



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**MATEUS BRUNO ROMAGNOLI HAYASAKA DE GOES**

***KOTO NO MICHI: a música tradicional japonesa da Seiha Ikuta-ryū***

*KOTO NO MICHI: Traditional Japanese Music from Seiha Ikuta-ryū*

CAMPINAS

2023

**MATEUS BRUNO ROMAGNOLI HAYASAKA DE GOES**

***KOTO NO MICHI: a música tradicional japonesa da Seiha Ikuta-ryū***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: Marcos da Cunha Lopes Virmond

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO MATEUS BRUNO ROMAGNOLI HAYASAKA DE GOES, E ORIENTADO PELO PROF. DR. MARCOS DA CUNHA LOPES VIRMOND.

CAMPINAS  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

H323k Hayasaka, Mateus, 1985-  
*Koto no michi* : a música tradicional japonesa da *Seiha Ikuta-ryu* / Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Marcos da Cunha Lopes Virmond.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Koto. 2. Zen-budismo. 3. Música japonesa. 4. Cultura japonesa. I. Virmond, Marcos da Cunha Lopes, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

**Informações Complementares**

**Título em outro idioma:** *Koto no michi* : tradicional japanese music from *Seiha Ikuta-ryu*

**Palavras-chave em inglês:**

Koto

Zen Buddhism

Japanese music

Japanese culture

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Marcos da Cunha Lopes Virmond [Orientador]

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Tadeu Moraes Taffarello

Alice Lumi Satomi

Fabiana Oliveira Koga

**Data de defesa:** 27-02-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9124-7292>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/8404318184343126>

# **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

MATEUS BRUNO ROMAGNOLI HAYASAKA DE GOES

ORIENTADOR: Marcos da Cunha Lopes Virmond

## **MEMBROS:**

- 1- PROF. DR. MARCOS DA CUNHA LOPES VIRMOND
- 2- PROFA. DRA. LENITA WALDIGE MENDES NOGUEIRA
- 3- PROF. DR. TADEU MORAES TAFFARELLO
- 4- PROFA. DRA. ALICE LUMI SATOMI
- 5- PROFA. DRA. FABIANA OLIVEIRA KOGA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.02.2023

## AGRADECIMENTOS

Agradeço minha esposa Cecília Massako Nomiso e meus pais pelo apoio e suporte estrutural e emocional.

À *Kitahara-sensei* e todos da *Seiha Brasil de Koto* pelos conhecimentos referentes ao *koto* e pela possibilidade de vivenciar as artes tradicionais japonesas.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond por todo o auxílio e instruções cruciais para meu desenvolvimento como pesquisador e ser humano.

A todos que colaboraram em todas as etapas da tese.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, Processo 8887.612146/2021-00.

*Não se chega à compreensão a partir da explicação de outra pessoa.*

(Takuan Sōhō)

## RESUMO

O *koto* é um instrumento que permeia a história do Japão por intermédio de registros históricos e diversas lendas e apesar de atualmente ter o foco na *performance*, sua trajetória começa na Corte como um meio de se conectar com o divino e, por isso, é natural que elementos de seu passado, nesse ambiente austero e ritualístico, permaneçam. O *dō* é um elemento desse passado que está no *zen budismo* com seu raio de influência no dia a dia da sociedade nipônica, e como existe em todas as artes tradicionais, possivelmente também está na música. Por essa razão, esta pesquisa buscou verificar a hipótese de que o *dō* possui influência no *koto* e, para isso, realizou-se um levantamento de dados nas esferas históricas, analíticas e performáticas. Inicialmente houve o foco em coletar informações sobre o *koto* divididas em lendas, dados históricos, organologia e elementos idiomáticos do *koto* com o enfoque nas especificidades da escola *Seiha Ikuta-ryū*. A investigação sobre o *dō* forneceu dados sobre seu histórico no Japão e sua influência nas artes tradicionais. A partir desse ponto, foi possível realizar a análise de uma peça significativa de *koto* para examinar se as informações adquiridas nas etapas anteriores sobre o *dō* e o *koto* estão contidas no repertório desse instrumento. Apesar de nesse momento a pesquisa gerar uma resposta positiva referente à hipótese pesquisada, sentiu-se a necessidade de adicionar a perspectiva de terceiros e, por essa razão, realizou-se uma entrevista com a atual líder da *Seiha Brasil de Koto* e com o próximo *iemoto* da *Seihahōgakukai*. Após comparar e interpretar os dados adquiridos pôde-se concluir que o *koto* possui em algum nível a influência dos elementos estéticos do *dō*.

Palavras-chave: *Koto*; *Zen-budismo*; Música-Japão; Cultura japonesa.

## ABSTRACT

The *koto* is an instrument that permeates the history of Japan through historical records and various legends and although it is currently focused on performance, its trajectory begins in the court as a means of connecting with the divine and therefore it is natural that elements of their past in this austere and ritualistic environment remain. The *dō* is an element of that past that is in *Zen Buddhism* with its radius of influence in the daily life of Japanese society, and as it exists in all traditional arts, possibly also in music. For this reason, this research sought to verify the hypothesis that *dō* has influence on *koto* and for that, a survey of data was carried out in the historical, analytical and performative spheres. Initially, there was a focus on collecting information about *koto* divided into legends, historical data, organology and idiomatic elements of *koto* with a focus on the specificities of the *Seiha Ikuta-ryū* school. Research into *dō* has provided data on its background in Japan and its influence on traditional arts. From that point on, it was possible to carry out the analysis of a significant piece of *koto* to examine whether the information acquired in the previous steps about *dō* and *koto* is contained in the repertoire of this instrument. Although at that moment the research generated a positive response regarding the researched hypothesis, it was felt the need to add the perspective of third parties, and for this reason, an interview was carried out with the current leader of *Seiha Brasil de Koto* and with the next *iemoto* from the *Seihahōgakukai*. After comparing and interpreting the acquired data, it was possible to conclude that the *koto* has, at some level, the influence of the aesthetic elements of the *dō*.

Keywords: *Koto*; *Zen Buddhism*; Music - Japan; Japanese Culture.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. <i>Koto</i> .....	16
1.1 Organologia.....	16
1.2 <i>Koto</i> sob a ótica das lendas.....	26
1.3 <i>Seiha Ikuta-ryū</i> .....	47
2 <i>Dō</i> .....	51
3 Elementos constitutivos da música para <i>koto</i> .....	59
3.1 Música e sociedade: <i>Iemoto Seidō</i> .....	59
3.2 Modo composicional baseado em padrões.....	62
3.3 Estaticismo/Ritualismo musical.....	71
4 Análise de repertório.....	75
5 Entrevistas e performance.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	106
Apêndice A.....	111
Apêndice B.....	114
Apêndice C.....	116
Apêndice D.....	120

## INTRODUÇÃO

O *koto* 箏<sup>1</sup> é um instrumento da família das cordas tangidas com pontes móveis, que permeia a História do Japão por intermédio de relatos, registros históricos e diversas lendas, existindo sua menção em obras, como *Utsubo Monogatari* うつぼ物語, possivelmente atribuído a *Minamoto no Shitagō*<sup>2</sup> (911-983) e *Genji Monogatari* 源氏物語 de *Murasaki Shikibu* (978-1016), sendo o segundo considerado o primeiro romance literário do mundo. Outro relato mais antigo está no âmbito das lendas com o *Kojiki* 古事記, obra da *Era Yamato* 大和時代 (período entre os anos 250 a 710), que cita a origem das divindades japonesas, onde uma delas, chamada *Ame no norigoto* 天の詔琴, utilizava um instrumento musical de cordas que possivelmente gerou a palavra *koto* (ADRIAANSZ, 1973).

Mesmo com a longevidade desse instrumento, como o conhecemos hoje, é fruto da *Era Edo* 江戸時代 (1600 a 1868), e, apesar do forte controle interno e do grande isolamento político-econômico do país, diversas artes que hoje são tidas como tradição japonesa, como o teatro *kabuki* 歌舞伎 e a xilogravura *ukiyo-e* 浮世絵, floresceram nessa época. Na vertente da música, instrumentos como a *biwa* 琵琶 e o *shakuhachi* 尺八, são resultantes desse momento histórico. No entanto, são o *shamisen* 三味線 e o *koto* que melhor representam essa era musical, o primeiro teve seu maior uso nas manifestações musicais urbanas dos distritos de entretenimento de Edo, e o *koto* inicia sua trajetória na Corte japonesa e gradualmente passa a ser uma ferramenta de status das filhas da classe comercial e da nobreza (MALM, 2000).

A trajetória de desenvolvimento do *koto* nesse ambiente austero e as práticas ritualísticas da Corte japonesa naturalmente influenciaram a música produzida naquele cenário acompanhando toda a trajetória do instrumento até o seu apogeu na produção da *Era Edo*. Para

---

<sup>1</sup> O sistema de romanização do japonês que utilizaremos é chamado sistema *Hepburn* ヘボン式 (*Hebonshiki*) e sua utilização iniciou-se em 1867 com a publicação do *Shūsei Hebonshiki* 修正ヘボン式, pelo reverendo James Curtis Hepburn. Essa forma de grafar a língua japonesa é a mais utilizada mundialmente e em seu país de origem. A fim de manter a maior fidelidade com o material original, os termos que seriam adaptados serão mantidos no *Hepburn*. Nas pesquisas referentes ao Japão, realizadas no Brasil, quando ocorre o surgimento de uma palavra japonesa, procura-se manter a escrita no *romaji* (padrão de transliteração japonesa) e, em seguida, a palavra na escrita nativa. Como se trata de uma língua na qual diversas palavras possuem mais de uma forma de leitura (mas a mesma forma de escrita), isso auxilia o leitor que possui conhecimento na língua japonesa a compreender de forma mais clara e buscar material complementar a respeito do assunto. Por essa razão, neste trabalho será mantido tal padrão de escrita.

<sup>2</sup> Nomes japoneses serão escritos na maneira desse país, ordem de sobrenome seguido de nome.

Tamba Akira<sup>3</sup>, trata-se de uma das principais características da música tradicional japonesa e o musicólogo reafirma essa relação trazida da China:

Uma performance do *gagaku* ou *noh*, o desempenho de uma peça para *shakuhachi* dá a impressão de uma cerimônia em que atores ou músicos executam gestos rituais. Nada é deixado ao acaso; cada movimento, cada grito é fixo e nenhuma liberdade de improvisação ou de interpretação é concedida ao executante. Daí o caráter altamente estilizado e quase ritualístico da música tradicional japonesa. A origem do ritualismo musical é, sem dúvida, encontrada na filosofia chinesa. Nos tempos antigos, os chineses atribuíam à música um poder de regulação, de manutenção da ordem social em harmonia com a do cosmos, como atestado pelo conceito de *reigaku*, formado pela associação do caractere *rei*, que significa polidez, cerimonial, etiqueta e caractere *gaku* que designa a música. A música japonesa, mais do que qualquer outra música do Extremo Oriente, sofreu a influência dessa concepção filosófica da qual deriva o aspecto ritual do toque. Para o músico, respeitando um formalismo secular comparável a uma prática religiosa invariável, procura se livrar do seu eu pessoal para encontrar a harmonia do universo. Assim, a atitude do performer, para quem a aquisição de uma técnica está ligada a uma busca espiritual, se junta à dos praticantes das diferentes "artes" japonesas: *kendo*, *judō*, *sadō* (arte do chá) ou *kadō* (arte floral), que, como indicado pelo caractere *dō*, são várias maneiras de adquirir autocontrole, ao invés de entretenimentos artísticos (TAMBA, 1988, p. 310).

Portanto, entende-se que esse ritualismo advindo da China é manifesto no *dō* 道<sup>4</sup> e ligado a uma prática religiosa. Essa relação é natural no Japão, um país que convive com práticas do *Bukkyō* 仏教 e *Shintō* 神道<sup>5</sup>, e que por isso, possui esses costumes no dia a dia e até mesmo em sua Corte, pois a figura do imperador era ligada a uma posição de divindade, conforme estabelecido no *Kojiki* já citado.

O apontamento do *dō*, ou *caminho*, como algo intrínseco das artes tradicionais japonesas, reforça a importância dos aspectos práticos para a aquisição da expertise, pois “o conceito de *dō* é profundamente enraizado no modo de pensar japonês, tradicional e moderno, ilustrando muitos dos valores culturais mais significativos do Japão e fornecendo *insights* importantes sobre o modo de aprendizado japonês” (DAVIES; IKENO, 1949, p. 60). Com isso, seguirei com algumas reflexões sobre esse termo para melhor elucidar sua relevância.

O *dō* tem sua raiz no *zen* 禪, que se tornou uma das maiores influências na estética japonesa. Importado da China em 1200 d.C. pelo monge budista *Eisai*, o *zen* tem como ideal a

<sup>3</sup> Tamba Akira 丹波明 (5.12.1932) é um compositor e musicólogo japonês nascido em Yokohama, Kanagawa no Japão, que atualmente vive na França. Além de possuir um trabalho composicional, Tamba também atua como um importante divulgador da pesquisa em música tradicional japonesa em trabalhos, como *La structure musicale du Nô: théâtre traditionnel japonais* (1974) e *La théorie et l'esthétique musicale japonaise: du 8 à la fin du 19 siècle* (1992).

<sup>4</sup> Essa palavra pode ser entendida como *caminho* no sentido físico, quanto numa *busca de uma meta de ordem metafísica*.

<sup>5</sup> Budismo e Shinto.

busca pela iluminação, ou *satori* 悟り, por meio de uma abordagem anti-intelectualista que essencialmente é pessoal e “não pode ser transmitido por livros, palavras, conceitos ou professores, mas deve ser realizado por experiência pessoal imediata e direta” (DAVIES; IKENO, 1949, p. 62). Ao primeiro contato com esse pensamento, é natural considerar essas especulações como algo místico e até mesmo da pseudociência, mas segundo *Daisetsu Suzuki*, a diferença está no fato de que o *zen* tem a disciplina como conquista final (SUZUKI, 1961).

Essas artes que possuem a disciplina como meta foram estruturadas sob um sistema de ensino que utiliza a imitação, a exaustiva repetição de padrões praticamente em forma de ritual e evita explicações verbais, métodos esses que todas as artes tradicionais japonesas compartilham até hoje, pois:

Forçar os alunos a seguir certos padrões faz com que eles descartem pensamentos estranhos, para que possam passar para o *mushin* (“não mente”). Em *mushin*, pensamento e ação ocorrem simultaneamente, e é neste momento que a essência do espírito de *dō* pode ser encontrada. Após longos anos de prática repetitiva neste estado de *mushin*, sob a direção de um mestre, o discípulo aperfeiçoa o “caminho” e pode ir além das formas e desenvolver novos padrões e abordagens (DAVIES; IKENO, 1949, p. 64).

Apesar de haver uma forma geral de conceber o *dō*, é natural supor que cada arte buscou sua própria forma de apropriar-se desse pensamento e, partindo dessas informações, é justificado o envolvimento do *koto* com algo tão intrínseco desse povo. Mas por que e como esses elementos foram traduzidos para a música desse instrumento? Partindo dos pressupostos até aqui adquiridos e dessa indagação, apresento a hipótese de que existe uma relação de influência do *dō* e seus conceitos estéticos com o *koto*. Com isso, esta pesquisa destina-se a investigar o *dō* no universo do *koto* a fim de verificar se os elementos estruturais e estéticos do primeiro fazem eco no segundo e como isso ocorre.

A colônia japonesa do Brasil, formada por imigrantes e *nikkei* 日系 (descendentes de japoneses), é uma das maiores do mundo. Desde sua vinda e adaptação em solo nacional a fim de preservar tanto sua integridade física quanto a cultural, o japonês organizou-se em colônias, mas com o processo de miscigenação muitos descendentes acabaram se afastando dessas colônias e, conseqüentemente, de suas práticas culturais.

Como neto de japonês por parte de mãe, componho esse último grupo que por diversas razões vivenciou parcialmente a cultura japonesa. Por consequência disso, gerou em mim, naturalmente, um conflito de identidade cultural dado que em alguns ambientes me era reconhecido e destacado esses traços e em outros não. A fim de compreender melhor tais

conflitos, na vida adulta iniciei a busca por esses elementos culturais por meio da língua japonesa e sua tradição artística, especificamente a música para *koto*.

Dessa forma, como estudante da língua japonesa, possuo o certificado de proficiência de nível E pelo *Test Of Practical Japanese (J.TEST)* e nível N3 pelo *Nihongo Nōryoku Shiken* 日本語能力試験, que auxiliam na compreensão da cultura japonesa de maneira geral.

Na parte artística, iniciei meus estudos de música tradicional japonesa em 2017 com o instrumento de sopro chamado *shakuhachi*. No entanto, não tive uma identificação direta com essa prática e sim com o *koto*, instrumento que estudo desde 2018 na *Seiha America Shibu Minami Chiku (Brasil)* 正派アメリカ支部南地区 (ブラジル). Com a trajetória nessa escola, foram-me atribuídas as certificações dos níveis *Futsūbu*, *Chūtōbu*, *Kōtōbu*, *Senkōbu* e *Junshihō*.

A partir desse momento, a vivência mais ativa nesse âmbito permitiu conhecer quais associações buscam a preservação e manutenção do *koto*. Segundo Kitahara (2021), atualmente no Japão, há diversas escolas de *koto*, mas as duas principais (ou de maior atuação) são: a *Yamada-ryū* 山田流 e a *Ikuta-ryū* 生田流, e, apesar das distâncias geográficas, em território brasileiro há as seguintes escolas derivadas da *Ikuta-ryū*:

(1) A *Associação de Koto de Belém (AKB)*, que teve seu início devido ao uso do instrumento nos trabalhos da *Tenrikyo* e hoje segue a *Sawai Sōkyokuin* 沢井箏曲院;

(2) A *Miwa kai* 三輪会, que começou com o *Shamisen* de *Nagauta* 長唄 e atualmente segue o *koto* de *Nomura Seiho* 野村正峰;

(3) *Miyagi kai* 宮城会, que prioriza o repertório do compositor que dá nome a escola, *Miyagi Michio* 宮城道雄;

(4) *Seiha America Shibu Minami Chiku (Brasil)* 正派アメリカ支部南地区 (ブラジル) ou também conhecida como *Seiha Brasil de Koto* – Escola derivada da *Seiha*, fundada no Japão por *Nakashima Utashito* 中島雅楽之都, a única escola que segue o *Iemoto Seido* 家元制度<sup>6</sup>.

A etnomusicóloga, Alice Lumi Satomi, acrescenta dados sobre o *koto* em território nacional não mencionados acima pela *Kitahara-sensei*. O grupo *Miwa kai* hoje é chamado *Miwa Seigensha* e o *Sōkyoku de Ryūkyū* do Brasil mantém a tradição do *koto* de *Okinawa*. Apesar de atualmente a *Yamada-ryū* não possuir representantes ativos no Brasil, essa vertente

---

<sup>6</sup> Sistema *grão-mestre* que define o destino de cada escola de artes tradicionais japonesas e que nesta pesquisa será mais aprofundado posteriormente.

teve seu início das atividades com *Kikue Hayashida*, fechando esse ciclo com a última representante, chamada *Tomoi Isshiki Inoki* (SATOMI, 2018).

Como participante da *Seiha Brasil de Koto*, notei que há elementos dessa prática que são indissociáveis da realidade japonesa sem que se perca muito de seu significado original, como é o caso das características da música para *koto* (*shōga* e *jo-ha-kyū*) e as artes tradicionais japonesas que possuem como ponto de incidência o *dō*. Assim, vivenciando uma prática que parte do paradoxo de uma atividade que, apesar de altamente padronizada e inicialmente generalizada, apenas atinge seu objetivo quando transportada para o individual.

Portanto, embebido com as práticas e estética do *dō*, este trabalho destina-se primeiramente a responder a hipótese levantada, de que forma e por que o *dō* possui um papel fundamental para o *koto*, para, após essa etapa, extrapolar para além das razões musicais com o propósito de compreender o processo de aquisição dessa identidade cultural, que nesse caso, é expressa com a prática do *koto*.

Acredito que o título de uma pesquisa deve refletir de maneira sintética, porém eficaz, todo o escopo que se pretende exprimir durante o texto e, por essa razão, o título desta tese foi composto pela frase em japonês *koto no michi*, que pode ser compreendida como:

- 箏 = *koto*
- の = *no* (indica que uma coisa pertence a outra)
- 道 = *dō/michi* (caminho)

Foi verificado com professores de língua japonesa que a pronúncia da palavra *dō* somada com *koto* não possui uma sonoridade agradável e, por isso, optou-se pelo uso de *michi*, a outra forma de leitura da mesma. Apesar dessa alteração, os conceitos aplicados são os mesmos, tanto para *dō* quanto para *michi*.

Acredito que esta pesquisa forneça os dados necessários para o objetivo final de compreender uma prática musical advinda de um corpo social maior no qual sou um entre vários que compartilham motivações e sentimentos semelhantes, e produzir dados consistentes que poderão auxiliar na compreensão para os que não são iniciados na cultura japonesa. Até o desenvolvimento dessa pesquisa, notamos uma escassez de material nacional referente ao *koto* e os únicos trabalhos realizados no Brasil são de Satomi (2018) e Canto (2016) e não encontramos nenhum registro de trabalhos que envolvam o esclarecimento sobre o *dō* e seus desdobramentos, fatos estes que reforçam a relevância do tema aqui proposto.

Essa pesquisa buscará compreender o *dō* na música do *koto* nas esferas históricas, analíticas e performáticas nas seguintes etapas:

*Levantar dados* sobre o *dō* e do *koto* sobre sua origem até a atualidade. Esse estágio da pesquisa destina-se a coletar dados históricos e lendas para compreender o papel desse instrumento na história do Japão. Em seguida, reuniremos fatores específicos da prática, como as técnicas, notação, entre outros elementos idiomáticos do *koto*. Para isso, o enfoque será nas especificidades da escola *Seiha*.

*Analisar* uma peça que sintetize o repertório praticado no *koto* para identificar e compreender quais elementos compõem o idiomatismo desse instrumento. A princípio, pretende-se realizar a (1) abordagem por meio da partitura e (2) em uma gravação do *Iemoto* ou pessoa hierarquicamente mais próxima.

*Investigar* a relação das informações acima com a hipótese de que o universo do *koto* recebe influência do *dō* e, para isso, será feita: (1) uma entrevista com pessoas diretamente ligadas ao *Iemoto* para conhecermos a percepção delas sobre como os elementos identificados do *dō* são expressos na execução e quais as formas de manutenção dessa tradição e; (2) *performance* de uma peça para um grupo dirigido que não possua conhecimento prévio desse repertório para avaliar se esses mesmos componentes são identificados e como eles afetam a apreciação musical.

*Comparar e interpretar* os dados adquiridos nas etapas anteriores para responder à pergunta norteadora desta pesquisa.

## 1- *Koto*

Os instrumentos tradicionais japoneses são fruto de uma instigante mescla de lendas com dados históricos e, por essa razão, primeiro será feita a apresentação de nosso objeto de pesquisa, o *koto*, que possui uma relação íntima com a origem desse país. Neste capítulo será feita uma apresentação do *koto*, contendo sua estrutura física com a devida nomenclatura das partes que compõem o mesmo com o enfoque no *koto* de 13 cordas, tendo, em seguida, a apresentação do histórico do instrumento por meio das lendas japonesas que orbitam em volta do mesmo e que constroem seu legado no Japão. Como este trabalho trata de diversos períodos históricos japoneses, segue abaixo uma tabela contendo as principais eras que serão citadas.

**Tabela 1-** Eras do Japão (variam conforme o pesquisador)

Asuka 飛鳥時代	552-645
Hakuho 白鳳時代	645-710
Nara 奈良時代	710-794
Heian 平安時代	794-897
Fujiwara 藤原時代	897-1185
Kamakura 鎌倉時代	1185-1334
Muromachi 室町時代	1334-1573
Azuchi-Momoyama 安土桃山時代	1573-1598
Edo 江戸時代	1603-1867
Meiji 明治時代	1868-1912

Fonte: Kato, 2008, p. 281.

### 1.1 Organologia

O *koto* 箏 faz parte um amplo universo musical que difere em diversos pontos da trajetória da arte ocidental desde a estrutura musical, suas motivações sociais e até a constituição física desse instrumento. Fato esse que gerou aos presentes nas Exposições Mundiais de 1889 e 1900 um olhar tipicamente orientalista de estranhamento com certa repulsa à música japonesa, considerando seus instrumentos e repertório inferiores ao da música de concerto europeia (HAYASAKA; VIRMOND, 2020). Para a musicista e pesquisadora japonesa

Yoshikami Miyuki, torna-se necessária uma visão desassociada do ocidente para que seja possível compreender o *hōgaku* 邦楽<sup>7</sup>:

Ao contrário da música ocidental baseada no tom, a música japonesa cresceu a partir de uma tradição oral, rica em história, cultura e literatura. A música japonesa foi concebida fora dos parâmetros ocidentais e, como tal, a música japonesa e a ocidental existem em polos opostos. Assim, qualquer explicação sobre a música japonesa a partir do modelo ocidental é como explicar o jogo go<sup>8</sup> do ponto de vista do xadrez ou explicar o beisebol usando as regras do futebol. Não podemos sobrepor as regras ocidentais de estética, modo, afinação, etc., na música japonesa (YOSHIKAMI, 2020, p. 2).

Felizmente os avanços da pesquisa em música contribuem para uma visão mais fidedigna e este trabalho possui o intuito de acrescentar uma pequena fração a esse escopo que compõem os estudos da música japonesa. Para isso, será necessário apresentar o objeto de pesquisa em si, o *koto*, e, em seguida, o histórico por meio das lendas japonesas.

O Japão é um arquipélago que tem sua história traçada com constante influência mútua de países, como China e Coreia, e em diversos casos é complexo distinguir o que é realmente nativo ou importado e como na música essa relação não é diferente, na história do *koto* não há um veredito sobre sua origem. O instrumento de cordas que é considerado nativo é o *wagon* 和琴 ou também chamado *yamatogoto* 大和琴 (podendo traduzir como o *koto* da Corte Yamato) e, apesar disso, seu formato assemelha-se a formas coreanas e sua música recebe influência da teoria musical chinesa (MALM, 2000). Esse tipo de *koto*, com seis cordas, possui réplicas em *haniwa* 埴輪 (figura 1), encontradas no *Tatehara Kofun*<sup>9</sup> 蓼原古墳 em *Shinmei-cho* 神明町, cidade de *Yokosuka* 横須賀市 e, segundo o museu da mesma cidade, no artigo intitulado *Kodaino kotowa kamiwo yobu* 古代の琴は神を呼ぶ, publicado em 27 de outubro de 2017, essa é a representação de um nobre com um instrumento destinado a ser tocado pelo imperador e nobres a fim de solicitar aos *kami* sobre assuntos nacionais fazendo com que essa relação construa o alicerce do Japão (INAMURA, 2017).

<sup>7</sup> *Hōgaku* 邦楽 significa a música de sua terra natal ou música tradicional, fazendo com que o *Min'yō* 民謡 se enquadre nesse grupo. No entanto, neste trabalho será utilizada a denominação de Miyuki Yoshikami, que acredita que o repertório de *koto* é composto por músicos treinados e que fazem parte do o *Iemoto Sēido* 家元制度 (sistema hierárquico que será tratado adiante) seguindo mais o conceito de “clássico”. Já o *Min'yō* é uma manifestação folclórica anônima e, sendo assim, a autora, quando cita *Hōgaku*, não se refere a esse grupo (YOSHIKAMI, 2020).

<sup>8</sup> O *go* 碁 é um jogo de tabuleiro popular na Ásia.

<sup>9</sup> *Haniwa* são objetos funerários em terracota usados para decorar a superfície de um *kofun*. Esses objetos eram colocados do lado de fora com o possível objetivo de marcar a área como sagrada e proteger o falecido. *Kofun* são sepulturas entre 15 metros a 80 acres destinadas à elite política, incluindo a casa imperial. Foram construídas no que hoje é considerada *Era Kofun* 古墳時代 (250 a.C. - 538 d.C.) (PICKEN, 2011).

**Figura 1-** *Haniwa* de homem sentado com *koto*



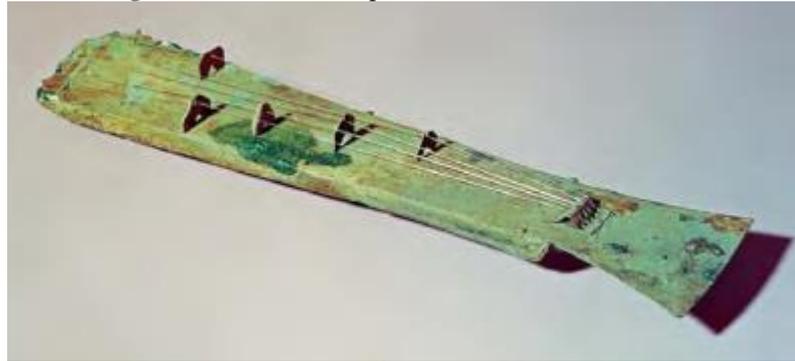
Fonte: Yokosuka City Museum, 2017.

O *Munakata Taisha* 宗像大社 é formado por três santuários *shintō* 神道, localizados em *Munakata* 宗像市, na prefeitura de *Fukuoka* 福岡県, com cada um desses santuários em ilhas distintas, sendo *Hetsu-gū* 辺津宮 em *Kyūshū* 九州, *Nakatsu-gū* 中津宮 em *Ōshima* 大島 e *Okitsu-gū* 沖津宮 em *Okinoshima* 沖ノ島. Essa última localização foi cenário para um importante intercâmbio com o exterior por parte do *clã Munakata* 宗像氏 e o estabelecimento dessa relação de troca comercial pode ser uma pista da estrutura física coreana e teoria musical chinesa do *wagon*. Esses santuários são citados no *Kojiki* 古事記<sup>10</sup> e prestam homenagem a três *kami* 神<sup>11</sup> femininos *Ichikishima hime no Kami* 市杵島姫神, *Tagitsu-hime no Kami* 湍津姫神 e *Tagori hime no Kami* 田心姫. Como é um local de contato com tais divindades, há naturalmente objetos de homenagem e adoração como outra versão do *wagon* de 27 centímetros feito de cobre com uma cauda alongada (JAPÃO, 2016) (Figura 2).

<sup>10</sup> Obra responsável por estabelecer essa relação dos *kami* com a Corte da *Era Yamato* 大和時代 (aproximadamente do ano 250 a 710), que será abordado com mais detalhes adiante.

<sup>11</sup> São seres sobrenaturais que podem ser desde espíritos da natureza como ancestrais protetores. No ocidente, geralmente são comparados a deuses.

**Figura 2** - Miniatura de pentacorde em bronze dourado.



Fonte: JAPÃO, 2016, p. 75.

Retomando ao *koto* tal como o que temos atualmente, é um instrumento da família das cordas tangidas por meio de plectros em forma de unhas, chamados *tsume* 爪, que são utilizados nos dedos polegar, indicador e médio da mão direita. Utilizando pontes móveis *ji* 柱 (Figura 4), são feitas as 11 afinações mais usuais (Figura 5), sendo que outras são desenvolvidas conforme a peça executada. As dimensões de um *koto* de 13 cordas, geralmente são 182 cm de comprimento, 25 cm de largura com o peso aproximado de 5,5 quilos.

