

CONEXÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A ESTÉTICA JAPONESA EM TOOROS NA RIBEIRA

CONNECTIONS BETWEEN MUSICAL COMPOSITION AND JAPANESE AESTHETICS IN TOOROS NA RIBEIRA

Thales Godoi Nunes¹

Acácio Tadeu de Camargo

RESUMO

O presente artigo procura apresentar o processo criativo da obra musical *Tooros na Ribeira*, para violão solo, de minha autoria. Essa obra foi desenvolvida a partir de alguns pontos da estética japonesa, que serão elucidados no artigo. Foi realizada uma investigação acerca dos atributos que caracterizam essa estética, para então demonstrar como ela pôde ser incorporada na composição.

Palavras-chave: estética japonesa. processos criativos. música contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to present the creative process of the musical work Tooros na Ribeira, for solo guitar, of my own. This work was developed from some points of Japanese aesthetics, which will be elucidated in the article. An investigation was made about the attributes that characterize this aesthetic, to then demonstrate how it could be incorporated into the composition.

Keywords: Japanese aesthetics. Creative processes. Contemporary music.

¹ Músico e Violonista. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música, educação musical e violão. Contato: thalesviolao@gmail.com

O trajeto Japão-Brasil

Inicialmente, apresento, nesse artigo, uma breve exposição histórico-cultural do trajeto Japão-Brasil, a fim de contextualizar o cenário prolífico que pode emergir desta relação, e ilustrar parte do lugar em que me considero situado como artista.

Segundo o filósofo japonês Masao Daigo (2008), em 1895, foi assinado o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre a República dos Estados Unidos do Brasil e o Império do Japão. Os dois governos instalaram as representações diplomáticas em suas capitais, impulsionando o interesse na migração entre ambos no cenário da Restauração Meiji.

Em 2018, foi comemorado os 110 anos da imigração japonesa no Brasil, que tem como marco inicial a chegada no navio *Kasato Maru* no porto de Santos/SP, trazendo 781 pessoas que se organizaram para iniciar uma nova etapa de suas vidas. Basicamente, a ideia era vir ao Brasil, trabalhar para reunir uma boa quantia financeira, e assim voltar ao Japão numa condição financeira mais confortável. Após o *Kasato Maru*, outras embarcações vieram, anos depois, com mais imigrantes japoneses a bordo (DAIGO, 2008).

Parte desses imigrantes foi alocado em regiões do estado de São Paulo, principalmente nos cafezais da Alta Sorocabana, no noroeste paulista, na capital, e no Vale do Ribeira. O arquiteto Rogério Bessa Gonçalves (2008) comenta que a frente de imigração para o Vale do Ribeira foi direcionada para a região que viria a ser o município de Registro, minha cidade natal. Mas a jornada dos imigrantes que foram para Registro tinha um diferencial: eles chegavam no local como proprietários, pois haviam comprado terrenos para construir suas casas e trabalhar na plantação. Esses terrenos foram divididos pela empresa “Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha” [Companhia de Desenvolvimento Ultramarino] que tinha a função de consolidar a colônia agrícola, mediando a venda dos terrenos cedidos pelo Governo do Estado de São Paulo.



Figura -1. Mapa do loteamento destinado aos imigrantes.

Fonte: GONÇALVES, 2008.

Gonçalves (2008) realizou uma análise sobre os métodos construtivos das edificações dos imigrantes em Registro e observou o processo de sincretismo entre a cultura japonesa e o conhecimento construtivo dos habitantes da região. Segundo o autor, houve uma complexa adaptação dos japoneses ao novo *habitat*, unindo o seu domínio técnico de arquitetos-carpinteiros com o conhecimento e experiências dos nativos relacionados às condicionantes naturais da região. E esta junção de saberes também se deu nas construções dos próprios brasileiros, que pode ser notada em habitações rurais que incorporaram determinadas soluções técnicas utilizadas nas moradias dos imigrantes. O autor afirma que “a troca de experiências construtivas trouxe benefícios para ambas as culturas” (GONÇALVES, 2008, p. 41).

De acordo com a pesquisadora Christine Greiner (in: SHIODA et al., 2013), o encontro entre Brasil e Japão passou por diversas fases, desenvolvendo a integração entre as duas culturas até chegar ao momento atual, quando a cultura japonesa é parte do cotidiano de algumas localidades do país, assim como a brasileira influencia o modo de vida dos japoneses e descendentes de forma significativa. A autora explica que este diálogo intercultural está difundido em várias esferas, inclusive no âmbito artístico. Desde a década de 1980 até

hoje, pode-se identificar um intercâmbio, no qual artistas – descendentes de japoneses ou não – começaram a se interessar por técnicas e modelos estéticos nipônicos, gerando manifestações culturais híbridas. Segundo a autora, estes artistas “não pretenderam, em nenhum momento, imitar ou preservar as manifestações nipônicas e sim incorporá-las” (GREINER, in: SHIODA et al., 2013, p. 51), possibilitando assim o diálogo entre as culturas, bem como a flexibilidade de ambas as partes em busca de uma coesão artística.

