

招聘 研究員

氏名	アナ クリスティーナ ヨコヤマ (Ana Cristina YOKOYAMA)
所属機関等	サンパウロ大学 日本文化研究所
受入期間	2019年1月15日～2019年2月4日
指導教員	熊谷謙介 (チューター：森山拓海)
研究課題	大野慶人の舞踏と日本における連続性



大野慶人の舞踏に再会して

アナ・クリスティーナ・ヨコヤマ

私は、2000年代初頭に日本に出稼ぎに来た経験からしばらくたった2019年1月、再び日本に戻って来た。出稼ぎをしていた2000年から2003年の期間中に、私は、横浜にある大野一雄舞踏研究所に度々通い、大野慶人とその父親である大野一雄の「舞踏」のワークショップに参加した。大野一雄(1906-2010)は、土方巽(1928-1986)と並ぶ「舞踏」の創始者の一人である。私が日本で過ごした二つの時期に、「舞踏」は、私と日本、そして日本の伝統を結びつける強い鎖となった。したがって、神奈川大学非文字資料研究センターの交流プログラムが提供する現地調査は、私にとって、ブラジルのサンパウロ大学大学院日本文化学科での研究を修了する可能性を開くものであり、日本の伝統文化の要素から出発して「舞踏」に関する研究を深めるといった新たな道を開始するものであった。

「舞踏」は、パフォーマンスの舞台芸術として、1980年代にブラジルに伝わった。それ以来、ブラジルでは定期的に公演が上演され、日本の様々なアーティストやカンパニーの作品に触れることができるようになった。それらはブラジルの演劇、ダンス、パフォーマンスといった舞台の創造に大きな影響を与え、このテーマに関する研究や調査も増え、既に相当量の資料が生み出されている。しかしながら、何千キロも離れた距離の、まさに文字通り「世界の反対側」から「舞踏」を見ている私たちブラジルの研究者の見方は、おそらく明確なものではなく、対象物に対する部分的な解釈しかできていない可能性がある。つまり、第二次世界大戦後に生まれた「舞

踏」を日本の現代芸術として分析すると、その本質の一部分しか見ていないというリスクがある。その一部分とは、日本で明治維新以降に起きた強い西洋化の中で、バレエ、オペラ、演劇や続いて起きた芸術運動などの西洋のパフォーマンス芸術が日本に入ってきたことで起きた変化から生じたものである。

私は、2000年以来、大野慶人の軌跡をフォローしている。2000年当時、彼は父親の大野一雄と一緒に舞台を演出し、舞台に出演していた。2013年、大野慶人は父親の死後、初のソロオペラである「花と鳥—未来の私への手紙」を上演した。私は、その公演を2015年7月にブラジルのサンパウロ市で観る機会を得た。この作品は新しいパフォーマンスと古いパフォーマンス—1960年代に、まだ土方巽のパートナーであった頃、彼のキャリアの初期に創られたもの—によって構成されている。この作品から、そして、特に1977年の作品「ラ・アルヘンティーナ頌」(ラ・アルヘンティーナを讃える)の再現、「ディヴィーヌ抄」のパフォーマンスによって、私は日本の伝統芸術の根幹にある美的・詩的要素をより深く理解する必要性を感じた。

大野慶人は、「ディヴィーヌ抄」で、ジャン・ジュネ(1910-1986)の著作「花のノートルダム」にインスピレーションを得た、年老いて衰退していく男娼という役柄の生・死・再生を表現した。この作品は、大野一雄の出世作と見なされており、1980年、フランスのナンシー国際演劇祭でデビューして以来、世界的規模で「舞





「能と歌舞伎一能のデザインに見る吉祥模様」
東京国立博物館
(2019年1月 筆者撮影)



歌舞伎座のメインビルディングの右側にある小さな神社
(2019年1月 筆者撮影)

踏」が認知されるきっかけとなった。このパフォーマンスは、1986年にブラジルで上演されたにもかかわらず、私と同世代の芸術家や研究者たちは、写真や映像による記録や、その作品を観た人が書いた分析に触れているだけである。そのパフォーマンスを観ると、その複雑さを前にして、その再現に関して重要な問いが湧き起こった。即ち、「舞踏」作品の再生を可能にした再建プロセスには、日本の伝統文化のどの要素が組み込まれているのだろうかという問いである。