Segundo uma das três obras mais relevantes do *Gagaku*, do ano de escrita em 1233 e intitulada *kyōkunshō* 教訓抄, o nome das cordas do *gakusō* são contadas de 1 a 13, de cima para baixo a partir da perspectiva do executante (SEIHA HŌGAKUKAI, 2019):

1 仁 ( <i>jin</i> )	6 文 ( <i>bun</i> )	11 斗 ( <i>to</i> )
2 智 ( <i>chi</i> )	7 武 ( <i>bu</i> )	12 為 ( <i>i</i> )
3 礼 ( <i>rei</i> )	8 斐 ( <i>hi</i> )	13 巾 ( <i>kin</i> )
4 義 ( <i>gi</i> )	9 蘭 ( <i>dan</i> )	
5 信 ( <i>shin</i> )	10 商 ( <i>shō</i> )	

O *koto* moderno simplifica a ordem das cordas, sendo que da corda 1 a 10 é mantido o sistema de contagem numérica japonesa e apenas as cordas 11, 12 e 13 mantiveram a leitura do *gakusō* (figura 3), sendo:

1 一 ( <i>ichi</i> ),	6 六 ( <i>roku</i> )	11 斗 ( <i>to</i> )
2 二 ( <i>ni</i> ),	7 七 ( <i>nana/shichi</i> )	12 為 ( <i>i</i> )
3 三 ( <i>san</i> ),	8 八 ( <i>hachi</i> )	13 巾 ( <i>kin</i> )
4 四 ( <i>yon/shi</i> ),	9 九 ( <i>kyū</i> )	
5 五 ( <i>go</i> ),	10 十 ( <i>jyū</i> )	

**Figura 3** - O nome e a ordem das cordas do *koto* de 13 cordas



Fonte: Editado pelo autor.

**Figura 4** - *Ji* e *Tsume*



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

**Figura 5** - Afinações do *koto* de 13 cordas

平調子 *hirajōshi*

雲井調子 *kumojōshi*      本雲井調子 *honkumojōshi*

半雲井調子 *hankumojōshi*      片雲井調子 *katakumojōshi*

中空調子 *nakasorajōshi*      乃木調子 *nogijōshi*

樂調子 *gakujōshi*      古今調子 *kokinjōshi*

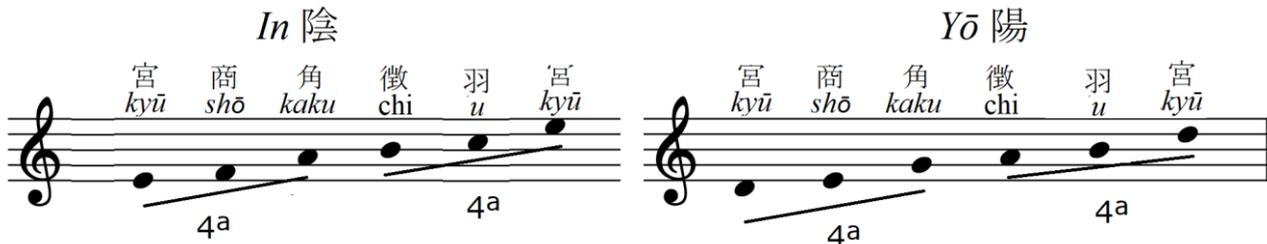
曙調子 *akebonojōshi*      岩戸調子 *iwatojōshi*

Fonte: Editado pelo autor.

Toda a música tradicional japonesa é regida basicamente por dois modos advindos da China, baseados no sistema de quartas: *In* 陰 (noite, lua ou masculino), que majoritariamente

ocorre no *hōgaku* e *Yō* 陽 (dia, luz ou feminino), que é mais encontrado no *minyō*. Apesar de seus nomes, são elementos não opostos e sim, complementares<sup>12</sup>, que utilizam as notas *kyū* 宮, *shō* 商, *kaku* 角, *chi* 徵 e *u* 羽.

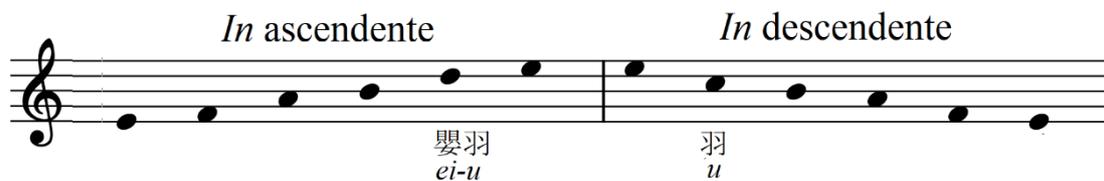
**Figura 6-** Os modos *In* e *Yō*



Fonte: Editado pelo autor.

Conforme o exemplo abaixo (figura 7), as notas *shō* e *u* são as que possuem distância de meio-tom no modo *In*, mas quando a melodia possui um movimento ascendente, a nota *u* sofre uma alteração de um tom acima e recebe o nome *ei-u* 嬰羽 (YOSHIKAMI, 2020).

**Figura 7-** Alteração de *u* para *ei-u*



Fonte: Editado pelo autor.

Segundo Tamba (1988), apesar de esse sistema ser o mesmo da teoria musical chinesa, consta no primeiro manuscrito teórico japonês sobre música, escrito pelo monge *Annen* 安然 em 877, chamado *Shittanzō* 悉曇藏, a alteração do nome das notas para o sistema japonês, sendo:

- *Ichikotsu* 壹越 = ré
- *Hyōjō* 平調 = mi
- *Sōchō* 双調 = sol
- *Ōshiki* 黄鐘 = lá
- *Banshikicho* 盤涉 = si
- *Shinsen* 神仙 = do

<sup>12</sup> Trata-se dos mesmos ideogramas do *Yin Yang* já mencionados no capítulo *O Dō*, neste trabalho.

Ao contrário da teoria musical chinesa, que expressa as alturas de forma fixa, a maioria dos músicos de instrumentos de cordas, ajusta a afinação conforme a tessitura do cantor e, em seguida, certificam-se de que a distância intervalar entre as cordas esteja no modo desejado (YOSHIKAMI, 2020).

Portanto, será apresentado um exemplo de aplicação desse sistema na primeira frase da obra chamada *kurokami* 黒髪, composta por *Koide Ichijuro* 湖出市十郎 em 1784, letrista anônimo. O registro da obra consta a afinação do *koto* em *hirajōshi* a partir de *Sōchō* (sol), como na figura 8, abaixo. A seta representa a alteração em um tom acima e mais detalhes referentes à notação do *koto* serão abordadas em um capítulo separado.

**Figura 8-** Início de *kurokami* e a afinação *hirajōshi*

*hirajōshi* 平調子 em sol

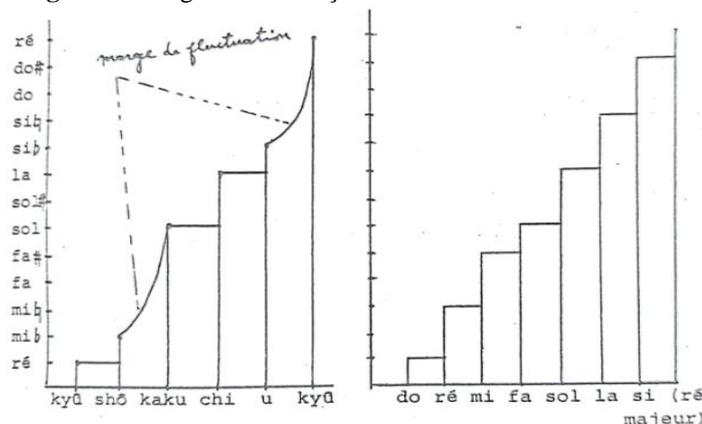
Fonte: Editado pelo autor.

Com esse fragmento é possível notar de forma clara a aplicação da alteração do semitom na voz e no *koto*, sendo a nota *mib* alterada para *fa*. Curiosamente, mesmo sendo uma peça escrita por alguém que dificilmente teve acesso ao sistema tonal ocidental, parece que o compositor procura sistematicamente evitar o movimento ascendente de meio-tom, tão característico na resolução da sensível.

Esse movimento melódico é discutido por Tamba a partir dos estudos de *Rokushirō Uehara* de 1892, alegando que devido ao caráter flutuante das notas interiores dos tetracordes da afinação *In* (as notas *shō* e *u*), existe uma ineficiência em transcrever para a notação ocidental

as notas geradas a partir de um monocorde e, ao invés de buscar pontos fixos, o melhor procedimento seria indicar a margem de flutuação dessas notas (Figura 9).

**Figura 9-** Margem de flutuação das notas *shō* e *u* no modo *In*



Fonte: Tamba, 1988, p. 172.

A potencialidade existente em um intervalo de momentos, coisas, entre outros fatores é expressa no conceito estético chamado *ma* 間 e é amplamente utilizado em diversas artes tradicionais. Por essa razão, Tamba nos indaga se essa margem de flutuação também poderia ser considerada um *ma*. Apesar de não haver registros que possam corroborar com tal afirmação, é interessante a conexão que cada vez mais aproxima as artes tradicionais japonesas e as deixa como diferentes ferramentas que buscam expressar o mesmo conteúdo, como é a hipótese trabalhada aqui de que o *dō* é manifesto em diversas linguagens, sendo o *koto* uma delas.

No entanto, a reforma causada na *Era Meiji* 明治時代 (1868-1912) fez com que o Japão se transformasse em um país moderno por meio da influência ocidental. Um dos aspectos foi o ensino da música que adequou o sistema temperado ocidental às músicas japonesas, criando assim, o *Dōyō* (童謡), canções infantis de cunho didático. Gradualmente houve a sistematização de notação musical que mescla elementos da língua japonesa com a partitura ocidental e atualmente existe a padronização no uso do diapasão para afinar os instrumentos. O resultado desse investimento é visto já no início do século XX, na Exposição Mundial de 1900 que, apesar da perspectiva Orientalista, o ocidente enxergou o Japão de forma mais respeitosa em relação às outras nações asiáticas ali expostas (HAYASAKA, 2020).

Acredito que apesar desse processo de ocidentalização, alguns elementos da prática tradicional são mantidos como herança, tendo, como exemplo, a própria flutuação citada por Tamba em um relato que recebi da *Daishihan* da *Seiha Brasil de Koto*, Tamie Kitahara. Em aula, a *Kitahara-sensei* mencionou que alguns músicos de *koto*, quando afinam as cordas que

possuem distância de meio-tom, não afinam exatamente com o diapasão e o resultado é um timbre que combina mais com o *pathos* japonês.

De acordo com o *Shingyō Gakushūkan* (2022), seu corpo é feito a partir da madeira *kiri* 桐 ou *paulownia*, que é utilizada desde a *Era Yayoi* 弥生時代 (1000 a.C.-300 d.C.) e sua importância é tamanha, que se tornou o símbolo do brasão da família imperial com o *kirimon* 桐紋, contendo a imagem de 5, 7, 5 *kiri*<sup>13</sup> com o nome *go-shichi-kiri* 五七桐, sendo cinco, sete *kiri* (Figura 10). Isso reafirma a relação estreita entre as divindades, o império e o *koto*.

Figura 10 - Kirimon



Fonte: *Shirin Shingyō Gakushūkan* (2022).

Apesar de possuir uma aparência semelhante à do *wagon*, sua origem no Japão parte de duas hipóteses históricas e uma lenda. Da primeira vertente, temos a possibilidade do *koto* ser o resultado do aprimoramento dos instrumentos chineses que dominavam a música da *Era Nara* 奈良時代 (710-794); ou o músico de *gagaku* 雅楽 *Fujiwara no Sadatoshi* 藤原貞利 (807-867) importou essa tradição musical da China para o Japão no século IX (MALM, 2000). Segundo Willem Adriaansz (1973), *Sadatoshi* foi um *biwa hōshi* 琵琶法師<sup>14</sup> (Figura 11), a quem é também creditado como quem introduziu o *sōkyoku*<sup>15</sup> 箏曲, por meio de lições desse instrumento que teve com sua esposa chinesa, filha de um famoso tocador de *biwa*.

<sup>13</sup> Apesar de não haver nenhum dado que confirme, essa estrutura de 5,7,5 possui um parêntese com o *haiku* 俳句, que é construído com versos de 5,7,5 caracteres.

<sup>14</sup> *Biwa hōshi* é um mestre da *biwa* que geralmente é cego. A *biwa* é instrumento de cordas tangidas por meio de um plectro frequentemente associado ao alaúde ocidental. O número de cordas, assim como seu plectro e tamanho, varia conforme a escola. Possivelmente esse instrumento foi importado da Índia ou China. A hipótese indiana parte de duas lendas: (1) um discípulo cego de Buda passou a utilizar a *Biwa* para cantar os sutras e (2) o rei Budista *Asoka* da Índia tornou-se ele próprio um músico de *Biwa* cego. Pela parte chinesa, existe a possibilidade da *Biwa* ser uma influência direta após a introdução da *Pipa* chinesa na *Era Nara* (MALM, 2000).

<sup>15</sup> Termo abrangente para especificar a música para *koto*.

**Figura 11-** Imai Tsutomu tocando *Heikebiwa* na tradição em recitar o *Heike Monogatari*



Fonte: Malm, 2000, p. 182.

Por parte da lenda, é creditado seu surgimento como um dragão chinês vindo das nuvens criando a relação das principais partes desse instrumento, que possuem o prefixo *ryu* 龍 ou dragão (YOSHIKAMI, 2020). A imagem abaixo (Figura 12) ilustra de maneira mais clara essa aproximação da lenda com o instrumento.

**Figura 12** - Partes do *koto* de 13 cordas



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Os dados até aqui apresentados fornecem a premissa de que o Japão é um país que possui uma trajetória na qual o fantástico e o histórico caminham lado a lado para formar essa identidade cultural singular e um aprofundamento sobre essas lendas passa a ser pertinente.

## 1.2 O *koto* sob a ótica das lendas

Os responsáveis por estabelecer e difundir a crença de que os imperadores eram descendentes diretos dos deuses é a Corte da *Era Yamato* 大和時代, que compilou o *Kojiki* 古事記 ou registro de fatos antigos. Essa obra é dividida em três volumes, sendo o primeiro intitulado *Shindaiki* 神代記, que é o registro da Era dos *kami* 神, e o segundo e terceiro, de *Tennōki* 天皇記, o registro dos imperadores. Consta na separação do céu e terra o surgimento de três *kami*, sendo o primeiro chamado *Ame no Mina Kanushi no Kami* 天之御中主神, o segundo *Takamimusubi no kami* 高御産巢日神 e *Kamimusubi* 神産巢日. Essas divindades não possuíam a natureza visível aos olhos humanos e seus atos não possuem registros. Em seguida, surgiram diversos *kami* tendo finalmente a aparição de *Izanagi* e *Izanami*, os responsáveis pelo surgimento do arquipélago que hoje é o Japão. Após isso, *Izanagi* deu à luz o *kami* de fogo, que acabou matando-a escaldada, e seu corpo gerou mais uma série de *kami*. *Izanagi*, para realizar uma cerimônia de purificação, mata esse *kami* de fogo, que da mesma forma, seu corpo é propulsor de uma série de *kami* tendo com seu olho esquerdo *Amaterasu ōmikami* 天照大御神, *kami* do sol e de olho direito *Tsukuyomino mikoto* 月読命, *kami* da lua. Esse é um ponto de transformação na mitologia japonesa, pois a partir desse momento *Amaterasu* coloca no Japão seu descendente direto, chamado *Ninigino Mikoto* 瓊瓊杵尊, que irá gerar *Jinmu Tennō* 神武天皇, o primeiro imperador e toda a origem da relação entre a Corte imperial japonesa e as divindades (KATO, 2008).

Ou seja, a relação dos *kami* e a família imperial se misturam e nos apontam para uma atitude de respeito ao ancestral em suas tradições e hábitos e a história japonesa passa a ser narrada na somatória de fatos e mitos, pois “onde os fatos estão ausentes, a ficção aparece, ansiosa para explicar relacionamentos inexplicáveis e intrigantes” (ADRIAANSZ, 1973, p. 23). Os instrumentos musicais japoneses estão intimamente ligados a essa relação *kami*/imperador e, por consequência, herdeiros dessa tradição, sendo o *koto* um deles. Obras, como *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music* (ADRIAANSZ, 1973), *Tradicional Japanese Music and Musical Instruments* (MALM, 2000) e *Japan's Musical Tradicional: Hogaku from Prehistory to the Presente* (YOSHIKAMI, 2020) são uma importante fonte de dados para compreender esse vasto e complexo universo do *hōgaku* 邦楽 (a música tradicional japonesa), e, a fim de manter a integridade científica na pesquisa, tais fontes possuem o foco nos aspectos históricos, relegando ao segundo plano a riqueza que a fantasia pode fornecer. Esse tipo de

abordagem não é inédito e a ideia de conciliar a lenda com o histórico é realizada de forma competente por Sophie Royer ao abordar a vida de Buda, pois:

Para seguir os passos do Iluminado, sem dúvida, a única alternativa é tentar abrir mão do olhar ocidental e utilizar o ponto de vista de seus adeptos; ir e vir sem cessar entre a fronteira problemática que separa a lenda da história; tanto caminhar ao lado dos discípulos do mestre espiritual - de ontem e de hoje - quanto seguir os arqueólogos, filólogos, historiadores e pensadores dos tempos modernos que tentaram esclarecer sua existência; aproximar-se de Buda pelos olhos de uns e também por meio do olhar dos outros e vice-versa; oscilar constantemente entre as duas abordagens de mundo, crente e leiga, tradicional e moderna, ou, ainda, indiana e ocidental - que parecem tão diferentes em essência (ROYER, 2012, p. 13).

Por isso, se permitirmos que o fantástico assuma o primeiro plano de uma narrativa, talvez isso nos permita enxergar os fatos que nos revelam riquezas e sabedorias novas, ou ao menos, uma nova perspectiva. Sob tal ótica, pretendo apresentar uma breve trajetória desse instrumento, mesclando dados históricos e lendas para compreendermos a interação desse instrumento com a cultura japonesa e a sua importância.

### ***Miminashi Hoichi Monogatari* 耳なし保一物語**

Apesar do foco deste trabalho ser o *koto*, a relação entre o músico de *biwa* cego e o divino no poder das lendas contidas no *Miminashi Hoichi Monogatari* 耳なし保一物語 (o Conto de *Hoichi*, o sem orelhas) é digna de citação. A primeira tradução para o ocidente desse conto é atribuída a *Lafcadio Hearn* (1850-1904), em *Kwaidan*, que é o registro de diversos contos japoneses a fim de preservar e proteger essa literatura do crescente domínio racionalista da *Era Meiji* 明治時.

*Hoichi* era um cego virtuose na *biwa*, que morava em *Akamagaseki*<sup>16</sup> 赤間ヶ関 e, devido a sérios problemas financeiros, aceitou a ajuda de seu amigo sacerdote de *Amidaji* 阿弥陀寺 para morar nesse templo. Certa noite, o sacerdote e seus ajudantes foram solicitados para uma cerimônia funerária fora do templo, deixando *Hoichi* sozinho e, como era uma noite quente de verão, o músico cego pensou em aguardar o retorno do amigo tocando na varanda do templo.

Durante a madrugada, *Hoichi* foi abordado por um ser se apresentando como um *samurai*, que trazia o convide de um *Daimyō*<sup>17</sup> 大名, que estava hospedado em um local

<sup>16</sup> Atual *Shimonoseki* 下関.

<sup>17</sup> Título de senhor feudal em um sistema que teve início no *Muromachi jidai* 室町時代 (1336-1573) até *Edo jidai* 江戸時 (1603-1868).

próximo e desejava conhecer a famosa execução de *Hoichi*, da peça *Dan no ura no tatakai*<sup>18</sup> 壇の浦戦い. Quando *Hoichi* chegou ao local, notou diversas vezes que o fez imaginar que tratava de uma grande corte e sua apresentação emocionou fortemente os presentes no local, fazendo com que *Hoichi* recebesse um convite para retornar na noite seguinte, mas que tais encontros eram sigilosos, pois o *daimyō* estava viajando incógnito.

Apesar de estender-se a noite toda, a ausência de *Hoichi* não foi notada, fato que não passou despercebido na segunda noite e temendo pela segurança do amigo, o sacerdote pediu para os serventes do templo seguirem o músico cego na terceira saída pela madrugada. Quando os servos o encontraram, ficaram petrificados com a cena diante de seus olhos: *Hoichi* estava tocando furiosamente seu *biwa* diante de vários *hitodama*<sup>19</sup> 人魂 e foi preciso muita determinação para retirá-lo do local. Ao retornar no templo, *Hoichi* reconheceu que seus atos trouxeram infortuno para quem gentilmente fez tanto por ele e, com isso, contou todo o ocorrido. O sacerdote lamentou tudo e disse que não se tratava de um convite para uma corte e sim que ele foi enganado e estava passando a noite no memorial de *Antoku Tennō*<sup>20</sup> 安徳天皇 e agora estava nas mãos desses espíritos amaldiçoados. A única solução que o sacerdote pensou foi escrever o *hannya shin kyō*<sup>21</sup> 般若心經 em todo o corpo de *Hoichi* para protegê-lo quando recebesse a visita do samurai.

Após o anoitecer, o samurai chegou ao templo e não encontrou ninguém, estranhamente apenas a *biwa* e duas orelhas. Como o samurai não poderia retornar sem sua missão cumprida, decidiu levar as orelhas como demonstração de empenho na jornada. Apesar da dor extrema, *Hoichi* não emitiu nenhum som e passou a noite deitado na varanda sangrando e, ao amanhecer, o sacerdote horrorizou-se com a cena e pediu muitas desculpas ao amigo, pois havia esquecido de ordenar que escrevessem o sutra também nesse local do corpo. Essa estranha história ganhou muita fama pelo Japão e, com isso, o templo passou a receber muitos visitantes que começaram a pagar pelas apresentações de *Hoichi*, que passou a ficar conhecido como *Miminashi Hoichi*.

Essa lenda nos aponta novamente para a forte relação entre fato real e lenda, pois um marco histórico do Japão como *dan no ura no tatakai* é envolto por seres mágicos, como *hitodama* e a relação próxima da Corte japonesa com o sobrenatural. Um exemplo desse fato

---

<sup>18</sup> Batalha entre os clãs *Genji* e *Heike*, sendo que o segundo teve seu exército dizimado. Esse fato foi adaptado para uma das grandes obras literárias japonesas, o *Heike Monogatari* 平家物語, que abordaremos mais adiante.

<sup>19</sup> Segundo o folclore japonês, as almas são bolas de fogo azul que antes da morte humana, podem sair do corpo e se instalar em templos ou procurar pessoas com laços profundos.

<sup>20</sup> Imperador de apenas sete anos do clã *Heike* que, durante a Batalha de *Dan no Ura*, foi lançado ao mar junto de sua avó *Taira no Tokiko* para não serem capturados pelo clã rival.

<sup>21</sup> O *Sutra do Coração* é um sutra budista usado até mesmo em exorcismos (HEARN, 2007).

se estender para os dias atuais está nos caranguejos daquela região, pouco consumidos já que são chamados de *heikegani* へイケガニ (caranguejo *Heike*), pois sua carapaça é semelhante ao rosto humano e, por isso, são associados a reencarnações dos samurais mortos nessa batalha.

### **O conto das duas irmãs e a origem da palavra *koto***

Voltando para nosso objeto de estudo, a palavra *koto* pode ser codificada na forma do *kanji* 琴 ou 箏 sendo utilizada para designar qualquer instrumento de cordas e essas duas possibilidades de escrita em muitos casos podem gerar algumas confusões. No entanto, a principal diferença é que 琴 usualmente simboliza instrumentos de corda sem *Ji* 柱 (ponte móvel) e 箏, os que possuem *Ji* e, apesar de tais definições, é claro que sua origem está envolta em lendas. Uma hipótese é que essa palavra deriva do instrumento musical usado pelos deuses chamado *Ame no norigoto* 天の詔琴 e é mencionado no *Kojiki*, já citado acima (ADRIAANSZ, 1973).

Há também a lenda de que na *dinastia Qin* da China (221 a.C.-206 a.C.) havia um mestre que tocava um instrumento de 25 cordas chamado *Se*<sup>22</sup> 瑟, que tinha a forma semelhante à de um *koto*. Como suas duas filhas lutavam entre si pelo *Se*, o virtuose decidiu dividir o instrumento em duas peças, formando dois novos instrumentos: um com 12 cordas e outro com 13 cordas. Depois disso, a filha que ficou com o de 12 cordas foi para Coreia e esse instrumento se tornou o *gayageum*. Já a filha que recebeu o de 13 cordas foi para o Japão e seu instrumento se tornou o *koto*. Um ponto interessante é que o *kanji* de *koto* 箏 é a combinação do *kanji* de bambu 竹 e de disputa 爭.

### ***Utsubo Monogatari* 宇津保物語**

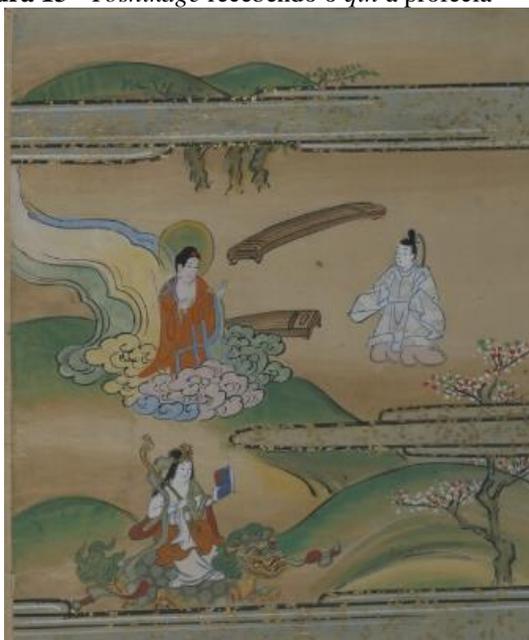
Ainda sobre a origem do *koto* no Japão, temos o *Utsubo Monogatari* 宇津保物語 (Conto da árvore oca), lenda de autoria incerta sendo atribuída a *Minamoto no Shitago* 源順 (912-984) ou ao anonimato, sendo a obra de ficção mais extensa que influenciou até mesmo *Genji Monogatari* 源氏物語 de *Murasaki Shikibu* 紫式部 (978-1016) (CRANSTON, 1969). Esse conto se inicia com a viagem de *Kiyowara no Toshikage* 清原俊蔭 aos dezesseis anos para a China que, devido a uma tempestade, sofre um naufrágio na Costa da Pérsia. Nesse local,

---

<sup>22</sup> Por se tratar de uma lenda, há divergências conforme a versão e em alguns casos o instrumento citado é o *Zheng*. Apesar de alguns ideogramas serem usados tanto na língua japonesa quanto na chinesa, os mesmos possuem leituras diferentes. No nosso caso em específico, lê-se *Se* em chinês e *Shitsu* em japonês.

o garoto passa anos de aventuras fantásticas, sendo que numa delas recebe de *Buda* um *qin* com a profecia de que sua família atingirá a prosperidade por meio da música (Figura 13) e o fio condutor da obra passa a ser tal profecia que enfatiza a supremacia das artes (em específico a música) sobre as vontades e preocupações seculares.

**Figura 13** - *Toshikage* recebendo o *qin* a profecia



Fonte: *Utsuho monogatari* (Imagem 26).

*Toshikage* se torna um virtuose e retorna ao Japão onde se casa e tem uma filha que recebe os segredos do *qin*. No entanto, aos quinze anos a mesma fica órfã e com o declínio da família passa a morar com uma antiga empregada de seus pais nas ruínas da mansão, local esse que a jovem tem um encontro onírico com o herdeiro de uma família nobre e dá à luz a *Nakatada* 仲忠, que, assim como o avô, é um gênio do *qin* e de piedade filial<sup>23</sup>.

Com a constante crise financeira na família, *Nakatada* e a mãe decidem sair da Capital para morar nas montanhas em uma árvore oca que é ameaçada por ursos e para defender o local, a jovem se utiliza de preceitos confucionistas (Figura 14)<sup>24</sup>. Logo mais, ambas são encontradas pelo avô do jovem, *Fujiwara no Kanemasa*, 藤原兼雅 e trazidas de volta para a Capital.

A partir desse momento, o conto envolve muito mais fatos a respeito de disputas ao poder do que elementos fantásticos até aqui apresentados focando o cortejo da *Atemiya* あて

<sup>23</sup> Esse fato é de importância para a trama, pois a piedade filial ou *kō* 孝, como é chamada no Japão, possui sua raiz no Confucionismo e se estende até o Budismo. Essa condução é mantida até hoje com o *keiro no hi* 敬老の日 (dia do respeito ao idoso), feriado nacional comemorado na 3ª segunda-feira de setembro.

<sup>24</sup> Aqui há um interessante fato entre as informações obtidas: Cranston (1969) cita a passagem com ursos, enquanto a imagem do documento fornecido pela Universidade de Kyōto nos mostra macacos. Apesar do conflito de informações, ambas reconhecem o caráter mágico do conto.

宮, filha de *Minamoto no Masayori* e, em resumo, a facção de *Nakatada* perde e o filho de *Atemiya* se torna o herdeiro do trono. Apesar de tudo, a obra se encerra retomando a profecia que é reafirmada na quarta geração, pois *Nakatada* passa para sua filha *Inumiya* 犬宮 o legado da família no *qin* e as três gerações (*Nakatada*, sua mãe e sua filha) demonstram o extremo domínio musical da família para toda a Corte fazendo com que as glórias artísticas se sobreponham diante das ambições mundanas de poder e assim, a profecia é concretizada.

**Figura 14-** *Nakatada* e sua mãe na árvore oca recebendo o encontro com os animais



Fonte: *Utsuho monogatari* (Imagem 144).

## O *Qin* 琴

Apesar de muito instigantes, essas lendas apenas foram possíveis com a existência desse instrumento em território nipônico e sabemos que incontáveis elementos da cultura japonesa são resultantes da transculturação advinda da China, sendo que os instrumentos musicais são naturalmente inclusos nessa lista. Uma possível origem do *koto* assemelha-se ao conto das duas irmãs, citado acima, que é a adaptação do *qin* para o *koto* e relatos históricos indicam a presença desses instrumentos em *Shōsōin* 正倉院.

Esse espaço situado no *Todaiji* 東大寺 em Nara 奈良 é um armazém construído no dia 21 do sexto mês da *Era Nara* (756 d.C.) a pedido da *Imperatriz Viúva Komyo* 光明皇后 em homenagem ao 49º dia (sete vezes o sétimo dia) da morte do *Imperador Shomu* 聖武天皇 e nele consta especialmente os pertences da casa imperial com cerca de cinquenta e cinco instrumentos musicais (MALM, 1983). Entre esses itens, consta um *qin* (figura 15), instrumento de sete cordas que a literatura e as pinturas descrevem como o instrumento adequado para um homem sábio tocar (MALM, 2000).

**Figura 15** - *Qin* de *Shōsōin* com laca de ouro e prata



Fonte: *Shōsōin* (Imagem 1).

O poeta da *Era Heian* 平安時代 (794-1185) *Sugawara no Michizane* 菅原道真 (1 de agosto de 845 - 26 de março de 903) possui um papel importante na literatura japonesa ao ponto de, após sua morte, ser promovido a deidade *Shintō*, chamada *Tenman Tenjin* 天満天神, como o pai da literatura e senhor da poesia. Além disso, é o patrono dos que se submetem aos exames de admissão em universidades (SHIRANE, 2007). Em um de seus poemas chamado *Eu desisto de praticar o koto*, é mencionado seu contato com o *koto* de sete cordas (ou *qin*) e, apesar de não se tratar de uma lenda, consideramos uma relação importante o fato de uma divindade *shintō* possuir o contato com esse instrumento, ressaltando sua relação com o divino/ritual. Abaixo, temos o poema adaptado para o japonês moderno seguido da tradução.

琴を習うのを断念した。  
 七絃琴と書物は学者に資するものと信じていた。  
 余暇の時書齋の窓の下で、七絃琴を練習する。  
 しかし、専心して練習しても上達せず、やたらと楽譜を見てしまう。  
 演奏に迷う点が多く師匠に何度も尋ねてしまう。  
 「三峽流泉」の曲も流れる秋の水のように流麗には弾けない。  
 「烏夜啼」の調べも烏が親を慕って悲しく泣くようには響かない。  
 音楽に明るい友人からは七絃琴を学ぶのは時間の無駄ではないかと言われてしまう。  
 これでは、当家の家風である漢詩の詩作に役立つのだろうか。  
 (ARAKAWA, 2017, p. 1).

Eu desisto de praticar o *koto*

Eu acreditava firmemente que o *koto* e a caligrafia eram o consolo de um estudioso, então, embaixo da janela do meu escritório, repousa um instrumento de sete cordas. Concentro a mente em vão; em vão estudo a partitura. Como minha mão comete muitos erros, repetidamente questiono meu professor. Meu "Vale Profundo" em lugar nenhum tem o som de um riacho de outono. Meu "Corvo Tremendo" não tem a tristeza de seu choro à noite<sup>25</sup>. Todos os músicos concordam que estou perdendo meu tempo. Muito melhor nossa tradição familiar de recitar poesia! (SHIRANE, 2007, p. 135).

