



THIM, Leonardo. 関の小万 – **Seki no Koman: Perspectivas fantasmagóricas de aprendizado**. Araras: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA. Unicamp; Mestrado; Eduardo Okamoto.

# 関の小万 – SEKI NO KOMAN: PERSPECTIVAS FANTASMAGÓRICAS DE APRENDIZADO

| Leonardo Thim

## RESUMO

Este trabalho é a escrita de um documento artístico sobre a experiência de aprendizado *onnagata* (kabuki de personificação feminina) com a dança introdutória 関の小万 / *Seki no Koman*, em duas aulas com a Sensei Yoshikoto Fujima, na Cia. Fujima Ryu de Dança Kabuki em relação à composição de fábula da dança em questão. Esta dança é comumente ensinada como primeiro contato com a dança *kabuki* para jovens e é considerada o básico, tendo em seus 5 minutos de coreografia alguns dos mais importantes movimentos de base para o aprendizado da dança feminina no kabuki, como o *kamae* (postura) e o *suriashi* (caminhada). A peça, apesar de ser dançada comumente por crianças, homenageia o fantasma de Koman, uma mulher treinada para vigar seu pai e sua mãe.

### **Palavras-chave:**

*Kabuki.*      *Dança.*  
*Teatro.*      *Japão.*  
*Fantasma.*

## ABSTRACT

This is the writing of an artistic document about the *onnagata* learning experience (kabuki of female personification) with the introductory dance 関の小万 / *Seki no Koman*, in two classes with a Sensei Yoshikoto Fujima, at Cia. Fujima Ryu de Dança Kabuki related to the fabled composition of the dance in question. This dance is commonly taught as the first contact with *kabuki* dance for young people as it is considered the basics. Its 5 minutes of choreography has some of the most important and basic movements for learning female dance in *kabuki*, such as *kamae* (posture) and *suriashi* (walking). Although children commonly dance it, the piece pays homage to the ghost of Koman, a woman trained to avenge her father and mother.

### **Keywords:**

*Kabuki.*      *Dance.*  
*Theater.*      *Japan.*  
*Ghost.*

Tirar os sapatos para entrar

A Companhia Fujima Ryu de Dança *kabuki* no Brasil foi fundada em 1961 por Yoshinojo Fujima (1934 - 2016), na Rua Conde de Sarzedas, bairro da Sé/Liberdade em São Paulo. Neste endereço, permaneceu por 20 anos formando bailarinos e bailarinas na arte do *kabuki* e do *nihon-buyu*. Após esse período, passa sua sede para a Associação Cultural Brasil-Japão, o Bunkyo, também no bairro da Liberdade, em São Paulo, onde permanece até os dias atuais, sendo administrada por Katsura Eguti, filha de Yoshinojo. Sua chegada ao Brasil, na década de 60, e a fundação da sede da escola Fujima Ryu no bairro da Liberdade, podem ser consideradas marcos para a cultura japonesa no bairro e também para o teatro brasileiro, não apenas pela introdução do estilo Fujima de dança, que data sua formação no Japão do ano de 1733, mas pela criação de um espaço formativo de dança japonesa. Ademais, também foram marcantes as incursões artísticas de Yoshinojo na cena teatral paulistana, com eventos de dança organizados para a comunidade *nikkei*<sup>1</sup>, espetáculos em que subia aos palcos para dançar personagens masculinos e femininos, espetáculos importados do Japão nas décadas de 80 e 90 e parcerias com artistas da cena paulistana. Yoshinojo Fujima deu aula até 2014 e suas alunas mais antigas continuam dando aula na escola, uma delas é minha sensei, Yoshikoto Fujima.

Ao adentrar na sede da Cia, vivenciamos uma mudança estrutural em nossa percepção dos corpos, uma mudança de compreensões minúsculas e valorosas. Toda ação é um aprendizado quando em contato com uma cultura. Reconhecer procedimentos diferentes dos nossos costumes leva tempo e, por vezes, os procedimentos podem ser confusos e estressantes, mas também criadores e sensíveis.

