun. 2012.

YABUUCHI, Y. **Musashi**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 20 mai. 2013.

YAMAOKA, A. **Sagara Yōzan**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchigami.shakuhachi@gmail.com em 08 jan. 2013.

YOKOYAMA, K. **Shakuhachi: The art of Yokoyama Katsuya**. CD KICC 5201 World Music Library, 1995. 1CD.

YOKOYAMA, K. **“Japon: L’art du shakuhachi”**. França: Ocora Radio France, 1997. 1 CD.

YUZEN SHAKUHACHI DOJO. Disponível em: <<http://yuzenshakuhachi.tumblr.com/>>. Acesso em 12 jun. 2014.