### ***Tsukushigoto* 筑紫箏**

Apesar de que o *qin* fosse muito popular no Japão, houve uma predileção pelos instrumentos com ponte que possuíam um timbre mais encorpado que o tornavam mais adequados para o uso solo (MALM, 2000), como o *wagon* 和琴 ou *yamatogoto* 大和事 e o *gakusō* 楽箏. No entanto, é importante notarmos que esses instrumentos eram exclusivamente usados em cerimônias tanto *shintō* quanto no *gagaku* e não em ambientes urbanos.

Essa mudança de paradigma sobre a forma e o local de usar o *koto* tem sua origem no mesmo local, *Kyūshū* 九州 e parte de duas hipóteses: (1) uma relacionada ao *Dan no ura no tatakai* em citado acima e (2) os músicos de *gagaku* teriam migrado para *Kyūshū* e fundado a escola *Zendōji* 善導寺 durante a *Guerra Civil de Onin* 応仁の乱, em 1467, que resultou na aniquilação total de *Kyōtō* 京都 (capital japonesa da época) (TAMBA, 1988). A primeira hipótese, além de nos fornecer um material mais rico, também é envolto de lendas e, por isso, nos chama mais a atenção.

O trânsito de informações entre os remanescentes da Corte de *Heike* com monges da região de *Tsukushi* (ou *Chikushi*) 筑紫 gerou a escola de *Tsukushigoto* 筑紫箏, fundada pelo sacerdote de *Zendōji* chamado *Moroda Kenjun* 諸田賢順 (1547-1636). A música praticada nesse ambiente não era nada popular e de extrema introspecção, nunca executada apenas para entretenimento, sendo feita por sacerdotes budistas, eruditos confucionistas e nobres e, devido a todo esse cerimonial, era exigida uma postura física e moral impecável. Por isso, seu ensino foi proibido a homens cegos (considerados aleijados, amaldiçoados, impuros e portadores das tradições mais populares) e mulheres (ADRIAANSZ, 1973).

---

<sup>25</sup> Segundo Shirane (2007), "Vale Profundo" e "Corvo Tremendo" são peças do repertório para *koto*. Não foi identificada nenhuma bibliografia que afirme essa informação, portanto acreditamos que trata não do *koto* e sim do *qin*.

### *Koto Furunushi* 琴古主

Certa vez, um aluno dessa escola, chamado *Hōsui*, viajou para *Kyōtō* a fim de se candidatar à vaga na Corte. No entanto, devido a uma má apresentação esse músico não foi aprovado e decidiu ir para *Edo*, onde conheceu um músico cego de *shamisen* 三味線 e ensinou-lhe parte do repertório de sua escola. Quando a sede do *Tsukushigoto* em *Kyūshū* soube desse ocorrido, exigiram a expulsão imediata de *Hōsui*, que não fazia ideia da amplitude de seus atos: o cego que ele ensinou tratava-se do músico que mais tarde adotaria o nome de *Yatsunashi Kengyō* 八橋検校 (1614-1684), o fundador da escola de *koto* popular, berço do *koto* moderno (MALM, 2000). Essa virada histórica tornou cada vez mais o *koto* um instrumento aceito no gosto popular, surgindo o *zokusō* 俗箏 (ou *koto* secular) e iniciou o declínio do *Tsukushigoto*. Diante desse histórico de ascensão e queda do *Tsukushigoto* há uma lenda de um *yōkai*<sup>26</sup> 妖怪 chamado *Koto Furunushi* 琴古主.

Quando um *koto* que era muito usado é esquecido, ele pode se transformar em *Koto Furunushi*, adquirindo uma face demoníaca e suas cordas se agitam como longos cabelos bagunçados com um perfil que se assemelha a um dragão e que traça um paralelo com a ideia de ser um dragão, conforme citado acima. Quando está sozinho, a fim de confundir as pessoas, esse *yōkai* toca melodias esquecidas e a representação iconográfica abaixo (figura 16) do artista de *ukiyo-e* 浮世絵 *Toriyama Sekien* 鳥山石燕 (1712-1788) nos mostra sua aparência e o poema expressa o lamento da extinção do *Tsukushigoto*:

こ  
八橋とか言へる瞽しやのしらべをあらためしより、つくし琴は名のみにして、  
その音いろをきゝ知れる人さへまれなれば、そのうらみをしらせんとてか、  
かゝる姿をあらはしけんと、夢心におもひぬ。

Desde o compositor cego  
*Yatsunashi* revisou sua música,  
O *koto* no estilo *Tsukushi* diminuiu para  
apenas um nome, raramente ouvido. Talvez  
*Koto furunushi* é uma expressão  
deste ressentimento tomando forma.  
Então eu sonhei. (YODA; ALT, 2016, p. 272).

<sup>26</sup> Pode ter vários significados, como assombração, fantasma, aparição fantástica, espectro ou até mesmo monstro.

Figura 16 - Koto Furunushi



Fonte: Yoda; Alt, 2016, p. 272.

Segundo Adriaansz (1973), ironicamente o último *iemoto*<sup>27</sup> 家元 dessa escola *Noda Choso*, a fim de evitar a extinção da mesma, precisou aceitar quatro alunas e apenas quando houve interesse por parte de musicólogos japoneses viu-se que a escola está praticamente extinta com apenas *Inoue Mina*, que não possui alunas e não domina o conteúdo necessário para compreender as partituras incompletas que restaram dessa escola.

<sup>27</sup> Grão-mestre de um sistema intitulado *Iemoto Sēido* 家元制度 que faz com que decisões sobre ensino/aprendizagem, escolha de repertório, entre outros aspectos, sejam feitas apenas pelo *Iemoto* de cada escola (HALLIWELL, 1994), atitude semelhante ao processo de descendentes protegendo a “família” a fim de garantir a preservação da tradição.

### *Hachikatsugi hime monogatari* 鉢かつぎ姫物語

Outro conto que estabelece a relação entre o *koto*, aristocracia e o divino é o *Hachikatsugi hime monogatari* 鉢かつぎ姫物語 (O Conto da princesa com a tigela na cabeça), que faz parte dos quatrocentos curtas de ficção da *Era Muromachi* (1336-1573) reunidas no gênero literário *otogizōshi* 御伽草子, ou livretos complementares e podem ser classificados nas subcategorias *kugemono* 公家物 (contos aristocráticos) e *shominmono* 庶民物, que são contos de plebeus, que estão associados à misericórdia de *Bodhisattva* e *Kannon* (DIX, 2009). A cidade de *Neyagawa* 寝屋川 alega que o conto se passa no local e no site da prefeitura consta a versão que foi traduzida e adaptada por Cecília Massako Nomiso<sup>28</sup>, conforme segue abaixo com as ilustrações do *otogizōshi*, disponíveis no site da Universidade de Kyōto.

No país de *Kawachi*<sup>29</sup> 河内、em um lugar chamado *Neya* 寝屋 em *Katano-gun* 交野郡, vivia uma pessoa muito rica, chamada *Bichūnokami Fujiwara Mitsutaka* 備中守藤原実高, o líder de *Neya*. A mansão do líder era magnífica com 12 *cho*<sup>30</sup> 町 nas direções leste/oeste, quatro *cho* nas direções sul/norte e os campos possuíam mais de 1200 *cho*. A esposa de *Bichūnokami Mitsutaka* chamava-se *Terumi* 照見, era filha e *Ashiya Chōdayū* 芦屋長太夫 da Vila de *Narumi* 鳴海, no país de *Settsu* 摂津 e casou-se com o líder aos dezesseis anos.

Apesar do bom relacionamento, o casal não conseguia ter filhos e, por essa razão, fizeram visitas ao templo da Deusa *Kannon* 観音 no templo de *Hase* 長谷寺 no país de *Yamato* 大和 para pedir um filho, até que certa noite a *Kannon* apareceu ao lado de sua cabeceira e lhe disse que daria uma menina contanto que a cobrisse com uma tigela e, ao despertar, o casal avistou a mencionada tigela. Depois de um tempo, foi concedida a menina prometida e deram-lhe o nome de *Hase* 初瀬, que foi criada com todo o cuidado.

Contudo, quando a princesa *Hase* completou 14 anos, *Terumi* adoeceu e, na esperança de que sua mãe se curasse, continuaram a visitar o templo de *Hase* recorrendo à deusa *Kannon*, orando com muito empenho. Apesar de todo o esforço, *Terumi*, antes de morrer, chamou *Hase* para perto de sua cabeceira, cobriu-a com o *hachi*, como *Kannon* lhe disse, e morreu, silenciosamente.

*Bichūnokami Mitsutaka* e a princesa *Hase* passaram dias de tristeza e solidão até que seu pai resolveu receber uma segunda esposa. Seu nome era *Asaji* 浅, muito habilidosa, porém

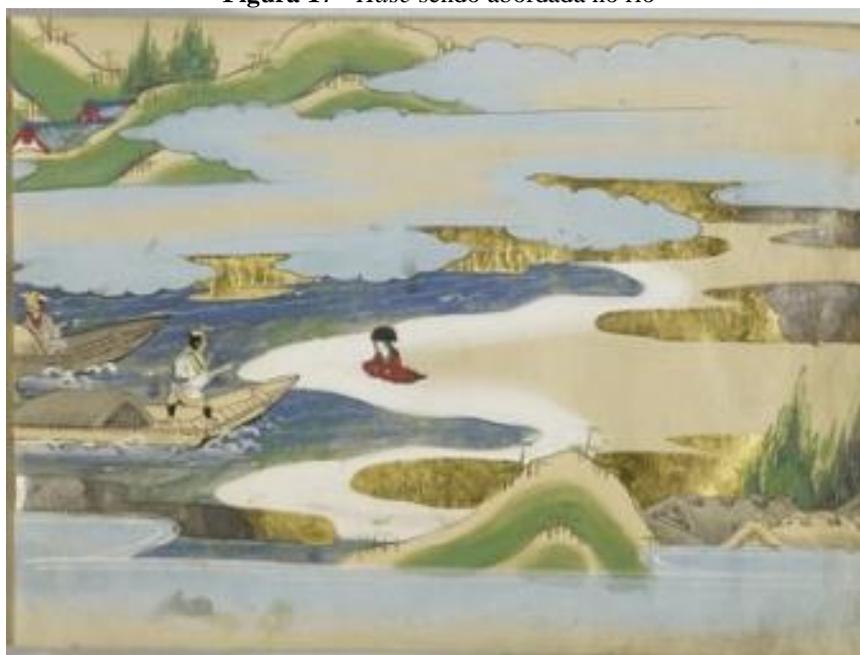
<sup>28</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Docência para a Educação Básica da Unesp de Bauru com a pesquisa voltada para a divulgação da cultura japonesa.

<sup>29</sup> Antigamente o Japão não era um país unificado e possuía diversos “países”.

<sup>30</sup> *Cho* = unidade para medida de distância 1 *cho* = 109m ou superfície agrária, 1 *cho* = 99,2 ares (9920 m<sup>2</sup>).

uma mulher de mau caráter e, com o tempo, ao nascer sua filha, gradualmente passou a maltratar a princesa *Hase* e finalmente conseguiu expulsá-la de *Neya*. A princesa *Hase* não tinha para onde ir e continuou a andar até encontrar um grande rio no qual ela pensou em se jogar para juntar-se de sua falecida mãe, mas por algum motivo a tigela impedia que ela afundasse, ficando com água abaixo de seu pescoço. Enquanto era arrastada pelo rio, foi abordada por um navio e pessoas que caminhavam na margem, mas assim que todos se surpreendiam com a aparência estranha da tigela, negavam ajuda e fugiam (Figura 17).

**Figura 17** - *Hase* sendo abordada no rio



Fonte: *Hachi Katsuki* (Imagem 9).

Foi então que ela foi salva pelo vice-almirante *San'in* 山陰 e, apesar de nunca ter trabalhado como subordinada, passou a trabalhar com empenho como encarregada das fontes termais.

Certo dia, ela estava trabalhando, como sempre, nas fontes termais, quando o quarto filho do vice-almirante *San'in*, *Saishō* 宰相, dirigiu-se a ela e passaram a conversar sobre diversos assuntos. *Saishō* era ainda solteiro, uma pessoa de coração muito bom e gradualmente ambos acabaram atraídos. Quando *Saishō* decide oficializar o relacionamento, seus irmãos mais velhos e esposas se opuseram à princesa de aparência miserável, que está coberta por uma tigela.

Devido a essa recusa os dois estavam preparados para deixar a mansão juntos, mas então, foi proposta ao casal uma comparação de esposas e se ela ganhasse, o casamento dos dois seria permitido. A proposta não poderia ser recusada, mas até a data para a comparação das esposas não havia tempo suficiente para ensinar as artes, o *koto* e suas músicas. Quando eles tomaram

a decisão de deixar secretamente a mansão e seguram as suas mãos, a tigela da princesa, que eles não conseguiam tirar de forma alguma, caiu de sua cabeça. Foi então que, inexplicavelmente, começaram a emergir da tigela uma quantidade surpreendente de ouro, *kimono* e uma montanha de tesouros (Figura 18).

**Figura 18** - *Saishō* e *Hase* sem a tigela



Fonte: *Hachi Katsuki* (Imagem 15).

A princesa, sem a tigela, possuía um rosto incomparável que combina beleza e gentileza, que não a envergonharia aonde quer que fosse. Os dois imediatamente se aprontaram e foram ao local para a comparação de esposas onde todos os presentes se surpreenderam não apenas com a aparência física da princesa, pois ninguém conseguiria tocar *koto*, cantar ou escrever uma letra, como ela. Depois disso, eles foram abençoados por todos e passaram a viver com felicidade.

Monika Dix, em *Hachikazuki: Revealing Kannon's Crowning Compassion in Muromachi Fiction* (2009), atribui uma interpretação desse conto à relação entre a *Hachikatsugi Hime* e devido ao apego mundano, a ignorância de seu verdadeiro destino. A protagonista é um *mōshigo* 申子, criança concedida pelos deuses em resposta às orações de um casal sem filhos que tem a proteção divina de *Kannon* (metaforicamente em uma tigela que paradoxalmente a cega, mas também a resgata de se afogar), conceito que possui a base nos antigos mitos de casamentos entre deuses e seres humanos. Também incorpora a concepção budista de *wakō dōjin* 和光同塵 (Escurecendo a luz e misturando-se ao pó), que indica a forma de Budas se disfarçarem para colocar à prova seres sencientes e levá-los a salvação.

## *Genji Monogatari* 源氏物語

A seguir, o conto que possivelmente é o mais citado quando se relaciona literatura e o *koto*: *Genji Monogatari* 源氏物語 (Contos de *Genji*) de *Murasaki Shikibu* 紫式部 (978-1016). Entre as razões para sua relevância na história do *koto*, uma delas é pelo fato do instrumento estar relacionado a quinze passagens importantes dessa obra (MALM, 2000), que é considerada por muitos, como o primeiro romance literário do mundo e outro fato que atribui grande popularidade é o de ser escrito por uma mulher. Por se tratar de uma obra de grande fôlego e uma explanação detalhada da história, é cabível apenas a especialistas em literatura clássica japonesa e, por isso, iremos expor um breve resumo a fim de compreender o conteúdo do conto com os momentos nos quais é mencionado o *koto*.

Segundo Suzuki (1994), a história gira em torno de *Hikaru Genji* 光源氏 com suas aventuras, conflitos familiares e jogos amorosos com as damas da Corte. Filho do imperador *Kiritsubo* 桐壺帝 com uma dama de baixa hierarquia *Kiritsubo no Kōi* 桐壺更衣, *Genji* recebeu beleza e inteligência incomparáveis que foram suas marcas até após a morte, sendo apelidado de “príncipe brilhante<sup>31</sup>”. São abordados dois momentos da jornada do protagonista: (1) o início de sua vida aristocrática no qual o pai, após consultar um astrólogo coreano e um indiano, que alertaram sobre o mau presságio que teria *Genji* no poder (devido sua linhagem advinda de uma hierarquia baixa), obrigou seu pai a excluí-lo da sucessão ao trono e colocando-o no *clã Minamoto* 源; (2) o recebimento do título *Jundajōtennō* 准太上天皇 aos 40 anos, após ter conquistado o maior cargo da hierarquia burocrática.

No livro 45, intitulado *Hashihime* 橋姫, existem diversas citações que demonstram a ligação do príncipe com o *koto*. Em uma delas, apesar da profunda tristeza que sentia devido ao abandono pela família e aliados políticos, *Genji* recebe com esperança de novos tempos a notícia de que seria pai. No entanto, o destino lhe prega uma peça, fazendo com que perca a esposa e fique no mundo sozinho com duas filhas sem uma mãe. Com o passar dos anos, ambas as crianças se tornaram belas jovens, sendo que a primogênita era mais introspectiva e aprendia rápido, enquanto a mais nova apresentava uma alegria tímida e infantil. Para a menina mais velha ele ensinou *biwa*, para a mais jovem, o *koto*, e quando tocavam duetos, ele as considerava alunas satisfatórias, mas um tanto inexperientes.

Mais tarde, outro fato marca a vida de *Genji*, o incêndio em sua mansão o faz mudar-se para *Uji* em uma vida mais simples e apenas seu apego às filhas o mantém nesse mundo. Por

---

<sup>31</sup> Apelido esse que vem de seu nome *Hikaru*, em japonês o verbo brilhar.

meio de um abade íntimo do imperador *Reizei* 冷泉源氏, *Kaoru* 薫 (descendente secreto e filho do sobrinho de *Genji*) deseja conhecer o príncipe e, para isso, inicia um contato por correspondência. Logo mais, *Kaoru* decide visitá-lo em *Uji* e:

Ao se aproximar da casa, ouviu um som vago de música. Ele sabia do carinho do príncipe por ela e há muito tempo queria ouvi-lo tocar. Mas ele nunca teve a chance. Pareceu ser uma excelente oportunidade. Ele logo descobriu que era uma *biwa* que estava sendo tocada. Estava afinada no modo *oshiki* e, no momento, apenas com um acompanhamento comum. Mas o lugar e a hora davam às notas familiares um novo som, e as batidas no contratempo do *bachi* eram deliciosamente firmes e claras. De vez em quando, um *koto* se juntava com muita doçura e delicadeza (WALLEY, 1973, p. 800).

O *oshiki* citado é um dos modos pertencentes ao *gakusō*, sendo eles: *hyōjō* 平調, *ōshikichō* 黄鐘調, *banshikichō* 盤涉調, *ichikotsuchō* 壹越調, *taishikichō* 太食調 e *sōjō* 双調 (Figura 19).

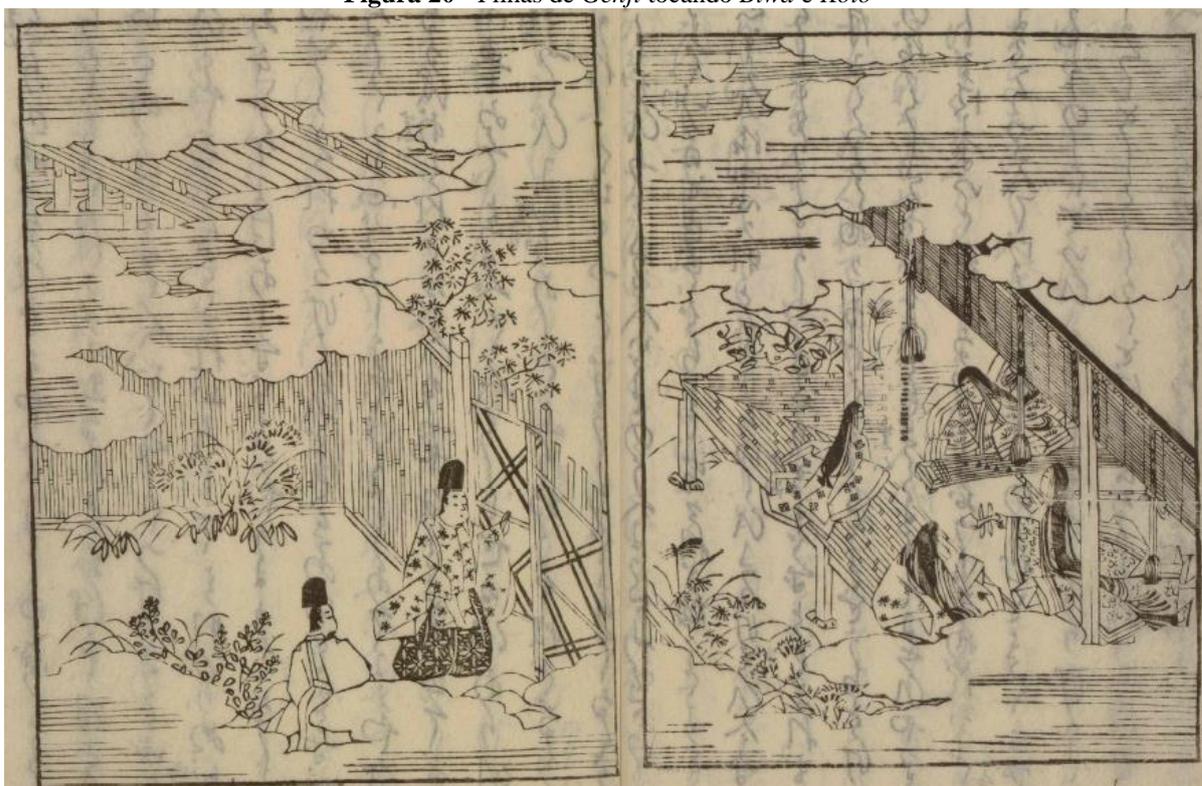
**Figura 19 - Modos do Gagaku**

The figure displays six musical staves, each representing a different mode of Gagaku. The modes are: Hyōjō 平調, Ōshikichō 黄鐘調, Banshikichō 盤涉調, Ichikotsuchō 壹越調, Taishikichō 太食調, and Sōjō 双調. Each staff shows a sequence of notes on a five-line treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are represented by dots on the lines and spaces, with some notes having accidentals (sharps or naturals).

Fonte: YOSHIKAMI, 2020, p. 76.

Nesse momento, *Kaoru* foi surpreendido por um guarda que, apesar da aspereza inicial, assim que reconheceu o visitante informou que o príncipe havia se retirado em um mosteiro nas montanhas, mas iria informar as filhas. Antes que o mensageiro saísse, *Kaoru* pediu para ele outro favor: um local escondido para aproveitar a oportunidade e escutar um pouco da música executada pelas damas (Figura 20).

**Figura 20** - Filhas de *Genji* tocando *Biwa* e *Koto*



Fonte: *Genji monogatari* vol. 45 (p. 38-39).

Além da importância da música (em especial do *koto*) para as filhas, notamos também na própria vida de *Genji*, como no *Genji Monogatari Gajō* 源氏物語画帖 (livro de imagens de *Genji Monogatari*), da *Era Edo* 江戸時代 (1615-1868), realizado por *Tosa Mitsuoki* 土佐光起 (1617-1691). Na obra abaixo (Figura 21), é representado o príncipe exilado em sua residência à beira-mar conforme o livro 12, *Suma* 須磨. *Genji* disse ter levado consigo apenas os itens mais essenciais: o *koto* mostrado ao seu lado e os escritos coletados de *Bai Juyi*, sugeridos pelos livros na alcova atrás dele (CARPENTER et al., 2019).

**Figura 21** - *Genji* em seu exílio em *Suma*



Fonte: CARPENTER et al., 2019, p. 155.

O tão estimado *koto* é visto ao ampliarmos a imagem (Figura 21a).

**Figura 21a** - Destaque para o *koto* do exílio em *Suma*



Fonte: CARPENTER et al., 2019, p. 155.

A obra a seguir remete ao livro dois: *Hahakigi* 帯木, que apresenta a história de dois homens mais velhos, tendo como plateia *Genji* e seu cunhado *Tō no Chūjō*. Nela, o cortesão acompanha o amigo em um encontro numa noite de outono e acaba descobrindo que seu amigo estava conhecendo sua própria amante. Nessa tela não há os personagens, apenas os objetos da sala que comunicam o relato. O cortejo inicia-se com um deles tocando flauta e cantando uma peça chamada *Asukai* com o acompanhamento da mulher ao *koto* de seis cordas. O fim do caso dá-se com o desagrado do cortesão pela excessiva exibição musical quando a mulher passa a tocar um *koto* de treze cordas no modo *banshikichō*, o mais adequado para o outono. A

importância desse fato é descrita com o destaque dado ao *koto* na imagem (Figura 22) (CARPENTER et al., 2019).

**Figura 22 - Koto em Hahakigi**



Fonte: CARPENTER et al., 2019, p. 198.

Apesar de haver inúmeros exemplos dignos de citação, os trechos aqui apresentados nos indicam que, sendo *Genji monogatari* uma das obras mais influentes de todo o Japão, esse pequeno apanhado nos revela a importância do instrumento não só para essa obra, mas para história desse país.

### ***Heike monogatari* 平家物語**

O último conto que será apresentado é chamado *Heike monogatari* 平家物語 e nos remete ao conto que iniciou esse trabalho, o *Miminashi Hoichi monogatari*. O elo que conecta essas duas obras está no fato de que o protagonista do primeiro conto executa a peça *Dan no ura no tatakai* que, como dito anteriormente, retrata a batalha do próprio *Heike Monogatari*. Esse conto passou-se na *Era Heian* 平安時代 (794-1185), período no qual estabeleceu diversas características que até hoje esse país é lembrado, como a classe samurai e pelas influências que o Japão recebeu da China por meio do budismo. A cultura que estamos falando foi produto de uma pequena aristocracia localizada em *Kyōto* com um sistema político muito centralizado e que era mantido por todas as provinciais do país. Devido a esse e outros fatores, gerou-se três disputas pelo poder que fragilizaram esse sistema: (1) *Heiji no ran* 平治の乱 (1156-1159), a guerra entre *Hogen* e *Heiji*; (2) *Genpei Gassen* 源平合戦 (1177-1185), a disputa entre *Taira* e *Minamoto*; e (3) *Jōkyū (ou Shōkyū) no ran* 承久の乱 (1221), a rebelião de *Jōkyū*. O *Heike*

*Monogatari* retrata a segunda guerra mencionada que não foi apenas uma luta por poder, mas um embate que marcou o fim de uma velha ordem a partir da descrição da queda do clã Taira (HASEGAWA, 1967).

Apesar de retratar um período histórico japonês, o *Heike Monogatari* é cercado de incertezas, pois sua autoria, data, local e circunstâncias de sua composição ainda são impossíveis de afirmar. Apesar disso, *Tadashi Hasegawa* acredita que dentre as fontes disponíveis, à seção duzentos e vinte e seis do *Tsuzuregusa* 徒然草 (colheita do lazer) do monge *Yoshida Kenko* 吉田兼好 (1281-1350), que afirma:

O monge *Yukinaga* escreveu o *Heike Monogatari* e ensinou um cego chamado *Shōbutsu* a cantá-lo. O *Heike Monogatari* trata do assunto do Monte Hiei com particular austeridade. O autor conhecia bem a carreira de *Minamoto no Yoshitsune* 源義経 e a escreveu em detalhes. A trajetória de *Minamoto no Noriyori* 源范頼, porém, ele registrou com muitas omissões, talvez por não conhecer bem sua vida. Quanto aos feitos dos militares e do *Yabusame* 流鏑馬<sup>32</sup>, *Shōbutsu*, sendo nativo das províncias orientais, perguntou aos guerreiros a respeito e deu os fatos a *Yukinaga* para escrever. Os *biwa hōshi* 琵琶法師 que recitam o *Heike Monogatari* hoje em dia imitam a voz natural do primeiro recitador, *Shōbutsu* (HASEGAWA, 1967, p. 68).

Um dos momentos nos quais o *koto* possui destaque no *Heike monogatari* é no livro 6 *Tamakiharu* たまきはる, seção quatro, *Kogō* 小督. O imperador *Takakura* 高倉天皇 era casado com a filha de *Taira no Kiyomori* 平清盛, mas se apaixona por uma assistente da Corte, de origem humilde, chamado *Kogō*. Por essa razão, *Kiyomori* ameaça matar *Kogō*, que foge para as planícies de *Saga*, região fora de *Kyōto*. *Minamoto no Nakakuni* 源仲国, a pedido do imperador, parte em busca da amante de seu soberano sabendo apenas que ela está morando em uma casa com um "portão de porta única", em *Saga*. Ele finalmente ouve o som de seu *koto*, tocando uma melodia que expressa seu amor pelo imperador. *Nakakuni* pega sua flauta e toca uma melodia em resposta (WATSON, 2003). Esse momento é descrito no *emaki* 浮世絵 *Kogō no Tsubone e Minamoto no Nakakuni* 小督の局と源仲国 de *Suzuki Harunobu* 鈴木 春信 (Figura 23).

<sup>32</sup> Arte do arco e flecha montados a cavalo.

Figura 23 - Kogō no Tsubone e Minamoto no Nakakuni



Fonte: Art Institute Chicago.

Esse livro também inspirou a peça de teatro *Nō* 能<sup>33</sup> de *Konparu Zenchiku* 金春禅竹 e a peça *jiuta* 地<sup>34</sup> *Kogō Kyoku* 小督曲, de *Yamada Kengyō* 山田檢校, da escola *Yamada ryu* 山田流.

Neste trabalho foram apresentadas diversas lendas japonesas que abordam o fantástico mesclado a fatos históricos desse país. Essa relação possui um paralelo na lenda chinesa de *Sun Wukong*, o Rei macaco. O protagonista é desafiado a soltar a mão de Buda e ao tentar, *Sun Wukong* chega aos confins do universo encontrando apenas cinco pilares que acaba descobrindo se tratar dos dedos de Buda, aprendendo que nada pode escapar da influência de seu desafiador. Portanto, assim como *Sun Wukong* está envolto das mãos de Buda, o Japão está com suas lendas.

<sup>33</sup> Teatro clássico japonês que utiliza outras artes como a música e poesia.

<sup>34</sup> Gênero musical que teve início no *shamisen* e expandiu-se para o *sankyoku* (trio formado pelos *shamisen*, *koto* e o *shakuhachi*), sendo que “os japoneses dizem que o *shamisen* é o esqueleto, o *koto* a carne e o *shakuhachi* a pele desse estilo de composição” (MALM, 2000, p. 209).

Pudemos notar que desde a criação de seu alicerce político (a figura do imperador), na vida cotidiana e até na Corte (contos, como *Genji Monogatari*), o Japão é cercado de seres, como *kami* e *yōkai*, que auxiliam a moldar o pensamento e comportamento social japonês. Fato esse que é citado quando *Hoichi* aceita sem questionar o convite de superiores para seu recital de *biwa* (que lhe traz uma série de consequências) e a solução do problema sendo acatada por outra autoridade, o sacerdote do templo.

O material levantado nos possibilitou refletir sobre a importância da música e, em especial do *koto*, tendo esse instrumento sua própria mística na criação com as duas irmãs do *qin*, ou mesmo *Michizane* (sua relevância para a poesia japonesa é tamanha, que foi considerado um *kami*!), que valorizava quem toca esse instrumento, e lembramos também a importância de manter essa tradição conforme o lamento de *Koto Furunushi*. Sendo assim, acredito que a notoriedade desse instrumento para a história nipônica é justificada em toda a literatura em que ele foi imortalizado.

### 1.3 *Seiha Ikuta-ryū*

Como a *Seiha Ikuta-ryū* possui o *iemoto seido* (sistema de grão-mestre), essa escola oferece cursos de formação e preparação para os exames de titulação de mestre e, para isso, o estudante recebe um material apostilado que, apesar de não haver publicação, tal conteúdo possui detalhadas informações a respeito da história, técnicas, entre outros elementos importantes do *koto* e da *Seiha* que não constam em nenhuma bibliografia pesquisada até o momento desta pesquisa. Por essa razão, para abordar a trajetória da *Seiha* na história do Japão, será utilizado a seguir o teor contido no *Seminário de Verão* (SEIHA HŌGAKUKAI, 2019) do curso de formação, citado acima e os aspectos aprendidos em aula, que foram oferecidos pela *Daishihan da Seiha Brasil de Koto* a este pesquisador. As demais fontes serão mencionadas conforme a utilização.

