

O Iemoto Sêido do Koto desterritorializado

Mateus Hayasaka,
Marcos da Cunha Lopes Virmond
UNICAMP

O *Koto*, instrumento da família das cítaras com ponte móvel, tem origem no Japão a partir de duas hipóteses: aprimoramento dos instrumentos chineses que predominavam no Período Nara ou importado da China no século IX pelo músico de Gagaku Fujiwara no Sadatoshi (MALM, 2000). A longevidade do Koto resulta de manter seus elementos constitutivos inalterados, e o sistema que estrutura socialmente os seus grupos artísticos é chamado de Iemoto Sêido, que literalmente significa sistema de grão-mestre, que faz com que decisões sobre ensino/aprendizagem, escolha de repertório, etc., sejam feitas apenas pelo Iemoto de cada escola (HALLIWELL, 1994), atitude semelhante ao processo de descendentes protegendo a “família” para preservar a tradição. Comparando música ocidental e japonesa, Halliwell reflete as vantagens e desvantagens desse sistema e as consequências didáticas e performáticas, abordando pouco as implicações sociais. Hoje no Japão há 2 principais escolas de Koto: a Yamada-ryu e a Ikuta-ryu. No Brasil, segundo a Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, existem 2 correntes da Ikuta: a Miyagi-kai e a Seiha Brasil de Koto. Baseado em Halliwell, este trabalho objetiva estudar a importância e as consequências do Iemoto Sêido desterritorializado. Enquanto o Kojiki, que narra à criação do Japão, informa a tradição de colocar a figura do imperador em posição de divindade, a atitude de preservar a tradição da “família” possui respaldo no Shinto, que não separa o divino do humano e o antepassado protege o descendente que, após sua morte, realizará a mesma tarefa (TAMBA, 1988). Assim, quando o imigrante japonês no Brasil se vê diante da realidade diferente, busca preservar sua cultura. Com isso resgata o Yamato Damashii, termo cunhado no Período Heian, que busca a valorização do “espírito japonês” em oposição às culturas estrangeiras (HIRATA, 1998). Além da fidelidade à Corte Imperial, ele também atribuía sentimento de orgulho das origens que auxiliava a agir com autoconfiança mesmo diante das adversidades (OKUBARO, 2006). No Koto temos a representação iconográfica desse sentimento de preservação no kanban, placa de certificação da pessoa contendo seu nome artístico, derivado do nome do Iemoto, vinculando-a à “família”. Assim, avaliaremos as implicações sociais na preservação dessas práticas no Brasil e suas consequências, incluindo entrevistas com músicos de Koto.

O *Koto* 箏 (figura 1) é um instrumento da família das cordas (geralmente com 13 ou 17 cordas) tangidas por meio de plectros em forma de unhas chamados *Tsume* 爪 com pontes móveis *Ji*柱. Ele permeia a história do Japão e tem sua origem a partir de duas hipóteses: é resultado do aprimoramento dos instrumentos chineses que predominavam no *Período Nara* 奈良時代 (710 a 794); o músico de *Gagaku* *Fujiwara no Sadatoshi* importou da China para o Japão no século IX (MALM, 2000).

Figura 1: Koto de 13 e 17 cordas



Fonte: Site da *Seiha Hōgakukai*.

Acreditamos que a longevidade do *Koto* é devido à busca em manter seus elementos constitutivos inalterados e essa forma de estruturar socialmente os grupos artísticos é chamado de *Iemoto Seido* 家元制度. Esse sistema que literalmente significa *sistema de grão-mestre* faz com que decisões sobre ensino/aprendizagem, escolha de repertório entre outros aspectos sejam feitas apenas pelo *Iemoto* de cada escola (HALLIWELL, 1994).

Atualmente no Japão há diversas escolas de *Koto*, mas as duas principais (ou de maior atuação) são: a *Yamada-ryu* 山田流 e a *Ikuta-ryu* 生田流 e, apesar das distâncias geográficas, em território brasileiro há as seguintes escolas derivadas da *Ikuta-ryu*: (1) A **Associação de Koto de Belém (AKB)** teve seu início devido ao uso do instrumento nos trabalhos da *Tenrikyo* e hoje segue a *Sawai Sōkyokuin* 沢井箏曲院; (2) A *Mima-kai* 三輪会 começou com o *Shamisen* 三味線 de *Nagauta* 長唄 e atualmente segue o *Koto* de *Nomura Seibo* 野村正峰; (3) *Miyagi-kai* 宮城会 prioriza o repertório do compositor que dá nome a escola, *Miyagi Michio* 宮城道雄; (4) *Seiha Brasil de Koto* – Escola derivada da *Seiha* fun-

dada no Japão por *Nakashima Utashito* 中島雅樂之都, é a única escola que segue o *Iemoto Seido* (KITAHARA, 2021). Como Patrick Halliwell (1994), auxilia a compreender esse sistema singular e atualmente não há pesquisas nacionais em paralelo, esse trabalho possui o objetivo de verificar as consequências e refletir sobre a importância do *Iemoto Seido* desterritorializado. Para isso, o foco dessa análise partindo da iconografia (PANOFSKY, 1995) será o *Kanban* 看板, placa que consta as informações do músico de *Koto* e que traremos mais informações adiante.