A sala de ensaios é um espaço de tatames e madeira, possui janelas de madeira e papel, e um palco elevado construído também em madeira, trazida pela fundadora da escola, do Japão. É um pedaço concreto de Japão. Os armários guardam incontáveis figurinos, quimonos, adereços, perucas e partes de cenário. Troféus brilham em uma prateleira junto a retratos de espetáculos, senseis, alunas e alunos. A heráldica do estilo *Fujima*, uma flor de glicínia roxa, fica enquadrada acima da porta. Um rack contém fitas antigas de canções japonesas de *kabuki* e também populares. Há um toca fitas. Em frente ao palco nota-se uma mesa de chá e almofadas

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para definir os imigrantes japoneses.

no chão. Perto da janela fica uma poltrona preta, na qual ninguém senta. A poltrona era de Yoshinojo Fujima, fundadora da escola e sensei de todas as senseis ali.

Em primeiro lugar, há o fato já aderido na cultura brasileira de tirar os sapatos na entrada dos espaços e que nos promove um aterramento necessário para lidar com o espaço físico que entramos. Tirar os sapatos e colocar os pés no chão, aqui, não representa apenas tradição ou cuidado com o espaço, essa ação é, antes de tudo, compreender que ocupar esse espaço é tomar cuidado igualmente com o seu corpo, com a forma como você se coloca e se compreende. Pisar no chão e sentir a coluna, pisar no chão e sentir a madeira do chão. Em segundo lugar, agradecer ao espaço com uma mesura, sentado em direção à poltrona, sinal de respeito às heranças e também à tradição de ensino. Agradeço ao espírito/poltrona sentado à minha frente como permissão para adentrar nesse espaço antigo. Terceiro, me troco. Coloco uma roupa completamente diferente da que uso, sofro para dobrar, colocar, amarrar as faixas. É difícil, o corte é diferente, a forma de andar é diferente, a forma de abaixar e sentar-se é diferente. Tudo implica um método, tudo implica algo muito antigo e que, por vezes, me faz sentir como um invasor, um quebrador de tradições.

Escolho sempre desenhar e escrever o que preciso fazer. Pego meu caderno e anoto onde preciso estar, como amarro o *obi* (a faixa que prende o *yukata*, o quimono de verão e, neste caso, de treino), o que são as coisas que vejo na sala. Pergunto tudo e nem sempre sou respondido, penso que existem coisas que devem permanecer em mistério.



Figura 1 - Reprodução de meu caderno de anotações

Minha sensei me ajuda todas as vezes, porque sempre erro. Considero-me um estudante aplicado. Ela pede que eu entre no palco e faça uma medida com meu leque. Ela senta-se no tatame na minha frente, faz igualmente uma medida. Fazemos. Então começo a dançar, repetindo, repetindo, repetindo incontáveis vezes os mesmos movimentos, pois não lembro a sequência. A dança kabuki tem essa questão interessante de ser dança, canto e pantomima ao mesmo tempo. Não é possível se amparar em uma contagem de tempos, é necessário ouvir a letra, dançar o que está sendo dito, ligar palavras a movimentos, lembrar posturas pelo tempo da gravação. Eu erro muito. Não tenho facilidade em decorar movimentos. Entretanto, aqui é mais do que decorar um movimento, é compreender uma estrutura de corpo diferente e que parece simples ao ver, mas exige muita concentração, domínio corporal e mental. Quando erro, minha sensei entra no palco e dança do meu lado pra que eu copie. Quando erro novamente ela me corrige. Se erro muitas vezes ela fica brava, e com razão. É estressante e cansativo. Entretanto, não me rendo ao cansaço, pois minha sensei está dançando tanto quanto eu. Nas três horas de aula que seguem ela fica em cena junto de mim. É um processo tão árduo para ela quanto para mim. Quando ela volta a se sentar para me assistir de frente e pede para que eu entre em cena escondendo meu rosto com o leque aberto ela me faz a primeira correção: “- Está parecendo assombração, Leo San!”