Estética japonesa

Diversos autores ocidentais escreveram sobre a chamada estética japonesa, adotando conceitos de belo e arte desenvolvidos pela filosofia ocidental, tais como Donald Keene (1969) e Donald Richie (2007). O niponólogo norte americano Michael Marra descreve os três períodos que o filósofo japonês Yamamoto Masao identifica na periodização da estética japonesa:

[...] O primeiro é o período de iluminação (1868–1878), que é caracterizado pela tradução e adaptação de obras ocidentais sobre estética por parte de Nishi Amane (1829–1897), Nakae Chomin (1847–1901) e Kikuchi Dairoku. (1855-1917). Esta é também a época em que o acadêmico americano Ernest Francisco Fenollosa (de 1853 a 1908) estava em turnê no Japão e fazendo palestras sobre estética e artes. O segundo momento é o período de crítica (1878-1888) representado por Tsubouchi Shoyo (1859-1935), Futabatei Shimei (1864-1909), Toyama Masakazu (1848-1900), Onishi Hajime (1864-1900), Mori Ogai (1862-1922) e Takayama Chogyu (1871-1902). O terceiro é o período de reflexão (1888-1910), que coincide com a institucionalização da estética na academia japonesa. Em 1899, Otsuka Yasuji (1868–1931) foi convidado a preencher a primeira cadeira permanente de estética na Universidade Imperial de Tóquio, seguida em 1910 por Fukada Yasukazu (1878–1927) na Universidade de Kyoto. (MARRA, 1999, p. 17)

Cabe ressaltar que esta periodização corresponde ao estudo sistemático da estética japonesa, e não à estética japonesa em si, sendo que no período anterior aos fatos narrados por Yamamoto, o povo japonês possivelmente não via necessidade em conceituar uma palavra que carregasse o significado que a *estética* traz no mundo ocidental. Portanto, certamente havia estética anteriormente à Era Meiji. Nessa perspectiva, a semioticista Michiko Okano complementa:

É importante lembrar que não existia no Japão, antes da forte tendência de ocidentalização que se manifestou a partir da Era Meiji (1868-1912), uma inclinação para explicitar logicamente os pensamentos, especialmente os princípios estéticos. Desse modo, a tentativa de transformar o que era entendido como “senso comum” em “conceitos”, isto é, o que era natural e sensivelmente compreendido em algo racional e lógico, só teve lugar no Japão após a introdução no país dos estudos do Ocidente. Tal esforço tinha como um dos propósitos explicitar melhor os pensamentos japoneses para os ocidentais, além da busca do desenvolvimento e progresso da nação. (OKANO, 2018, p. 174)

Derivada do grego *aesthesis*, a palavra significa percepção e sensação e é direcionada ao belo na arte, pelos ocidentais. Contudo, a estética significa mais que isso para os japoneses, e é tida como um componente tão natural e intenso em suas vidas, que a tentativa de sua definição poderia tornar-se superficial ou mesmo desnecessária. Além disso, a compositora e etnomusicóloga brasileira Alice Lumi Satomi comenta a íntima relação entre a arte e a vida dos japoneses, quando declara que “a arte japonesa se entrelaça com os modos de ser, arraigados pelos preceitos budistas, xintoístas ou confucionistas” (in: SHIODA et al., 2013, p. 42). No entanto, após a Restauração Meiji, com a arte japonesa sendo mostrada ao resto do mundo, intelectuais despertaram em relação às características que faziam aquela arte ser reconhecida como japonesa.

Segundo Silva, pode-se dizer que uma possível sensibilidade estética que diferencia os japoneses de outras culturas “foi gerada e desenvolvida originalmente nos tratados poéticos acerca do *waka*² [和歌], cujas reverberações chegaram até os tratados de *haikai* [俳句], *renga* [連歌] e ao teatro *Nō* que (...) transmitiram essa estética até os dias atuais” (SILVA, 2018, p. 14), o que remete desde o Japão medieval até os dias de hoje. Dessa forma, torna-se difícil a tarefa de estabelecer ideais estéticos japoneses que façam parte de uma unidade coesa, que possua um fio que conduza toda uma história milenar, com suas inevitáveis diferenças temporais. Quanto a isso, o historiador Donald Keene comenta que:

[...] o gosto japonês não permaneceu congelado ao longo dos séculos, nem as preferências estéticas não foram afetadas pela classe social e pela educação, e ao fazer observações gerais sobre a estética japonesa essas advertências devem ser lembradas. (KEENE, 1969, p. 293)

Apesar dessas ressalvas, mais adiante o autor reconhece a possibilidade de “dizer que certos ideais estéticos são caracteristicamente e distintamente japoneses” (ibid, p. 293).