A história do *koto* dialoga com as lendas, como foi demonstrado em diversos casos, sendo um deles *Utsubo Monogatari* e, com isso fica demonstrado que o viés do fantástico, além de ser uma via bastante atraente para conhecer essa relação, nos aponta para aspectos intrigantes, como a possível origem da palavra *koto*. Apesar disso, a história da sociedade japonesa não é um campo nebuloso e os dados reais não devem ser totalmente descartados, pois eles fornecem uma compreensão do percurso que esse instrumento teve desde seu surgimento até os dias atuais. Acredito que um levantamento detalhado da trajetória histórica do *koto* no Japão necessitaria de uma pesquisa de grande fôlego e direcionada apenas para essa meta e, como não é o caso desta tese, será feito um pequeno levantamento de dados referentes a alguns pontos importantes para o surgimento da *Seiha Ikuta-ryū*, a escola de *koto* foco da pesquisa e, para isso, é necessário retomar a trajetória da *Tsukushi-ryū*.

Com a prática direcionada para sacerdotes budistas, nobres e eruditos confucionistas, a escola do *Tsukushigoto* proibia mulheres e homens cegos, que eram considerados aleijados, amaldiçoados, impuros e portadores das tradições mais populares (ADRIAANSZ, 1973). Esse fato e uma certa ironia causaram a extinção dessa escola, pois ao *Hōsui* (estudante que foi negado à vaga de músico da Corte), ensinar um músico cego de *shamisen* causaria uma importante reforma para o *koto* e sua nova abordagem passou a atrair mais adeptos e gradualmente a *Tsukushigoto* foi esquecida.

Esse cego propriamente dito, tratava-se do músico que mais tarde adotaria o nome *Yatsunashi Kengyō* 八橋検校 (1614-1685), que fundou o *zokusō* 俗箏 (*koto* secular), um estilo que recebe a influência do *shamisen* (vale lembrar que se tratava de um instrumento direcionado

para ambientes urbanos e, por consequência, carregava a tradição popular veementemente vetada pela *Tsukushi-ryū*) e que tinha como premissas:

- A mudança do tamanho e formato do *tsume* (mais fino, longo e arredondado na ponta em relação ao da *Tsukushi-ryū*);
- O modo de tocar (sentar-se em ângulo reto em relação ao *koto*, tocar a corda com o *tsume* e manter o dedo na corda seguinte a que foi tocada);
- Uma concepção melódica que qualquer um pode entender, cantar e tocar.

Além da afinação base do *koto* chamada *hirajōshi* ser atribuída a esse músico, *Yatsunashi Kengyō* também compôs algumas das peças obrigatórias para o praticante de *koto*, como os *danmono* (peça instrumental) *rokudan no shirabe* 六段の調べ, *hachidan no shirabe* 八段の調べ e *midare rinzetsu* 乱れ輪舌.

Outra grande reforma no universo *koto* é atribuída a *Yamada Kengyō* 山田検校 (1757-1817), fundador da *Yamada-ryū* 山田流. A *Edo* (antigo nome da capital *Tōkyō*) de 1600 era uma cidade sem um representante relevante de *koto* e para preencher essa lacuna, *Yasumura Kengyō* 安村検校 (falecido em 1790), enviou *Hasetomi Kengyō* 長谷富検校 para abrir uma escola (YOSHIKAMI, 2020). Apesar aprender nessa escola com *Yamada Shōkoku* 山田松黒, *Yamada Kengyō* decide compor novas peças que receberam influências de *Katobushi* 河東, *Joruri* 浄瑠璃 e das canções de *Nō*, estilos mais populares que poderiam agradar mais seus contemporâneos, criando assim, obras que o foco é a voz com fortes aspectos narrativos, tendo o *sangen* a função de reproduzir a mesma linha melódica do *koto*.

*Ikuta Kengyō* 生田検校 (1656 - 1715) foi um importante discípulo de *Yatsunashi Kengyō* e de *Kitajima Kengyō* 北島検校 que, apesar de não ter se dedicado ao ofício de compositor, ficou conhecido por ter iniciado a performance de *sangen* (também conhecido como *shamisen*) e *koto* juntos, além da reforma que realizou ao mudar o formato do *tsume* e a forma de sentar-se ao *koto* que era praticada pelo seu mestre. Ele ganhou destaque pelo virtuosismo musical além de seu caráter e pela forte devoção espiritual. Em sua escola intitulada *Ikuta-ryū* 生田流, ocorre a proposta de abordagem musical que se baseia na linguagem do *sangen* e prioriza o desenvolvimento instrumental ao invés da voz, como ocorre na *Yamada-ryū* (MALM, 2000). De maneira resumida, as principais diferenças entre as duas escolas estão no quadro abaixo:

**Quadro 1-** Especificidades da *Ikuta-ryū* e *Yamada-ryū*

	<i>Ikuta-ryū</i>	<i>Yamada-ryū</i>
Formato do <i>tsume</i>	Quadrado	Arredondado
Forma de sentar	Ligeiramente diagonal à esquerda do <i>koto</i>	Perpendicular ao <i>koto</i>
Recursos musicais	A composição é centrada no <i>sangen</i> tendo no <i>tegoto</i> (parte instrumental que mostra técnica) que é arranjada para o <i>koto</i> , bem desenvolvido.	Peças com o enfoque vocal com fortes elementos narrativos

Fonte: Editado pelo autor.

A prática difundida por *Ikuta Kengyō* é mantida na escola fundada por *Nakashima Utashito* 中島雅樂之都 (1896 – 1979) (Figura 24), chamada *Seiha Ikuta-ryū* 正派生田流 ou *Seiha*. Fundada no dia 21 de março de 1913 em *Nagano-ken* 長野県, *Ganzeki-cho* 岩石町 com a aprovação do superior do templo *Zenkoji Daihongan* 善光寺大本願, a *Seiha* recebe esse nome para refletir o treinamento completo de *Nakashima* na tradição de *Ikuta Kengyō*, tendo seu significado: *Sei* 正 (correto, exato) e *ha* 派 (grupo, escola).

**Figura 24-** *Nakashima Utashito* ao *koto*

Fonte: Site da *Seihahogakukai*.

Além de propagar os ensinamentos obtidos no *koto* desde os seis anos de idade, *Nakashima* ambicionava metas que distinguiram sua escola de outras linhagens que passaram a seguir seu modelo, tendo, como exemplo, o pioneirismo na publicação de partituras, que afetou o ensino musical que sistematizou a abordagem de teoria musical ocidental e japonesa.

Com o lema “retribuir a nação com música”<sup>35</sup>, a *Seiha* possui uma forte estrutura baseada no *iemoto seido*, que sistematiza e preserva o *hōgaku*, formando estudantes de *koto* em uma atitude intencional de ampla divulgação que expandiu em filiais em todo o Japão, Estados Unidos e Brasil. Atualmente é mantido o legado de *Nakashima Utashito* com sua neta *Nakashima Kazuko* 中島一子 (1958), que é a atual terceira *iemoto*, e por tais contribuições para as artes tradicionais japonesas, essa vertente da *Ikuta-ryū* foi a primeira organização de música tradicional a ser reconhecida pelo Ministério da Educação Japonês.

---

<sup>35</sup> 音楽を以て国恩に報ず (*ongaku wo nite kokuon ni hōzu*).

## 2- Dō

O Japão é um dos países que, com o passar dos anos, estabeleceu-se como uma das nações com características únicas que são identificadas facilmente pelo estrangeiro. Ao apresentar a alguém, como exemplo, elementos da culinária japonesa, como o *sushi*, e das artes marciais, o *karate*, mesmo não sendo um entusiasta da cultura nipônica, ele conseguiria identificar que não se tratam de manifestações de outros locais da Ásia. Dentre diversas hipóteses, acredito que esse fato é resultante do modo como essa nação foi moldada ao longo dos séculos, que possui a forte característica de incorporar elementos estrangeiros ao mesmo tempo em que valoriza sua cultura nativa, pois no Japão, desde sua antiguidade, é comum o recebimento de ondas migratórias, “é característico dos japoneses, ainda hoje, ser capaz de suportar as invasões culturais mais intensas e ainda manter independência suficiente para fazer uso dessas culturas estrangeiras de forma diferente” (MALM, 2000, p. 31).

Essa habilidade cultural não trata apenas de uma transculturação, e sim um conceito intitulado *iitoko-dori* いいところ取り, que é o processo de um sujeito ou nação incorporar o melhor de uma cultura sem negar os valores da cultura original. Segundo Roger J. Davies e Osamu Ikeno, em *The Japanese Mind* (1949), o *iitoko-dori* nasceu de uma problemática no sistema político-social japonês.

A relação entre divindades e a Corte japonesa é expressa no *shintō* 神道<sup>36</sup>, que regia os valores dessa sociedade, mas no século VI, com a chegada e aceitação popular do *bukkyō* 仏教<sup>37</sup> (por consequência o Confucionismo e o pensamento Chinês de forma geral), viu-se então um conflito, pois o pensamento Budista colocou em risco fatos, como o imperador possuir a condição de divindade e a fim de resolver esse impasse, no século VII, o príncipe *Shotoku* declara que “o xintoísmo é o tronco, o budismo são os ramos e o confucionismo são as folhas” (SAKAIYA apud DAVIES; IKENO, 1949, p. 103), fazendo com que contradições teóricas em diversos campos, como a religião e filosofia, fossem aceitas em um mesmo país. Esse fato é importante para compreender brevemente o funcionamento da mente japonesa e como é seu desdobramento para a produção artística.

No século VI, o Japão era constituído por uma região de tribos que pouco se articulavam. A chegada do *bukkyō* afetou essa nação ao ponto de alcançar toda a vida intelectual, artística e social japonesa, pois levou escrita, tecnologia entre outros importantes elementos da sociedade

<sup>36</sup> No Brasil, conhecido como Xintoísmo.

<sup>37</sup> No Brasil, conhecido como Budismo.

chinesa que ajudaram a transformá-la em um Estado-nação unificado e altamente civilizado até os dias atuais. Uma das vertentes dessa religião tão relevante para o desenvolvimento nipônico foi o *zen* 禪.

Dizer o que é o *zen* é uma das armadilhas que é ensinada para seus praticantes a evitar e ao Suzuki Daisetsu Teitaro 鈴木大拙<sup>38</sup> (1870-1966) afirmar que “o *zen* não tem filosofia”, ou “o *zen* não é uma religião”, notamos que essa palavra é carregada das maiores complexidades. Mas quando o mesmo atesta que “o *zen* ensina-nos a nós mesmos”, ele nos entrega o mais simples e talvez banal fato (SUZUKI, 1961) e, por essa razão neste trabalho, sempre que possível, o *zen* será denominado como uma doutrina. Após essa explanação é natural surgirem dúvidas, como: “mas então o que é esse *zen*?”, ou “quais são suas características específicas?” ou até mesmo “qual a sua importância?”. Acredito que uma contextualização de sua trajetória possa auxiliar nessa compreensão.

Siddhartha Gautama nasceu no século VI a.C. e após sua iluminação passou a ser denominado como Buda, ou em sânscrito, iluminado, e foi o responsável pelo que é chamado de Dhyana em sânscrito, ch’an e *zen* em língua japonesa. Segundo Buda, a fonte do sofrimento é o ego para que as coisas, fatos ou pessoas sejam moldados conforme o desejo de cada um e, portanto, buscou métodos para que as pessoas abandonassem o apego da mente que discriminava tudo que não funcionasse conforme sua vontade. Há um conto budista que esclarece essa forma de pensamento: Certo dia, Buda foi abordado por uma mulher que trazia o filho morto nos braços e almejava conforto e compreensão. Ele disse que poderia ajudá-la se trouxesse uma semente de mostarda de uma casa que não tivesse conhecimento do sofrimento. A mulher durante todo o dia foi desesperada em todas as casas do vilarejo, onde recebeu sementes de mostarda, mas ninguém poderia relatar uma vida sem a dor. Ao retornar falhando da missão imposta, Buda demonstra para a mulher que a dor da perda é inevitável e desejar que esse fato ocorra conforme a sua vontade apenas aumentaria esse sofrimento (SCOTT; DOUBLEDAY, 2000).

Como essa abordagem perante a vida é contra o sistema de castas indianas, ele foi cada vez mais combatido e acabou estabelecendo-se na China. Esse reposicionamento geográfico fez com que os preceitos do *dhyāna* entrassem em contato com o *tao* 道, que é resultante das ideias de *Lao Tzu* 老子 que viveu na *dinastia Zhou* (1.046 a.C. - 256 a.C.). Um dos seus pensamentos que moldaram o *dhyāna* profundamente está em sua obra intitulada *Tao Te Ching*, que contém 81 pequenos aforismos que sintetizam seu pensamento e um deles é o *Síntese das antíteses*:

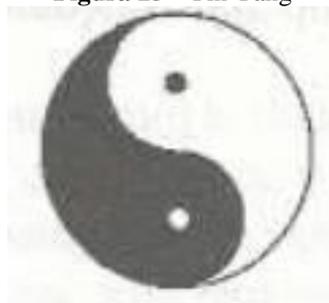
---

<sup>38</sup> Uma das autoridades a respeito do *zen* e um dos precursores dele no ocidente.

Só temos consciência do belo  
 Quando conhecemos o feio.  
 Só temos consciência do bom  
 Quando conhecemos o mau.  
 Porquanto o Ser e o Existir  
 Se engendram mutuamente.  
 O fácil e o difícil se completam.  
 O grande e o pequeno são complementares.  
 O alto e o baixo formam um todo.  
 O som e o silêncio formam a harmonia.  
 O passado e o futuro geram o tempo.  
 Eis por que o sábio age  
 Pelo não-agir.  
 E ensina sem falar.  
 Aceita tudo que lhe acontece.  
 Produz tudo e não fica com nada.  
 O sábio tudo realiza – e nada considera seu.  
 Tudo faz – e não se apega à sua obra.  
 Não se prende aos frutos da sua atividade.  
 Termina a sua obra  
 E está sempre no princípio.  
 E por isto a sua obra prospera.  
 (TSÉ *apud* ROHDEN, 2004, p. 16).

Nesse aforismo temos o não antagônico que posteriormente será uma das bases do zen. Outro exemplo claramente mostrado no conceito tao é o *yin yang* 陰陽 (Figura 25), no qual cada parte de um extremo se completam e possuem um pouco de cada. Um exemplo mais explícito está no próprio nome *Lao Tzu* que é composto pelos ideogramas de velho 老 e jovem 子.

**Figura 25 - Yin Yang**



Fonte: ROHDEN, 2004, p. 12.

Esse pensamento ganhou força no *ch'an* que então creditou a espontaneidade como uma forma de evitar o ego, ou seja, para evitar o julgamento deve-se agir sem um pensamento dualístico de *eu vs o mundo* e o método mais efetivo do zen “quer ultrapassar a lógica, quer encontrar uma mais alta afirmação onde não haja antítese” (SUZUKI, 1961, p. 39). Tais conceitos foram incorporados no *dhyāna*, que passou a ser reconhecido como *ch'an* 禪 que

quando chega ao Japão passa a chamar zen. Assim, o zen foi o resultado do contato entre o pensamento indiano com o chinês, onde teve frutos no Japão. Quando o *ch'an* chega ao Japão sofre uma transformação que separa a raiz chinesa da japonesa: na chinesa busca-se evitar a lógica com a espontaneidade, na japonesa essa meta é atingida por meio da disciplina.

O monge *Myōan Eisai* 明菴栄西 (1141-1215) funda a *Rinzai-shū* 臨齋宗, que estabelece como ideal a busca pela iluminação, ou *satori* 悟り, por meio de uma abordagem anti-intelectualista (assim como a chinesa) que essencialmente é pessoal e “não pode ser transmitido por livros, palavras, conceitos ou professores, mas deve ser realizado por experiência pessoal imediata e direta” (DAVIES; IKENO, 1949, p. 62) e, para isso, utiliza-se de meditações e o uso de *kōan* 公案, paradoxos em forma de questões que buscam driblar o pensamento lógico-racional, como o exemplo a seguir:

No *kōan* do "Cachorro de Joshu" (Chao-Chou [778-897], quando um monge perguntou "O cachorro tem a natureza de Buda?", ele respondeu "Mu!"). É uma exclamação que não tem significado, apontando diretamente para a Realidade. É, muitas vezes, o primeiro koan que o discípulo do Zen recebe. (SCOTT; DOUBLEDAY, 2000, p. 134).

Posteriormente, o discípulo de *Eisai*, chamado *Dōgen Zenji* 道元禪師 (1200-1253), inicia a *Sōtō-shū* 曹洞宗, que se abdica do *kōan* tendo o foco na meditação *zazen* 座禪 para atingir o *satori*. Segundo o ensaio escrito por *Dōgen* voltado para o *zazen* e intitulado *Fukanzazengi* 普勸坐禪儀, geralmente em *posição de lótus* (Figura 26), deve-se sentar e contar as respirações sem julgar os pensamentos que ocorrem e esquecer-se das buscas intelectuais que geram a consciência dualista.

**Figura 26** - Posição de lótus



Fonte: SCOTT; DOUBLEDAY, 2000, p. 59.

Apesar das diferenças entre ambas, o que as une é a mentalidade japonesa voltada para a disciplina. Essa busca incessante regrada a uma prática exemplar é traduzida no *dō* 道, palavra

que pode ser traduzida tanto como caminho, no sentido físico quanto espiritual, e é uma busca de aperfeiçoamento que contempla toda a existência do ser. O *kanji*<sup>39</sup> (Figura 27) é formado por “progredir” 進 (すすむ) e “pescoço” (ou do pescoço acima) 首 (しゆ). Com isso, *dō* é o ato de focar a mente em algo e trilhar essa escolha.

Figura 27 - Kanji de *dō*



Fonte: Editado pelo autor.

O interesse desses monges em diversas áreas do conhecimento e a disciplina japonesa, já mencionada, fizeram com que o *zen* florescesse no país fazendo com que diversas artes recebessem sua influência e mesmo que o *zen* priorize a experiência direta e espontânea, houve a necessidade de uma formalização para que sua disseminação em templos mantivesse os preceitos originais e, com isso *terakoya* 寺子屋 e *dōjō* 道 foram construídos na *Era Edo* 江戸時代 (período de 1603 a 1868) para realizar esse ensino (DAVIES; IKENO, 1949).

### O *dō* e as artes tradicionais japonesas

Todas as artes com *dō* passam pelas seguintes características: *keishikika* 形式化 (formalização), *kanzen shugi* 完全主義 (a beleza da perfeição completa), *seishin shūyō* 精神修養 (disciplina mental) e *tōitsu* 統一 (integração e relacionamento com a habilidade). Para a realização dessas características, o praticante da arte escolhida passa pelas seguintes etapas, segundo Davies e Ikeno (1949):

1. O momento de estabelecer o *kata* 型, que são as formas padrões que serão tidas como regras formalizadas pelo *keishikika*.
2. Após conhecer o *kata* a prática é envolta do *hanpuku* 反復, a constante repetição do mesmo.
3. O *kyū* 級 e *dan* 段 são as classificações da habilidade resultando em licenciamento e notas.
4. O *kanzen shugi*, como disciplina para aperfeiçoar o *kata*.

<sup>39</sup> Sistema de ideogramas importado da China que representa ideias e sentimentos na oração.

5. O *tōitsu*, como um domínio e compreensão no qual há uma integração do *kata* para que ele seja uma ação natural do praticante.

Trilhar esse caminho parece uma atitude contraditória e pouco efetiva, pois a priori, esse método de ensino é o oposto da espontaneidade que os praticantes desse caminho prezam, mas é nesse paradoxo que o zen mora e “pode ser considerado uma forma de misticismo, mas difere de todas as formas místicas, quanto à disciplina e à conquista final. Quer dizer, quanto ao exercício do *kōan* e do *zazen*” (SUZUKI, 1961, p. 103).

A poetiza e desde 2021 presidente da *World Online Haiku Association*, *Madoka Mayuzumi*, na palestra intitulada *Haikai - Aquilo que permeia esse espaço vazio*, trabalha essa poética sob o conceito de *kata no jiyu* 型の自由 (liberdade na forma), que explica de uma forma objetiva o paradoxo acima exposto. *Mayuzumi*<sup>40</sup> traça um paralelo entre o *haiku*<sup>41</sup> 俳句 e ginástica solo:

O solo possui 12m<sup>2</sup> e se o ginasta extrapola esse espaço, perderá pontuação, mas se ele com receio movimentar-se somente no interior a atuação será limitada e por isso, é melhor usar todo espaço disponível. O espectador assiste aflito torcendo para que a última pisada não saia para área externa, e é graças a existência do limite espacial que existe a tensão e, por conseguinte, um resultado esplêndido. Se o atleta não tivesse a limitação espacial e realizasse seus movimentos livremente, não ficaria nervoso, mas a apresentação não seria tão bela. Acredito que os ginastas calculando os movimentos dentro daquele espaço limitado podem realizar uma exibição ainda mais encantadora. Posso dizer o mesmo sobre o haikai. Por haver a forma, ou seja, a limitação, não adicionamos palavras e sim as diminuímos para poder expressar o profundo e vasto mundo (MAYUZUMI, 2021).

A delimitação do campo de atuação de um japonês é algo que está profundamente enraizado nessa cultura por meio do *uchi soto* 内外 (dentro e fora), que engloba desde as relações familiares, escolares e a comunidade, com a fronteira mais externa sendo a própria nação. Esse fato é graças a noção de *ie* 家<sup>42</sup> (casa) que tinha como centro das decisões o homem mais velho da casa e todas as opiniões deveriam refletir a harmonia da família em primeiro lugar e “para a maioria dos japoneses, os limites do grupo estão em um estado de fluxo constante, dependendo da situação” (DAVIES; IKENO, 1949, p. 170). Um exemplo que ilustra essa relação está na língua japonesa, na qual pessoas de fora da casa, mais velhas e hierarquicamente superiores são tratadas com *keigo* 敬語 (linguagem de respeito) enquanto as pessoas com maior

<sup>40</sup> Fala da palestra realizada por Madoka Mayuzumi em julho de 2021.

<sup>41</sup> *Haiku* é o tipo de poema mais curto do mundo e é composto por dezessete sílabas distribuídas em três estrofes de 5,7,5 sílabas. Essa estrutura possui origem nos primeiros versos do *haikai no renga*, ou, poesia encadeada (MAYUZUMI, 2021).

<sup>42</sup> A ideia de *ie* influenciou o *Iemoto Sēido* 家元制度 que traremos adiante.

proximidade recebem a linguagem em *futsugo* 普通語 (linguagem comum). Então é possível traçar um paralelo entre o *kata no jiyu* e o *uchi soto*, sendo que no primeiro caso o poeta pode criar sabendo exatamente quais os recursos expressivos de maior efetividade e, no segundo caso, sabendo seu campo de atuação, possuindo maior liberdade em se expressar com o locutor sem o risco de cometer erros que possam prejudicar não só sua vida, como de toda sua família.

Portanto, conhecer os limites de atuação, passa a ser de grande serventia para o artista, o cidadão e até mesmo para o estudante, pois imagine mesmo dentro das artes ocidentais se apresentarmos a um iniciante todos os doze tons da teoria ocidental de música ou toda a paleta de cores utilizadas nas artes plásticas, provavelmente ele se sentirá desmotivado com o número de possibilidades e dificilmente ele conseguirá produzir algo.

Dessa forma, por meio da imitação dos movimentos do mestre o ensino é transmitido de maneira simples, inflexível e controlado. Se durante esse processo de aprendizado houver explicações verbais e questionamentos por parte do aluno antes mesmo de ele assimilar aquele conhecimento, o mesmo nunca irá instalar em seu corpo e mente as técnicas e não será apto a utilizá-las naturalmente, como um reflexo natural. É importante lembrarmos que o espírito *zen* está na espontaneidade em tudo: desde caminhar, se alimentar e até mesmo tocar um instrumento musical.

O *mushin* 無心 é um estado de consciência que todo praticante de uma arte com o *dō* busca para alcançar seu objetivo. Esse conceito pode ser entendido como *coração (ou mente) vazio* e a parábola *uma xícara de chá* ilustra de uma ótima maneira:

Um mestre japonês durante a *Era Meiji* (1868-1912) recebeu um professor universitário que veio inquirir sobre o zen. Este iniciou um longo discurso sobre seus estudos formais. Havia lido e se debruçado sobre os grandes tratados budistas e falava acerca deles com desenvoltura. O mestre zen, enquanto isso serviu o chá. Encheu completamente a xícara de seu visitante, e continuou a enchê-la, derramando chá pela borda. O professor, vendo o excesso se derramando, não pôde mais se conter e disse: — Está muito cheio. Não cabe mais chá!  
— Assim como esta xícara — disse o mestre —, você está cheio de suas próprias opiniões e especulações. Como posso eu lhe demonstrar o Zen sem você primeiro esvaziar sua xícara? (COEN, 2015, p. 114).

Assim, o discípulo encara esse caminho com o coração vazio de pré-conceitos já estabelecidos, que seriam apenas empecilhos que nubliariam sua mente para a possibilidade do novo que o agora proporciona. A valorização da prática na sociedade japonesa vai além da esfera do *zen* e das artes com *dō* tendo até os dias de hoje ecos no conceito de *monozukuri* 物作り. Sendo a aglutinação das palavras *mono* 物 (coisa física) e *tsukuri* 作り (fazer).

Partindo da premissa de que o *sōkyoku* faz parte dessa tradição, considero que todas as características acima devem, em algum nível, serem manifestas nessa música e com essa premissa serão apresentados os elementos constitutivos da música tradicional japonesa para verificar se ela dialoga com os elementos do *dō*.

### 3- Elementos constitutivos da música para *koto*

Em *Aesthetics in the Tradicional Music of Japan* (1976), Tamba Akira discute a música japonesa em seu âmbito estrutural, social e estético a fim auxiliar na compreensão dela sem o uso de modelos estéticos ocidentais, como muitos o fazem. Sua fala inicia na ideia de que o histórico de pelo menos dez séculos faz com que tentativas de definição estética dessa música criem vaguezas generalizadas, sendo que o mesmo não ocorre no ocidente, pois há uma característica que separa esses dois casos e, ainda, nos permite determinar os princípios estéticos que regulam a música japonesa: ela segue um conjunto de regras estabelecidas há muito tempo, mais do que as iniciativas do compositor e, por isso, não está sujeita às variações trazidas pela perspectiva estética de um indivíduo (TAMBA, 1976).

Com isso, o autor, sem incluir as manifestações folclóricas e contemporâneas, apresenta esclarecimentos sobre as formas musicais ligadas a essa estética e, para isso, elege três características básicas que ocorrem em praticamente toda a tradição musical do Japão e que usarei como base para compreender o *sōkyoku*: a conexão entre música e sociedade, o estaticismo/ritualismo musical e o modo composicional baseado em padrões.

#### 3.1 Música e sociedade: *Iemoto Seidō*

Todas as características citadas acima advindas do *dō* são frutos de uma exemplar disciplina e respeito ao mestre que é possível graças ao *Iemoto Sēido* 家元制度, que literalmente significa *sistema de grão-mestre*, tendo o *iemoto* a posição de autoridade suprema de uma escola de arte tradicional. Esse sistema existe de maneira próxima no *gagaku* desde o *Período Nara* 奈良時代 (710-784) tendo sua formalização na *Era Edo* 江戸時代 (1603–1868), quando se estabeleceu o *natori* 名取. *Natori* é um nome artístico dado a um estudante que atinge determinado nível na relação *kyū* e *dan*, que foi citada nas etapas do *dō*, e isso atribui a ele não só o reconhecimento de seu mestre, mas também a autorização para lecionar (WASECA, 2008). A relação desse sistema é vista na *Seiha Hōgakukai* 正派邦楽会 e sua filial brasileira, a *Seiha America Shibu Minami Chiku (Brasil)* 正派アメリカ支部南地区(ブラジル) e tomarei o caso apresentando dados extraídos da entrevista concedida pela sua *kaichō* 会長 (presidente de uma associação ou conselho), *Utahito Kitahara* 北原雅楽人, em abril de 2021.

A titulação dos níveis de um músico de *koto* dialoga com o conceito de *kyū* e *dan* do *dō* com a conclusão de um repertório específico e devidas avaliações, são concedidas certificações para comprovar esse nível de evolução, sendo na *Seiha* a seguinte ordem:

- 普通部 *Futsūbu*
- 中等部 *Chūtōbu*
- 高等部 *Kōtōbu*
- 専攻部 *Senkōbu*
- 準師補 *Junshiho*
- 準師範 *Junshihan*
- 師範 *Shihan*
- 大師範 *Daishihan*

A *Seiha Brasil* foi fundada pela japonesa *Kyōko Yūmoto* 湯本京子, que residiu no Brasil no período de 1969 a 1978, cuja formação de *Koto* ocorreu na *Seiha Hōgakukai*, em *Tōkyō* (KITAHARA, 2021). Sobre essa titulação, a *Seiha Hōgakukai* fornece o título de *Junshihan* 準師範 (professor semi-licenciado) para aquele que se especializar em *koto* ou *shamisen* e *Shihan* 師範 (professor licenciado) no caso da qualificação em ambos os instrumentos. A titulação que comprova esse fato consiste em um certificado, um *kanban* 看板 (placa onde constam as informações que indicam a formação da pessoa), a autorização para lecionar e participar de uma variedade de apresentações patrocinadas pela *Seiha Hōgakukai* e, por último, o *natori*, no qual um dos *kanji* dele deriva do nome do fundador da escola. Ou seja, *Kyōko Yūmoto* recebeu o nome artístico de *Gakkyō* 雅京, que possui o primeiro *kanji* (雅), igual ao nome do fundador, sendo:

- 雅樂之都 *Utashito* (fundador da *Seiha* Japão)
- 雅京 *Gakkyō* (fundadora da *Seiha Brasil*)
- 雅樂人 *Utahito* (atual *kaichō* da *Seiha Brasil*)

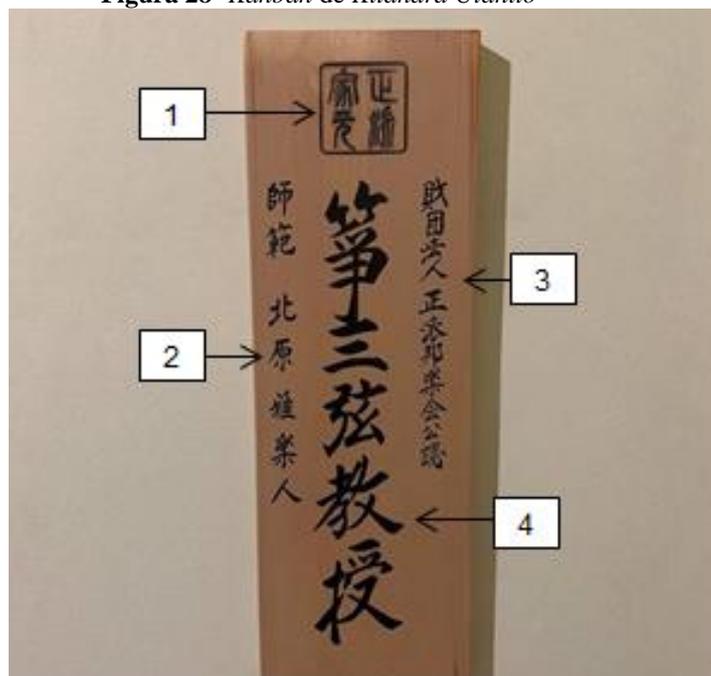
*Gakkyō-sensei* veio ao Brasil para acompanhar o marido, que foi transferido a trabalho e retorna em 1984 ao Japão pelo mesmo motivo e, por essa razão, *Kitahara-sensei* recebeu o convite para assumir o cargo de *kaichō*. Ela se recorda desse fato e seus desdobramentos:

Na época em que *Gakkyō-sensei* retorna ao Japão eu era uma aluna com aproximadamente 2 anos de *Koto* e a pedido dela, assumi a liderança da *Seiha Brasil de Koto*. Acredito que essa decisão de minha *sensei* tenha sido por duas razões: a iniciação de *Koto* que tive na infância no Japão e o compromisso dela em retornar uma vez por ano ou sempre que possível ao país para me auxiliar. Apesar de todo sentimento real em me ajudar, devido a compromissos pessoais ligados a maternidade,

esse retorno foi se tornando cada vez mais difícil. Nesse tempo, como me senti preocupada em manter-me como *sensei*, busquei a ajuda de *Iwami Baiyoku-sensei* (*Iemoto de Shakuhachi da Kinko-ryu*) referente ao repertório erudito. Mesmo com os importantes conhecimentos que recebi, o sentimento de insegurança, gratidão e responsabilidade de manter o grupo ativo se manteve, e com isso, recebi o convite de *Gakkyo-sensei* para estudar no Japão com *Kakui-sensei* (KITAHARA, 2021).