Não é o mesmo fantasma/espírito que falei no começo, aquele aderido à cadeira, aquele que permite um corpo de respeito em relação ao espaço. Aqui ela fala de uma assombração teatralizada, um fantasma como o de *Oiwa* em *Yotsuya Kaidan*<sup>2</sup>. Um corpo assustador, com uma base muito intensa, muito exagero no tônus corporal, com o leque muito rígido. Assombração, aqui, é um pouco a falta do *suriashi*<sup>3</sup> e também de postura e falta de técnica, o que é natural.

O que me deixa curioso em todas essas falas é a relação tão próxima com esse mundo espiritual e fantasmagórico não apenas na formação dramatúrgica dos espetáculos e dos temas. O *kabuki* tem de fato uma ligação com os fantasmas encenados e com essa imagética soturna. Darci Kusano, ao final de sua tese sobre o *kabuki* e suas relações com o barroco europeu, afirma essa relação com o ato de morrer:

O espetáculo da morte, não o após-morte, mas o ato mesmo de morrer, obseda e seduz os artistas barrocos. Fantasmas aparecem nas peças de Shakespeare, porém, em bem menor número do que nas peças de *bunraku* e *kabuki*" (KUSANO, 1993: 349 – 350).

Entretanto, aqui o fantasma sou eu, está em meu corpo, então por momentos preciso compreender a leveza de ser um corpo espírito sutil que compreende as dimensões do espaço e suas tradições e uma assombração que abusa da técnica. Atenção dobrada.

Dançar a coreografia tem um sentimento estranho. Não é como aprender movimentos. É preciso aprender uma forma de corpo e jogar com elementos estruturantes do corpo: a postura, o cuidado com o leque, o cuidado com o *yukata*, o cuidado com o quadril, o cuidado com os pés que sempre devem estar levemente curvados para dentro. Ajoelhar-se com o *Yukata* não é como ajoelhar-se com roupas confortáveis, é preciso ajoelhar em relação ao tecido, fazer com que a perna escorregue por entre os cortes. Tudo é dança. Pegar as mangas do *yukata* com a ponta dos dedos é igualmente complexo, deve ser rápido e silencioso.

---

<sup>2</sup> História de Fantasma de Yotsuya. Um drama de fantasmas em cinco atos para *kabuki* escrito por Tsuruya Nanboku IV. Disponível em: [http://www.kabuki21.com/yotsuya\\_kaidan.php](http://www.kabuki21.com/yotsuya_kaidan.php). Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>3</sup> Uma forma de andar, herdada do teatro Nō, com uma base de quadril e uma flexão de pernas em que os pés próximos dão uma sensação de flutuação aos que assistem.

Os *kamae*, ou posturas, devem ser imagens fixas de corpo bem enquadradas, os dedos das mãos devem sempre estar bem flexionados em relação ao braço e a cabeça sempre em oposição à postura. Ocorre-me o estudo de Eugênio Barba sobre a dança das oposições nas danças asiáticas:

Enquanto um ator ocidental, para olhar para uma pessoa que está sentada à sua direita, costuma mover sua nuca de forma linear e direta, um ator chinês – assim como a maioria dos atores asiáticos – começaria esse movimento olhando para uma posição diferente. (BARBA, 2012: 196)

O movimento da cabeça em oposição nos confunde, confunde nossa lógica. Como precisamos assimilar rápido os movimentos, existe uma tensão do erro, temos a tendência de olhar pra o lado em que o corpo se aponta para a ação. Minha sensei fala: “cabeça!”. Eu conserto, mas erro de novo. É um vórtice de repetições, erros, oposições e acertos. Meu corpo precisa se acostumar.