² *Waka*, *haikai* e *renga* são tipos de poesia japonesa.

O autor pontua quatro tópicos que considera importantes para expressar a peculiaridade dessa estética: sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade. O que não quer dizer que ela não possa ter uniformidade, profusão e durabilidade.

Sobre a “sugestão”, Keene discorre sobre o aspecto monocromático da arte japonesa, que permite que o apreciador imagine alguma cor quando, por exemplo, vê o contorno preto de uma flor, ou de um bambu, em papel branco. Como na arte do *Sumi-ê*³ [墨絵], que, com a sutileza dos traços, apenas sugere uma imagem, tornando-se completa com a imaginação do observador. Desta forma, a arte japonesa normalmente não é explicitada, mas sim sugerida.



Figura 2 - *Sumi-ê* de Suely Shiba.

Com relação à irregularidade, Keene escreve que normalmente os japoneses evitam a simetria e a regularidade, possivelmente considerando-os “restritivos e obstrutivos aos poderes da sugestão” (KEENE, 1969, p. 299). Veja que o autor neste momento não só relaciona um atributo estético ao outro, como os considera complementares, ou partes de um todo. Observando a Figura 2, além dos princípios de sugestão e irregularidade, se pode notar um outro tópico apresentado pelo autor: a simplicidade, que pode ser associada à economia de meios existente nessa arte - poucos e sutis traços no papel. Mais adiante, Keene comenta a perecibilidade:

A fragilidade da existência humana, um tema comum na literatura em todo o mundo, raramente foi reconhecida como a condição necessária da beleza. Os japoneses não só sabiam disso, mas expressaram sua preferência por variedades de beleza que mais visivelmente demonstram sua impermanência. Sua flor favorita

³ O *sumi-ê* consiste numa técnica de pintura de origem chinesa, que foi amplamente difundida no Japão.

é, claro, a da cerejeira, precisamente porque o período de florescimento é tão dolorosamente breve e o perigo que as flores podem se espalhar antes mesmo que a tenham visto corretamente são terrivelmente grandes. (KEENE, 1969, p. 305)

Além destes tópicos citados por Keene, o estudo da estética japonesa possui um conjunto de termos-chave no idioma nativo. Segundo a pesquisadora Alice Yumi Sinzato, “apesar de todos os estudos e categorizações existentes, a estética japonesa é antes a experiência e percepção do olhar sobre os objetos e situações do que uma reflexão teórica”, e complementa ressaltando que “o ideal de beleza japonês sugere a natureza através de meios não-representacionais, imitando suas características abstratas mais do que o seus resultados” (SINZATO, 2015, pp. 29-30). Para a compreensão dessas categorizações, sugere-se vivenciá-las, para então refletir sobre o pensamento e a estética japonesa a *posteriori*.

Apesar do especialista em cultura japonesa Donald Richie assumir a dificuldade - ou mesmo a inviabilidade - em traduzir conceitos da estética japonesa, em *A Tractate on Japanese Aesthetics* (2007), ele acena aos leitores ocidentais apontando um possível entendimento de alguns desses termos chave. SILVA (2016; 2018), OKANO (2007; 2018) e GREINER (2013), também enfatizam o problema da tradução, em decorrência da especificidade da língua e da cultura japonesa. Segundo a semiótica Michiko Okano,

Há alguns fatores essenciais para se ponderar no estudo dos supostos ‘conceitos’ japoneses: um deles é o fato de a maioria desses ‘conceitos’ ter sido inventada ou reinventada na Era Meiji, quando houve a ocidentalização japonesa e o enquadramento lógico do que era bom senso, ideia ou pensamento. Outro aspecto a considerar é a ausência de uma definição clara e exata dos termos, uma vez que estes possuem, como um caleidoscópio, semânticas múltiplas, dependendo da ‘relação’ a ser estabelecida. (OKANO, 2018, p. 174)

Mesmo não havendo um consenso, tanto entre pesquisadores ocidentais quanto orientais, alguns desses termos serão brevemente abordados neste estudo, não só por meio do tratado de Richie, mas também de outros autores, sendo que muitos dedicaram-se especificamente ao estudo de um conceito estético, dada a imensidão do assunto e a riqueza de seus significados.