Utilizando de diversos comparativos entre a música ocidental com a japonesa, Halliwell promove uma reflexão a respeito das vantagens e desvantagens desse sistema e dedica sua escrita majoritariamente para as consequências didáticas e performáticas, abordando pouco as implicações sociais. Para o autor, os que consideram o *Iemoto Seido* algo negativo atestam que as restrições e obrigações sócio-musicais que são impostas tornam-se empecilhos e, a menos que você seja um excepcional artista, não é possível atuar com autonomia. Os que se encontram no lado oposto dessa discussão alegam que o alto custo de vida japonês é um desafio grande para um músico de manter sem o apoio de uma estrutura de uma grande organização e esse respaldo passa a ser útil diante das diversas mudanças sociais do Japão.

Apesar de ambos os pontos de vista, esse fato não exclui a existência de praticamente fora desse escopo, mas apenas nos mostra que são os membros regulares que carregam a tradição de cada escola adiante que sem essa prática, provavelmente correria o risco de se extinguir. Um exemplo que ilustra bem tal argumento é o caso da escola *Tsukushigoto* 筑紫箏. Fundada pelo sacerdote de *Zendōji*, chamado *Moroda Kenjun* 諸田賢順 (1547-1636), a música praticada nesse ambiente era de extrema rigidez ritual que permitia apenas sacerdotes budistas, eruditos confucionistas, nobres e proibia mulheres e cegos. Tais características somadas à perda do patrocínio tradicional do clã *Saga* e o surgimento da *Yamada-ryu* e a *Ikuta-ryu* (que eram mais flexíveis em relação a incorporar elementos da música popular e quem podia praticar) fez com que gradualmente o *Tsukushigoto* caísse no esquecimento.

Segundo ADRIAANSZ (1973), ironicamente o último *Iemoto* dessa escola, *Noda Choso*, a fim de evitar a extinção da mesma, precisou aceitar quatro alunas e apenas quando houve interesse por parte de musicólogos japoneses viu-se que a escola está praticamente extinta com apenas *Inoue Mina*, que não possui alunas e não dominava o conteúdo necessário para compreender as partituras incompletas que restaram dessa escola. Esse exemplo nos aponta que de certo modo tanto os que são contrários quanto os que são a favor do *Iemoto Seido* possuem certa parcela

de razão, pois se não houver um fio condutor dessa tradição ela se perderá e se agir com rigidez em demasia, a mudança dos tempos fará a ruína da escola.

Os dados acima nos apontam as problemáticas envolvendo o *Iemoto Seido* em seu local de origem, mas quais são os desdobramentos em um panorama desterritorializado? Como atualmente no Brasil não há representantes legais da *Yamada-ryu* e a *Seiha Brasil de Koto* é a única que utiliza o *Iemoto Seido*, tomaremos o caso da mesma apresentando dados extraídos da entrevista concedida pela sua *Kaichō* (presidente de uma associação ou conselho), *Utahito Kitabara* 北原雅楽人 ao pesquisador em abril de 2021.

A *Seiha Brasil de Koto* foi fundada pela japonesa *Kyōko Yūmoto* 湯本京子, que residiu no Brasil no período de 1969 a 1978, cuja formação de *Koto* ocorreu na *Seiha Hōgakukai* 正派邦楽会 em Tóquio (KITAHAARA, 2021). Sobre essa titulação, a *Seiha Hōgakukai* fornece o título de *Junshiban* 準師範 (professor semi-licenciado) para aquele que se especializar em *Koto* ou *Shamisen* e *Shiban* 師範 (professor licenciado) no caso da qualificação em ambos os instrumentos. A titulação que comprova esse fato consiste em um certificado, um *Kanban* 看板 (placa que consta as informações que indicam a formação da pessoa) e a autorização para lecionar e participar de uma variedade de apresentações patrocinadas pela *Seiha Hōgakukai*. Outro fato importante é que a pessoa recebe um nome artístico no qual um dos *Kanji*¹ dele deriva do nome do fundador da escola. Ou seja, *Kyōko Yūmoto* recebeu o nome artístico de *Gakekyō* 雅京 que possui o primeiro *kanji* (雅) igual o nome do fundador, sendo:

- 雅楽之都 *Utashito* (fundador da *Seiha* Japão)
- 雅京 *Gakekyō* (fundadora da *Seiha Brasil de Koto*)
- 雅楽人 *Utahito* (atual *Kaichō* da *Seiha Brasil de Koto*)

Com isso o recém-formado pela escola é “adotado” pela instituição, carregando parte de seu nome e suas tradições.

*Gakekyō-sensei*² veio ao Brasil para acompanhar o marido que foi transferido a trabalho e retorna em 1984 ao Japão pelo mesmo motivo e, por essa razão, *Kitabara-sensei* recebeu o convite para assumir o cargo de *Kaichō* e completar sua formação na *Seiha Hōgakukai*. Portanto, *Tamie Kitabara* recebeu o título de *Shiban* com seu nome artístico *Utahito* 雅楽人 e tudo devidamente registrado no *Kanban* (figura 2). Essa imagem nos fornece os primeiros indícios da importância do *Iemoto Seido* desterritorializado, pois nela consta: (1) *Hanko* 判子 (Selo de autenticação da

1 *Kanji* 漢字 é o sistema de ideogramas importado da China que representam ideias e sentimentos na oração.