Portanto, *Tamie Kitahara* recebeu o título de *Shihan* com seu nome artístico *Utahito* 雅樂人 e tudo devidamente registrado no *kanban* (Figura 28) e atualmente é *Daishihan* 大師範. Essa imagem nos fornece os primeiros indícios da importância do *Iemoto Sēido*, pois nela consta: (1) *hanko* 判子 (Selo de autenticação da escola); (2) Descrição “Professora licenciada *Utahito Kitahara* 師範北原雅樂人”; (3) Nome da instituição “Fundação Oficial *Seiha Hōgakukai* 財団法人正派邦楽会公認”; (4) Titulação de qual instrumento houve a graduação “Professor de *koto* e *sangen* (outro nome dado ao *shamisen*) 箏三弦教授”. Ou seja, a partir da imagem do *kanban* cedida pela entrevistada, é possível saber a linhagem de qual escola a pessoa pertence, qual seu campo de atuação (*shihan* ou *junshihan*) e o selo que autentica as informações fornecidas. Essas informações vêm de uma tradição que acompanha a própria história do Japão e tal registro permite a continuidade dessa escola e também a possibilidade de monitorar a atuação dos praticantes a fim de mantê-los em sincronia com a proposta original dessa arte, que diante de uma cultura diferente da qual se originou, possivelmente sofreria diversas adaptações.

**Figura 28-** *Kanban* de *Kitahara Utahito*



Fonte: Acervo pessoal de *Kitahara Utahito*.

Sobre a importância do *iemoto seidō*, em especial a preservação dele no Brasil, *Kitahara-sensei* informou que considera “uma importante ferramenta de preservação do *koto*. Além disso, é um exemplo de postura de como se deve ensinar esse instrumento mesmo estando tão distante de sua terra natal” (KITAHARA, 2021).

Essa estrutura organizacional dialoga com os preceitos das artes com *dō*: o estudante confia no mestre e no estado de *mushin*, passa por todas as etapas desde o *keishikika* até o momento em que ele transcende o *kata* no *tōitsu*, sendo ele quem vai passar essa tradição adiante. O sentimento de fazer parte da “família” por meio do *natori* traça um paralelo no *kata no jiyu* e o *uchi soto*, fazendo com que o músico saiba seu limite de atuação e dentro do mesmo possa atingir suas potencialidades. Retomando a relação das artes tradicionais, o processo de aprendizagem de Matsuo Bashō para compor um haiku consiste na “imitação do mestre, estudo dos antigos, meditação e notação imediata das sensações e sentimentos constituem o caminho recomendado para que o discípulo consiga fugir à ‘opinião pessoal’ (*shii 私意*)” (BASHŌ apud FRANCHETTI, 2012, p. 25). Novamente é vista a importância do *mushin* e o *kata* na noção de escola no processo criativo.

### 3.2 Modo composicional baseado em padrões

Para apresentar os próximos dois elementos, que são “Modo composicional baseado em padrões” e “Estaticismo/ritualismo musical”, é necessário introduzir alguns conceitos de ritmo e tempo da música japonesa a partir da fala de Akira Tamba (1988), que serão base para este trabalho.

Para a música ocidental, o ritmo parte de uma unidade temporal com suas subdivisões, tendo esse pensamento iniciado com Platão, seguindo com Aristoxenes de Taranto, e está ligada à invenção do relógio mecânico no século XIII com sua divisão das horas em minutos e segundos, sendo esse último fator decisivo para o surgimento do metrônomo. Apesar da música japonesa não ignorar o agrupamento de batidas regulares, a temporalidade específica da música nativa japonesa reside na noção de ritmo livre.

Na tradição musical japonesa há dois tipos de organização temporal: (1) *música determinada* como no *bugaku* e *kangen* do *gagaku* e o *sōkyoku* - um grupo baseado em um *ritmo fixo*, tendo uma ordem na distribuição de durações e tempo, como a velocidade de uma unidade de tempo fixa e (2) *música indeterminada* como *shōmyō*, o repertório de *shakuhachi*, chamado *honkyoku* 本曲, teatro de fantoches *gidaiyū* - com um *ritmo livre* com uma flutuação

da duração e do tempo. Há um desdobramento para um terceiro ritmo ou *ritmo composto* que combina as características dos dois anteriores.

A forma de compor a música tradicional japonesa é resultado da influência de duas formas musicais importadas no século IX e X pela aristocracia nipônica: o *shōmyō* 声明, para a composição por padrões e o *gagaku* 雅楽, para o estaticismo musical. Essas duas manifestações não devem ser tratadas como elementos antagônicos, pois possuem traços de semelhança e em alguns pontos até se influenciam, mas aqui, diante da sua complexidade, pretendo separá-las para uma melhor compreensão no que cada uma afeta o *sōkyoku*.

Segundo Jackson Hill, em *Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism Shingon Shōmyō* (1982), “o *shōmyō* é uma forma de canto budista formada por uma colcha de retalhos a partir de cinquenta fórmulas melódicas pré-determinadas” (HILL, 1982, p. 30) e na peça *nyōraibai* 如来唄 (Figura 29), ele exemplifica com uma notação tradicional e uma transcrição ocidental (Figura 29a) alguns desses padrões.

Figura 29 - Nyōraibai em notação tradicional

from Chisan 1964: 2-3

TRANSLATION OF TEXT: "The intricate mystery, desire, and body of the Pathfinder are beyond compare in this world. Their mystery is ineffable."

Fonte: HILL, 1982, p. 30.

**Figura 29a - Nyōraibai em notação ocidental**

$\text{♩} = 40$

Nyō rai - (i) - - - - -  
 my - ō shi - ki shi - (a) - - - - -  
 se ke - (a) mu yo - - to - - u - - -  
 nyō rai - (i) shi - ki mu - ji - (a) - - - - -  
 sa - (a) - i ho - u - - - - -  
 jo - u - - - - - ji - - - - - u

Fonte: HILL, 1982, p. 30.

Esse método composicional acaba influenciando a música vocal desde *saibara* 催馬楽 ao *koto* e para Tamba:

Essas células são constituídas previamente por microestruturas que funcionam como unidades de composição. Sua justaposição, controlada por regras de arranjo sintagmático (dependência) que atribuem a cada classe de células uma função no discurso musical, garante o desenvolvimento de uma peça. Os novatos são, portanto, obrigados a começar aprendendo todas as células rítmicas e melódicas que constituem as unidades mínimas comuns a todos os compositores e intérpretes, de alguma forma seu vocabulário coletivo. Um músico japonês não inventa essas células mais do que um escritor inventa suas palavras para escrever uma peça ou um romance. Certamente estas células apresentam algumas variações de acordo com as escolas de *noh*, mas estas permanecem limitadas às modulações que toleram o protótipo celular ou célula inicialmente memorizada que deve sempre permanecer identificável. Existe, portanto, uma margem de flutuação determinada por restrições psico-fisiológicas de reconhecimento perceptivo (TAMBA, 1988, p. 314).

Segundo o autor, o desenvolvimento desse sistema celular está relacionado a alguns fatores, como a natureza indeterminada dos elementos musicais japoneses e, ainda, acredita ser o meio mais efetivo para transmissão e preservação de uma tradição essencialmente oral. O fato do *sōkyoku* ser criado e difundido pelos músicos cegos que possuíam o título de *kengyō* 檢校 reforça a necessidade de um procedimento composicional que favoreça a memorização.

Serão apresentados a seguir alguns exemplos desses padrões no *sōkyoku* para melhor ilustrar essa aplicação com a seguinte abordagem: foi selecionada uma técnica do *koto* que será exemplificada em obras de eras distintas e o objetivo dessa escolha é para demonstrar a importância do que pode ser entendido como um *kata* que foi preservado por diversos músicos na história do Japão.

O sistema de notação do *koto* é posterior à criação desse repertório, sendo um processo gradual de ocidentalização dessa prática, portanto as frases obedecem mais aos acentos dos blocos de padrões do que a métrica do compasso. Com o objetivo de grafar qual corda deve ser tocada no *koto*, a forma de escrita é mais próxima da tablatura do que de uma partitura e, por isso, diferentes afinações são usadas (gerando mudanças de alturas), mas mantendo a notação que no máximo sofre transposições. A técnica que será estudada é o *kakezume* かけ爪 e sua relevância está no fato da mesma ser remanescente do *shizugaki* 閑掻 praticado no *gagusō* 楽箏 (o *koto* do *gagaku*), tendo o exemplo abaixo (Figura 30) a escrita sobre a afinação *ichikotsuchō* 壹越調<sup>43</sup> (ROSE; KAPUSCINSKI, 2020).

**Figura 30 - Shizugaki e a afinação ichikotsuchō<sup>44</sup>**

*shizugaki* 閑掻

*shizugaki* 閑掻 (variação)

*Ichikotsuchō* 壹越調

Fonte: Editado pelo autor.

Esses padrões são tocados com transposições sobre o mesmo modo mantendo o dedilhado e intenção métrica. No *shizugaki* toca-se uma corda com o dedo 1 ('), a corda acima dela com o dedo 2 ("), retorna para a corda inicial com o dedo 2 e termina o movimento com a corda abaixo dela também com o dedo 2. Já na variação ocorre a finalização com o polegar (que é usado sempre que não há indicação de dedo) cinco cordas acima da que foi iniciada a técnica.

Já o *kakezume* possui duas formas também com variações: o *kakezume* かけ爪 e o *hankakezume* 半かけ爪 (Figura 31), sendo os exemplos a seguir apresentados na afinação *hirajōshi* 平調子 em ré.

<sup>43</sup> As cordas do *koto* de treze cordas seguem a seguinte ordem: ichō 一, ni 二, san 三, shi /yon 四, go 五, roku 六, shich/nanai 七, hachi 八, kyū 九, jyū 十, to 斗, i 為 e kin 巾.

<sup>44</sup> Execução disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ely3Zcs51R8>

Figura 31 - *Kakezume* e a afinação *hirajōshi*<sup>45</sup>

*kakezume* かけ爪

*hankakezume* 半かけ爪

variações

*hirajōshi* 平調子 em ré

Fonte: Editado pelo autor.

Apesar de *kakezume* ser o nome formal, as técnicas do *koto* são comumente designadas pela onomatopeia advinda do *shōga* 唱歌, um sistema de solfejo importado da prática do *kuchijamisen* 口三味線 dos padrões para que seja impressa a intenção rítmica e dinâmica. Vale lembrar que o aprendizado por meio de solfejo de padrões foi a melhor forma de propagar uma tradição oral advinda de músicos cegos e temos para *kakezume* o *tonkaraten* トンカラテン e para *hankakezume* o *karakaraten* カラカラテン.

O primeiro exemplo será de *kurokami* 黒髪, um *jiuta* composto em 1784, por *Koide Ichijuro* 湖出市十郎, sendo o autor da letra anônimo. Nos compassos abaixo (Figura 32) temos na afinação *hirajōshi* em sol, a notação para *koto* com a indicação da técnica com o colchete seguida da mesma afinação na partitura.

<sup>45</sup> Execução disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vaLmTg5noso>

Figura 32 - Kurokami e a afinação hirajōshi<sup>46</sup>

compassos 34-35

六  
五  
八  
九  
七  
六  
為  
七  
中  
為  
斗

compasso 31

四  
五  
三  
六  
八  
六

compasso 4

二  
三  
一  
三  
三  
六  
七

hirajōshi 平調子 em sol

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

Fonte: Editado pelo autor.

A peça *Chidori no kyoku* 千鳥の曲 (Figura 33) composta em 1855, por *Yoshizawa Kengyō* 吉沢検校, usa duas poesias *waka* 和歌<sup>47</sup>, sendo um que faz parte da coletânea chamada *Kokin wakashū* 古今和歌集, de autor desconhecido, e a segunda, da coletânea intitulada *Kin yō wakashū* 古今和歌集, composta por *Minamoto no Kanemasa* 源 兼昌. Contém o uso constante do *kakezume* de maneira dobrada que passa a se chamar *hayakakezume* 半かけ爪 e a afinação utilizada é chamada *kokinjōshi* 古今調子.

<sup>46</sup> Execução disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=JtZqel\\_6WP0](https://www.youtube.com/watch?v=JtZqel_6WP0)

<sup>47</sup> Poesia clássica japonesa formada por 31 *kana* (sílabas do sistema fonético japonês) divididos respectivamente em cinco versos de 5, 7, 5, 7, 7.

Figura 33 - *Chidori no kyoku* e a afinação *kokinjōshi*<sup>48</sup>

compasso 7

compasso 10

compassos 3 e 4

compassos 20 e 21

*kokinjōshi* 古今調子

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

Fonte: Editado pelo autor.

O último exemplo (Figura 34) que possui *kakezume* é da obra chamada *Suma* 須磨, composta em 1951, por *Nakamura Futaba* 中村双葉, com poema de *Sawai Takako* 沢井孝子郎. Aqui a afinação *hirajōshi* 平調子 em lá sofre alterações e esse fenômeno é usual no repertório do século XX. As cordas *yon* 四 e *kyū* 九 sobem um tom (tendo uma oitava de distância entre elas) e as cordas *to* 斗, *i* 為 e *kin* 巾 sobem para ficar igual uma oitava acima, respectivamente as cordas *nana* 七, *hachi* 八 e *jyū* 十.

<sup>48</sup> Execução disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9YxuRJ-Tro>

Figura 34- *Suma* e a afinação *hirajōshi*<sup>49</sup>

compassos 110 e 111

compassos 35 e 36

The figure illustrates the *hirajōshi* scale in *la* (A-flat). It shows two examples of *kakezume* (fingerings) for measures 110-111 and 35-36. The first example shows a sequence of notes: 五 (5), 六 (6), 七 (7), 五 (5), 三 (3), 十 (10), 七 (7), 九 (9). The second example shows a sequence: 七 (7), 三 (3), 四 (4), 三 (3), 四 (4), 七 (7), 〇 (0), 三 (3), 四 (4), 八 (8). Below these are two staves of the *hirajōshi* scale in *la*, with notes and fingerings (一 to 十) and the characters 斗 (11), 為 (12), 巾 (13). The second staff shows the scale with alterations.

*hirajōshi* 平調子 em lá

*hirajōshi* 平調子 em lá com alterações

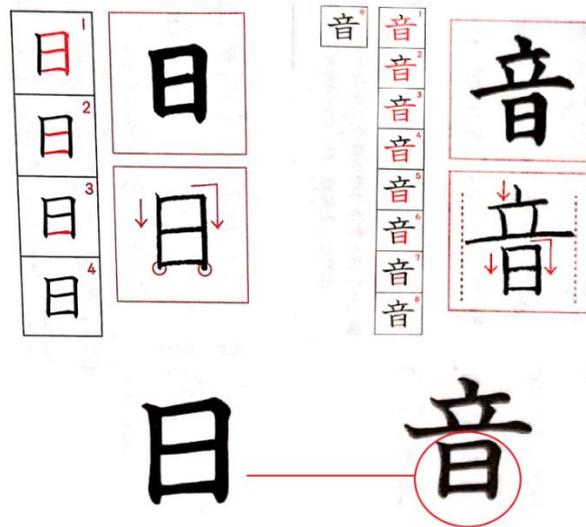
Fonte: Editado pelo autor.

Os exemplos do uso do *kakezume* (como outras técnicas também passaram por esse processo) aqui apresentados nos mostram uma mesma técnica sendo mantida em uso durante três séculos e essa preservação mostra um paralelo conforme foram apresentadas as etapas da aquisição da técnica por meio do *dō*, tendo na última etapa a integração do *kata* (*tōitsu* 統一) com a pessoa ao ponto que ela possa transcender o conhecimento adquirido por anos de treino e, por isso, pequenas variações no *shizugaki* até o *kakezume* hoje tocado no *koto* é um processo natural.

<sup>49</sup> Execução disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=frpPtcMSJQ>

O *shodō* 書道<sup>50</sup> é a arte japonesa que busca o *dō* por meio da escrita e é um exemplo extramusical que dialoga com a prática do *koto*, onde, por meio do *kakijun* 書き順, é definida a ordem dos traços de um *kanji*, sendo ele utilizado sozinho ou composto pela união de outros. Os *kanji* de sol 日 que podem ser lidos como *hi*, *nichi* e o de som 音 com a leitura de *oto*, *on*, de forma simples, esclarece essa relação. Abaixo (Figura 35), há um quadro contendo o *kanji* em sua totalidade em vermelho e qual traço deve ser feito em preto e *hi* possui sua ordem conforme a imagem à esquerda e *oto* contém *hi* em sua base, sendo que a ordem dos traços de *hi* é a mesma que em sua forma isolada à esquerda.

Figura 35- Kanji de *hi* e *oto*



Fonte: Kanou, 2012. p. 443 e p. 853.

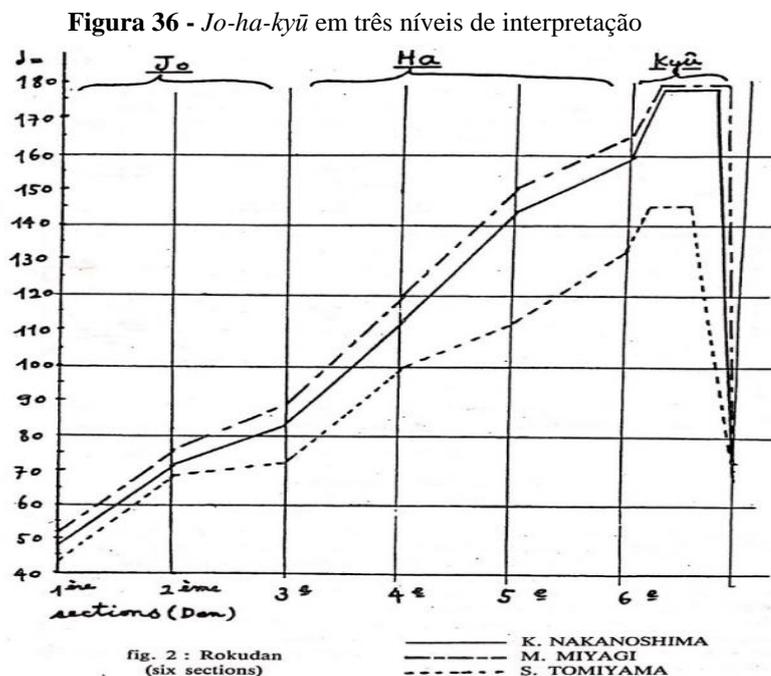
O *kanji* possui tamanhos diferentes, porém a sua estrutura e *kakijun* serem mantidos é um caso muito próximo do *kakezume*, *hankakezume* e *hayakakezume*, que são oriundos da mesma fonte, o *shizugaki* do *gakusō*. As etapas de aquisição do domínio no *shodō* não diferem das diversas artes tradicionais japonesas com as crianças iniciando na idade escolar cadernos de *kanji* e, conforme seu desenvolvimento, passam a obter orientação a partir das obras de grandes artistas de *shodō* ao longo dos séculos e posteriormente criam suas próprias obras (SATO, 2013). Esse método de compor tanto na música, como no *shodō*, traça um paralelo com o *kata* e aponta para a primeira relação estritamente musical entre o *sōkyoku* e o *dō*.

<sup>50</sup> *sho* 書 = escrita, *dō* 道 = caminho.

### 3.3 Estaticismo/ritualismo musical

O *gagaku* 雅樂 é a música da Corte japonesa e possivelmente a mais antiga música orquestral existente no mundo, sendo dividida em três grupos: (1) *mikagura* 御神, a música *shintō*; (2) as manifestações instrumentais *bugaku* 舞樂 (repertório para acompanhar danças) e *kangen* 管絃 (instrumental sem dança); (3) *utamono* 歌物, repertório vocal como *saibara* 催馬樂. Além de introduzir no Japão o *gakusō* 楽箏, o precursor do *koto* moderno, essa prática musical estabelece a base da concepção rítmica e temporal que exerce grande influência no *sōkyoku*, tendo esses três grupos a concepção de *jo-ha-kyū* 序破急.

Esse princípio estético que ocorre em todo o domínio artístico japonês, no caso da música, possui função de regular a noção temporal assegurando um desenvolvimento por frases de mutação progressiva sem um contraste abrupto. O *jo* 序 pode ser entendido como introdução, *ha* 破, como desenvolvimento, e *kyū* 急 rápido. Tamba cita o *jo-ha-kyū* no *danmono* 段物, chamado *rokudan no shirabe* 六段の調べ<sup>51</sup>, composta no século XVII, por *Yatsushashi Kengyō* 八橋檢校. Nesse exemplo (Figura 36) há um quadro comparativo com três interpretações diferentes que optam por velocidades distintas, mas todos iniciam com um movimento muito lento que aos poucos acelera até uma forte desaceleração acentuada no final da peça.



Fonte: TAMBA, 1988, p. 327.

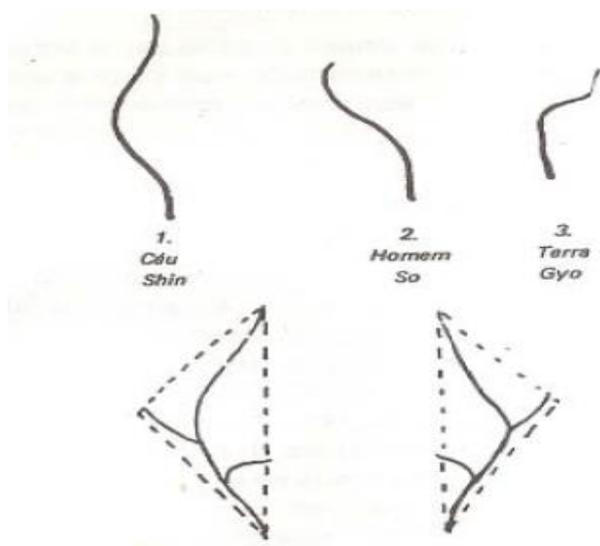
<sup>51</sup> *Danmono* é o gênero instrumental do *koto* tendo cada peça dividida em *dan* 段 (partes). Nesse caso, *rokudan* são 6 partes, sendo *roku* 六 = 6 em japonês.

Sendo um repertório iniciado por transmissão oral, as indicações de qual momento da música ocorrem tais mudanças de andamento eram sempre aproximadas e, apesar de algumas partituras recentes constarem essas anotações, diversas peças ainda não possuem esse procedimento escrito. Essa abordagem sobre o tempo na música é intimamente ligada à percepção japonesa de espaço e tempo, que é “uma espécie de idealismo do presente”, no qual os acontecimentos do passado ou do futuro não possuem necessariamente uma relação com o presente em um fluxo temporal com uma direção, mas sem começo nem fim (KATO, 2008).

A manifestação desse princípio é também vista no *ikebana* 生け花<sup>52</sup> e Tamba compara os três estilos de shodō 書道 com os de *ikebana* (*shin* 真 o formal, *gyō* 行 informal e *sō* 草 livre), como um processo de mutação qualitativo análogo ao *jo-ha-kyū* e para o praticante do *ikebana* essa relação tripartida é chamada princípio do três.

Gusty Herrigel, em *O zen na arte da cerimônia das flores* (1995), trata a respeito do princípio do três e atesta que ele tem sua origem no *Bukkyō* com o caminho triplo percorrido desde sua origem na Índia, seguindo para a China e desaguando no Japão e relacionando-se também com Céu (*shin*) - Terra (*gyō*) - Homem (*sō*). A função estética dele é imprimir no aluno a noção de que o Homem é apenas um ser que vive entre o Céu e a Terra, compreendendo, assim, seu papel e desapegando-se do ego. Na prática, é usado esse princípio na forma do *ikebana* resultante da escolha dos três galhos (Figura 37) em um formato assimétrico.

**Figura 37** - Formas básicas dos galhos do *ikebana*

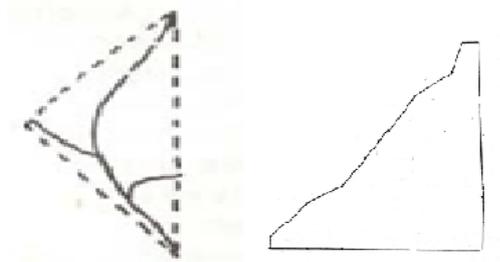


Fonte: Herrigel, 1995, p. 8.

<sup>52</sup> Possivelmente no Brasil a arte do arranjo de flores é mais conhecida por esse nome, mas outra forma de retratá-la é por *kadō* 華道 (*ka* = flor, *dō* = caminho).

É de se notar a rima visual entre o *jo-ha-kyū* e o princípio do três (Figura 38) que os colocam em relação de igualdade, sendo cada um a adaptação à sua maneira com os mesmos objetivos estéticos por meio da assimetria, sendo na música japonesa com padrões que são distribuídos em tempos fixos ou não nos quais o intérprete deve executá-los na flutuação temporal do *jo-ha-kyū* e no *ikebana* com os elementos distribuídos no *princípio do três*.

**Figura 38** - Esquema do princípio do três e do *jo-ha-kyū*



Fonte: Editado pelo autor.

Os dois fazem com que o estudante desse caminho tenha consciência do *eu não-individualizado* e não pretendo tornar essa trajetória da pesquisa exaustiva, mas é inevitável comparar esses traços com o *zen* e, por extensão, ao *dō* diversas vezes mencionado. Artes japonesas evitam grandes contrastes e explosões emocionais do intérprete e do expectador moldando um ritual na execução de uma peça e, segundo Jeff Pressing (1984), (Figura 39), comparando com outras formas musicais, esse é um dos tipos mais extremos onde tudo é previamente estabelecido sem que haja margem de improvisações.

**Figura 39** - Percentual de improvisação de diversas manifestações musicais



Fonte: Pressing, 1984, p. 347.

Essa ritualização vem da filosofia chinesa, que continha uma função reguladora da ordem social em harmonia com a ordem do cosmos e é acompanhada de um estaticismo que nunca chega à imobilidade graças ao *jo-ha-kyū* que auxilia “acessar a lembrança, o equilíbrio do ego e da natureza” (TAMBA, 1988, p. 310-311).

Graças à habilidade de incorporar novas culturas mantendo a essência de seu próprio legado, o Japão conseguiu manter a importância do shintō (sendo uma delas a relação hierárquica que gerou o *iemoto sēido*) e receber o *zen* e os preceitos que se alastram nessa sociedade e, em especial nas manifestações artísticas que passam a ter o *dō* como base. Com a ampla difusão do *zen* nesse país, o *dō* foi bastante útil para unificar esse pensamento e a sistematização por meio das etapas *keishikika*, *kanzen shugi seishin shūyō* e *tōitsu*, permitindo a transmissão desse caminho sem que haja grandes transformações no mesmo e sua tradição seja mantida.

Quando se fala de caminho (*dō*), deve-se compreendê-lo como uma trajetória que paradoxalmente busca um objetivo (a expertise de uma arte), e que paralelamente nos aponta constantemente para apreciar cada etapa, pois o caminho não possui necessariamente um fim. Quem pratica o *ikebana* considera os passos iniciais os de maior desafio e, por isso, deve-se iniciar essa arte com o simples e encarar o processo não apenas como uma rotina mecânica, mas como uma escola de experiência (HERRIGEL, 1995).

Por essa razão, assim como o espírito do iniciante que está aberto para tudo de novo na sua trajetória, no *zen* é enfatizado o *mushin*, o estado para a mente aberta para as situações. Portanto, concluo que esta pesquisa permitiu compreender que o *dō* é manifesto no *koto* e expressa as etapas do *caminho* em sua prática, até mesmo em sua estruturação das relações hierárquicas os elementos constitutivos definidos por Tamba auxiliam para estabelecer essa relação.

Desde seu início no *gakusō*, o *koto* possui a essência no conceito de padrões, sendo um deles o *kakezume*, uma extensão do *shizugaki*; o *jo-ha-kyū*, regula o fluxo temporal para que seja uma arte que vive o agora; e o *iemoto sēido*, possibilita a preservação dessa tradição. Uma futura pesquisa possivelmente pode auxiliar a encontrar mais evidências nessa relação, mas este breve ensaio já nos aponta positivamente para entender e apreciar o *sōkyoku*.

#### 4 Análise de repertório

Neste capítulo, pretende-se aplicar a análise musical para identificar os pressupostos relativos aos elementos constitutivos do *koto*, mencionados a partir de Tamba (1976). Utilizo o termo *pretende-se*, pois como já foi feita uma breve reflexão, a análise musical, como conhecemos no ocidente, é fruto do *dualismo cartesiano* que influenciou todas as áreas do conhecimento que buscam resultados por meio do pensamento científico e a meta das artes que contém o *zen* é de uma espontaneidade que parece ser diametralmente oposta. Sem a intenção de que este texto seja prolixo, vale ressaltar a ausência de um método/ferramenta analítica (no formato estrito da música ocidental) que se acomode satisfatoriamente com esse tipo de repertório e alguns exemplos podem ilustrar esse ponto.

O objetivo aqui está distante do desejo de estabelecer um novo método analítico para esse repertório ou mesmo alegar a impossibilidade de uma análise e, com isso, o descarte desse procedimento. Ainda acredito que por mais que o *zen* almeje a espontaneidade do ser (nesse caso, do compositor), ainda se trata de uma música com elementos que garantem inteligibilidade e, por isso, está passível de observações. Diversos aspectos da sociedade japonesa, assim como o próprio *Iemoto Sēido*, atuam sob o paradoxo da disciplina versus espontaneidade e o caminho do meio entre o pensamento científico e a criatividade artística soa uma boa alternativa para esse caso.

#### Metodologia

Portanto, será feita a apresentação dos elementos descritos no capítulo cinco (Elementos constitutivos da música para *koto*), que foram descritos como três elementos que definem o *sōkyoku*. Como a parte de *Música e Sociedade* trata mais a respeito dos elementos sociais japoneses, que consequentemente afetam a música (em específico o *Iemoto Sēido*), eles não são necessariamente localizados na composição em si e, por isso, aqui o enfoque será no *Modo composicional baseado em padrões*, para os elementos melódicos, e o *jo-ha-kyū*, para a concepção temporal.

A fim de identificar o uso do *Modo composicional baseado em padrões*, o primeiro passo será com o auxílio da tablatura editada por *Nakashima Yasuko* 中島靖子 (2017), da peça *Chidori no kyoku* 千鳥の曲, a apresentação da afinação e as técnicas utilizadas para uma *análise descritiva* contendo o número de incidências de cada uma delas. Já o *jo-ha-kyū* é um elemento que muitas vezes não é indicado no documento e mesmo que haja a marcação está anotado de forma aproximada, cabendo ao *sensei* transmitir os momentos para realizar a

flutuação temporal. Esse é um interessante indicador da importância do *Iemoto Sēido*, que está indiretamente conectado à tradição social e, por consequência, musical nipônica. Com isso, o *jo-ha-kyū* será identificado através da gravação realizada pela *daishihan* da *Seiha Brasil de Koto*, *Kitahara Utahito* para o projeto *Música no Castelo* com transmissão no *YouTube* da *Fundação Japão em São Paulo*. O último passo será abordar o conteúdo semântico dos dois *waka* 和歌 utilizados, porém a proposta dessa exposição é apenas compreender o sentido da poesia de maneira geral e se há alguma conexão entre canto e *koto*, pois aprofundamentos a respeito das estruturas poéticas são demasiadamente específicas e não cabe a este trabalho se debruçar sobre árdua tarefa.