Ma [間]

O *Ma* não é somente um termo estético, uma vez que envolve toda a dimensão da cultura e da própria vida japonesa. Ele trata do intervalo existente entre as coisas, não se constituindo em um vazio, mas como um espaço pleno de possibilidades. Okano realizou

um trabalho a respeito do *Ma* sob o olhar da semiótica, relacionando-o também à arquitetura. A autora traduz o significado de *Ma* presente no dicionário *Kojien*, um dos mais completos da língua japonesa, da seguinte forma:

- 1) Intervalo entre duas coisas:
 1. intervalo espacial;
 2. intervalo temporal;
 3. tempo destinado a uma determinada função.
- 2) Uma certa unidade de medida:
 1. espaço linear entre dois pilares;
 2. unidade de medida (área) de tatame.
- 3) Um recinto dentro de uma casa, separado por biombos ou portas de correr fusuma:
 1. sala;
 2. medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573)
 3. unidade para contar número de recintos.
- 4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
- 5) Um tempo de silêncio dentro da fala.
- 6) Um tempo apropriado, um bom ou mau timing para um certo fenômeno.
- 7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
- 8) Ancoradouro de navio.

(KOJIEN, in: OKANO, 2007, pp. 13-14)

Pode-se concluir segundo a autora, que se trata de um termo plurissignificante, que possui significados objetivos nos itens 2, 3, e 8, e subjetivos nos itens 6, e 7 (OKANO, 2007). No que se refere à música, o sexto item traz uma definição interessante: a ideia de *timing*⁴.

Neste sentido, o *Ma* pode ser traduzido em música por um silêncio, ou um intervalo entre uma nota e outra, por exemplo, sendo que sua importância reside no fato de ligar duas coisas, e no cuidado no tratamento do espaço existente entre elas. Okano apresenta a sua escrita em *kanji*⁵, em que *Ma* [間] é uma junção de portinhola [門] e sol [日], o que suscita a contemplação do pôr do sol através da portinhola.

Fūryū [風流]

Pode ser compreendido como elegância, bom gosto e refinamento. O autor especifica essa elegância direcionada à não-ostentação, e à sutileza das coisas simples. Richie traz

⁴ Em música, pode ser entendido como a capacidade da organização temporal do gesto, escolhendo o momento mais apropriado para realizá-lo.

⁵ Ideogramas.

exemplos de *fūryū* na arte ocidental, como a música de Erik Satie, “composta de harmonias comuns habilidosamente justapostas, e a melodia quase sempre sem adornos esculpida com talento” (RICHIE, 2007, p. 14), ilustrando desta forma, a simplicidade do material musical contida na obra de Satie. Esta referência à música apresenta-se bem-vinda ao presente trabalho, demonstrando uma possibilidade real de relacionar um conceito estético japonês com a música, vinda de um teórico da cultura japonesa.

Mono no aware [物の哀れ]

Richie comenta o termo como “uma qualidade levemente adocicada e triste, apreciada por um observador sensível à natureza efêmera da existência”, e acena novamente ao leitor ocidental realizando paralelos com frases como “*lacrimare rerum*” e “*c’est la vie*” (RICHIE, 2007, p. 29). O pesquisador Diogo César Porto da Silva realizou um trabalho sobre o termo reunindo diversos escritos de autores ocidentais e orientais, e em uma de suas definições, escreveu que *mono no aware* “é uma interjeição que advém da profunda melancolia que sentimos diante da natureza passageira das coisas do mundo” (SILVA, 2016, p. 63). Com relação ao *mono no aware* ser expressado como uma interjeição, o autor ilustra o fenômeno com uma experiência real do cotidiano, narrando uma situação a qual somos profundamente comovidos com algo, e faltam palavras para exteriorizar aquele sentimento, propiciando o nascimento da poesia:

Quando movidos profundamente por aquilo que experienciamos, vemos ou ouvimos, não podemos evitar vocalizar essa profunda emoção na forma de uma interjeição a se prolongar e, logo, distinguindo-se da língua cotidiana, pois, por meio desta última, tal intensa emoção não pode ser apaziguada. A voz se prolonga e dá lugar a um canto. (SILVA, 2016, p. 66)

Um fator importante levantado por Silva, é que esta comoção pode ser sentida tanto pelo poeta, quanto pelo receptor:

[...] comoção que se faz mais presente na interjeição, cuja função está em apenas nos auxiliar a aliviar a pressão de um pensamento/sentimento a nos convocar a pô-lo para fora, esperando sermos ouvidos por outro que nos compreenda. A poesia seria, dessa forma, um prolongamento e um embelezamento das exclamações que nos ocorrem todos os dias. Talvez aí se encontre o prosaísmo da poesia japonesa em contraste à sofisticação estética da poesia com a qual nos habituamos. Poesia, sim, vem à tona em uma outra linguagem, mas isso não quer dizer que ela não advenha dos nossos “ah!”, “oh!”, “nossa!” de todo dia, que não

esteja presente nos cantos dos pássaros na primavera ou das cigarras no verão. (...) A poesia como a resposta a essas profundamente comoventes coisas do mundo é o método de conhecer *mono no aware*, isto é, alegrarmo-nos diante eventos alegres, sentirmos tristeza diante eventos tristes, mas, sobretudo, cantá-los para compreendermos seus corações. (SILVA, 2016, p. 78)

Desta forma pode-se verificar que, pela ótica do *mono no aware*, todos nós podemos ser espontaneamente poetas, ao demonstrarmos nossa afetividade perante as experiências comoventes da vida.

