



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

EDNÉSIO TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

**ECOLOGIA DE UM *SUKIYA* SONORO:
discurso poético polifônico na música tradicional japonesa**

Belém - Pará
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

EDNÉSIO TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

**ECOLOGIA DE UM *SUKIYA* SONORO:
discurso poético polifônico na música tradicional japonesa**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a Líliam Barros.

Linha de Pesquisa: Teorias e interfaces epistêmicas em artes

Belém - Pará
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

- C232e Canto, Ednesio Teixeira Pimentel.
ECOLOGIA DE UM SUKIYA SONORO : discurso poético
polifônico na música tradicional japonesa / Ednesio Teixeira
Pimentel Canto. — 2021.
81 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof^a. Dra. Liliam Cristina Barros Cohen
Coorientador(a): Prof. Dr.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2021.
1. Música tradicional japonesa. 2. Experiência estética. 3.
Koto. 4. Shamisen. I. Título.

CDD 780



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARÁ.

Aos vinte e nove (29) dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e um (2021), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Líliam Cohen, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Ednézio Teixeira Pimentel Canto intitulada: **Ecologia de um sukiya sonoro: discurso poético polifônico na música tradicional japonesa**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Líliam Cristina Barros Cohen (UFPA-Presidente); Benedita Afonso Martins (UFPA-Examinador interno); José Afonso Medeiros de Souza (UFPA-Examinador interno); Carlos Augusto Vasconcelos Pires (UFPA-Examinador Externo ao Programa); Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA- Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Líliam Cristina Barros Cohen, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, necessitando de ajustes a partir da arguição da banca para a versão final. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Líliam Cristina Barros Cohen agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 29 de junho de 2021.

Prof.^a Dr.^a LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Prof.^a Dr.^a BENEDITA AFONSO MARTINS

Jose Afonso Medeiros Souza

Prof. Dr. JOSE AFONSO MEDEIROS DE SOUZA

Carlos Augusto Vasconcelos Pires

Prof. Dr. CARLOS AUGUSTO VASCONCELOS PIRES

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Prof. Dr. PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

Ednésio T.P. Canto

 Digitalizado com CamScanner

EDNÉSIO TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

À minha mãe, irmã, irmão e avó.

À minha família. Ao tempo.

AGRADECIMENTOS

Com a satisfação e sensação de terminar uma odisséia pessoal, já me encontro em pedido de desculpas pelos que esqueci de mencionar. Com grande carinho:

À minha mãe e à minha avó, Eliana Moreira e Iliete Moreira, minha fortaleza, por sempre acreditar em mim e me conduzir, por estar lá.

À meu Irmão e minha irmã, sempre presentes;

À Yamada sensei, que me guiou por esse mundo da música japonesa e me auxiliou ao longo do percurso, ao longo de nove anos;

Ao Grupo Min, meu recanto de aventuras e bons momentos, música e conhecimento, onde encontrei pessoas maravilhosas de se estar perto e que me fizeram entender e me apaixonar pelo min'yô;

À Tami Kitahara Sensei e ao grupo Seiha, local de aprendizado e troca de experiências;

Aos meu colegas de doutorado, que tornaram o doutoramento mais interessante, proveitoso e prazeroso;

À minha orientadora, Liliam Barros Cohen, pela longa jornada e pelo suporte nesses sete anos de caminhada;

À minha banca, e em especial as duas referências que me acompanharam desde o início da minha jornada acadêmica, Afonso Medeiros e Paulo Murilo Guerreiro;

À meus professores, da graduação ao doutorado, que tiveram papel fundamental na minha trajetória;

Ao programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, casa e quintal, lugar de descoberta e de partilha;

Aos inúmeros amigos e parceiros que de alguma forma estiveram comigo durante o percurso;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

RESUMO

CANTO, Ednésio T. P. **Ecologia de um *sukiya* sonoro**: discurso poético polifônico na música tradicional japonesa. 81 fls. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, UFPA, Belém.

A pesquisa tem por objetivo compreender discurso musical no repertório da música tradicional japonesa. Esse objetivo é desenvolvido através de uma ideia de discurso poético polifônico, observado por meio de inter-relações entre elementos de diversos domínios socioculturais nipônicos transversalizados representativamente nos dois repertórios em voga: o repertório de *tsugaru shamisen* e no repertório *sōkyoku*, para *Koto*. Esses aspectos constituem-se de forma orgânica como elementos de multiplicidade e diversidade que habitam diversos domínios culturais nipônicos (princípios ético-estéticos presentes na cerimônia do chá, na literatura japonesa, na música, na literatura, etc). Dessa forma a perspectiva de pesquisa almeja compreender noções e modos de organização elementais entendidas e observadas a partir de uma perspectiva em que as inter-relações podem ser observadas nos diversos domínios da cultura japonesa. A construção metodológica desenvolvida na pesquisa tem similaridade (ou mesmo *atua como*) a construção metodológica em processos criativos artísticos, pré estabelecendo então a Musecológica, que é definida como a concepção de pesquisa que se constrói pela busca d'uma compreensão além do conhecimento enquanto objetividade e partindo de uma organicidade construída no processo e na relação com o objeto de pesquisa, estabelecendo como elemento norteador o conhecimento do objeto a partir do exercício, da submersão, da inserção e do aprendizado não-distanciado das práticas musicais estudadas. A pesquisa opera por meio de um princípio constituído por múltiplos elementos, trazendo isso explicitamente no formato que se encerra, derivando em cadernos. Tal ideia parte das noções de Gumbrecht (2016) sobre a relação da arte com a produção de conhecimento, e alcança força máxima dentro da pesquisa ao ser utilizada como estrutura esquelética para a organização dos demais elementos desta pesquisa. Pode então ser precisada ao dizer que nessa pesquisa, mais do que construir conhecimento sistematicamente racionalizado, se almeja produzir conhecimento sensível.

Palavras-chave: Música tradicional japonesa. *Tsugaru Shamisen*. *Koto*. Discurso poético polifônico. Experiência estética.

ABSTRACT

CANTO, Ednésio T. P. **Ecology of a Sonorous Sukiya: Polyphonic Poetic Discourse in Traditional Japanese Music.** 81 fls. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, UFPA, Belém.

The research aims to understand musical discourse in the repertoire of traditional Japanese music. This objective is developed through an idea of polyphonic poetic discourse, observed through the interrelationships between elements from various Japanese sociocultural domains representatively transversalized in the two repertoires in vogue: the tsugaru shamisen repertoire and the sōkyoku repertoire, for Koto. These aspects are organically constituted as elements of multiplicity and diversity that inhabit various Japanese cultural domains (ethical-aesthetic principles present in the tea ceremony, in Japanese literature, in music, in literature, etc.). Thus, the research perspective aims to understand elemental notions and modes of organization understood and observed from a perspective in which the interrelationships can be observed in the various domains of Japanese culture. The methodological construction developed in the research is similar to (or even acts as) the methodological construction in artistic creative processes, pre-establishing the Musecological one, which is defined as the research concept that is built by the search for an understanding beyond knowledge as objectivity and starting from an organicity built in the process and in the relationship with the research object, establishing as a guiding element the knowledge of the object from the exercise, submersion, insertion and non-distant learning of the studied musical practices. The research operates through a principle constituted by multiple elements, bringing this explicitly in the format that ends, deriving in notebooks. This idea is based on Gumbrecht's (2016) notions about the relationship between art and the production of knowledge, and achieves maximum strength within the research by being used as a skeletal structure for the organization of the other elements of this research. It can then be explained by saying that in this research, more than building systematically rationalized knowledge, the aim is to produce sensitive knowledge.

Keywords: Japanese traditional music. Tsugaru Shamisen. Koto. Polyphonic poetic . Aesthetic experience. Discourse.

A PICADA DO INSETO

Ao iniciar a redação final desse manuscrito, em fevereiro de 2014, comecei a me sentir muito angustiada e cheguei a desmaiar na estação Shin-Ôsaka. Nesse dia, eu tinha em mãos uma coletânea de textos de Lafcádio Hearn, um dos escritores mais conhecidos entre os ocidentais que se aventuram pelo Japão. Ao recobrar a consciência e juntar tudo que havia se espalhado pelo chão, o livro estava aberto em uma das primeiras páginas do prefácio, no qual Donald Richie explicava que no final de sua vida e praticamente cego, Hearn concluiu que não pretendia analisar coisa alguma. Não lhe interessava traçar um perfil ou definição de o que seria o povo japonês, embora tenha sido esta a pauta dada pela revista Harper's, em 1890, quando foi enviado pela primeira vez no Japão. Catorze anos depois, muita coisa havia e lhe parecia mais do que suficiente testemunhar a experiência de ter vivido ali, naquele lugar, com aquelas pessoas, sem buscar nenhum tipo de conclusão (GREINER, 2015, p. 17-18).



LISTA DE IMAGENS

Caderno 1

Imagem 1 – A Grande onda de Kanagawa	15
Imagem 2 – Minka	24
Imagem 3 – Bachi	26
Imagem 4 – Ideograma Koto (Sô)	26

Caderno 3

Imagem 5 – Koto	47
Imagem 6 – Tsume	48
Imagem 7 – Takahashi Chikuzan	48
Imagem 8 – Tadao Sawai	57
Imagem 9 – Takahashi Chikuzan	59
Imagem 10 - Japonesa tocando koto	62
Imagem 11 - Fileiras de cerejeiras	63
Imagem 12 - Três mulheres Musicistas	67
Imagem 13 – Participação na apresentação do Grupo Min no MASP	70
Imagem 14 – Apresentação com Yamada -Sensei no escritório da fundação Japão, em SP, 2019	72
Imagem 15 – Apresentação com Yamada -Sensei no ICA-UFPA, em Belém-PA, 2017	72
Imagem 16 – Apresentação com Grupo Min no templo Nippakuji, em SP, 2019	73
Imagem 17 – Apresentação com Grupo Min no templo Nippakuji, em Maringá, 2019	73
Imagem 18 – Apresentação com Grupo Min no templo Nippakuji, em Maringá, 2019	74

LISTA DE TABELAS

Caderno 0

Tabela 1 – Cadernos

07

Caderno 3

Tabela 2 – Tabela de facilitação para leitura da notação de Koto

52-53

LISTA DE QR CODES

Caderno 0

QR 1 – Playlist ECOLOGIA DE UM SUKIYA SONORO	04
--	----

Caderno 1

QR 2 – Dystopia	30
QR 3 – Residue	31
QR 4 – Nokai	32
QR 5 – Reverie	33
QR 6 – Submerged, Subversive	34

Caderno 2

QR 7 – Link @HGKNITSUITE	36
--------------------------	----

Caderno 3

QR 8 – Senzoku Traditional Musical Digital Library	38
QR 9 – Tsugaru Jongara Bushi	63
QR 10 – Haru no Umi	64
QR 11 – Sanka	65
QR 12 – Kuro Kami	66
QR 13 – Nambu Tawara Tsumi Uta	68
QR 14 – Ki&Ki – Tsugaru Jongara Bushi	69

SUMÁRIO

0.1	INTRODUÇÃO	10
1.	CADERNO 1 – Musecológica	13
	PESQUISA ENQUANTO BUSCA ECOLÓGICA	
1.1.	Musecológica: noção geral de pesquisa	16
1.2.	Localizando a experiência estética	23
	MEMORIAL TRANSCRIACIONAL	
2.1	Dystopia	25
2.2	Residue	26
2.3	Nokai	28
2.4	Reverie	29
2.5	Submerged, Subversive	30
2.	CADERNO 2 – @hogakunitsuite	32
3.	CADERNO 3 – Discurso Poético Polifônico	
3	ECOSSISTEMAS NIPÔNICOS: VISIBILIDADES EM ARTES	
3.1.	Algumas características formais da música tradicional japonesa	42
3.2.	<i>Hôgaku</i> e o <i>Sôkyoku</i> : introdução a teoria musical japonesa	45
3.3.	<i>Min 'yô</i> e o protagonismo do intervalo de quarta justa na música japonesa: Tetracordes	51
3.4.	Tadao Sawai	54
3.5.	Takahashi Chikuzan	55
3.6.	Microestruturas temáticas	57
4	O DISCURSO POÉTICO POLIFÔNICO NA MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA	59
4.1	Tematicidade	60
4.2	Espacialidade – MA	61
4.3	Corporeidade	62
4.4	Lococentrismo e Logocentrismo	63
4.5	Abertura e Ausência	64
4.6	Sonoridade	65
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78

0.1 Introdução - INTRODUÇÃO

“Esta introdução aos Cadernos deve assinalar também: a distinção entre livro e caderno. O presente trabalho não deve ser confundido com livro, que encerra em seu próprio título e formato editorial um universo fechado em si, como é costumário a esse tipo de objeto. Cadernos se abrem além dos limites de suas encadernações, com a leveza do que há de mais genérico, de provável – em seu significado. Mesmo com um rótulo específico de caderno disto ou daquilo, as linhas de qualquer folha podem abrigar notas, registros urgentes, apontamentos de todos os gêneros. [...] Outra qualidade do caderno: um mesmo tema pode reaparecer, ou mesmo ter sua continuidade em caderno distinto, sem causar estranheza. Uma anotação pode ser bastante – em algumas linhas – sem as obrigações que um livro, do alto de uma estante, impõe” (WILLY, 2019, p. 9-10).

Assim como fala Willy (2019) as partes dessa tese se encontram distribuídas em cadernos. Cada um buscando uma perspectiva do processo de pesquisa. A escolha pelo formato de cadernos vem da ideia principal que gira em torno de evidenciar um desprendimento entre as partes da Tese. Simultaneamente, como na citação acima, evidencia um viés de algo inacabado, inconcluso, como vejo esse trabalho, e como acredito que nos meus maiores esforços ainda o seria, tendo em vista o objeto de pesquisa em si, que se põe em movimento, múltiplos movimentos e uma constante transformação. Renovação esse que vivi em parte junto a comunidade nipobrasileira e que pretendo continuar vivendo, tendo em vista também que as transformações ocorrem de maneira simultâneas e diacrônicas em várias partes do mundo.

Ainda sobre os cadernos: eles são uma expressão do como foi difícil construir uma tese baseada no meu objeto de pesquisa. A real sensação que foi aumentando no decorrer dos anos (de 2014 a 2021) é a de que quanto mais eu conhecia e viva meu objeto, quanto mais eu o compreendia, mais difícil se tornava por em linhas e em artigos o que ali era o objeto. Falar sobre o objeto (sobre música tradicional japonesa) passou a ser menos o objeto e mais outra coisa – talvez então essa seja uma das minhas dificuldades no percurso final do doutorado. Os cadernos então tem um apelo estético ao objeto, não por semelhança, mas por essência e por proximidade com o processo de pesquisa.

Em dimensão introdutória este primeiro caderno se propõe atribuir uma dimensão “das bordas para o centro” de todo o trabalho distanciando: é preciso começar pelo básico para compreender o complexo, mas ao mesmo tempo o questionamento “o que é o básico?”. A abordagem proposta traz um projeto narrativo da pesquisa e do objeto de pesquisa em múltiplos níveis que se interconectam:

NÍVEL I	NÍVEL II	NÍVEL III	NÍVEL IV
INTERCESSOR	CONTEXTUALIZAÇÃO	DISSERTAÇÃO	CADERNO I
			CADERNO II
AVANÇADO	COMPREENSÃO	TESE	CADERNO III

O primeiro caderno é engendrado na proposta memorial, sendo preenchido pelos elementos que constroem a concepção de pesquisa utilizada e construída durante o processo de doutoramento. Dividido em duas partes principais, a primeira contém a construção teórica e filosófica que transversaliza todos os aspectos pré-ideais da pesquisa, e a segunda uma breve fala sobre criações que foram desencadeadas a partir de vivências manifestadas pelo processo de doutoramento e de algumas tramas que foram sendo traçadas com o intuito de expandir e intensificar minha vivência dentro da pesquisa.

O segundo caderno incorpora o formato mutável e volátil, sendo criado na plataforma de redes/mídias sociais. A razão da criação deste caderno neste formato brinca com o próprio conceito de caderno apresentado por Willy no início desta introdução, ao mesmo tempo que encontra motivação no duplo princípio: tornar mais acessível a informação para o público que busca conteúdo sobre música e cultura japonesa fora dos meios tradicionais utilizados na academia; e, ter um braço da pesquisa que poderá ser continuamente alimentada por mim durante o que vier em seguida na minha trajetória pessoal.

O último caderno, a ética perante a estética, onde são inseridas as ideias de *Ma* e *Yûgen*, entre outros elementos da cultura japonesa, que na proposta abordagem tentam nortear características do fazer musical tradicional japonês. A ideia é mostrar de maneira segmentada elementos particulares, e que depois se encerra com o que chamo Discurso Poético Polifônico, que é descrito através de seis características. Essa pequena amostragem e “seleção” de particularidades que compõe esse último caderno é a intenção de retratar de forma geral a essência por que passa a música tradicional japonesa.

Como é possível observar desde as primeiras páginas deste caderno, há a inserção de QR codes com a intenção de inserir uma dimensão multimídia para os conteúdos trazidos para esta pesquisa. A ideia é promover uma experiência expandida, que seja condizente com o princípio de que para conhecer um objeto a melhor forma é ter uma aproximação do mesmo. Uma questão que sempre caminhou comigo durante todo o processo foi justamente o pensamento de que falar sobre música tradicional japonesa para pessoas que nunca ouviram nem 1% do que é essa música era um verdadeiro equívoco – talvez mesmo um desfavor para aqueles que queriam se aproximar desses fazeres musicais.