No fim da aula peço para anotar os movimentos, descubro que a coreografia que danço é ensinada para as crianças de três anos. É a primeira coreografia que aprendemos. Seu nome é 関の小万 / *Seki no Koman*:

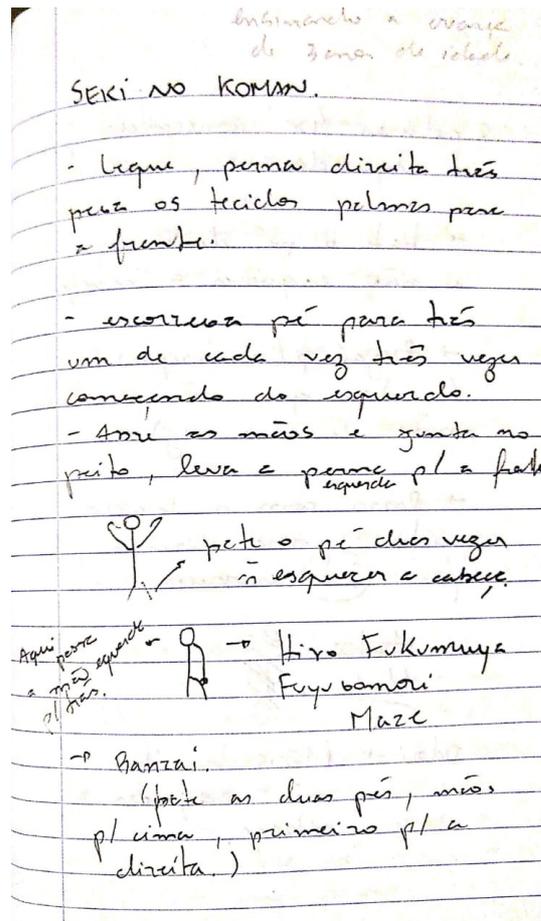


Figura 2 - Reprodução de meu caderno de anotações

Eu e minha sensei bebemos água e nos sentamos. Ela tira minhas dúvidas e, enfim, a aula termina. A última parte da aula é dobrar o quimono. Esse processo também é levemente coreografado e compreende um pequeno ritual de dobras. Quando terminado e guardado o traje, fazemos uma nova medida para Yoshinojo Fujima em sua cadeira e nos despedimos.

### Sobre *Seki no Koman* e sua fala

Quando chego em casa vou atrás de conhecer a peça que danço, descubro que é uma história real transmitida em forma de homenagem pela dança que estou aprendendo.

Contam que durante o período Edo (1603 - 1868), uma garota chamada Koman, que vivia na cidade de Seki, era conhecida como uma heroína lendária, pois havia completado uma vingança encomendada por sua mãe, pela honra do falecido pai de Koman.

A mãe de Koman, grávida em viagem em direção à parte sul do Japão, que é atualmente Kyushu, queria executar a vingança contra um samurai que havia assassinado e desonrado o nome de seu marido. Entretanto, sua filha estava prestes a nascer. Quando alcançou a cidade de Seki, ela não podia mais continuar viajando, pois estava entrando em trabalho de parto. Em Seki, o estalajadeiro de Yamada-ya (atual Aizuya), gentilmente se ofereceu para fazer o parto. A menina nasceu com segurança e foi chamada de Koman. Infelizmente, a mãe faleceu após o parto, deixando para o estalajadeiro uma única missão para entregar para a filha quando tivesse idade suficiente: assim que ela crescesse, que executasse a sua vingança.

O estalajadeiro criou Koman como sua própria filha, deixando-a sempre ciente do desejo de sua falecida mãe. Enquanto ela ajudava nas tarefas da casa, treinava também artes marciais de samurai.

Quando o dia da vingança chegou, Koman vestiu-se como um cocheiro de carga e executou com sucesso a vingança no cruzamento do Castelo de Kameyama. Mesmo depois de realizar a vingança, Koman decidiu ficar em Seki e viveu o resto de sua vida ajudando o dono da pousada, seus pais adotivos. Morreu em 1803 e a sua lápide está localizada no Templo Fukuzoji, perto de Aizuya.

É interessante a homenagem à Koman ser ensinada como primeira coreografia para crianças de 3 anos. Não sei até que ponto essa história já não se tornou uma convenção e se Koman já não é uma personagem que habita um imaginário japonês impreciso. É um mistério que, para mim, ainda segue em investigação.