Wabi Sabi [侘寂]

São duas palavras diferentes, de períodos distintos da história japonesa, mas que possuem uma relação de significado além de sua semelhança fonética. *Sabi* é uma palavra da estética japonesa que descreve o efeito do tempo nas coisas, e relaciona-se com o desgaste e o envelhecimento natural nelas. *Wabi* é um conceito mais filosófico e, assim como *sabi*, fala sobre a beleza que existe na solidão e na simplicidade, no que é vazio e inabitado, deserto.

Segundo Okano, um fundamento do senso estético japonês é promover a beleza que existe na natureza, e expressar os sentimentos subjetivos do ser humano diante de seu encantamento com o universo. A autora afirma que:

Os japoneses encontraram na poesia a forma ideal para expressar seus sentimentos, e é sua característica unir o lírico ao descritivo, inserindo cenas da natureza, o que faz dessa arte um dos meios ideais para expressar a estética *wabi-sabi*. (OKANO, 2018, p. 187)

Wabi Sabi pode ser relacionado à beleza imperfeita, irregular e despreziosa, que contempla a passagem do tempo como um fenômeno natural, e aceita a beleza das coisas como elas são. Portanto, a beleza não está em obras acabadas, eternas em si mesmas, mas possui um caráter transitório, e decorre do desgaste temporal, do envelhecimento. O termo é comumente empregado no *design* ocidental por profissionais da área que escreveram, fora da academia, sobre *wabi sabi*, baseados em vivências que tiveram no Japão. O conceito tornou-se famoso no ocidente, e surgiu como uma reação à complexidade relacionada ao luxuoso, rebuscado (OKANO, 2018).

Yūgen [幽玄]

Segundo Sinzato (2015), este conceito se refere à escuridão, mistério e profundidade. Significa um profundo sentimento interno de impossível verbalização, abstrato, sendo que

seus ideogramas possuem as definições de escuro, calmo, confinado, oculto. No teatro *Nō*, *yūgen* relaciona-se ao que está sob a superfície, o que é sutil e que apenas sugere, ou, em interessante definição de Keene (1969), um “charme sutil”.

Apesar de ter conduzido essa explanação de alguns termos da estética japonesa com prováveis perdas pelo caminho, procuro ilustrar como essa estética pode ser verificada na composição, dada a identificação natural que possuo com ela, que agora é desenvolvida e aprofundada no mestrado. Este processo de mestiçagem entre as culturas japonesa e brasileira, que pode ser notado desde a construção de moradias na região onde cresci até os hábitos de meus conterrâneos, é também desempenhado na minha poética.

Mas como a estética japonesa pode estar presente em uma composição? Escrevo esta peça a partir da compreensão destes termos chave e proposições estéticas, e influenciado pela experiência que tive com a cultura japonesa desde a infância. A composição também apresenta os atributos elaborados por Keene (1969), portanto remetem à *sugestão*, *irregularidade* (e assimetria), *simplicidade* e *perecibilidade* (efemeridade). A simplicidade dos materiais musicais explorados se relaciona com a economia de meios existente nessa estética, e também ressoam na própria notação da partitura. Saliento que não faz parte deste trabalho abordar estes conceitos, e outras questões acerca da estética japonesa de maneira mais profunda antropológicamente, mas sim, formalizar observações gerais, a fim de estabelecer um diálogo com essa estética, e apresentar sua correspondência na composição que elaborei, tanto em suas implicações temáticas quanto estruturais.

O musicólogo norte americano Lewis Eugene Rowell dedica um capítulo de seu livro *Thinking about music* (1983) às estéticas da Índia e do Japão, contrapondo-as, mediante algumas características principais. Quando trata da estética japonesa, o autor fundamenta sua reflexão nos escritos de Keene, apontando os quatro tópicos já citados anteriormente. Com relação à música, Rowell apresenta uma relação dualista entre as músicas japonesa e indiana, ilustrando as propriedades principais de cada uma delas.