Por vezes percebi que *falar sobre* sem apresentar o objeto acabava bem mais reforçando esteriótipos e preconceitos e dificultando a real democratização do objeto estudado. Sendo assim a inserção de “caminhos” para a escuta, algo que realmente tomei como uma necessidade dentro do trabalho.

CADERNO 01



INTRODUÇÃO

O entrosamento com a pesquisa do e no universo da música e cultura tradicional japonesa é algo que me acompanha desde a graduação, vezes enquanto centro, vezes enquanto periferia. Em alguns momentos levanta questões que ultrapassam a visão dicotômica oriente/ocidente, pois na realidade essa imposição dicotômica nunca foi uma questão no meu pensamento de pesquisa. Edward Said (em *Orientalismo*, 2007) nos mostrou o quanto essa determinação dual incide mais em uma relação de poder, do que numa perspectiva definidora dessas práticas por essência.

Tomaremos aqui então essa dicotômica assertiva como elemento didático, essencial para uma perspectiva inicialmente exploratória, mas não como elemento posto de modo verdade integral. Ao se aproximar do desconhecido é necessário criar pontos de referências para saber onde se está indo e saber como retornar. Essa visão dicotômica é basicamente esse mecanismo. É a conceituação pela diferenciação. É necessária, mas não é intensiva. As culturas, no entanto, são um tanto mais orgânicas e dinâmicas. Suas fronteiras são borradas e respeitam apenas a lógica do dinamismo constante. Essa pesquisa sempre vislumbrou esse modo de pensamento. Busca uma abordagem intensiva ao objeto, ao mesmo tempo que uma *a priori* extensividade. Ela própria pretende borrar certas noções que considero mecanismos exploratórios, mas não profundos.

O que teve início como uma abordagem bem particular que tinha como foco a música tradicional japonesa através do repertório do compositor e kotoista Tadao Sawai, veio a se tornar um conglomerado para discutir a multiplicidade/complexo que chamo Discurso Poético Polifônico. Tendo me mudado para São Paulo ainda no fim do terceiro semestre do doutorado com o intuito de estar mais próximo do maior cenário de música tradicional japonesa do país, muitas mudanças foram ocorrendo nesse processo. Entre elas o início da prática do instrumento musical Shamisen e continuidade com o Koto, a entrada no grupo *Min*, o começo das aulas de jiuta (*sangen*, *koto* e canto) com a sensei *Tamie Kitahara*, líder do Grupo *Seiha* Brasil de *Koto*, e outros fatos coadjuvantes desencadeados pela iniciativa de estar cada vez mais submerso na pesquisa. Esses elementos e outros acabaram por alterar os rumos principais da pesquisa, de forma que uma expansão e posterior orgânica mudança de curso foi necessária.

A partir da minha inserção acabei entendendo que havia uma questão que saltava mais dentro da pesquisa, que parecia ter mais significado no momento do que a simples ideia de destrinchar os repertórios propostos sem priorizar o entre, as relações entre todo esse conglomerado da cultura e da música japonesa.



Imagem 1 - a Grande onda de Kanagawa é o primeiro de uma série de 36 imagens do monte Fuji produzida em 1830 por Hokusai.

É PRECISO APRENDER A FICAR SUBMERSO

"É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo. É preciso aprender. Há dias de sol por cima da prancha, há outros, em que tudo é caixote, vaca, caldo. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a persistir, a não desistir, é preciso, é preciso aprender a ficar submerso, é preciso aprender a ficar lá embaixo, no círculo sem luz, no furacão de água que o arremessa ainda mais para baixo, onde estão os desafiadores dos limites humanos. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, a persistir, a não desistir, a não achar que o pulmão vai estourar, a não achar que o estômago vai estourar, que as veias salgadas como charque vão estourar, que um coral vai estourar os miolos – os seus miolos –, que você nunca mais verá o sol por cima da água. É preciso aprender a ficar submerso, a não falar, a não gritar, a não querer gritar quando a areia cuspir navalhas em seu rosto, quando a rocha soltar britadeiras em sua cabeça, quando seu corpo se retorcer feito meia em máquina de lavar, é preciso ser duro, é preciso aguentar, é preciso persistir, é preciso não desistir. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a aguentar, é preciso aguentar esperar, é preciso aguentar esperar até se esquecer do tempo, até se esquecer do que se espera, até se esquecer da espera, é preciso aguentar ficar submerso até se esquecer de que está aguentando, é preciso aguentar ficar submerso até que o voluntarioso vulcão de água arremesse você de volta para fora dele."

- Alberto Pucheu (2013. p. 11-12).

1. MUSECOLÓGICA: UMA NOÇÃO GERAL DE PESQUISA

Uma prática de pesquisa em que o objeto cria o método que cria o objeto e ambos se recriam a partir da busca de uma condição ontológica dos mesmos. Dos mais variados objetos o campo do possível a rever o mundo. Pulsão-louca em que a escritura afirma o campo do indefinido. Do múltiplo. Do vazio como força. Rompimento com certa lógica sistêmica pela busca do aparecimento do outro do objeto (PINHEIRO, 2015, p 25).

Pareyson (1984) ao tratar da relação entre forma e conteúdo no objeto artístico torna visível a inseparabilidade de coerência entre ambos. Decerto é necessário tomar o objeto artístico fechado nele mesmo. Ele constitui um universo que se inicia e se encerra, de certo modo, nele mesmo (sem realmente se encerrar, pois está constantemente em fluxo). O objeto artístico é algo que mesmo necessitando de elementos referenciais externos, não constitui elemento fundado em relação a *Mimeses*, a construção externa a ele. Esse é também o espaço, que assim como trata Pinheiros (2017), compõe parcialmente a prática de pesquisa artística.

O pensamento em relação à prática e ao elemento processual enquanto algo essencial do *fazer*, do produzir, do *formar*, também é visto como constituinte do pensamento japonês e o encontro dessas relações em certo nível similares é utilizada na pesquisa como elemento de força.

A relação entre mente e mão, da forma como o Japão entende, aproxima-se dos debates do Ocidente sobre trabalho imaterial que salientam mais o caráter processual de algumas atividades do que necessariamente os produtos que resultam do processo de criação. Nesses casos, o trabalho se refere ao gesto, à ação. No Japão, sempre houve uma tendência para excluir as fronteiras entre trabalho material e imaterial, identificando-se também nos produtos (arco e flecha, espada, peça de porcelana, carro etc.) um aspecto processual que aponta para a continuidade cognitiva entre sujeito e objeto, produto e processo de criação (GREINER, 2015, p. 44).

Essas relações parecem constituir algo que atravessa explicitamente certos aspectos da cultura japonesa, e se tornam essenciais para essa pesquisa uma vez que coadunam precisamente com o que se pretende ao estabelecer a busca ecológica como uma postura de pesquisa, isto é, assumir o processual e mutável dentro da construção do objeto de pesquisa. Também é assumir o elemento articulado (dinâmico) de todo conhecimento, de toda produção artística (musical), de toda cultura e seus diversos domínios.

Toda questão que se posiciona visando a problematização de motes culturais tende a ser atravessada pela produção humana e pelo que é posto fora do âmbito da cultura, fora do produzido humanamente. O que entendemos por arte, independentemente de qualquer meio cultural no qual é produzida, é resultado direto da cultura e constitui um *formar* intrinsecamente humano. O objeto de arte, o produto artístico, é um elemento que só é funcionalizado através do seu agenciamento num âmbito sociocultural, e todas as relações que podemos estabelecer por *naturais* estão condicionadas a esta imersão.

É importante notar ainda que natureza não é um sujeito gramatical. Ambas, natureza e cultura, modificam concretamente o mundo. O jardim, por exemplo, considerado uma espécie de modelo de mundo no Japão, não representa a natureza em si porque já é uma construção (nada natural) da natureza. Ele só existe como modelo. A alternância entre natureza e cultura não é especular – é geográfica e histórica e, como explica Berque, exprime-se trajetivamente na mediação dos ambientes reais” (GREINER, 2015, p. 48).

Sobre a ideia de *natureza natural* e a construção de uma *natureza cultural* na cultura japonesa, é passível de ser estabelecida relação com o objeto artístico. Desta forma podemos identificar similaridades com o pensamento de criação cultural com fins de agenciamento de experiência estética, que coaduna com o que definimos enquanto arte.

No taoísmo não costuma haver nenhum tipo de oposição entre homem e natureza ou entre natureza e cultura. Trata-se de um sistema cósmico que pode suscitar diferentes atividades, inclusive artística, como é o caso dos gêneros poéticos e das pinturas da natureza” (GREINER, 2015, p. 46).

Há um elo entre cultura e natureza que é próprio do povo japonês, que se caracteriza justamente por entenderem que a natureza e a cultura são coisas diversas, e por entenderem que há uma porção de *natureza* que é abarcada na cultura, mas que é caracterizada justamente por uma natureza culturalmente construída, que é estabelecida pelo agenciamento dentro da cultura. Esse tipo de relação *natural* que é evocada para dentro da *busca ecológica* e dentro da prática de pesquisa Musecológica.

Enquanto objetivos de pesquisa, compreender os elementos de intertextualidade no repertório *sôkyoku* de *Tadao Sawai* e no repertório de *Tsugaru Shamisen* se encontra como objetivo geral dentro da busca ecológica posta aqui. Para isso é pretendido analisar tais repertórios relacionando os domínios das artes japonesas com pensamentos manifestados nas obras, e desta forma sistematizar elementos de intertextualidade nesses repertórios, sistematizando então esse discurso poético polifônico.

1.1 Norteando A Pesquisa Musecológica

Menezes Bastos (2013) ao falar da disciplinaridade na música enquadra as vertentes disciplinares dentro deste âmbito como disciplinas musicológicas. Dessa forma teríamos a música vista a partir de alguns recortes, com perspectivas variadas. A sociologia da música por exemplo, embora possa ter semelhanças com a visão da antropologia da música, vê o objeto de maneira distinta. Cada recorte é um recorte outro e acaba por ser uma visão significativa para contribuir com a maneira que compreendemos o conhecimento musical e humano

Partindo desse modo de visão é a noção de Ecologia é posta aqui almejando entender e abarcar outro *modus* de pesquisa musicológica. Pretende tornar explícito o papel dos contextos humanos e sua relação com as práticas sonoras. Na biologia, o termo Ecologia diz respeito ao ramo que busca compreender as relações entre os seres vivos e seu habitat, partindo de uma perspectiva contextual e não individual. Existe assim três níveis de análise/estudos: 1) estudo de “populações, ou seja, o conjunto de indivíduos de uma determinada espécie e que vivem em um lugar específico”; 2) “focada no conhecimento das comunidades, ou seja, no conjunto de populações diferentes relacionadas (normalmente por vínculos alimentares)”; 3) “estudo dos ecossistemas, que são um conjunto de comunidades inter-relacionadas, que por sua vez se encontram em um ambiente” (www.conceitos.com/ecologia/).

Ainda partindo da etimologia, enquanto *Ecologia* (*Oikos-logos*), temos o termo *oikos* (casa) ampliado enquanto “habitação, dando-nos a presentificação da morada” (CASTRO, 2014, p 67); e *logos*, enquanto “ser ou realidade íntima de algo”.

Na alteridade do rio, escondeu-se o mais próprio, o mais belo: Narciso se vê como outro, para alcançar o que não pertence nem a si, nem a outro - a beleza que os sustenta como presença. Isto é o espelho: uma revelação que é o encontro a partir do outro, mas no qual o outro se ausenta, uma ausência que lança o homem no confronto, não de sua imagem, mas de seu ser e presença no mundo (Idem, 2014, p 81).

Assim é que a *realidade íntima da habitação do ser* (ecológica) é almejada no ato de espelhamento, proveniente etimologicamente também do Espelho (*speculum*), derivado do radical *spek-*, que também encontra nas palavras “especular”; “especulação”; “expectativa”; “espectador”; o mesmo radical de origem e ideia comum: vislumbra uma extensividade. Essa busca de uma realidade íntima do outro, então, também trata de especular, e também esperar de um ponto cada vez mais interno, sendo movimento interior.

A busca ecológica, entendida como busca da realidade íntima da habitação do ser, encontra no espelhamento êxito através de um *refletir* do algo *espelhado*, do objeto de pesquisa. Pensando essa realidade íntima sendo primeiramente a relação dessas obras musicais que servirão de *start/matéria* para um emparelhamento entre noções e elementos que possam ser entendidos, ou não, como realidades possíveis nessa *Musecológica*.

“Objetivo é... a dissociação e o anacronismo que se desdobram por sobre as marcas da verdade de um conhecimento que tenta sempre dizer o lugar da aderência ao seu próprio tempo (PINHEIRO, 2017, p 85)”. Assim é que a prática de pesquisa, mesmo ao tratar de elementos construídos de maneira histórica, não busca estabelecer uma linearidade historicizante. “Toda leitura do passado é sobrecodificada por nossas referências no presente. Tomar o partido de tais

referências não significa que tenhamos que unificar ângulos de visão basicamente heterogêneos” (GUATTARI, 2012, p. 114).

São traços de um corpus multifacetado que estão sendo mostrados nessa pesquisa. Divergentes e presentes. O que se quer numa pesquisa em arte? Nessa se trata exatamente de produzir presença... mas não apenas. É uma busca em primeira instância de um desenvolver pesquisa em artes de maneira a gerar atributos extensivos e intensivos simultaneamente. O que quero dizer ao dar à essa pesquisa a finalidade de produzir presença?

Pesquisar é um (f)ato de camadas e multiplicidades, é um desvelar e um desconstruir, ou o é nessa pesquisa. Gumbrecht (2016) estabelece a relação entre Arte (*Kunst*) e Conhecimento (*Erkenntnis*) buscando que a Arte lhe dê um tempo alheio ao *Erkenntnis*. O que Gumbrecht procura com a Arte, é então, “ficar quieto por um momento¹”, produzir presença. “O sujeito, portanto, produz constantemente *Erkenntnis*, com o sentido último de transformar o mundo. O que o sujeito é incapaz de fazer é de deixar de ser” (GUMBRECHT, 2016, p 35). O sujeito é incapaz de deixar de produzir conhecimento racionalizado. Retirando o conceito de Heidegger, calma compostura (*Gelassenheit*) “é um pré-requisito (não uma garantia) para uma atitude de não interpretação e de não transformação do mundo – em termos positivos: *Gelassenheit* é um pré-requisito para o deixar acontecer do desvelamento do ser”, sendo agente de conhecimento sensível.

Esse desvelamento do Ser seria então, de maneira sintética, algo como estar integrado ao mundo (ou a algo), ser o mundo. Diferente da normativa que relaciona a produção de conhecimento, que visa ser perante o mundo. Dessa forma, ainda em relação a busca ecológica (entendida como busca da *realidade íntima da habitação do ser*), é algo que encontra no desvelar do objeto de pesquisa a relação de perceber como este se integra ao mundo, ao seu próprio mundo, o que podemos chamar Cultura e como ainda sim esse se fecha em si próprio. Os objetos instauram-se em relação a tais espaços em posição transversal, vibratória, conferindo-lhes uma alma, um devir ancestral, animal, vegetal, cósmico. (GUATTARI, 2012, p. 117). Estabeleço assim essa prática de pesquisa como uma *Museológica*, fomentada por uma visão Etnocentrada. Ela parte de movimento interior para compreender o produto sonoro.

A produção relacionada a essa pesquisa não pretende alterar realidade alguma. Busca compreender sensivelmente uma realidade e agenciar esse conhecimento dentro de um ambiente onde pesquisa produz pesquisa, onde o que se pesquisa é um posicionamento político, e onde o que é produzido configura uma constelação de conhecimentos humanamente organizados.

Dessa forma é que as questões relacionadas a experiência estética entram de maneira ontológicas nessa perspectiva de pesquisa. As ideias então ainda postas por Gumbrecht se encarregam de construir esse membro dentro do corpo de pesquisa. Grande parte do que é exposto

1 GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte, MG. 2016

aqui configura conteúdo apresentado em uma palestra ministrada pelo próprio Gumbrecht no dia 28 de setembro de 2018 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP. Dessa forma é necessário compreender três noções preliminares que servem de base para desenvolver experiência estética nos termos que o mesmo coloca.

A primeira noção a ser elucidada é talvez a noção condicional para se iniciar uma discussão nos termos de experiência estética (tendo em vista que o autor discute experiência estética nesses termos), e diz respeito ao que Gumbrecht chama de *Presente Amplo*. Podemos entender como uma perspectiva em que considera o próprio conhecimento humano e o modo atual do ser no mundo de existir na dimensão cotidiana. Uma perspectiva em que o ser se vê como agente de transformação e de confrontação com o mundo. Já não carregamos, aqui, mais uma perspectiva do ser humano histórico. No nível cotidiano há a predominância do agora, numa perspectiva alargada, com todas as confluências também que as novas tecnologias causam e que vem alterando o modo de interação e de existir no mundo. Há, como diz Gumbrecht, uma emergência de contingência.

Como segundo pré-requisito temos a noção de produção de presença trabalhada em textos anteriores pelo autor. Podemos afirmar que a produção de Presença é elemento chave para caracterizar a ocorrência de uma experiência estética. O que seria então produzir Presença? Seria buscar esse lugar alheio à produção de conhecimento, alheio à racionalização. Costumo dizer que produzir presença estabelece relação direta com o conhecimento sensível. Ele assim o é em processo. Tem afinidade com o que podemos tratar, por analogia, a *sistematizar* conhecimento sensível através da experiência estética, sendo sua única forma de produção.