## História

Segundo Nakashima (2017), *Chidori no kyoku* (a canção da tarambola) foi composta em 1855, por *Yoshizawa Kengyō* 吉沢検校, aos 55 anos no final da *Era Edo* 江戸時代 (1603–1868). Historicamente, esse período é de importância para o *sōkyoku* porque a partir do que era tocado no *sangen/shamisen* dessa época houve um desenvolvimento do estilo *sankyoku* e foi o período áureo para atingir o ápice da complexidade técnica.

Essa obra é de grande importância e redefiniu o modo de pensar no *sōkyoku*, pois foi inspirada na busca de *Mitsuzaki Kengyō* 光崎検校 para que o *koto* atingisse uma independência da linguagem do *shamisen*. Para isso, *Yoshizawa Kengyō* resgata a afinação *banshikichō* 盤渉調 do *gakusō* 楽箏 (*koto* do *Gagaku*) e adapta para o *koto* moderno, criando a *kokinjōshi* 古今調子 que pode ser traduzida como “afinação do antigo e o novo” (ADRIAANSZ, 1973)<sup>53</sup>. A diferença entre *hirajōshi* (uma das afinações mais comuns) e *kokinjōshi* é: a corda 2 二 é uníssono ao invés de oitava e as cordas 4 四 e 9 九 (que possuem uma relação de oitava) sobem um tom (Figura 40).

---

<sup>53</sup> Para compreender o papel dessa peça para a história do *sōkyoku*, seria como o comparativo exemplificar o que é uma peça de piano ilustrando com um tom noturno de Chopin (entre diversas outras opções).

Figura 40 - Afinações *kokinjōshi* e *hirajōshi*

*Kokinjōshi*

*Hirajōshi*

Fonte: Editado pelo autor.

Com essa proposta, ele insere no *sokyoku* o elegante estilo do antigo *kumiuta* e cria mais quatro peças em ode, as quatro estações chamadas *Haru no kyoku* 春の曲 (canção da primavera), *Natsu no kyoku* 夏の曲 (canção do verão), *Aki no kyoku* 秋の曲 (canção do outono) e *Fuyu no kyoku* 冬の曲 (canção do inverno). Essas quatro obras, somadas a *Chidori no kyoku*, passam a compor a coletânea *Kokinchōshi-gumi* 古今調子組 (NAKASHIMA, 2017).

Para o canto, *Yoshizawa Kengyō* também faz um resgate das tradições japonesas e utiliza-se de dois *waka*, com o primeiro fazendo parte da coletânea chamada *Kokin wakashū* 古今和歌集 (autor desconhecido) e o conseqüente da coletânea *Kinyō wakashū* 古今和歌集, de autoria de *Minamoto no Kanemasa* 源兼昌. Segue abaixo o primeiro *waka* em japonês, com a leitura em *romaji* (sistema de romanização da língua japonesa) e tradução livre para o português.

しお やまさしで いそ す ちどりきみ みよ やちよ な  
塩の山差出の磯に住む千鳥君が御代をば八千代とぞ鳴く

*Shiono yama sashide no iso ni sumu chidori kimi ga miyo woba yachiyo tozo naku*

O canto da tarambola, que mora em *Shiono Yama* em *Sashide no Iso*, deseja uma eternidade para o reinado do imperador.

*Shiono Yama* (Figura 41) é um monte que fica no sudoeste da cidade de *Kōshū* e conforme a lenda local, o gigante *Derabochi* estava passando na região carregando dois montes entre um galho de *ogara* e quando esse galho se parte, um dos montes cai e fixa-se na região.

**Figura 41 - Shiono Yama**

Fonte: KŌSHŪ LIFE, 2022.

Como é possível visualizar esse monte pelas quatro direções e, estando nele é possível ver as mesmas, ele recebeu o nome de *Shihōno Yama* 志ほうの山<sup>54</sup> e posteriormente foi alterado para *Shiono Yama* (KŌSHŪ LIFE, 2022). Esse *waka*, que exalta o monte, foi disposto em uma placa para que todo visitante do local possa apreciar (Figura 42).

**Figura 42 - Placa no início de Shiono Yama contendo o poema que homenageia a mesma.**

Fonte: KŌSHŪ LIFE, 2022.

Sobre a parte que exalta e almeja a longevidade do imperador, a tarambola é um pássaro que possui em seu nome o *kanji* de mil (lê-se *sen* ou *chi* 千) e, por essa razão, seu canto é um prelúdio a longevidade. Há também outras implicações metafóricas dessa ave que são usadas no segundo *waka* aqui citado.

<sup>54</sup> Na língua japonesa uma mesma palavra pode ser escrita de várias formas ou uma mesma pronúncia equivale a palavras diferentes. A palavra *Shihō* 志ほう pode ser escrita também como 四方 (as quatro direções), e dado o fato de sua localização permitir enxergar as quatro direções, justifica seu nome.

Acredito que *Yoshizawa Kengyō* escolheu esse *waka* em um período bastante propício para tais aspirações. Na *Era Edo*, *Tokugawa Ieyasu* 徳川家康 governa um Japão fechado para influências exteriores que encontra seu colapso na era posterior, chamada *Meiji*. A partir desse momento histórico, o Japão realiza um acelerado processo de modernização absorvendo inúmeras influências ocidentais em todas as áreas do conhecimento. Como é sabido que todas as transformações sociais são graduais, é possível estabelecer que o enfraquecimento da imagem do imperador e do legado cultural/social japonês pode ter inspirado artistas a resgatarem as artes tradicionais japonesas. *Tanizaki Junichiro* 谷崎潤一郎 (1886 - 1965), no ensaio intitulado *Em louvor da sombra* (2017), faz uma essencial reflexão que auxilia a compreender a mente e noção estética nipônica e fala a respeito do caminho que o Japão optou em se modernizar, imitando o modelo ocidental ao invés de buscar sua própria evolução. Movimentos assim parecem semelhantes aos que ocorrem nas escolhas em *Chidori no kyoku*, pois essa obra resgata a poesia, a afinação e estilo do *koto*, que são oriundos de um passado áureo anterior a ocidentalização que viria a ocorrer.

A respeito do segundo *waka*, temos também uma relação com o *chidori* e outros elementos.

あわじしま かよ ちどり な こえ いくよねざ すま せきもり  
 淡路島 通う千鳥の鳴く声に 幾夜寝覚めぬ 須磨の関守  
*Awajishima kayō chidori no naku ni ikuyonezamenū Suma no sekimori*

O som do canto da tarambola, que migra da ilha de Awaji, desperta por várias noites o guarda de Suma.

O processo de compor *waka* permite evocar sentimentos por meio de palavras específicas para que quem as escutar tenha a sensação desejada pelo autor, conforme alguns exemplos abaixo (quadro 2).

A figura do imperador é citada de maneira indireta utilizando esse recurso, pois *Awaji* é uma ilha separada de *Suma* (local de exílio de *Genji*, após ser banido de *Kyōto*, conforme citado no *Genji monogatari* no capítulo 2.1, *O koto sob a ótica das lendas*) e o guardião daquele posto de comando ao ouvir o canto do *chidori* sente vontade de estar em *Kyōtō* para apreciar as atividades da Corte, assim como a melancolia que *Genji* passou em *Suma*. O indicativo desse fato é que o canto do *chidori* (com a onomatopeia *chi-chi* チチ) desperta um sentimento de abandono (YOSHIKAMI, 2020).

**Quadro 2 - Sentimentos por meio de palavras específicas**

Longevidade/ Eternidade	Auspicioso	Prosperidade / Felicidade	Nostalgia/Pathos	Passagem de tempo
Pinheiro	Pinho	<i>Shichi Fukujin</i> (Sete deuses da sorte)	<i>Chidori</i>	Sino de templo
Bambu	Bambu	<i>Sake</i>	<i>Miyako wasure</i> (local)	Neve acumulada
<i>Tsuru</i>	<i>Tsuru</i>	<i>Tai</i> (pargo)	Lua	Ondas batendo
Tartaruga	<i>Sake</i>	Neve no bambu	<i>Momiji</i> (folhas de outono)	Corredeiras rápidas
<i>Tsuzumi</i> (tambor de mão com o formato semelhante ao de uma ampulheta)	<i>Shishimai</i> (dança <i>kabuki</i> de um leão mitológico)	Ondas pingando	Choro de veado	Vento
Pato-mandarim	Choro de pássaro	<i>Sakura</i>		Choro de insetos
<i>Ebi</i> (camarão)				

Fonte: YOSHIKAMI, 2020, p.18.

### Forma musical

A peça é dividida: *maebiki* 前弾き, *maeuta* 前歌 (primeira parte vocal), *makura* 枕 (prelúdio para *tegoto*), *tegoto* 手事 (seção instrumental) e *atouta* 後歌 (segunda parte vocal), sendo:

SEÇÕES	COMPASSOS
<i>Maebiki</i> 前弾き	1 ao 12
<i>Maeuta</i> 前歌	13 ao 78
<i>Makura</i> 枕	79 ao 101
<i>Tegoto</i> 手事	102 ao 153
<i>Atouta</i> 後歌	154 ao 199

## Técnicas

Contemplo aqui apenas as técnicas utilizadas em *Chidori ni kyoku*<sup>55</sup> e, apesar da prática do *koto* conter outras, como não se pretende apresentá-las em um contexto musical específico, não há necessidade em demonstrá-las. Todos esses padrões formam a base idiomática do *koto* e, por essa razão muitos acreditam que não usar esses recursos e as afinações tradicionais japonesas (como é o caso de algumas obras contemporâneas que se aproximam mais da linguagem ocidental) descaracteriza a sonoridade desse instrumento. Consciente dessa importância, *Yoshizawa Kengyō* concebe *Chidori no kyoku* com a afinação que resgata o *gakusō*, o estilo de *kumiuta*, e faz uso de técnicas, como *kakezume*, que advém do *shizugaki* 閑搔, também do *gakusō*.

As técnicas aqui apresentadas são referentes às práticas da Seiha, sendo que elementos de execução e nomenclatura podem mudar conforme a escola de *koto*. Todos os exemplos que constam neste capítulo são referentes a afinação *hirajōshi* (Figura 43) em Ré no *koto* de 13 cordas.

Figura 43 - *hirajōshi* em ré



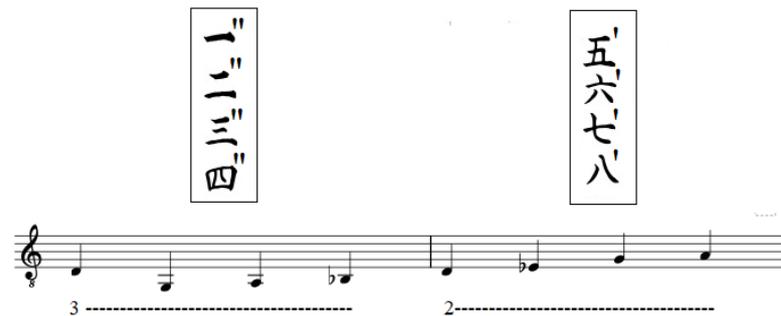
Fonte: Editado pelo autor.

As explicações são baseadas no método *Okoto no okeikō* おことのけいこう (2015), de *Nakashima Yasuko* e a notação ocidental é a partir da proposta de *Miki Minoru* em *Composing for Japanese instruments* (2008). Para facilitar a distinção entre as notações, será tratada por tablatura a notação do *koto* e partitura para a notação ocidental. Não serão mencionados elementos, como dedilhados e outros casos em que a notação na partitura não seja de algo específico do idiomatismo do *koto*.

### T1. *Mukōzume* 向こう爪

O *mukōzume* (Figura 44) é uma técnica na qual uma sequência de cordas consecutivas é tangida com o mesmo dedo. A corda que está indicada na partitura com a marca (') no canto superior direito deve ser executada com o dedo indicador e ("), toca-se com o dedo médio.

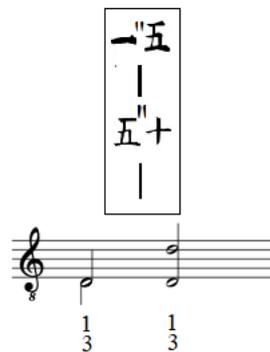
<sup>55</sup> O vídeo contendo a demonstração dessas técnicas está disponível no link: [https://www.youtube.com/watch?v=EELt4oh1aC8&ab\\_channel=MateusHayasaka](https://www.youtube.com/watch?v=EELt4oh1aC8&ab_channel=MateusHayasaka)

Figura 44- *Mukōzume*

Fonte: Editado pelo autor.

### T2. *Awasezume* 合わせ爪

No *awasezume* (Figura 45), duas cordas são tocadas simultaneamente com o polegar e o dedo médio. Na maioria dos casos em que essa técnica ocorre no repertório tradicional, são executadas oitavas. No *shōga* 唱歌<sup>56</sup>, é denominado como *shan* シャン.

Figura 45- *Awasezume*

Fonte: Editado pelo autor.

### T3. *Kakezume* e *hankakezume* かけ爪, 半かけ爪

Nessa técnica (Figura 46), toca-se uma corda com o indicador ('), a corda abaixo, com o mesmo dedo, a corda acima da primeira, com o dedo médio ("), retorna para a corda inicial também com o médio e termina o movimento com o polegar atingindo geralmente 4 cordas acima da primeira (gerando um intervalo de sétima maior). Seu *shōga* é *tonkaraten* トンカラテン.

<sup>56</sup> Como já citado, *shōga* é um sistema de solfejo advindo da prática do *kuchijamisen* 口三味線, no qual os padrões são pronunciados com onomatopeias, que possuem a intenção de expressar o ritmo e dinâmica dos mesmos.

Já o *hankakezume* (tradução equivalente a meio *kakezume*) é mais curto, sendo que uma corda é tocada com o indicador ('), a corda abaixo, com o médio ("), retorna para a corda inicial também com o médio e termina o movimento com o polegar atingindo geralmente 4 cordas acima da primeira. Em suma, a diferença entre ambos é que o *hankakezume* não faz a terceira etapa (atingir a corda acima da primeira com o dedo médio).

Figura 46 - *Kakezume* e *hankakezume*

The figure shows two vertical boxes of Japanese notation above musical staves. The left box, labeled 'Kakezume', contains the characters 六', 七'', 六'', 五'', 十, and a vertical line. The right box, labeled 'Hankakezume', contains 六', 五'', 六'', 十, and a vertical line. Below these are two musical staves in G major. The first staff, for Kakezume, has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1. The second staff, for Hankakezume, has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, G5 with fingerings 2, 3, 1.

Fonte: Editado pelo autor.

Algumas técnicas do *koto* possuem variações que não descaracterizam o perfil melódico do padrão, e esse é o caso do *kakezume* (Figura 47). Para o *hankakezume* utiliza-se o *shōga karakaraten* カラカラテン.

Figura 47- Variações do *kakezume*

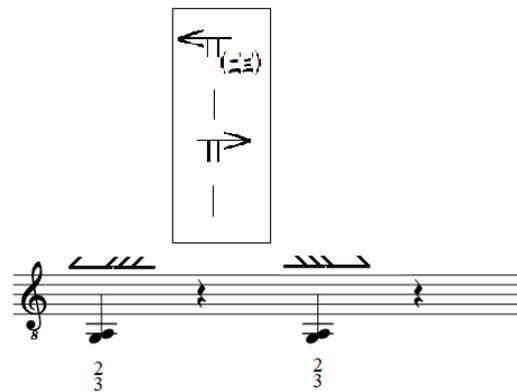
The figure shows two vertical boxes of Japanese notation above musical staves. The left box contains 六', 七'', 五'', 六'', 十, and a vertical line. The right box contains 六', 五'', 六'', 十, and a vertical line. Below these are two musical staves in G major, identical to those in Figure 46, with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1.

Fonte: Editado pelo autor.

#### T4. *Surizume* すり爪

O *surizume* (Figura 48) ocorre quando é posicionado com a ponta dos dedos indicador e médio em duas cordas vizinhas e em seguida são arrastados primeiro para a esquerda do tocador em um movimento moderado e depois para a direita com um movimento rápido. Essa técnica pode ser executada em qualquer corda do *koto*, mas usualmente é vista nas cordas 2 e 3 (二 e 三), 4 e 5 (四 e 五) ou 5 e 6 (五 e 六).

Figura48- *Surizume*

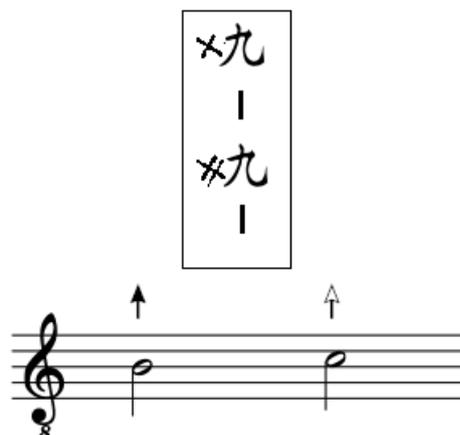


Fonte: Editado pelo autor.

#### T5. *Oshide* 押し手

Podendo ser traduzido como, literalmente, “empurrar com a mão” (押す= empurrar; 手 = mão), essa técnica (Figura 49) é aplicada no lado esquerdo do *ji* com o empurrar para baixo a corda a fim de alterar em meio tom (×) ou um tom (※) a afinação. Na notação ocidental, a marca de meio tom é com uma seta preenchida da cor preta e um tom uma seta vazada, sendo que a nota escrita é referente ao som real, não a corda que foi tangida.

Figura 49- *Oshide*

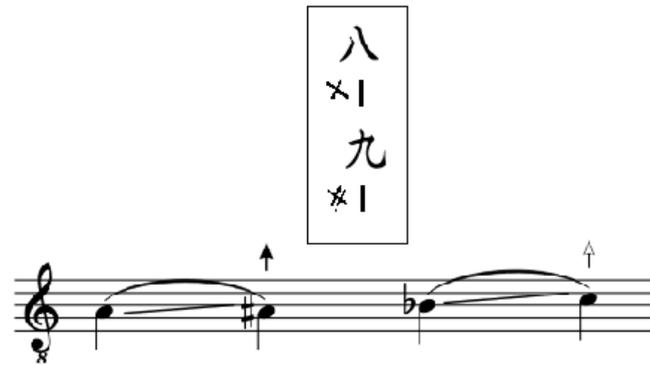


Fonte: Editado pelo autor.

### T5.1. *Atooshi* 後押し

Técnica derivada do *oshide*, o *atooshi* (Figura 50) é quando o *oshide* é feito após uma corda ser executada (não simultaneamente, como é o caso do *oshide*). Na partitura ocidental é colocada uma linha (semelhante à de *glissando*) entre a nota tocada e a nota seguinte (que contém a seta que marca o *oshide*).

Figura 50- *Atooshi*



Fonte: Editado pelo autor.

### T5.2. *Oshiwase* 押し合わせ

Nesse caso (Figura 51), deve ser feito o *oshide* em uma corda e tocar a vizinha dela concomitantemente. Essa alteração do *oshide* faz com que as duas notas fiquem com a mesma altura.

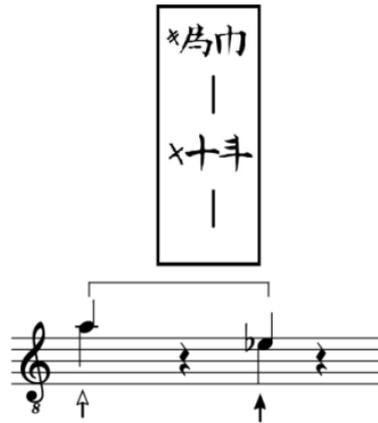
Figura 51 - *Oshiwase*



Fonte: Editado pelo autor.

### T5.3. *Kakeoshi* かけ押し

Técnica que funciona com dois *oshiwase* consecutivos de um tom (dedo polegar e anelar sendo opcional), e o segundo de meio tom (dedos indicador e médio). A ordem inversa de *oshide* também é usada. Na tablatura não ocorre nenhuma notação que difere do *oshiwase* e na partitura é marcado com [ (Figura 52).

Figura 52- *Kakeoshi*

Fonte: Editado pelo autor.

### T6. *Kakite* 掻き手

Duas cordas adjacentes são tocadas juntas com o dedo médio em movimento vertical em relação às cordas. Quando é feito nas cordas 1 e 2 (一 e 二) o dedo médio termina apoiado na corda 3 (三), e quando é feito em outras cordas, não existe o apoio. Assim como o *awasezume* (que também toca-se duas cordas, mas de maneira diferente), no *shōga* pronuncia-se *shan* シャン (Figura 53).

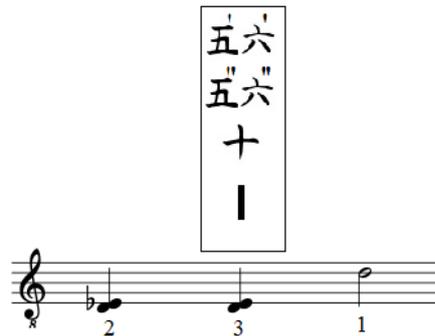
Figura 53- *Kakite*

Fonte: editado pelo autor

### T7. *Warizume* 割爪

Duas cordas vizinhas são tocadas duas vezes (uma vez com o indicador, outra com o médio) ao mesmo tempo, em movimento vertical em relação às cordas e, por fim é tingida com o polegar (de maneira mais suave) a corda que possui a relação de oitava com a primeira da dupla que iniciou o gesto (Figura 54). A pronúncia *shashaten* シャシャテン do *shōga* é mais popular que a denominação técnica *warizume*.

Figura 54- Warizume

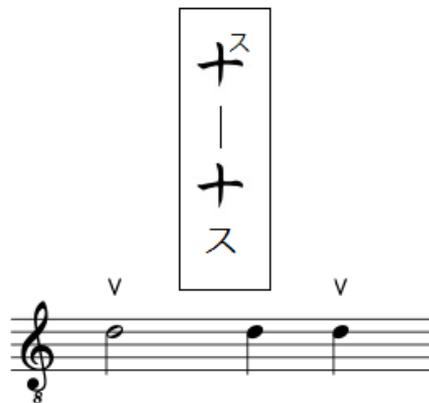


Fonte: Editado pelo autor.

### T8. Sukuizume すくい爪

Para realizar o *sukuizume* (ス na tablatura e v), utiliza-se a parte de trás do *tsume* do polegar em um movimento de baixo para cima imitando o movimento quando utiliza uma colher. Quando há uma sequência de *sukui*, apoia-se o dedo mínimo no *koto* para alternar entre o toque normal e a técnica (Figura 55).

Figura 55- Sukuizume



Fonte: Editado pelo autor.

### T9. Hikiiro 引き色

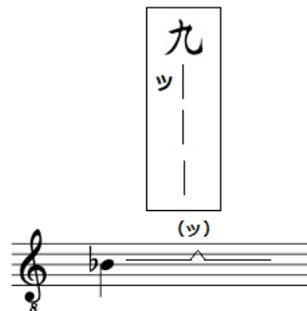
Para realizar o *hikiiro* (Figura 56), o executante segura a corda com os dedos médio, anelar e mínimo na esquerda do *ji* e, após tocar essa corda, puxa-a para a esquerda com os dedos indicador e polegar para gerar uma nuance que abaixa um pouco a nota (mas não fixa uma altura precisa) e termina o movimento soltando a corda para a altura inicial dela. Antigamente, os músicos associavam esse gesto com o bico de uma águia. É expresso por uma linha com uma curva no meio e o símbolo ヒ.

Figura 56- *Hikiiro*

Fonte: Editado pelo autor.

### T10. *Tsukiuro* 突き爪

Com o símbolo ツ no canto esquerdo da nota na tablatura e linha reta com um degrau na partitura (podendo haver também o ツ opcional), a corda é tocada e imediatamente abaixada a mesma com a mão esquerda em um movimento súbito como uma cutucada (Figura 57). Os músicos do passado associavam essa técnica com o salto que a libélula exerce na superfície da água.

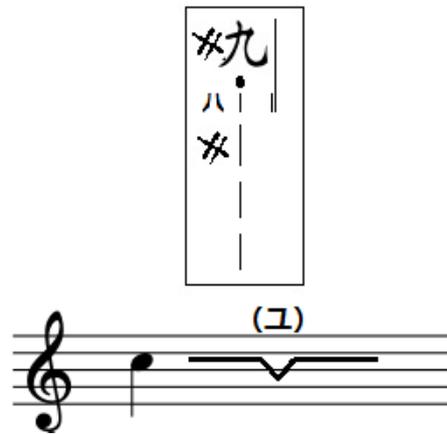
Figura 57- *Tsukiuro*

Fonte: Editado pelo autor.

### T11. *Yuriuro e Oshihanashi* ゆり色と押放し

Ao executar um *oshide* (de um ou meio tom) ou *oshiawase*, a corda é solta (tendo o símbolo 〵) e, logo em seguida, abaixa a corda novamente sem tocá-la (para seguir só com a ressonância da nota), tendo na partitura uma linha com um degrau para baixo acompanhada com o símbolo ㄣ (Figura 58). Quando deve ser feito várias vezes seguidas (semelhante ao vibrato) é indicado na tablatura com ㄣ e na partitura ~~~~~.

Figura 58- Yuriiro e Oshihanashi



Fonte: Editado pelo autor.

T12. *Keshizume* 消し爪

Para esse efeito (Figura 59), a mão esquerda é posicionada na direita do *ji* e colocada levemente a unha na corda para abafar um pouco o som. O símbolo ケ, na esquerda da nota, indica essa técnica na tablatura e um triângulo à direita da nota na partitura.

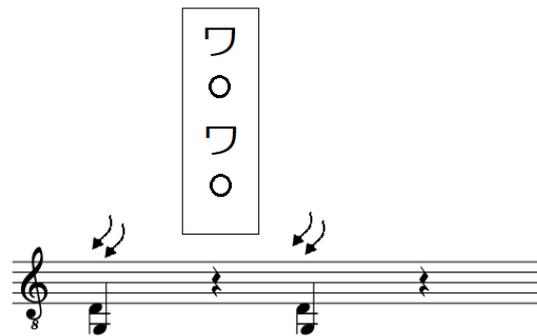
Figura 59- *Keshizume*

Fonte: Editado pelo autor.

T13. *Waren* ワ連

Para realizar o *waren* (ワ) (Figura 60), os dedos da mão direita devem ficar na seguinte posição: indicador e médio esticados, polegar entre eles, anelar e mínimo dobrados. Com isso, o executante faz um movimento da direita para a esquerda com o pulso a fim de atingir as cordas 1 e 2 (一 e 二) em um movimento convexo na horizontal, criando um som sem altura definida com caráter percussivo. Seu *shōga* é *shu* シュツ.

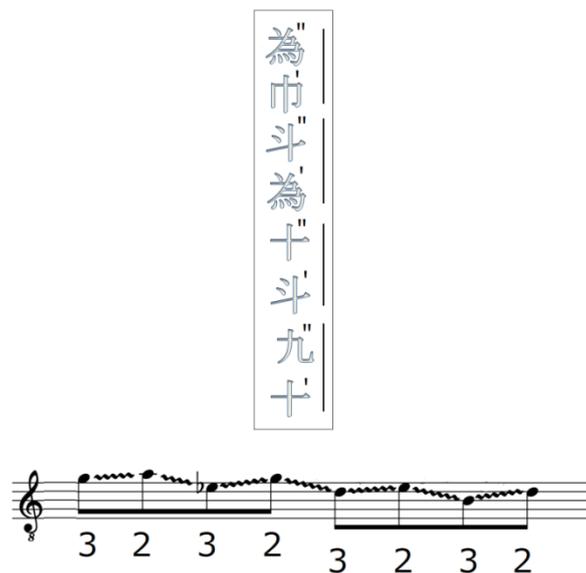
Figura 60- Waren



Fonte: Editado pelo autor.

#### T14. *Uraren* 裏連

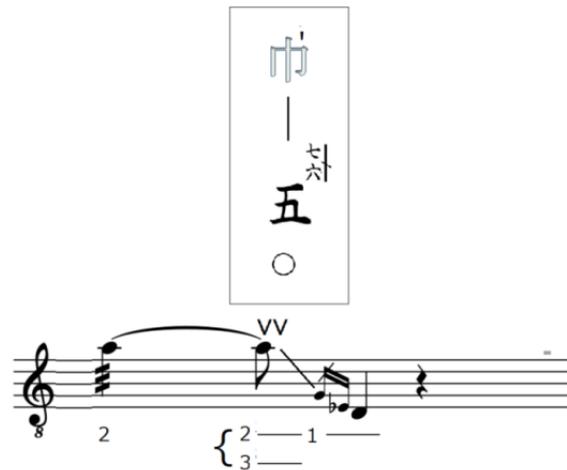
O *uraren*, que no *shōga* chama-se *sārarin* サーラリン (Figura 61), é quando os dedos indicador e médio da mão direita, apoiando a parte de trás do *tsume*, caminhando um seguido do outro e tendo início normalmente na corda *kin* (巾). Sua notação é definida quando as cordas são marcadas com um relevo branco ao invés da típica marcação em preto.

Figura 61- *Uraren*

Fonte: Editado pelo autor.

Na variação dessa técnica (Figura 62), há inicialmente um *tremolo* e o movimento do *uraren* passa a assemelhar-se com um *glissando* (não tão rápido tendo todas as cordas tocadas uma pronúncia bem clara e suave), que termina com um ataque de apoijatura com o polegar.

Figura 62- Variação do *uraren*

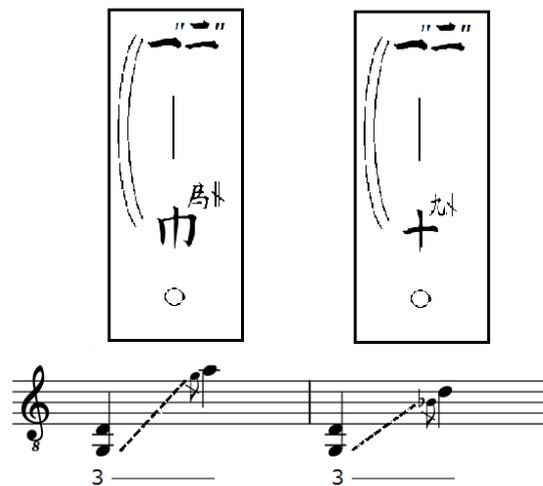


Fonte: Editado pelo autor.

### T15. *Hikiren* 引き連

É um *glissando* da corda 3 (三) até a última corda (巾), que se inicia com um *shan* (*awasezume*) nas cordas 1 e 2 (一 e 二). Quando a execução para em outra corda, a técnica passa a chamar *hikisute* 引き捨て (Figura 63).

Figura 63- *Hikiren*



Fonte: Editado pelo autor.

### T16. *Nagashizume* 流し爪

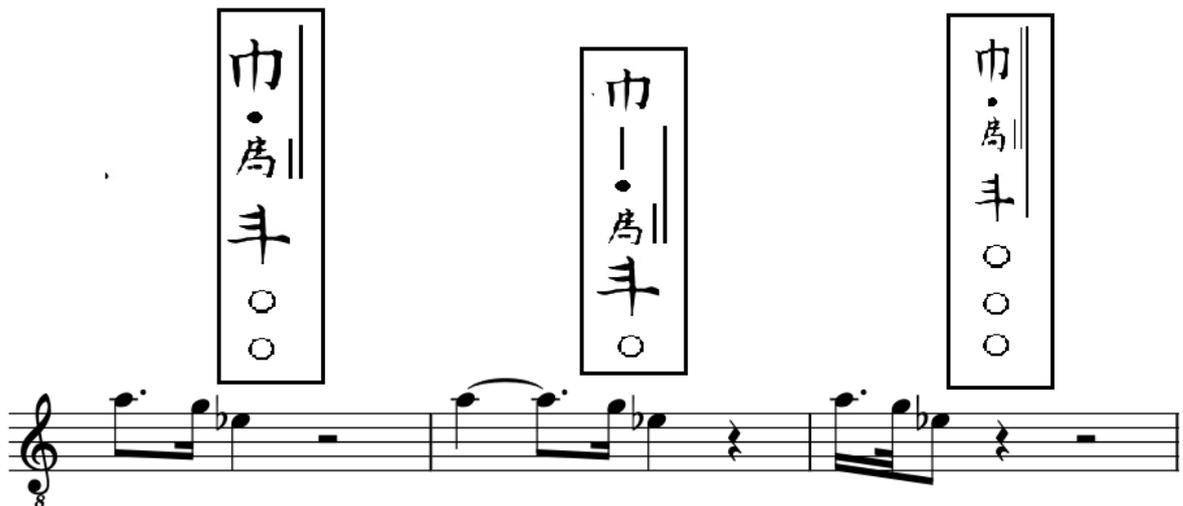
É um *glissando* que é iniciado na corda (巾) e assim como a variação do *uraren*, termina com um ataque de apojatura de duas notas com o polegar (Figura 64).