Dentre as características da música japonesa pontuadas pelo autor, cito algumas:

- Conceito de tom musical complexo e dinâmico, com muitas variáveis
- Continuidade como resultado da tensão mantida entre o silêncio (*ma*) e os tons sustentados
- Tom vocal e instrumental valorizados igualmente
- Campo tonal não saturado, com uso expressivo do silêncio (*ma*)
- Envolturas tonais complexas (começos e fins), ataques precisos;
- Percussão como pontuação, sinal e marcador de tempos;
- Timbres heterogêneos;

- Clareza do centro textual;
- Evita simultaneidade, pseudodesorganização;
- Particularidades: o som individual, prazer na unidade/singularidade das coisas;
- Pouca improvisação;
- Estancamento (não-movimento) como fonte de valor;
- Som valorizado por si mesmo, e não pelo que representa.

(ROWELL, 1983, p. 106)

Alguns destes pontos levantados por Rowell estão em consonância com o pensamento do compositor japonês Tōru Takemitsu, em seu artigo *My perception of time in traditional Japanese music* (1987). Rowell comenta sobre um tom musical complexo e dinâmico, e a valorização do som por ele mesmo, ou seja, a importância do timbre na música japonesa. Takemitsu também se manifesta neste sentido, quando declara que o povo japonês foi dotado de uma grande receptividade ao timbre, e que há uma filosofia de satisfação e prazer ao ouvir uma única nota. Segundo o compositor, muitos construtores de instrumentos japoneses viajam horas pelo país em busca de bambu de boa qualidade para o *shakubachi*, bem como amoreira para o *biva* e o seu plectro, tudo para o melhor timbre possível. Outro elemento destacado por Takemitsu, é a existência do que ele chama de “conceito estético *sawari*”, que significa algo como “tocar ligeiramente um objeto”, e que se relaciona com os “ataques precisos” destacados por Rowell. Na música japonesa pode-se perceber as variadas formas como o instrumentista ataca as cordas do *biva* e do *shamisen* com o plectro, bem como os ataques do sopro no *shakubachi*, que segundo Takemitsu, fazem parte da estética do *sawari*.

Outras características da música japonesa também se conectam com os quatro pontos elencados por Keene, levando-se em conta que ela pode ser: irregular e assimétrica; simples pela economia de meios na textura; sugestiva por ela não ser plenamente explícita, com seus eventos musicais cheios de silêncio e *ma*; e perecível por ser efêmera e transitória, pois dispõe de esquemas não repetitivos.

Tooros na Ribeira

A fonte temática desta peça é o *Tooro Nagashi*, um evento tradicional do Japão de celebração e homenagem aos entes queridos que faleceram. Ele acontece anualmente, desde 1955, no feriado de finados em Registro, quando o casal de imigrantes japoneses Emei e Myoho Ishimoto realizaram o primeiro *Tooro Nagashi*, sendo que a senhora Myoho continua organizando e mantendo a tradição viva até hoje. O evento reúne milhares de pessoas, que soltam barcos em miniatura com velas acesas e o nome dos falecidos no rio Ribeira de

Iguaçu. Anteriormente à soltura dos *tooro* (lanterna), a senhora Myoho faz o trajeto de barco praticando uma prece, acompanhada por tocadores de *taiko*, para a purificação das águas do rio. No final da tarde, os *tooro* são colocados no rio um a um, produzindo um espetáculo de cores com o pôr-do-sol. Portanto, essa prática tradicionalmente japonesa, além de homenagear os antepassados, também proporciona uma experiência estética.

Um ideal estético japonês é o da efemeridade, que Keene chama de perecibilidade. Não por acaso, a flor preferida dos japoneses é a da cerejeira (*sakura*), que floresce durante poucos dias do ano, e se tornou um símbolo dessa cultura. Para a escrita dessa peça, pensei na relação dos japoneses com a morte, e na efemeridade da vida. No caso dos brasileiros, temos a palavra *saudade* para demonstrar a falta que sentimos das pessoas que já se foram. Então segui este caminho para pensar nos princípios formativos da música. O nome *Tooros* está com a grafia errada propositalmente. Na língua japonesa o substantivo (lanterna) não possui singular nem plural, mas trata-se de um costume entre frequentadores do *Tooro Nagashi*, e da imprensa local falarem que “neste ano foram soltos 2.500 *tooros* na Ribeira”, evidenciando a mistura de idiomas.



Figura 3. Tooros no Rio Ribeira de Iguaçu. Foto: Wagner Assanuma.

Foram utilizados 3 tipos de materiais musicais, que chamarei de A, B e C. São materiais simples, que corroboram com a ideia de economia de meios da estética japonesa. O material A consiste em tricordes e tetracordes sobrepostos por intervalos de quarta justa ou aumentada⁶, de forma que a pentatônica de lá maior ou menor se encontre na nota mais aguda, ou no meio do tricorde/tetracorde.