この問いを深めるための道を見つける試みとして、短期間で他の伝統芸術にも触れ、日本で「舞踏」の研究に取り組んでいる研究所を訪問できるよう、フィールドワークのプログラムを組んだ。

私は、そのフィールドワークを東京国立博物館から開始した。展示室を巡り、展示品の流れを見て、日本社会の発展に固有の複雑性が明らかになっていった。縄文時代の土器や仏像から侍の甲冑までが展示されており、私は屏風の崇高さや漆器の繊細さの中に入り込み、詩的な広がりや織物の上品さに感銘を受け、私のまなざしは博物館の壁を越えていった。東京の雑踏から神奈川大学周辺へかけての、現在と過去の混在と共存が、日本文化という側面に向き合う時の、私の目をもっと研ぎ澄まされた、注意深いものにする必要性を感じさせた。そこで私は、歌舞伎座で歌舞伎（演目は「舌出三番叟」と「吉例

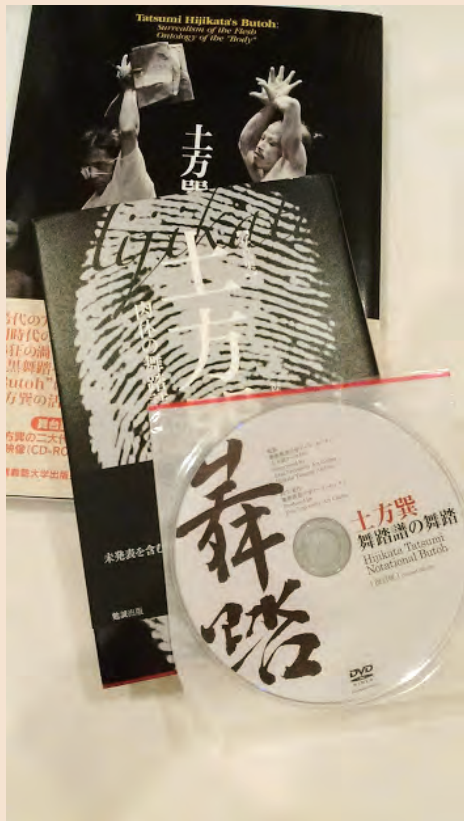
寿曾我」）を鑑賞し、その演目の構成の詳細を、空間だけでなく、ナレーションの組み立てや観客との関係にも注意しながら観察した。

大野慶人の幼少期を形成した仏教哲学により具体的にアプローチするために、日蓮聖人が茶毘に付された大田区の池上本門寺を訪問した時も、神奈川県鎌倉市にある寺院群を訪れた時も、私は同様の注意を払った。大野慶人の父親は、1930年にキリスト教に改宗したが、慶人は、父方の祖母と一緒に鎌倉時代に広まった浄土真宗の寺院や神社を訪れて育った。



舞踏のワークショップを行う大野慶人、大野一雄舞踏研究所
(2019年1月 筆者撮影)





慶応義塾大学アート・センターの森下隆先生から頂いたフィルムグラフィー及び参考書目 (2019年1月 筆者撮影)



大野一雄舞踏研究所のワークショップで、大野慶人と共に (2019年1月 筆者撮影)

る。この数年の間に大野慶人と築いた関係は、2003年にブラジルに帰国して以降、女優としての道と学術的研究の道を選んだ私にとっての指針であったと気づいた。イメージ、詩、自然という要素に分けられた彼のワークショップの流れは、私を受け入れてくれ、スタジオという限られた空間の中で、踊りというテーマがより広い空間、つまり街の現実の日常生活を反映しているように感じた。スタジオの中の感覚的な広がりによって、私は、日本に居ながら、自分が外国人ではないような感覚に少し陥った。

この状況により、大野慶人がその父親や土方巽のように自身の仕事を概念化していないがために、私の研究材料が儂い世界にあることに気づいた。一方で、慶應義塾大学アート・センターで、土方巽のアーカイブを担当している森下隆先生と知り合う機会を得た。森下先生は土方が始めた舞踏の研究に何十年も専念されている。

