

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

CAROLINE DE COMI RIBEIRO DA SILVA DE BONIS

**HAIKAIS PARA VOZ E PIANO DE WILLY CORRÊA DE
OLIVEIRA: aproximações entre o discurso musical e princípios
fundamentais do *haikai***

São Paulo

2023

CAROLINE DE COMI RIBEIRO DA SILVA DE BONIS

**HAIKAIS PARA VOZ E PIANO DE WILLY CORRÊA DE
OLIVEIRA: aproximações entre o discurso musical e princípios
fundamentais do *haikai***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração Música: processos, práticas e teorizações em diálogos do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura
Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

D278h	De Bonis, Caroline De Comi Ribeiro da Silva, Haikais para voz e piano de Willy Corrêa de Oliveira : aproximações entre o discurso musical e princípios fundamentais do haikai / Caroline De Comi Ribeiro da Silva De Bonis. - São Paulo, 2023. 131 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Composição (Música). 2. Música - Análise, apreciação. 3. Haikai. 4. Música e linguagem. I. Picchi, Achille Guido. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 781.3
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CAROLINE DE COMI RIBEIRO DA SILVA DE BONIS

**HAIKAIS PARA VOZ E PIANO DE WILLY CORRÊA DE
OLIVEIRA: aproximações entre o discurso musical e princípios
fundamentais do *haikai***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dr. Achille Guido Picchi
Instituto de Artes da Unesp – Orientador

Prof. Dr. Alexandre Lunsqui
Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. Gilson Antunes
Instituto de Artes da Unicamp

À Nabeshima Fusako, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Inicio os agradecimentos ao Willy Corrêa de Oliveira, mestre e amigo, pela paciência e generosidade, por ser meu farol e luz de cada caminho trilhado.

A Achille Picchi, meu orientador, pela paciência, abertura, pelas orientações e conversas sobre Arte.

A Maurício De Bonis pelas apuradas revisões, opiniões e cooperação nas buscas por termos e bibliografias difíceis de encontrar e por garantir que eu tivesse tempo.

A Neide Nagai por me inserir com tamanha qualidade em um universo que eu desconhecia e pelas preciosas aulas de japonês instrumental.

Aos meus pais, Rosana e Robson que me garantiram alguns momentos de solidão para realizar o trabalho.

A Isis e Luciano pela presença e apoio em todo o processo.

À Nuria, minha pequena filha, que traz profundidade à vida e me fez enxergar o mundo com os olhos de agora e não de outrora.

“Não siga os antigos. Procure o que eles procuraram”.

Bashô

RESUMO

O intento da pesquisa é apontar a atuação de princípios fundamentais do *haikai* no discurso musical de algumas peças do conjunto *3+8 Haikais* para voz e piano do compositor Willy Corrêa de Oliveira. Para isso, levantamos dados artísticos, históricos, aspectos grafemáticos e poéticos do *haikai*. O método principal foi realizar uma síntese do conteúdo bibliográfico específico (primeiro capítulo) criando uma noção de *haikai* que permita realizar as análises musicais também em sua função. Estas análises são aproximações na acepção científica do termo e o seu fundamento é evidenciar a intersecção entre as duas linguagens a partir das resultantes sonoras que a manipulação dos materiais musicais geram. Sem abandonar a observação dos fenômenos musicais das peças enquanto fruto de um músico ocidental, as aproximações mantiveram-se atadas ao seu significado enquanto expressão de uma forma poética inserida no contexto das artes japonesas. Mesmo a escolha do material musical mostrou-se afeita a estabelecer um tipo de comunicação do nível que o *haikai* estabelece com o leitor.

Palavras-chave: Haikai; Willy Correa de Oliveira; composição musical.

ABSTRACT

The aim of the research is to point out the operation of fundamental principles of *haikai* in the musical discourse of some pieces of the cycle *3+8 Haikais* for voice and piano composed by Willy Corrêa de Oliveira. Therefore, we collected artistic, historical data, graphemic and poetic aspects of *haikai*. The main method was to carry out a synthesis of the specific bibliographic sources (first chapter) creating a notion of *haikai* that allows performing musical analyzes also in its light. These analyzes are approximations in the scientific sense of the term and their foundation is to highlight the intersection between the two languages from the sounds resulting from the manipulation of musical materials. Without abandoning the observation of the musical phenomena of the pieces as the result of the work of a Western musician, this approach remained tied to their meaning as an expression of a poetic form inserted in the context of Japanese arts. Even the choice of musical material proved to be apt to establish a type of communication on the level that *haikai* establishes with the reader.

Keywords: Haikai; Willy Correa de Oliveira; musical composition.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	17
2. CONHECENDO O <i>HAIKAI</i>	21
2.1 O <i>haikai</i> enquanto fruto do ideograma.....	21
2.2 Aspecto grafemático.....	25
2.3 Origem na prática da síntese.....	28
2.4 O conteúdo Zen	31
2.5 Recursos poéticos do <i>haikai</i> : <i>kireji</i> , <i>kigo</i> , onomatopeia e <i>kakekotoba</i>	38
2.6 <i>Haikai</i> e <i>haiga</i>	46
3. HAIKAIS DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA PARA VOZ E PIANO: APROXIMAÇÕES.....	53
3.1 <i>Haikai I</i>	54
3.2 <i>Haikai II</i>	68
3.3 <i>Haikai III</i>	75
3.4 <i>Haikai IV</i>	81
3.5 <i>Haikai V</i>	89
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101
ANEXO 1 – 3+8 <i>Haikais</i> , de Willy Corrêa de Oliveira (partitura).....	105
ANEXO 2 – 6 <i>Bagatelas op.37</i> , de Willy Corrêa de Oliveira (ensaio).....	119

1 INTRODUÇÃO

Durante a realização em recital de 3 + 8 *Haikais* de Willy Corrêa de Oliveira, para voz e piano, na Sala do Conservatório de São Paulo em 2017, me dei conta de que resvalava alguma instância do significado de manifestação artística para além do que é interpretar um Lied. Já faziam duas décadas que eu me dedicava às canções de Willy, mas aqui o problema era distinto. A música, enquanto expressão da criação, parecia se coadunar com princípios dos *haikais*¹ de Bashô, Shosei, Issa, Buson, Chiyo, Ryôta e Shiki.

Esta experiência me impulsionou a investigar a forma poética *haikai* para além do jogo de palavras suscitado e sua significação no discurso musical.

Que sintonias existem entre o *haikai* enquanto forma poética japonesa e a composição musical de 3+8 *Haikais*? Para responder tal questionamento é necessário imprimir no espírito e na consciência alguma noção de pensamento oriental e japonês que nos permita adentrar as peças.

Nos aproximarmos de um *haikai* em total conformidade com nossos modos indubitavelmente induz a profundos enganos, pois ele não é um fruto do pensamento ocidental. De um lado vê-se o ser humano como parte do todo, como tudo que o cerca e em sintonia espiritual com o cosmos; do outro lado há a necessidade de desvendar tudo intelectualmente, explicar ou refletir sobre o viver neste mundo. A via do intelecto tende a lidar com as partes e não com o todo. No *haikai* o elemento intelectual está ausente, mas é na medida em que ele é uma fusão tão completa da intuição poética com o intelecto que nenhuma análise deveria separá-los. E ele exige uma apreciação condizente, espiritual. Para os japoneses tentar explicar o *haiku* é tentar separar o inseparável (BLYTH, 2021, p.vi). O *haikai* é, portanto, essencialmente antiacadêmico.

E se cada música do conjunto intenta transmitir o *haikai* transubstanciando-se nele, poderíamos abordá-las como se fossem canções ou *Lieder*?

Fazer apenas uma análise da estrutura musical em si mesma ou uma reflexão do que a peça suscita enquanto fruto da interação dos materiais segundo as palavras do poema seria apenas uma parte. Nosso caso é o todo. Transformar princípios fundamentais do *haikai* em

¹ Utilizaremos nesta pesquisa o termo *haikai* para designar o gênero literário que abarca tanto as criações e traduções em idioma ocidental quanto os originais em japonês. Ao nos referirmos especificamente ao gênero escrito em japonês será utilizado *haiku*. Para o plural de *haikai* não será utilizado itálico por não ser uma transliteração já que não há plural desta forma em japonês.

conceitos o destrói. Um texto científico que não leve em conta esta característica essencial pode deturpar completamente a compreensão deste objeto.

No primeiro capítulo o objetivo é levantar os dados mais necessários para criar uma noção de *haikai*. Para tanto foi feito um levantamento bibliográfico do qual erigi os especialistas em *haikai* R. H. Blyth, D. T. Suzuki e Paulo Franchetti como base de fundamentação teórica. Apesar do texto não abandonar obviamente o método explicativo, a ideia principal é mostrar os haikais das peças como exemplos do primeiro capítulo, configurando assim uma compreensão dos poemas. O segundo capítulo trata da análise musical de cinco peças do conjunto 3+8 *Haikais* em sua relação com a noção de poesia trabalhada no primeiro capítulo. As cinco peças do conjunto analisadas se baseiam em haikais de Bashô (1644-1694), Shosei (?), Issa (1763-1827) e Ryôta (1707-1787), sendo que no primeiro capítulo abordei ainda Chiyo (1701-1775), Buson (1715-1783) e Shiki (1866-1915) que constam no restante do ciclo conjunto.

O especialista R.H. Blyth considera, a princípio, que os principais poetas de *haiku* são Bashô, Buson e Issa, incluindo com certa parcimônia também Shiki (BLYTH, 1949, p.328-346). No volume IV de sua coletânea *Haiku*, Blyth faz uma lista cronológica de poetas onde cria cinco categorias (1952, p.378): poetisas de *haiku*, um discípulo de Bashô, um dos dez seguidores e discípulos de Bashô, um discípulo de Buson, um discípulo de Shiki. Chiyo, a mais importante haikaísta de seu tempo, em seus primeiros anos estudou o estilo de Bashô, mas se desenvolveu como uma figura independente, encontrando uma maneira bastante única de escrever haikais. Ciente de ser considerada em sua época uma discípula de Bashô escreve o seguinte *haikai* em um retrato dele: Ouvir /tudo bem não ouvir, tudo bem também.../ rouxinol. Ela parece dizer que, embora o ouvisse, também não o copiava, “não ouvir, tudo bem também”². Ryôta e Shosei sofreram influência indireta dos haikaístas anteriores.

A maior parte das peças do conjunto se baseiam nos haikais de Bashô. Segundo as características de cada poeta, Blyth define Bashô como o homem religioso, Buson como o artista, Issa como o humanista. Um contraste fundamental entre Bashô e Buson é que, em Bashô, o entendimento do Zen, a influência da poesia Chinesa e o trabalho com os poetas de *waka* estavam fundidas em sua mente e na sua experiência de vida, o mesmo talvez pode-se dizer de Issa. Já em Buson e Shiki, palavras e versos são reutilizados, imitados e reinventados, mas não fazem parte do que eles são. Buson segue Bashô, Shiki segue Buson mas Bashô e Issa não seguiram realmente ninguém. O que Shiki preferia em Buson era sua objetividade, sua atitude de poeta pintor que olha a variedade do mundo com clareza. É um tipo de objetividade que não

² Sobre Chiyo ver Suzuki (1971, p.244-245) e <https://www.ahapoetry.com/twamth1.HTM>.

exige muito do leitor. Quando lemos os haikais de Shiki percebemos a excelência com que os versos eram escritos e que demonstram seu apreço por uma observação nítida da natureza apesar de também evitar qualquer interferência intelectual. Em Bashô e Issa há um jogo entre objetividade e subjetividade que gera algum tipo de esforço de compreensão e a poesia está impregnada da vida do poeta. Pensemos no “erro” para compreender as suas diferenças: se Bashô ou Issa falham, caímos no sentimentalismo ou algo pior. Se Buson ou Shiki falham é como se uma paisagem fosse feita de papelão e as coisas pertencessem a um mundo bidimensional, sem vida nem profundidade. Ao contrario de Bashô, a força de Shiki está na sua falta de religiosidade - que lhe trouxe clareza aos olhos e mente. Sua devoção à literatura o leva a fazer diversas mudanças e assim ele se torna uma influência para *haikai* moderno. Foi Shiki quem definiu o termo *haiku*, aglutinando os nomes *haikai* e *hokku*, reestabelecendo o sistema de dezessete sílabas que já não era seguido com muito rigor. Bashô foi um mestre, lançou as bases do *haikai*, Buson ampliou seu escopo; Issa o elevou acima da arte, acima da poesia, acima de todo valor estético, para o reino da vida. Issa é o poeta japonês em essência: quando está mais próximo do Céu, ou seja, quando realiza seu verdadeiro *haikai*, é porque está mais próximo da Terra. E Shiki, embora fortemente realista, leva o *haikai* de volta para Buson sob o aspecto da beleza, pensando artisticamente (BLYTH, 2021, p.348).

Nenhum *haikai* do conjunto utiliza poemas em japonês, mas traduções. Das peças analisadas estão em português os Haikais I (Bashô) e II (Bashô) e em francês os haikais III (Shosei), IV (Issa) e V (Ryôta). No restante do conjunto constam os haikais VII (Chiyo) e VIII (Bashô) em português, os haikais VI (Buson), IX (Buson) e X (Bashô) em francês e o *Haikai para Caroline* (Bashô) está traduzido para o inglês.

No decorrer de 2014 foram compostos, inicialmente, três haikais aos quais somaram-se mais sete e, em 2019, mais um *haikai* foi adicionado. O conjunto não foi escrito cronologicamente, a ordem das peças foi uma escolha como interprete que o compositor endossou.

Não considerei necessário para alcançar o objetivo da pesquisa expor a análise de todas as peças porque o intento não era revelar cada peça musicalmente mas sim apontar um modo de pensar o discurso musical que sintoniza com princípios da estética japonesa através do *haikai*.

Para as análises utilizaremos como principal ferramenta a teoria das polarizações de Costère (1962) para observar as alturas, Schoenberg (2008) para investigar se há desenvolvimento dos motivos e utilizaremos apontamentos de Willy Corrêa de Oliveira para

análise dos parâmetros e sua disposição na sintaxe³. Naturalmente que para realizar a pesquisa foi necessário compreender também o quê Matsuo Bashô ensinou aos discípulos. O ensinamento “Aprenda a respeito do pinheiro diretamente do pinheiro, a respeito do bambu, diretamente do bambu” (Bashô)⁴ foi uma importante premissa para o estudo deste caso.

³ Ver Oliveira (1979) e Ulbanere (2005, p.19-86).

⁴ “O aprender do pinheiro quer dizer abandonar os preconceitos e encarar o objeto diretamente, *sans parti pris*. Quando se penetra dentro do objeto, o recôndito se revela e sensibiliza a alma. Aí, então, nasce a poesia. (...) Quando o sentimento não surge diretamente do objeto, estamos diante da dicotomia sujeito-objeto e não se atinge a essência da poesia. Essa dicotomia não será senão o produto de preconceitos. (...) a poesia não é algo a ser feito pelo poeta, mas algo que nasce espontaneamente dentro do poeta” (BASHÔ apud SUZUKI, 1979, p.41).

2 CONHECENDO O HAIKAI

“(...) Ouvindo sobre o Dao,
Os homens inferiores gracejam com risadas de escárnio.
Se não fossem tais risadas, o Dao nem seria considerado!”
Laozi

“É preciso ousadia para não se acovardar diante do absurdo”.
Blyth

2.1 O *haikai* enquanto fruto do ideograma

明

Este é o ideograma MING⁵, que Ezra Pound significa como “processo de luz total” (CAMPOS, 1972, p.56-57). Composto pelos caracteres 日 (sol) e 月 (lua), ele representa o sol se aproximando da lua. O que seria o processo de luz total se não o amanhecer, quando o dia se sobrepõe à noite?

Cada ideograma é mais que uma palavra: é o desenho do verbo, ou seja, contém um movimento. Para configurar uma imagem, as partes que o constituem estão em ação mesmo quando designa um objeto.

子 criança, bebê

人 ser humano

爪 garra, unha

入 ir, entrar

滅 destruição, desmoronar, perecer

火 fogo

⁵ Em japonês o ideograma Ming se torna um adjetivo 明るい (*akarui*, brilhante).

Ao observarmos as modificações que uma palavra sofre segundo um radical, de um lado as palavras se assumem de forma básica e uniforme enfatizando a forma (concepção aristotélica⁶) – como **sol**ina, **sol**ífugo, **sol**ário, **sol**eira, **solar**, **sol**stício, **sol**az etc – do outro não há raízes, os radicais tem finalidade classificatória – certas palavras pertencem ao domínio do sol, por exemplo:

日
dia/sol

昇
erguer

東
leste

Na medida em que todo pensamento pode se articular ou através da linguagem ou do símbolo se evidencia a diferença de concepção entre Ocidente e Oriente. O ideograma chinês não é a representação da emissão de um som que designa um objeto – quando delineamos a soma das letras constituintes da palavra no papel – mas sim o desenho de algo que em uma relação ou combinação de coisas “[...] significa a própria coisa se baseando em referências que todos conhecem, ou conheciam quando se configurou” (POUND, 2002, p.27). Ele contém visualmente a experiência mirada ou vivida, realiza uma síntese completa dos acontecimentos. Assim, o ideograma edifica tanto a impressão que a projeção de uma imagem causa, quanto gera um significado a partir da montagem de elementos contrastantes. “Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA, 1977, p.124), se coadunando com aspectos elementares da poesia.

心 + 中 = 忠
coração meio lealdade

Segundo o professor e filósofo chinês Chang Tung-Sun (CAMPOS, 1977, p.189), linguagem e pensamento são fundamentalmente inseparáveis. Se o pensamento se desenvolve com a linguagem e a linguagem é também uma forma de comportamento social, todo pensamento humano é no fundo também moldado por nossa herança cultural remota e, ao mesmo tempo, não pode deixar de estar de acordo com uma lógica da língua sobre a qual se

⁶ Ver Campos (1977, p.189-204).

edifica. “A Lógica acompanha a orientação geral da cultura” (1977, p.194) na medida em que o objeto da Lógica está nas guias de raciocínio embutidas na linguagem. E a expressão desse raciocínio deve ser implicitamente influenciada pela dinâmica de certas leis na estrutura de cada língua que terão formas de atuação próprias na maneira de se interpretar um acontecimento. Tung-Sun aponta ainda que o pensamento ocidental se baseia na lei da identidade: a proposição relacional das frases se dispõe na forma sujeito-predicado baseada na distinção entre ambos (1977, p.201-203). Já o pensamento chinês toma a relação dos opostos como ponto de partida estabelecendo assim uma lógica de correlação muito semelhante à lógica dialética⁷. Vale-se dos antônimos para depurar uma ideia, um depende e complementa o outro em significado: para dizer o nada, há o tudo; para dizer o acima, enfatiza o abaixo; do *yang* (princípio positivo) supomos o *yin* (princípio negativo). A dinâmica que se expressa qualitativamente a partir das lógicas divergentes da linguagem atinge todas as esferas da comunicação humana, inclusive a Arte. Portanto o gérmen do *haikai* estava em sua própria linguagem grafemática pois seu método de resolução é análogo à estrutura do ideograma.

O *haikai* abaixo de Matsuo Bashô sobre a cidade de *Matsushima* se revela muito similar à configuração do ideograma de floresta, 森 (*mori*):

松島や、わ、松島や松島や
matsushima ya, wa, matsushima ya matsushima ya

Matsushima!
Ah, Matsushima, ah!
Matsushima, ah!

Bashô (tradução livre)

木 = (*ki*, árvore)

木 + 木 = 林 (*hayashi*, bosque)

木 + 木 + 木 = 森 (*mori*, floresta)

⁷ “As leis dialéticas são extraídas da história da Natureza, assim como da história da sociedade humana. Não são elas outras senão as leis mais gerais de ambas essas fases do desenvolvimento histórico, bem como do pensamento humano. Reduzem-se elas, principalmente, a três: 1) A lei da transformação da quantidade em qualidade e vice-versa; 2) A lei da interpenetração dos contrários; 3) A lei da negação da negação” (ENGELS, 1979, p.34-40).

松 + 島 = 松島 (Matsushima, ilha do Pinho⁸)
 pinho ilha

A expressão do profundo deslumbramento frente a *Matsushima*, um dos lugares mais belos do Japão, é alcançada no *haiku* apenas com uma palavra, uma interjeição e o *kireji*⁹, refletem um estado de condensação semelhante ao ideograma. Ao observar a imagem abaixo (Fig.1), não podemos deixar de notar que possivelmente o *haiku* de Bashô faz uma referência estrutural aos ideogramas 森 (*mori*) e 松 (*matsu*) em sua relação com *Matsushima*.

Figura 1 – *Matsushima in Oshu Province* (ca. 1855), de Utagawa Hiroshige (1797-1858)



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/print/object/102691>

Se admitimos que na escrita se imprime um pensamento e que este é influenciado por ela, podemos dizer que o *kanji*¹⁰ estabelece no idioma japonês a ideia de “...fanopéia enquanto abrangente da imagem em movimento” (POUND, 2002, p.53), contribuindo para inserir no pensamento japonês um espírito poético desde a origem de sua escrita. As imagens criadas em um *haikai* revelam o significado das coisas, exprimem por palavras aquilo que as imagens exprimem pelo traço.

Como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um laconismo idêntico, de agudez imagética. Aplicado à colisão de uma sóbria combinação de símbolos, o método tem como resultado uma enxuta definição

⁸ *Matsushima* é um grupo de ilhas na província de *Miyagi* localizada no nordeste do Japão. Há cerca de 260 pequenas ilhas de pinheiros na pequena baía.

⁹ Sobre *kireji* ver pág. 38-41.

¹⁰ *Kanji* é o ideograma chinês na língua japonesa.

de conceitos abstratos. O mesmo método, desenvolvido no fausto de um grupo de combinações verbais já formadas, expande-se num esplendor de efeito imagístico. (EISENSTEIN, 1977, p.168).

2.2 Aspecto grafemático

A língua e cultura chinesa esteve por séculos presente no Japão e contribuiu para a formação do idioma japonês. Mas a língua japonesa tinha algo essencialmente diverso de todos os outros idiomas: não havia sujeito fixo e predicado, causa e efeito, e as funções dos objetos eram indistinguíveis até certo ponto. Também não havia pontuação e as bordas das palavras eram borradas. Além disso as frases não começavam com uma letra maiúscula e nem terminavam com um ponto final. Assim o japonês acabou se tornando uma língua aglutinante separada em blocos de sentido muito propensa à maleabilidade (CAMPOS, 1972, p.58), onde cada objeto se estabelece na frase de acordo com o uso de partículas modificadoras que definem a função sintática da palavra que as antecede. Essa característica possibilita criar situações de ambiguidade: permite expressar a diferença como identidade e a identidade como diferença, o ruído da cigarra pode ser o canto do silêncio que representa o som da rocha, que é o próprio silêncio.

閑さや	岩にしみ入	蟬の声
Shizuka sa ya	iwa ni shimi iru	semi no koe
Silêncio	na rocha infiltra	som da cigarra ¹¹

Silêncio:
As cigarras escutam
O canto das rochas

Bashô¹²

¹¹ A separação foi feita para mostrar visualmente a organização do *haiku* em comparação com a estrutura de sua tradução. No *haiku* original a frase é continua: 閑さや岩にしみ入蟬の声. A tradução “Silêncio: na rocha se infiltra o som da cigarra” é literal e livre para indicar o significado de cada bloco. Todos os haikais citados nesse trabalho podem ser encontrados nos quatro volumes de Blyth (2021, 1965, 1964, 1952).

¹² Tradução de Jorge Braga.

木 + 門	=	閑	árvore + portão (<i>shikusa</i> : silêncio, quietude)
山 + 石	=	岩	montanha + pedra (<i>iwa</i> : rocha)
虫 + 単	=	蟬	inseto + solitário (<i>semi</i> : cigarra)
入る	=		verbo entrar (<i>iru</i>)
士 + 尸	=	声 ¹³	guerreiro + cadáver (<i>koe</i> : som)

閑 岩 入 蟬 声
Silêncio rocha entra cigarra som

Observe que neste *haikai* de Bashô o resultado final não se alteraria significativamente se a posição dos elementos fosse trocada. Ao mesmo tempo cada *kanji* se expressa substancialmente e tem dialeticamente seu significado também à margem do contexto puxando para si as palavras transformadoras ou auxiliaadoras. A definição temporal dos verbos, em geral escritos em *kanji*, se dá pelo *okurigana*. O *okurigana* são *kanas* (sílabas), letras acompanhantes em *hiragana*¹⁴ que seguem os *dôshi* (動詞 – verbo) e os *keiyôdôshi* (形容動詞 – os verbos adjetivos) e são em geral responsáveis pela flexão¹⁵. “Enquanto lê, o leitor não sabe o que o modificador modifica” (KATO, 2012, p.54-56), o *okurigana* acrescentado aos kanjis não tira a ambiguidade que o próprio deixa na frase, criando assim inúmeras possibilidades de movimento e de expressão poética.

Os poetas tiram grande partido desta estrutura. Há simplesmente um incessante tornar-se embutido na linguagem que dá ao *haiku* a possibilidade de ser extraordinariamente livre - coloquial, dialético, ao mesmo tempo que literário e repleto de expressões chinesas. Não podemos nem mesmo dizer que o *haiku* é feito de versos, mas sim da montagem de três blocos de sentido. As línguas ocidentais não têm identificação com essa dinâmica, o que torna as traduções extremamente difíceis de serem realizadas.

¹³ O ideograma 声 é uma pictografia de um antigo instrumento de percussão que compõe o ideograma originário 聲. Ele continha dois elementos sugestivos de som: o instrumento de percussão “Qing” e o ouvido. O radical 扌 representa uma mão segurando uma espécie de martelo que percute o instrumento e 耳 representa o ouvido (TAI HSUAN-AN, 2017, p.307). Ou seja, o caractere original de som é a representação da escuta do som de um instrumento sendo tocado. Com a simplificação o símbolo de som é o instrumento Qing. E se observarmos isoladamente o instrumento Qing, veremos a composição feita por dois radicais: O samurai ou guerreiro e cadáver ou restos. Há provavelmente uma relação entre a palavra som e o instrumento de percussão feito de ossos que lhe deu origem.

¹⁴ O idioma japonês é constituído de três silabários: o *hiragana*, o *katakana* e o *kanji*.

¹⁵ Exemplos de *okurigana*, o complemento dos kanjis em *hiragana*, em negrito e sublinhado: 明るい, 書いてある, 眠る, respectivamente *akarui*, *kaitearu*, *nemuru* - brilhante, escrito, dorme.

As traduções do *haiku* para idiomas ocidentais tendem a seguir três correntes de opinião: os defensores do conteúdo Zen (como Paulo Leminski e Lucien Stryk); os que atribuem mais importância à forma 5-7-5 (como Guilherme de Almeida) e os que se guiam especialmente pelo *kigo*, a palavra da estação (Siqueira Jr. e o Grupo Haikai Ipê) (GOGA, 1988, p.37-40).¹⁶

Na tradução abaixo, de Lucien Stryk, desponta claramente o viés Zen. Ele impingiu ao som dos animais a ideia de música celestial expressa por Chuang-tzu¹⁷. A tradução aponta também ao momento em que Chiyo apresenta a seu mestre um *haiku* que o fez considerar um dos melhores *haiku* já escritos sobre o *hototogitsu*¹⁸. A razão era que o *haiku* transmitiu verdadeiramente o sentimento genuíno que a autora tinha sobre o *hototogisu* sem nenhum artifício ou esquema intelectualmente calculado, ou seja, não houve ação do “ego”. Isso significa que o artista japonês precisa ouvir a música do céu e expressá-la sem interferência humana (SUZUKI, 1971, p.224-225).