E em relação ao contexto geral específico da fala que se segue, temos a noção de *Presente Amplo* que implica diretamente uma mudança de paradigma inerente ao dado cotidiano relativo à modernidade. Faz referência direta com um posicionamento anterior em que o ser se via como parte integrante do mundo, e não exatamente diante do mundo. Esse detalhe aparenta ser pouco relevante quando tratado em termos tão genéricos como os aqui expostos, mas se configura a base primordial de um pensamento que desenvolve a questão paradigmática da experiência estética na contemporaneidade.

Gumbrecht lança um preceito essencial que é entendido como elemento condicional para o fenômeno da experiência estética se desenvolver dentro do presente amplo. Esse preceito é de que toda experiência estética pressupõe um baixo teor de *tensão de atenção*. Isso significa dizer que, segundo outros termos postos pelo autor, este é o lugar donde ocorre a produção de presença, espaço alheio e divergente da produção de conhecimento racionalizado. Podemos entender então um vetor bipolar, onde de um lado temos baixo teor de tensão de atenção, onde ocorre a produção de presença, lugar do conhecimento sensível e da intensividade, e do outro lado o alto teor de tensão de atenção, lugar da produção do *Erkenntnis*, do conhecimento racionalizado e da extensividade.

Agora então podemos adentrar às noções imperativas e necessárias para entender experiência estética, dentro das quais apresentarei sete (das nove nomeadas por Gumbrecht) entendidas como essenciais para a discussão. São elas: Jogo, Ritmo, Imaginação, Stimming, Corpo místico, Bliss e Intensidade.

- Jogo: relaciona a experiência estética como elemento divergente da experiência cotidiana. Um tempo-espaco em que existem regras e particularidades que se dão naquela “dimensão” e que não necessariamente estão contidas na dimensão cotidiana;

- Ritmo: nessa perspectiva a noção de ritmo se refere a um tipo de unidade formal delimitada no tempo. A percepção em um sentido formal sobre a experiência estética em relação temporal;

- Imaginação: lugar da operação por geração de imagens – enquanto construção abstrata, sem forma. Imagem-ideia. Opera pela virtualidade e pela não produção de conhecimento racionalizado, ou seja, opera pelos mecanismos do conhecimento sensível.

- Stimming: essa noção se refere a como um efeito externo age em relação ao corpo. Ou seja, tem uma relação direta com as noções de recepção do fenômeno estético;

- Corpo místico: carrega uma dimensão do coletivo e de como os aspectos de experiência corpo-presentificadas podem ser modificadas através desses agentes, de mudança de experiências baseadas em constituir um corpo coletivo ou um corpo individual;

- Bliss: tem relação direta com a noção de ritmo, vez que prioriza justamente a unidade formal da experiência estética que se delimita no tempo, porém carrega uma dimensão espacial que se refere a criar uma experiência atemporal, no sentido da percepção. Um deslocamento virtual, provocado única e exclusivamente pela experiência estética;

- Intensidade: para entender melhor essa noção podemos acionar o termo extensividade utilizado por Deleuze e Guatarri. O termo extensividade pode ser entendido como a produção de conhecimento racionalizável através de um fato. No caso a intensidade se configura elemento oposto: é a produção de presença, de conhecimento sensível. É adentrar num vórtice, numa entropia que é a experiência estética que se encerra nela mesma, que gera seu próprio *continuum*.

Algumas das noções apresentadas por Gumbrecht são um tanto quanto ambíguas, e ainda se relacionam de maneira incisiva (como Ritmo e Bliss, Imaginação e Intensidade). Porém, a variedade de noções é posta pelo mesmo tendo em vista variados casos de experiências estéticas (que podem ocorrer não só em relação à um objeto artístico. O próprio pensador tem diversos estudos sobre experiência estética e esporte, por exemplo). As noções são importantes para criar um vocabulário de eficaz utilização para compreender os mais variados casos e para vislumbrar uma

compreensão e delimitação de certos fenômenos relativos à experiência estética, mas nem todas essas noções serão extensamente tratadas aqui. Essas questões são contundentes ao trato da Musecológica, mas serão abordados de formas mais consistente no níveis finais da *Ecologia da escuta*.

Dessa forma o que se apresenta aqui é um *Korpus* de pesquisa desconstruído, processualmente elaborado, num seguimento cíclico idealmente não definido: Decomposição, Compreensão, Composição. A *Musecológica* visa operar de modo recursivo, através destas três etapas.

A Musecológica tem uma aliança profunda com o conhecimento advindo de uma via étnica, tal qual a Etnomusicologia. A *Musecológica* então é uma prática de pesquisa que atravessa as demais *musicologias* (no sentido posto por Menezes Bastos), mas busca agregar das mesmas ao ponto em que tenta estabelecer um vínculo forte com a criação artístico-musical (no seu sentido mais amplo, criar música, tocar música, um vínculo extremado com a prática artística enquanto *metier* de pesquisa em artes). Procura uma imersão que dialogue e que inclua o paradigma da bimusicalidade (HOOD, 1960) como um elemento de constante problematização e indutor de problematizações, justamente pelo fato de incluir uma dimensão imersiva. Assim é que a perspectiva de “distanciamento do objeto de pesquisa” adquire um *modus* diretamente ligado com a prática artística – se distancia daquilo que se é próximo, se conhece aquilo que se vive, se compreende aquilo que se pratica. As obras em questão – o objeto de pesquisa – são norteadores e indicadores do decorrer do texto: o objeto define a estrutura.

Na pista das formulações de Luigi Pareyson: *a arte é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer, e não formatações*. O que se põe em jogo é a possibilidade de invenções de processos estranhos na pesquisa e formas de sua expressão e exposição que carregam o sentido das *formatividades* loucas, inseridas no *trampo*, elementos que mantenham as energias e peripécias criadas pelo campo da arte e suas relações históricas, e que levaram a inúmeras mudanças no tempo e espaço. Arte na pesquisa em arte, poéticas nas pesquisas poéticas, operações, articulações, deformações, ações, destruições e, ao mesmo tempo, criação gerada no corpo mesmo do fluxo criativo (PINHEIRO, 2016, p 88-89).

“Controle é o lugar da perda de potência. Descontrole é invenção” (Idem, 2016, p 76). “O fato é um aspecto secundário da realidade” (Mário Quintana). “É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 2005, p. 217).

Sendo uma abordagem que entende música como som humanamente organizado, partilha as definições de Nettl sobre a Etnomusicologia, sendo definições que abarcam o entendimento junto a

Musecológica, levando em conta todos os postulados anteriores: 1) O estudo da música na cultura; 2) o estudo da música do mundo a partir de perspectivas comparativas e relativistas; 3) estudo com o uso de trabalho/pesquisa de campo; e, 4) o estudo de toda/[qualquer] manifestação musical de uma sociedade; essa pesquisa implementa a ideia de uma Ecologia da Escuta, que parte para uma especificidade prática de análise no caso específico do repertório em questão. É uma escuta com um pressuposto de um posicionamento, e não generalizante.

1.2 LOCALIZANDO A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

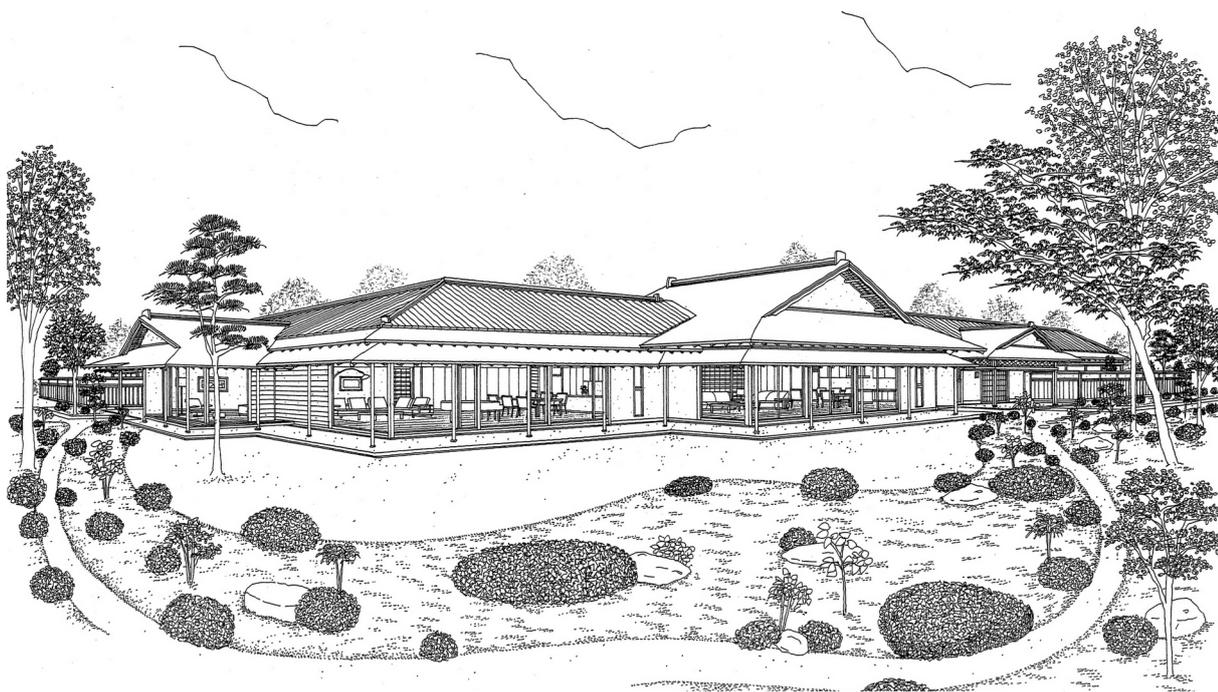


Imagem 2 - **Minka** (民家), a casa tradicional japonesa.

Rangel (2006) no texto “Processos de criação: atividade de fronteira” apresenta como imagem poética as instâncias do *jardim, casa e quintal*. A **casa** como o “abrigo do *self*”, instancia intrinsecamente da persona, interna, onde “ao engendrar sua secreta arquitetura do pensamento, organiza a experiência sensível de um modo único para cada um”. O **quintal** como extensão “aventurosa” da casa, “a ludicidade em rizoma indispensável da criação”. E ainda o **jardim** como o lugar dos “*princípios*, o que se reconhece ou se escolhe para cultivar, a flor de Zeami, entre o sólido e o insólito no corpo”.

A localização de *funções poético-conceituais* em espaços que se constitui de um todo expõe e organiza um pensamento acerca de uma estrutura particular de pensamento e organicidade do ato de criação. Aprofundando ou adentrando os espaços é possível encontrarmos as particularidades de quem a compõe. Há vários níveis de organização desses espaços que fogem a generalidades.

Nesse âmbito, para se chegar no *Sukiya* (o aposento do chá) é preciso adentrar um pouco mais o espaço do **quintal**. Benedito Nunes ao falar do **quintal** diz: “o quintal é terreno livre. [...] Em parte utilitário, prolonga, a céu aberto, o interior da casa: tem o seu tanto de horta, o seu tanto de jardim e o seu tanto de pomar - podendo também funcionar como saguão ou pátio - sem que de qualquer dessas funções, em conjunto ou isolado, receba identidade”, e ainda “de qualquer forma, pequeno ou grande, o quintal era um enclave do rural no urbano ou um espaço desurbanizado” (NUNES, 1994, p 263), desterritorializado.

Essa “livre função” do quintal detém o elemento principal de atuação do *Sukiya*. Chamada “a casa de chá”, inicialmente este aposento era mantido dentro de casa, como um aposento separado por biombos na sala de visitas, com o intuito de reunir pessoas para o chá (OKAKURA, 2008). Esse espaço é chamado *Kakoi*, significando *cercado*.

Quando o espaço do chá é colocado no quintal, passa a ser designado *Sukiya*, tendo a pretensão de ser uma cabana simples. O nome, tendo significados diferentes para cada Chaísta, podendo significar: *morada do gosto*, *morada do vazio* ou mesmo *morada assimétrica*.

A morada é do gosto por ser uma estrutura efêmera construída para abrigar um *impulso poético*. É do vazio por ser desprovida de ornamentos, exceto por aquilo que nela pode ser posto para satisfazer uma *momentânea necessidade estética*. A morada é assimétrica por ser consagrada ao *culto do imperfeito*, que intencionalmente deixa algo inacabado para a imaginação completar” (OKAKURA, 2008, p 68).

É nesta morada, pertencente ao espaço livre do quintal, que se situa a criação... Que permeia o *Sôkyoku*, e as criações musicais de *Tadao Sawai*. A busca ecológica figura essa imagem-força poética, e consiste em conhecer esse *Sukiya*, emular sua “cerimônia chaísta” e contemplar seus ideais. Nesses termos, o *Sukiya* metaforicamente é esse lugar onde o *Sôkyoku* tem seu domínio, e o quintal de modo geral o local da prática musical *Hôgaku*, sendo essa morada na qual a pesquisa quer compreender.

Enquanto Busca Ecológica a imagem poética que pretende ser criada é a de “reconhecimento” desse lugar, desse *Quintal* e desse *Sukiya sonoro*. Como instrumento então desse “reconhecimento”, é posto a tríade matéria sonora: o diagrama Escuta-Escrita-Execução.

O diagrama se organiza por proximidades. *Escuta* e *Execução* partilham o aparato da teoria da interpretação que se compõe no centro da teoria da formatividade de Pareyson. A *escrita* carrega a ideia de *escritura* tratada por Barthes, como apresentada por Perrone-Moisés (2005), e constitui questão essencial que é desenvolvida no terceiro capítulo, especificamente ao desenvolver a perspectiva da ecologia da escuta.



Imagem 3 – Bachi, diferentes tamanhos e formatos de Bachi, plectro utilizado para tocar o instrumento Shamisen.



書：沢井忠夫

Imagem 4 – Ideograma Koto (Sô), escrito pelo compositor Tadao Sawai

2. MEMORIAL TRANSCRIACIONAL

A proposta seguinte dessa parte da pesquisa surgiu de maneira orgânica a partir da própria revisita de grande parte do material de pesquisa durante a fase final de produção da tese. Uma época de grande conturbação mundial, atravessando uma pandemia, uma grande quarentena mundial. Essa revisita alterou de forma determinante grande parte da pesquisa e fez enaltecer certos pontos que até o momento não eram tão salientados no restante da tese.

Pensadas como peças fragmentadas e ainda assim complementares, são como pré discursos que se originaram das experiências e vivências no decorrer do processo de pesquisa. Nada que possua uma real intenção literal ou racionalmente descritiva, mas uma expressão um tanto quanto mais intensiva, persuasiva até e que para mim conversa com o ecossistema da música tradicional japonesa. Mais do que apenas “ouvir músicas”, “ouvir os sons” seria um jeito sucinto de falar da música tradicional japonesa. E são esses sons, que compõe cada repertório, cada obra, cada melodia.

[...] a atenção se concentra no ‘timbre’ de cada som. O timbre inclui muitos sons harmônicos, torna-se complicado, soma-se um vibrato minucioso e carrega todo tipo de emoção. Em casos extremos, é possível ouvir um diminuendo (redução progressiva) que prolonga o som de um sino de um templo distante como se fosse uma peça musical (KATO, 2012, 108- 109).

2.1 Dystopia - 複数の方法

"Sobreposição" é a palavra que rege Dystopia. A relação existente entre áudio e vídeo em si é estabelecida por algumas dessas sobreposições.

O áudio em questão é uma construção obtida partindo de faixas de performances de obras de Tadao Sawai (Tori no you ni). O trabalho em questão foi construído para uma apresentação de comunicação oral para a 1ª jornada de pesquisa do PPG-Artes, em 2017. A comunicação em formato não tradicional tinha como proposta interventiva instigar os presentes nessa sessão de comunicação a ter uma interação espontânea com o instrumento musical Koto. A intervenção se deu da seguinte maneira:

Construção de criação a partir de um princípio de sobreposições. O áudio, de 20 min aproximados, iniciava com um dos temas das obras de TS, e com o passar do tempo outros trechos manipulados eletronicamente (transpostos, retrógradados, ralentados ou acelerados, entre outras formas) iam sendo sobrepostos e construindo a camada da obra;

Uma pessoa presente, sob minha solicitação, tomava a iniciativa e experimentava tocar o instrumento (da maneira que lhe conveyedo, experimentando e descobrindo). Dessa forma, abrindo precedente para outras pessoas presentes se manifestarem;

Um microfone ligado a um alto falante na sala amplificava os sons produzidos pelos experimentos dos presentes, ao mesmo tempo em que estava sendo gravada de maneira sobreposta a faixa de áudio que eu havia produzido anteriormente, criando uma nova obra.

Um trecho deste áudio é o recorte presente na construção de *Dystopia*. O vídeo é advindo das experiências transcorridas no percurso do doutorado. Uma delas foi frequentar um templo budista japonês, com fins de realizar atividades culturais dos mais diversos tipos (apresentações, eventos comuns da comunidade japonesa e estudos diversos).