⁶ Obedecendo as notas dos modos jônio e eólio.

O material harmônico gerado ficou da seguinte forma:



Tricordes quartais com a pentatônica menor de Lá no agudo.



Tricordes quartais com a pentatônica menor de Lá nas notas internas.



Tricordes quartais com a pentatônica maior de Lá no agudo.

Tendo a pentatônica como base, a harmonia quartal pode ser vista como uma redução do campo harmônico quartal de lá eólio (sem o IIº e o VIº graus) e lá jônio (sem o IVº e o VIIº graus). As escalas pentatônicas maiores e menores de lá também constituem o material A.

O material B, exposto logo nos primeiros compassos, é formado pelas notas *dó#*, *ré#*, *lá#* e *si*, sendo que no decorrer da peça é acrescentada a nota *mi*.

Além destes materiais, para evitar o desgaste do material harmônico e uma possível monotonia, incorporei o que Koellreutter chama de *simultanóides*, resultando no material C. Segundo o autor, são “blocos sonoros resultantes da emissão simultânea de três ou mais sons de alturas diferentes que não podem ser ordenados exclusivamente em terças sobrepostas” (KOELLREUTTER, 1991, p. 88).



O bloco sonoro explora o idiomatismo do violão com a utilização intercalada de corda presa e corda solta.

Após o ataque⁷ de tetracordes, pentacordes e hexacordes, há uma ressonância pendular entre duas notas com um decrescendo, a fim de expressar a efemeridade dos sons, como notas que se perdem no tempo, ou sob a ideia de *wabi sabi*: sons que aceitam a sua efemeridade. O violão não possui uma sustentação grande de notas, se comparado com outros instrumen-

⁷ Estes ataques sempre seguem a sequência: arpejado - notas sucessivas, e plaquet - notas simultâneas.

tos, o que permitiu a ideia de *Ma* como um intervalo sutil entre os sons realizados, e a pouca utilização de pausas de fato. Neste pensamento, os silêncios ocorrem com o uso de fermatas e notas longas preenchendo todo o compasso, possibilitando a valorização das ressonâncias do violão. Portanto, a construção da peça foi pensada no sentido de explorar as ressonâncias do instrumento, bem como suas possibilidades de timbre e dinâmica.

A concepção inicial da peça era apresentar os materiais sem determinar o início e o fim de cada seção, confundindo a forma, e gerando um fluxo orgânico, mesmo com a utilização de materiais diferentes. Este pensamento permaneceu na peça, porém, a escrita rumou para um caminho diferente em algumas passagens. Como exemplo cito os compassos 37 e 51, onde o material B aparece transposto um tom abaixo (*si, dó#, sol#, lá*) por meio dos sons harmônicos, anunciando o início de o fim de um evento em que o material B é desenvolvido.

O material B é exposto nos primeiros compassos por meio de um acorde repetido três vezes com a mesma disposição de notas, para representar a purificação das águas.



Nos compassos seguintes, o tema é exposto:



A irregularidade pode ser observada no tema, devido à descontinuidade nas figuras rítmicas, e padrões regulares e simétricos são quase ausentes. Sempre que o tema é apresentado há variações sutis, e passagens em que parte do tema é apenas sugerido, e não explicitado em sua totalidade.

O simultaneísmo gerado pelo material foi explorado em apenas uma passagem da peça. Ele inicia a sequência de ressonâncias pendulares, que são formadas sempre por duas notas. A cada exposição, as duas notas adicionam um semitom em sua relação intervalar, começando com um intervalo de 2ª menor, passando por 2ª maior, e fechando com uma 3ª menor. São três exposições, cada uma com um tipo de material:



Simultanóide (material C). Ressonância pendular com intervalo de 2ª menor (mi - fá).

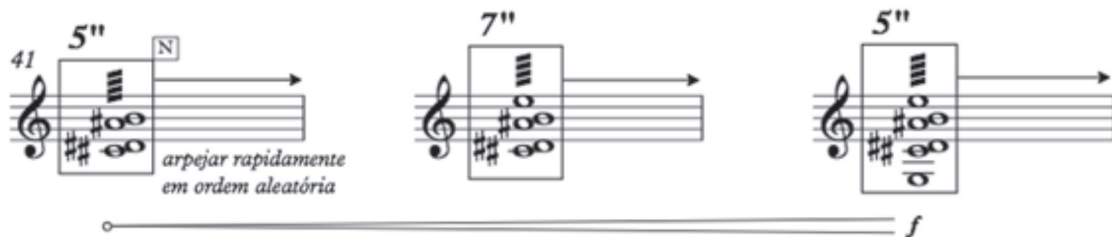


Tetracorde (material B). Ressonância pendular com intervalo de 2ª maior (si - dó#).