雀子と声鳴きかはす鼠の巣
suzume ko to koe naki kawasu nezume no su

Sparrows in eaves
 Mice in ceiling
 Celestial music

Bashô¹⁹

雀: *suzume* (pardal)

子: *ko* (criança)

雀 + 子: pardalzinho

声: *koe* (som, voz)

鳴: *mei* (choro de animais)

声+鳴+きかはす (vocalizar, choro)

鼠: *nezume* (rato)

巣: *su* (ninho)

鼠の巣: ninho de rato

¹⁶ Para aprofundamento sobre questões das traduções e *haikai* em português ver Goga (1988 p.57-65).

¹⁷ um influente filósofo taoísta chinês do século IV a.C.

¹⁸ *Hototogisu*, / *hototogisu tote*, / *akenikeri!* (Calling “cuckoo”, “cuckoo”, / *All niht long*, / *Dawn at last*). Ver Suzuki (1971, p.225).

¹⁹ Ver tradução em Stryk (1985, p.27).

2.3 Origem na prática da síntese

A poesia japonesa nos oferece uma impressionante tradição de síntese. Enquanto no Ocidente os trovadores, menestrelis, *trouvères* e *minnesängerinnen* compunham longos poemas líricos e épicos²⁰, no Japão vivenciava-se a poesia breve para a comunicação imediata, cartas-poema ou como um jogo em que não saber recitar de cor ou reconhecer uma alusão a versos de livros antigos era considerado vergonhoso (SHONAGON, 2013, p.72 - 77). Coletâneas como *Wakan Rôeishû* – coletânea de clássicos de poemas chineses e japoneses – e o importante *Man'yôshû*²¹, já haviam sido compiladas. Em meados do período Heian (794-1192) evidenciava-se a literatura feminina com o ensaio *Makura no Sôshi* (Livro do Travesseiro), de Sei Shonagon e o *Guênji Monogatari* (Romance de Guênji), de Murasaki Shikibu.

A sensibilidade estética japonesa foi de certa forma gerada e desenvolvida originalmente nesses tratados poéticos acerca do *waka*. Suas reverberações chegaram até os tratados de *haikai*, *renga* e ao teatro *Nô*, transmitindo-se assim até os dias atuais.

No trecho abaixo, as tradutoras de *O Livro do Travesseiro* de Sei Shonagon (2013, p.227), afirmam em nota que o poeta Kintô, emissário de uma carta a Sei Shonagon, alude a um poema do chinês Hakurakuten coletado em *Hakushi Monjû*, da dinastia chinesa T'ang, tomo 14²².

(...)Entregou-me uma carta, dizendo: “É da parte do senhor conselheiro Consultor Kintô”. Encontrei escrita no papel dobrado em tiras a estrofe final de um poema²³ que combinava exatamente com o céu daquele dia: “De leve faz-se sentir/ Presença da Primavera.” Tive de pensar bastante para contemplar os versos iniciais(...) Retardar ainda mais a resposta seria pior, e, pensando: “Que seja!”, escrevi trêmula a seguinte estrofe e a entreguei, receosa: “Na neve que cai/ Que com flores se confunde/ No gélido céu” (SHONAGON, 2013, p.227).

As tradutoras apontam ainda que no tríptico composto em resposta a Kintô, “*Sei Shonagon simula caligrafia trêmula em consonância ao frio*” (2013, p.228). A necessidade de exprimir sensações e não as descrever imprimindo um senso de arte a uma grande variedade de coisas e seres é uma característica fundamental da cultura japonesa desde os tempos antigos.

²⁰ Sobre a literatura medieval ocidental veja-se Spina (1996, p.17-82)

²¹ *Man'yôshû*, Coletânea para a eternidade: poemas clássicos *waka* mandada compilar pelo imperador no fim do período Nara (645-794). Veja-se: Suzuki (1977, p.11)

²² “Nas três estações, primavera, verão e outono/A neve era gelada e dançava como flores/ Também no segundo mês/ O monte Nanzan está gélido/ Somente de leve faz-se sentir/ A presença da primavera/ Entristece-me pensar em ti/ A sofrer lá na viagem/ Feliz que não ouves os lamentos dos macacos/ Pois senão, mais triste ainda ficarias” (SHONAGON, 2013, p.227).

²³ O jogo consistia em criar o tríptico inicial do dístico posterior dado.

*Na neve que cai
Que com flores se confunde
No gélido céu.*

De leve faz-se sentir
Presença da Primavera.

Sei Shonagon e Kinto ²⁴

O *tanka* é o marco inicial do *haikai*. Segundo Franchetti (2012, p.13), até o século XVI, o *tanka* é a forma literária por excelência, e a palavra *waka* designava em sentido amplo toda a poesia japonesa em oposição à chinesa, sendo utilizada nessa época portanto também como sinônimo de *tanka*²⁵. Constituía-se de uma primeira estrofe em tríptico, que segue uma sequência silábica (*kanas*) de 5-7-5 (chamada *hokku*), e a segunda estrofe, um dístico em 7-7 (*wakiku*), que tinha uma função de comentário. Era raro que entre as estrofes houvesse um nexo, quando isso ocorria era considerado de segundo nível.²⁶

**Represadas estão as águas
Do Rio Saho
E todo o campo plantado.**
Colhido o arroz precoce,
Eu o saberei usar bem!²⁷

**Fim de tarde:
Ainda neva e as encostas da montanha
Estão cobertas de neve**
As águas correm para longe,
Junto à aldeia perfumada de ameixeiras.²⁸

A possibilidade de ser composto por duas pessoas tornou o *tanka* uma das principais atividades de salão da aristocracia e namoro cortesão da era Kamakura (1186-1339). Da prática

²⁴ Veja-se Shonagon (2013, p.227).

²⁵ “como se tratasse da maneira do país de Wa, passou a se chamar *waka*” (FRANCHETTI, 2012, p.9) – canto à maneira de Wa.. Segundo Eico Suzuki o *waka* apresentava três tipos fundamentais: *ichôka* (poema longo) consta de no mínimo sete versos sem rima, obedecendo a métrica de 5-7-5-7-5-7-7, com 43 *kanas*; *sendôka*, seis versos de 5-7-7-5-7-7, um total de 38 *kanas*; *tanka* (poema curto), síntese poética, tem cinco versos sem rima de 5-7-5-7-7, um total de 31 *kanas*. A autora aponta que o *waka* subentende o *tanka* (1977, p.12).

²⁶ Definição de Sôyô: “Diz-se *shin* quando duas estrofes concordam em palavras e sentimentos; *sô*, quando só o sentimento se mantém; *gyô*, quando entre elas há apenas uma relação vaga” (SIEFFERT apud FRANCHETTI, 2012, p.13).

²⁷ Diálogo entre Yakamochi e uma Monja, considerado o primeiro *tanka*, séc.VIII. Ver nota 3 de Franchetti (2012, p.12).

²⁸ Sôgi e Shohaku (FRANCHETTI, 2012, p 14).

desta composição em diálogo surgiu um novo gênero: o *renga*. Os trípticos (em 5-7-5 *kana*) e o dístico (em 7-7 *kana*), passaram a se alternar nessa ordem podendo atingir 36 estrofes²⁹. Criava-se assim um jogo a partir da sobreposição de ideias fruto de mentes diferentes, mas que deveriam buscar o bom encadeamento das partes e expressar a cada conjunto (díptico e tríptico) uma ideia do todo. No contexto palaciano e repleto de etiquetas da corte foram definidas algumas regras para “jogar” o *renga* longo. As regras estabelecidas sobre o *hokku* (a primeira estrofe) serão o fundamento do futuro *haikai*: uma estrofe de 17 sílabas sintaticamente completa, contendo tanto alguma referência sazonal como referência ao lugar em que a sessão era realizada (FRANCHETTI, 2012, p.14). Portanto ser sintaticamente completo, neste caso, significava expressar em poucas palavras tudo o que em essência seria abarcado nas estrofes seguintes, dando conta do universo em que se inseriam naquele momento³⁰. Como os elementos que o contemplam não são lógicos, ou seja, dificilmente há alguma conexão intelectual entre as partes a forma contribuía para garantir a unidade.

Segundo Franchetti, concomitante a essa poesia mais aristocrática começou a emergir um tipo de poema coletivo que, embora usasse a mesma forma, dispensava grande parte das complicações, o chamado *haikai no renga*. Esta mudança tinha uma ligação direta com o desenvolvimento da classe alta comerciante, e posteriormente soldados, monges e nobres insatisfeitos passaram a praticar este novo gênero. Aos poucos constitui-se uma nova poesia urbana onde brotavam palavras de origem chinesa e rebelavam-se trocadilhos espirituosos e humorísticos. O *haikai no renga* suscitou duas escolas principais: Teimon (de Teitoku, 1570-1653) que pregava termos menos vulgares e buscava uma realização estética semelhante ao *waka*, mais antiga e tradicional, e a Dairin (de Soîn, 1605-1682), cuja característica principal era o humor corrosivo, um completo despojamento e falta de conveniência (2012, p.16).

Gyoza
São melhores que flores
Os gansos estão voltando?

De tanto contemplar
As cerejeiras em flor
Doem-me os ossos da nuca.

Teitoku (tradução livre)

Soîn³¹

É da união de experiências nessas duas escolas somadas a sua vivência como samurai e profundo conhecedor das artes japonesas que Matsuo Bashô (1644-1694) vai começar a

²⁹ Segundo Franchetti muito deste procedimento “de alto rendimento poético” foi incorporado pelo poeta Ezra Pound na composição de seus próprios poemas (2012, p.13).

³⁰ Ver exemplo de *renga* em Blyth (2021, p.130-134).

³¹ Tradução de Franchetti (2012, p.17)

descolar realmente o *haikai* do *renga* e constituir o *haikai* – enquanto essencialmente *hokku* e praticado como um *Dô* (通).

2.4 O conteúdo Zen

Não pretendemos neste estudo aprofundar todas as implicações do Zen Budismo no pensamento japonês, mas se faz necessário elucidá-lo porque desde Matsuo Bashô o *haikai* “só pode ser compreendido do ponto de vista do Zen” (BLYTH, 2021, iii). Ele é o estado de mente que dotou todas as formas artísticas típicas do Japão – *Chado*, *Kado*, *Shodo*, *Sumiê*, *Nô*, *Kodo*, *Uta no Michi*, *Budo*, *Bunraku* – de um impulso criativo e misterioso que se revela no *haikai* através da expressão imediata do encantamento temporário que uma experiência pode provocar. O *haikai* atua como uma síntese expressiva de um fenômeno no instante (TEIXEIRA, 2015).

Retém ensejos primevos da humanidade pois seus poucos versos aproximam palavras que não são apenas representações figurativas frutos de uma mente poética, mas imagens carregadas de significado que “apontam diretamente para intuições originais, na verdade, as intuições em si mesmas” (SUZUKI, 1971, p.240). A intuição Zen³² pede respostas concretas, vindas da realidade, e não de devaneios filosóficos cheios de reticências e subjetividades tão próprias do modo de pensar e sentir ocidental.

Segundo Suzuki o principal intuito do estado de condensação do *haikai* é atingir o *satori*, o instante de iluminação que caracteriza o Zen. Não há arte Zen sem a realização de uma revelação. Em geral os recursos poéticos do *haikai* garantem que haja sempre um elemento de permanência (a estação) e o outro de transformação. Das contradições que emanam desses dois blocos de sentido (versos) vinga o bloco que contém o elemento de revelação ou surpreendência. Em geral cada bloco é constituído de elementos da natureza ou acontecimentos geralmente de propriedades distantes um do outro (seres, objetos, fenômenos, lugares). O primeiro expressa uma circunstância eterna, situa a intuição no interior do Tao, do cosmos, fazendo alusão a uma estação do ano. O segundo exprime a ocorrência do evento, a casualidade de um acontecimento natural, a mudança, a variante e contém duas sílabas a mais que os outros versos. O terceiro trás o elemento que causa um deslumbramento ou estranhamento, representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento. É necessário que salte uma centelha – o *satori* – para que um *haikai* se torne efetivo.

³² Sobre a intuição Zen veja-se: Suzuki (1971, p. 3-15) e *I Ching*, a edição definitiva pelo mestre taoísta Alfred Huang (2012, p.16, p.21-27).

Haiku requer de nós que nossa alma encontre o seu próprio infinito dentro dos limites da coisa finita. (...) não deve ser o resultado do desejo de falar, nem de escrever poesia, nem de obscurecer mais a verdade e talidade das coisas com palavras, pensamentos e sentimentos.(...)Um *haiku* não é um poema, não é literatura; é a mão que acena, a porta entreaberta, um espelho límpido. É um modo de retornar à natureza, à nossa natureza lunar, à nossa natureza da flor de cerejeira, à nossa natureza de folha caída, enfim, à natureza de Buda (BLYTH, 2021, p.272).³³

velha lagoa
o sapo salta
o som da água

Bashô³⁴

Segundo Suzuki, o antigo lago neste *haikai* de Bashô “fica do outro lado da eternidade onde está o tempo atemporal. É tão antigo que não há nada mais antigo” (1971, p.241). O poeta vê a quietude da lagoa através do som provocado pelo sapo que, ao pular na água, a revela. A lagoa, o sapo, a água, o som, tudo só existe porque cada um existe assim como o outro, inclusive o poeta. “Não deve haver distinção entre o momento da composição do *haikai* e a apreciação, entre o dentro e o fora” (BLYTH, 2021, p.271).

As coisas se tornam vivas mas falam através do silêncio pois cada *haikai*, a despeito de sua variedade, carrega uma mensagem que comunica no fundo o Tao, Dô (道) ou Caminho³⁵.

Antes de nascerem o Céu e a Terra,
Há algo indefinível, completo,
Silencioso, vazio,
Solitário, permanente,
Onipresente e indestrutível!

É como a mãe do mundo.
Como não sei seu nome,
invoco-o pela palavra “Dao”.
Impelido a dar-lhe um nome,
Invoco-o: grandioso!

³³ Sobre o termo talidade: “Tradução de “Suchness”, termo de difícil tradução, pois se trata de um neologismo de substantização do termo “such”, que pode ser traduzido como isto, tal ou tal qual, dependendo do contexto do texto; nesse sentido, poderia ser traduzido tanto como “isticidade”, como também por “talidade”. Ver nota 20 em Souza Dantas (2017, p.357).

³⁴ Tradução de Leminski (1983, p.20 e p.47). Original : *furu-ike ya kawazu tobikomu mizu no oto* (古池や蛙飛びこむ水の音).

³⁵ Sobre o Dô veja-se: *Os Dôs*, em Leminski (1983, p.79-88).

Grandioso é transpassar.
Transpassar é ir ao longínquo.
Ir ao longínquo é retornar.

Portanto, o Dao é grandioso,
O Céu é grandioso,
A Terra é grandiosa
e o ser humano também é grandioso.

Há quatro grandezas no universo
E o ser humano é uma delas.

O ser humano segue a Terra.
A Terra segue o Céu.
O Céu segue o Dao.
O Dao segue a sua própria natureza.

LAOZI³⁶

Não é uma peculiaridade exclusiva do *haikai* carregar esse tipo de mensagem. Como cerne do pensamento oriental pode ser vislumbrada também nos provérbios que compõem as obras canônicas chinesas e nas obras clássicas chinesas e japonesas. Mas no *haikai* sua expressão atinge uma realidade que reflete uma maneira de ver e viver no mundo condizente com princípios que o conteúdo Zen abarca: abnegação, solidão (*sabi*: tristeza solitária), grata aceitação, silêncio (ausência de palavras), não intelectualidade, contradição, humor, liberdade, não moralidade, simplicidade, materialidade, amor e coragem³⁷.

A percepção de beleza da natureza não vem dos mares, montanhas, lua, sol. Vem também das pulgas, piolhos, estrume. Nada ficará de fora, pois todas as criaturas têm uma relação íntima com a grande totalidade de um esquema cósmico. Também não haverá aqui nenhum sinal de lirismo ou sentimentalismo delicado como é possível encontrar nos poemas *waka*³⁸. Compare-se por exemplo o *waka* de Hitomaro com o *haikai* de Issa:

³⁶ Veja-se Laozi (2017, p.62).

³⁷ Sobre o modo como cada termo do conteúdo Zen se revela no *haikai* veja-se Blyth (2021, p.163-261).

³⁸ Sobre o *waka* veja-se Blyth (2021, p.105-123).

Ah, tarambola, se você chora
 Nas ondas noturnas de Omi,-
 Como eu lamento,
 Recordando tempos que se foram.

Hitomaro³⁹

Crisântemos florescem
 Junto ao monte de estrume.
 Uma só paisagem.

ISSA⁴⁰

Uma mensagem age subliminarmente entre os blocos de sentido colocados de maneira clara e direta, sem nenhum tipo de ornamento e excesso. Ao mesmo tempo através de cada ser pode-se extrair o incompreensível da realidade colocando-os equiparados em torno de uma mesma ação ou ambientação.

Vai-se a primavera!
 Pássaros cantam, e lágrimas
 Nos olhos de peixes

Bashô⁴¹

Trevos e Lua, -
 dormem as prostitutas
 nesta estalagem.⁴²

Bashô (tradução livre)

Em peregrinação pelo grande santuário de Ise, Bashô se aloja em uma estalagem. O *haikai* acima não expressa diretamente a compaixão que ele sente pelas criaturas desafortunadas. Ele coloca as prostitutas lado a lado com as flores de lespedeza (trevos), assim como a ele

³⁹ *Ouminoumi yū-nami hoshidori nanji ga nakeba kokoro mo shinu ni inishihe omo ho yu ningen* (淡海の海夕なみ千鳥汝が鳴けば心もしぬにいにしへおもほゆ人間) Tradução livre do inglês. Veja-se original em Blyth (2021, p.114).

⁴⁰ *kiku saku ya maguso yama mo hito-keshiki* (菊さくや馬糞山も一景色けしき) Ver tradução em Franchetti (2012, p.18).

⁴¹ *yuku haru ya tori naki uo no me wa namida* (行春や鳥啼魚の目は泪). Ver tradução em Shimon (2016, p.18-19).

⁴² *hitotsu ya ni yūjo mo netari hagi to tsuki* (一家に遊女もねたり萩と月) .

mesmo que estava na estalagem. Sob o mesmo teto, as equipara à lua, erguendo-as deste mundo para uma dimensão poética (BLYTH, 2021, p.348).

Observe os poemas de Buson e Shiki (BLYTH, 1965, p.258-259):

釣鐘にとまりて眠る胡蝶かな
Tsurigane ni tomarite nemuru kochô kana

No sino do templo
Dorme
Uma borboleta

Buson (tradução livre)

釣鐘にとまりて光る螢かな
Tsurigane ni tomarite hikaru hotaru kana

No sino do templo
Incandescente
Um pirilampo

Shiki (tradução livre)

Por mais objetivo que seja o verso de Buson, ele transmite a desproporção que existe entre esses dois seres em todos os seus aspectos: um grande sino negro do templo; uma borboleta branca pousada ao lado. Mas naquele instante eles são uma mesma coisa em sua situação de imagem e imobilidade. Para uma mente em seu estado impensado e poético, esta sobreposição de ideias é suficiente, não é preciso dizer mais nada. O verso de Shiki, provavelmente escrito tendo o poema de Buson como referência, demonstra quase o mesmo que o de Buson mas cria situações sutilmente diversas. O de Shiki fala da noite, o de Buson do dia. O de Buson se utiliza da cor branca sobre o escuro do sino, o de Shiki do brilho do vagalume que se revela sobre a penumbra do sino. Porém em ambos o som do sino está oculto através de seu soar iminente que causaria um grande impacto nos minúsculos seres. Revelam a pequenez e a imensidão, a escuridão e a luz, o claro o escuro, o som e o silêncio. Apesar do mínimo de palavras que utilizam cada uma reflete uma ideia do todo carregada de significados que levam para um deslumbramento.

A impressão ou opinião do poeta jamais transparece no poema, ele espreita os acontecimentos e o leitor o espreita. O poeta é um igual à planta, ao vento, um pedaço de madeira, um som, uma prostituta. Há uma prática do “sem sentido” que representa a vida em sua relação com a morte. Segundo Blyth o poeta de *haikai* deve assumir que não sabe o que significa estar aqui e não deve perguntar. É um ser humano livre que observa a vida ao mesmo tempo que sua sabedoria é uma meditação sobre morte. Ele vê as coisas a partir desta contradição fundamental em uma espécie de eternidade onde tudo o que se diz é sobre um reino inominável onde o humano e o não-humano, amor e lei, se encontram e são “um” sob a inevitabilidade da natureza (BLYTH, 2021, p. 270-295). A ideia é que se uma coisa vem à tona,

todas as coisas vêm à tona com ela. Essa é a energia do mistério e da vida que o preenche na medida do Zen.

Todo esse estado de consciência foi incorporado ao *haiku* por Matsuo Bashô. Por ser um praticante das diversas artes zen, a dimensão Zen do *haiku* ocorre em sintonia com as formas artísticas típicas do Japão. Os princípios que atuam nas características específicas de cada arte zen convergem portanto sempre para um mesmo fim: atingir o *satori*. “O levantamento da UNESCO sobre as artes tradicionais japonesas (UNESCO, 1975) identificou *yûgen*, *wabi* e *sabi* como seus principais conceitos estéticos” (DA SILVA, 2018, p.20). *Yûgen* é explicado como profundo (奥深い, *okufukai* ou 深遠, *shin'en*) ou misterioso (神秘的, *shinpi teki*), seria também “a essência da tristeza”, “a essência daquilo que é *sabi*”. *Sabi* podemos tentar compreender como quietude (閑寂; *kanjaku*) ou simplicidade (枯寂; *kojaku*) ligada àquilo que é velho, antigo, maduro. *Wabi* está na modéstia (簡素; *kanso*) daquilo que é tênue e rústico; mas uma simplicidade estudada, refinada (枯淡; *kotan*) (2018, p.25).

Os japoneses viam a natureza como uma situação de concordância harmônica nomeada como *wa* (和 – harmonia). Pensavam a própria natureza como o objetivo último a ser alcançado, ela em si mesma como a realização do princípio mais elevado. Portanto o “belo” seria uma situação de “harmonia”. Mas para alcançar essa espécie de consciência do belo harmônico é necessária uma prática. Todo o processo é o que configura o Caminho (*Dô* ou *Michi*). Portanto o *Dô* é a prática que leva a esse estado de consciência que nasce da recusa de tudo que seja desnecessário, que leva a vivenciar a beleza enquanto correspondente da concordância harmônica presente na natureza.

Se pensarmos segundo a lógica do pensamento oriental podemos admitir que uma situação de acaso só vinga porque está em oposição a alguma concretude. Assim, cada arte do Japão trabalha com leis estabelecidas das quais sobrevém uma expressão. Cada prática convencionou um sistema elaborado de símbolos e ensina que da harmonia entre os elementos desponte a revelação. Contraditoriamente, algo que existe na particularidade de cada elemento, revela no fundo a expressão da harmonia que existe na natureza como um todo. “Respeite as regras. Então jogue todas fora. Pela primeira vez, você atinge a liberdade” (BASHÔ apud LEMINSKI, 1983, p.42).

No *chadô* (Caminho do Chá)⁴³, os procedimentos para preparar o chá diante do convidado, o *temae* (手前) constituem um *kata* (型 – forma, modelo, convenção). A consciência de cada simples gesto, em estado de concentração leva à conscientização do *kata* do chá. O formato dos utensílios e a forma de cada *temae* são simples convenção. Porém, se todos os *kata* estiverem perfeitamente harmonizados entre si e coesos num único ritmo, a emoção sobrevirá. Essa emoção está normalmente ligada há uma sensação que determinada estação do ano causa. É neste momento que a imagem intrínseca do chá (*katachi*, 形) se manifestará de fato (HAYACHI, 2004, p.32-51). Os movimentos com o *hishaku* (concha de bamboo usada para pegar água quente ou fria) – *okibishaku*, *kiribishaku* e *hikibishaku*⁴⁴ – para a realização do *temae* têm um significado semelhante às fases necessárias para atingir o alvo na arte do arqueiro (*kyudô*): segurar o arco, colocar a flecha, levantar o arco, estirá-lo mantendo a tensão e disparar (HERRIGEL, s/d, p.33).

O Teatro *Nô* possui uma estrutura rígida e pré-estabelecida, mas a liberdade e variedade nas composições deve prevalecer. Não são usadas expressões fisionômicas nem mímica, mas gestos simbólicos; o gesto enquanto um sinal, um símbolo, como uma palavra. *Zeami*⁴⁵ define a flor como a essência do *Nô*, ambos nascem de um mesmo estado de espírito. E a flor precisa eclodir no palco para que haja o efeito teatral e o público se emocione. A obra não tem interesse se esse insólito não for expresso, mesmo se tecnicamente parecer excelente. “O objetivo final dessa estética é a criação do *yûgen*, que dá ao *Nô* uma dimensão altamente poética” (GIROUX, 2004, p.90-93).

Até mesmo a sequência 5-7-5, o método de unidade formal utilizado em grande parte dos haikais dos tempos modernos – carrega um potencial peculiar: é um elemento lógico e simétrico, mas sua imparidade sugere um caráter ondulatório ao fluxo de leitura. Corrobora ainda com a ideia de formular um enigma, um tipo de natureza silogística mas que não há conexão lógica entre premissa e conclusão.

Apesar de serem antagônicos quanto à dimensão, o *haiku* e o *Nô* são contraditoriamente similares quanto ao nível de condensação. No teatro *Nô* há uma relação harmoniosa de canto, dança, declamação e instrumentos para a obtenção de um teatro total que expressa o tempo e a origem do Universo (SUZUKI, 1971, p.31). Os textos do *Nô* são citações dos livros antigos,

⁴³ A autora, durante a realização dessa pesquisa, recebeu em 2020 a credencial de treinamento da *Urasenke Foundation*, de Kyoto, para a prática do *chadô* como iniciante no Centro de Chadô Urasenke do Brasil.

⁴⁴ *okibishaku* (manuseio da concha após despejar água quente na tigela – “concha em brasas”), *kiribishaku* (segundo manuseio da concha após retirar água quente e despejar na tigela – “concha corta o fogo”), *hikibishaku* (puxar concha após despejar água fria).

⁴⁵ Sobre Zeami ver Suzuki (1977, p.147-164).

poemas *tanka*, *waka* ou *haikai* que surgem em momentos específicos ou podem ser também ponto de partida para a peça. Por outro lado, grande parte dos haikais utilizam referências de obras anteriores em variação, citação, paródia, reconstrução, daí podermos dizer que a referencialidade é um aspecto histórico fundamental de sua constituição.

Colhendo crisântemos ao longo da cerca à leste;
miro em calmo arrebatamento as colinas do Sul.

Tôenmei⁴⁶

Imóvel e sereno
o sapo mira
as montanhas⁴⁷

Issa (tradução livre)

Acima, Issa brinca com o poeta chinês Tôenmei (365-427 AD). Assim como Tôenmei, o sapo mira as montanhas. O humor está em equiparar a situação do sapo à de Tôenmei. Mas não é um tipo de espírito de gozação fruto do cinismo, do tédio, do excesso de seriedade e do egotismo (BLYTH, 1965, p.247). É mais sutil e afável ver no sapo um poeta e vice-versa. O fato é que ao mirar o sapo mirando a montanha, Issa referencia outro poeta. As palavras em um *haikai* nem sempre dizem apenas delas mesmas, além do próprio significado apontam mensagens contidas em obras do passado mas que também estão expressando o aqui e agora.

2.5 Recursos poéticos

Pudemos identificar semelhanças entre elementos musicais das peças e alguns recursos poéticos do *haikai* como o *kireji*, *kigo*, a onomatopeia, *kakekotoba* e a referencialidade.

O *kireji* normalmente aparece no final de um dos blocos de sentido do *haiku*, especialmente entre o primeiro e segundo versos quando nas traduções. É uma palavra de corte que pode tanto indicar conclusão quanto fazer uma quebra sintática ou pausa de leitura. Ao interromper brevemente a corrente de pensamento cria um paralelo entre as frases sugerindo oposição. Dependendo de qual *kireji* é escolhido e dependendo de sua posição dentro do verso

⁴⁶ Original em chinês: 採菊東座下，悠然見南山。A tradução é livre a partir da tradução para o inglês de Blyth (1965, pg. 247).