Um registro ocasional se tornou o gatilho dessa construção audiovisual que contrastou com outras construções de afetos no decorrer do percurso. A construção em camadas de espelhamento e disrupturas imagéticas parecem adequadas para dialogar com a faixa em questão, que também se construiu de uma sobreposição de afetos, lembranças e momentos.

A REVISITA foi um elemento constante na construção da pesquisa como um todo. Deleuze utiliza um termo chamado *Ritornello* para falar de uma relação de loop presente em nossas vidas, elementos que sempre retornamos quando há uma relação de não superação de algo, de inquietações que perduram. Algumas dessas inquietações vem da minha pesquisa anterior, realizada durante o processo de mestrado. Elas são trazidas ao doutorado como uma forma de amadurecimento de ideias e conceitos que foram pouco exploradas durante o mestrado, ou mesmo que precisaram ser deixadas de lado, principalmente por questões de logística e de tempo hábil para desenvolvimento maduro da pesquisa.

Dystopia então tem um caráter introdutório das criações que são na realidade reinvenções de lembranças criadas durante a jornada do doutoramento, em especial no período em que estive em São Paulo.



2.2 Residue - 残渣

Tendo um caráter exploratório, o conhecer uma cidade tão diferente e tão igual, em um ritmo tão parecido com meu próprio ritmo interno. São Paulo e relação de se fixar em um contexto tão diferente e tão igual é o principal desencadeador de Residue. As impressões de uma cidade que só consigo enxergar como "uma grande aldeia, construída de várias pequenas e bolhusculas aldeias". Essa é também uma das principais características das comunidades nipo brasileiras no Brasil. Residue soa dessa rede que parece estar em constante movimento, constante fluxo, entre pequenos pontos - as comunidades isoladas - e toda sua dinâmica constante.



2.3 NoKai - ノカイ

Foi pensada a partir algumas percepções sobre relações vistas nas colônias, nas comunidades nipobrasileiras que tive aproximação. Carrega as relações verticalizadas e como elas transferem as frustrações como uma forma de conduta. Nas relações afetivas, na micropolítica que se instaura, que valida e cria discursos em função de interesses e motivações pessoais. NoKai carrega um pouco essas tensões e dialoga com as ambiguidades e as dinâmicas contrastantes em um discurso unívoco.



2.4 Reverie - 夢想

O universo da música tradicional japonesa carrega uma enorme bagagem que baseia a própria longevidade dessas práticas: a tradição. Romper com a tradição nunca é uma proposta da colônia. Os nipo brasileiros permeiam-se com um extenuante discurso visando legitimar um tipo de tradição, e a hierarquia é um elemento fundamental nesse jogo. Às vezes ocorrendo mesmo de maneira não consciente, mas perpetuada pelo modo operacional que se transfere de geração a geração. Doravante a tudo isso, as MUDANÇAS são algo organicamente inevitáveis, sendo possível observar a reinvenção dessas práticas, com um movimento muito mais lento no Brasil, mas um movimento acentuado no Japão. É um movimento natural que se encontra com menos força nas práticas tradicionais, mas que vem ganhando cada vez mais consolidação.

Reverie então suscita desse movimento de reinvenção, de elementos novos sendo inseridos com elementos tradicionais. A própria relação da inserção de elementos de mixagem e masterização já desconstrói o caráter acústico e in-live que é essencialmente inerente das práticas tradicionais.

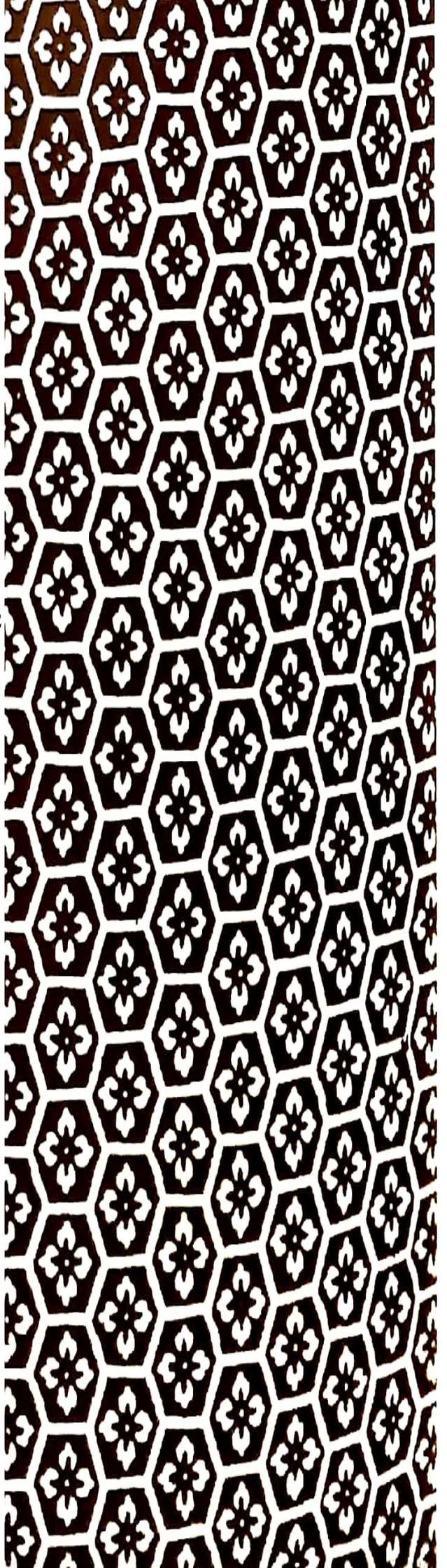


2.5 SUBMERGED, SUBVERSIVE -水没と混沌

Em 2020 começamos a viver o que parecia ser um roteiro de filme clichê sobre saúde pública mundial... Dias e dias rodeados de um conglomerado de incertezas, a desinformação pareceu ter se tornado o passatempo daqueles que estavam insatisfeitos com seus privilégios... Meses reconfigurando toda a vida e as relações humanas. No meio disso, estava mantido na jornada de finalizar a tese e revisitar todos os principais elementos que se fizeram presentes no decorrer do processo de pesquisa. Mergulhar num vale de vivências, revisitar alguns hábitos de músico-pesquisador... perceber uma jornada que acabou levando 7 anos – entre mestrado e doutorado, 2014 a 2021 – e notar que o “estar submerso” acabou se tornando o estado permanente, e não o estado provisório. Perceber que é hora de encerrar a jornada e poder emergir. Tarefa muito mais complicada do que parece ser nessas linhas.



CADERNO 02





HÔGAKU NI TSUITE. Uma das principais motivações, se não a principal, de realizar pesquisa sobre as práticas musicais tradicionais japonesas que pratico, é e sempre foi a oportunidade de produzir material que sirva para informar e facilitar o acesso aos futuros pesquisadores e pesquisadoras que venham realizar trabalhos sobre esses instrumentos e essas práticas musicais. Os curiosos de plantão, que não possuem fim acadêmico algum de pesquisa também estão inclusos nesse pensamento. À mais de sete anos essa inquietação em particular vem me acompanhando, algo que claramente foi e ainda é uma projeção da minha própria dificuldade em encontrar materiais sobre estas práticas musicais ainda lá em 2012, enquanto estava na graduação.

Após o decorrer de todo o processo de mestrado e doutoramento tentei encontrar maneiras de colocar de forma “completa” as informações por mim coletadas durante toda essa grande trajetória de aprendizado. Sinto constantemente que estou repetidamente a falhar nesse ponto – sempre me cabe mais conhecimento do que o que consigo colocar nas paginas.

Cada vez mais parece que faltam “partes da imagem” . Por fim, a inclusão de estratégias de interação com mídias e demais formas de complementar a construção desta Tese para além da escrita tradicional, surgiu a ideia de criar este terceiro caderno digitalmente, através de uma conta que possui apenas o intuito de produzir material “*ad infinitum*” sobre cultura e música tradicional japonesa. Uma ferramenta que não só os leitores dessa tese poderão ter acesso, mas pessoas em

geral que estiverem procurando conhecimentos específicos sobre Cultura e Música Tradicional Japonesa.

Nos últimos anos principalmente as ferramentas de pesquisa e de compartilhamento de conteúdos, informações e produções vem ganhando proporções cada vez maiores e incluindo formas cada vez mais diversificadas de diminuir as distâncias físicas, e reconfigurando as barreiras para o quanto e o como podemos conhecer fazeres fisicamente distanciados. É possível hoje encontrar diversas contas de grupos, professores e estudantes de música tradicional japonesa e isso só torna a aproximação mais possível e múltipla.



CADERNO 03



3. ECOSSISTEMA NIPÔNICO: VISIBILIDADES EM ARTES



Na cultura japonesa muitas questões são transversais, atravessando assim épocas, domínios da cultura e expressões artísticas, e são visibilizadas de diferentes maneiras. A música e a literatura japonesa, neste e em outros pontos, possuem aspectos conexos (tanto relacionados a temáticas presentes nas suas produções como também relacionado a dimensão estrutural e formal da matéria artística). No período Nara (710 - 794) e Heian (794-897), onde muito do que era produzido no Japão tinha influência direta das produções da China várias formas e modelos de produção de arte-cultura foram observadas e praticadas pela corte japonesa da época. Muito foi sendo disseminado e gradualmente, após incorporado, foi sendo reproduzido e modificado a partir do *modus* japonês. Também é da coreia que muito do que é produzido e o que é caracteristicamente japonês teve sua origem! Nessa época podemos observar que as principais influências na música japonesa se originam da China, Índia e Coréia (KISHIBE, 1982, p.33).

N“o livro do chá” é apresentada a nós a lenda taoísta “A domesticação da harpa”. Nela é contada a história de uma importante árvore *Kiri*, que “erguia a cabeça para falar com as estrelas, e as espirais bronzeadas de suas raízes profundamente cravadas na terra misturavam-se às do dragão prateado que dormia mais baixo”, e que um dia foi transformada em uma “harpa” por um poderoso mago. O instrumento só poderia ser tocado pelo melhor dos músicos. Após muito tempo sem ter

alguém que conseguisse tirar um som notório do instrumento. Apenas conseguiam produzir notas destoantes das canções. Assim:

Por fim surgiu Peiwoh, o príncipe dos arpistas. Com mãos carinhosas, acariciou a harpa como quem acalma um cavalo selvagem, e suavemente tangeu suas cordas. Cantou a natureza e as estações do ano, as soberbas montanhas e as quedas d'água, e todas as lembranças da árvore despertaram! Uma vez mais, o doce hálito da primavera brincou em seus galhos. As jovens cataratas dançaram ravina abaixo e riram para as flores em botão. Logo, sonhadoras vozes de verão se fizeram ouvir na miríade de insetos, no suave gotejo da chuva, no lamento do cuco. Ouçam! O tigre ruge – e o vale responde. É outono; na noite deserta, a lua, cortante como uma espada, brilha sobre a relva coberta de gelo. Agora, reina o inverno e, no ar repleto de neve, giram cisnes em revoada e o granizo estrondeia sobre a ramagem com feroz prazer.

Então Peiwoh mudou o tom e cantou o amor. A floresta se agitou como uma amante perdido em ardentes pensamentos. No alto, uma nuvem correu brilhante e clara como uma altiva donzela; mas, ao passar, arrastou sobre o solo extensas sombras, negras como o desespero. O tom mudou outra vez; Peiwoh cantou a guerra, o entrecocar do aço e o tropel de corcéis. E na harpa despertou a tempestade de Lungmen, o dragão cavalgou o relâmpago, a avalanche rolou montanha abaixo estrondeando. Em êxtase, o monarca chinês perguntou a Peiwoh qual era o segredo de sua vitória. “Senhor,” respondeu este, “os outros falharam porque cantaram somente a si próprios. Eu deixei que a harpa escolhesse o tema, e não sei direito se a harpa era Peiwoh, ou Peiwoh, a harpa” (OKAKURA, 2008, p 84-85).

Ainda é possível encontrar, n“a narrativa do Oco de uma árvore” (*utsuho monogatari*), algo sobre o instrumento *Koto*, a história de sua possível origem na Coréia.

Essas narrativas transitam em formar uma relação entre o instrumento e seu entendimento culturalmente estabelecido. Algo sobre como esse instrumento é significado e ressignificado dentro das práticas em que se apresenta.

Encontrar interconexões entre as produções musicais e literárias é um objetivo parcial deste tratado. Sua necessidade se dá pela necessidade de encontrar possíveis lógicas que, transitando entre uma e outra linguagem artística, se estabelecem e passam a ser não tão evidentes quanto eram no momento de seu estabelecimento.

É contraditório se tratando de cultura japonesa pensar que os trânsitos não são um elemento essencial de uma poética eminentemente nipônica. Essa forma de enriquecimento artístico-cultural parece ser um movimento característico das práticas artísticas.

A forma em movimento, a cultura em transformação.

Na própria poesia podemos estabelecer como marcos trajetivos da forma as mudanças ocorridas quando o poema *tanka*, composto por uma estrofe superior (5-7-5 sílabas) e uma inferior (7-7 sílabas), passa a ser um gênero de poema de construção coletivo, e posteriormente passando a

ser formado por parte A autor 1 e parte B autor 2, é então desencadeando sua forma no *haiku* ou *haikai*.

Acredito que podemos sintetizar que as mudanças da forma poética fixa da língua japonesa partiram da coexistência do *tanka*, *chôka* e *sedôka* para a concentração no *tanka*; da produção em conjunto do *tanka* nasceu o *renga*, e, mediado por este último, o *haiku* se constituiu. Essa é a corrente principal e, sem sombra de dúvidas, a sua tendência imanente é a propensão histórica pela forma poética curta. Porém, a longa história que atravessa mais de mil anos de poesia lírica não deixou de conhecer outras formas poéticas além do *tanka* e do *haiku* (KATO, 2012, p 95).

As formas musicais, algumas seguindo exatamente as mesmas formas literárias (no que se refere a forma *Jo-Ha-Kyû*, por exemplo), não se distanciam em sentido de permanência e reinvenção.

É claro que podemos tratar ainda, posterior a este período, a entrada abrupta da cultura musical ocidental como um forte divisor de águas, onde as formas musicais clássicas passam a partilhar espaço de construção com formas canônicas da música ocidental. No entanto, como fluxo e forma em movimento, é possível identificar como as formas ocidentais, assimiladas pela cultura musical japonesa, adquiriram outro carácter e “passaram a ser” japonesas. O que quero dizer é que ao invés das formas ocidentais entrarem no repertório criacional japonês e se estabelecerem enquanto formas ocidentais na música japonesa, o que ocorreu foi a tomada para si, por conta dos artistas japoneses, dessas formas, fazendo com que uma forma sonata ao estilo ocidental, por exemplo, passasse a ser uma forma sonata ao estilo japonês, a cultura japonesa assimilando o que vem de fora, e não tendo suas formas e características subjugadas por formas e parâmetros externos.

Evidentemente algumas dessas afirmações são difíceis ou quase impossíveis de se confirmar sem ter o devido conhecimento histórico e formal desses repertórios e suas transformações orgânicas dentro de um sistema da arte.

Aqui é vislumbrado então traçar alguns paralelos desse dilema transacional, em que a cultura japonesa incorpora os elementos vindos do ocidente, e estabelecer algumas conexões, dentro do que podemos chamar de sistema da arte japonesa, entre literatura e música e "filosofia" da arte japonesa (há uma evidente contradição em tratar vetorialmente esses três elementos, uma vez que essa divisão não existe na própria prática artística-cultural japonesa. Sendo assim, se trata apenas de uma ferramenta didática de elucidar e ressaltar elementos constituintes do presente texto).

Nesse ponto temos algumas visões que são imbricadas e que podem, como forma didática, facilitar ao ocidental compreender alguns dos certames do pensamento nipônico. A dificuldade seja talvez aí a banalização e em certo ponto o grau de aproximação de alguns conceitos e ideias que parecem tornar o pensamento japonês algo tão próximo.

As ideias de *mono-no-aware*, por exemplo, parece extremamente abstrata para um ocidental. É possível ter uma aproximação através de ideais de produção do sublime e coisas desse tipo que

foram produzidas nos ditos pronunciamentos da "morte da arte" pelos artistas ocidentais da modernidade, sendo que na realidade esses conceitos só se aproximam, mas não estão de fato sendo correspondentes, não dizem da mesma coisa.

Outro termo, talvez hoje em dia mais banalizados e mal compreendido seja o ideal de vazio, que é carregado pelo taoísmo para a cultura japonesa, através da religião e do culto ao cerimonial do chá. Essa noção é uma das mais divergentes em relação a compreensão ocidental, mas é muitas vezes confundida como se tivesse um significado igual ou aproximado.

O escopo para falar de equívocos de significação, se dá pela simples compreensão do fato de que na história da música ocidental e de todo seu estudo teórico musical canonicamente aceito (e predominante) até início do século XX há uma "lente" que coadunava na busca de uma compreensão musical dos povos não ocidentais pela ótica da música ocidental (pelas noções e definições que esta carregava e julgava como absolutas). Sem dúvida alguma esse foi o dos grandes fatores que prevaleceram contra o reconhecimento das artes japonesas e orientais de modo geral dentro de um cenário de produção de arte global. Na verdade, havia uma diacronicidade evidentemente eurocêntrica. Na Cultura musical japonesa por exemplo sempre foi incorporado ao dado sonoro a relação ruído, espacialidade e performance corporal (mesmo em práticas musicais em que a prevalência da performance corporal fosse negar um tipo de performance corporal), coisas que só começaram a ser realmente ressaltadas e pensadas enquanto poéticas na música ocidental aproximadamente em meados do século XX.