アート・センターでは、森下先生の直近の著作「土方巽 舞踏譜の舞踏—記号の創造、方法の発見」(2010)の他、世界の舞踏に関する様々な研究の幅広い文献を利用することができた。森下先生の著作では、舞踏のパフォーマンスの制作と分析手法について論じられており、その内容は、私が大学院で取り組んでいる問題に直接関係している。新たな参考文献を発見したとともに、私は、土方巽が使用した衣装のいくつかを着る機会も得た。女優にとって衣装とは、分析対象を理解するもう一つの方法となる。その他にも、「舞踏」が出現した時代の舞台道具やフォルダー、ポスター、メモ、ビデオ、写真などのオリジナル資料を利用することができた。

私は、東京にある森アーツセンターギャラリーで「新・北斎展 HOKUSAI UPDATED」の展示を観ることもできた。その展示には、「富嶽三十六景」シリーズの



森アーツセンターギャラリー、「新・北斎展」の展示室 (2019年1月 筆者撮影)

これらの訪問と平行して、私は横浜にある大野一雄舞踏研究所を再び訪れた。現在 80 歳の大野慶人と再会したことは、言葉では表現しきれない意義深い経験であった。私は、いくつかの「舞踏」のワークショップに参加し、特に彼の最後の作品「花と鳥」の制作にフォーカスを置きながら、彼の軌跡について書かれた文献を利用した。この作品は私の大学院での研究の焦点となってい



作品の他、北斎の約 480 点の作品が展示されており、その中には、近年再発見され、日本初公開となる作品も含まれていた。北斎の創作の多様性には奥行きがあり、日本文化に今も存在する品質や特徴が詳細に描かれている。自由な詩的創作の中に身を置いて、木版画の創作プロセスにも似た舞踏作品の構築と再構築についても考えさせられた。最終的な絵は、私たちがその存在を意識しているとは限らない積み重ねの結果で創られる。

今回のフィールドワークは、サンパウロ大学大学院での私の研究を修了するために重要であり、舞踏に関する

私の研究を続けることを促すものであったが、それは神奈川大学非文字資料研究センターが提供する物理的、人的組織があってこそ可能になった。ブラジル人研究者として、また日本人の孫として、特に教育への投資をめぐる政治的・経済的状況がまるで異なる現実にも身を置いてみて感じたのは、ブラジルの教育財政状況が厳しいにもかかわらず、教授陣は学生や研究者をこの学科が進める研究のルーツである日本に派遣し続けており、今回私が選ばれて日本文化学科での研究を進めることができたことは実に恵まれているということである。

REENCONTRANDO O BUTOH DE OHNO YOSHITO

Universidade de São Paulo Ana Cristina Yokoyama

Retornei ao Japão em janeiro de 2019, alguns anos depois da experiência de ter sido *dekasegi*, no início dos anos 2000. Foi nesse período, de 2000 a 2003, que frequentei o Kazuo Ohno Dance Studio, em Yokohama, participando de workshops de *butoh* com Ohno Yoshito, e com seu pai, Ohno Kazuo (1906–2010), um dos fundadores do *butoh* junto a Hijikata Tatsumi (1928–1986). Ao longo dos anos que separam esses dois momentos, o *butoh* foi o elo forte que me manteve ligada ao Japão e às suas tradições. Portanto, a pesquisa de campo proporcionada pelo programa de intercâmbio oferecido pelo Research Center for Nonwritten Cultural Materials da Universidade de Kanagawa, foi a possibilidade de finalizar minha pesquisa de pós-graduação junto ao Departamento de Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, no Brasil, e recomeçar uma nova trajetória aprofundamento os estudos sobre o *butoh* a partir de elementos da cultura tradicional japonesa.