⁴⁷ *yûzen to shite yama wo miru kawazu kana* (ゆうぜんとして山お見る蛙かな). No *Haikai IV*, a tradução está em francês: *Immobile et sereine/ la grenouille fixe/ les montagnes*.

pode exercer um papel semelhante a uma cesura na poesia clássica ocidental ou pode ainda ser um tipo de pontuação com caráter de expressão: imprimindo uma temperatura ou intensidade, como as marcas de dinâmica da música – piano, forte, cresc., *con sordino* – ou pode enfatizar um *mood*, um estado de espírito (BLYTH, 2021, p.377). Como o *kireji* não possui um equivalente direto em idiomas ocidentais, os poetas costumam usar sinais de pontuação ou interjeições para realizar o seu efeito.

市中は物の匂ひや夏の月

Shichû wa mono no nioi hi **ya** natsu no tsuki

No mercado
cheiro de uma coisa ou outra, -
Lua de verão.

Bonchô (tradução livre)

Nos tempos de Sôgi⁴⁸, havia dezoito “kirejis” fixados como marcações do *renga* e isso aumentou com o passar do tempo. Os mais importantes que podemos identificar são o *ya* (や), *kana* (かな) e *keri* (けり). *Ya* (や) corresponde a Ah! ou Oh!, um sinal de admiração. Pode também expressar incerteza ou ainda uma espécie de questionamento retórico que expressa uma atitude de percepção de engano, à maneira de “*você acha isso, mas está errado*” (BLYTH, 2021, 378).

行春や鳥啼魚の目は泪

yuku haru **ya** tori naki uo no me wa namida

Vai-se a primavera!
Pássaros cantam, e lágrimas
Nos olhos de peixes.

Bashô⁴⁹

⁴⁸ Sôgi (1421-1502), monge e mestre de *renga* (TASHIRO-PEREZ, 2011, p.28).

⁴⁹ Tradução de Shimon (2016, p.19).

古池や蛙飛びこむ水の音

Furu ike **ya** kawazu tobikomu mizu no oto

velha lagoa
o sapo salta
o som da água.

Bashô⁵⁰

閑さや岩にしみ入蟬の声

Shizuka sa **ya** iwa ni shimi iru semi no koe

Quietude:
Penetra na rocha
O canto da cigarra

Bashô (tradução livre)

Keri (けり) designa um término mas ainda restaria alguma emoção a ser expressada.

Ele imprime na palavra o sentimento que ela não comporta enquanto escrita. Também tem a função de tornar o verso mais pesaroso transmitindo o *sabi*⁵¹.

尤雪となりけり関の戸さし時

Ôyuki to nari **keri** seki no tozashidoki.

Um grande muro de neve, -
Enquanto estão calados
os portões da Barreira.

Buson (tradução livre)

Kana (かな) é tão utilizada ao final do último bloco que muitas vezes aparenta não ter significado. Mas usualmente tem um efeito de exclamação, além de revelar a emoção coloca a palavra que o antecede como centro de energia e interesse poético.

⁵⁰ Tradução de Leminski (1983, p.47).

⁵¹ Veja-se sobre *sabi* na p.36.

ゆうぜんとして山お見る蛙かな
 yûzen to shite yama wo miru kawazu **kana**⁵²

o sapo mira
 imóvel e sereno,
 as montanhas!

Issa (tradução livre)

川ばかり暗は流れて螢かな
 kawa bakari yami wa nagarete hotaru **kana**

O rio
 corre na escuridão -
 Vagalumes!

Chiyo (tradução livre)

Grande parte dos haikais são escritos a partir do termo sazonal: *kigo* (季語), a palavra que sinaliza uma estação do ano. Sua função determinante é criar uma atmosfera propagando um sentimento advindo da sensação da estação. Uma flor representa a primavera, a folha caída contém a inteireza do outono (do eterno e atemporal outono). Vai além do símbolo e da definição de uma palavra, é a substância, “a alma do *haikai*” (ODA apud TAVARES, 2019, p.148).

Para situar a sensação num quadro mais amplo, o haikai clássico se vale do *kigo*. Em muitos casos, o *kigo* representa o aqui e o agora, a própria sensação que originou uma dada emoção; em outros tantos, permite criar, muito economicamente, o *mood* característico que envolve e atribui significado a uma dada impressão sensória. Daí a importância do *kigo* no haikai japonês (FRANCHETTI, 2008, p.257).

O *kigo* é um instrumento poderoso para garantir a brevidade e em sua função é que se desenvolve a manipulação das palavras e caracteres na sintaxe. Assim, cada escritor japonês tem geralmente um ou mais *saiijiki* próprio, um livro ou lista extensiva de *kigo* do qual lança mão para criar um *haikai*.⁵³

⁵² Note que palavra 山 yama (montanha) e 暗 yami (escuro, sombrio) inserem sonoramente o *kireji* “ya” no contexto de diversos *haiku*. O *kireji* não está escrito, mas implícito.

⁵³ Com base nesta característica R.T. Blyth organizou os quatro volumes de seu livro *Haiku* (2021, 1965, 1964, 1952).

Ao mesmo tempo, o *kigo* enquanto recurso poético insere no *haikai* a presença das estações⁵⁴ como efeito imagético que coaduna a escrita e a leitura individual da palavra com uma referência poética coletiva, um apelo à memória através do sentimento que a estação pode conter, ou seja, através da palavra *kigo* atinam-se “referências que todos conhecem” (POUND, 2002, p.27) ou vivenciaram. Nos haikais abaixo respectivamente: *natsu no tsuki* (夏の月 – lua de verão) é um *kigo* de verão, *yuki tokete* (雪とけて – neve se derrete) é um *kigo* de primavera, *hagi to tsuki* (萩と月 – lespedeza e lua) é um *kigo* de outono.

家のなき人二万人夏の月
ie no naki hito niman-nin natsu no tsuki.

Vinte mil pessoas
sem abrigo;
Lua de Verão.

Shiki (tradução livre)

雪とけて村一ぱいの子ども哉
yuki tokete mura ippai no kodomo kana

Derrete a neve
e a aldeia repleta
de crianças!

Issa (tradução livre)

一家に遊女もねたり萩と月
hitotsu ya ni yûjo mo netari hagi to tsuki

Sob o mesmo teto
Dormiram as cortesãs –
A lespedeza e a lua.

Bashô⁵⁵

⁵⁴ Há muito tempo o *haiku* é classificado de acordo com as estações e assunto. Consideram-se cinco estações: Ano Novo, Primavera, Verão, Outono e Inverno (BLYTH, 2021, p.384).

⁵⁵ O *haikai* trata do episódio relatado no diário de viagem *Oku no hosomichi*. “Bashô dividiu, por uma noite, a mesma hospedaria com duas prostitutas. Considera-se que as atrativas flores de lespedeza e a serena lua são metáforas, respectivamente, das prostitutas e de Bashô. Entretanto, não é uma mera comparação intelectual. Trata-se de um exemplo do conceito de *nioi*, ou fragrância: as flores na terra e a lua no alto representam dois mundos diferentes, unidos na mesma paisagem. São o rastro sutil que restou do encontro entre Bashô e as duas prostitutas” (Disponível em <https://www.nippo.com.br/zashi/2.haikai.mestres/093.shtml>).

De todos os idiomas o japonês é o mais rico em elementos onomatopaicos. Apesar de lidar especialmente com a variedade mais simples, em que o som é diretamente uma imitação da coisa, as funções nem sempre são literais (BLYTH, 2021, p.363-371). Blyth agrupa no campo da onomatopeia outras operações que não recebem essa nomenclatura na gramática ocidental. Podem ser aliteraões que representam diretamente um som do mundo exterior pela voz, a representação de movimento ou sensação física que não sejam o próprio som, a representação de um estado de alma, o som de uma sensação ou de um movimento da natureza. Podem pelo uso da onomatopeia também criar um estado de comunicação subliminar, um som incomunicável provocado pela repetição de fonemas, uma espécie de murmúrio.

をちこちをちこちと打つ砧かな

Ochikochi ochikochi to utsu kinuta kana

Here and there,
There and Here,
Beating fulling-blocks⁵⁶.

Buson⁵⁷

牛部屋の牛のうなりや腕月

ushi heya no ushi no unari ya ude tsuki

Uma vaca está abaixando
No estábulo
Sob a lua nebulosa

Shiki (tradução livre)

As onomatopeias possibilitam linhas simultâneas de leitura ao colocarem a diferença entre som e o significado do ideograma. Os caracteres ecoando uns aos outros geram certa polifonia entre a palavra em si e seu significado sonoro. Portanto o *haikai* deve ser lido alto, e assim repetido muitas vezes, seu sentido pleno não é realizado até que seja ouvido.

⁵⁶ *Kinuta* (砧), traduzido por Blyth como *fulling-blocks*, são um tipo de marreta de madeira usada para bater a roupa com intenção de deixá-la seca, macia e brilhante durante o período Edo. Costuma ser um *kigo* de outono.

⁵⁷ Em tradução de Blyth (2021, p.366).

古池や蛙飛びこむ水の音

Furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto

Velha lagoa...
um sapo salta
o som de água.

Bashô (tradução livre)

Um dos principais recursos poéticos do *haiku* é o *kakekotoba* (trocadilho). Ele se realiza especialmente pelo uso de caracteres de múltiplos significados ou pela superposição de caracteres segundo os quais um sentido pode ser encoberto pelo outro, o que garante a possibilidade de haver diversas interpretações da leitura. Em geral age como um trocadilho. “A função do *kakekotoba* consiste em ligar duas idéias diferentes, mediante um giro ou desvio de seu próprio significado” (KEENE apud LEMINSKY, 1983, p.47), concatenando as partes do poema que tratam do mundo natural com o humano. É um recurso retórico que pode conectar as imagens paralelas destas duas dimensões (NAKAEMA, 2012). Uma palavra passa por dentro da outra deixando nela alguma reminiscência, podendo inclusive ser a memória sonora da palavra anterior.

まんまるにいつれどなだき春日かな

Manmaru ni iduzuredo nagaki kasuga kana

Surgiu uma esfera perfeita, -
Mas como é longo,
Este dia de primavera

Teitoku (tradução livre)

O caractere para sol e dia é o mesmo em japonês (日), o que torna possível o trocadilho no poema acima entre o Sol que surge e o dia na primavera. Ao mesmo tempo compõe com outro *kanji* a palavra 春日, *Kasuga*, um pensador da dinastia Song. Um mesmo caractere com duplo significado aliado à suspensão da compreensão da palavra pela ação do *kakekotoba* demonstra contraditoriamente o ensejo de equilíbrio e harmonia (和).

O *kakekotoba* é um truque verbal muito utilizado nos *haikais* anteriores a Bashô para garantir a predominância do humor e da sátira. Bashô imprimiu no *haiku* profundidade e força moral mas o humor inalienável nunca se perdeu. Portanto o *kakekotoba* está mais intimamente

ligado com as reminiscências históricas e origens espirituais do que com a técnica ou a forma. Sua função é afrouxar a conotação das palavras em um jogo de significados entre gramática e sintaxe. Unindo ideias a princípio irreconciliáveis colocam qualquer descrença ou dúvida em suspensão gerando uma espécie de satisfação na mente: “derrubam as barreiras que o intelecto ergue” (BLYTH, 2021, p.354).

雀子と声無きかわす鼠の巣
suzume-ko to koe naki kawasu nezume no su

Pequenos pardais
 gritando
 ninho de ratos

Bashô (Tradução livre)

O *kanji* do pardal 雀 (*suzume*) quando ao lado do radical que designa criança ou bebê 子 (*ko*) constitui filhote de pardal: 雀子 (*suzume ko*), um *kigo* de início da primavera. Porém ao mesmo tempo 子 é o símbolo do 1º signo do zodíaco chinês: o rato. Podemos perceber então que de alguma maneira o rato (鼠) esta impresso tanto no ultimo bloco 鼠の巣, *nezume no su*, quanto no primeiro, subliminarmente. O 巣, ninho, que serve tanto ao rato como ao pardal acaba reafirmando no rato a existência do pardal assim como *suzume ko* contém visualmente o rato. Em seu mesmo estado espiritual de nascidos gritam um para o outro: 鳴きかはす⁵⁸, *koe naki kawasu*. As duas formas de vida tão diferentes têm o mesmo *pathos* – remetem ao nascimento, a coisas incompletas (BLYTH, 1965, p.228) – o que é expresso no poema através do jogo de significados.

Mas ambos gritam ou são os pardais que gritam? Na verdade pode ser as duas coisas. Poderíamos ler também um sinal de morte, um perigo iminente no choro dos pequenos pardais dada a proximidade com os ratos. O fato é que *suzume* 雀 tem uma parte sonora que evoca a palavra *tsume* 爪, que significa garra. O giro de significados e as várias possibilidades de leitura que os trocadilhos provocam no *haiku* nem sempre podem ser abarcados pelas traduções. É quase impossível um idioma ocidental conseguir realizar esse aspecto incomum de polifonia que a sua linguagem grafemática possibilita. Mas seja qual for o viés tomado pela tradução ela

⁵⁸ Significado de 鳴きかはす: gritando; chorando.

revelará alguma face do movimento que o *kakekotoba* provoca. É um recurso fundamental para expressar o Zen.

O principal valor poético do *haiku* abaixo, por exemplo, está nos trocadilhos. *Futami* (二見) é o nome de um lugar perto de Ise e significa dois olhares, duas miradas. Os três caracteres iniciais se referem a amêijoas⁵⁹ (*hamaguri no ni*, 蛤の二 : duas ameijôas). O último caractere desse trio, ao se unir na leitura com 見, forma o ideograma composto que designa o local, *Futami*. E *futa*, que significa tampas se referem a duas conchas que abrem e fecham representando dois amigos que se separam. Ir, 行, se aplica a ambos, tanto à partida de Bashô quanto à do outono.

蛤の二見に別れ行く秋ぞ

Hamaguri no futami ni wakare yuku aki zo

No outono
Me despeço de Futami:
Duas ameijôas.

Bashô (tradução livre)

Não aprofundamos aqui as questões visuais que os kanjis e o uso do *kakekotoba* colocam enquanto recurso poético, o que intentamos foi elucidar que para se atingir tal nível de condensação lança-se mão de recursos próprios das línguas tocadas pelo ideograma e que tornam o *haiku* talvez a única “poesia” realmente polifônica existente.

2.6 *Haikai* e *haiga*

A intersemiose⁶⁰ é um dos principais aspectos das artes japonesas. É possível que um praticante de *chanoyu* ou de *ikebana* consiga compreender um *haikai*, mas nem sempre um estudioso do *haikai* é capaz de compreendê-lo. No ocidente é algo inconcebível: compreender a música apenas praticando pintura ou arquitetura, por exemplo. O *haiga*, em sua relação com o *haikai*, é a expressão mais direta desta característica.

⁵⁹ Um tipo de molusco.

⁶⁰ Sobre intersemiose ver Clüver (1982).

Na China era comum a pintura conter um poema; podemos verificar isso inclusive nas pinturas de Hokusai, como herança direta desta prática e seus diversos desdobramentos. Na medida em que o *haikai* se separou do *renga* pôde colar-se à pintura e constituir o *haiga*. “Muitos poetas de *haiku*, inclusive Bashô acompanhavam seus poemas com alguma imagem complementar ou simplesmente para ilustrar o poema” (GUTIÉRREZ CERVANTES, 2022), retomando esta prática antiga.

Mas o *haiga* expressa por figuras, volumes, linhas e massas o que o *haikai* expressa pictoricamente pelas palavras, caracteres e ritmo. O afinco técnico não é prioridade, deve até mesmo ser evitado com o intuito de deixar que o objeto se revele tal foi abarcado de imediato pela mente. Não significa que sejam malfeitas mas praticam a ideia do mínimo necessário. Grande parte dos desenhos que compõem um *haiga* estão desfocados ou em dimensões irreais, quase parecem retificadas pelo próprio *haikai* que o acompanha. Isso ocorre porque o sentido da perfeição nas artes japonesas só tem valor se admite a imperfeição de bom grado (SUZUKI, 1971, p.27).

高岡大火

Takaoka taika

O grande incêndio de Takaoka

家のなき人二万人夏の月

ie no naki hito niman-nin natsu no tsuki

Vinte mil pessoas

Sem abrigo...

Lua de Verão

Shiki (tradução livre)

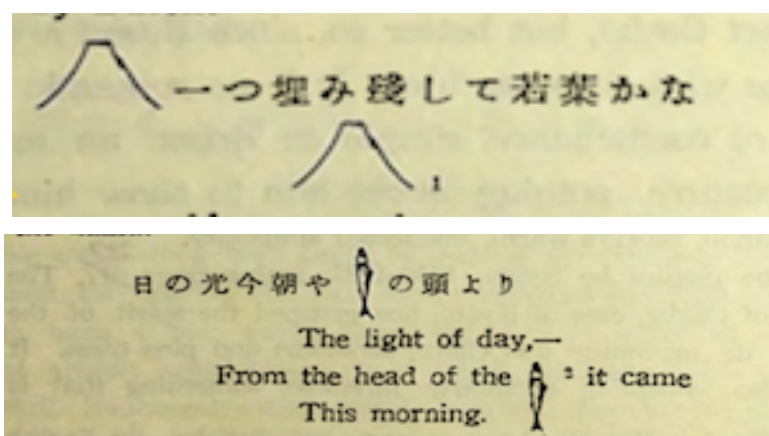
Na verdade, só seremos capazes de ler esses versos se mantivermos a mente livre de ironia, sarcasmo, cinismo, e qualquer tipo de prevenção. Se nós supormos haver qualquer contraste entre o inalterado, lua imutável que passeia tão calmamente no alto céu, e os pobres desabrigados e famintos do poema acima, estaríamos cometendo um grande erro. Não apenas tudo está mudando - lua, terra, pessoas indo e vindo, fogo, ruínas - mas tudo é Budha, embora haja angústia, degradação e sofrimento vistos ao nosso redor. Observe que é muito diverso da ideia de vida e amor da cultura judaico-cristã.

Para Buson – e consequentemente para Shiki – *haikai* é expressar em linguagem

ordinária o interior poético e filosófico de tudo o que existe sob a lua. Os sentimentos mais delicados e os significados mais profundos emanam das coisas retratadas como se fossem ocorrências cotidianas.

Prevalecerá a crueza, brevidade, humor e uma ideia de arte inartística, arte sem a determinação ocidental, que pode comumente considerá-la como artesanato ou uma falta de sentido completa. É da sintonia com o cosmos, com os elementos do Universo, que os japoneses fizeram a sua Arte comunicar. As pinturas japonesas de Hasegawa Tôhaku (1539-1610) e Seshû Tôyo (1420 – 1506) por exemplo são de uma abstração que ultrapassam qualquer defesa da arte abstrata moderna como cume de desenvolvimento (OLIVEIRA, 2019c, p.85-89). Alguns *haiku* atingem um nível de liberdade poética que o Ocidente levou séculos para realizar. Buson chega a substituir certas palavras por imagens literalmente:

Figura 2 – Reprodução de poemas de Buson



Fonte: Blyth (2021, p.98).

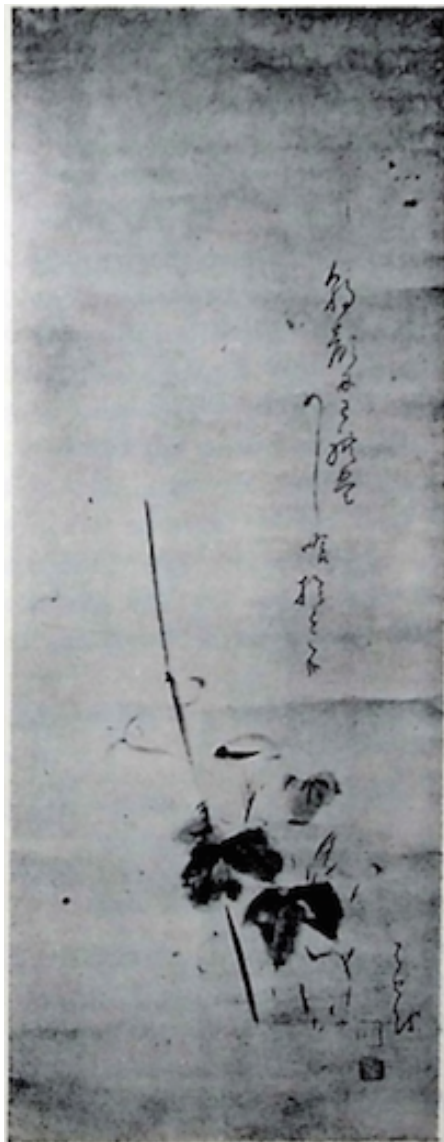
Ao suprimir a palavra e colocar um desenho a leitura fica comprometida pelo silêncio e se conecta com a intenção do *kireji*, *ya* (や). Tanto na pintura *haiga* quanto nos *haiku* de Buson faz-se um tipo de arte em que expressar uma sensação na medida no Zen é mais importante do que mostrar beleza. Apesar da forma ou de uma imagem serem absolutamente fixas quem as desenha ou escreve está absolutamente livre. Ao mesmo tempo a beleza está na dualidade entre perfeição e imperfeição. Podemos dizer que o *haiga* demonstra também a qualidade peculiar advinda do *sabi*: quadros inacabados, casas inacabadas, estátuas quebradas que contam uma mesma história. No sentido do *wabi* retém a ideia de que o “uso dá caráter às coisas” (GALVÃO, 2010, p.51). O equilíbrio, a clareza e a harmonia estão nas próprias contradições que cada elemento contém e a escolha do objeto pode se tornar mais importante do que o engenho da

construção, algo que difere essencialmente da linguagem musical ocidental, por exemplo.

Nesse sentido há um questionamento prático a se colocar ao mirarmos um *haiga*: a pintura poderia interferir na assimilação do poema e vice-versa? Se o *haiga* é constituído de duas artes diferentes, como poderia uma cooperar com a outra? Entendemos que o *haiga* pode ser uma ilustração do *haikai*: neste caso se aproxima mais da ideia de uma interpretação do poema, uma recriação ou tradução (Fig.3). Ou ele pode ter uma existência independente mas ainda assim em profunda conexão com o sentido do poema. A ideia de transubstanciação se aplica neste caso (Fig.4).

No fundo se está dizendo daquilo que escapa às palavras, assim como a música em seu outro universo de linguagem. É sobre esse tipo de relação que o *haikai* estabelece com o *haiga* que estamos tratando ao falarmos das peças.

Figura 3 – *haiga* de Bashô⁶¹



Fonte: Blyth (2021, p.27).

朝顔にわれはめし喰ふおこ哉
asagaoni ware wameshi tabefuoko kana

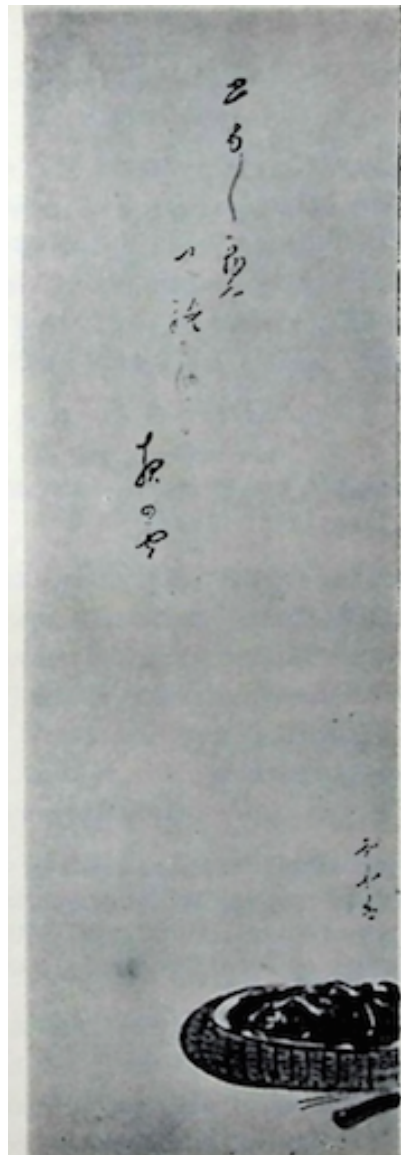
I am one
Who eats his breakfast
Gazing at the morning-glories⁶²

Bashô

⁶¹ Observe que neste *haiga*, desenho e texto coincidem.

⁶² Tradução de R.T. Blyth (2021.p.97).

Figura 4 – haiga de Ryôta⁶³



Fonte: Plate 14, Blyth (2021, p.193).

ともしびを見れば風あり夜の雪
to moshi bi wo mireba kaze ari yoru no yuki

Looking at the light
There is a Wind,
This night of snow.⁶⁴

Ryôta

⁶³ No *haiku* a neve está caindo, silenciosa e invisível enquanto o vento é visto através do tremular da chama na escuridão. Observe que a figura que o acompanha é uma cesta de carvão que brilha sob a luz da lamparina, só presente no poema. A imagem não coincide diretamente com o *haiku* mas há uma ação do *haiku* sobre a imagem.

⁶⁴ Tradução de Blyth (2021, p.99).

3 HAIKAIS DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA PARA VOZ E PIANO: APROXIMAÇÕES

Na música – sem dúvida – a aura consta do manuscrito, da tinta que flui da pena e aí se plenifica (apenas) o desenho, o projeto. É o que se pode chamar de cena-muda, a aura na partitura. É de sua natureza mais inerente: o silêncio. Aura muda. Nenhuma vontade pode danificá-la, aniquilá-la, ela é perene em seu silêncio de pedra (como nos lábios das esculturas). Porém, a aura, na música, não se esgota na mudez que o manuscrito encerra; é de sua fortuna singular a cissiparidade. Portanto, na música, a aura se biparte. Por um lado é mutismo, segredo, música calada; por outro lado, tem patente a sua contra-marca: a aura sonora que sucede no aqui e agora do trânsito do projeto (partitura) para a sua dimensão inelutável de realidade musical audível (OLIVEIRA, 2018).⁶⁵

⁶⁵ A aura é abarcada no ensaio Seis Bagatelas op.37 de Oliveira (veja-se o anexo 2) segundo respostas e contraposição ao conceito de aura por Walter Benjamin em sua obra “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” de 1955 (BENJAMIN, 2014). A citação pertence ao texto Bagatela n. 4.

3.1 *Haikai I*

Figura 5 – *Haikai I* de Willy Corrêa de Oliveira

3 + 7 Haikais

I

para o Toni

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Matsuo Bashô

Lento **Moderato**

Soprano

p

Si - lên - cio as ci-gar-ras es - cu - tam o

Piano

p

8va

3

3

8vb

S

can - to das ro - chas

♩ = 69 (precipitando-se)

Pno.

fff

tutta forza

Outra opção: sem o acompanhamento do piano: grave em um CD os 3 compassos iniciais da *Tosca* (e só!), e sem pausa após o canto, dispare a execução do CD para os alto-falantes da sala, como um espanto.

Silêncio:

as cigarras escutam

o canto das rochas

Fonte: *3+8 Haikais* para voz e piano, de Willy Corrêa de Oliveira.

A abertura de *Tosca*⁶⁶ que irrompe abruptamente ao final do *Haikai I* tem o efeito de um acontecimento inesperado e por instantes domina a escuta. Apesar dos acordes da citação constarem integralmente em toda a parte do piano (Fig. 6), o que reflete também na configuração do canto, ela se coloca de maneira antagônica a tudo que a precede. Quais fundamentos diferem a citação de todo o seu preâmbulo apesar de conterem a mesma substância? E quais qualidades suas propiciaram edificar um discurso musical que, coadunando com o sentido do *haikai*, revele o silêncio através do som e vice-versa?

Figura 6 – semelhança dos acordes do piano com os da citação no *Haikai I*

I
para o Toni

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Matsuo Bashô

Lento **Moderato**

Soprano

Si - lên - cio as ci-gar-ras es - cu - tam o

Piano

S

can - to das ro - chas

Pno.