O historiador da arte Afonso Medeiros (2014) fala sobre possíveis questões epistemológicas relegadas a uma coleta de dados artísticos e prática de trocar da cultura ocidental, mas que eram e foram disseminadas sem o devido reconhecimento das fontes, ou mesmo uma desqualificação das fontes e enaltecimento da resignificação em espaço cultural ocidental. Ainda persiste aí nesse pensamento as ideias de evolução e de linearidade que regeram por muito tempo o pensamento epistemológico ocidental.

Voltando a falar dos aspectos transitivos das formas e produções poéticas na produção cultural japonesa, é interessante conferir o caráter interdisciplinar da música é da literatura. Os gêneros *Kumiuta*, gênero canção de música para *Koto*, por exemplo, carrega a forma *Ki-Shô-Ten-Ketsu* como expressão do *Koto* e estilo narrativo e cantado que é capaz de nos mostrar uma das mais evidentes relações existentes nesse sentido.

O universo da música clássica tradicional japonesa é observado por vários autores, mas em consenso geral é estabelecido como originado no início do século VII, quando se inicia um movimento de incorporação de práticas artísticas chinesas (além de influências Coreanas, indianas e da atual região da Manchúria). O período anterior não carrega registros escritos, o que torna o conhecimento sobre o repertório vigente da época bastante obscuros. Algumas hipóteses estimam

que a predominância era de canções estritamente vocais, e em alguns casos mais raras canções acompanhadas por algum tipo de instrumento de sopro e percussão.

Podemos tratar da música clássica tradicional japonesa entendendo quatro períodos (KISHIBE, 1966, p. 1):

- Segunda antiguidade (Período da música internacional): entendida entre os séculos VII e X. Passando pelo período *Asuka*, Nara e o início do período *Heian*;

- Primeiro medievo (Período da música nacional I): do século XII ao século XVI. Passando pelo Período *Heian*, *Kamakura* e *Muromachi*.

- Segundo medievo (Período da música nacional II): do século XVII a 1868. Período *Momoyama* e *Edo*.

- Modernidade (Período da música global): Entendida a partir da introdução do governo *Meiji* até os dias atuais.

Visto que a sistematização cronológica exposta acima é publicada num escrito de 1966, a questão do entendimento das modernidades estabelecidas no Japão (e da produção musical que vai de 1868 até 2018) deve ser problematizada, porém não caracteriza foco deste texto. O texto em questão tem por foco tratar elementos que são compreendidos entre os períodos de música internacional e música nacional japonesa (séc. VII ao XVII).

Akira Tamba traz em seu livro “*la theorie et l’esthetique musicale japonaise*” a relação da constituição da teoria musical japonesa a partir do estudo de alguns textos teóricos musicais localizados historicamente. Tal feito mostra alguns aspectos transitórios da teoria musical ao longo dos tempos. Este se configura como questão central desse texto. Faço aqui mais uma quebra de continuidade para realizar apontamento para mais uma possível problematização que não terá desenvolvimento no texto, mas que é de extrema importância para qualquer pesquisa que relaciona música e cultura, qual seja: o diacronismo existente entre os escritos teóricos e a produção musical vigente na época desses mesmos escritos. Retornando ao trabalho de Tamba, é possível identificar o que ele chama de sistema tonal da música japonesa. Segundo o autor um fenômeno marcante no percurso histórico da música tradicional japonesa é a presença de um sistema tonal que alterna duas formas de se organizar: uma música determinada e uma música indeterminada. E essas são dois tipos de música que são desenvolvidas a partir de sistemas tonais diferentes (TAMBA, 1988, p. 98).

O autor define então a música determinada sendo aquela na qual todos os graus da escala são determinados em alturas fixas e pré-estabelecidas. A música indeterminada por sua vez seria aquela na qual as notas das escalas fazem referência a uma nota determinada, mas sua sistemática é ancorada na utilização de notas móveis ou flutuantes, podendo essas notas se comportarem de maneira flexível mesmo no decorrer de uma mesma execução. Ainda segundo o autor, essa distinção pode ser aplicada também ao ritmo.

A música determinada então seria aquela que repousa por gamas de sete notas, a partir dos doze sons calculados através do método *san bun son eki*.

Na música indeterminada há então a presença de um sistema tetracordal que é baseado em quatro conjuntos com notas intermediárias móveis.

Tamba esclarece que esses dois sistemas tonais não são bem distinguidos, e por isso os musicólogos frequentemente consideram que não há um sistema tonal na teoria musical japonesa (TAMBA, 1992, p 69), e que por isso é importante voltar a atenção para como essa música determinada e a indeterminada se comportaram em relação aos períodos históricos do Japão. Sendo assim podemos observar as seguintes postulações:

- A música do período pré-histórico (do Séc 2 a.C. até antes do Séc 7 d.C.) não apresentam documentos ou registros que comprovem a clareza das práticas musicais da época, mas se supõe que na época existia música vocal acompanhada de um ou dois instrumentos e dança. Esse estilo de música se realizaria através da música indeterminada.
- A partir do séc. 7 a música japonesa autóctone entra em contato com a música chinesa e a música dos países estrangeiros próximos, passando a conhecer assim a música determinada, com características fixas.
- Já no período medieval (final do século XII ao XVI) as formas indeterminadas se sobrepõem as formas determinadas do período anterior. Movimento provocado pela ascensão da classe de guerreiros, que encorajou a criação de novos gêneros musicais que se buscavam uma base caracterizada por elementos da música “autóctone” por procurar oposição a música predominante do período anterior, que era de origem aristocrata e possuía relação direta com o governo anterior.
- O período moderno (17 ao 19) é marcado pela expansão da música indeterminada popular a favor da classe cidadina.
- Após esse período é possível encontrar uma transitividade entre elementos de gêneros musicais caracterizados entre música determinada e indeterminada [como a introdução do koto nas práticas musicais cidadinas, o que acarretou num fortalecimento da música indeterminada, até o final deste período, quando há, simultaneamente, a retomada da família imperial e a imposição de uma nova música determinada que acaba por influenciar negativamente a música indeterminada da época].
- Já no período contemporâneo observamos a introdução da música determinada de origem ocidental no universo musical japonês – assim como um fator múltiplo mais complexo, tal qual a retomada de práticas musicais antigas, mas com a utilização de elementos de notação ocidental ou mesmo a utilização de afinador eletrônico padronizando certos elementos que

anteriormente eram transmitidos por conhecimento oral e influenciavam o modo de produzir e apreciar a música tradicional com característica indeterminada.

Atualmente podemos encontrar o confronto entre música autóctone japonesa e música ocidental a partir da combinação de instrumentos tradicionais e ocidentais. As primeiras composições que se encarregaram de trazer essa abordagem mista foram: *Concerto pour koto et orchestre* de Michio Miyagi, de 1928; e o *Concerto pour shamisen et orchestre* de Kinichi Nakanoshima, de 1936.

3.1. Algumas características formais da música tradicional japonesa

Em relação à melodia instrumental temos como características os movimentos em graus disjuntos que normalmente acontecem para gerar um efeito de bordões ou ostinatos; além disso, as figuras melódicas nos instrumentos de corda são ricas em graus disjuntos. Já nos instrumentos de sopro, com exceção do *Shô*, a presença mais comum é a de movimentos em graus conjuntos. A utilização de padrões melódicos é favorecida na música instrumental, sendo característica de vários gêneros da música tradicional.

Cada padrão melódico da parte vocal apresenta também um padrão específico respectivo na parte instrumental, uma espécie de acompanhamento instrumental, mas que nem sempre se caracteriza por uma postura musical de acompanhamento, sendo por vezes uma segunda voz, agindo de forma dialógica com a parte vocal.

Em relação a melodia vocal é possível encontrar melodias melismáticas e silábica, certamente variando em relação ao texto e ao gênero específico. É interessante ressaltar como os padrões ornamentais vocais são extremamente complexos e demais característicos, podendo ser encontrados padrões ornamentais específicos em cada gênero.

Em relação à textura musical, o fenômeno de multifonia (KISHIBE utiliza este termo e explica que o mesmo vem para substituir o termo polifonia, no sentido em que este último é uma forma de multifonia característica na história da música europeia) se configura como predominante.

A música japonesa, com exceção do Gagaku, é em geral caracterizada pela monofonia. Mas ainda assim é possível encontrar quatro formas de multifonia, sendo eles:

A Harmonia: a ideia de harmonia extrapola o conceito de harmonia tonal utilizada na música ocidental. No *Gagaku* os acordes produzidos pelo *Shô* mostram a harmonia ao *ancient style* (estilo antigo). Na *biwa* é realizada em arpejos e no *Koto* através de padrões específicos. Os sopros melódicos tocam a melodia. A nota mais grave do acorde do *Shô* e a mais aguda da *biwa* e do *koto* seguem as notas principais da melodia. Esse tipo de

estrutura harmônica da instrumental Gagaku dificilmente é encontrada em outra forma musical.

- B Heterofonia: normalmente ocorrendo no *Gagaku*, entre a flauta e o oboé, entre *koto*, *shamisen* e *shakuhachi*. Bordões e ostinatos são favorecidos na música para *koto* e *shamisen*.
- C Polifonia: Encontrada na música para *koto* e *shamisen*, normalmente em estruturas em duas partes, de forma simples. (No estilo *Nagauta Shamisen* há uma peça chamada *Azuma-hakkei* que demonstra de forma enfática tal característica multifônica).
- D Caosfonia: Kishibe apresenta essa nova forma de multifonia. Diz que para as entradas e saídas de dançarinos do Gagaku há música específica chamada de *Chôshi*. Nela ocorre que o primeiro *Shô* toca a melodia, sendo seguido pelo segundo, o segundo pelo terceiro, e assim por diante. Enquanto isso os oboés realizam o mesmo, conjuntamente com os *Shô*. Depois as flautas. Todo o conjunto produz esse mesmo “padrão”. Não se trata de uma forma de cânone, como conhecido na música ocidental, mas se baseia numa discrepância elástica.

Sem dúvida nenhuma a principal característica que se sobressai ao entrar em contato com a música tradicional japonesa é o timbre dos instrumentos e da execução vocal. Como característica do timbre dos instrumentos a principal característica perceptível é a utilização do ruído como parte da execução instrumental. “Os japoneses parecem querer alcançar um maior contraste entre voz e instrumentos” (KISHIBE, 1982). Pode ser encontrada principalmente na arte do *Shakuhachi* e *Noh-kan* (*Flauta-Noh*).

Os principais aspectos da forma musical são a imitação, repetição, variação, contraste e sequência utilizadas tanto na música japonesa quanto na música ocidental. Tal afirmação pode ser encontrada, por exemplo, tanto em Koellreutter quanto em Kishibe (ao tratar da música tradicional japonesa).

Kishibe então apresenta como principais formas encontradas na música tradicional japonesa a *Jo-Ha-Kyû*, *Ki-Shô-Ten-Ketsu*, o *Dan* e a Forma *Noh*. Esta última tendo forte influência sobre música para *Shamisen*, em especial *Nagauta* e nas obras musicais que acompanham as danças de *Kabuki*.

O *Dan* permanece como forma tradicional mais difundida, sendo executada e aprendida até os dias atuais logo como repertório introdutório do instrumento. É possível encontrar peças em *Dan* tanto no repertório para *Koto* quanto no repertório para *Shamisen*. Obviamente, por ser uma forma, apresenta inúmeras obras construídas baseadas na mesma, sendo que é possível encontrar algumas canonicamente estabelecidas e estudadas em repertórios fixos.

Das quatro formas citadas, a talvez menos disseminada seja a *Ki-Shô-Ten-Ketsu*. Kishibe (1982, p. 30) fala que a obra instrumental mais representativa desse período se chama *Etenraku*, composta em forma A-B-A. A é constituído de a e b, 8 compassos cada; B é constituído de 8 compassos. A forma utilizada em A é a *Ki-Shô-Ten-Ketsu*. Tendo então assim: os primeiros 4 compassos de **a** compoendo *Ki*, onde é introduzida uma melodia; os 4 compassos seguintes de **a** compoendo *Shô*, finalizando a melodia anterior; *Ten* nos primeiros quatro compassos de **b** então apresenta uma segunda melodia; e os últimos 4 compassos de **b** compõem *Ketsu*, e finalizam a segunda melodia.

Já em relação a forma *Jo-Ha-Kyû*, é possível encontrar em uso na literatura, na dança ou mesmo no teatro. Sendo uma forma poética que é utilizada em várias expressões artísticas é interdisciplinar nesse aspecto. Aparece primeiramente no *Gagaku*, sendo uma forma migrada da China durante a dinastia T'ang. E é dito que esta influenciou a construção da forma no teatro *Noh*. Pode ser entendida em três partes, segundo Kishibe (1982, p. 29), como descrita: *Jo* (Introdução), *Ha* (exposição) e *Kyû* (conclusão). Pode ser entendida como uma forma A-B-C.

O princípio de *Jo-Ha-Kyû*, como podemos ver, é uma técnica de composição estética espaço-temporal, ao mesmo tempo que um modo de controle de toda estrutura temporal ou gestual cuja forma global repousa num dinamismo evolutivo; daí a aplicação desse princípio a diversas atividades artísticas ou recreativas da sociedade japonesa (TAMBA, 1988, p. 322).

Além de sua utilização no *Gagaku*, é possível encontrar a forma *Jo-Ha-Kyû* no *Kabuki* e no *Bunraku*. Também é possível a influência dessa forma na música para *Koto*, na música para *Shakuhachi* e na música para *Biwa*. Tamba (1988) ainda fala da utilização dessa forma com mais detalhes na poesia *renga*. O mesmo fala que na constituição do poema *renga*, composto por uma parte *hokku* (formados por 3 versos de 5+7+5= 17 sílabas) e uma parte complementar chamada *wakiku* (formada por 2 versos de 7+7=14 sílabas). No encadeamento de 100 poemas se forma uma coleção de poema *renga*. A forma *Jo-Ha-Kyû* entra na forma em que esse encadeamento se sucede, de modo que segundo Tamba (1988, p. 330) os primeiros 22 poemas constituem *Jo*, os 28 poemas seguintes compõem *Ha*, e *Kyû* é constituído pelos 50 poemas seguintes.

Ressignificar trata em síntese de reterritorializar o que é produzido. De certo modo o pretendido é encontrar uma espécie de intertextualidade entre essas linguagens, dando um enfoque nas relações e efeitos dentro da cultura musical japonesa. Compreendendo seus mecanismos de ação através da intertextualidade e da interdisciplinaridade presente nessas dimensões do fazer japonês.

Houve uma época em que a Música Ocidental tentou se embebedar da cultura oriental, entre elas da cultura japonesa. Podemos encontrar em Stockhausen (*Sobre a música, 1970, p 60*) a

utilização do termo formas instantâneas, para descrever um subgênero do que para ele seriam as formas Líricas, e é utilizado para designar formas em que a relevância maior está no tempo presente, algo caracteristicamente inerente a cultura japonesa e inevitavelmente se apresenta em diversas dimensões dessa cultura:

[...] em nossa tradição ocidental a presença de formas líricas é muito rara, dada a proeminência de convenções sequenciais e de desenvolvimento. Não é assim nas tradições orientais. [...] O que conta lá é o aqui e agora; eles não se sentem compelidos a embasar sua composição em contraste com o que aconteceu antes, ou aonde um momento possa estar levando. [...] E, por longos períodos de tempo, não se tem pensamentos sobre o passado ou o futuro, porque não há nada além do momento presente.

Pode-se dizer que de modo geral, como também afirma Kato (2012), essa característica do povo japonês se estende para diversos níveis de comportamento e de *modus do ser japonês*. O aqui=agora prevalece majoritariamente. Algumas dessas questões apontam para problemáticas que descontroem narrativas de formação de característica do povo japonês a partir de uma perspectiva de “povo subjugado” ou tiram do mero lugar da “Influência-influenciado”.

3.2. *Hôgaku* e o instrumento *Koto*: introdução a teoria musical japonesa

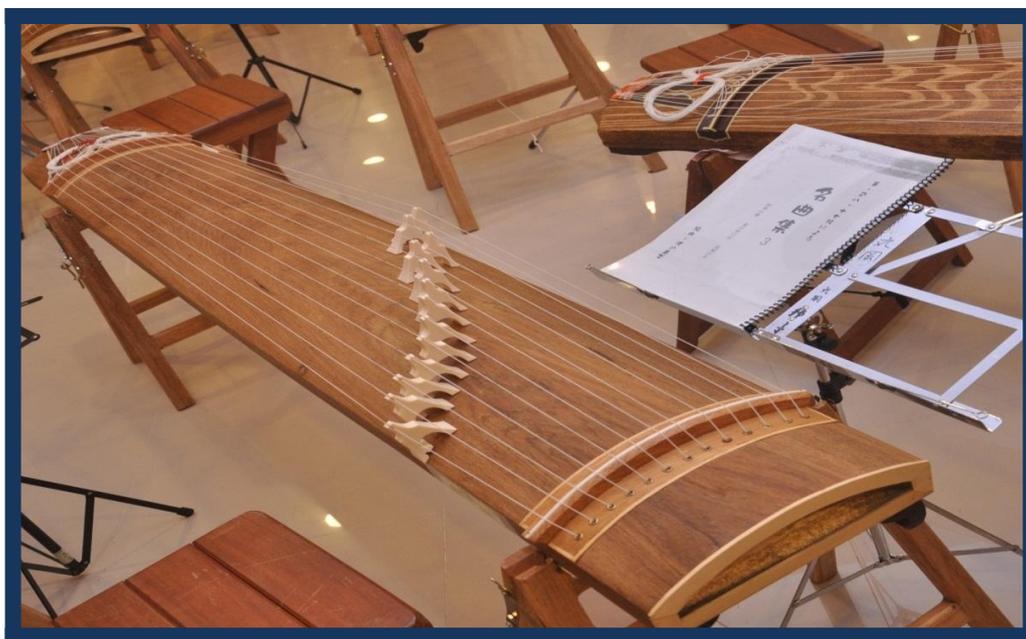


Imagem 5 – *Koto*, Instrumento musical japonês

O *Koto* é um instrumento musical japonês que possui usualmente 13 cordas (podendo ser encontrado também com 17, 21, 18 e outras configurações) afinadas por cavaletes móveis, denominados *kotoji*, e tocado com dedais utilizados nas pontas dos dedos polegar, indicador e médio da mão direita, denominados *tsume*. Suas cordas ficam “estendidas sobre uma caixa de ressonância medindo 1,80 x 0,25 x 0,08 m”, sendo o instrumento categorizado como um “Cordofone, da família das cítaras longas” (SATOMI, 2004, p xviii).