Figura 64- *Nagashizume*

Fonte: Editado pelo autor.

### T17. *Kōrorin* コーロリン

Padrão melódico característico do idiomatismo do *koto*, que consiste na rítmica de nota longa, curta e longa a fim de montar a onomatopeia da palavra *kōrorin* (Figura 65), podendo ter o equivalente da notação ocidental de colcheia pontuada, semicolcheia e semínima. Variações como o alongamento da primeira nota ou dobrar o valor de cada figura, são comuns.

Figura 65- *Kōrorin*

Fonte: Editado pelo autor.

As técnicas identificadas acima são mais fáceis de visualizar contextualizando-as na partitura e tablatura como, por exemplo, no *maebiki* de *Chidori no kyoku* (Figura 66):

Figura 66- Maebiki de Chidori no kyoku

1. Mukōzume 向こう爪 2. Awasezume 合わせ爪  
 3. Kakezume e hankakezume かけ爪, 半かけ爪  
 4. Surizume すり爪 5. Oshide 押し手  
 5.1. Atooshi 後押し 5.2. Oshiwase 押し合わせ  
 5.3. Kakeoshi かけ押し 6. Kakite 掻き手  
 7. Warizume 割爪 8. Sukuizume すくい爪  
 9. Hikiiro 引き色 10. Tsukiuro 突き爪  
 11. Yuriuro e Oshihanashi ゆり色と押放し  
 12. Keshizume 消し爪 13. Waren ワ連  
 14. Uraren 裏連 15. Hikiren 引き連  
 16. Nagashizume 流し爪 17. Kōrorin コーロリン

五十-2	五	四
九八-5.1	○	四九
七	*六-11	二
*八	四	四九
九	*六-11	七
十	三	四九
斗-5	*六-11	*八
為	*一	五
斗-9	三	八
五十-2	一	五十
一	三	九
斗	*斗	*斗
七	*斗	*斗
三	三	八
○	○	為
*斗	*斗	七
斗	*斗	為
斗	*斗	中
斗	*斗	六
斗	三	一
斗	五	四

Fonte: Editado pelo autor.

O total de técnicas utilizadas que são apresentadas foram dispostas em uma tabela (tabela 3), tendo o número de execuções em ordem decrescente.

**Quadro 2** - Total de técnicas utilizadas em *Chidori no kyoku*

Técnica	Compassos em que aparece	Total
Awasezume 合わせ爪	1,2,3,8,9,11,13,14,17,18,19,20,24,25,28,29,33,36,37,41,47,48,49,50,54,55,57,59,64,70,71,72,73,74,79,84,101,145,146,154,155,159,160,164,167,170,174,180,186,187,196,199.	52
Oshide 押し手	6,7,12,34,40,42,44,45,52,53,58,63,65,67,68,72,87,95,102,103,106,116,124,127,128,133,134,142,143,144,145,147,148,149,151,152,156,157,158,161,175,177,178,184,185,188,191,192,193,195,198	52
Kōrorin コーロリン	38,39,40,45,61-62,62,63,65,68,69,87,88,89,109,110,111,112,116,117,138,139,140,141,142,150,152,153,172,173,183,185,193	32
Kakezume, Hankakezume かけ爪,半かけ爪	3-4,7,10,20-21,22-23,35,43-44,44-45,49-50,53,56,60,66-67,79-80,80,82-83,83,85,86,117,149,168,169,176.	24
Atooshi 後押し	7,11,12,15,24,31,57,58,75,77,102,107,110,111,117,150,161,169,174,179,183,194,196	23
Sukuizume すくい爪	1,3,6,47,49,52,70,102,103,104,105,106,107,116,135,143,144,178	18
Warizume 割爪	42,65,89-90,90-91,91-92,92,93,94,95,96,97,98,99,113,114,117-118,125-132	17
Yuriiro e Oshihanashi ゆり色, 押放し	2,3,6,9,10,48,49,52,53,55,56,71,78,166,198	15
Hikiiro 引き色	12,32,75,90,91,92,93,95,96,97,98,197	12
Kakite 掻き手	93,94,98,99,146,156,179	7
Oshiwase e Kakeoshi 押し合わせ, かけ押し	31,121,122,123,180,181	6
向こう爪 Mukōzume	33-34, 119, 120.	4
Hikiren 引き連	21-22, 29-30,81-82,163-164	4
Uraren 裏連	4-5,50-51,197	3
Nagashizume 流し爪	4-5,50-51,197	3
Surizume すり爪	153,154	2
Tsukiuro 突き爪	89,1	2
Keshizume 消し爪	115	1
Waren ワ連	16	1

Fonte: Editado pelo autor.

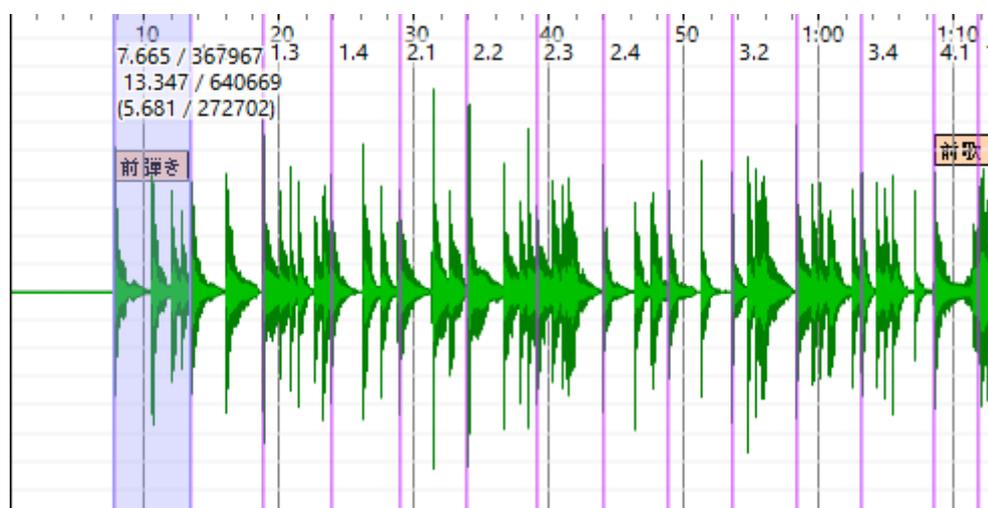
***Jo-ha-kyū***

Essa percepção estética do *jo-ha-kyū* mencionada no *estaticismo musical* reflete a noção sobre o espaço e tempo e, apesar de crer que não há um equivalente na música ocidental (pois se trata de um aspecto estético muito específico da realidade japonesa), uma possível comparação para compreender esse processo pode ser visto em uma bem-feita modulação na

qual a troca de tom ocorre de forma tão sutil que apenas quando é chegado em seu ponto final, o ouvinte nota esse processo. Apesar de algumas obras já incluírem em sua tablatura a marcação de mudança de andamento, geralmente são pontos gerais que não especificam com exatidão como realizar essa flutuação temporal. Por essa razão, para notar esse processo no *Chidori no kyoku* optou-se utilizar uma gravação de relevância dessa obra, que no caso foi a da *daishihan da Seiha Brasil de Koto, Kitahara Utahito*<sup>57</sup>. A coleta de dados foi por meio do *Sonic Visualiser* (aplicativo gratuito de código aberto desenvolvido na Queen Mary, Universidade de Londres), nas etapas a seguir.

Inicialmente, foi necessária a marcação manual dos tempos que foi dividida por compassos e, para isso, foi utilizada a ferramenta *Add New Time Instants Layer* com a tecla “;” pressionada a cada momento do compasso com a peça sendo tocada, e no exemplo abaixo (Figura 67), o espectro verde é o próprio áudio extraído do vídeo, as faixas rosas, as marcações feitas e na primeira marcação, o exemplo do diferencial em segundos do primeiro compasso para o segundo (com o número 5,681).

**Figura 67-** Marcação manual dos tempos



Fonte: Editado pelo autor.

Com isso, foi obtida a diferença entre um compasso e outro em segundos (aproveitando duas casas decimais) e dividiu-se 60 por esses valores para encontrar o número em bpm e o

<sup>57</sup>Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=Pn2FcVj0kSg&ab\\_channel=Funda%C3%A7%C3%A3oJap%C3%A3oemS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=Pn2FcVj0kSg&ab_channel=Funda%C3%A7%C3%A3oJap%C3%A3oemS%C3%A3oPaulo). *Chidori no kyoku* é iniciada no momento 14'10'' do vídeo.

resultante, multiplicado por 4 para saber o bpm a cada tempo<sup>58</sup>. A tabela abaixo (Tabela 4) exemplifica esse procedimento realizado no *maebiki* e todos os dados da peça completa estão disponíveis no Apêndice do trabalho.

**Quadro 3-** Diferença entre um compasso e outro em segundos no *maebiki*

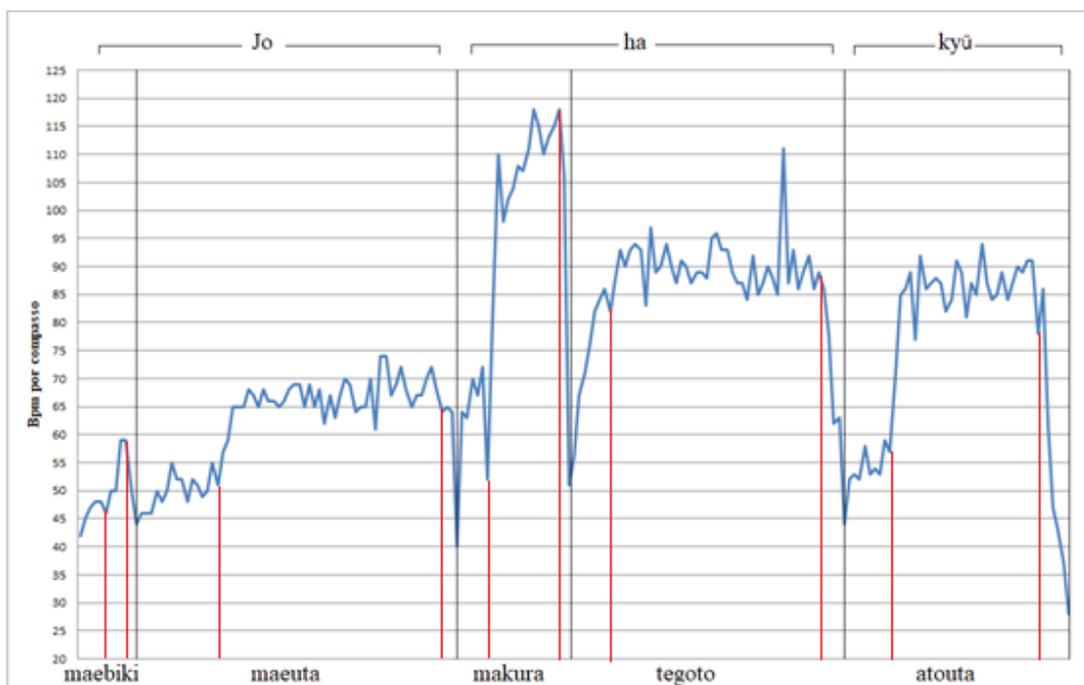
Segundos por compasso	Segundos por tempo	Bpm por compasso
5,68	10,56	42,29
5,36	11,19	44,76
5,14	11,67	46,68
4,98	12,04	48,16
5,04	11,9	47,61
5,17	11,6	46,42
4,84	12,39	49,58
4,81	12,47	49,89
4,7	14,74	58,96
4,7	14,74	58,96
4,84	12,39	49,58
5,4	11,11	44,44

Fonte: Editado pelo autor.

Para interpretar os dados adquiridos, foi estabelecido um gráfico a fim de visualizar o *jo-ha-kyū* (Figura 68), e nota-se divisões em níveis micro e macro. A peça, em sua totalidade, possui *jo* (*maebiki* e *maeuta*), *ha* (*makura* e *tegoto*) e *kyū* (*atouta*), sendo que cada seção contém seu próprio contorno que caracteriza essa estética (indicado pelas linhas vermelhas do gráfico).

<sup>58</sup> O *sōkyoku* e outros gêneros tradicionais japoneses são posteriores a influência ocidental e diversos conceitos já discutidos, assim como a noção métrica são diferentes. Segundo Tamba (1988), o repertório de *koto* do, a partir do século XVII, é regido pelo ritmo fixo *haya-yon-byōshi* 早四拍子 do *gagaku*, que consiste em um grupo de 4 tempos. A diferença dele para a métrica quaternária ocidental está na própria ideia de flutuação temporal do *jo-ha-kyū*, que não permite uma fixação metronômica.

**Figura 68-** Gráfico com o visualizar o *jo-ha-kyū* em *Chidori no kyoku*



Fonte: Editado pelo autor.

Tais ocorrências em diversos níveis são comuns e geram um movimento mais próximo de um gesto natural e, segundo *Yoshi Oida*, em *O ator invisível* (2001), o *jo-ha-kyū*, que difere da ideia ocidental de *começo meio e fim* porque esse método cria degraus e o foco apenas no global, enquanto o primeiro método trabalha com uma sutil aceleração que afeta todos os momentos da obra e tendo o caso do teatro como exemplo, toda cena, fala e gesto, mesmo sendo em alguns casos praticamente imperceptível para o público, possui seu próprio *jo-ha-kyū* (OIDA, 2001).

Assim, após uma audição preliminar do *sōkyōkyū*, é natural surgir algum estranhamento resultando em questionamentos a respeito do que acabara de ouvir. No entanto, tenho convicção de que tal postura vai muito além do já vencido exotismo que a arte japonesa poderia trazer, um resultado das diferenças estéticas e estruturais em relação ao repertório praticado no ocidente. Por essa razão, este capítulo teve como objetivo conhecer um pouco essa manifestação com a ideia do meio entre o pensamento científico e a criatividade artística (sendo o lado mais subjetivo desse espectro). Tenho ciência de que para compreender, de maneira plena, estruturas como a forma sonata, é necessária uma vivência tanto prática, de percepção auditiva, analítica e teórica da música ocidental e no caso do *sōkyōkyū* não seria diferente. No entanto, acredito que o extrato aqui adquirido possa elucidar um pouco para iniciar um aprofundamento aos que se interessam por esse repertório.

## 5. Entrevista e performance

Neste momento da pesquisa, os dados coletados das fontes históricas, lendas e dos elementos constitutivos da estética e estrutura do repertório do *koto* fornecem uma base para que seja proposta uma resposta para a hipótese desta pesquisa, que consiste na carga de influência do *dō* no universo do *koto*. No entanto, todo esse conteúdo forma uma trajetória que, mesmo seguindo com o maior rigor possível a integridade científica, em um grau mesmo que ínfimo, há algum elemento pessoal do pesquisador, pois acredito que nenhuma pesquisa é totalmente isenta do fator humano como, por exemplo, a motivação da realização da tese. Sendo assim, julgo relevante a busca por opiniões de terceiros que comprovadamente possuem uma carreira e expertise no *koto*. Assim, foram realizadas entrevistas com músicos, com a titulação mínima de *shihan* (mestre), para coletar dados que, do ponto de vista desses profissionais, corroboram ou não com as respostas até aqui alcançadas.

Foram feitas seis perguntas dissertativas em um modelo de entrevista semiestruturada, que foram respondidas por escrito. A primeira pessoa a participar desse processo, a *Daishihan da Seiha America Shibu Minami Chiku (Brasil)* 正派アメリカ支部南地区 (ブラジル), *Tamie Utashito Kitahara* (1943), que por meio de concertos e ensino de *sōkyoku* e *minyō*, vem preservando e difundindo a música e as tradições japonesas em solo nacional.

O segundo entrevistado é o herdeiro da 4ª geração de *koto* e próximo *iemoto* da *Seiha Ikuta-ryū*, *Okuda Utanoichi* 奥田雅楽之一 (1979). Okuda iniciou estudou no *koto* e *sangen* com seus avós *Nakashima Yasuko* 中島靖子 e *Yuize Shin'ichi* 唯是震一, atuando internacionalmente como performer e professor.

A música feita para o *koto* possui elementos estruturais e estéticos específicos, que fazem esse repertório possuir sua própria sonoridade e, com isso, o objetivo dessa entrevista é investigar como esses elementos da música do *koto* dialogam com a estética das artes tradicionais japonesas.

Devido ao sistema hierárquico intitulado *Iemoto Sēido*, os dados levantados de pessoas desse nível, conectadas a esse sistema, passam a ser de grande valia para a pesquisa. O roteiro da entrevista contém, portanto, os seguintes tópicos, sobre os quais apresento as considerações do entrevistado.

### Análise e comentários

A questão que abre a entrevista (qual é o significado do *dō* para o Japão contemporâneo?) indaga se esse elemento estético ainda acompanha a sociedade japonesa

contemporânea e também fornece indícios de sua relevância. A resposta de *Kitahara Utashito* nos aponta para o dualismo de manter no mesmo país as práticas tradicionais e os hábitos modernos adquiridos com a assimilação de aspectos da cultura ocidental. Essa combinação é uma característica da sociedade japonesa incorporada com o *iitoko-dori* いいとこ取り, que é uma atitude de utilizar o melhor de uma cultura sem abdicar os valores nativos.

Apesar de o contato da entrevistada com o dia a dia japonês ser parcial, pois que reside no Brasil, a mesma acredita que as artes que levam o *dō* serão mantidas e que uma das formas de atestar essa afirmação está na própria jornada dela, que teve contato com tais concepções na infância e mesmo com a distância geográfica, consegue vivenciá-las e perpetuá-las. Esse interesse pelo repertório moderno pode ser visto como um apetite pelo que vem de fora do país em um movimento semelhante ao que houve com o Japonismo na França, no início do século XX<sup>59</sup>, que não invalidou as tradições da arte europeia.

A opinião de *Okuta Utanochi* é semelhante e confirma a atuação do *dō* no Japão atual, especialmente no *bushidō* 武士道 (artes marciais tradicionais japonesas) e nas artes performáticas. Mesmo considera como *dō*:

Uma expressão usada na trajetória de vida de uma pessoa voltada ao mundo que ela almeja, e tenho a percepção de que é uma palavra que requer não apenas habilidade prática, mas também espiritualidade e inteligência que podem ser aprofundadas ao longo dos anos (OKUDA, 2022).

O fato de o entrevistado também ser japonês e sempre ter residido nesse país é um importante reforço para as colocações feitas por *Kitahara Utashito*.

A resposta que *Kitahara-sensei* forneceu na segunda questão (qual é a influência do *dō* nas artes tradicionais japonesas [em especial o *hōgaku*] ?) é muito interessante, pois mostra uma atitude que alcança e supera os pressupostos do tema da pesquisa (o *dō* no universo do *koto*), pois ao ser indagada sobre esse tópico, a mesma nota que se preocupou apenas em viver os elementos do *dō*, mas sem a *intencionalidade* no ato. Essa postura do artista perante o *caminho de sua arte* (*geidō* 芸道) só é possível com o *mushin*<sup>60</sup>, que no caso da música, possibilita que o músico tenha uma noção ampla dos eventos que ocorrem sem a necessidade de auxílios, como a marcação métrica. Claro que a música japonesa possui estruturas temporais, pois toda música

<sup>59</sup> Com as Exposições Mundiais na metade do século XIX, inicia-se um período de consumo de utensílios e arte japonesa que passa a influenciar os artistas (em especial das artes visuais). O resultado desse contato pode ser visto em obras, como *Madame Monet en costume japonais* (1875) na qual a esposa do pintor Claude Monet é retratada usando *kimono* com diversos leques.

<sup>60</sup> *Mushin* 無心. Podendo ser traduzido como “não mente” ou “mente vazia”, é um estado do ser onde ele abre mão do pensamento proposital sobre o objeto de seu treino (no caso, a música) para estar aberto às possibilidades que o “agora” permite vivenciar em um estado de alerta.

possui uma organização básica para garantir ao receptor a clareza na mensagem. Aqui essas estruturas são feitas graças a sua construção em blocos de padrões (como o *kōrorin* ou outros da base do *koto* já discutidos) e a flutuação temporal do *Jo-ha-kyu* afasta tanto o músico quanto o ouvinte do impulso da marcação dos tempos. Assim, no momento da execução desse repertório, acaba surgindo uma atitude paradoxal de buscar a repetição mais precisa possível dos padrões, mas com uma flutuação temporal que é extremamente difícil ser reproduzida diversas vezes, valorizando o “agora” de cada performance. Isso pode ser traduzido, em outras palavras, como: *para tocar o sōkyoku, é necessário não pensar nele* e sem a intenção de cair no misticismo, é preciso dominar essa arte a ponto de ela ser natural como andar, ou respirar.

Tudo que foi sugerido até aqui seria improvável obter êxito sem um estado de alerta grande que o *mushin* fornece e talvez minha experiência pessoal, somada a esse relato, pode descrever, da melhor maneira possível, esse momento como uma meditação na qual a pessoa está totalmente imersa na atividade em si e, ao mesmo tempo, atenta para com todos os fatos a sua volta. Apesar das considerações de *Okuda-sensei* serem mais práticas, pois o mesmo enfatiza a importância da consistência e persistência do treinamento espiritual e cognitivo dos que almejam *gueidō*, elas possuem o teor muito semelhante.

A terceira questão (qual é importância do *iemoto seido* para o *hōgaku*?) demonstra novamente alguns aspectos da cultura japonesa que são mais colocadas em prática ao invés de discutidas. Sendo o próximo *iemoto*, *Okuda* conhece perfeitamente a função desse sistema e acredita que é uma maneira eficaz de preservar e transmitir as artes tradicionais japonesas “comprovadas pelo fato de o sistema *iemoto* ter uma história que ultrapassa 100 anos” (OKUDA, 2022).

O *Iemoto Sēido* reflete o conceito de *kō* 孝 (piedade filial) que, como citado no *Utsubo Monogatari* 宇津保物語, que rege uma atitude de respeito com o líder daquela escola e seus ensinamentos, serão preservados e disseminados para as gerações em um movimento cíclico. Acredito que dadas as devidas proporções, o que foi ensinado pelo fundador da *Seiha*, *Utashito Nakashima*, ainda se mantém mesmo em solo brasileiro e após décadas, graças a esse conceito. Vale também ressaltar o enfoque que *Kitahara-sensei* dá ao creditar que essa hierarquia não possui laços com uma atitude temerária para com o *iemoto*, e sim um ambiente de respeito e admiração. A construção do *iemoto seido* possui ecos com a ideia de respeito no sistema hierárquico do Imperador, mas também acaba atingindo outros níveis dessa sociedade e, para tais relações, é utilizado o termo *soto to uchi* 外と内 (fora e dentro).

Para o japonês, em diversas relações sociais, são feitas delimitações de quem é de fora (*soto*) ou de dentro (*uchi*) de seu círculo e isso é feito em diversos níveis. Por exemplo, se há um contato com um não japonês, esse é de fora. Mas um japonês que não é da mesma província, passa a ser o de fora e essa relação se estende entre cidade, trabalho, até chegar na família. Por essa razão, a sociedade nipônica possui um sentimento de colocar a família acima das vontades individuais e isso acaba influenciando até a arquitetura tradicional que estrutura sua casa com muros altos, mas dentro do lar usa o *shōji* 障子 (porta de correr) diminuindo a privacidade e faz com que os membros da família realizem a maior parte de suas atividades do dia a dia juntos (DAVIES; IKENO, 1949).

Dessa forma, manter as tradições de uma escola passa a ser uma atitude de assegurar a prática de dentro (*uchi*), para que não se confunda com outras escolas (*soto*), sendo um dos fortes indicadores de como essa nação trabalha a preservação e disseminação de seu passado até os dias atuais.

Com a finalidade de coletar dados voltados para a prática musical japonesa, a quarta questão (o *shōga* ainda possui seu espaço de relevância no *koto* ou está sendo substituído pelo solfejo e leitura ocidental?) retoma o assunto dos padrões para a prática do *koto* por meio do sistema de solfejo chamado *shōga*. A resposta obtida por ambos os entrevistados nos mostra um gradual processo de ocidentalização com paralelos com a própria adaptação da língua japonesa que utilizava o *Iroha*, o qual foi substituído pela ordem alfabética mais semelhante ao modelo ocidental. A modernização do Japão na *Era Meiji* de fato trabalhou contra diversas tradições japonesas em prol da modernidade, mas também trouxe benefícios, como o amplo projeto de alfabetização de um país onde a educação era majoritariamente da elite. Na música, o *shōga* foi criado como um recurso para a memorização em um período em que não havia notação musical amplamente estabelecida, em um universo artístico que os *kengyō*<sup>61</sup> compunham/ensinavam e um sistema de notação musical que permitia uma difusão musical maior e em menor tempo. Relato, por experiência própria, que não há a abolição do *shōga* em aula e como se trata de um repertório com estruturas musicais distintas das do ocidente, esse sistema é uma grande ferramenta para memorização, que é tão importante para o domínio da técnica e, por consequência, atingir o *mushin*.

O conteúdo fornecido por *Kitahara* na penúltima questão (você acredita que a intenção de regular o tempo musical para o “agora” do *jo-ha-kyū* possui alguma relação estética com o

---

<sup>61</sup> Título mais alto para oficiais cegos durante a Idade Média e início da Idade Moderna japonesa.

*dō*?) condiz com a fala de Akira Tamba que considera a performance do *hōgaku* como um ritual no qual:

[...] procura se livrar do seu eu pessoal para encontrar a harmonia do universo. Assim, a atitude do performer, para quem a aquisição de uma técnica está ligada a uma busca espiritual, se junta à dos praticantes das diferentes "artes" japonesas: *kendo*, *judō*, *sadō* (arte do chá) ou *kadō* (arte floral), que, como indicado pelo caractere *dō*, são várias maneiras de adquirir autocontrole, ao invés de entretenimentos artísticos (TAMBA, 1988, p. 310).

No entanto, *Okuda Utanoichi* expressa uma opinião contrária e não percebe alguma relação entre o *jo-ha-kyū* e o *dō*.

Com isso, é notória a busca em viver esses elementos do *dō* mesmo na rotina diária para incorporá-los em todos os gestos espontâneos, pois se no momento da ação houver hesitações, perde-se o momento de agir e na prática musical fica mais ainda evidente essa necessidade. Se tratando de uma arte temporal, as flutuações temporais do *Jo-ha-kyū* ficam muito complexas e até mesmo inaplicáveis se o executante não dedicar total atenção ao “agora”. Em um primeiro momento, é natural comparar esse efeito com um *rallentando* ou mesmo *rubato* da música ocidental, mas o *Jo-ha-kyū* não ocorre necessariamente em finais de frase ou seções mais expressivas (que majoritariamente são indicadas na partitura), ele é um movimento mais gradual que geralmente é definido por cada escola (reforçando a importância do *Iemoto Seido*).

### **Comentário às entrevistas**

O objetivo das entrevistas foi coletar dados que possam auxiliar na obtenção da resposta referente à tese aqui desenvolvida. Vale ressaltar o fato de que um dos entrevistados é detentor da tradição da *Seiha* e está conectado a uma importante página do *hōgaku* e a segunda pessoa que se dispôs a fornecer suas impressões é também uma profissional devidamente qualificada no *koto* (com maior titulação dessa escola em território brasileiro) e apenas esse fato já garante que os conteúdos relatados são de relevância. Apesar da *Daishihan da Seiha Brasil de koto* ser japonesa, é residente no Brasil, e esse fato é citado por ela como uma reflexão sobre a que ponto sua perspectiva é afetada pelos hábitos adquiridos em solo brasileiro e, portanto, cabe aqui um comentário à parte para tentar compreender melhor a perspectiva do japonês imigrante.

Quando o imigrante japonês no Brasil se vê diante de uma realidade diferente da sua, sente uma necessidade de preservar sua cultura e resgata o *Yamato Damashii* 大和魂, termo cunhado na *Era Heian* 平安時代 (794 a 1185), que originalmente busca a valorização do “espírito japonês” em oposição às culturas estrangeiras (HIRATA, 1998). Apesar de focar na fidelidade à Corte Imperial, ele também atribuía um sentimento de orgulho de suas origens, que

auxiliava a agir com autoconfiança mesmo diante das adversidades (OKUBARO, 2006). Portanto, mesmo de forma inconsciente, as tradições japonesas foram mantidas por *Kitahara-sensei* que continua perpetuando-as em suas apresentações e no ensino.

A respeito do conteúdo propriamente dito, praticamente todos os elementos pesquisados no decorrer da tese são apontados pela entrevistada como subsídios de quem almeja viver o *geidō* e isso mostra uma atitude que transcende o tocar *koto* e alcança o cotidiano do artista. Conceitos como *Iemoto Sēido*, que trazem elementos do *kō* 孝 (piedade filial) e o *soto to uchi* (fora e dentro) regem a forma de agir na sociedade japonesa e essa postura naturalmente alcançou o fazer musical antigo e segue na atualidade.

A perspectiva de *Okuda Utanoichi* possui um caráter mais pragmático e relega a segundo plano questões estéticas e subjetivas (como sua opinião a respeito da influência do *dō* no *jo-ha-kyū*) e, por esse motivo, suas respostas buscam explicar termos específicos sob a perspectiva da prática. É possível estabelecer duas hipóteses para compreender essa postura: a influência do *monozukuri* (fazer manual) no pragmatismo japonês ou essa atitude é algo intrínseco da personalidade do entrevistado. Apesar de esse apontamento não invalidar a conjectura que motiva esta tese, existem argumentos que apontam para a direção oposta e como essa pessoa desempenha um papel muito importante para o *koto*, é pertinente no futuro uma maior investigação para compreender o real motivo dessa colocação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca em compreender melhor minha identidade *nikkei* motivou o estudo da língua, da cultura japonesa e, por consequência, de minha formação musical, aprender um instrumento tradicional japonês foi praticamente um processo natural. Com isso, o avanço na compreensão da cultura e linguagem japonesa, mesmo que atualmente em estágio intermediário, permitiu acesso a conceitos estéticos, como o *dō* e da parte musical, as aulas e o convívio no ambiente da *Seiha Brasil de Koto* fornecem conhecimentos não só do instrumento, mas também de outras artes, como os *waka*, que compõem as canções do *sōkyoku*.

Dessa forma, gradualmente houve paralelos entre os conhecimentos adquiridos estudando a cultura japonesa e a vivência em uma escola de música tradicional, sendo um deles a hipótese que motivou esta tese: os elementos estruturais e estéticos do *dō* se materializam no universo do *koto*.

Para cumprir essa proposta, foi realizada uma investigação musicológica que envolveu a coleta de dados históricos e lendas, análise de repertório e prática, entrevistas com profissionais e leigos na área do *hōgaku*, divididos nos seguintes capítulos: Organologia; *Dō*; Elementos constitutivos da música para *koto*; Análise de repertório; Entrevistas e performance.

A primeira etapa da pesquisa teve o foco na pesquisa bibliográfica, que incluiu a organologia, levantamento de lendas e dados históricos, além da trajetória das principais escolas de *koto* que auxiliaram para o surgimento da *Seiha Ikuta-ryū*, a vertente trabalhada neste estudo. Conhecer a organologia do *koto* permitiu esclarecer pontos a respeito de sua constituição física, sistema de afinação e a relação próxima desse instrumento com os *kami* e a Corte.