$\text{♩} = 69$ (precipitando-se)

fff *tutta forza*

Fonte: a autora.

⁶⁶ Ópera de Giacomo Puccini.

O fato é que a abertura de *Tosca* em seu contexto original é um acontecimento sonoro de constituição harmônica e agógica incomuns que se choca com o silêncio, portanto um achado encontrado sob a razão do *haikai* de Bashô.

Seus acordes formam um breve encadeamento no contexto da armadura de *si*_bM em que o acorde de *la*_b conduz as vozes por um movimento de segundas ao *mi*M – quando na citação original com Orquestra (Fig.7). Quando feita pelo piano, Willy traz provavelmente do final do segundo ato da Ópera, logo após a morte de Scarpia, o sol bequadro ao acorde final da citação constituindo a sobreposição entre *mi* maior e *mi* menor (Fig.8 e 9). O conjunto não chega, portanto, a afirmar uma tonalidade. E dada a proximidade que a brevidade do trecho possibilita, o que prevalece desses dois polos – *si*_b e *mi* – é a relação de trítono.

Para o ouvinte familiarizado com o repertório operístico, como era o próprio Olivier Toni⁶⁷, a quem a peça é dedicada, mesmo o trecho feito ao piano orienta a memória em direção a sua característica sonora original: a *tutta forza* cada acorde é marcado de um extremo da tessitura ao outro pelo timbre cortante dos metais da Orquestra, dos clarinetes e oboés na região aguda e do trêmulo *fff* nas cordas (Fig.7). Portanto, de certa forma, a escolha da citação aponta para o timbre metálico do som da cigarra que *Bashô* infiltra na rocha nos revelando o estado de quietude do Santuário⁶⁸.

Utilizando a mesma sequência de acordes da Abertura, a parte do piano realiza um pontilhismo⁶⁹ lento que expressa certa estaticidade. E o espaço sonoro se preenche da ressonância que o prolongamento dos acordes produz, à maneira de um pedal. Portanto a palavra *silêncio* do *haikai* não se reflete apenas na ausência de som do segundo compasso, mas

⁶⁷ Olivier Toni, compositor e pedagogo brasileiro (1926-2017), principal professor de Willy Corrêa de Oliveira em seu período de formação. Era conhecido o imenso apreço de Toni por Puccini e especialmente pela *Tosca*. No *Tombeau de G. Olivier Toni* (2017), peça do ciclo *Folhas d'Álbum* para contrabaixo solo, Willy Corrêa insere um momento da *Tosca*, em referência ao Toni.

⁶⁸ “No território de Yamagata há um templo na montanha chamado Ryûshakuji (Em pé sobre a rocha). Fora fundado por grande mestre Jikaku-daishi (794-864), e é notável pela tranquilidade. Como nos recomendaram que fôssemos vê-lo mesmo para uma visita rápida, retornamos de Obanazawa empreendendo uma caminhada de cerca de sete *ri*. O dia ainda era claro. Depois de reservar o pouso num albergue para peregrinos no sopé da montanha, escalamos a encosta íngreme até o templo do cimo. A montanha era um empilhado de rochas sobre rochas, entre as quais pinhos e cedros velhos e imponentes cresciam, e a terra e as pedras, todas muito antigas, estavam cobertas de musgos macios. As portas das edificações do cume estavam todas cerradas e não se ouvia nenhum ruído. Circulei pelas bordas dos penhascos e rastejei nas rochas para orar em cada um dos pavilhões. Ao contemplar o deslumbrante panorama em silencioso isolamento, senti minha alma purificada. *Shizuka sa ya iwa ni shimi iru semi no koe* – Silêncio / na rocha infiltra / voz da cigarra” (BASHÔ, 2016, p.99).

⁶⁹ Podemos considerar a ideia de pontilhismo a partir da reflexão de Pierre Boulez sobre a estilística de Anton Webern: “...referimo-nos especialmente à abolição, que antes existia entre os fenômenos horizontais e verticais da música tonal. Webern criou uma nova dimensão que poderíamos chamar dimensão diagonal, espécie de repartição dos pontos, dos blocos ou das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro” (BOULEZ, 1995, p.328). Ver também Oliveira (2019b, p.55-56).

nesse alargamento das durações e no espaçamento das alturas de forma que o piano projete a pausa para esses parâmetros sonoros (Fig.10).

Figura 7 – Início de *Tosca*, de Giacomo Puccini

TOSCA
di
GIACOMO PUCCINI
ATTO PRIMO

LA CHIESA DI SANT'ANDREA DELLA VALLE.

A destra la Cappella Attavanti. A sinistra un impalcato: su di esso un gran quadro coperto da-tela. Attrez-
zi varî da pittore. Un paniere.

2 Flauti
III. Flauto con Ottavino
2 Oboi
Corno Inglese
2 Clarinetti in Sib
Clarinetto Basso in Sib
2 Fagotti
Controfagotto
4 Corni in Fa
3 Trombe in Fa
3 Tromboni
Trombone Basso
Timpani
Triangolo - Cannone
G. Cassa e Piatti
Carillon - Celeste
Arpa - Organo
(da suonarsi elettr.) *(C. solo)*
Campane della chiesa
(da suonarsi a mano)

TOSCA
CAVARADOSSI
SPOLETTA
SCARPIA - ANGELOTTI
IL SAGRESTANO

CORO

Violini
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

And^{te} molto sost^{to} *tutta forza* $\text{♩} = 69$
Vivacissimo con violenza $\text{♩} = 168$

(si alza il sipario)

And^{te} molto sost^{to} *tutta forza* $\text{♩} = 69$
Vivacissimo con violenza $\text{♩} = 168$

uniti

Figura 8 – Identificação dos acordes da citação e trecho final do Ato II (em *Vocal Score*)

Triade sobre sib 2a inversão SibM LabM Triade sobre lab

fff SibM Sib? acorde de 8a. e 5a. sobre Sib 2a. Lab? acorde de 8a. e 5a. sobre lab

Mim MiM Mi? acorde de 8a. e 5a. sobre mi

tutta forza

Outra opção: sem o acompanhamento do piano: grave em um CD os 3 compassos iniciais da *Tosca* (e só!), e sem pausa após o canto, dispare a execução do CD para os alto-falantes da sala, como um espanto.

Fonte: a autora.

Figura 9 – *Vocal Score* da ópera *Tosca*, final do Segundo Ato

(si alza e con grande precauzione esce, rinchiudendo dietro a sè la porta)

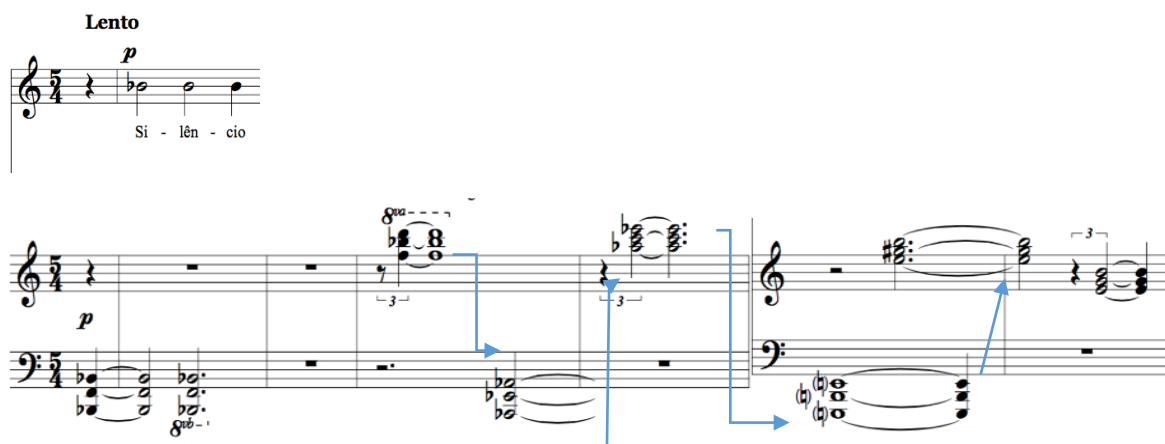
(sipario rapido)

p pppp molto rall: stentato rall: moltiss:... pppp

Fine dell'Atto IIº

Fonte: transcrição para canto e piano de Carlo Carignani, Ricordi Americana, Buenos Aires.

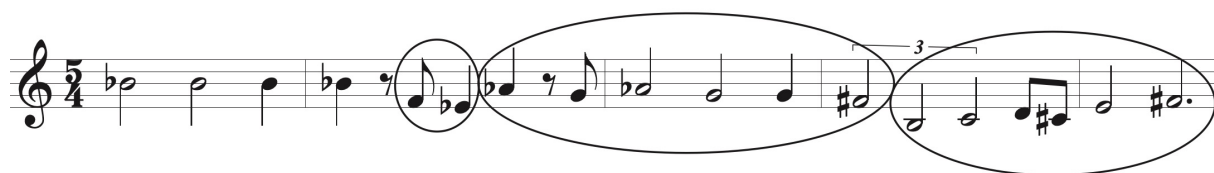
Figura 10 – indicação do prolongamento dos acordes do piano no *Haikai I*



Fonte: a autora.

A nota *si*_b, no primeiro compasso acompanha a sílaba “si” da palavra silêncio e define um eixo para a construção do perfil melódico. Em torno dele se delineia, pelos intervalos de sétima, nona, quinta e quarta, uma redistribuição do movimento cromático que a citação contém (Fig.11). Vale acrescentar ainda que os extremos da extensão do canto, *la*_b4 e *do*3, estão simetricamente distantes de *si*_b, por um intervalo de sétima, o que confere uma medida à linha geral do canto (Fig.12).

Figura 11 – Linha do canto sem texto, intervalos comprimidos.



Fonte: a autora.

Figura 12 – Linha de canto com texto.



Fonte: a autora.

No primeiro sistema canto e piano trocam de papel eventualmente, ora atuando como um harmônico ora como baixo. Nesse jogo de tessitura entre as partes, o canto também se torna um pontilhismo e não chega a formar uma melodia. Uma parte se costura à outra por suas notas

em comum e se alternam entre o ecoar ou o antecipar (Fig.13) provocando resultantes harmônicas diversas das que são produzidas pelos acordes quando na citação (Fig.14 e 15). Na citação a sonoridade principal vem do acorde. Quando da relação canto e piano, sobressaem as polarizações individuais e os acordes adquirem outras características, podendo inclusive resultar mais um timbre do que revelar um acorde. A sobreposição *fa-si_b-re* no c.3, por exemplo, revela muito mais o *fa* do que a terça *si_b-re*, pois dada a posição no extremo da tessitura desta última a sua qualidade se camufla e o que sobressai é um timbre percussivo e brilhante.

Figura 13 – Replicação entre as notas do canto e os acordes do piano no *Haikai I* com texto

The image displays a musical score for a piece titled 'Haikai I'. It is divided into two sections: 'Lento' (Slow) and 'Moderato' (Moderate). The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Si - lên - cio as ci - gar - ras es - cu - tam o'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). Annotations include purple circles and lines connecting specific notes between the vocal and piano parts, and orange circles highlighting certain notes in the vocal line. There are also green boxes around some notes in the vocal line. The piano part features chords and triplets, with some notes marked with '8va' and '8vb' indicating octave transpositions.

Fonte: a autora.

Figura 14 – Quadro comparativo de resultantes harmônicas no *Haikai I*

The figure displays musical notation for Soprano and Piano parts, illustrating harmonic results across different tempo markings: **Lento** and **Moderato**.

Top Section:

- Soprano:**
 - Lento:** *p* (piano). Lyrics: Si - lên - cio.
 - Moderato:** *p* (piano). Lyrics: as ci-gar - ras es - cu - tam o.
- Piano:**
 - Lento:** *p* (piano). Includes an 8va (octave) marking.
 - Moderato:** Includes an 8va marking and a 3 (triple) marking.

Resultante (Resultant) Harmonies:

- Lento Resultante:** A chord in the Soprano part, circled in blue.
- Moderato Resultante:** A chord in the Piano part, circled in blue.

Bottom Section:

- Soprano:** Lyrics: -gar - ras es - cu - tam o.
- Piano:** Includes a 3 (triple) marking.

Resultante (Resultant) Harmonies:

- Lento Resultante:** A chord in the Piano part, circled in green.
- Moderato Resultante:** A chord in the Piano part, circled in orange.

Bottom Section (Pno.):

- Pno.:** *tutta forza* (tutti forza).

Resultante (Resultant) Harmonies:

- Lento Resultante:** A chord in the Piano part, circled in blue.
- Moderato Resultante:** A chord in the Piano part, circled in orange.

Fonte: a autora.

Figura 15 – Quadro comparativo de resultantes harmônicas no *Haikai I*

Fonte: a autora.

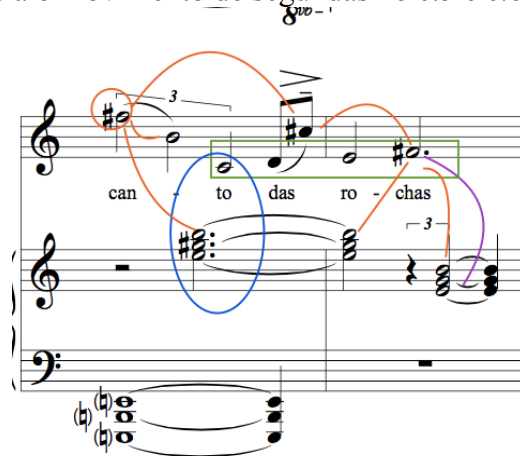
No c.3, canto e piano coincidem em tessitura sobre a tríade de *la*_b. A partir daí a nota *sol* realiza uma pequena transição. Por atuar como sétima da tríade de *la*_b (c.4) ela suspende a estabilidade, dado o efeito naturalmente dissonante desse acorde e cria a necessidade de encaminhamento. Ao mesmo tempo interliga a nota *la*_b com o compasso seguinte onde predomina o *fa*_# (c.5-6, “o canto das rochas”) ao gerar um movimento cromático subjacente (Fig.16).

Figura 16 – Função da nota *sol*, movimento cromático como resultante da interação entre acordes e intervalos (c.4) e predomínio do *fa*_# no c.5 e c.6 .

Fonte: a autora.

Diferente do que ocorre no primeiro sistema, no segundo há o ensejo de uma melodia e a linha de canto se torna mais independente. O *fa#* se atrita com a fundamental e com a terça do acorde de *mi maior* que domina o compasso ao mesmo tempo que, melodicamente, forma com o *si* e o *do#* um campo de atração próprio gerando um ambiente de oposição harmônica ao piano (Fig.17).

Figura 17 – Ações de polarização do *fa#* na linha melódica e sobre os acordes do piano e o destaque para o movimento de segundas no c.5 e c.6 do *Haikai I*.



Fonte: a autora.

Nesse trecho a sequência de segundas age muito mais concretamente. A nota *do* interfere na resultante do acorde de *Mi* que sofrerá pela ação da linha de canto pequenas transformações até que atinja o *mim* do piano (Fig.18). Esse movimento de notas sensibilizadas contido em parte no perfil melódico do canto e no caminhar geral das polarizações se mostra, portanto, como um fio condutor da peça e que está embutido no encadeamento da citação. Pode ser inclusive mais um material escolhido em função do *haikai* já que uma escala de tons inteiros poderia criar uma ambientação associada ao Japão⁷⁰.

⁷⁰ Na música erudita ocidental do início do século XX há diversos sinais de identificação com a música japonesa através do uso da escala de tons inteiros.

Figura 18 – Marcação dos movimentos de segunda na linha de canto e nas resultantes harmônicas de cada compasso no *Haikai I*

The image shows a musical score for 'Haikai I'. The top system features a Soprano part and a Piano part. The Soprano part is marked 'Lento' and 'Moderato'. The Piano part is marked 'p'. The score includes lyrics in Portuguese: 'Si - lén - cio as ci - gar - ras es - cu - tam o'. The bottom system features a Soprano part and a Piano part. The Soprano part is marked 'S' and 'p'. The Piano part is marked 'Pno.'. The score includes lyrics in Portuguese: 'can - to das ro - chas'. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'Fa#', 'Mi (triade)', 'Sib', 'Lab', 'sol', 'sol#', and 'tutta forza'. The tempo is marked 'Lento' and 'Moderato'. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with 'p' for piano and 'tutta forza' for full force. The tempo is marked 'Lento' and 'Moderato'. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with 'p' for piano and 'tutta forza' for full force.

Fonte: a autora.

No contexto não tonal da peça, em que as notas tendem a soar muito mais independentes, o *fa#* não age nos acordes de *mi-sol-si* ou *mi-sol#-si* apenas criando situações de dissonância ou consonância, mas também em razão da palavra e do canto enquanto timbre, causando um estranhamento. Interfere poeticamente no caráter dos harmônicos do acorde: entoadado na palavra “rochas” insere no acorde tocado de *mi-sol-si* o “zzzzz” da cigarra que Bashô vislumbrou se infiltrando na rocha (Fig.19).

Figura 19 – Fragmento do *Haikai I*

The image shows a musical score fragment for 'Haikai I'. The top system features a Soprano part and a Piano part. The Soprano part is marked 'S' and 'p'. The Piano part is marked 'Pno.'. The score includes lyrics in Portuguese: '- chas'. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'Fa#', 'Mi (triade)', 'Sib', 'Lab', 'sol', 'sol#', and 'tutta forza'. The tempo is marked 'Lento' and 'Moderato'. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with 'p' for piano and 'tutta forza' for full force.

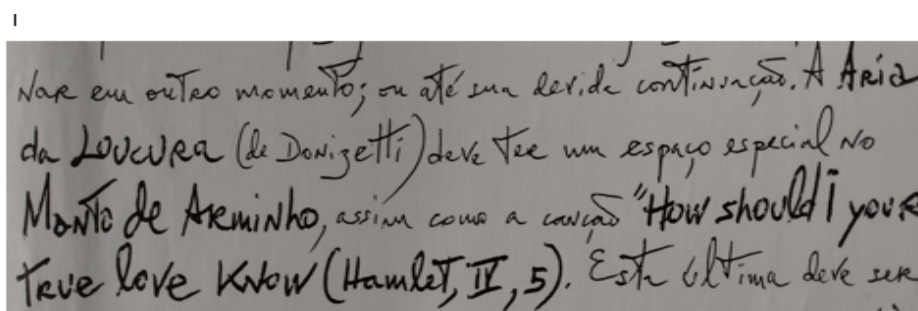
Fonte: a autora.

No c.5, “o canto” faz possivelmente uma referência a uma canção de Ophelia (de Shakespeare), *How should I your true love know*. Willy Corrêa alude de diversas maneiras no panorama de sua obra, especialmente em melodias vocais, como em *5 Cânticos para voz e Cello* ou como citação direta em *Ophelia, cena dramática* (Fig.20).

Figura 20 – Canto de Ophélia Original, Fragmentos do texto de *Ophelia – cena dramática*, *Haikai I* e *5 Cânticos para soprano e cello*, de Willy Corrêa de Oliveira.



Canto de Ophélia



Fragmento de Ophelia, cena dramática para Marta

can - to
c.5 do Haikai I

quasi a tempo

ce - re - jas

Zan - zi - bar

um can - to in - fun - de-se

| Fragmentos de 5 Cânticos para sop.e cello

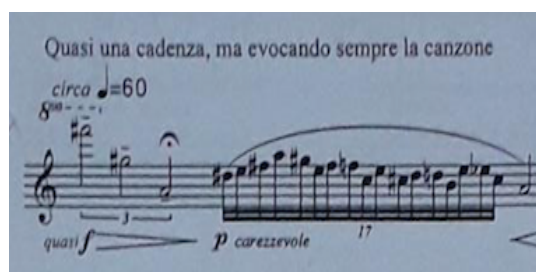
Fonte: a autora.

O movimento descendente de três notas a intervalos distantes de mesma duração e dimensionadas por uma nota central, pode ser uma reminiscência musical, algo que permaneceu substancialmente no universo da canção e, aqui, foi utilizado como um sinal que contém a força poética da ideia de canção. O c.6 do Canto de Ophelia original, sobre as palavras “hat and staff”, que se dá por relações de quarta e quinta, configura esse movimento sonoro que podemos encontrar, por exemplo em uma canção muito posterior como Nature Boy, de Eden Ahbez, utilizada por Willy como material para a peça *Allgemeine Periodik* para violino (Fig.21).

Figura 21: Fragmento de *Nature Boy* e *Allgemeine Periodik*.



Fragmento de Nature Boy, de **Eden Ahbez**



Allgemeine Periodik para violino,
In memoriam Henri Pousseu

Fonte: a autora

Seja quando utilizado como signo próprio do discurso musical, como citação ou com uma referência gestual ele cria uma relação com a memória não apenas no sentido pessoal, mas também comunica algo musicalmente pois se alia de certa forma à memória coletiva remota. Se a escolha do material atua como um sinal de identificação com elementos musicais da história, contém alguma substância comum à ideia de um canto e também uma carga sensorial imanente. Nesta medida, o seu uso do *Haikai I* tem uma função semelhante, ao *kigo* 蟬の聲 (*semi no koe* – o som da cigarra), que traz a sensação da estação⁷¹ ao *haikai* de Bashô, o que condiz com a intenção dos poetas japoneses em estabelecer uma lista infindável de palavras *kigo* da qual lançam mão para compor um *haikai*⁷².

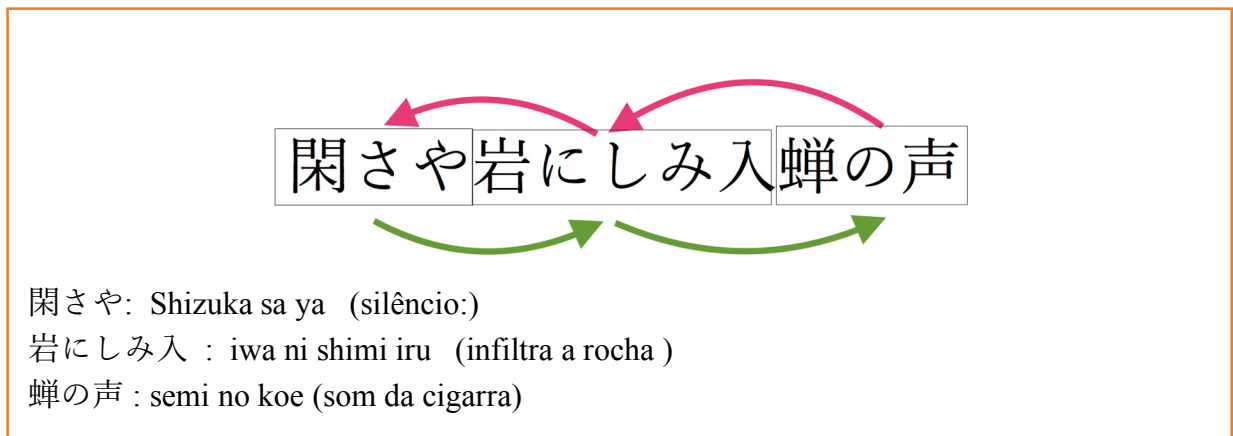
Esses elementos poético-musicais contribuem para expressar as contradições características do *haikai* que se refletem especialmente na estrutura da peça. O preâmbulo é um contrafeito da citação que soará como novidade, apesar de possuírem o mesmo material. Ao

⁷¹ Ver p.41-42.

⁷² Sobre *saiijiki* ver p.41.

mesmo tempo, a realidade da escuta nos impõe uma sequência de acontecimentos, o que faz do preâmbulo o assunto e da citação uma sua consequência. Mas foi a citação que colocou os parâmetros à maneira de um tema, porém em retrospectão. Tal mecanismo é próprio do *haiku* em que a revelação se dá pelo conhecimento do último bloco de sentido em uma sintaxe onde a mescla de significados é atuante⁷³ (Fig.22).

Figura 22 – Haiku original com marcação da autora da leitura dos blocos de sentido, transliteração e tradução



Fonte: a autora.

Ao interromper todo o equilíbrio e a simetria construídos a partir da ideia de silêncio, a abertura de *Tosca* causa um efeito de surpresa que remete ao instante de iluminação, o *satori*, que o último “verso” de um *haikai* deve provocar. E todos os elementos musicais corroboram para afirmar o sentido de *haikai* ao colocar a rocha, a cigarra, o canto, o piano, o silêncio, a citação e o próprio Toni equiparados. Tudo aponta para a harmonia no sentido de 和 (*wa*). Movimento em repouso, repouso em movimento, como o expresso por Soshi: “Ele (o caminho) não pode ser transmitido nem por palavras nem por silêncio. Nesse estado que não é nem fala nem silêncio, sua natureza transcendental pode ser apreendida” (BLYTH, 1965, Vol.1. p.273).

Muito do que é a apreensão de um *haikai* encontramos na peça, inclusive o humor. Até mesmo o começar pelo fim.

⁷³ Ver p.44-46.

3.2 Haikai II

Figura 23 – *Haikai II*, de Willy Corrêa de Oliveira

II

para o Mestre Yutaka

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Matsuo Bashô

Soprano

ve - lha la - - - go - - -

S

a - - - o sa - po

S

sal - ta o som da á - gua

São Paulo
março 2014

* Providenciar um vaso de plástico (como um balde), com água pela metade; no fundo do vaso deitar uma pequena toalha dobrada para que bem se molde por toda a extensão do fundo (servindo como abafador da pancada do objeto que submerja). Atirar grandíssima bola de gude na água dentro do balde, de modo a sugerir (plof) o ruído do salto do sapo para a água.
P.S.: Antes da apresentação experimente qual o melhor resultado do som - o mais próximo do pulo do sapo para dentro da lagoa.

Velha lagoa

o sapo salta

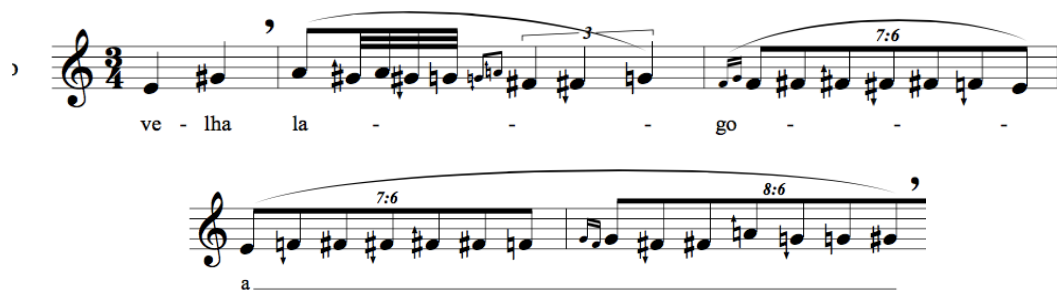
o som da água

Fonte: 3+8 *Haikais*, de Willy Corrêa de Oliveira.

Cada elemento fundamental do *haikai* – a velha lagoa, o salto do sapo e o som da água – tem um perfil melódico e dinâmico próprio. Esses elementos constituem três segmentos bastante distintos, que se conectam pela incidência de uma nota (eixo) no cômputo geral da peça, com a qual as alturas se relacionam.

A lagoa se constitui de melismas em quartos de tom que se movem no âmbito de uma quarta justa – entre *mi* e *lá*, simulando um tremular de água. Nesse ambiente destemperado, a sensação de indefinição das alturas ludibria a noção de tempo e as quiálteras tornam os compassos desprendidos do $\frac{3}{4}$, transmitindo um senso de imobilidade (Fig.24).

Figura 24 – Segmento que representa a velha lagoa



Fonte: a autora.

O dinamismo de “o sapo salta” é completamente diverso de “velha lagoa”. Aqui, a configuração dos intervalos e as articulações representam musicalmente o “saltar” de um sapo. É mais um gestual vocal caracterizado pelo salto de quarta e os sinais de articulação do que propriamente um perfil melódico (Fig.25). Em sequência replica-se “plof” simulando o próprio acontecimento pela bola de gude no balde de água.

Figura 25 – Segmento que representa o salto do sapo



Fonte: a autora.