O *butoh*, como arte cênica performática, chegou ao Brasil na década de 1980 e, desde então, podemos acompanhar as criações de diversos artistas e companhias japonesas que se apresentam periodicamente no país, exercendo grande influência nas criações cênicas brasileiras – teatro, dança e performance –, fomentando estudos e pesquisas que já geraram considerável material sobre o tema. No entanto, ao olharmos o *butoh* a partir de um ponto de vista assentado a milhares de quilômetros de distância – literalmente do “outro lado do mundo” –, nos-

sa visão, como pesquisadores brasileiros, provavelmente, não é nítida, podendo nos levar à uma compressão parcial do objeto contemplado. Ou seja, ao analisarmos o *butoh* como uma arte contemporânea japonesa, gerada no pós-Segunda Guerra Mundial, corremos o risco de acessar apenas parte de sua essência: a parte que deriva das transformações decorrentes da entrada das artes performáticas do Ocidente, como o *ballet*, a ópera, o teatro e todos os movimentos artísticos subsequentes, advindos da intensa ocidentalização que se deu no Japão a partir da Restauração *Meiji*.

Acompanho a trajetória de Ohno Yoshito desde o ano de 2000, quando ele dirigia e dividia o palco com seu pai, Ohno Kazuo. Em 2013, Ohno Yoshito estreou sua primeira obra solo após a morte do pai, “Hana to Tori: mirai no watashi e no tegami”, tendo a oportunidade de assisti-la na cidade de São Paulo, no Brasil, em julho de 2015. Foi a partir desta obra, composta por performances novas e antigas – estas criadas no período inicial de sua carreira quando ainda parceiro de Hijikata Tatsumi, durante a década de 1960 – e, principalmente, com a recriação da obra, “Ra Aruhenchina Shō” (Admiring La Argentina), de 1977, com a performance “Divine”, que me deparei com a necessidade de compreender, de maneira mais profunda, os elementos estéticos e poéticos que estão nas raízes das artes tradicionais japonesas.

Em “Divine”, a figura de uma velha prostituta, decadente e travestida – inspirada na obra de Jean Genet



(1910–1986), “Nossa Senhora das Flores” –, Ohno Yoshito reconstrói a travessia de vida-morte-renascimento dessa personagem, considerada a obra-prima de Ohno Kazuo, e responsável pelo reconhecimento do *butoh* em escala mundial desde sua estreia no Festival Internacional de Teatro de Nancy, na França, em 1980. Esta performance, apesar de ter sido apresentada no Brasil em 1986, é acessada pela maioria dos artistas e pesquisadores de minha geração apenas por seus registros fotográficos, filmicos e pelas análises escritas de quem a presenciou. Ao assisti-la, diante de sua complexidade, surgiu o principal questionamento acerca dessa recriação: quais elementos da cultura tradicional japonesa estão imbuídos nesse processo de reconstrução que possibilitaram o renascimento de uma obra de *butoh*?

Assim, a pesquisa de campo foi organizada para que eu pudesse, nesse curto espaço de tempo, ter contato com outras artes tradicionais e com centros de pesquisas que se debruçam sobre o estudo do *butoh* no Japão, na tentativa de encontrar caminhos para o aprofundamento desse questionamento.

Iniciei essa jornada pelo Tokyo National Museum. Ao percorrer seus salões, acompanhando a trajetória material dos elementos expostos, foi-se revelando a intrínseca complexidade do desenvolvimento da sociedade japonesa, seja a partir dos utensílios do período *Jōmon*, das imagens budistas às armaduras dos samurais, adentrando à grandiosidade dos biombos e da delicadeza dos objetos em laca, impressionando-me com as extensas narrativas poéticas e o refinamento dos materiais têxteis, fazendo com que meu olhar se expandisse para além das paredes do Museu. Da turbulência de Tokyo aos arredores da Universidade de Kanagawa, a mistura e a convivência do presente e do passado, reforçaram a necessidade de aprofundar meu olhar, tornando-o mais atento e cuidadoso ao me debruçar sobre os aspectos da cultura japonesa, dessa forma, pude assistir a espetáculos de Kabuki (“Shitabashi Sanbasō” e “Kichirei Kotobuki Soga”), no Kabuki-za, atenta aos detalhes da estrutura, não só do espaço, mas da construção das narrativas e da relação com o público presente.

A mesma atenção foi dedicada nas visitas ao templo Ikegami Honmonji, em Ōta, onde Nichiren foi cremado, e ao complexo de templos em Kamakura, em Kanagawa, na busca de uma aproximação mais concreta dos princípios budistas que formaram Ohno Yoshito em sua

infância. Ohno Yoshito cresceu acompanhando a avó paterna aos templos e santuários, devota da Jōdo Shinshū, corrente budista que ganhou força durante o Período Kamakura, apesar de seu pai, Ohno Kazuo, ter se convertido ao cristianismo em 1930.