Entretanto, deixa-me curioso a fala que proferimos em determinado momento ao dançar a coreografia, uma das duas falas dessa personagem que dança uma vingança. Vestimos o fantasma de Koman e falamos:

色を含むや冬ごもり

*Iro o fukumu ya fuyugomori*

Cheia de cor e em clima de inverno<sup>4</sup>

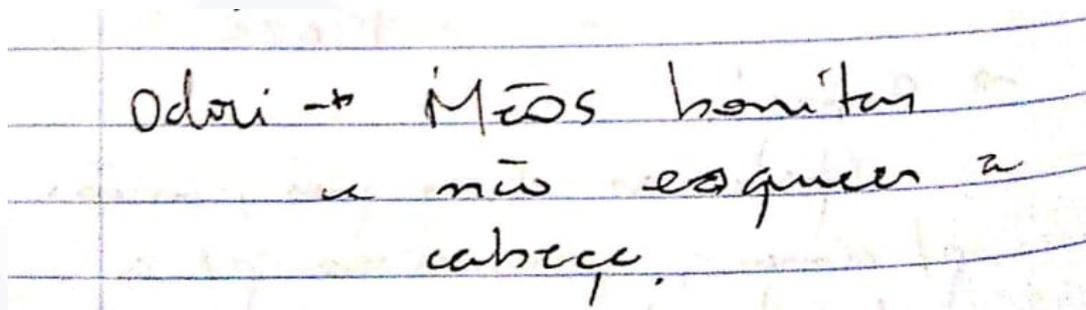
---

<sup>4</sup> Traduzido por mim. Disponível em: <http://www4.plala.or.jp/fujishinkai/calendar1.html>. Acesso em: 18 jan. 2021

Para mim a sensação de aprender a dançar essa peça é um pouco essa, a compreensão da cor em clima de inverno. Entretanto, isso não significa que eu precise sentir algo para dançar. Se Koman dança enquanto pensa em vingança, nós necessariamente precisamos emular o sentimento para dançar? Não necessariamente. A dança diz por si só em seus movimentos convencionados e em sua letra cantada. O fantasma de Koman existe pela homenagem em dança e não necessariamente pelo bailarino ou bailarina que a atua. Quem dança deve compreender a força dos movimentos e ter domínio técnico para realizar aquilo que é tradicionalmente dança. Não há tempo de construir um personagem, a repetição contínua da coreografia constrói um sistema de dança e um corpo precisamente parecido com o que precisa ser Koman.

Qual a minha parte nisso é a grande questão. Se danço uma coreografia estabelecida de um corpo estabelecido, onde fico como corpo? É uma sensação diferente de se entrar em cena como personagem, aqui pareço vestir um fantasma que dança e que se difere da construção do papel tanto quanto de sua relação com o teatro. Ao mesmo tempo, a dança opera em uma desconfiguração de contagens de tempo e cola-se ao canto para ser pantomima. Uma metodologia fantasmagórica de dançar, um corpo que permeia a dança e o teatro, o personagem e a homenagem, sem necessariamente ser qualquer um destes elementos.

Anoto sempre as relações entre dança e canto, como na parte da canção em que o cantor entoia a palavra *odori*<sup>5</sup> e o movimento que devo fazer nesse momento ou como o compreendo:



Odori -> Mãos horizontais  
e não esquecer a  
cabeça.

Figura 3 - Reprodução de meu caderno de anotações

---

<sup>5</sup> Dança

Esse processo de escrita da dança é, pra mim, além de uma forma de memorizar a coreografia, uma forma de analisar essas transições entre canto e dança. A meu ver, parece muito difícil compreender a dança sem compreender o canto e o documento sobre o qual ela se apoia, e por documento digo exatamente esse procedimento metodológico de escritura do corpo na cena, desde a forma como é ensinado até a forma como é apresentado para o público.

A palavra *kabuki* é escrita com três ideogramas 歌舞伎, o primeiro significa canção, o segundo significa dança, e o terceiro é esse processo metodológico, que poderíamos traduzir por técnica. Porém, essa palavra não dá conta de significar o ideograma, ele é mais, ele também fala sobre habilidade, sobre movimento, sobre colocar-se em ação.