Corroborando com um intuito do *haikai* em revelar o som da água como sendo a própria lagoa, a linha melódica de o “som da água” condensa o perfil melódico da lagoa em um breve movimento cromático descendente no âmbito de uma quarta justa, *mi-la*. Na mesma medida de intenção, podemos observar que a palavra “som” falada contém um princípio melismático que

podemos projetar na construção do perfil em quartos de tom da lagoa (Fig.26). Além disso, o caráter lânguido e aquoso que o fonema “om” da palavra impinge naturalmente no verso é intensificado pela ligadura, o que traz uma ideia de onomatopeia ⁷⁴ do movimento da água.

Figura 26 – Segmento que representa “o som da água” e sua projeção no perfil da lagoa e vice-versa

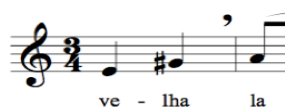


Fonte: a autora.

O contorno melódico geral da peça demonstra trabalhar com relações de quartas que tem o *la* como centro. Em torno de *lá* se definem os dois espaços sonoros: o âmbito da lagoa (quarta abaixo de *la*) que comporta os versos “velha lagoa” e “o som da água”, e o âmbito do salto do sapo (entre *si-mi*) que comporta o verso “o sapo salta”.

Cada segmento se desenvolve a partir de dados motivicos que constituem o compasso de anacruse: o intervalo de terça (*mi* – *sol*♯), o *sol*♯ como caminho para *la*, a relação de quarta (*mi*–*la*), a função de anacruse em $\frac{3}{4}$ e a cesura. Todos esses elementos circundam ou criam caminhos para a nota *la*. Note-se ainda que a nota *la* condiz com a sílaba inicial da palavra lagoa, como se a palavra erguesse a altura (Fig.27).

Fig.27 – Compasso inicial do *Haikai II*

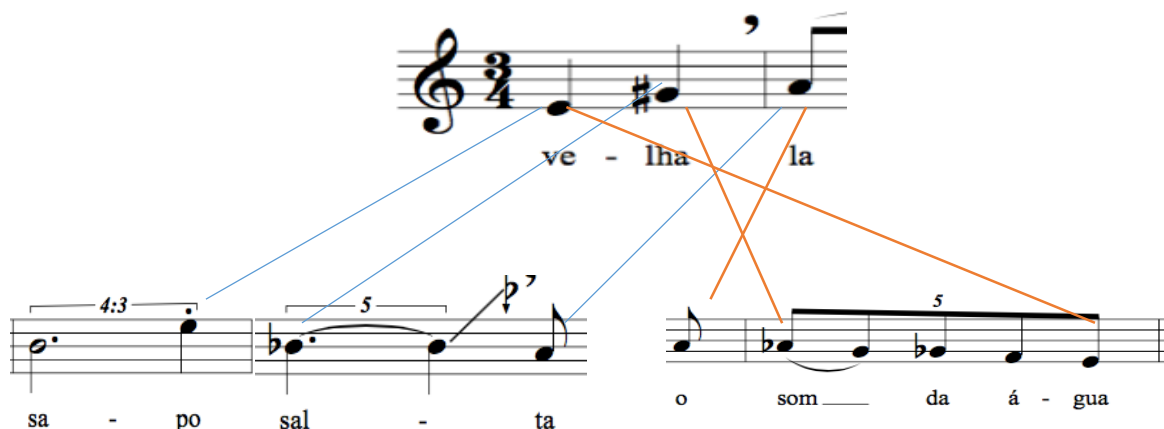


Fonte: a autora.

⁷⁴ Ver onomatopeia como recurso do *haikai* p.43-44.

Em “o sapo”, c.5, nota-se a inversão da quarta para o salto de *la* – *mi*. Não é por acaso também que o peso do movimento descendente em “o som da água” recaia sobre o *la*_b, rememorando assim a relação de *la* com o *sol*_# no motivo original (Fig.28).

Figura 28 – c.5, 6 e 7 e o compasso inicial no *Haikai II*



Fonte: a autora.

Algumas particularidades de cada segmento precisam ser ressaltadas, além das que foram mencionadas. Por sua ação dinâmica mais lenta, a tercina do c.2 acaba valorizando a nota *sol* em meio aos melismas da lagoa. E a nota *si* de *o sapo salta* abre a divisão dos âmbitos de tessitura servindo como trampolim para atingir o *mi*⁷⁵ acima de *la*. Ao mesmo tempo o próprio *la* se torna um caminho para *si*, que por instantes predomina no compasso, antes de retornar ao *la* através de *si*_b, que por instantes se torna uma nota *pivô*. Assim, as relações fundamentais e predominantes não se alteram apesar das notas instáveis, das mudanças de âmbito e caráter entre os trechos. Em uma peça tão curta e que se equilibra entre o que é estável e o que é instável com relação ao *la*⁷⁵, podemos admitir que tanto a nota *sol* no perfil melódico da lagoa quanto a nota *si* na linha de *o “sapo salta”* soam imperfeitas, destoantes mas são valorizadas. Assim, atingem um efeito muito próximo da ideia de assimetria nas artes japonesas⁷⁶ (Fig.29).

⁷⁵ Segundo Costère, *sol*_# e *si*_b, polarizam lá. Porém *sol* e *si* desestabilizam o *la*. Ao mesmo tempo o *mi* é desestabilizado pelo *si*_b que é a polarizadora de *la*.

⁷⁶ Sobre a assimetria nas artes japonesas ver Suzuki (1971, p.27).

Figura 29 – Marcação das notas *sol* e *si* referidas

Fonte: a autora.

Tal faz o *kakekotoba* entre os blocos de sentido no *haiku*⁷⁷, os segmentos deixam reminiscências entre si. O *la* que inicia o perfil do sapo, por exemplo, é ao mesmo tempo o final da linha melódica do perfil anterior. E se separarmos da peça todo o melisma de representação da lagoa, constatamos que o *lá* do início da lagoa teria continuidade no *la* do início do perfil do sapo (Fig.29).

Figura 29 – Marcação da retomada de cada *la* no *Haikai II*

Fonte: a autora.

Apesar da medida de compasso ser uma constante e se manter até o final da peça, o canto se articula de tal forma descolado de uma medida que o $\frac{3}{4}$ não se manifesta concretamente, o que revela-se uma dinâmica semelhante à que ocorre com as melodias sem tempo, no Teatro

⁷⁷ Sobre o *kakekotoba* ver p.44 -46.

*Nô*⁷⁸. A parte cantada do *Nô* pode respeitar ou não a medida de compasso. Nas partes cantadas compassadas, os versos – em geral de sete e cinco sílabas (*kanas*) – se inserem, com possibilidades de variação, em compassos de quatro por quatro, e sempre comandados pela parte instrumental. Considera-se o canto sem compasso aquele que se desenvolve à revelia do compasso de 4 em 4 tempos, contrapondo-se aos instrumentos. A sensação é de que “o corpo do (a) protagonista se imobiliza, mas sua alma baila, donde há intensa dinamização interior” (SUZUKI, 1977, p.67).

Por outro lado, o átimo de silêncio de cada cesura, no contexto do compasso $\frac{3}{4}$, coloca um fundamento de impulso na peça. Este ensejo está também no modo de uso das articulações e sinais de dinâmica – como nas apojaturas de cada melisma da lagoa, no *stacatto* sobre o *mi*4 no c.5 e no glissando do c.6. Todos esses aspectos podemos entender, de certa forma, como uma presença constante do segundo verso do *haikai*, “o sapo salta”, na peça. Isso porque o sapo existe porque saltou e o som da água o revela.

Além disso, esse aspecto de impulso tem a função de adiar a concretização de um arpejo sobre *mi* iniciado no primeiro compasso. Sob o plano geral das relações de polarização em torno de *lá* se ocultam duas tríades, *mi maior* e *mi menor*. As notas fundamentais de cada tríade, *mi-sol-si* e *mi-sol#-si* têm força no espaço sonoro porque ou caem na cabeça do compasso ou despontam do contexto de polarizações, evidenciando-se. A nota *si*, no c.6 forma uma variante diminuta dessa tríade e atrai a sonoridade de c.6 e c.7 para essa relação (Fig.30).

Fig. 30 – Marcação das notas que constituem *MiM*, *mim* e suas diminutas no *Haikai II*

The figure shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Soprano' and has the lyrics 've - lha la - - - go - - -'. It features a 7:6 ratio marking. The middle staff is labeled 'S' and has the lyrics 'a - - - o sa - po'. It features 7:6, 8:6, and 4:3 ratio markings. The bottom staff is also labeled 'S' and has the lyrics 'sal - ta o som da á - gua'. It features a 'sol#' marking and a date 'São Paulo março 2014'. The source is cited as 'Fonte: a autora.'

Portanto, a memória da tríade harmônica se projeta no discurso em simultaneidade com o curso das polarizações em torno de *lá*, mas como uma reminiscência do passado, gerando um tipo de comunicação com o ouvinte da mesma espécie que o *kigo* gera no leitor, subliminar. E

⁷⁸ Sobre a música no Teatro *Nô* ver Landy (1970, p.213 – 221).

podemos entender ainda, nesse contexto do *haikai*, que tanto o $\frac{3}{4}$ quanto essas tríades ocultas trazem ao discurso musical aspectos *wabi* e *yûgen*⁷⁹. “É *wabi* a arte que com o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia” (FRANCHETTI, 2012, p.24).

A concatenação entre a especificidade de cada segmento se dá através do desenvolvimento dos motivos dados no c.1. Mas as contradições internas próprias do texto são absorvidas fazendo com que a ambiguidade seja uma causa de unidade musical fundamental, coadunando com o senso estético do *haikai*. O som do pulo do sapo na água designa a lagoa. Concomitante, o silêncio habita o átimo que antecede o impulso do sapo e, neste sentido, o sapo contém em si a quietude da lagoa, “tão antiga que não há nada mais antigo” (SUZUKI, 1971, p.241)⁸⁰.

⁷⁹ “*Yûgen*, termo para designar o “mistério” de um texto ou quadro, isto é, para indicar que nele se percebe que o artista expressou a “essência profunda do seu assunto ou objeto”. “*Sabi* se aplica a poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando mostra a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo”. “*Wabi* também conota solidão, mas dessa vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito de desejos que o prendem no mundo” (FRANCHETTI, 2012, p. 22-24).

⁸⁰ Ver sobre este *haikai* p.32.

3.3 Haikai III

Figura 31 – *Haikai III*, de Willy Corrêa de Oliveira

III

para Dr. Ruy Yamanishi

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Shosei

Comodo

Soprano *graciosamente*
sopra sininhos
*(cerca de 10 segs.)**

7:8 13

Tin-tent les clo-ches à vent tan - - - dis

S **** 7:8 *allarg.* *****

que les poi-reaux se ba - lan - cent

* Escolha dois ou mais sininhos eólicos japoneses (*suurin*) e sobre-os (graciosamente) ora um, ora outro/s durante cerca de 10 segundos, e comece a cantar

** Enquanto canta: simultaneamente interpreta o baloiçar dos alhos-porós ao vento: fazendo os dedos das mãos para cima moverem-se como as folhas, e os braços (com a graça de uma dança japonesa) ondularem harmoniosamente.

*** Durante a pausa ainda continua a dança do vento sobre os alhos.

Tintent les cloches à vent
tandis que les poireaux
se balacent

Fonte: 3+8 *Haikais*, de Willy Corrêa de Oliveira.

O vento aciona o tilintar do sino e o balanço dos porós⁸¹. O primeiro compasso contém esta ideia que lança o movimento de oscilação como um material importante para a estruturação da peça.

Ele está no ímpeto das escalas dos compassos 2 e 3, no vai e vem da quinta justa (*si-fa#* no c.2 e *la-re* nos c. 4 e c. 5) e no gestual da cantora ao final do *haikai*.

O início do c.2 sugere uma escala de tons inteiros que é interrompida pelo salto de quinta justa para o *fa#*. Esse ensejo escalar é retomado no compasso seguinte a partir da nota *la* e se desenvolve sugerindo uma escala menor melódica, ou seja, com o VI e VII graus alterados. Elas não estão efetivamente completas, mas correlacionadas. Se admitirmos que historicamente a escala menor surgiu da escala eólia, e que o movimento escalar inicial se encaixaria em seu contexto, podemos dizer que o perfil melódico desses dois compassos carrega um fundamento *eólio* não apenas por lidar com o movimento de oscilação como também por desenvolver na quiáltera o movimento escalar a partir de *la*. Neste sentido a música subentende uma palavra que sinaliza o vento. Na medida do *haikai* podemos dizer que essa relação entre as palavras *eólio* e *eólico*, entre o significado próprio e o seu significado musical, designa um *kakekotoba*⁸² (Fig.32).

Figura 32 – Complementaridade entre os movimentos escalares do *Haikai III* e com a escala eólia



Fonte: a autora.

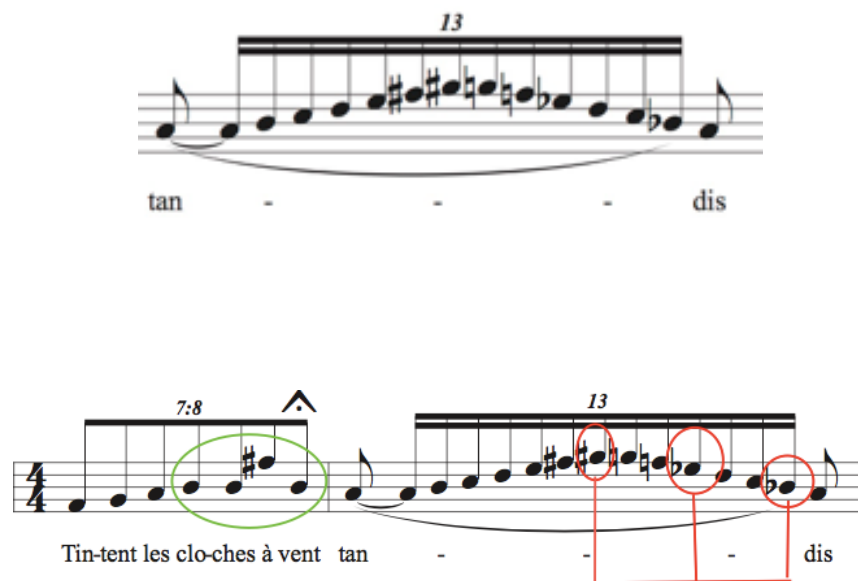
A omissão de *la-4* no extremo agudo da escala menor melódica sobre *la* e a inserção de *mi*, e *si*, no movimento descendente terminando novamente no *la*, provoca distorção. Tem-se

⁸¹ No primeiro compasso da partitura: “graciosamente sopra sininhos (cerca de 10 segs.)”. Instrução na partitura: “Escolha dois sininhos eólicos japoneses (*suurin*) e sobre-os (graciosamente) ora um, ora outro/s durante cerca de 10 segundos, e comece a cantar”.

⁸² Sobre o *kakekotoba* ver pag. 44-46.

do lado ascendente o predomínio de *la* e do lado descendente surge uma tendência à escala de *sol menor* cujas notas consequentes e resultantes harmônicas, na duração tão concisa da quiáltera de 13, geram desequilíbrio (Fig.33). A ausência de notas importantes para efetivar cada escala traz o aspecto de acaso, da assimetria como algo valorizado característico das obras artísticas japonesas.

Figura 33 – Movimentos escalares



Fonte: a autora.

O movimento de oscilação entre *re* e *la* no c.4 provoca acontecimentos escalares que alteram o aspecto melódico-harmônico da peça. Dada a proximidade dos compassos, o *re* se concatena com a sequência em tons inteiros, de *fa* a *si* do c. 2 produzindo nesse momento um efeito modal, *dórico* (Fig.34). Apesar da ausência da nota *mi* na sequência escalar ela existe com certa força como resultante harmônica de *la*, que é bastante incidente na peça. Por outro lado, como os movimentos escalares evidenciam *fa*, *fa#* e *la*, despontam também através do c.4 o ensejo de duas tonalidades: *re maior* e *re menor* (Fig.35).

Figura 34 – Complementaridade entre a nota *re* e a escala precedente no *Haikai III*

Comodo

Soprano *graciosamente sopra sininhos (cerca de 10 segs.)**

7:8 13

Tin-tent les clo-ches à vent tan - - - dis

** 7:8 allarg. ***

que les poi-reaux se ba - lan - cent

Fonte: a autora.

Figura 35 – Marcação das notas que apontam *ReM* e *Rem* no *Haikai III*

Comodo

Soprano *graciosamente sopra sininhos (cerca de 10 segs.)**

7:8 13

Tin-tent les clo-ches à vent tan - - - dis

** 7:8 allarg. ***

que les poi-reaux se ba - lan - cent

Fonte: a autora.

Uma ideia escalar é suplantada por outra, um teor modal é interpelado por um teor harmônico, mas nenhum deles se firma concretamente permitindo que simultaneamente sobressaia a dinâmica das relações intervalares.

No c.2, a quinta justa ($fa\sharp 3$) polariza o *si natural* que ao ser repetido se afastará de sua relação dissonante com a quarta aumentada. O efeito de instabilidade da quarta aumentada ($fa-si$), seguido da estabilidade da quinta justa ($si-fa\sharp$) fica espelhado no c.3: à suposta escala de *la* menor melódica segue-se o $mi\flat$ e $si\flat$, incitando a escala de *sol menor*, instável com relação ao *la* (Fig.36).

Figura 36 – Dinâmica de polarizações espelhada entre c.2 e c.3 no *Haikai III*

Comodo

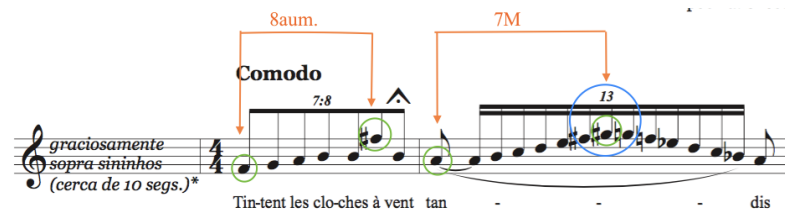
7:8 13

Tin-tent les clo-ches à vent tan - - - dis

Fonte: a autora.

Depreendemos ainda que a oitava aumentada e a sétima maior que se dão entre a nota mais grave e a mais aguda dos compassos 2 e 3, *fa3-fa#4* e *la3-sol#4*, respectivamente, se relaciona com o movimento de bordadura em torno do *sol* no extremo agudo de c.3 (Fig.37). Observando a ação dessas notas segundo a teoria das polarizações, em que o *fa#* tanto tende a *fa*, como a *sol* e, o *sol#* tanto tende a *la* como a *sol*, fica evidente a projeção da nota *sol* no movimento descendente da escala do c.3.

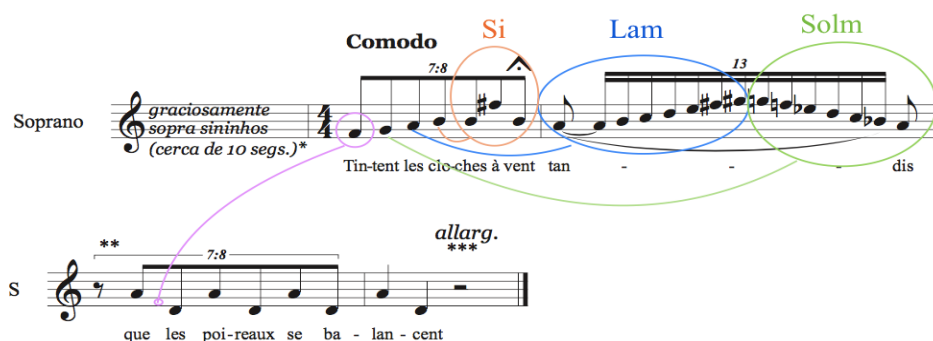
Figura 37 – Oitava aumentada e bordadura no c.2 e no c.3 do *Haikai III*



Fonte: a autora.

Nota-se ainda que o movimento escalar inicial *fa-sol-la-si* estabelece um plano para os acontecimentos seguintes, do qual suas resultantes principais realizam uma sequência retrógrada. O *si* é mais evidente no c.2 devido à sua repetição, o sinal de fermata e o *fa#* (quinta justa) que o polariza. Em seguida vem o movimento escalar ascendente no c.3 sobre *la* e então o *sol*, que apesar de quase oculto está presente na força da escala descendente que o representa. E contraditoriamente, a ausência da nota *fa* nos últimos compassos, o faz presente (Fig.38).

Figura 38 – Equivalência entre os materiais a partir das quatro notas iniciais do *Haikai III*



Fonte: a autora.

Elementos musicais que fazem parte da natureza histórica da música como a escala modal, a tríade e as escalas menores estão apenas sugeridos. Há um esvaziamento da realidade de cada material que se coloca. Mas o aspecto ancestral que a quinta justa traz, junto a esses

elementos, deixam reminiscências no espaço sonoro que os fazem dialogar entre si endossando a qualidade de simultaneidade que tanto a música quanto o *haiku* contém. Quanto ao gesto pedido para a cantora na partitura – “Enquanto canta: simultaneamente interpreta o baloiçar dos alhos-porós ao vento: fazendo os dedos das mãos para cima moverem-se como as folhas, e os braços (com a graça de uma dança japonesa) ondularem harmoniosamente” – é suficiente inseri-lo no mesmo contexto de intersemiose e significado do desenho do peixe ou o Monte Fuji, que Buson explicita em alguns de seus *haiku* (Fig. 2)⁸³.

⁸³ Ver p.48.

3.4 Haikai IV

Figura 39 – *Haikai IV*, de Willy Corrêa de Oliveira

IV

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Issa

Andantino

Soprano

Im - mo - bi - le et se - rei - ne la gre - nouil - le fi - xe

S

les mon - - - -

S

ta - - - - - gnes

(Com gestos plenos de beleza descreve [com a mão direita] no ar as montanhas que canta, uma a uma)

Fonte: a autora.

O que ouvimos e vemos de imediato na peça é uma melodia que canta a situação do sapo sereno e imóvel a mirar as montanhas e um perfil melódico e gestual que figura o contorno de montanhas.

Todo o trecho das montanhas inclui aspectos da melodia do primeiro sistema: ao *la* que se repete sobre *immobile* corresponde a repetição do *re* na base de cada movimento da montanha.

A oscilação entre as 3^{as} de “*sereine*” (*sol-si*) e entre as 2^{as} de “*la grenouille fixe*” (*fa#-sol#*) evolui para a expansão do movimento ascendente e descendente pelo campo de tessitura à maneira de um vocalize. Também das oscilações de 2^{as} sobre “*la grenouille fixe*” se desenvolvem os breves movimentos escalares e cromáticos a partir de cada *re* (Fig.40).

Figura 40 – Correspondência de acontecimentos do sistema 1 com o sistema 2 e 3

Andantino

Soprano

Im - mo - bi - le et se rei - ne la gre - nouil - le fi - xe

S

les mon - - - -

S

ta - - - - - gnes

rall.

(Com gestos plenos de beleza descreve [com a mão direita] no ar as montanhas que canta, uma a uma)

Fonte: a autora.

Os intervalos de 2^a e 3^a do primeiro sistema são, portanto, dados motivicos que se desenvolvem nos sistemas seguintes. Nas cinco primeiras notas da peça, o *re* e o *la* estabelecem uma medida em torno da qual se desenvolve todo o perfil inicial e coloca também a ideia da quarta justa como material (Fig.41). Mas a peça não se dá sobre essa relação de quarta. O *sol* se infiltra no campo de polarização estabelecido nas cinco primeiras notas entre *re* e *la* criando com *sol*# e *fa*# um outro campo simultâneo com o *re*. Ao mesmo tempo realiza um fragmento melódico que soa triádico em “*et sereine*”, portanto a nota *sol* predomina no sistema. Quando vinga a montanha o *re* se estabelece mais concretamente. Toda a peça fica permeada pela ambiguidade de *re*, que ora atua como nota fundamental, ora como a quinta de *sol*. E quando *re* predomina, o *la* inicial é evocado não apenas por formar a quinta com o *ré* mas também por complementar as tríades maior e menor esboçadas nas terças do arpejo: *re4-fa#4* e *re4-fa4*, no ponto culminante do segundo sistema (Fig.41 e Fig.42). Toda a dinâmica entre *re* e *sol* se estabelece tanto no sentido da polarização e melodicamente, quando apontamos as relações intervalares, quanto no sentido harmônico, quando apontamos a formação de acordes ou arpejos.

E se observarmos a peça retroativamente identificamos no perfil da ação do sapo uma redistribuição das notas do primeiro arpejo que constitui o perfil da montanha (Fig.42).

Figura 41 – Marcação de *re* em sua relação com *la*

Soprano

Im - mo - bi - le et se - rei - ne la gre - nouil - le fi - xe

S

les mon

S

ta gnes

Arpejo sobre fá relacionado ao ré

rall.

Fonte: a autora.

Figura 42 – Marcação da ação de *sol* no primeiro sistema e foco no fragmento triádico

et se - rei - ne

Andantino

Soprano

Im - mo - bi - le et se - rei - ne la gre - nouil - le fi - xe

S

les mon

S

ta gnes

rall.

Fonte: a autora.

Em um *haikai* a natureza de cada elemento é também revelada na resultante final da concatenação das palavras, ou seja, a substância de cada elemento e da mensagem que o *haikai* transmite é a mesma. No caso do Haikai IV, poderia estar na própria natureza de um material o fundamento geral do discurso. Se cada nota musical contém harmônicos que formam a sequência de notas de uma série harmônica e colocarmos lado a lado o perfil da montanha e a série a partir do quarto harmônico (repetição da fundamental), podemos observar que há uma identificação entre a natureza de uma nota e a criação do perfil no discurso. Considero neste sentido que a série harmônica a partir da nota *ré*, pode ter sido utilizada como material de referência na medida em que cada nota na base do arpejo gera um perfil melódico intrínseco a ela própria porque que ocorre à maneira da constituição melódica e harmônica de uma série harmônica (Fig.43).

Figura 43 – Sobreposição de terças, sua relação com os perfis melódicos, variantes e série harmônica.

Sapo:

Andantino

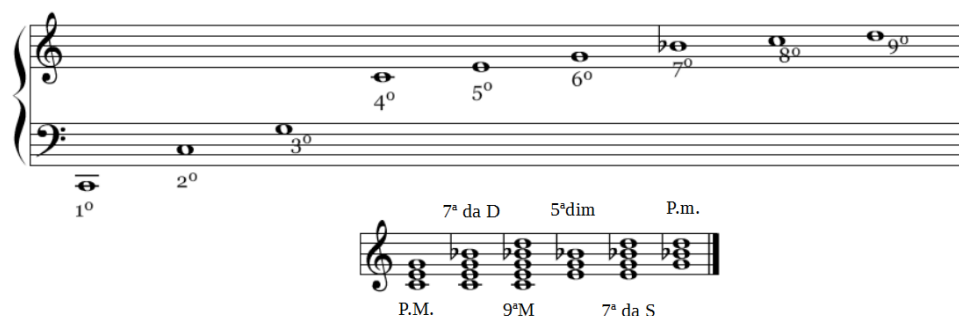
Soprano

Im - mo - bi - le et se - rei - ne la gre - nouil - le fi - xe

les mon

ta gnes

rall.



Fonte: a autora.

Assim como a eclosão da flor é um fundamento oculto no Teatro *Nô*⁸⁴ porque contém a substância da vida e da origem do universo que diz respeito a todas as coisas, é possível que a série harmônica e seus intervalos fundamentais tenham sido trazidos como força de unidade articuladora dos elementos musicais. Isso pode conter um significado no sentido do *haikai* porque possibilita formar uma espécie de melodia infinita desenvolvida dentro dos termos que a sobreposição de terças em arpejo advinda da natureza de cada nota coloca, substancialmente a mesma não nas alturas mas nas suas relações internas.