Imagem 6 – Dedais *Tsume*



Imagem 7 – Cavaletes móveis *Kotoji* ou *Ji*

No Japão da era Edo (1603-1867) o instrumento passa a se desenvolver fora do ambiente de corte, onde era predominante, e começa a ser introduzido nas casas de famílias comuns, principalmente tocado por filhas de comerciantes ou famílias da nobreza. Malm (1957) fala que nesse período o instrumento adquire um valor análogo ao do *Piano de Salão* na América, e que a introdução do instrumento em residências é um dos fatores que admitiu a permanência do instrumento na cultura japonesa após o período de modernização, na Era Meiji (1868-1912).

Nesse período ocorrem diversas transformações no Japão, sendo um período de grandes reformas políticas, econômicas e conseqüentemente culturais, passando por estágios consecutivos de enfraquecimento da música tradicionalmente japonesa, a introdução da Música Ocidental (com a inserção de instrumentos, como violino, piano, etc, e também do tonalismo e de outros elementos da teoria musical ocidental) estabelecendo fortes raízes no Japão, e posteriormente a retomada da prática musical de instrumentos tradicionais japoneses, como o *Koto*.

A influência da Música Ocidental na cultura japonesa fez despertar a ideia de renovação e modernismo da prática musical de instrumentos tradicionais japoneses (SAKURAI, 2013; HOSOKAWA, 2016). Surge o termo *Hôgaku* para nomear a música feita por instrumentos tradicionais, e o termo *Ongaku*, que anteriormente designava todo tipo de *música*, passa a ser usado como um termo mais genérico, para as demais práticas musicais. Dessa forma o *Koto* passa a ser o instrumento mais conhecido dessa gama de instrumentos do *Hôgaku*. O cenário musical passa a abarcar e conciliar tanto a prática e composição musical ocidental quanto a tradicional (e/ou clássica japonesa), que também se renova, e ambas se mesclam, como afirma Wade (2014). E assim como a arte moderna ocidental bebe da arte japonesa (MEDEIROS, 2014), as artes japonesas também se embeberam das artes ocidentais.

Como as práticas do *Hôgaku* concernem, de maneira geral, música feita por instrumentos tradicionais, há uma enorme variedade de repertórios dentro desta prática, abarcando tanto repertório tradicional, interpretação de músicas populares, interpretação de obras Clássicas da

Música Ocidental, Música Contemporânea composta para esses instrumentos, entre outros. Se tratando especificamente do instrumento em questão: "O koto é classificado em 4 tipos de acordo com o repertório: *gakusô* no *Gagaku*; *tsukushisou* no *Tshukushi-goto*, *zokusô* na *Yatsushashi-ryû*, *Ikuta-ryû* e *Yamada-ryû*; e *shinsô*, gênero moderno ou ocidentalizado" (SATOMI, 2004, p xviii).

Dentre o chamado *shinsô* há o destaque de duas importantes figuras: *Michio Miyagi* e *Tadao Sawai*. Ambos instrumentistas e compositores de *Koto* e de outros instrumentos de *hógaku*, professor e aluno, respectivamente, fizeram grandes contribuições para o repertório *sôkyoku* (músicas para *Koto*), tendo desenvolvido grande interação com a Música Ocidental. Entre algumas dessas contribuições constam, por exemplo, o desenvolvimento de outras configurações do instrumento *koto*, como o de *koto* de 17 e o de 21 cordas, que proporcionou o início da utilização de formação no estilo quarteto, semelhantes aos quartetos de cordas, madeiras e/ou metais nas práticas musicais ocidentais, assim como a utilização de outros padrões camerísticos e características.

Podemos observar que toda essa trajetória do *hógaku* transformou essa prática de modo que elementos presentes nas práticas de concertos de Música Ocidental são encontrados na mesma, algumas da mesma forma e outras sendo tratadas de outras formas. Na música japonesa (ou no *hógaku*):

[...] a atenção se concentra no ‘timbre’ de cada som. O timbre inclui muitos sons harmônicos, torna-se complicado, soma-se um vibrato minucioso e carrega todo tipo de emoção. Em casos extremos, é possível ouvir um diminuendo (redução progressiva) que prolonga o som de um sino de um templo distante como se fosse uma peça musical” (KATO, 2012, 108- 109).

Esse pensamento se assemelha a algumas noções adotadas na música moderna e na música contemporânea Ocidental. Esse tipo de atenção com o timbre também é bem característica e extremamente explorado nas composições contemporâneas.

Determinadas teorias se tornam particularmente interessantes para este trabalho por proporcionar um recorte cultural mais inerente as práticas cotidianas do povo japonês. Historicamente a teoria musical japonesa se remete e se funda partindo das noções de teoria musical chinesa, que podem ser datadas a partir de sua entrada no Japão do documento *Gakusô Yōroku*, em 735. Este documento diz respeito a uma coletânea de textos sobre o entendimento da teoria musical da época (TAMBA, 1988, p 69).

Na teoria musical chinesa podemos encontrar uma clara associação dos conceitos de *ying* (*In*) e *yang* (*Yō*) com as doze notas musicais. O conceito se refere a termos opostos, que não são excludentes, mas complementares. Há uma segunda conexão que é utilizada na definição posterior dos modos escalares chineses, referente ao atrelamento do conceito de *In* e *Yō* com os dois principais modos, *Ryō* e *Ritsu* respectivamente.

Outro registro importante é o *Shittanzō*, datado de 877, sendo o primeiro documento que se tem conhecimento a falar da música modal japonesa de sua época. Constituído de oito volumes, não é um documento exclusivamente musical, mas em seu segundo volume contém certas passagens que são dedicadas à música. Tamba (1988, p 98) destaca três pontos particulares que lhe chamaram atenção no citado registro:

- 1) A descrição das sete notas do sistema modal a partir dos sons da flauta;
- 2) A descrição de oito modos construídos a partir das cinco notas principais do sistema modal; e
- 3) A mudança de terminologia que o japonês introduz:

Shittanzō nos apresenta, através da utilização e da estrutura da flauta utilizada no período, um sistema heptacordal, composto por cinco notas principais e duas notas auxiliares, sendo as notas principais determinadas pela escala musical, mas as notas auxiliares indeterminadas.

A questão da indeterminação das notas auxiliares está atrelada a presença de características possíveis da não utilização do sistema temperado, mas outra possibilidade também relaciona esse fato com a possibilidade instrumental de alterar as notas variando a posição de embocadura no momento da execução. Esse dado pode supor que tais notas auxiliares eram variadas na medida que um modo ou outro necessitasse, uma vez que as notas principais eram fixadas com maior ênfase nos escritos teóricos (TAMBA, 1988). Esse ponto ainda pode ser relacionado diretamente com o terceiro item destacado por Tamba, as mudanças de terminologia encontradas no modelo teórico japonês em contraste com a nomenclatura correspondente no chinês.

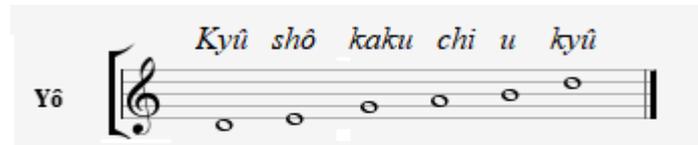
Sobre as diferenças de nomenclatura e classificação encontradas nos respectivos modos no *Shittanzō*: Tamba (1998, p. 102) constata que é um fenômeno comum encontrado na assimilação da teoria musical chinesa pela japonesa, em que há uma diminuição de alturas em alguns graus de determinados modos e o que parece ser uma tendência geral nos graus internos do sistema tetracordal japonês.

Tanabe (1960, p 4) apresenta a escala modo *Yō* e no modo *In* acompanhadas de mais duas variações cada, o que acontece através da substituição de suas notas principais pelas notas auxiliares. Dessa forma temos:

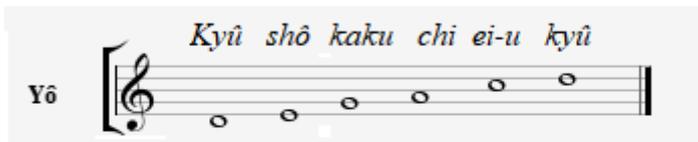
The image displays two musical staves, each with a treble clef. The top staff is labeled 'Yō' and the bottom staff is labeled 'In'. Both staves show a sequence of eight notes: Kyū, shō, ei-shō, kaku, chi, u, ei-u, and kyū. The notes are represented by circles on a five-line staff. The Yō mode has a higher pitch for the final note (kyū) compared to the In mode.

Assim temos o modo *Yô* em suas três formas (Forma básica ou primeira forma, segunda e terceira forma):

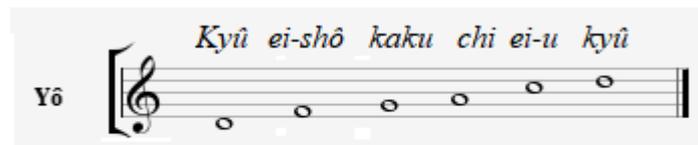
Primeira forma:



Segunda forma:

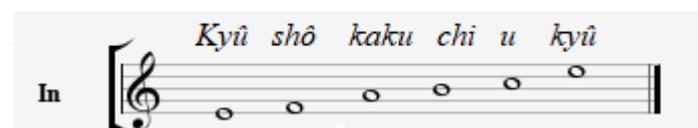


Terceira forma:



E ainda teremos o modo *In* em suas três formas (Forma básica ou primeira forma, e segunda e terceira forma):

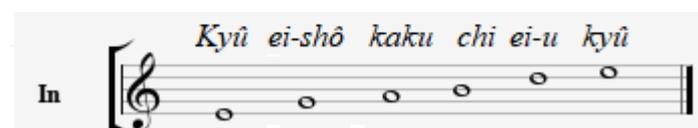
Primeira forma:



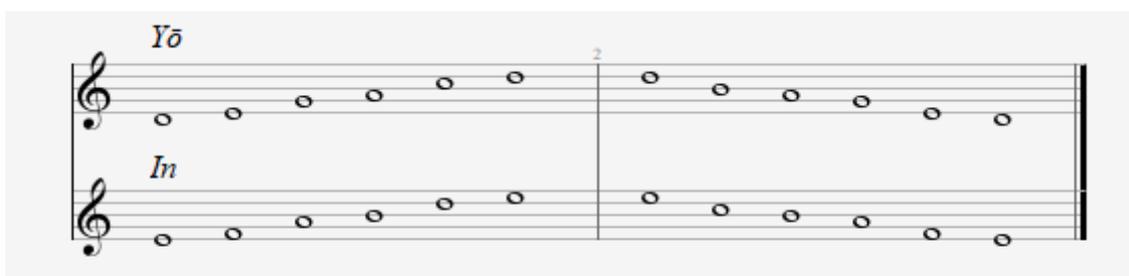
Segunda forma:



Terceira forma:



O mais interessante no momento da identificação dessas escalas é poder identificar seu modo de apresentação nas obras desse repertório, ou seja, conferir como sua aplicação prática é encontrada e não apenas como é regido pela teoria vigente da época. Tanabe (1960, p 5) então acrescenta que para ambas as escalas é comum encontrar sua utilização pelos compositores de forma mesclada, variando a utilização da sua segunda forma no modo ascendente e da primeira forma no modo descendente. Kishibe (1982, p 19) também aponta a utilização das escalas *Yō* e *In* desse modo, tendo assim a seguinte disposição de notas abaixo (partindo de Mi):



Utilização das escalas *Yō* (pentagrama superior) e *In* (pentagrama inferior). Escala *Yō* segunda forma na parte ascendente e primeira forma na parte descendente. Escala *In* segunda forma na parte ascendente e primeira forma na parte descendente. Tanabe (1982, p 5) afirma que esta última é bastante utilizada na música popular moderna para *Koto*, *Shamisen*, *Shakuhachi*, etc..

		Meses do ano	Designação nominal pelo sistema modal chinês	Especulação filosófica e moral (relações ao nível social)
		Kyukunshō (1233)	Shittanzō (877)	Shittanzō (877)
Si	Banshiki	Janeiro	U	“As coisas”
Dó	Shinsen	Fevereiro		
Dó#	Hôn	Março		
Ré	Ichikotsu	Abril	Kyû	“O senhor[feudal]”
Ré#	Dankin*	Mai		
Mi	Hyôjô	Junho	Shô	“O feudatário” [Servo]

Fá	Shôzetsu	Julho		
Fá#	Ryugin	Agosto		
Sol	Sôchô	Setembro	Kaku	“O povo”
Sol#	Fushô	Outubro		
Lá	Oshiki	Novembro	Shi	“Os fenômenos e os eventos”
Lá#	Rankei*	Dezembro		

* A nomenclatura desta forma, porém no *Kyôkunshô* é possível encontrar a inversão de nomenclatura dessas duas notas.

Nesse sentido, as pesquisas *K. Hayashi* esclarecem que a nomenclatura anterior foi estabelecida por teóricos do *Shômyô* da escola *Ohara* do século 12, já a nomenclatura posterior e conhecida atualmente foi colocada pelos músicos do *Gagaku* (sendo que as duas nomenclaturas coexistiam por volta do século 14).

3.3. *Min'yô* e o protagonismo do intervalo de quarta justa na música japonesa: Tetracordes

O intervalo de 4ª é tido por alguns pesquisadores sobre música japonesa como o intervalo fundamental da teoria musical japonesa e chinesa (o próprio sistema *San bun son eki* – sistema que calcula as dozes notas musicais através de doze tubos sonoros, progredindo em intervalos de quarta e quinta – é prova disso). Então é aí que podemos encontrar na teoria dos tetracordes de *Fumio Koizumi*, um guia significativo para identificação de características musicais do repertório tradicional popular japonês. No texto publicado por Kawase e Tokosumi (2010), os autores analisaram padrões intervalares específicos encontrados em vários *Min'yô*. Eles utilizaram o *Nihon Min'yô Tainan (anthology of japanese folk songs)* como base. A partir dessa antologia foi possível chegar a 5 gêneros de canções:

Komoriuta (lullabies);

Taue-uta (songs for Rice planting);

Takusa-tori-uta (songs for weeding);

Chikei-uta (songs for earth pounding); e

Bon-odori-uta (songs for bom dances).

No total a antologia registra 1794 canções (Min'yō), pertencentes as 11 regiões do Japão, e pertencentes a 45 prefeituras. O destaque para esses dados se dará neste mais à diante, mas é interessante ressaltar que assim como o grande número de canções, a variedade das mesmas é representativa de gêneros específicos de cada região ou mesmo de características musicais próprias ou mais acentuadas em determinada região comparada a outras. Os autores chegam a identificar quais tetracordes são presentes em quais regiões e prefeituras, ou mesmos o grau de aparição de certos padrões em relação a outras.

A teoria dos tetracordes de *Koizumi* ressalta o papel que o intervalo de quarta justa possui na cultura musical japonesa, estabelecendo esse intervalo como o mais importante. Essa teoria estabelece o tetracorde como uma unidade composta de duas notas externas e fixas (num intervalo de 4ª) e uma nota intermediária instável localizada entre os tons núcleo (chamada *kakuon*). Dessa forma pode identificar quatro tetracordes utilizados por ele:



<i>Min'yō</i> :	3m+2M
<i>Miyako bushi</i> :	2m+3M
<i>Ritsu</i> :	2M+3m
<i>Ryukyu</i> :	3M+2m

A partir desse tetracordes foi possível estabelecer 6 padrões para utilização de cada um tetracorde, utilizando o software desenvolvido pelos autores, encontraram os tetracordes e seus padrões mais utilizados, determinando carácter de regiões específicas e etc.

Conjuntamente com as demais características introduzidas anteriormente é possível estabelecer algumas relações mais consistentes no momento da aproximação do repertório musical japonês. Não se trata de um apanhado completo sobre o universo musical japonês e suas conexões com o ecossistema artístico japonês. O intuito é estabelecer parâmetros básicos para se repensar a audição e o entendimento do repertório que segue uma lógica divergente das lógicas musicais vigentes nas práticas musicais ocidentais canonicamente estabelecidas.