2 *Sensei* 先生 é o professor ou pessoa respeitável com certo nível de perícia em algo.

escola); (2) Descrição “Professora licenciada *Utahito Kitabara* 師範北原雅樂人”; (3) Nome da instituição “Fundação Oficial *Seiba Hōgakukai* 財団法人正派邦楽会公認”; (4) Titulação de qual instrumento houve a graduação “Professor de *Koto* e *Sangen* (outro nome dado ao *Shamisen*) 箏三弦教授”. Ou seja, a partir da imagem do *Kanban* cedida pela entrevistada, sabemos a linhagem de qual escola a pessoa pertence, qual seu campo de atuação (*Shiban* ou *Junshiban*) e o selo que autentica as informações fornecidas. Essas informações veem de uma tradição que acompanha a própria história do Japão e tal registro permite a continuidade dessa escola e também a possibilidade de monitorar a atuação dos praticantes a fim de mantê-los em sincronia com a proposta original dessa arte, que diante de uma cultura diferente da qual se originou, possivelmente sofreria diversas adaptações.

Figura 2: *Kanban* de *Kitabara Utahito*



Fonte: Acervo pessoal.

Ao ser questionada sobre a importância do *Iemoto Seido*, em especial a preservação do mesmo no Brasil, *Kitabara-sensei* nos informou que considera o *Iemoto Seido* “uma importante ferramenta de preservação do *koto*. Além disso, é um exemplo de postura para como deve-se ensinar esse instrumento mesmo estando tão distante de sua terra natal” (KITAHARA, 2021).

Outro fato que nos aponta para nossa hipótese, é de que partindo da literatura específica, notamos que no *Kojiki* 古事, obra da Corte do Período *Yamato* 大和時代 (aproximadamente do ano 250 a 710) que narra toda criação do Japão, é estabelecida a tradição em relacionar a figura do imperador a uma posição de divindade e a atitude de preservar a tradição da “família” possui respaldo no *Shinto* que não separa o divino do humano, uma vez que o antepassado protege o descendente após a sua morte, e este, realizará a mesma tarefa ao falecer (TAMBA, 1988). Por-

tanto, quando o imigrante japonês no Brasil se vê diante de uma realidade diferente da sua, sente uma necessidade de preservar sua cultura. Com isso resgata o *Yamato Damashii* 大和魂, termo cunhado no *Período Heian* 平安時代 (794 a 1185) que originalmente busca a valorização do “espírito japonês” em oposição as culturas estrangeiras (HIRATA, 1998). Apesar de focar na fidelidade à Corte Imperial, ele também atribuía um sentimento de orgulho de suas origens que auxiliava a agir com autoconfiança mesmo diante das adversidades (OKUBARO, 2006).

As evidências acima nos permitem concluir que essa atitude se mostra extremamente natural, pois com aproximadamente 1,5 milhões de *nikekei* 日系 (descendentes de japoneses), a colônia japonesa do Brasil é uma das maiores do mundo e mesmo assim, desde sua vinda e adaptação em solo nacional a fim de preservar sua integridade física quanto cultural, os japoneses se organizaram em colônias. Entretanto, com o processo de miscigenação muitos descendentes acabaram se afastando dessas colônias e, conseqüentemente, de suas práticas culturais e o *Yamato Damashii* foi uma maneira de manter a tradição mesmo a distância. Acreditamos também que apesar da necessidade de adaptações para evitar o caso do *Tsukushi-goto*, o *Iemoto Seido* desterritorializado passa a ser uma importante ferramenta de manutenção e preservação da prática do *koto*, que apesar de possuir características distintas da realidade musical brasileira, merece sua longevidade também em território brasileiro para que *nikekei* e não descendentes entusiastas possam ter contato com esse instrumento icônico do Japão.

Referências

- ADRIAANSZ, Willem. *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. University of California Press, 1973.
- HALLIWELL, Patrick. *Learning the Koto*. Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes, n.14, p.18–48, 1994.
- HIRATA, Yoshinobu. *O Destino do “Espírito Japonês”*. Estudos Japoneses, n. 18, p. 23-35, 1998.
- KITAHARA, Utahito: depoimento [abr. 2021]. Entrevistador: Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes.
- MALM, William P. *Tradicional Japanese Music and Musical Instruments*. Tóquio: Kodansha Internacional, 2000.
- OKUBARO, Jorge J. *O súdito: (Banzai, Massateru!)*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- PANOFISKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- SEIHA HÖGAKUKAI. Disponível em: < <http://www.seihahogaku-kai.or.jp/>>. Acesso em: 27 de Junho de 2021.
- TAMBA, Akira. *La théorie et l'esthétique musicale japonaises: du 8 à la fin du 19 siècle*. Publications Orientalistes de France. Outubro de 1988.