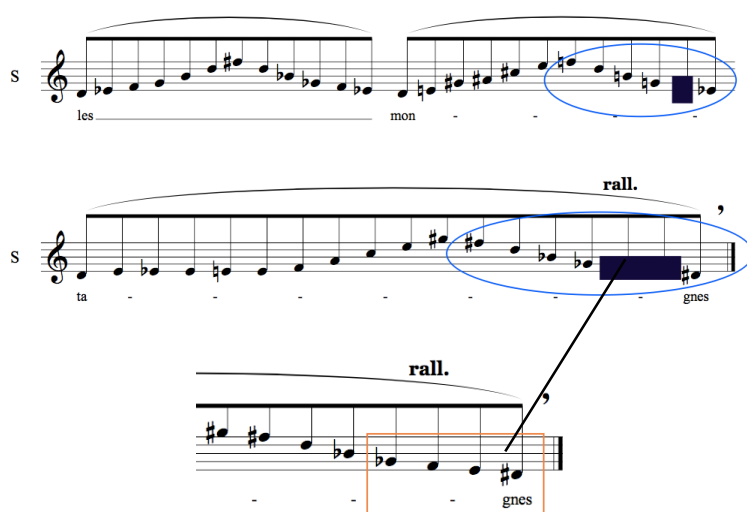
Naohiro Kimura, em seu artigo *A morfologia do “Na”: sobre a “Ursatz” contrapontística na peça Nô “Izutsu” de Zeami* (2010), relata como Noboru Yasuda, um músico *Nô* (*Wakikata*), usou o método de escrita em cadeia infinita com *kanji*, uma melodia infinita como uma cadeia ininterrupta de sons. Por exemplo, no caso de *Izutsu* de Zeami, no verso "As sombras mútuas são espelhos d'água" (*katamini kage o mizukagami* - 互に影を水鏡), o "mi" de "água" (*mizu* - 水) é combinado com o predicado e com o caractere “ver” (見), da palavra “sombra” (*kage* - 影), que se reflete na palavra final “espelho” (*kagami* - 鏡). Cria-se então um *slogan* de "água" que recebeu “sombra” na palavra “espelho” vinda do objeto *katamini kage*, portanto um *kakekotoba* sob a ação sonora e visual de “mi”. Em termos de música ocidental, neste caso o *kakekotoba* talvez funcione como um **acorde pivô**, um eixo de transposição. Na peça *Nô*, a resolução da cadência continua a ser adiada (KIMURA, 2010, aspas e negrito do autor no original)⁸⁵.

⁸⁴ Ver sobre a flor como um fundamento do Teatro *Nô* na p.37.

⁸⁵ “Tatoeba, (Izutsu) no “katamini kage o mizukagami” deareba, “mizu” no “mi” ga mae no go “kage o mukutekigo to shite ukeru jutsugo “mi” to, ato no go “kagami” to ketsugōshite meishi o keisei suru “mizu” no kakekotoba to naru. Seiyō ongaku no yōgo de shoku ereba, kakekotoba wa, tenchō no jiku to naru waon = bivutokōdo “**pivot chord**” to shite kinō shiteiru ga nō de wa kadentsu teki “kaiketsu” wa saki nobashi ni sa retsuzukeru. Sarani Vuāgunā no sakkyoku gihō ni tatoere wa, kakekotoba no sayō wa “jidōdōki Leitmotiv” teki kinō o mo yūshiteiru to mo omoeyō”. “たとえば、(井筒)の「互に影を水鏡」であれば、「水」の「み」が前の語「影を目的語として受ける述語「見」と、後の語「鏡」と結合して名詞を形成する「水」の掛

No perfil da montanha, a sobreposição de terças parece ser uma medida para a definição das alturas e a nota *mi*_b, um eixo de articulação do movimento cromático e de retorno à nota ré. Um sentido de melodia infinita se demonstra na complementaridade entre a memória do *mi*_b, como parte da dimensão de um acorde, ou seja, como consequência de um arpejo sugerido no final do segundo sistema, e o *re*_# vindo do cromatismo, no final do último sistema, como se fosse reiniciar o movimento (Fig.44).

Figura 44 – Ações para alcançar *re*_# e *mi*_b

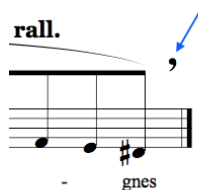


Fonte: a autora.

Os desdobramentos de cada seção do perfil da montanha cessam no *re*_# ao final do *haikai* quando a cesura insere uma pausa repentina ao fluxo de canto (Fig.45). Há uma transferência do senso de continuidade criado para o perfil melódico da montanha ao ensejo de continuidade próprio de uma cesura. Mas ela acontece aqui como uma tomada de ar final, como um gesto de surpresa que realiza mais a função de um *kireji* no *haiku*⁸⁶ do que a sua incumbência enquanto termo do discurso musical.

詞となる。西洋音楽の用語で職えれば、掛詞は、転調の軸となる和音=ビヴォットコードpivot chordとして機能しているが能ではカデンツ的「解決」は先延ばしにされ続ける” (KIMURA, 2010, p.9).

⁸⁶ Sobre *kireji* ver p.38-41.

Figura 45 – Cesura ao final do *Haikai IV*

Fonte: a autora.

Além disso a cesura interrompe o movimento cromático descendente que, ao contrário dos segmentos anteriores, termina no *re#*. Isso pode provocar o efeito de algo inacabado, semelhante ao que ocorre em um *haiga*, onde tanto a escrita do *haiku* quanto a pintura estão desvanecidas⁸⁷. No caso do *haiga*, a escrita com aparência de inacabada sobreposta à imagem pouco nítida com a qual o poema se relaciona em significado parece ser um recurso que coopera para criar a sensação de surpreendência tão própria do *haikai* e das artes japonesas em geral, pois a imagem final que tentamos absorver é no fundo um fruto da incerteza. Talvez, sugestionado pela observação de aspectos semelhantes, o cineasta Andrei Tarkovsky em seu livro *Esculpir o Tempo* (1998, p.124) tenha apontado que cada verso de um *haikai* “apreende e fixa o momento criando imagens que nada significam para além de si mesmas” mas, sua aproximação forma o significado geral do poema, que eiva cada palavra utilizada, e é “lançado ao infinito”, ou seja, não termina efetivamente.

Uma palavra suscita imagens e é a memória da coisa em si mesma. Podemos identificar no *Haikai IV* que a palavra “*le montagnes*” tem uma representação gestual que acompanha o desenho melódico – a cantora “com gestos plenos de beleza descreve (com a mão direita) no ar as montanhas que canta, uma a uma”. A representação gestual coloca a ideia de imediaticidade que o *haikai* contém e se une em significado com o perfil melódico criado como imagem da palavra. Neste sentido, poderíamos buscar na história da música um perfil melódico que represente uma montanha, como gesto condizente. Poderíamos associá-lo à *XVIII variação Diabelli* de Beethoven, c.9 a 14, por exemplo (Fig.46)? O que condiz de fato com o espírito do *haikai* não é a associação de um perfil musical com um perfil gráfico, mas a memória de uma série de exemplos de gestual pianístico que o trecho carrega. E daí que neste caso a palavra está em função da música trazendo de um passado musical uma referência que ativa a memória não apenas dentro do discurso, mas para fora dele, como memória coletiva.

⁸⁷ Sobre *haiga* ver p.46-49.

Figura 46 – Ambiguidades cromáticas sobre sequências de terças na XVIII variação Diabelli de Beethoven

180

Poco moderato. (M.M. $\text{♩} = 54$)

VAR. XVIII.

a)

b)

Do Fa Ré Sol Mi

Fonte: A autora (marcação) e Hans von Bulow New York: Edward Schuberth & Co., 1892. IMSLP639764-PMLP4426-Beethoven_Var._op.120_ed._Bu-low.pdf.

Tendo em vista que para que um *haikai* se torne efetivo deve-se evitar qualquer excesso e concentrar informações carregadas de significado, executada pelo canto, a ideia sonora de “*les montagnes*” de certa forma insere o piano na peça (que participa de outras peças do ciclo mas não dessa) sem a sua presença ativa. É próprio do *haikai* esse tipo de contradição em que a ausência pode revelar a presença: o sapo que mira a montanha, ao mesmo tempo que é uma referência a Tôenmei, é o próprio Issa⁸⁸.

⁸⁸ Sobre a relação do *haikai* de Issa com o poema de Tôenmei ver p.38.

3.5 Haikai V

Figura 47 – *Haikai V*, de Willy Corrêa de Oliveira

V

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Ryota

Furioso **Amabile**

Soprano

Je ren-trai fu - ri - eux of - fen - sé le

Voz do Pianista

S

sau - le dans le jar - din

Voz

(som real):
sau - le dans

Je rentrais
furieux offensé
le saule dans le jardin

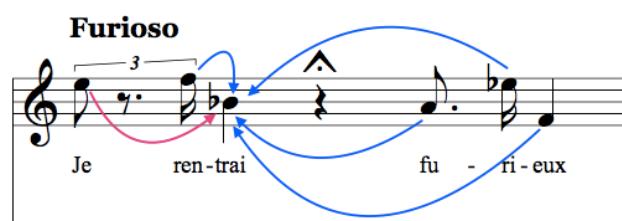
Fonte: 3+8 *Haikais*, de Willy Corrêa de Oliveira.

Os desígnios *Furioso* e *Amabile* determinam as duas partes que compõem o Haikai V.

A primeira trata-se de uma espécie de recitativo de tendência descendente no campo de tessitura constituído de uma figura motívica e duas variações consecutivas entrecortadas por pausas. Toda a sua dinâmica e a maneira como as durações se comportam na articulação das palavras intentam criar uma expressão musical para “*furieux*”. A sequência de cada figura e sua interrupção simula pequenos rompantes inserindo um caráter de ansiedade. Apesar das pausas, essas três figuras estão alinhavadas umas às outras pelos intervalos de segunda menor.

As semínimas reforçam a tonicidade própria da língua francesa, ou seja, garantem que o peso de cada palavra recaia na última sílaba, o que contribui tanto para expressar “*furieux*” como influi na resultante da organização das alturas. Elas acabam predominando e atraem as outras notas. O *si*_b pode ser um eixo de centralização desta dinâmica pois estabelece uma medida intervalar entre os dois fás e cria a relação de trítono com o *mi* inicial (Fig.48).

Figura 48 – Predomínio de *si*_b e relação de trítono



Fonte: a autora.

No segundo fragmento a relação intervalar entre as três notas é instável e predomina a dissonância - quinta diminuta, terça maior (*la-fa*) e sétima (*mi_b-fa*) - contribuindo para a expressão da palavra. Já o último fragmento, *offensé*, é semelhante aos anteriores por seu perfil dinâmico, duração e intensidade mas contraditoriamente as relações de atração que a quarta justa, quinta justa e oitava justa produzem esboçam o caráter *Amabile* que virá em seguida.

A nota *do*_# serve como ponte ao trecho seguinte que será iniciado e dominado por *re*. A união da parte *Furioso* com *Amabile* se dá no encontro inusitado do canto com a voz do/da pianista sobre a nota *re*. As vozes se fundem formando uma terceira voz cromática que entremeia o discurso, o que não deixa de ser também uma variação das funções que o intervalo de segunda menor possui no primeiro sistema.

Ao contrário de *Furioso*, *Amabile* possui tendência ascendente e um canto mais ligado que se desenvolve sobre o anteparo de um baixo. Aqui as pausas desaparecem dando lugar à expansão dos intervalos, desenvolvendo uma melodia em que há alternância entre salto e continuidade por movimentos de segundas. Todo o campo de tessitura entre *re*₃ e *la*₄ se preenche criando junto ao baixo, também pela resultante das relações intervalares criadas, um aspecto frondoso (Fig.49).

Figura 49 – Polifonia entre voz e voz do(a) pianista

The musical score for Figure 49 consists of two staves. The top staff, labeled 'S', represents the voice and contains the lyrics 'sau - le dans le jar - din'. It features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, and then a fifth interval. The bottom staff, labeled 'Voz', represents the piano voice and contains the lyrics 'sau - le dans'. It also features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, and then a fifth interval. The piano voice part is marked '(som real):'.

Fonte: a autora.

A voz do pianista realiza-se cromaticamente em torno de *ré* em contraposição à voz principal que, tendo o *si* como um eixo, se articula a intervalos mais distantes. As duas vozes caminham em duo a partir da segunda menor por intervalos que alternam entre neutralidade harmônica e dissonância. Por outro lado, a coincidência de *do*³ com *mi*³ no terceiro tempo traz para a escuta a terça menor não apenas como um dado intervalar, mas como um dado histórico de consonância que pode ativar a memória tal ocorre com algumas palavras no *haikai* em sua relação com o leitor. Especialmente porque o perfil dinâmico da polifonia em que está inserida remete à maneira de condução das vozes de um *Organum*, ou seja, à sua origem pré-tonal.

Quando a voz superior começa se distanciar no campo de tessitura a partir do salto de sexta menor (*si* - *sol*) as vozes caminham para uma espécie de conclusão. Como se uma cadência modal fosse esboçada, depurada e sobrasse de seus fundamentos a relação da sensível com a quinta justa. Contraditoriamente, para compor o campo harmônico de uma tríade sobre *re* faltaria apenas o *fa*, que se observarmos em retrocesso se destaca na figura central da parte *Furioso* (Fig.50).

Figura 50 – Marcação da terça menor e da relação do último tempo com o primeiro fragmento

The musical score for Figure 50 consists of two staves. The top staff, labeled 'S', represents the voice and contains the lyrics 'sau - le dans le jar - din'. The bottom staff, labeled 'Voz', represents the piano voice and contains the lyrics 'sau - le dans'. A red oval highlights the 'dans' in the piano voice part, and a blue box highlights the final measure of the voice part. To the right of the main score, there is a separate fragment showing the notes 'fu - ri - eux'.

Fonte: a autora.

Portanto apesar do ambiente atonal do discurso observado segundo suas polarizações, é possível ler esse movimento final como uma reminiscência do contraponto antigo. Em um discurso tão condensado, instantes dessa polifonia a duas vozes apontam para músicas originárias. E as relações intervalares contêm significados que sutilmente se revelam sob a ação da surpreendente ausência do piano, mas não do/da pianista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para entrar em uma sala de Cerimônia do Chá, os convidados precisam se curvar, pois a porta não deve ter mais do que um metro de altura. O objetivo desse procedimento é “incutir-lhes a humildade” (OKAKURA, 2017, p.74). Parece ser uma maneira de absorver os acontecimentos com menos interferência do próprio ego, vivenciando em plenitude a experiência proporcionada pelo anfitrião. Interpretar uma obra artística requer um debruçar semelhante, comprometido e, se necessário, resignado ao que o criador tem a nos comunicar.

Ao realizar o conjunto *3+8 Haikais* me conscientizei mais claramente que expor uma peça enseja que todos os detalhes estejam apreendidos pela (o) intérprete, de tal forma que a partitura se torne apenas uma formalização. Cada obra precisa ser revelada como um gesto de despojamento, porém fruto desse afínco que a leitura de uma partitura exige. Mesmo um espetáculo grandioso como a Ópera contém esse aspecto de condensação e expressão. E enquanto uma expressão da criação, os *haikais* se mostraram como uma base de sentido excepcional para a manufatura de composições em um palco.

No decorrer da pesquisa busquei reconhecer pontos de intersecção entre aspectos do pensamento oriental e ocidental que possibilitariam correlacionar o *haikai* enquanto arte japonesa e a composição musical como fruto de um músico ocidental.

Apesar dos pontos essenciais que distanciam o pensamento Ocidental e Oriental – o primeiro sempre ligado a um discurso e significado, o segundo ligado à necessidade de que “A execução de algo exterior desenvolva-se com toda a espontaneidade, prescindindo da reflexão controladora” (HERRIGUEL, s/d, p.50) – encontramos um ponto de convergência, por exemplo, quando Schoenberg, em seu texto *Anton Webern: foreword to his six bagatelles for String Quartet, op.9*, de 1924, aborda a questão da condensação e brevidade: “Pense na abnegação necessária para tornar breve uma longa história. Ou para transmitir um romance através de um único gesto, ou felicidade em uma tomada de fôlego: tal concentração existe apenas quando a autoindulgência emocional está correspondentemente ausente” (SCHOENBERG, 1912, p.483)⁸⁹. Ambos revelam de alguma forma que há uma necessidade de supressão do ego para “A verdadeira compreensão desta Arte”, que “só é possível àqueles que dela se aproximam de coração puro, despidos de qualquer preocupação” (HERRIGUEL, 1975, p.10) e “a autoindulgência emocional está correspondentemente ausente”

⁸⁹ “Think what self-denial it takes to cut a long story so short. But to convey a novel through a single gesture, or felicity by catch of the breath: such concentration exists only when emotional self-indulgence is correspondingly absent”.

(SCHOENBERG, 1912, p.483). Tal equiparação demonstra que a reflexão de Schoenberg sobre uma obra extremamente condensada se aproxima bastante da maneira de pensar a Arte no Japão.

Nesse sentido levamos especialmente em conta relatos do próprio compositor em seu livro *5 (cinco) advertências sobre a Voragem* (OLIVEIRA, 2010). O que me chamou a atenção especialmente é que Willy afirma ter encontrado na cultura japonesa um novo material musical e que esse contato se deu através de Andrei Tarkovski, o cineasta, que não é oriental:

Por causa do Tarkovsky. Foi exatamente vendo-o, que eu me encontrei no Japão. O Sacrifício, eu o vi como um enorme hai-kai...com três horas de duração. Imaginem, o hai-kai é a coisa mais relampejante do mundo, e ele faz um hai-kai que dura três horas! Eu estava tão perturbado por aquilo tudo e, lendo sobre o Tarkovsky, descobri que o pai dele era mestre em línguas orientais, que ele mesmo tinha acesso bastante grande às artes japonesas e que o Japão era uma grande preocupação estética tarkowskiana...E eu estava estudando essas coisas todas...Apaixonei-me igualmente pelo Japão, pelo ikebana (a arte de...compor vasos de flores) (OLIVEIRA, 2010, p.167).

Nas artes japonesas traz-se à tona a natureza de qualquer tipo de material ou objeto e todas as coisas podem ser tratadas “artisticamente”. Foi com as relações oriundas da arte do *ikebana* (*ka-dô*) que Willy se propôs a escrever algumas peças musicais, “como se estivesse compondo um vaso” (2010, p.169). A partir de 1988 diversas obras suas estão sob o jugo desse pensamento.

Willy relata ter aprendido três ou quatro princípios do *ikebana*: o primeiro é que para cortar uma flor é necessário querê-la muito. É necessário cuidar dela por um tempo em seu habitat natural, conviver com ela para observar como ela busca o sol, enfim, respeitar tudo o que ela é até poder cortá-la e coloca-la em um vaso. “(...) você não pode chegar lá e cortá-la simplesmente como se se tratasse de um pequeno assassinato” (2010, p.168). O segundo é que a composição de um vaso necessita de três níveis de representação: o primeiro nível representa a terra, o intermediário significa o ser humano e o nível mais alto representa o cosmos. O terceiro ponto é que o próprio criador precisa se maravilhar com o que ele criou, se surpreender. “O fundamento dessa estética, desta arte, não é você seguir as regras... e sim, você chegar a uma surpresa” (2010, p.169). Não deve ser muito pensada a montagem, tudo precisa ser um pouco improvisado e intuitivo, como quando um artista desenha. E então o vaso precisa ser mostrado e causar surpresa. Se a surpresa daquele feito atinge os outros, não apenas o artista, é o sinal de que a surpresa permaneceu e então se compôs o *ikebana*.

E o que isso tem a ver com o material musical? Um fragmento musical existente de interesse do compositor, assim como a flor no *ikebana* é investigado musicalmente até se extrair dele aquilo que ele é. Quase no improviso e sem muita premeditação, os próprios termos de

uma melodia singela, por exemplo, vão transparecendo, ou seja, o acompanhamento de uma canção pode ser parte natural da estrutura do pensamento original. É claro que isso enseja uma escolha, já que um material pode apontar diversos caminhos, mas é no exercício das suas possibilidades que se desenvolve uma ideia.

No *Haikai I*, por exemplo, a abertura de *Tosca* é utilizada como citação e material base para edificar a peça. Ou quando utiliza no c.4 do *Haikai I* uma variante de uma Canção de Ophelia ou de *Nature Boy*, também fez uso da natureza do próprio material. No panorama de sua obra Willy tratou alguns fragmentos musicais de interesse de maneira semelhante.

Se todas as artes japonesas estão de alguma maneira conectadas porque cada uma a seu modo baseia-se em princípios que permitem extrair da natureza de cada coisa uma expressão, e Willy Corrêa de Oliveira se empenhou em encontrar novos materiais musicais imbuindo-se desse conhecimento, foi necessário observar o conjunto das peças considerando esse envolvimento, mas que se deu a partir de sua própria premissa sobre o processo de compor.

A convicção do MATERIAL MUSICAL (com tudo o que é o caso) = à sua praticabilidade de informações sintáticas e semânticas (como campo das expressões) + a relação do MATERIAL MUSICAL com o presente (e tudo que no mundo é o caso) + a técnica e o engenho poético de fiar, tramar (OLIVEIRA, 2019b, p.98).

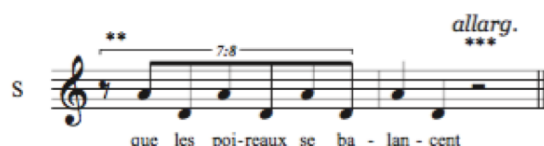
Ao mesmo tempo ao investigar a intersemiose entre as artes tocadas pelos princípios do zen budismo japonês pudemos construir aproximações entre as composições e uma estética japonesa. Se a experiência do compositor com a cultura japonesa o levou a trabalhar o material musical sob sua influência, ele estaria aberto aos recursos poéticos do *haikai* enquanto expressão dessa estética. Isso significa que podemos levantar pontos de intersecção entre essas duas linguagens artísticas distantes, o *haikai* e a música.

“O poeta de *haiku* deve ver o universo sob o aspecto da Harmonia, como ritmo e sinfonia no sentido mais profundo da palavra: musicalmente” (BLYTH, 2021, p.357). O que Blyth aponta nesta frase é que o *haiku* lida com a simultaneidade, que é um dos fundamentos de toda a linguagem musical. Em um único caractere japonês ou chinês há em nível grafemático uma soma de significados que atua como “harmônicos, vibrando diante do olho e colorindo todos os planos semânticos” (FENOLLOSA apud CAMPOS, 1977, p.32), como em um acorde. A simultaneidade é algo incompatível com o transcurso linear da linguagem verbal ocidental, que só ocorre horizontalmente no tempo. Apesar de Fenollosa apontar que na poesia a combinação das palavras pode atingir planos harmônicos, a sobreposição de significados a tornaria incompreensível.

Fenollosa, querendo designar algo como essa “projeção” do princípio de equivalência no desenrolar da “sequência”, recorre à música, à teoria da harmonia em música que matiza (“colore”) com incidências na vertical o desenvolvimento horizontal da linha melódica: “Todas as artes obedecem à mesma lei; a harmonia requintada está no delicado equilíbrio dos matizes. Em música, a própria possibilidade e a teoria da harmonia se baseiam nos sons harmônicos” (CAMPOS, 1977, p.45-46).

Abdicamos de investigar aqui exclusivamente uma nova significação do poema pelo modo de uso dos materiais na sintaxe musical, ou a brevidade evidente como um aspecto não apenas desta forma poética mas como algo já inserido no contexto da história da Música Ocidental, tal em Webern e Schumann. Ou nos voltarmos para o panorama das canções do compositor Willy Corrêa de Oliveira, onde encontramos ligações com ideais da poesia, como forma de expressão verbal mais condensada existente (POUND, 2002, p.40). Poderíamos também comparar esta obra com obras de outros compositores que utilizaram desta temática⁹⁰. E, se os materiais musicais podem atuar como a escolha de palavras em um poema ou obra literária, ou seja, segundo um significado, podemos neste caso encontrar tanto elementos poéticos relacionados aos materiais musicais – em sintonia com Schumann, Mahler ou Liszt – como também o uso daquilo que não é som mas pertencente ao discurso musical e representando a palavra (Fig.51).

Fig.51 – Trecho final do *Haikai III*, de Willy Corrêa de Oliveira



**Enquanto canta: simultaneamente interpretar o baloiçar do alhos-porós ao vento: fazendo os dedos das mãos para cima moverem-se como as folhas, e os braços (com a graça de uma dança japonesa) ondularem harmoniosamente.

***Durante a pausa ainda continua a dança do vento sobre os alhos.

Fonte: a autora.

Porém na música, segundo Willy “o realismo não se encontra na realidade de um estado natural” (OLIVEIRA, 2019c, p.52). As composições não são acontecimentos acústicos

⁹⁰ Exemplos: Maurice Ravel (STANKIS, 2015); Igor Stravinsky, em *Três poemas da lirica japonesa* e *Três haikais*, obras de 1912/1913; Georges Migot em *Hagoromo*, de 1922, e *Sept petit images du Japon* para voz e piano, de 1917; Jacques Pillois, *5 Haikai* para quinteto (flauta, violino, viola, violoncelo e harpa); Dmitri Shostakovich, *Seis Romances sobre textos de poetas japoneses* para tenor e orquestra, opus 21, de 1932; John Cage, *Five Haiku* para piano de 1951 e *Seven Haiku* de 1952; Bohuslav Martinů, em *Nipponari* de 1912 e *Sete melodias para soprano e orquestra* H.68, de 1912; além de Olivier Messiaen em *Sept haikai, esquisses japonaises pour piano solo et petit orchestre*, de 1962; e Henri Pousseur em *At Moonlight, Dowland's Shadow passes along Ginkaku-Ji* (para Shakuhachi, Shamisen e Koto), de 1989.

presentes na natureza, como o são muitas vezes os elementos plásticos na pintura, por exemplo. Há esta possibilidade em algumas Artes. Observa-se uma paisagem, e é possível representá-la com um pincel criando ou não uma abstração. Ou no cinema, em que se opta por uma recriação da realidade ou uma abstração. A música, ao contrário, se utiliza de materiais acústicos para movimentar inter-relações estruturais e, sendo utilizada como comunicação artística, fruto de uma prática e vida social, é intrinsecamente mutável, sempre se renovando em sua base, de acordo com a tradição coletiva. Necessita desse movimento. Para Willy Corrêa de Oliveira, a realidade da música, encontrá-la-emos “nas músicas que são de uso e na tradição que se mantém viva” (2019c, p. 53).

Por isso nos pareceu mais fundamental encontrar respostas a partir daquilo que cada peça representava enquanto *haikai*, em sua realização no discurso musical. Fica evidente que a música reflete o poema ao tentar garantir que haja uma centelha no final, ou seja, prioriza o resultado de surpreendência que cada *haikai* contém. Verificamos ainda, em cada peça, a definição dos “parâmetros de um sistema possível”, dentro do qual o discurso pudesse se comportar com “liberdade e espontaneidade” (TARKOVSKI, 1998, p.122), admitindo inclusive que alguns segmentos musicais representem imagens poéticas.

Em um primeiro momento isso foi possível porque encontramos na arte moderna e contemporânea sinais de influência da cultura japonesa – direta ou indiretamente – de diversas maneiras no mundo ocidental desde o século XIX.

[...] o zen é uma fé de artistas. Uma fé que valoriza, absolutamente, a experiência imediata. A intuição. O aqui e agora. A superfície das coisas. O instantâneo. O pré ou post-razional. [...] As minúsculas pegadas do haikai são visíveis no imagismo inglês, liderado por Ezra Pound nos anos 1920. Franceses, ingleses, alemães e até latino-americanos o praticaram na alvorada do século XX. [...] É de suspeitar odores nipônicos no “imagismo” de García Lorca e na brevidade aforismática do poeta espanhol Antonio Machado (LEMINSKI, 1983, p.89-90).