Portanto, o *koto*, sendo um instrumento tão próximo do divino, é de se esperar que elementos da espiritualidade japonesa participem de seu círculo e essa previsão motivou a produção de um capítulo destinado a compreender o *dō*, seu histórico de como chegou ao Japão graças ao *zen* e os elementos necessários para o praticante dessa filosofia. Apesar de palavras como espiritualidade e ritualismo remeterem na maior parte dos casos a percepções referentes ao misticismo, o *zen* possui uma série de passos sempre regrados a uma disciplina exemplar, gerando uma postura paradoxal de que para se atingir o *mushin* são necessários anos de treinamento sem espaço para opiniões pessoais. De qualquer forma, foi encontrada uma afinidade entre as artes tradicionais japonesas e *dō* (um forte indicativo de que existe essa filosofia também no *koto*).

Com o entendimento do *dō*, um dos grandes temas tratados aqui, seguiu-se a pesquisa com os elementos constitutivos da música para *koto*. Tendo como base a pesquisa de *Tamba*

(1976) sobre o *hōgaku*, esse capítulo foi organizado em três principais pontos: Música e sociedade: *Iemoto Seidō*, Modo composicional baseado em padrões e Estaticismo/ritualismo musical. O sistema *iemoto* mostrou-se como uma importante e bem estruturada ferramenta de proteger e disseminar as artes tradicionais japonesas, como o sistema de composição melódico manifesto no *shōga*, uma forma da tradição dos *kengyō* serem preservadas até a atualidade. Os exemplos a partir da trajetória da *Seiha* e os padrões demonstrados em diversas peças corroboram com essas afirmações. No tocante ao ritualismo discutido desde o início da tese é compreendido nesse momento com o *jo-ha-kyū*, processo de controlar estados emocionais do músico e do público com uma flutuação temporal que evita picos de emoção.

A próxima fase foi destinada à análise de repertório para verificar se os elementos descritos por Tamba são manifestos no repertório do *koto*. A peça chamada *Chidori no kyoku* foi selecionada devido ao seu grande idiomatismo no *koto* e nela foram identificadas, por meio da partitura publicada pela *Seiha Hōgakukai*, as técnicas utilizadas e com o uso de uma gravação da *Daishihan da Seiha Brasil de Koto*, foi possível estabelecer um gráfico em que consta o movimento do *jo-ha-kyū*.

A partir desse ponto, as informações reunidas formaram uma base para responder à questão motivadora deste estudo e se a hipótese gerada foi confirmada. Porém, viu-se a necessidade de indagar profissionais do *koto* nessa temática para averiguar se possuem uma percepção de que o *dō* se relaciona com o *koto*. Para os profissionais de *koto* foi encaminhado um questionário contendo indagações sobre o tema da tese, e a opinião de *Okuda Utanoichi* (próximo *iemoto* da *Seiha*) e de *Kitahara Utashito* (*Daishihan da Seiha Brasil de Koto*), de maneira geral, se aproximaram da resposta obtida até aqui.

Por essa razão, graças à trajetória aqui relatada, que envolveu bibliografias, análises, relatos e testes, é possível estabelecer a relação entre o *dō* (conceito fundamental para a sociedade japonesa e as artes tradicionais) e o *koto*, instrumento musical que possui um lugar muito próximo com as lendas e a construção da história nipônica. Apesar deste trabalho ser um recorte pertencente ao amplo escopo de pesquisas em música tradicional japonesa, desejo que os dados gerados possam auxiliar e motivar o brasileiro *nikkei* a compreender suas raízes e também ajude qualquer brasileiro a entender as motivações do fazer musical, as estruturas básicas e a prática que rege o universo do *koto*.

## REFERÊNCIAS

ADRIAANSZ, Willem. *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973.

ARAKAWA, Kazuto. *Sugawara no Michizane e Nana Guqin*. 2017. Disponível em: <https://ameblo.jp/heianokina/entry-12313398085.html>. Acesso em: 22 fev. 2022.

ARAMAKI, Makoto. *A história do koto*. Disponível em: <https://www.soundhouse.co.jp/contents/staff-blog/index?post=954>. Acesso em: 18 fev. 2022.

ART INSTITUTE CHICAGO. *Kogō no Tsubone e Minamoto no Nakakuni*. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/21976/kogo-no-tsubone-and-minamoto-no-nakakuni>. Acesso em: 28 fev. 2022.

BASHÔ, Matsuo apud FRANCHETTI, Paulo. *Haikai: antologia e história*. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

CANTO, Ednézio Teixeira Pimentel. *Invocando sons: cartografia de uma prática musical de koto na comunidade nikkei de Belém*. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

CARPENTER, John T.; MCCORMICK, Melissa; BINCSIK, Monika; KINOSHITA, Kyoko. *The Tale of Genji: A Japanese Classic Illuminated*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.

COEN, Monja. *108 contos e parábolas orientais*. 1. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2015.

COOK, Nicolas. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Revista Opus*, v. 12, 2006.

CRANSTON, Edwin A. *Atemiya. A Translation from the Utsubo monogatari*. *Monumenta Nipponica*, v. 24, n. 3, p. 289-314, 1969.

DAVIES, Rogers J.; IKENO, Osamu. *The Japanese mind: Understanding Contemporary Japanese Culture*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 1949.

DIX, Monika. *Hachikazuki: Revealing Kannon's Crowning Compassion in Muromachi Fiction*. *Japanese journal of religious studies*, p. 279-294, 2009.

HACHIKATSUGI HIME MONOGATARI. Disponível em: <https://www.city.neyagawa.osaka.jp/kanko/bunka/bunkazai/10789.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

HACHI KATSUKI. *Hase sendo abordada no rio (Imagem 9); Saishō e Hase sem a tigela (Imagem 15)*. Disponível em: <https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/en/classification/pickup-illus>. Acesso em: 28 fev. 2022.

HALLIWELL, Patrick. *Learning the Koto*. Canadian University Music Review /Revue de musique des universités canadiennes, n.14, p. 18–48, 1994.

HASEGAWA, Tadashi. *The Early Stages of the Heike monogatari*. *Monumenta Nipponica*, p. 65-81, 1967.

HAYASAKA, M. B. R. de G.; VIRMOND, M. C. L. Um recorte musical da Exposição Universal de 1889. *Mimesis*, Bauru, v. 39, n. 1/2, p. 59-74, 2018.

HAYASAKA, Mateus. A música japonesa na exposição universal de Paris em 1900. *PROA: Revista de Antropologia e Arte Unicamp* n.10 (1), p. 37-50, jan-jun,2020.

HEARN, Lafcadio. *KWAIDAN: Assombrações*. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

SEIHA HOGAKUKAI. *Curso de verão*. 2019.

SEIHA HOGAKUKAI. Disponível em: <http://www.seihahogaku-kai.or.jp/e/02-iemoto.html#utashito>. Acesso em: 05 jan. 2023.

HERRIGEL, Gusty. *O zen na arte da cerimônia das flores*. 14. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

HILL, Jackson. *Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism Shingon Shōmyō*. 1982. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/851399?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/851399?seq=1#metadata_info_tab_contents). Acesso em: 21 fev. 2022.

HOWARD, Robinson. *Dualism*. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta, 2003. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2003/entries/dualism/>. Acesso em: 01 jan. 2022.

INAMURA. *古代の琴は神を呼ぶ Kodaino kotowa kamiwo yobu*. Yosuka City Museum. 2017. Disponível em: <https://www.museum.yokosuka.kanagawa.jp/archives/news/24918>. Acesso em: 13 mar. 2022.

JAPAN. *The Sacred Island of Okinoshima and Associated Sites in the Munakata Region*. Agency for cultural affairs, government of Japan. 2016. Disponível em: [https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/shokai/sekai\\_isan/pdf/munakata\\_suisensho\\_eng.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/shokai/sekai_isan/pdf/munakata_suisensho_eng.pdf). Acesso em: 13 mar. 2022.

KANO, Yoshimitsu. *Shin Rainbow Shougaku Kanji Jiten*. São Paulo: Editora Gakken, 2012. p. 443 e p. 853.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2008.

KIRI. 森林・林業学習館 *Shirin Shingyō Gakushūkan*. Disponível em: <https://www.shinrin-ringyou.com/tree/kiri.php>. Acesso em: 27 mar. 2022.

KITAHARA, Tamie: *Depoimento* [abr. 2021]. Entrevistador: Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes.

KŌSHŪ LIFE. 市民に愛される山、「塩ノ山」 (*shimin ni aisareru yama*, “*Shiono yama*”). Disponível em: <https://www.city.koshu.yamanashi.jp/iju/54things/articles/no-146.html>. Acesso em: 14 ago. 2022

MALM, William, P. *Tradicional Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2000.

\_\_\_\_\_. *Japanese Music and Its Relations to Other Musical Traditions. The World of Music*, v. 25, n. 1, Japan, p. 5-15, 1983.

MAYUZUMI, Madoka. *Haicai* - Aquilo que permeia esse espaço vazio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXfNlfS-qBI>. Acesso em: 31 dez. 2021.

MIKI, Minoru. *Composing for Japanese instruments*. University of Rochester Press 668 Mt. Hope Avenue, Rochester, NY 14620, USA.

NARABE, Kazumi. *An Overview. Latest trends by genre: Hogaku: Tradicional Japanese Music*, 2010. Disponível em: [https://performingarts.jp/E/overview\\_art/1005\\_09/1.html](https://performingarts.jp/E/overview_art/1005_09/1.html). Acesso em: 22 fev.2022.

NAKASHIMA, Yasuko. *Chidori no kyoku de Yoshizawa Kengyō*. Seiha kōkan gakufu, Higashi-Shinsaibashi, Chuo-ku, Osaka, 2017.

\_\_\_\_\_. *おことのおけいこう (Okoto no keiko)*. Seiha kōkan gakufu, Higashi-Shinsaibashi, Chuo-ku, Osaka, 2013.

OIDA, Yoshi *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OKUBARO, Jorge J. *O súdito: (Banzai, Massateru!)*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

PICKEN, Stuart D. B. *Historical Dictionary of Shinto*. 2 ed. Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc. 2011.

PRESSING, Jeff. *Cognitive processes in improvisation. In: Advances in Psychology*. North-Holland, 1984. p. 345-363.

ROHDEN, Huberto. *Tao te ching: o livro que revela Deus*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

ROSE, François.; KAPUSCINSKI, Jaroslaw. *Orchestration on gagaku music*. Disponível em: <http://gagaku.stanford.edu/en/strings/koto/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

ROYER, Sophie. **Buda**. Porto Alegre: Editora Gallimard, 2012.

SATO, Shozo. *Shodo: The Quiet Art of Japanese Zen Calligraphy, Learn the Wisdom of Zen Calligraphy*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 2013.

SATOMI, Alice Lumi. **DRAGÃO CONFABULANDO: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil**. Curitiba: Appris, 2018.

SCOTT, David.; DOUBLEDAY, Tony. *O livro de ouro do Zen: a sabedoria milenar e sua prática*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2000.

SHIBUKU, Murasaki. *Genji Monogatari*. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/asianscd.2004551302v45/?st=gallery>. Acesso em: 18 fev. 2022.

SHIRANE, Haruo. *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*. New York: Columbia University Press, 2007.

SHŌSŌIN. *Qin de Shōsōin com laca de ouro e prata (Imagem 1)*. Disponível em: <https://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/treasures?id=0000010073&index=4>. Acesso em: 28 fev. 2022.

STOCKHAUSEN in GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história ilustrada de Debussy a Boulez*. Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 1987.

SUZUKI, Daisetsu Teitaro. *Introdução ao zen-budismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.

SUZUKI, Tae. Contos da época Heian e a linguagem de tratamento. *Estudos Japoneses (USP)*, São Paulo, v. 14, p. 101-109, 1994.

TAMBA, Akira. *Aesthetics in the Tradicional Music of Japan*. 1976. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43563515>. Acesso em: 13 out. 2021.

\_\_\_\_\_. *La théorie et l'esthétique musicale japonaises: du 8 la fin du 19 siècle*. *Publications Orientalistes de France*. Outubro de 1988.

TANIZAKI, Junichiro. *Em Louvor Da Sombra*. Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

UTSUHO MONOGATARI. *Nakatada e sua mãe na árvore oca recebendo o encontro com os animais (Imagem 144)*. Disponível em: <https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/en/item/rb00013162#?c=0&m=0&s=0&cv=143&r=0&xywh=-4659%2C0%2C15461%2C4095>. Acesso em: 28 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. *Toshikage recebendo o qin a profecia (Imagem 26)*. Disponível em: <https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/en/item/rb00013162#?c=0&m=0&s=0&cv=25&r=0&xywh=-4659%2C0%2C15461%2C4095>. Acesso em: 28 fev. 2022.

WALLEY, Arthur. *The tale of Genji: A novel in six parts by Lady Murasaki*. 5 ed. London: George Allen & Unwin LTD, 1973.

WASECA, Minako. *The lemoto System in Japanese Performing Arts in Southern California: Its Transformation and Influences on the Diaspora Musical Practice*. *Asian Studies*. vol. 44 n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.asj.upd.edu.ph/mediabox/archive/ASJ-44-1-2008/waseda.pdf>. Acesso em: 21 fev.2022.

WATSON Michael. *Modes of Reception: Heike Monogatari and the Nō play Kogō*, *International and Regional Studies*, n. 16. p. 275-303, 1997.

YOSHIKAMI, Miyuki. *Japan's Musical Tradition: Hogaku from prehistory to the present*. North Carolina: McFarland & Company, Inc, 2020.

YODA, Hiroko; ALT, Matt. *Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien*. Tradução e notas de Hiroko Yoda e Matt Alt, New York: Dover Publications, Inc., 2016.

## APÊNDICE A

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (ENTREVISTA)

**Título:** *KOTO NO MICHI*

**Pesquisador:** Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes e Marcos da Cunha Lopes Virmond

**Número do CAAE:** 56634922. 4. 0000. 8142

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa informar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador. Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

#### **Justificativa e Objetivo**

A música feita para o instrumento musical japonês *koto* possui elementos estruturais e estéticos específicos que fazem esse repertório possuir sua própria sonoridade e, com isso, o objetivo desta pesquisa é investigar como esses elementos da música do *koto* dialogam com a estética das artes tradicionais japonesas. Sua participação consistirá na participação de uma entrevista semiestruturada com perguntas relacionadas a esse instrumento e a cultura musical japonesa.

#### **Procedimento**

A coleta de dados será realizada no local de sua melhor conveniência mutuamente acordado, tendo a duração aproximada de 30 minutos. Sendo você um músico de *koto* da vertente *Seiha* que possua o certificado de *Junshihan* (licenciado) ou superior sem faixa etária específica, será realizada uma entrevista contendo indagações sobre o seu nível de conhecimento a respeito dos elementos constitutivos da música da *koto* e como e o quanto eles podem ser afetados pela estética geral das artes tradicionais japonesas. Os dados coletados em registro documental e audiovisual serão digitalizados, transcritos e armazenados exclusivamente no computador pessoal do pesquisador.

**Desconfortos e riscos**

Ressaltamos que não há riscos previsíveis e os desconfortos podem ser mínimos, decorrentes do incômodo em ser abordado para solicitar sua participação e, eventualmente, cansaço ao responder aos questionamentos da entrevista. De qualquer forma, conduziremos a entrevista de acordo com sua vontade e disponibilidade, prevenindo qualquer desconforto eventual.

**Benefícios**

Ainda que não possa haver benefícios diretos a você, participante, estima-se benefícios para a ciência, pois a pesquisa trará novos conhecimentos sobre a cultura musical japonesa em geral e sobre o *koto* em particular. Devido às artes tradicionais japonesas possuírem um sistema hierárquico intitulado *Iemoto Sēido*, os dados levantados de pessoas desse nível passam a ser de grande valia para a pesquisa e potencialmente reverter para a coletividade desses músicos.

**Sigilo e privacidade**

A entrevista será feita de forma individual e dentro da melhor privacidade que lhe convenha. Ademais, você tem a garantia de que os pesquisadores buscarão garantir o sigilo de sua identidade e nenhuma informação identificável ou identificada será fornecida a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores.

**Ressarcimento e indenização**

Essa pesquisa prevê o ressarcimento aos custos referente a deslocamento até o local da realização da entrevista, caso isso ocorra.

Você terá o direito a garantia de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

**Acompanhamento e assistência**

A qualquer momento, os participantes poderão entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa, através dos contatos abaixo. Você receberá assistência integral e imediata, de forma gratuita, pelo tempo que for necessário em caso de danos decorrentes da pesquisa.

### **Contato**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes, pelo e-mail: mateushayasaka@outlook.com ou pelo telefone (14) 98820-3007 e ou Marcos da Cunha Lopes Virmond pelo e-mail: virmondmarcos@gmail.com ou pelo telefone (14) 99775-3228. No caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br. Havendo a necessidade de intermediação da comunicação em Libras você pode fazer contato com a Central TILS da Unicamp no site <https://www.prg.unicamp.br/tils/>.

### **Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

### **Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro também ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CONEP) telefone: (61) 3315-5877 e endereço eletrônico [http://conselho.saude.gov.br/web\\_comissoes/conep/index.html](http://conselho.saude.gov.br/web_comissoes/conep/index.html), quando pertinente cumprindo as exigências da resolução CNS 304/00, Portaria 177/PRES/2006, Artigo 6o, da FUNAI. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do pesquisador)

## APÊNDICE B

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, \_\_\_\_\_,  
 nacionalidade \_\_\_\_\_, portador do RG: \_\_\_\_\_, inscrito  
 no CPF: \_\_\_\_\_, residente à

\_\_\_\_\_, Estado: \_\_\_\_\_. AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e qualquer material entre fotos e documentos, para ser utilizada nas produções acadêmicas referentes à pesquisa "*Koto no michi*", Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes, discente do Programa de Pós-Graduação em Música – Doutorado – do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Marcos da Cunha Lopes Virmond, Doutor em Música e Professor Colaborador Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) orientador da pesquisa, que tem por objetivo levantar dados para compreender as múltiplas manifestações artísticas tradicionais japonesas tendo enfoque na música. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Nome do (a) participante: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Telefone p/ contato: \_\_\_\_\_

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes, pelo e-mail: mateushayasaka@outlook.com ou pelo telefone (14) 98820-3007 e ou Marcos da Cunha Lopes Virmond pelo e-mail: virmondmarcos@gmail.com ou pelo telefone (14) 99775-3228. No caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801,

Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_ Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE C

### ENTREVISTAS

Entrevistada: *Kitahara UtahitoTamie*

1. Qual é o significado do *Dō* para o Japão contemporâneo?

De maneira geral entendo que *Dō* é o *Caminho para chegar no objetivo almejado* e no caso da música, é o *Geido* 芸道 (caminho da arte). Sobre esse conceito no Japão, nasci lá, mas durante a infância vim para o Brasil e, por isso, o contato que tenho com o *koto* do Japão é apenas direto com minha *sensei* e, por essa razão, não saberia dizer com 100% de certeza se o *Dō* é vivido intensamente no dia a dia. No entanto, acredito que por se tratar de uma tradição de cultura erudita e mesmo que antigamente houvesse mais influência na sociedade, de uma maneira menor, ainda se mantém. Existe um conflito de interesse entre os jovens e o repertório moderno (que puxa mais as características do ocidente), mas é feito um trabalho consciente de preservação e, por isso, não acredito que essa cultura será extinta.

2. Qual é a influência do *Dō* nas artes tradicionais japonesas (em especial o *hōgaku*)?

Pensando agora no assunto, acho que nunca fiz uma reflexão profunda a respeito, mas gosto de pensar que vivencio o *Dō*. Na cultura japonesa existe uma postura de priorizar a ação ao invés da reflexão e isso é o *Dō* que tem no *Mushin* a base que permite realizar isso. Na música do *koto*, as mudanças de andamento e finais de frases exigem um estado de espírito que exige do músico que ele vivencie aquele momento ao invés de contar os tempos metricamente, como na música ocidental. Dessa forma, a música fica mais espontânea, mesmo em grupo.

3. Qual é importância do *Iemoto Seido* para o *hōgaku*?

Como sempre participei de uma escola que possui esse sistema, não sei ao certo como uma escola pode funcionar sem essa hierarquia. Esse modelo reflete o próprio sistema familiar japonês tendo, como exemplo, o sentimento de respeito com os pais e para aprender música, isso é necessário. Isso faz com que quando alguém chegue a um nível irá retribuir tudo que teve quando começou, fechando esse ciclo. Na ocasião da entronização do imperador, houve um jantar para os principais líderes mundiais e a *Seiha* foi escolhida para tocar nesse evento. Acredito que essa honra foi graças à tradição que o *Iemoto Seido* fornece. Apesar de atualmente haver diversas escolas de *koto* e o número de estudantes diminuindo, as únicas que se mantêm com um certo prestígio é a *Seiha* e Miyagi-kai (mesmo ela não tendo *Iemoto*). *Yasuko-sensei* (filha do fundador), no período em que foi *Iemoto*, sempre foi uma pessoa gentil e atenciosa, mas como era *Iemoto*, havia uma certa hierarquia para tratar com ela. Com isso, entendemos que essa noção de hierarquia não é para criar uma distância entre o *Iemoto* e as pessoas, e sim

para ter um ambiente de segurança e confiança de que o trabalho feito está sendo bem direcionado e essa tradição irá ser preservada com eficácia e alegria.

4. O *Shōka* ainda possui seu espaço de relevância no *koto* ou está sendo substituído pelo solfejo e leitura ocidental?

A partir da realidade que vivo ensinando música no Brasil, acredito que ele está se perdendo devido a ocidentalização da educação desde a *Era Meiji*. O próprio alfabeto era o *Iroha*<sup>62</sup> e foi substituído e as músicas também seguiam outro sistema para nomear as notas. Tal decisão foi para expandir a cultura japonesa para o ocidente (para que o Japão fosse visto como uma nação moderna e atualizada com o mundo moderno). O *shakuhachi* da *kinko-ryu* conseguiu manter a sua notação mais tradicional e penso que o interesse do ocidente pelo Budismo ajudou a manter suas tradições mais preservadas. Então, não acho que acaba, pois trata-se de uma tradição com o *Iemoto*.

5. Você acredita que a intenção de regular o tempo musical para o “agora” do *Jo-ha-kyu* possui alguma relação estética com o *Dō*?

No ocidente existe uma explosão de emoções e em sua música também, e o efeito do *Jo-ha-kyu* assemelha-se a forma que o japonês vive. O *Dō* representa uma jornada e isso se reflete no *sōkyoku*, onde essas flutuações de andamento devem ser percebidas e não pensadas, como no *mushin*, porque pensamentos indesejados podem até surgir no momento da performance, mas em estado de *mushin* a execução passa a ser mais integrada com o “agora”.

6. Pode tecer algum comentário sobre sua opinião da influência do *Dō* no *hōgaku* em que não foi abordado na entrevista?

Não. Acredito que o que já foi dito é o que penso sobre o assunto de forma resumida.

Entrevistado: *Okuda Utanoichi*

1. Qual é o significado do *Dō* para o Japão contemporâneo? 現代の日本においても、1. 「道」の観念は重要性があると思いますか。もし、重要であるならば、どのような意味があると思いますか。

---

<sup>62</sup> O *Iroha* 伊呂波 é um poema da era Heian (794–1179) famoso por possuir uma estrutura onde são usados todos os caracteres do silabário japonês sem repetições e portanto, era utilizado como ordem alfabética japonesa. Nota do pesquisador.

重要性はあると思います。特に、日本の伝統実技である武道をはじめ、芸事などにはその精神が感じられると思います。道は、その人が生涯をかけて極める世界において使われる表現であり、実技だけでなく、歳を重ねても深めていけるような精神性や知性も問われてくる言葉だと認識しています。

Eu acredito que há uma importância. Acho que você pode sentir esse espírito especialmente no *bushidō* 武士道 (artes marciais tradicionais japonesas) e nas artes performáticas. O *dō* é uma expressão usada na trajetória de vida de uma pessoa voltada ao mundo que ela almeja, e tenho a percepção de que é uma palavra que requer não apenas habilidade prática, mas também espiritualidade e inteligência que podem ser aprofundadas ao longo dos anos.

2. Qual é a influência do Dō nas artes tradicionais japonesas (em especial o hōgaku)?

2. 日本の伝統芸術、特に邦楽において「道」はどのような影響を持つと考えますか。

邦楽とは、つまり日本の伝統音楽であり、古くから伝わる名曲を伝承（学ぶこと、伝えること）に重きを置く分野です。偉大な先人、師匠の技に近づくための実技的訓練と、音楽がより自然になっていくための精神的鍛錬を続けることが「芸道」を志す者の条件であると思います。

*Hōgaku* é, em outras palavras, música tradicional japonesa, e é um campo que enfatiza a transmissão (aprender e transmitir) canções famosas que foram transmitidas desde os tempos antigos. Acredito que os pré-requisitos para quem aspira o *gueidō* é continuar praticando as técnicas de grandes predecessores e mestres, e continuar treinando espiritual e cognitivo para tornar a música mais natural.

3. Qual é importância do Iemoto Seido para o hōgaku?

3. 邦楽において「家元制度」はどのような意味を持つと考えますか。

家元とは、古くから伝わってきた楽曲と技芸の伝承者であり、伝統の源流となる人を指します。従って、芸能を保存する上で最も重要な存在となります。また、家元を中心とした枠組みは日本の伝統芸能を守る上で考えられたシステムであり、その重要性は家元制度の歴史が100年以上残ってきたことが立証しています。

*Iemoto* é a pessoa que herda as habilidades artísticas que foram transmitidas desde os tempos antigos e se mantém como fonte da tradição. Portanto, é a existência mais importante na preservação das artes performáticas. Além disso, o âmbito centrado no *iemoto* é um sistema

projetado para proteger as artes performáticas tradicionais do Japão, e sua importância é comprovada pelo fato de o *sistema iemoto* ter uma história que ultrapassa 100 anos.

4. O Shōga ainda possui seu espaço de relevância no *koto* ou está sendo substituído pelo solfejo e leitura ocidental?

4. 箏のお稽古において、今でも口唱歌は重要ですか。あるいは、徐々に西洋音楽のソルフェージュや楽譜に置き換えられていますか。

私は口唱歌で学びましたので、自分も弟子に教える時に使っています。フレーズの表現や暗譜をする時に便利です。しかし、最近を使う人が少なくなってきました。昔のように盲人同士の稽古もなくなりましたが必要性は下がっていると思います。

Como eu aprendi pelo *kuchishōga*, eu uso quando ensino meus discípulos. É prático para a expressão das frases ou memorizar música. No entanto, o número de pessoas que o usam diminuiu recentemente e, embora não haja mais prática entre cegos como no passado, acho que a necessidade diminuiu.

5. Você acredita que a intenção de regular o tempo musical para o “agora” do Jo-ha-kyu possui alguma relação estética com o Dō?

5. 「序破急」は「道」の美学と関係があると思いますか。

「序破急」は作品全体の抑揚を表すもので、道とは関係ないと私は認識しています。

O Jo-ha-kyu expressa a flutuação temporal da obra como um todo, e tenho a percepção que não possui relação com o *dō*.

6. Pode tecer algum comentário sobre sua opinião da influência do Dō no hōgaku em que não foi abordado na entrevista e que acha importante?

6. 邦楽における「道」の影響について、上の項目以外のことで大切だと思われることがありましたら、ぜひお書きください。

APÊNDICE D

Chidori no Kyoku

Compositor: *Yoshizawa Kengyō*

千鳥の曲

Transcrição: Mateus Hayasaka

Moderato

The musical score is presented in a system of staves. The Koto part is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It includes various performance markings such as 'v' for vibrato, '↑' for accents, and '(1)' for first endings. The Voice part is also in treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written in Romanized Japanese and are aligned with the vocal line. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 16, 19, 23, and 27 indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

Koto

Ko.

Ko.

Vo.

Ko.

Vo.

Ko.

Vo.

Ko.

Vo.

Ko.

Vo.

Ko.

Shi - o - no - Ya -

ma -

- Sa - shi - de - no - I -

- so - ni - Su - mu -

- Chi - do - ri -

31  
Ko.

36  
Vo.  
Ki - mi - ga - mi yo -

Ko.

40  
Vo.  
Ba - Ya - chi

Ko.

44  
Vo.  
Yo - To - zo - na -

Ko.

47  
Vo.  
- ku -

Koto

5  
Ko.

9  
Ko.

59  
Vo.  
- Ki - mi ga mi - yo -

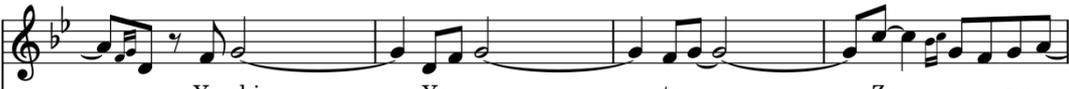
Ko.

62

Vo.  ba -

Ko. 

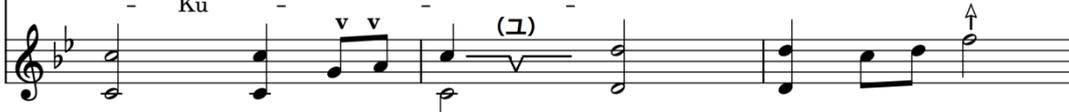
66

Vo.  Ya-chi Yo to Zo - na -

Ko. 

70

Vo.  Ku

Ko. 

73

Ko. 

79

Ko. 

79

Ko. 

83

Ko. 

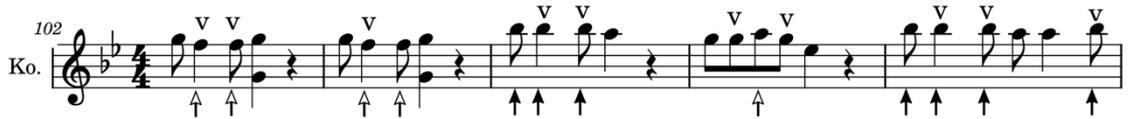
Ko. 

92

Ko. 

97

Ko. 

102  
Ko. 

107  
Ko. 

111  
Ko. 

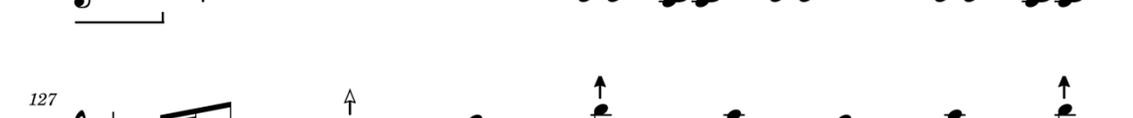
111  
Ko. 

114  
Ko. 

117  
Ko. 

120  
Ko. 

123  
Ko. 

127  
Ko. 

129  
Ko. 

132  
Ko. 

136  
Ko. 

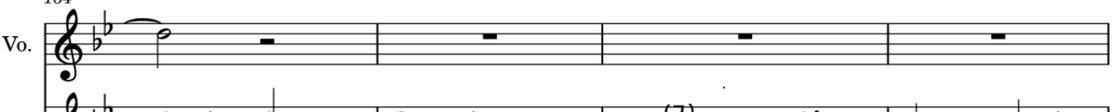
140  
Ko. 

144  
Ko. 

149  
Ko. 

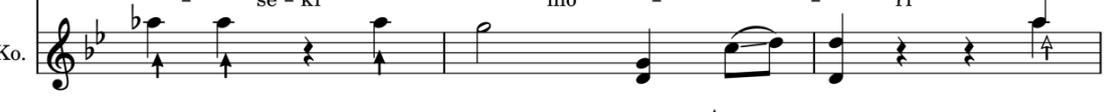
154  
Vo.   
A wa - ji Shi ma ka - yo  
Ko. 

159  
Vo.   
Chi-do - ri no - na - ku - ko - e - ni  
Ko. 

164  
Vo.   
Ko. 

168  
Vo.   
i-ku yo - ne -  
Ko. 

173  
Vo.   
- za me - nu su - ma - no -  
Ko. 

178  
Vo.   
- se - ki mo - ri  
Ko. 

181  
Ko. 

185

Vo.  i - ku yo ne - za -

Ko. 

190

Vo.  - me - nu - su - ma -

Ko. 

193

Vo.  no - se - ki mo -

Ko. 

196

Vo.  - ri.

Ko. 