Paralelamente a essas visitas, retornei ao Kazuo Ohno Dance Studio, em Yokohama. Reencontrar Ohno Yoshito, hoje com 80 anos de idade, foi uma experiência profunda que dificilmente conseguirei traduzir em palavras. Participei de alguns workshops de *butoh* e tive acesso à uma bibliografia que retrata sua trajetória, focando especificamente na construção de seu último trabalho, “Hana to Tori”, foco de minha pesquisa de pós-graduação. Tomei consciência que a relação construída com Ohno Yoshito ao longo desses anos, foi meu guia no caminho trilhado como atriz, desde que retornei ao Brasil, em 2003, e consequentemente na escolha de pesquisa-lo academicamente. A condução de seus workshops, pautados em imagens, poesias e elementos da natureza, acolheram-me de tal maneira que os temas dançados nos encontros dentro do espaço do Studio, reverberavam no espaço externo, ou seja, do cotidiano da realidade das ruas. A expansão sensorial movida em sala abria espaços para que meu olhar, ao redor, me fizesse um pouco menos estrangeira durante minha estadia no Japão.

Esta condição me levou à percepção de que, se por um lado, minha matéria de estudo é no campo da efemeridade, até porque Ohno Yoshito, assim como seu pai e Hijikata Tatsumi, não conceituam o próprio trabalho, por outro lado, tive a oportunidade de conhecer o professor Morishita Takashi, responsável pelo Arquivo de Hijikata Tatsumi da Keio University Art Center, que há décadas se dedica à pesquisa do *butoh*, criado por Hijikata.

No Art Center tive acesso à uma vasta bibliografia sobre pesquisas diversas sobre o *butoh* ao redor do mundo, além de ter sido contemplada pelo último livro de Morishita Sensei, “Hijikata Tatsumi’s notational *butoh*: na innovational method for *butoh* creation”, de 2015, que discute a forma de construção e análise de performances de *butoh*, reverberando diretamente nas questões que me acompanham ao longo desse processo de pós-graduação. Junto à descoberta de novas fontes bibliográficas, tive ainda o privilégio de vestir alguns dos figurinos usados por Hijikata Tatsumi – algo que para uma atriz possibilita outra forma de compreensão do objeto analisado –, além do acesso a outros objetos cênicos e materiais originais – folders, cartazes, anotações, vídeos, fotografias – do



período do surgimento do *butoh*.

Pude visitar também a exposição “Hokusai Update”, na Mori Art Center Gallery, em Tokyo, que expos em torno de 480 obras do artista, entre elas algumas recém descobertas e inéditas ao público, além de consagradas obras-primas que compõem a série “Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji”. A extensa diversidade das criações de Hokusai dão um panorama, e aponta em cada detalhe, qualidades e características presentes ainda na cultura japonesa, levando-me a considerar, em um livre exercício poético, a construção, e a reconstrução, de uma obra de *butoh* homologamente ao processo de criação da xilogravura: a imagem final é resultado de sobreposições que nem sempre temos consciência de sua existência.

No entanto, essa pesquisa de campo, primordial na fi-

nalização de minha pós-graduação na Universidade de São Paulo e impulsionadora da continuidade de minha pesquisa sobre o *butoh*, só foi possível graças à estrutura, física e humana, oferecida pelo Research Center for Nonwritten Cultural Materials, da Universidade de Kanagawa. Como pesquisadora brasileira, ainda que neta de japoneses, por estar inserida em uma realidade distinta, principalmente no trato político e econômico no que tange aos investimentos com a educação, sinto-me privilegiada por ter desenvolvido a pesquisa no Departamento de Cultura Japonesa, tendo sido também acolhida pelo corpo docente que, apesar do precário investimento financeiro que afeta todo ensino no Brasil, continua impulsionando seus alunos e pesquisadores a atravessarem o oceano e aportarem no Japão, raiz de toda pesquisa desenvolvida em nosso Departamento.