Considereei nesse sentido especialmente a aproximação que Ezra Pound suscita entre a poesia enquanto uma arte da condensação e os princípios do ideograma. Pound identifica via Fenollosa que há nas poesias chinesa e japonesa processos de compor e técnicas de expressão análogos à estrutura do ideograma, o que o influenciou na formulação de sua proposição “*Dichten: condensare*” (POUND, 2002, p.40) para a poesia em geral. Isso me endossou a admitir a possibilidade de identificar na estética japonesa uma base de significação para as composições.

Uma outra razão de fundo para a identificação de similaridades é o princípio dialético. Para o Ocidente ele é uma das maneiras filosóficas de leitura da natureza e da humanidade, mas

para o Oriente ele é um fundamento. Nas artes japonesas, se torna um sistema. O princípio de contradição *yin* e *yang* (negativo e positivo) se insere no pensamento oriental e, ao mesmo tempo, revela-se como uma manifestação da dialética da Natureza na expressão humana e sua compreensão de si mesma. “A base de toda arte é conflito (uma transformação do princípio dialético)”(EISENSTEIN, 1977, p.177-181).

Os recursos poéticos próprios da poesia japonesa despontam nas artes de formas diferentes de acordo com a especificidade de cada discurso. A idéia de *kigo* no fundo está presente não apenas no *haikai* mas, por exemplo, no *chanoyu* (Cerimônia do Chá), cuja inserção de objetos de arte contribui para criar a sensação de uma determinada estação no contexto. Como se no poema, o *kigo* fosse objeto artístico e na *chashitsu* (sala do Chá), os objetos artísticos fossem palavras: uma palavra ressignificada dentro do poema, ou no *chashitsu*. Da mesma forma, um material musical pode ou não ensejar um significado advindo de outra linguagem. Ao mesmo tempo se “deveríamos observar que a emoção é dirigida para o leitor porque, como disse Yone Noguchi, ‘é o leitor que faz da imperfeição do *haiku* uma perfeição de arte” (EISENSTEIN, 1977, p.170), o efeito de imagem próprio da poesia japonesa coloca no leitor a configuração final do poema, assim como a composição musical tem sua realização final quando o que se estabelece entre a escrita e a sua leitura acontece no palco.

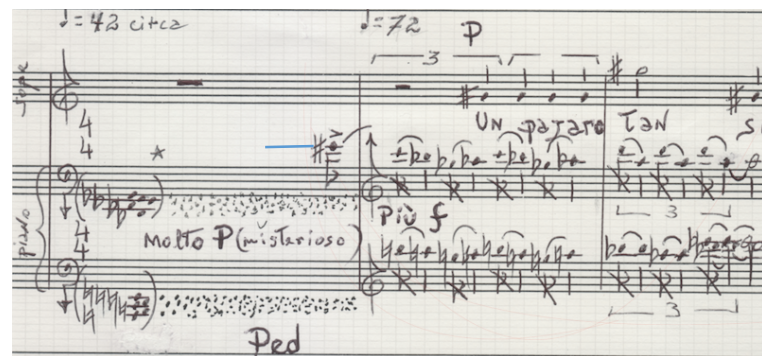
É fato que o número de qualidades que as pessoas podem associar com uma palavra ou espécie de palavras é incomensurável e muitas delas variam de indivíduo para indivíduo; e “mesmo aquilo que se conhece como a ‘ideia’ de imagem, em sua multiplicidade de dimensões e significados, não pode, pela própria natureza das coisas, ser colocado em palavras. Porém, encontra expressão na arte” (TARKOVSKI, 1998, p.122).

Devemos ressaltar que as decodificações do signo⁹¹ enquanto parte da linguagem verbal “nada revelam do fenômeno musical enquanto linguagem” (OLIVEIRA, 1979, p.35). Aquilo que é próprio da invenção pertinente a um discurso poético não subentende invenções do fenômeno musical enquanto linguagem. Se na música há elementos e articulações próprias do processo composicional (o modo de operação estrutural, a funcionalidade das relações recíprocas propostas), apontamos que as linguagens artísticas têm especificidades e elementos subjacentes que dialeticamente transpassam seu próprio significado enquanto testemunho autêntico da capacidade criadora do ser humano (OLIVEIRA, 1979, p.36). As conexões que

⁹¹ “Dependendo da natureza da leitura, um signo pode ter diversos significados, em função do nível de decodificação, segundo Peirce: denotativo (segundo a definição, dicionarizada), conotativo-individual (relação entre o decodificador e o signo, a partir de um contexto emocional, de avaliação individualizada) e o conotativo-coletivo (a interpretação de um signo sem que se considere o que aparentemente indica e sim um estado latente, lexicalizado por uma comunidade)” (OLIVEIRA, 1979, p.33).

podemos estabelecer entre as artes não interferem portanto na característica própria de cada discurso mas inferem significados. Podemos reconhecer que ao entrar no discurso musical certas inserções podem se comportar segundo a “iconicidade do signo estético” (CAMPOS, 1972, p.35), como por exemplo na citação do pássaro na peça *Réplica* de Willy Corrêa de Oliveira (Fig.52). Ou poderíamos considerar que nas Sala de Chá, as artes representantes da estação se inserem no fundo dentro do discurso arquitetônico.

Figura 52 – O pássaro na peça *Réplica* de Willy Corrêa de Oliveira



Fonte: manuscrito do compositor (Oliveira, 2019a, p.155-156)

Este mesmo objeto poderia ser entendido como uma onomatopeia do pássaro da infância do compositor se *Réplica* não fosse uma canção para voz e piano. A trama dos materiais no discurso musical dos *Haikais* para voz e piano cria segmentos de características díspares que se interligam através de recursos musicais em profunda conexão com os recursos poéticos que o *haikai* utiliza para estabelecer uma comunicação com o leitor. A escolha e o engenho dos materiais suscitam uma comunicação em sua relação com a memória dentro do discurso musical e para fora dele no sentido do *haikai*. E como já vimos⁹², um *haikai* não é um poema, não é literatura.

⁹²Ver citação p. 32.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASHÔ, M. **Trilhas longínquas de Oku**. Tradução Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2014.

BLYTH, R. H. **Haiku, volume 1: eastern culture**. Brooklyn: Angelico Press, 2021.

BLYTH, R. H. **Haiku, volume 2: spring**. Tóquio: Hokuseido Press, 1965.

BLYTH, R. H. **Haiku, volume 3: summer – autumn**. Tóquio: Hokuseido Press, 1964.

BLYTH, R. H. **Haiku, volume 4: autumn – winter**. Tóquio: Hokuseido Press, 1952.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAMPOS, H. Haikai: Homenagem à Síntese. In: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, H.(Org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CHU, Y.K. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In: CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 233-265.

COSTERE, E. **Mort ou transfigurations de l'harmonie**. Paris: PUF, 1962.

CLÜVER, Claus. Concrete poetry into music: Oliveira's intersemiotic transposition. **The comparatist**, n. 6, p. 3-15, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44366681>.

DA SILVA, D. C. P. A estética japonesa é uma poética. **Modernos & contemporâneos: international journal of philosophy**, Campinas, v. 2, n. 3, p.13-36, 2018. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/3315/2532>. Acesso em: 30 abr. 2019.

DE BONIS, M.F. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. Disponível em: <http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788568334379,tabulae-scriptae>.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p.165-185.

ENGELS, F. **A dialética da natureza**. 6ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FRANCHETTI, P. O haikai no Brasil. **Alea**: estudos neolatinos. Rio de Janeiro, vol.10, n.2, p.256-269, 2008. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200007>>. Acesso em: 10 set. 2020.

FRANCHETTI, P e DOI, Elza Taeko. **Haikai**: antologia e história. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, H. **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p.117-162.

GALVAO, Donizete. **O homem inacabado**. São Paulo: Portal, 2010.

GIROUX, S.M. **O teatro no e Zeami**. In: **Do**: a essência da cultura japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004, p.90-93.

GOGA, H. Masuda. **O haikai no Brasil**. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

GONÇALVES, R. M. O conceito de “Do” (Caminho) na Cultura Japonesa. In: **Do**: a essência da cultura japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004, p.20-23.

GUTIÉRREZ CERVANTES, Lenin E. Yosa Buson, el haiga y la estructura en el haiku. **Círculo de poesía**: revista electrónica de literatura. Puebla, año 12, no.20, maio 2022. Disponível em: <https://circulodepoesia.com/2013/04/buson-el-haiga-y-la-estructura-en-el-haiku/>.

HAYACHI, S. A estética do chá. In: **Do**: a essência da cultura japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004, p.32-51.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

HSUAN-AN, Tai. **Ideogramas e a cultura chinesa**. São Paulo: É Realizações Editora, 2017.

HUANG, Alfred. **I Ching**: a edição definitiva pelo mestre taoísta Alfred Huang. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KATO, S. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KIMURA, N. “Na” no moruforogô: Zeami Nô “Izutsu” ni okeru taiihô teki “Gen kôzô” o megutte “ナ”のモルフォロキー：世阿弥能《井筒》における対位法的〈原構造〉をめぐって. **The journal of clinical research center for child development and educational practices**, Iwate Daigaku Kyôiku Gakubu Ongakugaku Kenkyûshitsu 岩手大学教育学部音楽学研究室, vol. 9, p.9 – 44, feb. 2010. Disponível em: <<http://doi.org/10.15113/00010634>>. Acesso em: 10/08/2020.

KUSANO, D.Y. **O que é teatro Nô**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LANDY, Pierre. **Musique du Japon: les traditions musicales**. Paris: Buchet/Chastel, 1970.

LEIBOWITZ, R. **Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical**. Paris: J.B. Janin, 1947.

LEMINSKI, P. **Matsuo Baschô**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

MASAHICO, M. **Shōfūhaikai no kidai to kigo** — yokan o megutte / 蕉風俳諧の季題と季語 - 余寒をめぐって (em japonês). Nihon bungaku kyōkai, [Tōkyō], vol.60, n.10, p.12-21, out. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.20620/nihonbungaku.60.10_12> Acesso em : 8 jun. 2020. Tokushū kinsei inbun no chikara (Special feature: The power of modern verse).

NAGAE, N. H. Os poemas japoneses tradicionais e as suas peculiaridades: a concretude da beleza numa arte motivada pelo encanto sazonal. In: NAGAE, N. H. et al (Org.): **Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.113-128.

NAKAEMA, O.Y. **Os recursos retóricos na obra Kokinwakashū (coletânea de poemas de outrora e de hoje): uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso kakekotoba**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, J. S. A mistura de cores da literatura híbrida de Lúcia Hiratsuka. **Estudos japoneses**, São Paulo, n. 42, p.113-128, Nov. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/11556/1846>. Acesso em: 05 nov. 2020.

OLIVEIRA, W. C. de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, W. C. de. **Caderno de biografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019a.

OLIVEIRA, W. C. de. **Caderno de ensaios**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019b.

OLIVEIRA, W. C. de. **Caderno de pânico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019c.

OLIVEIRA, W. C. de. **Cinco advertências sobre a voragem**. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.

OLIVEIRA, W. C. de. **Seis bagatelas op.37**. Não publicado. São Paulo, 2018.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2002.

SAVARY, Olga. **Haikais**. São Paulo: Rosvitha Kempf Editores, 1986.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHOENBERG, A. **Style and idea**: selected writings of Arnold Schoenberg. New York: St. Martins Press, 1975.

SOUZA DANTAS, L.F.N.de. (2018). Telepatia e percepção. **Cognitio**: revista de filosofia, 18 (2), 344–375, Ano 2017. Disponível em <https://doi.org/10.23925/2316-5278.2017v18i2p344-375>.

SPINA, S. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STRYK, Lucien (ed). **On love and barley**: haiku of Bashô. Great Britain: Penguin Books, 1985.

SUZUKI, D. T. **Zen and japanese culture**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

SUZUKI, Eico. **Nô**: teatro clássico japonês. São Paulo: Editora do escritor, 1977 (Ensaio, 8).

SUZUKI, T. Bashô e sua poética. **Estudos japoneses**, 2, 41-47, 1979. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/ej.v2i0.140190>.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1998.

TASHIRO-PEREZ, Eliza Atsuko. Os *teniwoha* nos primeiros tratados dos poemas *renga* da era medieval japonesa. **Estudos japoneses**, São Paulo, n. 31, p. 27-43, 2011.

TAVARES, D. Entrevista com Teruko Oda. **Estudos japoneses**, São Paulo, n. 42, p.145-152, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/11556/1846>. Acesso em: 15 jun. 2020.

TEIXEIRA, F. O haikai e a revelação do instante. **Interações**, PUC-Minas, v. 10, n. 17, p. 48-61, 31 ago. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.1983-2478.2015v10n17p48>. Acesso em : 20 abr. 2019.

TUNG-SUN, C. A teoria do conhecimento de um filósofo chinês. In: CAMPOS, Haroldo. **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p.189-229.

ULBANERE, Alexandre. **Willy Corrêa de Oliveira**: por um ouvir materialista histórico. 2005. 142 f. +. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2005.

ANEXO 1 – 3 + 8 *Haikais*, de Willy Corrêa de Oliveira (partitura)

3 + 7 Haikais

I

para o Toni

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Matsuo Bashô

Lento

Moderato

Soprano

p

Si - lên - cio as ci-gar - ras es - cu - tam o

Piano

p

8^{va}

3

8^{vb}

S

can - to das ro - chas

Pno.

fff

tutta forza

$\text{♩} = 69$ (precipitando-se)

Outra opção: sem o acompanhamento do piano: grave em um CD os 3 compassos iniciais da *Tosca* (e só!), e sem pausa após o canto, dispare a execução do CD para os alto-falantes da sala, como um espanto.

Silêncio:

as cigarras escutam

o canto das rochas

II

para o Mestre Yutaka

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Matsuo Bashô

Soprano

ve - lha la - - - go - - -

S

a - - - - - o sa - po

S

sal - ta o som da á - gua

São Paulo
março 2014

* Providenciar um vaso de plástico (como um balde), com água pela metade; no fundo do vaso deitar uma pequena toalha dobrada para que bem se molde por toda a extensão do fundo (servindo como abafador da pancada do objeto que submerja). Atirar gaudíssima bola de gude na água dentro do balde, de modo a sugerir (plof) o ruído do salto do sapo para a água.
P.S.: Antes da apresentação experimente qual o melhor resultado do som - o mais próximo do pulo do sapo para dentro da lagoa.

Velha lagoa

o sapo salta

o som da água

III

para Dr. Ruy Yamanishi

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Shosei

Comodo

Soprano

graciosamente
sopra sininhos
(cerca de 10 segs.)*

7:8

13

Tin-tent les clo-ches à vent tan - - - dis

S

allarg.

**

7:8

que les poi-reaux se ba - lan - cent

* Escolha dois ou mais sininhos eólicos japoneses (*suurin*) e sobre-os (*graciosamente*) ora um, ora outro/s durante cerca de 10 segundos, e comece a cantar

** Enquanto canta: simultaneamente interpreta o balançar dos alhos-porós ao vento: fazendo os dedos das mãos para cima moverem-se como as folhas, e os braços (com a graça de uma dança japonesa) ondularem harmoniosamente.

*** Durante a pausa ainda continua a dança do vento sobre os alhos.

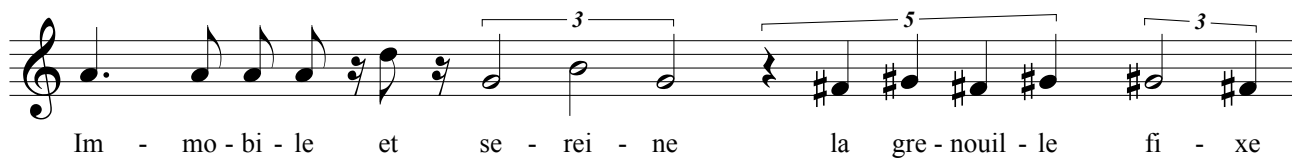
Tintent les cloches à vent
tandis que les poireaux
se balancent

IV

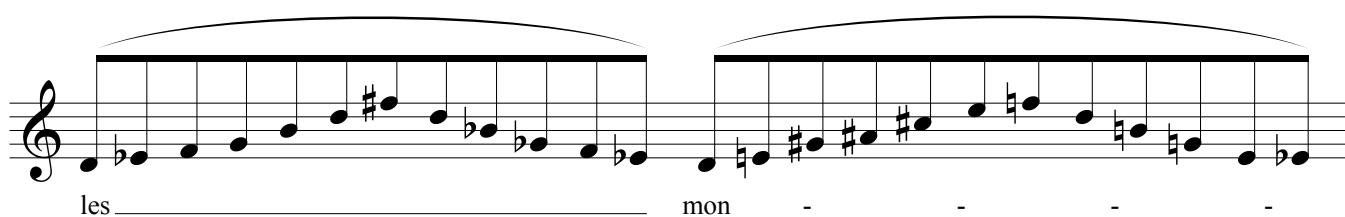
música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Issa

Andantino

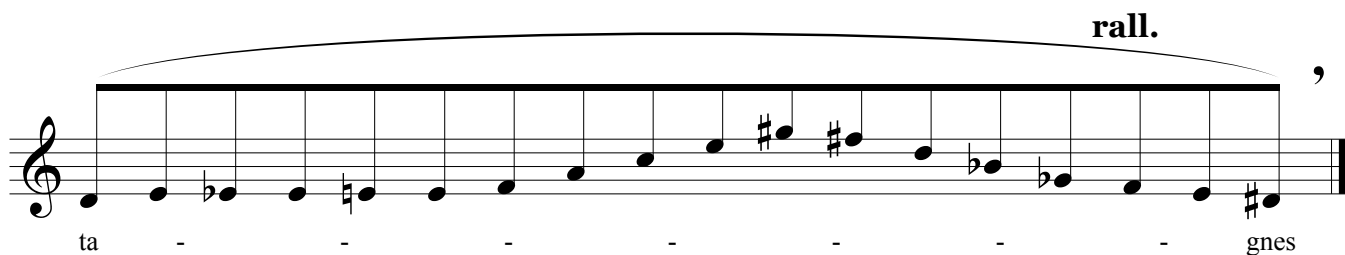
Soprano



S



S



(Com gestos plenos de beleza descreve [com a mão direita] no ar as montanhas que canta, uma a uma)

V

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Ryota

Furioso **Amabile**

Soprano

Je ren-trai fu - ri - eux of - fen - sé le

Voz do Pianista

S

sau - le dans le jar - din

(som real):

Voz

sau - le dans

VI

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Buson

Allegretto
(microfone obrigato)

subito meno mosso

Soprano

Au clair de la lu - ne le pru-nier blanc re - de - vient un ar - bre d'hi - ver

S

Obs.: a cantora desce até aquela nota impossível que ainda possa quase alcançar e para (como se sem fôlego).

VII

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Chiyo

Moderato

Soprano

o ri - o es - cu - re - cen - do

S

os cam - pos a so - li - dão des - li - za

S

pi - ri - lam - pos

* luzes gradativamente apagam-se até...

** à escuridão total

*** Subitamente as luzes todas (do palco e da plateia) acendem-se fortíssimas; enquanto a cantora acompanha-se com gestos de dedos e rápidos deslocamentos da mão a moverem-se para figurar o vagalume.

VIII

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Bashô

Moderato

Soprano

na mes - ma es - ta - la - gem o tre - vo a

Piano

S

lu - a e_a pros - ti - tu - ta es - tão dor - min - do

Pno.

S Com as mãos juntas (palma sobre palma) encostar ao rosto direito (com a cabeça levemente inclinada para as mãos) de olhos fechados suavemente (enquanto o escuta o piano)

Pno. *sottovoce*

8

Tocar as notas contidas entre o lá (grave) e o lá^b (acima) na mais extraordinariamente rápida sucessão possível, evitando repetições de notas (como no dodecafonismo) e recusando qualquer sucessão semelhante a ostinatos. Tudo mui levemente tal um sussurro, e independentemente da mão direita, mas inteiramente ao longo dela.

VIII

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Bashô

Moderato

Soprano

na mes - ma es - ta - la - gem o tre - vo a

Piano

S

lu - a e_a pros - ti - tu - ta es - tão dor - min - do

Pno.

S

Com as mãos juntas (palma sobre palma) encostar ao rosto direito (com a cabeça levemente inclinada para as mãos) de olhos fechados suavemente (enquanto o escuta o piano)

sottovoce

Pno.

Tocar as notas contidas entre o lá (grave) e o lá[♯] (acima) na mais extraordinariamente rápida sucessão possível, evitando repetições de notas (como no dodecafonismo) e recusando qualquer sucessão semelhante a ostinatos. Tudo mui levemente tal um sussurro, e independentemente da mão direita, mas inteiramente ao longo dela.

IX

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Buson

 = c. 108

Misterioso (non *f* mai!)

Soprano

Le pa - pil - lon po - sé sur la clo - che du tem - ple en - dor - mi

Piano

Misterioso (non *f* mai!)

8

2do.

*

**

* Durante a pausa o pianista, pé ante pé sem mínimo ruído, caminha até a cantora e posta-se por trás dela bem rente, a cabeça pendida, o queixo junto ao próprio peito e neste momento a cantora deve terminar seu canto

**** Ficam imóveis cerca de 1 minuto (a despeito de qualquer reação da plateia)**

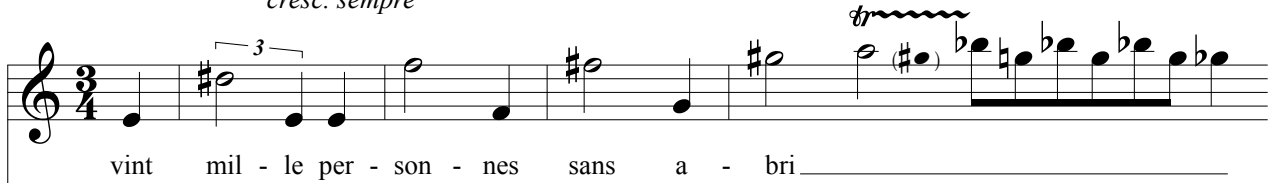
X

música: Willy Corrêa de Oliveira
poema: Shiki

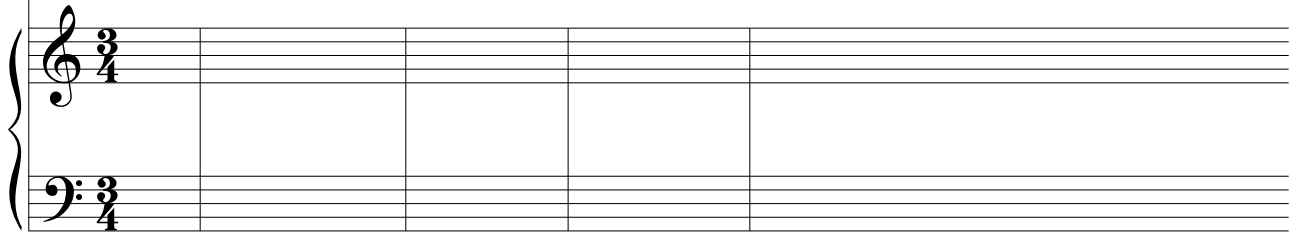
Agitato

cresc. sempre

Soprano



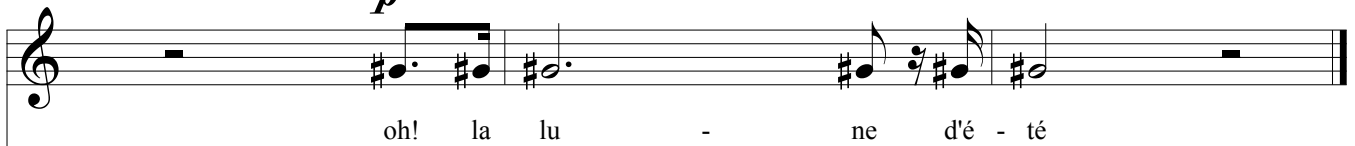
Piano



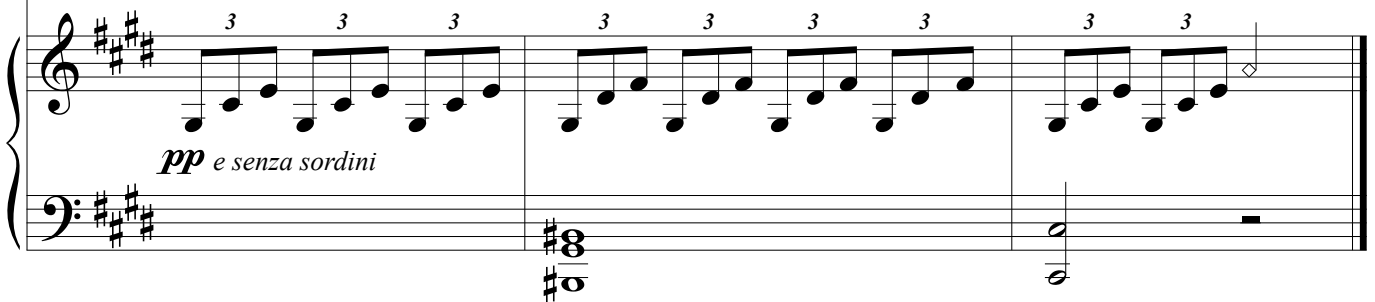
Adagio sostenuto

p

S



Pno.



Hai-kai para Caroline

para Soprano, Piano e Áudio

Haikai: Bashô

Música: Willy Corrêa de Oliveira

DO PIANO:

Inicia-se a execução do *Hai-kai para Caroline* com o áudio difundido pelas caixas-de-som. Quinze segundos após, o/a pianista tamborila sobre o cepo de metal do piano¹ algo como uma breve correria de rato sobre um forro de madeira de teto. Experimentar diferentes localizações no cepo para melhor subtileza dos sons. Entrecortadas de pequenas pausas as correrias dos ratos sucedem-se (sem exageros), e, por vezes, mesmo um tropel (de ratos que atravessam o forro); concomitantemente – com a mão direita – o pianista toca uma só vez (no final, com o auxílio da mão esquerda) esta estrofe:



cuidando

para que possa ser concluída até ao último instante antes de decorridos 40 segundos desde o início do áudio. Após o desaparecimento da citação de Bach (no áudio), havendo ainda tempo, volta a tamborilar sobre o cepo de metal, mais discretamente. Porém, quando a cantora ergue a mão espalmada à altura do rosto para cantar o terceiro verso, o áudio deve ser desligado, e o/a pianista imobiliza-se ensimesmado/a até a conclusão da peça pela cantora.

Obs.: O pedal de sustentação deve estar acionado todo o tempo. Exceto quando da realização da estrofe.

DO CANTO:

A parte da cantora:

Após o

início do áudio, a cantora escuta (em silêncio), atenta, e decide em que momento principia a cantar o primeiro verso (A), após curta pausa canta o segundo verso (B). A seguir, em silêncio busca o instante propício para tentar o alcance de uma iluminação, e canta (com espírito) o terceiro verso (C). Pouco antes de cantar o verso C, a cantora deve abstrair-se do áudio e escutar com seu ouvido interior os dois compassos iniciais do *Noturno op. 27 nº 1* de Chopin; que isso lhe sirva de caução para interpretar as três notas da palavra "celestial". Esse terceiro verso ela deve cantá-lo com a mão espalmada (paralela ao rosto). Talvez seja bom não se sobrepor à citação, talvez. Quando ela baixa a mão espalmada (paralela ao rosto) vale como o indício do final do hai-kai.

*Sparrows in eaves,
mice in ceiling -
celestial music.*

Willy Corrêa de Oliveira
São Paulo, out/nov 2019

¹ Devidamente guarnecido com microfone de contato (contanto que situe-se no mesmo nível de intensidade do áudio).