Alguns dos demais documentos musicais abordados:

Kuchizusami
Kyōkunshō

Zoku kyôkunshô
Hyôbyaku
Kôshiki
Heikyoku
Shichiku shoshin shû
Ristugen hakki

A partir desse tetracordes foi possível estabelecer 6 padrões para utilização de cada um tetracorde, utilizando o software desenvolvido pelos autores, encontraram os tetracordes e seus padrões mais utilizados, determinando carácter de regiões específicas e etc. O interessante é notar que essa relação da utilização dos quatro tetracordes com os seis padrões produzidos por cada um deles sendo possível estabelecer a incidência de um ou de outro como algo característico de regiões diversas do Japão nos aponta para um aspecto local da construção e permanência do *min'yô* enquanto prática musical que acessa uma aspecto local-nacional, visto a disseminação dessas mesmas canções e práticas socioculturais.

Algumas relações podem ser elucidadas entre o *min'yô* e o *hôgaku* de modo que permita uma maior aproximação e compreensão entre seus repertórios, também podendo ser transversalizado nessa equação é a relação que as algumas das características das narrativas *Setсуwa* podem conter de interconexas com características da prática do *min'yô*.

Setсуwa se refere a narrativas concisas de um fato verídico ou não, onde a tradição oral se encontra com a tradição escrita (ITO, p. 36, 2017). Uma das características que marca é, no *Setсуwa*, assim como no *min'yô* a utilização de sutilezas da natureza cotidiana, aspectos extremamente ligados com a vida social e local, caracterizando uma forte tendência a referencialidades locais e histórico-geográficas.

A maioria dos *Min'yô* também dizem respeito a práticas sociais (festivais, ritos, atividade pesqueira, vida boêmia, etc...) e cotidianas, o que é encontrado no *Setсуwa*. Em relação à forma musical, a prevalência é de formas curtas, valendo-se da repetição de seções como principal característica, e do desenvolvimento das letras como narrativa de fatos. Outro destaque é a relação da mutabilidade e do aspecto oral dessas práticas. No *min'yô* essa característica é importante na medida em que a cada execução, transmissão ou alteração se dá à nível de uma gama de multiplicidade que acaba por fazer, ao longo do tempo, com que essas práticas mudem e se reconfigurem. No *Setсуwa* o caráter oral transporta um estilo próprio para as narrativas, transpondo as atitudes das personagens (diferenciando do *monogatari* e demais gêneros em prosa), abarca elementos alheios aos tradicionalmente representativo da época de sua criação.

De maneira oposta, na prática do *hōgaku*, é caracterizada por obras longas, que dialogam com os códigos que eram encontrados nas demais expressões literárias e artísticas da época, como a relação com a natureza e as demais transversalizações entre os elementos e como esses eram retratados. Diferente do *min'yō*, o *Hōgaku* parece carregar todos os aspectos artísticos vigentes na época trazido pelos ideais estéticos que a corte disseminava no período *Heian*, e que continuou no cerne dessa prática musical nos séculos seguintes, mesmo com sua gradual e natural mudança.

Estas relações podem apontar posteriormente mais aspectos próprios da música japonesa que carecem de mais entendimento e aprofundamento. O interessante no momento talvez seja entender que todas essas práticas musicais não estão desconectadas de um extenso e profundo emaranhado cultural que é composto de forma diacrônica através de várias influências e múltiplos fazeres que se alteram no decorrer do tempo e de sua permanência.

Conjuntamente com as demais características introduzidas anteriormente é possível estabelecer algumas relações mais consistentes no momento da aproximação do repertório musical japonês. Não se trata de um apanhado completo sobre o ecossistema musical japonês e suas conexões com o ecossistema artístico japonês. O intuito é estabelecer parâmetros básicos para se repensar a audição e o entendimento do repertório que segue uma lógica divergente das lógicas musicais vigentes nas práticas musicais ocidentais canonicamente estabelecidas e que estão interconectadas numa complexa rede sociocultural que transversaliza diversos domínios artístico-culturais.

3.4 Tadao Sawai

Nascido na província de Aichi em 1938. Foi instrumentista e compositor do instrumento musical koto, atuando como porta-estandarte da música japonesa contemporânea. Graduou-se na Tokyo University of the Arts, em 1983. Em 1979, ele fundou a Sawai Sakuin com sua esposa, Kazue. Também trabalhou para estimular as gerações mais jovens ensinando no Takasaki College of Arts. Morreu em um hospital em Tóquio em 1 de abril de 1997 devido a hemorragia subaracnóide.



Imagem 8 -Tadao Sawai

3.5 Tsugaru Shamisen

O instrumento *Shamisen* (com sua estrita relação com o *sanshin* - tipo de *shamisen* característico de *Okinawa*, ilha ao sul do Japão e anteriormente conhecido como *Reino independente de Ryūkyū*), é um instrumento de três cordas que comumente é comparado com um banjo. Há basicamente três tipos de instrumentos: *hosozao*, *chuzao* e o *futozao*. Cada um possui características específicas em sua construção, tendo com principal diferença o tamanho. O instrumento se originou da China através de *Okinawa* no século 16 dC. Há algum consenso de que o estilo foi desenvolvido por moradores de rua e cegos chamados de *bosama*. Acredita-se que o *Tsugaru Shamisen* se originou com o *bosama* chamado Nitabō.

Nitabō adquiriu e modificou um *shamisen* em 1877, para o qual ele adotou um estilo diferente. Arredondou a palheta do instrumento de deixando-a semelhante as utilizadas para tocar *Biwa*. Além disso, ele adotou um estilo de tocar com o *shamisen* posicionado na vertical, além de incluir a área ao redor da ponte para execução técnica e incorporou batidas nas cordas em contraste (alternando as regiões, mais próximo da ponta ou mais afastado, próximo ao braço) com o uso exclusivo da palheta.

Nitabō teve vários alunos cegos, como *Kinobo* e *Chōsakubo*, que contribuíram para o desenvolvimento do estilo. O último aluno de Nitabō, *Shirakawa Gunpachirō*, se apresentou fora da região de *Tsugaru* como parte de um grupo de apresentações tradicionais. *Gunpachirō* também se apresentou em ambientes profissionais, como em salas de concerto em Tóquio. Como resultado de

seus sucessos, *Tsugaru Shamisen* se tornou popular na década de 1920, mas sua popularidade diminuiu com o início da Segunda Guerra no final da década.

Durante 1955-1965, muitos artistas do gênero se mudaram para centros urbanos no Japão. Esta migração foi parte de um movimento maior devido a um boom nas artes tradicionais no Japão. Tsugaru-jamisen desfrutou de outro surto de popularidade quando Gunpachirō se apresentou com a estrela de enka Michiya Mihashi no Nihon Theatre em Tóquio em 1959. Como resultado dessa exposição em massa ao gênero, jovens praticantes do gênero começaram a surgir. Takahashi Chikuzan, que também era um bosama, também era um praticante altamente considerado do gênero e começou a viajar pelo Japão em 1964.

Takahashi Chikuzan (高橋 竹山) (nascido Takahashi Sadazō (高橋 定蔵); 1910–1998) foi um renomado intérprete e compositor japonês de Tsugaru-Shamisen. Nasceu em Nakahiranai, um vilarejo que hoje faz parte do município de Hiranai, na província de Aomori. Tendo perdido a visão por volta dos dois anos de idade. Antes da Segunda Guerra Mundial, ele passou muitos anos em turnê com Tohoku e Hokkaido, tocando antes de sua porta e ganhando dinheiro de qualquer maneira que pudesse. Após a guerra, ele se tornou mais conhecido, primeiro como acompanhante da famosa cantora Narita Unchiku (que o nomeou "Chikuzan"), e posteriormente como artista solo. Sua discípula mais famosa, uma mulher que assumiu o nome de Takahashi Chikuzan II, continua a apresentar versões do repertório de Takahashi Chikuzan.

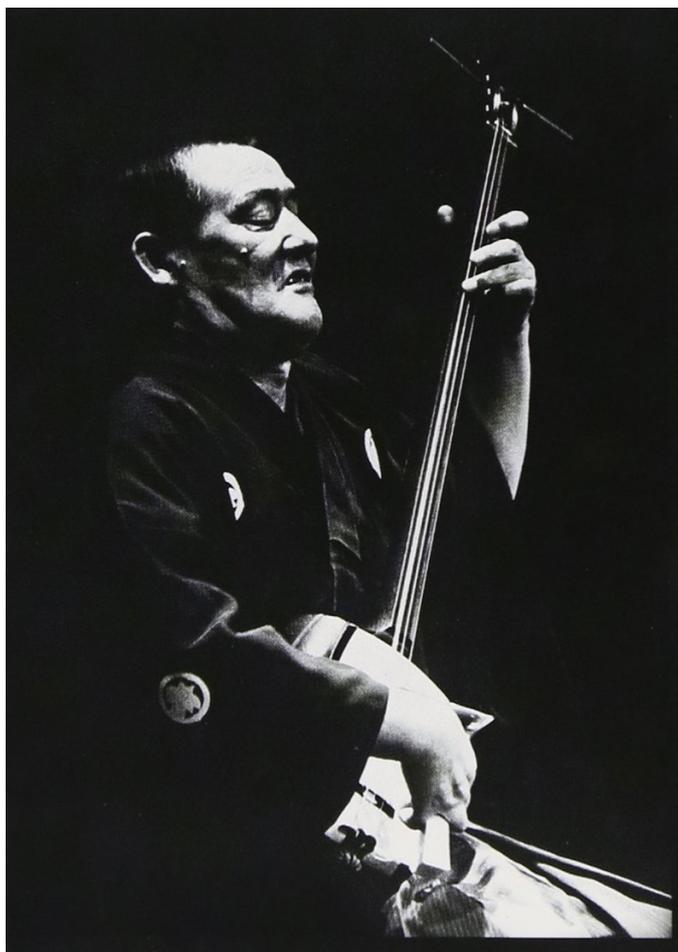


Imagem 9 - Takahashi Chikuzan

3.6 Microestruturas temáticas

Devido ao contraste entre os elementos ecossistêmicos abordados (*sōkyoku* e *tsugaru shamisen*), a verificação de elementos e processos de estruturação da microestrutura são ressaltados dentro da organização de uma *ecopoética* existente. As peças de *tsugaru*, por se caracterizarem por várias repetições e variações (em *dan*, por exemplo), apresentam sua riqueza mais ao nível da microestrutura do que da macro.

No âmbito do *sōkyoku* as obras apresentam maior desenvolvimento ao nível da macroestrutura, permitindo que seja dado um enfoque maior aos dois níveis extraindo processos mais complexificados em ambos.

Relação de variação e construção no tema de 讃歌

Os elementos são compostos através do jogo combinatório entre os constituintes de cada unidade do tema. Podendo ser vistas as seguintes unidades e suas derivações:

- I e IA
- II e IIA
- III e III2 ou II
- IV e IVii e IVA
- V

As variações feitas em B consistem em variações do material de A. Sendo assim, a unidade 4 é uma variação da unidade I sem *hajiki*. Configura-se por um salto de quarta, tendo a nota 4 da unidade produzindo som a distância de um grau conjunto da nota anterior.

O elemento IVii se caracteriza por ser uma unidade variante de II sem a utilização de *hajiki*; por conseguinte, a unidade IVA é variante de IV (agindo por inversão). O elemento seguinte é o exato IVii agindo por transposição.

Ao fim de B (em B2-8) há a extrapolação de contraste para a retomada da reexposição (A'): uma variação da unidade III (unidade sempre de finalização e por si só a mais contrastante do elemento A) sem *hajiki* e com a ausência dos dois tempos fortes, utilizando a finalização da unidade IVii transposta para poder iniciar o encerramento da parte B do tema.

4. O DISCURSO POÉTICO POLIFÔNICO NA MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA

Parece-me um pouco redundante, mas necessário, dizer que as práticas tradicionais japonesas se caracterizam exatamente por esse substantivo que compõe o termo mesmo do objeto de pesquisa: tradição. A tradição remonta a uma série de posturas que são necessárias para sua constituição. Quando olhamos o que é “tradicional” por um ponto de vista limitado ele se assemelha a uma estátua, engessada e estática. Porém, a própria tradição, em particular a japonesa, inclui como elemento fundamental a MUDANÇA. A construção dessa tradição é regida pelo COMO as mudanças acontecem dentro dessas tradições, pois as mudanças sempre estão acontecendo.

O povo japonês tem um histórico baseado em como a mudança é regida entre a tênue linha da assimilação de novos elementos e transformação desses elementos próprios em suas práticas tradicionais. Greiner (2015) expõe como as definições de impermanência e aliança com a natureza são ideias das quais estão ligadas desde os primórdios do pensamento japonês, particularmente relacionando a corporeidade, mas sendo encontrada na cultura japonesa de forma abrangente.

A abertura do Japão ao resto do mundo, oficialmente datada juntamente com o início do período Meiji em 1868, carrega além de mudanças sociais e econômicas uma transformação de paradigmas que pouco a pouco impulsiona o povo japonês a incorporar e ressignificar cada vez mais seu cotidiano e sua cultura. A magistralidade como a cultura japonesa se adapta sem deixar de ser ela mesma o centro das “novas aquisições” e como continua a englobar cada vez mais e mais elementos diferentes é uma característica desse período, mas não chega a ser exclusivo desse momento.

O Japão desde o período Heian, quando há a intensificação e importação de matéria cultural da China e da Coreia, já demonstrava como se seguiria nas próximas gerações a dinâmica cultural mais latente dos contatos interculturais que ajudaram a definir e continuam definindo a cultura japonesa.



Imagem 10 - Japonesa tocando koto, desenhado em 1878 por Hasegawa Settei.

As práticas musicais japonesas se constroem pelo seu *discurso dialógico* que se põe em prova tanto na relação de tematicidades, quanto na construção de sonoridades, e se apresenta de maneira plural. No caso específico do repertório do Tadao Sawai as relações dialógicas estão muito mais presentes nas relações de construção de sonoridades (a maior parte de suas obras é apenas instrumental) e conseqüentemente imposição de corporeidades- gestus. No caso do Tsugaru Shamisen e sua vertente instrumental a semelhança na construção dialógica é semelhante a citada no caso do repertório de Sawai.

Perrone-Moisés (2005) discute sobre o surgimento intenso da polifonia nos textos a partir do século XX. Há uma distinção que é relativa ao entendimento da intercomunicação dos discursos e do dialogismo dos discursos, que é o que gera em demasia a intertextualidade na literatura. Apesar da inerente prática dessa forma de produzir literatura no século XX na cultura ocidental, essa prática é um elemento fundante da literatura japonesa a partir do período Heian. O escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente "palavras ocupadas", "palavras habitadas por outras vozes". Esse na verdade é um dos cernes da literatura tradicional japonesa e que acaba sendo constantemente empregada também pelos escritores modernos e contemporâneos.



4.1 TEMATICIDADE

No repertório do compositor Tadao Sawai encontramos muitas obras com títulos que nos remetem a imagens, paisagens, eventos. *Hanalkada* 花筏, *Sanka* 讃歌. “O cair das flores”, “a prece budista”. São temas que nos induzem a viver experiências... Assim como nos min’yôs e nos repertórios de Tsugaru Shamisen. Músicas que falam de cidades no Japão, de lugares, da natureza, das montanhas e das coisas belas que cada lugar tem.

A vida é retratada, induzida e celebrada, em ambos os repertórios, na música tradicional japonesa e nas artes de forma geral. Experiências que se tonam motes para aqueles apreciadores do espírito japonês.





4.2 ESPACIALIDADE – CONTINUUM – MA

Sobre a negação do pensamento durante a meditação, Nagatomo:

“Explica que não se trata propriamente de uma negação do pensamento em si, mas de uma espécie de negação somática, porque o ser nunca deixa de ser, apenas se disponibiliza à percepção daquele momento específico sem qualquer juízo de valor. Nesse estado, há ocorrências de pensamentos que vêm e vão como a respiração” (GREINER, 2015, p 40).

O conceito de “ficar quieto por um momento” que Gumbrecht nos apresenta parece se relacionar intimamente com o que Nagatomo nos apresenta. Ambos parecem falar de algo que na cultura japonesa sempre existiu, mas que até recentemente não tinha uma descrição, pois era algo dispensável de ser expresso em palavras. A necessidade passou a ser presente no momento de apresentar essa ideia para o ocidente. Okano conta que ao iniciar seus estudos sobre a noção de *Ma* um arquiteto japonês lhe disse: “Se você for estudar o *Ma*, irá cair nesse *Ma*, e provavelmente não atingirá o *Ma*”. Isso nada mais foi do que um tipo de trocadilho:

間 *Ma* - Espaço, Tempo, Intervalo.

魔 *Ma* - Demônio.

真 *Ma* – Verdadeiro.

“Se você for estudar o *Ma* 間, irá cair nesse *Ma* 魔, e provavelmente não atingirá o *Ma* 真”.

Com esses 3 ideogramas homófonos o que ele estava tentando dizer é que a pesquisadora provavelmente cairia numa tipo de tormento, algo maligno, e não alcançaria a resposta. Ela

precisava entender algo que estava presente em todos os domínios da cultura japonesa de maneira tão forte que não existia descrição. A presença-ausente da noção de *Ma*.

Ma 間 - 1 Espaço [entre duas coisas]. 2 Intervalo, Pausa, Tempo vago. 3 sala, cômodo. 4 tempo, duração. 5 sorte, chance (WAKISAKA, 2012, p.278).