Hexacorde (material A). Ressonância pendular com intervalo de 3ª menor (dó - mi).

Os compassos 41, 42 e 43 remetem ao momento da soltura dos *tooro* no rio, no qual os barquinhos são colocados um a um. Parte do silêncio e cresce para um *forte*, assim como a quantidade de *tooro* vai aumentando à medida que são colocados no rio.



Quanto à utilização dos materiais A, B e C, o quadro a seguir demonstra a proporção em que cada material foi explorado. Pode-se dizer que houve a predominância do material A, que permeou a maior parte da peça intencionalmente.

Compasso	Material
1-2	B
3-11	A

12-13	C
14-36	A
37-51	B
52-66	A

O resultado é uma sonoridade pandiatônica⁸ devido à utilização de notas da escala diatônica na formação dos acordes quartais, porque apesar de ter a escala pentatônica na melodia, o IVº e VIIº graus da escala no Lá jônio, e IIº e VIº graus no Lá eólio são usados internamente nos acordes. Entretanto, algumas desestabilizações harmônicas são provocadas pelos materiais B e C.

Considerações finais

O resultado sonoro foi ao encontro do que esperava desta peça: música de passagens lentas, com eventos que iniciam e terminam muitas vezes sem resolução, e possuem um movimento onírico sugerido pelos climas de sonho, paisagem e meditação. Materiais e técnicas utilizadas para garantir a unidade da peça podem ser citadas, como modalismo (predominância do modo lídio), pandiatonismo, economia de meios e simplicidade.

Há um Japão imaginado pelo ocidente marcado por transitar em lugares-comuns, o que me fez sentir receio de cair em estereótipos reducionistas, e produzir maneirismos musicais. No entanto, a partir de minha vivência em Registro, e do estudo dessa estética, considero ter devidamente assimilado os elementos japoneses para aplicá-los em composições musicais.

Percebi conformidade, identidade e correspondência dessa estética com a minha forma de compor música. Como um dispositivo de reconhecimento do fazer artístico, mas que, no entanto, não é o motor do processo, tampouco o único componente empregado nas composições. Desta forma, o Japão participa da minha música porque está na minha experiência, todavia não se trata de ser o único elemento fundamental do meu imaginário artístico, que é formado por diversas referências.

Não sou descendente de japoneses, fui criado em uma cidade com muitos imigrantes e tenho uma vivência forte e presente dessa cultura na minha formação. Considerei, sob a luz dos estudos da estética japonesa, um conjunto de mecanismos que me auxiliaram a refletir sobre a minha própria poética durante a criação de *Tooros na Ribeira*.

⁸ Segundo o compositor norte americano Stefan Kostka, o termo pandiatônico é utilizado para “descrever uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância”. (KOSTKA, 1999, p. 107)

Referências

DAIGO, Masao. *Pequena história da imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Rogério Bessa. *O sincretismo de culturas sob a ótica da arquitetura vernácula do imigrante japonês na cidade de Registro*. São Paulo. Anais do Museu Paulista. N. Sér, v. 16, n.1, p. 11- 46, jan./jun. 2008.

KEENE, Donald. Japanese Aesthetics. In: *Philosophy East and West*, vol. 19, n. 3, p. 293-306. University of Hawaii Press, 1969.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *A nova imagem do mundo: Estética, Estruturalismo e Planimetria*. in: Revista Música, São Paulo, v.2, n.2: 85-90. nov. 1991.

KOSTKA, Stefan. *Twentieth-Century Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

MARRA, Michael. (ed.). *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

OKANO, Michiko Ikishi. *A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade*. Ars, vol. 16, n. 32, p. 173-195. Universidade de São Paulo, 2018.

OKANO, Michiko Ikishi. *Ma: entre espaço da comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (tese). São Paulo, 2007.

RICHELIEU, Donald. *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2007.

ROWELL, Lewis Eugene. *Thinking about music: an introduction to the philosophy of music*. University of Massachusetts Press, 1983.

SHIODA, K. J.; YOSHIURA, E.V.; NAGAE, N. H. (Orgs.). *Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. Sao Paulo: Editora UNESP, 2013.

SILVA, Diogo César Porto da. *A estética Japonesa é uma Poética*. in: Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v. 2, n. 3., jan./jun. Campinas, 2018.

SINZATO, Alice Yume. *Vazio intervalar: o espaço do corpo e da roupa*. Universidade do Estado de Santa Catarina (dissertação). Florianópolis, 2015.

TAKEMITSU, Tōru. *My perception of time in traditional Japanese music*, Contemporary Music Review, p. 9-13, 1987.

Recebido em: 24/9/2019.

Aprovado em: 16/10/2019.