## 伎

A imagem compõe-se de três radicais: o primeiro da esquerda para a direita, que representa o número nove, o segundo de cima para baixo, que representa a terra ou o solo, e o terceiro, que representa algo que poderíamos traduzir como repetir<sup>6</sup>. Repetir sobre a terra, ou abaixo dela, se quisermos brincar mais uma vez com a metáfora do fantasma agora partindo do ideograma.

Repetir incontáveis vezes para assumir habilidades. Ligar-se ao canto, ligar-se à dança. Por isso gosto de pensar na palavra documento quando traduzo esse ideograma, pois ao documentar com meu corpo e com a palavra, compreendo um acesso à arte do *kabuki* repleto de história, metodologia e compreensão dos corpos, algo que unifica e amplia metodologicamente formas de aprendizado que exigem memorização.

Aprender a dançar *kabuki*, portanto, é como montar um álbum de aprendizados, é aprender as muitas peças e coreografias que o compõem, e, nesse sentido, compreender um sistema de papéis e estilos complexos. A primeira pergunta de minha sensei antes de me dar aula foi: você quer aprender homem ou mulher? Eu disse que queria aprender mulher, queria aprender *onnagata*, o *kabuki* de personificação feminina feito por homens. E esse é um universo de corpos,

---

<sup>6</sup> Utilizo o dicionário on-line Takoboto para analisar os ideogramas: Disponível em: <http://takoboto.jp/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

movimentos e estilos diferentes que levam tempo para serem aprendidos em suas muitas repetições. Logo que aprender a dançar *Seki no Koman* (ou que dançar em um palco), aprenderei outra coreografia também tradicional, e, assim, sigo na compreensão de um corpo acessado não pelo seu modelo, mas em suas muitas formas de dançar, não pelo que representa, mas pelo que se compreende por essência.

Uma fala sempre presente de minha sensei é: “*Onna*<sup>7</sup>, Leo Sam!”. Essa é a dificuldade das dificuldades. A impossibilidade das muitas tentativas. Compreender um corpo que não é seu, a dureza violenta da modificação, o respeito pela transitoriedade dos corpos, a compreensão de si e do corpo que dança, dos muitos movimentos que precisam, além de serem decorados, serem decorados como *Onna*, como uma essência de movimento feminino.

Essas camadas todas de processo são importantes na metodologia de aprendizado. Pode ser que tudo isso aconteça pela metodologia de ensino de minha sensei, pode ser que não. Prefiro acreditar na vivência como intensificadora desses processos e da resolução dos mistérios.

Quero dizer também que este escrito se destina ao bailarino e à bailarina que tem dificuldade de decorar coreografias, mesmo as mais fáceis e que, de certa forma, compreende a preciosidade das coisas. Procuro dividir minha forma de encontro com esses processos de difícil aprendizado para lidarmos com tudo isso que é dançar. Pode ser que façamos o que descrevi aqui. Não quero que levem esse escrito como um registro antropológico, mas como um encontro metodológico, uma tentativa, uma forma de organizar afetos e de compreender que aprender a dançar é difícil em qualquer lugar, seja qual dança for.

Portanto, desejo que possamos dividir o palco em algum momento para dançar. Que possamos trocar ideias e trocar experiências, como aconteceu no seminário que precedeu esta publicação. Desejo que possamos repetir coreografias e ensinarmos uns aos outros nossas danças. Acima de tudo, compreender que esses aprendizados são mais do que aulas, são momentos preciosos de contato com a arte e precisamos nos agarrar a eles.

---

<sup>7</sup> Mulher

---

## Bibliografia

KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995 (1ªed. 1991).

Site da escola Fujishinkai no Japão. Disponível em: <http://www4.plala.or.jp/fujishinkai/calendar1.html>. Acesso em: 18 jan. 2021

Tôkaidô Yotsuya Kaidan – Site sobre o espetáculo. Disponível em: [http://www.kabuki21.com/yotsuya\\_kaidan.php](http://www.kabuki21.com/yotsuya_kaidan.php). Acesso em: 18 jan. 2021

Dicionário On-line Takoboto. Disponível em: <http://takoboto.jp/>. Acesso em: 18 jan. 2021