Essa definição que atualmente encontramos nos dicionários. O *Ma* como espaço e como fronteira. O limite e o irrestrito. A fronteira como algo que separa, mas também podemos entender a fronteira como algo que ata relações, algo ENTRE.



4.3 CORPOREIDADE

“O que ocorre é uma contextualização do corpo através de múltiplos estados simultâneos, os quais, por sua vez, operam representações distintas do corpo. Não são representações unívocas e não existem laços causais entre dentro e o fora ou entre a parte e o todo” (GREINER, 2015, p. 29).

“Yûgen precisa ser construído e internalizado para emergir. [...] o treinamento tem a ver com o ‘tornar-se a coisa ela mesma’ ao invés de focar em movimentos específicos a serem executados” (GREINER, 2015, p 35).

“Não caberia mais falar em algo entendido ‘cerebralmente’, mas sim na experiência de aprender corporalmente (entendendo-se o cérebro como parte do corpo)” (GREINER, 2015, p 36).

“‘Universal’ é uma invenção do pensamento grego não apenas como conceito, mas como modo de ver a realidade e as atitudes. ‘Católico’ seria o termo grego para ‘universal’ e não faz parte do vocabulário chinês” (GREINER, 2015, p 37).

“Ao analisar os diferentes ciclos de quimono, percebe-se como, a despeito de todos os estereótipos que rondam sua história, alguns deles sempre desestabilizaram o aparente perfil de ‘produto’ ou ‘instrumento’, apresentando-se mais como operadores de novas subjetividades, aptos a acionar redes inusitadas entre tradição e os tempos modernos” (GREINER, 2015, p 45-46).

Kihon 基本 - Base, fundamento (WAKISAKA, 2012, p.228).

“Yûgen precisa ser construído e internalizado para emergir. Por isso, para que alguém possa finalmente se ‘abrir’ artisticamente, deve passar por um longo período de treino que tem como objetivo esquecer a vontade deliberada de si mesmo e mergulhar no ato de escrever poemas, dançar ou interpretar. [...] o treinamento tem a ver como ‘tornar-se a coisa ela mesma’ ao invés de focar em movimentos específicos a serem executados” (GREINER, 2015, p. 35).

Wabi-sabi 侘寂 “É a beleza das coisas imperfeitas, transitórias e incompletas. É a beleza das coisas modestas e simples. É a beleza das coisas não convencionais.”



4.4 LOCOCENTRISMO E LOGOCENTRISMO

A ineficiência do pensamento universalizado nos põe num estado de pré-conceitos generalizados. Carregamos em nós conceitos-base que são inegavelmente os mais difíceis de desconstruir. Essa talvez seja a maior barreira em realizar pesquisas de cunho intercultural ou Etnocentrada, vez que para quem fala, o não dito é fato dado, e pra quem escuta, perante um lugar do Outro, o não dito é algo não essencial. O falante da cultura japonesa então... esse carrega no seu ímpeto uma essência do idioma e conseqüentemente do “ser japonês”, do pensamento, que é a abertura, ou o Lococentrismo como veremos mais à frente. O falar de forma aberta é característica da fala japonesa, seja ela em idioma japonês ou não. O ocidental de modo geral, historicamente,

percorreu o caminho contrário. Buscamos a exatidão na fala. Pré Estabelecemos que a fala é exata objetiva, e esperamos falas nesse sentido. Perceber esse fato foi uma espécie de virada no percorrer do trajeto de pesquisa.

O que acontece é que de dentro de nossa própria cultura carregamos esses elementos não ditos, esses pré-conceitos que não necessitam de reforço. O sentido de coletivo, de cultura, de povo, carrega em si um sistema de transubjetividade. A visão do ocidente, tão enraizada no individualismo nos dias atuais, enfraquece nossa percepção para os significados coletivos.

“Esta dinâmica, que escapa da noção monolítica e estática do ‘eu’ ou do ‘si mesmo’, seria inerente ao reconhecimento de que a subjetividade não se constitui na clausura do sujeito, mas transita pelo coletivo, estando sempre um continuum comunicativo com o grupo” (GREINER, 2015, p 40).



Imagem 12 – Três mulheres Musicistas sankyoku tocando samisen (lesquerda), yokin (centro) and kokin (direita). Hand-coloured albumen print c. 1900. Full credit: Pictures from History / Granger, NYC

“A subjetividade, de fato, é plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma casualidade unívoca” (GUATARRI, p. 11)



4.5 ABERTURA e AUSÊNCIA

O vínculo japonês é contra metafísico. Há uma ausência essencialmente inerente a diversos domínios da cultura, como podemos perceber principalmente no lococentrismo e na transversalidade da noção *Ma*. As relações de ancestralidade e de vínculos com elementos culturalmente estruturados não está num âmbito do além ou aquém. É uma presença-ausente. Um vínculo familiar, por exemplo, está materialmente ausente ali, e não metafisicamente presente em outro lugar (céu, mundo das ideias, ou qualquer outro tipo de representação que poderíamos entender aqui).

Como a imagem, que vive no entre, ela se faz presente ao mesmo tempo que possibilita a ausência. Como a fala do japonês, tudo está sendo dito, ao mesmo tempo em que o que foi dito está em aberto. É muito comum encontrarmos esse tipo de atitude nas artes ocidentais, entretanto na cultura ocidental em si possuímos uma tendência à uma “premissa de exatidão”, de explícito, de uma fala objetiva e precisa.

A diferença que este fato proporciona, ao meu ver, está associada ao que Gumbrecht nos fala enquanto produção de presença. “Estar quieto por um momento” é determinante para consolidação dessa presença-ausente, é elemento indispensável na validação de uma contra-metafísica que encontramos na cultura e nos modos de artes japonesas. A música, dessa forma, se relaciona com algo que está ali, por isso seu potencial de abertura tão grande: ela fala de uma ausência que está ali, enquanto na Música Ocidental a música se relaciona com algo que está aquém daquela espacialidade.



4.6 SONORIDADE

Na música ocidental entendemos como parâmetros musicais elementares a Harmonia, o Ritmo, o Tempo e o Timbre. Na música japonesa, tanto a tradicional quanto a moderna os mesmos parâmetros parecem nortear as escutas. Talvez a diferença principal residindo no como e no porque os elementos se organizam de tal ou qual forma.

[...] a atenção se concentra no ‘timbre’ de cada som. O timbre inclui muitos sons harmônicos, torna-se complicado, soma-se um vibrato minucioso e carrega todo tipo de emoção. Em casos extremos, é possível ouvir um diminuendo (redução progressiva) que prolonga o som de um sino de um templo distante como se fosse uma peça musical” (KATO, 2012, 108- 109).

Podendo parecer algo veemente simples e simplório, o que passei a observar foi que na música tradicional japonesa (em específico nos repertórios vivenciados nessa pesquisa) o Timbre é o parâmetro norteador da construção de sonoridades. Ritmos, tempos e Harmonias se organizam em função dos timbres. Os timbres que são responsáveis pela construção musical: viver e reviver experiências, sentir o espírito japonês. *Wabi-sabi* 侘寂.

「一音の生命力とは、日本音楽の根源ではないだろうか」 - "A força e a energia de um único Som bem produzido - é aí que reside a raiz da música japonesa." - Tadao Sawai (1937-1997)



Imagem 13 – Minha participação na apresentação do Grupo Min no MASP, em 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desejo que nesse ponto já tenha sido possível, pensando comigo, perceber certas nuances do que seria essencial nas considerações finais dessa pesquisa: A finitude de uma pesquisa em contrapartida do inesgotável “ser em transformação” do meu objeto (música tradicional japonesa, representados pelo repertório de Koto de Tadao Sawai e de Tsugaru Shamisen); A construção de uma percepção que está galgada em outras hierarquias estéticas, que no geral são hierarquias que estão muito mais presentes na cultura cotidiana do povo japonês (em contrapartida das culturas ocidentais onde a arte parece existir com regras e hierarquias próprias e mais distantes do cotidiano); Uma tendência a um tipo de subjetividade coletivizada que é um espelho do próprio desenvolvimento histórico do povo japonês e que se permeia de uma estratégia *ad hoc* transterritorializante, polifônica por natureza.

Efemeramente essa pesquisa se constrói de contradições. O digital e o acadêmico se construindo a partir de saberes analógicos (Pau e corda, pele e plectros) e práticos a partir do conhecimento comum. As próprias contradições culturais que se transversalizam num momento extremamente conturbado para a música tradicional japonesa: um cada vez menor interesse dos mais jovens sobre os saberes tradicionais e se voltando mais e mais para as práticas globalizadas, fazendo as práticas da música tradicional japonesa passarem por um período de “urgência de extinção”, buscando estratégias de conversão de jovens para essas práticas, que sempre foram relegadas como domínio dos mais velhos. As tentativas de convencimento e conquista dos jovens se estende e ocorre em simultaneidades e diacronicamente: a) de um lado, Brasil, onde músicas – das práticas tradicionais japonesas – falam de uma terra na qual os descendentes no geral não criaram um vínculo do mesmo modo que os mais velhos; b) por outro lado, Japão, onde os jovens estão cada vez mais atraídos pelas tendências das culturas populares e globalizantes, se desvinculando das práticas tradicionais.

A atitude de resistência que entendo dentro desses dois quadros é ressonante e contraditória. De um modo os praticantes estão sempre tentando “pescar” mais pessoas, agregar apaixonados, interessados, fortalecer uma comunidade de praticantes e amantes da música e cultura tradicional japonesa. Por outro lado, porém, ainda há diversos empecilhos que são colocados pelas mesmas pessoas que querem e se esforçam para agregar. A “disputa por poder”, pelo domínio e verticalização do saber é contraditório. Ele firma, mas exclui. No geral por atitudes que não cabem mais no contexto atual das coisas. Atitudes que estão em desacordo com as tentativas atuais de resistência e expansão. De fato essas questões devem ser alinhadas com o tempo, a partir da tomada de direção pelos mais jovens que atualmente compõe o quadro, mas possuem uma visão mais

extensa das questões socioculturais em que se encaixam, tanto no Japão, mas principalmente no Brasil e possivelmente nas demais colônias.

Pude acompanhar nos últimos anos um aumento significativo nas formas de acesso a informações, e aproximação no geral, das práticas tradicionais japonesas. Em grande parte isso se deu pelas redes sociais começarem a servir de elemento informativo, globalizante e difusor de práticas, grupos, *sensei*, grupos de pessoas que se dedicam a prática e a difusão musical e cultural. *Shamisen*, *Koto*, *Shakuhachi*. Me parece cada vez mais possível e acessível a pessoas geograficamente distantes. É uma questão que muito em breve necessitará uma atenção mais especial dos praticantes e resistentes. Vimos isso durante a pandemia de Covid-19, em 2020 e 2021. No mundo do *min'yō* no Brasil vimos a inserção dos *Taikais* (concursos) e de recitais ganhar o mundo online. Muito disso encabeçado pelo grupo Min e por pessoas que indiretamente estão engajadas e relacionadas com essa comunidade de alguma maneira. Há a tentativa de criar um caminho, alternativas, e que estão sendo feitas em comunidade, possivelmente servindo de modelo para as gerações futuras construírem mais longe.

No que versa ainda à cultura japonesa de maneira mais estrita, é impressionante reconhecer as diferenças, as nuances que estão evidentes quando nos aproximamos mais de perto, quando vivenciamos, quando aprendermos a ser como o outro. É impossível dizer que vivenciei a cultura japonesa e nipobrasileira de forma semelhante que um descendente ou um nativo vivencia. Mas é possível pensar em uma proximidade construída principalmente por um contrapartida bimusical ou bicultural. Certas coisas se tornam mais evidentes quando se é “de fora”, e outras “ocultas” passam a ser mais evidentes apenas a medida que vamos alcançando um status de *insider*. Esses termos também são um tanto contraditórios, mas são didáticos o suficiente para expressar a ideia de perspectiva e como o não dito e o não explícito são importantes nesse quadro cultural.

A cultura japonesa está em constante transformação e assimilação de novos elementos, paradigmas e definições. Apesar de temer uma possível extinção, há o conforto de saber que toda cultura é dinâmica, e que as transformações são parte essencial de toda cultura humana. O sentimento de preservação extremo vem mais naturalmente de uma relação de monopólio que acabamos criando com as práticas em si. As significações que criamos ao longo do caminho nos fazem querer preservar, de maneira estática, aquilo que é por essência dinâmico. Acostumados com as dramáticas declarações do fim das coisas, nos esquecemos que a música por si só já é algo que num instante é algo, e no próximo instante já se tornou outra coisa, mesmo continuando sendo a mesma. Aceitar o que está sendo construído – manter algo antigo, sendo feito de formas novas – parece ser algo evidente na cultura japonesa, e acredito ser algo que em breve estará norteando também a cultura nipobrasileira, que inevitavelmente acaba sendo mais conservadora que a própria cultura de origem. Percebo aí uma questão de validação que ainda ocorre de maneira maciça, mas

que também é característica da relação de vinculação das práticas musicais tradicionais japonesas no Brasil com as práticas japonesas na terra mãe. Talvez um dia veremos escolas tradicionais de música japonesa fundadas no Brasil, por descendentes... Quem sabe num futuro breve isso não é uma possibilidade!?



Imagem 14 – Apresentação com Yamada -Sensei no escritório da fundação Japão, em SP, 2019



Imagem 15 – Apresentação com Yamada -Sensei no ICA-UFPA, em Belém-PA, 2017



Imagem 16 – Apresentação com Grupo Min no templo Nippakuji, em SP, 2019



Imagem 17 – Apresentação com Grupo Min no templo Nippakuji, em Maringá, 2019



Imagem 18 – Apresentação com Grupo Min no templo Nippakuji, em Maringá, 2019

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIAANSZ, Willem. *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. University of California Press, 1973. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LDxSOWWdyWcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acessado em: 07 out. 2015.
- BÉRIO, Luciano. *Poetics of analysis*. In: *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006. p 122 – 141.
- BOULEZ, Pierre. **A nova música**. C: Ed, 2011.
- _____. **A nova música 2**. C: Ed, 2011.
- CASTRO, Manoel Antônio de. **Convite ao pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Guilhes. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DUNSBY, Jonathan. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- ECO, Umberto. *Obras abertas: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.
- GUILHON, Giselle.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte, MG: Relicário edições, 2016.
- _____. *Produção de presença*. 2010.
- HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960. Tradução de Iara Gomes.
- HOSOKAWA, Shuhei. *Ongaku, Onkyō / Music, Sound*. In: *Working Words: New Approaches to Japanese Studies*, Center for Japanese Studies, UC. Disponível: <<http://escholarship.org/uc/item/9451p047>>. Acessado em: 15 nov. 2015.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWASE, Akihiro; TOKOSUMI, Akifumi. *Regional Classification of traditional japanese folk songs: classification using cluster analysis*. In Kansei Engineering International Journal Vol 10 No1 p 19-27 2010.

KAWASE, Akihiro. *Construction and verification of the scale detection method for traditional japanese music: a method based on pitch sequence of musical scales*. In: International Journal of Affective Engineering. Vol 12 No 2 pp 309-315 2013.

KISHIBE, Shigeo. *The traditional music of Japan*. 2ª ed. Tokyo, Japão: The Japan foundation, 1982.

KOELLREUTTER, Hans. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KOIZUME, Fumio; OKADA, Kazuo. *Gagaku: the noble music of Japan*. Institut fur den Wissenschaftlichen Film – Gottingen 1974.

MALM, William P. *Japanese music and musical instruments*. Ebook 1959.

MEDEIROS, Afonso. Da história eurocêntrica à geografia transcultural: Aportes da arte japonesa para os ecossistemas artísticos contemporâneos. Anais da ANPAP, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da jagatirica: uma partitura críticointerpretativo**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos: tratado de re-composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2013.

Min'yô – nihon no fûdo to tamashî no korô. Nobarasha, 2011.

NAGAE, Neide. A narrativa do oco de uma árvore. In: Literatura clássica coreana: contos da tartaruga dourada.

NAGAKAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. São Paulo: Martins, 2008.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology: thitr-one issues and concepts**. University of Illinois Press, 2005a.

NUNES, Benedito. . 1994.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINHEIROS, Luizan. *Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa em artes*. Belém: UFPA, 2016.

RANGEL, S. *Processos de criação: atividade de fronteira*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 4., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. 1-6

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **A Análise Musical: por quê, para quem e como?** ANPPOM Brasília, 2006.

- SAID, Edward. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo, 2007.
- SAKURAI, Célia. Os japoneses. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- SATOMI, Alice Lumi. Dragão Confabulando: Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da música para koto no Brasil. Tese de Doutorado - UFBA, 2004.
- _____. Música para *koto* além-mar: o caso do grupo *miwa*. Revista Tempo da Ciência. Vol. 20; N° 39, 2013
- SOUSA, Tatiane. **Haikais de Bashô: o Oriente traduzido no Ocidente**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2007.
- STOCKHAUSEN. 1970.
- TAMBA, Akira. *La Theorie et l'esthetique musicale japonaises: du 8° à la fin du 19°siècle*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1988.
- TANABE, Hisao. *Japanese music*. 3ª ed. Tokyo, Japão: Kokusei Bunka Shinkokai, 1960.
- WADE, Bonnie C.. *Composing Japanese Musical Modernity*. Ebook, 2014.
- _____. *Music in Japan: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2005.