ANEXO 2 – 6 *Bagatelas op.37*, de Willy Corrêa de Oliveira (ensaio)

SEIS BAGATELAS Op. 37

Para Marta, de aniversário, 2018

Willy Corrêa de Oliveira

BAGATELA Nº 1

O trem para Arles teria um pequeno retardo, por problemas técnicos, dizia o alto-falante da estação. Aguardamos, com o tempo nublado, a espera ardente. Em Arles, já descemos com o céu azul estático da Provença inspirando uma caminhada de alguns quilômetros até à Pont de L'Anglois, com vento ao rosto, ao longo da margem do canal, margeado, do lado direito, por carroças e trailers de ciganos, a Marta aflita: o ermo nos envolvia, e a passos largos, vencendo o trajeto, sem viva alma outra, nem ciganos à vista, só o vento mais tenso, um pesadelo a que, a custo, ela sobrevivia, célere; enfim, próximos à ponte, divisamos turistas cobrindo-se o rosto com suas máquinas fotográficas, e ela acalmou-se como se emersa de um mau sonho, o contentamento pela aura suave, a ponte bem a passos adiante. Chegamos a um atril, gentes em torno, exibia uma cópia do quadro do Rijksmuseum (de Otterlo), ali onde – exatamente – ele se encontrava, Van Gogh, quando a eternizou.

Solavanco na alma me estremeceu – a ponto de quase cair. O coração espoucando febril eu ia e vinha ao atril e via a ponte, sua ossaria no ar – o azul por trás – azul. Lance de pura exaltação, impetuoso delírio, precipitações. E voltava até à ponte e tornava ao atril e completava o quadro – visionária vertigem – auspiciando as lavadeiras, o torvelinho de água. Vivi Van Gogh, a ponte mais viva em mim, ali, de que naquela manhã em que ele transpirara.

Por insistência da Marta, retornamos a pé, pelo mesmo caminho, ela tranquila trazendo sua ponte (bem no coração) e ritardando a tarde um quanto que, ao anoitecer, pudéssemos chegar ao Grand Café du Forum com a luz mais pactuada com a do “Café, le soir”. A realidade como um sonho de cristal.

De volta a Aubagne, noite andada, a insônia completou o dia de Arles. Mais não escrevo aqui por inútil, não diria da vigília brava, da exaltação alucinada, extravazada, extravagada. Dias passados, encontrei num sebo o volume “La Provence de Van Gogh”, de Jean Paul Clebat e Pierre Richard. Mencionavam que a ponte de l'Anglois não era a que eu havia experimentado. Outra tinha sido, distante, em local – hoje desfigurado – à margem da atual Grand Avenue, cerca de dois quilômetros da versão mentida pela indústria de turismo.

Nunca mais volto lá.

Envoi: Walter Benjamin, valha-nos!

BAGATELA Nº 2

Não sabia o que fazer com a 4ª de Bruckner, não a Romântica, bem entendido. Mesmo tendo me aplicado meticulosamente à leitura da tão decantada carta de 8 de novembro de 1873 a L.A. Faräh. Não sabia. Era desculpável, de certo modo, eu era bem jovem então. Me angustiava. Talvez ainda me angustie: não atinar – com a fundação da coerência – tangível no discurso musical, sua assimilação correta, a sintaxe suprema, apropriada em cada caso.

E naquele ano fui a Berna. René dissera: “Ninguém, não ninguém sabe de Forma Musical, ou se há alguém, na batata, é o velho Moses”. E assim cheguei a Berna. Tudo tão asseado, assim parecia depois do Rio de Janeiro. E corri ao encontro do velho Moses, e palmilhamos umas quantas quadras e demos com o Kunstmuseum, ao encontro de Elvira. Ali, estatelados, lembro-me bem, em êxtase até à hora do encerramento, o encarregado aguardando que nos retirássemos. Atravessamos a rua em direção à Trattoria della Nonna, as amendoeiras em flor, os brotos de amêndoas ficam azulados em março, e ele disse: “Bem, em que posso servi-lo?” E eu: “Não sei, Maestro, isto é, o que é que é, alfim, a Forma Musical?” E ele disse: “Confundem tudo, querem medir litros com fita métrica. Têm sempre resposta extemporânea antes de qualquer pergunta, ignorada. Agitam-se, por vezes, a vida toda, com noções excêntricas, indigestas, de fósseis tratados de morfologia de música tonal... Faz sete meses já, que me sento ao piano, digo para mim mesmo: Forma Musical, nexo, mas que diabo quer dizer isto!” Minhas anotações a lápis de então estão quase ilegíveis, contudo não me desalento, transcrevo como posso as coisas que ele dizia. Explicações irrepreensíveis para Bruckner, Sibelius, Pettersson? Só se existissem REGRAS de morfologia. E, se fosse assim, não teríamos – certamente – Arte.

Ainda abriu o postigo, virei-me e vi-o na sombra, o doce sorriso, a voz sumida: “Na morfologia vale a exceção. A exceção!” A água corre, o vento perfumado de pinho, o aroma desse lugar te faria feliz. Ranúculos e amêndoas. Feno fresco no declive da colina.

BAGATELA Nº 3

Domingo, 3 de junho, fomos jantar com Gregory Mertl um guyash húngarês (que ele prepara como se estivesse escrevendo música), digno de um Rossini. Após o jantar, instigamo-lo a ler a partitura que se encontrava sobre o piano, o álbum de Bagatelas de Beethoven. Ao virar outra página, desculpou-se de não haver trabalhado mais para aquele recital à queima-roupa. Mas o jorro da música desfazia algumas hesitações, re-instaurando naquela hora a aura primeva de Beethoven. O que toca contar aqui é que eu

escutava como se pela primeira vez esses grandes provérbios do autor da *Sétima Sinfonia*; como o mais substancial **testamento** do compositor.

Já a Bagatela de 1797 – fingindo simular uma tuta-e-meia, é, com rigor, uma construção inusitada sobre o óbvio. A partir de um repertório de materiais banal e exíguo, trabalha maquinações que declarem a novidade, o máximo de informações desde o mínimo de elementos disponibilizados, e ao giro cuidadoso do tubo, esse caleidoscópio mostra **invenção e humor** (ingrediente tão a gosto de Rossini e exato em mãos de Beethoven). Lendo, relendo essa Bagatela: acreditamos ter sido para o compositor um estalo de Vieira, logo intuído – certamente – o alcance considerável deste pensamento como um verdadeiro tropo musical. Um ovo de Colombo. Retornando a essa ordem de invenção, várias vezes, até 1824, o ano seguinte ao das *33 Variações sobre um tema de Diabelli*, op. 120!

O conjunto de 1802 é plenificado – como fruto da estação própria – de risos e lágrimas, de desvarios, de eloquentes circunspecções, de chistes, delitos, quedas e assombros, trivialidades entranhadas de significados novos: nestas fantasias do pícaro compositor à altura desta sazão. Frentear essas obras como se folheássemos os **Caprichos**, os **Disparates**, os **Provérbios** de Goya, esse irmão de Beethoven, também salgado com fogo e água. Mesmo **Los desastres de la guerra** têm contrapartida nas Bagatelas nº 7 e não menos na nº 2: os calafrios por escrito. A primeira delas, meigo, grácil andante, doce peça de sonho, domesticada, quando se atinge o compasso 16, o tresvario se atrela aos dedos e tudo se perde, de água abaixo, alucinante, e acalma-se – em parte – de volta ao doce Andante, e revém em outras variações do avariar: assombrosa revelação de que a música não se desvaneceu no ar, daquilo que, na música, pode tornar-se, retorquir. Na 4ª deste conjunto de Bagatelas, a espantosa, assustadora inserção (do compasso 17 ao 30): “Que diabos quer isso dizer” reverbera; e musitamos: que quererá isto dizer para além da realidade extremada? Não importa se conscientemente se chega a qualquer resposta, mas grava-se, com espanto, no íntimo, no secreto âmago. A de nº 5 é, em tudo, uma gravura de Goya. Passei a escutar as águas-tinta dele como se fossem as Bagatelas de Beethoven, os Caprichos, afinal, também relatam sonhos, visões.

Da Bagatela de 1804, preferiria não dizer nada, ignorá-la aqui, mas frequentá-la – assiduamente – ao piano. Sem dúvida caroço-síntese das lavras anteriores. Tremenda. O mesmo excessivo olhar do auto-retrato de Goya, que abre os Caprichos, perdido e meio não se dando conta de quem o contempla – sem se mostrar, manhoso. Trata-se verdadeiramente de verídico, único auto-retrato de Beethoven em água-tinta.

Apressei-me a mostrar ao meu editor o que havia escrito sobre as 11 Bagatelas op. 119, de 1820, e considerou – como eu previra – tragicamente longo. “Mas, disse eu, são 11 as Bagatelas deste opus...” e,

em minha defesa, argumentei que algumas delas eram extensas, pareciam excessivas também. Irremovível, ele. Cortei bastante o texto e mostrei-lhe de volta. Ele, peremptório: “Refaça-o”. De fato, a maioria delas são verdadeiros puzzles musicais: se entregamos (antecipadamente) as claves de solução, algo se deita a perder. O mesmo que dizer por escrito aquilo extraordinariamente inscrito em determinado encadeamento harmônico, em determinados choques de enunciados. Mas, o que conta Schindler sobre a Bagatela nº 11, recebi como um clarão ofuscante, não me restrinjo de passar para aqui: “Certa ocasião, em casa do sr. Oliva, Beethoven tocou o **innocentimente e cantabile** com suma delicadeza, e, ao tocar o compasso 9, com a mão esquerda tira do bolso do casaco o cantil de aguardente, segurando-o toca a terça do compasso 10, e sorve um bom gole da bebida, desimpede-se da garrafa e segue até a conclusão da peça com caricatos ademanos de beberaz”.

As Bagatelas nº 1, 4, 8 são testemunhos vivos do quanto Beethoven se debruçou sobre a História. Não para refugiar-se lá com saudades impotentes, não re-copiando a História passivamente como um tolo, mas buscando captar o espírito que a animava e vivificá-lo em continuidade, estendendo-o. O entrechoque das partes constitutivas dessas obras demonstram (em transparência) que a incursão metalinguística de Beethoven – suas leituras de Haendel e Bach – não visavam neo-barroquismos all’antico, estéril. Vale nas Bagatelas a contundência dos choques assindéticos – reflexões que acumulam também devoção à expansão harmônica, o caroço de tonalidade mutante amplificando seu desenvolvimento em vida até ao que pudesse advir, mais e mais.

Quanto à 9ª dessas Bagatelas, diagonal aventura – verifica-se que Beethoven escreve um ländler de Schubert. Consequência da conversa com Pietro Cappel e das partituras garantidas por Diabelli? Seja como tenha sido, um ländler de Schubert original, único, do próprio punho de Beethoven. Neste caso, uma causa. E o prodígio dos 13 compassos que compõem (totalização portentosa, inflexível) a décima dessas Bagatelas, tal um espartano feiticeiro num transe de bruxaria, leva-nos até ao que a música pode tornar-se ainda. E, no mesmo espectro pode-se suspeitar que a anterior, por outra sorte de sortilégio nos traz ao fascínio desta epifania, sintoma, como em Joyce, Schumann, Pongé, Chopin. Anúncio.

Prometi, de pés juntos, ao meu editor cortar fora a passagem sobre a Bagatela nº 7; as digressões acompridadas sobre a ânima do trinado nas derradeiras obras pianísticas de Beethoven e sua particular versão, nesta Bagatela, versando sobre a água (o elemento líquido) e a pedra (o sólido). E ele aquiesceu que só esta menção constasse desse escrito. Em carta a Beethoven recusando a publicação das Bagatelas, escreveu o editor Peters: “As suas peças não valem o preço que o senhor cobra por elas; deveria considerar abaixo de sua dignidade gastar tempo em futilidades tais que qualquer outro poderia ter feito”. Nem

mesmo Schindler acreditava nelas.

Durante bom tempo, nunca as levei mais a sério do que se pode estimar bagatelas, por mais excelentes que parecessem. Não me dava conta de que alguém as considerasse no mesmo plano das grandes sinfonias, dos últimos quartetos, das sonatas para piano. E, no entanto, quem sabe, a mais sábia das obras do Mestre. Compêndio de Composição. Vasto, intenso conjunto de ensaios filosóficos sobre o discurso musical. Bem possível que o velho Moses haja dedilhado estes prolópios, e que seu vizinho, James Joyce, escutando, aplacasse o aterrador, minaz rugido de leões que se ouvia por lá.

Concordei (em cheio) com meu editor que, com referência às Bagatelas Op. 126, seria imprudente tecer comentários tópicos, sublinhar tal ou qual lance nessas obras cujos cômputos sobrelevaram-se nesta reunião de 1824. Beethoven, ao longo de anos de prática de bagatelas, de destilação do espírito das bagatelas, do propósito concreto que as estimulam, chegou ao vislumbre: ao indício da essência daquilo que uma Bagatela tornou-se. Nesta última coleção, aprestou-se a escrever substâncias delas, ultimatoss. Com obras como estas, escreve Schoenberg, não se deve escutá-las a qualquer hora, em qualquer lugar. Ouvi-las, recebê-las como se escutássemos a última notícia.

Dias atrás, já me encontrava em trânsito com esse escrito, relia (para relaxar) os *Diários de Trabalho* de Brecht, e dou de encontro com a entrada do dia 22/2/52, revestido de palidez: vi tratar-se de Beethoven, de alguma das peças do Op. 126: “Segundo Eisler me mostrou ao piano, Beethoven, no Op. 126, conseguiu **mostrar** o estranhamento (*Verfremdung*) de modo exemplar. A meu pedido, tocou-a mais outras vezes e transbordava de alegria com o achado. Engenhoso. Utilizável.” De imediato, deixei o livro e fui à partitura. À cata da amostragem de Eisler. Não sei ao certo. Talvez o trecho que principia no compasso 27 da primeira; ou desde o compasso 19 da terceira; ou a estranha inserção de uma coda, intempestiva, do compasso 52 ao 105, presente na quarta dessas Bagatelas?

Bem pode sobrevir que o Mertl, lendo essas linhas frioleiras que poiei aqui pense: “Não foi bem isso que eu quis dizer quando toquei as Bagatelas para vocês...” Em parte, muito se pode culpar Orson Welles por minhas migalhices, pois, na véspera do jantar com Mertl, havíamos visto “F for fake” - que se instalara em mim como uma antena mundruneira.

Gostava de poder avaliar o feitio da certeza com que Beethoven experimentou, ao longo de anos, as Bagatelas; o inteiriço da consciência de que sabia – ao certo – ter tido acesso a uma nova integridade de operação musical: mentir por música. Encontrar as notas verdadeiras (mesmo que mentirosas na aparência), as erradias harmonias (precisas). Revirar os dados da arte de compor para colmar a substância do falso: para que, ao soar, produzisse um ressoar de verdadeiro. A mentira significando a verdade.

BAGATELA Nº 4

Veni, Creator Spiritus.

Você se encaminha para os confins do desvio da enseada à ponta da angra, atalhando até à borda de onde se libera a vista para descortinar a corrente ondulada da montanha e o ramo de árvore que o sol precipita a desenhar (em sua sombra no chão). E você se encontra a mirar a aura da montanha e da sombra da galhaça no solo.

Assim é sempre. Com o princípio criador engendrando uma obra de arte, também aí surge aquilo que é sua aura, sua autenticidade de objeto único; e só se desvanece com a própria obra: se, ou quando, não se sabe, não há notícia.

Que é a aura? “É uma figura singular” diz-nos Walter Benjamin, “composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.

Mais umas páginas depois, no mesmo **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**, publicado em 1955, ele considera a aura uma existência parasitária; o que nem de perto nem de longe parece ser verdadeiro, pois a aura está na obra tanto quanto a obra está na aura, inextinguíveis, permanentes, unas e diversas. Benjamin revela-se um parasitófobo. Um parasiticida autêntico, ao ver como benefício o artifício de uma obra sem aura, sem ar. Se à obra faltasse sua aura, faltaria seu alento, viração, como briza espezinhada, pisada. Morta.

“A obra de arte reproduzida é, cada vez mais, uma reprodução de uma obra criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande quantidade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido”. Falso. Que demônio escondido na folhagem garantiu ao grande Benjamin que o fato técnico da reprodutibilidade (em si mesma) destruiria a aura?

No caso da reprodução fotográfica, em cada nova cópia renasce, como uma fênix, a aura que – de resto – não coabita na chapa, mas mana da cópia autêntica. É só olhar um Doisneau. A natureza da aura na fotografia se descobre como na revelação. Quando vemos um Doisneau estampado em livro, numa revista, conhecemos (propriamente) – sem prazer auricida – tratar-se de cópia a substituir o objeto autêntico, aural. Tal como assistir a um DVD, utilizamo-lo cientes de sua condição de cópia, é apenas uma ferramenta auxiliar para a aproximação da obra necessária, mas jamais substitutivo. Como se dá também com reproduções de pintura, escultura, arquitetura etc., que são só (e apenas) imagens das coisas representadas; estimulam o sonhar com elas, açulam a imaginação construtiva, sorte de preparo em

direção às suas condições de objetos aurais, concretos, únicos.

Ora, outra é a aura no cinema. No feito dessa arte, a aura é uma maturação em processo; até o momento de sua edição final quando se vivifica a aura, que em sua inteireza incontestável, lídima, só se esclarece através do foco da projeção em uma sala de cinema às escuras. A aura do filme é seu foco móvel – como uma réstia que atravessa um cômodo trevoso por entre frinchas – varando a extensão inteira da sala de cinema e transmutando-se em imagens em movimento na tela. A aura não está, como assevera Benjamin, durante a filmagem; e é verdade, porque sua verdade de pura aura não é observável, nunca, antes da edição do filme.

Na música acontece algo nem próximo nem distante. Na música – sem dúvida – a aura consta do manuscrito, da tinta que flui da pena e aí se plenifica (apenas) o desenho, o projeto. É o que se pode chamar de cena-muda, a aura na partitura. É de sua natureza mais inerente: o silêncio. Aura muda. Nenhuma vontade pode danificá-la, aniquilá-la, ela é perene em seu silêncio de pedra (como nos lábios das esculturas). Porém, a aura, na música, não se esgota na mudez que o manuscrito encerra; é de sua fortuna singular a cissiparidade. Portanto, na música, a aura se biparte. Por um lado é mutismo, segredo, música calada; por outro lado, tem patente a sua contra-marca: a aura sonora que sucede no aqui e agora do trânsito do projeto (partitura) para a sua dimensão inelutável de realidade musical audível. Imperioso é que, na sua realização, o intérprete se imiscua a fundo no projeto para que seu aviso seja a soma de sua vocação, ciência, técnica e intuição, para que se celebre o destino da aura-muda. Assim, só e quando (unicamente) da passagem da interpretação (por mediação do intérprete) para o vivo da execução musical é que as duas auras, a silente e a sonora, se ubicam em sua sina irrefragável para tornar possível a música vibrando no ar: a acolhida da obra pelos ouvintes e a acrescentar-se, por vezes, um certo quê de rito que pode sobrevir e se propaga pelo espaço. Daí que se fale tanto da ubiquidade da aura da música, e a gente sabe o bastante que o ouvir a música ao vivo não é o mesmo que resulta da escuta de uma cópia CD. Tecnologia de registros musicais, e mesmo o microfone mais aperfeiçoado não atingem sequer a tangenciar a experiência do ouvido humano. Valemo-nos das cópias – maximamente – quando estas divulgam uma qualquer coisa de imarcescível da aura daquela leitura substantiva que clareou no ar (aura, aragem) de uma audição memorável. Ademais, nos beneficiamos das cópias (CDs) pela praticabilidade de se ter à mão, a qualquer hora, a música necessária. Jamais, todavia, como substitutiva da sinestesia plenificada que se difunde no vivo da interpretação.

Caro Benjamin, houve certo exagero de sua parte, pois, mesmo que uma reprodução chegasse à máxima (infinita) exatidão, nunca – nunca mesmo – terá, nem de perto nem de longe, a autenticidade do

original; em última instância, de sua aura. Cópia nunca trisca a aura que só se aloja no original (e ali perdura).

Outro é o caso da fotografia de um álbum que, por mais perto que possa estar do momento vivo da pose, logo, longe da oportunidade: já instalado no passado, não é a aura que conta: é do domínio da memória, dos afetos.

Vislumbro o par de olhos em chispas por entre a folhagem, a aura que rescende a enxofre, acreditando que me pegou, por fim; neste caso, seja como for, seu júbilo não acrescenta um côvado.

CODA: Promessa. Hei de escrever, logo mais, mais uma bagatela, exclusivamente voltada para pensar a aura na arte do povo (*folkart*). Chego a cogitar que nessa arte encontra-se, compacta, uma só aura (espessa). E não muitas, acumuladas, como seria de se esperar de uma arte cinzelada por tantos autores – no decurso das estações – nos tempos que passam como as águas dos rios (deixando polidas as pedras, os seixos); e sempre de tamanha usança, essa arte, a deixar sinais, tal como pés que polem os degraus de pedras dos templos. A arte popular cresce como um organismo vivo, e assim, também ameaçada de morte pelo asqueroso Capitalismo, a causar penas, penúrias, incertezas, desesperança, vontades derreadas, degradações do espírito, degradações do planeta. Aura- soma é como se nomeia a aura dessa arte.

Embora Benjamin, profligador de auras, veja a arte do povo como arte desobrigada de aura. Criada para ser reproduzida em cópia confeccionada pelo mesmo usuário. Quase literalmente assim ele se expressa em carta a Adorno. Preciso localizá-la (devidamente) para eventual citação.

BAGATELA Nº 5

Até à última hora, ainda não havíamos decidido sobre qual filme para o sábado à noite. Raramente dá-se assim. Quase sempre, o último que vimos suscita o próximo, como palavra puxa palavra. Dessa feita, sem porquês de hábito, como num passe de mágica surgido da cartola de Orson Welles (que se empenhava também em atuar como mágico de *varietés*), o DVD escolhido: “F for fake”. E calhou. Dominado por imperiosa vontade de responder a algumas das questões que desfilaram filme afora. Vieram dessa sessão de cinema as nonadas que deixo esparramadas nas 6 Bagatelas op. 37.

Verdadeira máscara o rosto infantil de Orson Welles. Como o gênio, a máscara, dons irrecusáveis. Em Orson Welles, a máscara encoberta um dos atores mais animados, idôneos, que se possa ter visto, a despeito da máscara (de nascença). Máscara que transparece e sublinha a ironia indefectível, quase

indisfarçável, de quem não se deu conta de que nunca teve uma bússola, pois jamais se encontra disponível em seu país. Lá, substitui-se a bússola pela bolsa, como todo mundo sabe e já pagou por isso. Decerto, Orson Welles nunca, nem sequer desejou uma bússola (como tanto quis o Rosebud). Bússola não é mercadoria encontradiça na capital do Capital. Ignorando-a, nunca a buscou. Ele – que sabia tanto tanto. A verdade é que Bússola não se coisifica a partir de relações espúrias de exploração humana, de genocídios, de compra e venda, e logros.

O gênio, a ironia, a máscara comprimidos no rosto de Orson Welles estão atados indelevelmente por um fio que não se lia à bússola. Pobre homem. Gênio, rico. Como Kane, amestrado desde o berço para servir à bolsa, invertebrada, o visco nojoso, a vontade alquebrada pelo cúmulo do acúmulo de dinheiros e vaidades, de coisas mortas, carniças, ou melhor: a descrença inevitável arrastando seu ventre no chão, como serpente.

Quando ele te fixa e fala (a voz de mago é bela e é pura arte), te arrepia:

“When the flush of a newborn sun fell fast on Eden's green and gold,
Our father Adam sat under the tree and scratched with a stick in the mold,
And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mightyheart,
Till the devil whistered behind the leaves: “It is pretty but is it Art”?

Como ninguém, ele faz, insuperável, o papel de demônio escondido atrás das folhas, excede-se no papel de folhagem que oculta o demônio: “It is pretty, but is it Art”?

“Picasso, você se move tão facilmente de um de seus períodos para outro... muda como um ator, como se você mesmo fosse um falsificador de arte”, dizia o avô de Oja Kodar (desde o roteiro de “F for fake”).

“O mais rico pintor do mundo em 6.000 anos, Picasso, ele é o maior fenômeno de nosso tempo. Nunca existiu um pintor capaz de, com apenas um movimento da mão, o que não levava dez segundos, aquele movimento da mão transformando-se em ouro. Nem mesmo John D. Rockefeller foi capaz”. Palavras do grande falsário Elmyr de Hory (que nunca teve uma falsificação recusada por negociantes de arte).

“Bom, como se valora a arte? O valor depende da opinião de especialistas. Se um falsário, como Elmyr, engana os especialistas, então, quem é o especialista? O próprio Orson Welles responde sua própria pergunta: ‘Os especialistas são os presentes dos deuses para os falsários’.

Com aquele meio-sorriso que cintila como um relâmpago nos lábios e se esquiva nos olhos, ele pisca para nós e diz: “Nós, os homens desonestos, sempre estivemos com vocês”. Sem acrescentar, contudo, que a desonestidade se irradia desde Wall Street e chega em cheio às mídias, escolas, aos corações jejunos, obcecados pelo poder: “o efeito revigorante do dinheiro”.

“Sabem, a falsificação continua admirada como Arte” arremata Orson Welles.

E ecoa, horas e dias após o término do filme, o diabo dizendo na escuridão:
É belo, mas é Arte?

BAGATELA Nº 6

Se você – por um calafrio agitado por uma peça esplendorosa que ouviu, ou viu, ou tocou, e, no instante (azado) divisa venéfico: os olhos dele cintilando por entre as folhas, a setear a questão “Mas é arte?”

Que sabe ele de Arte, um demônio como tantos outros desses que se esquivam por trás de arbusto verçudo, verdasco de sua iminência?

Que sabe ele – aquele capeta pateta – de conformidade extravagada, extrema, estrema a todo transe de afinidades acúmenes, tênues, entre – por exemplo – o Concerto no 4 de Saint-Saens e “Le pont de l’Anglais” (como recalcitrava Van Gogh em escrever o nome de seu quadro)?

Se se quiser gozar da Arte, deve-se ser um homem artisticamente educado, disse Marx.

Ansiar pelas técnicas naquilo que de mais poético tais vozes segredam de suas grandezas, fracassos, esgotamentos, esterilidades, renovações.

Pensar estruturas, imaginá-las como se ouvíssemos estrelas; e arrepiar-se com as paixões que se agitam nas grandes ordens, arranjos, disposições; fremir, exaltar-se com a noção de organismo (a troca de informações entre seus elementos componentes), o conceito de coesão, o princípio unificador, e peculiarmente no assíndeton (com temor e tremor).

Arte exige de nós – continuamente – múltiplos exercícios de modalidades estruturais de corretas argumentações racionais, dialéticas, e, por outro lado, sonhos, sondagens fabulosas em que a lógica seja a única via ínvia, incorreta.

Desenvolver excelências de encantamentos e raciocínios para confeiçoar estruturas que se ajustem às paixões, ao termo de se confundirem inequivocamente. Mergulhar fundo no riocorrente da História: devolve-nos por um

cômodo vicus de recirculação de volta a recolocarmos nos devidos pratos da balança da Significação: Memória e Destino: a Arte como testemunho do homem como ser criador: íntegro com a natureza.

Nunca

deixar que o sol se ponha sem que uma dedicação a buscar as afinidades e diversidades entre as linguagens nos permita frequentá-las apaixonadamente.

Quanto mais constante a frequência arrebatada às diferentes linguagens, mais se apura em nós o desejo de alcançar (almejar) os indizíveis – o átimo em que uma bola imobiliza-se no ar. Para.

Observar, ponderar, comparar o movimento, o trânsito dos signos entre o paradigma e o sintagma no maior (mais crescente possível) número de linguagens de semióticas divergentes.

E à *outrance*: no âmbito de uma mesma linguagem, refletir sobre as disjunções supremas ocorridas na mutação qualitativa e nas conseqüentes modulações semânticas dos eixos da linguagem e suas revelações no sentido do sentido da Arte.

Se se supõe o homem como homem e sua relação com o mundo como uma relação humana, só se pode trocar amor por amor, confiança por confiança etc. Se se quiser gozar da Arte, ente educado.*

Willy Corrêa de Oliveira

São Paulo, 26 de junho, 2018

* Karl Marx – Manuscritos Econômicos – Filosóficos. Trad. José Carlos Bruni, in “Os Pensadores” vol. XXXV, pg. 38. Editor Vitor Civita.